



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Fernsehen mit Familie Kottan“

Die Kultserie *Kottan ermittelt* als Beispiel
für die Behandlung serieller Erzählmuster

verfasst von / submitted by

Robert Priewasser, BA BA MA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020

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

A 066 814

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

Masterstudium Deutsch als Fremd- und Zweitsprache

Betreut von / Supervisor:

Prof. i. R. Mag. Dr. Renate Faistauer

Danksagung

Diese Masterarbeit ist – wie so viele andere weltweit – im Sommersemester 2020 unter den besonderen Umständen der Covid19-Krise entstanden, während der die persönlichen sozialen Kontakte zu allen Mitmenschen stark eingeschränkt und insbesondere die Kontaktmöglichkeiten zum Universitäts-Lehrkörper monatelang auf telefonische oder Email-Korrespondenz reduziert wurden, und die dadurch eine besondere Herausforderung für alle Betroffenen darstellte. Darüber hinaus aber verunmöglichte es diese als „Corona-Krise“ in die Geschichte eingegangene Periode durch die gleichzeitige Schließung sämtlicher Universitäts- und auch aller anderen Bibliotheken über viele Wochen hinweg, Zugang zu Literatur zu erhalten, die während dieser Zeit noch nicht online verfügbar war.

Auch in dieser für das Verfassen einer wissenschaftlichen Arbeit so schwierigen Zeit stand mir meine Betreuerin, Frau Prof. i.R. Mag. Dr. Renate Faistauer, stets via Email mit Rat und Tat zur Seite, wofür ich ihr sehr dankbar bin. Und der Leiter meines Masterthesenseminars, Mgr. Michal Dvorecky, PhD, hat mir mehrmals dabei geholfen, Zugang zu wenigstens einiger der zu dieser Zeit nicht zugänglichen Literatur zu bekommen – auch ihm möchte ich meinen Dank aussprechen.

Abschließend möchte ich meinem Schwager Michael Stark und meinem lieben Freund Majed Naseri für ihre unschätzbare Hilfe beim Kopieren und Schneiden der für diese Arbeit relevanten „Kottan“-Szenen danken.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
1.1 Stand der Forschung zur Serie <i>Kottan ermittelt</i>	3
1.2 Gliederung der Arbeit	4
2. Forschungsfrage und methodischer Zugang	6
3. Serialität und serielle Erzählformen im Fernsehen	8
3.1 Serielles Erzählen als anthropologische Grundkonstante	8
3.2 Serialität als Konzept für Identität, Erinnerung und Qualität	10
3.3 Fernsehserien und das Serielle des Fernsehens	14
3.3.1 Die Serialität des Fernsehprogramms	15
3.3.2 Serienformate zwischen Wiederholung, Stagnation und Progression	16
3.3.3 Seriengenres und Genresynkretismus	17
3.3.4 Emotionale Strategien und Weltsichten	20
3.3.5 Serienfiguren und Stereotype	21
4. Zum Film als Teil kultureller DaZ-Landeskunde	24
5. Anmerkungen zu Satire und Subversion	29
5.1 Die Rolle von Humor im Fremdsprachenunterricht	29
5.2 Die Begriffe Satire, absurder Humor und Subversion	29
5.3 Kottan-Humor zwischen Monty Python und Wiener Schmääh	35
6. Vom Skandal zum Kult: <i>Kottan ermittelt</i>	38
6.1 Die österreichische Fernsehkrimi-Landschaft vor <i>Kottan</i>	38
6.2 Das klassische Rollenschema „Kommissar“	39
6.3 <i>Kottan</i> als Antithese zum klassischen Kriminalkommissar	41
6.4 Die Entwicklung der Serie und der Figur <i>Kottan</i>	44
6.5 Der <i>Kottan</i> -Skandal	45
6.6 <i>Kottan</i> wird Kult	48
7. Analytische Beschreibung der Fernsehen-im-Fernsehen-Szenen in <i>Kottan ermittelt</i>	53
7.1 Eine (fast) klassische Mordnachricht	53
7.2 Absurdes in Fernsehen und Fernsehwerbung	55
7.2.1 Wiederholter Bildausfall und seltsame Fernsehaktionen	55
7.2.2 Anti-Werbung für Zigaretten und Suppen	59

7.2.3 Filmriss	61
7.2.4 Gekochter Sauschädel	62
7.3 „Sport ist Mord“	64
7.3.1 Eingeschläfert	64
7.3.2 Volltreffer	65
7.3.3 Disqualifiziert	67
7.4 Mord live on TV	69
7.5 Selbstreferentialität und Publikumskritik als integriertes Element	71
7.5.1 Fernsehbeschwerde	72
7.5.2 Kottan kritisiert sich selbst	73
7.6 Interaktives Fernsehen mit Chris Lohner	77
7.6.1 Programmansage in personam	78
7.6.2 „Crazy Horse“	79
7.6.3 Programmänderung	79
7.6.4 Lohner als persönliche Fernsehsprecherin der Familie Kottan	80
7.6.5 Lohner wechselt in die „reale“ Serienwelt	87
7.7 Verstörende Textinserts	89
8. Resümee	92
8.1 Die formale Eignung der Szenen für den DaZ-Unterricht	92
8.2 Die Szenen als Beispiele für die Behandlung serieller Erzählmuster	92
8.3 Schultz-Pernices Lösungsstrategien in den Kottan-Szenen	95
9. Conclusio	99
10. Verzeichnisse	101
Literatur, Zeitungen etc.	101
Abbildungsverzeichnis	111
Anhang	113
Episodenüberseicht <i>Kottan ermittelt</i>	113
Transkriptionen	114
Abstract	134

1. Einleitung

Serialität und serielle Formen des Erzählens haben eine lange Tradition in Literatur und Kunst und wurden im 20. Jahrhundert auch zu einem wesentlichen Element der neuen Kunstform Film, später aber besonders des Fernsehens. So schreibt etwa Monaco: „Die Grundeinheit des Fernsehens ist nicht die Show, sondern die Serie; damit gewinnt das Fernsehen beim Aufbau von Charakteren einen Vorsprung vor allen anderen erzählenden Medien, ausgenommen den episch breiten Roman vielleicht“ (Monaco 2009: 556f).

Nachdem serielle Kinoformate seit der Frühzeit des Kinos große Erfolge feiern, entwickelten sich aus dem Hörfunk-Format der US-amerikanischen *Soap Operas* der 1930er- und 1940er-Jahre im Medium Fernsehen schließlich die *Daily* bzw. *Weekly Soaps* (vgl. Anders/Staiger 2016: 6). In der Germanistik standen Serien – und hier ganz besonders Fernsehserien – jedoch „jahrzehntelang unter einem generellen Trivialitäts- und Manipulationsverdacht“ (Anders/Staiger 2016: 9). Aus diesem Grund ließ nicht nur eine Etablierung der Serie als Forschungsgegenstand der Germanistik lange auf sich warten, sondern dauerte es auch in der Deutschdidaktik relativ lange, bis das Fernsehen, und insbesondere Fernsehserien, als Unterrichtsgegenstand akzeptiert wurden, weshalb bislang vergleichsweise wenige deutschdidaktische Konzeptionen und Unterrichtsmodelle dafür vorliegen (vgl. Anders/Staiger 2016: 10).

Die vorliegende Masterthese macht es sich zur Aufgabe, das Potenzial von Fernsehserien für die Deutschdidaktik anhand der ebenso legendären wie seinerzeit kontrovers diskutierten Krimiserie *Kottan ermittelt*, einer österreichischen Produktion der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre, zu untersuchen. Dabei ist es das zentrale Anliegen dieser Arbeit, das Potenzial serieller Erzählmuster für den DaZ-Unterricht zu demonstrieren. Die Wahl fiel nicht nur deshalb auf *Kottan ermittelt*, weil diese Serie Möglichkeiten zur Reflexion von Lösungsstrategien für das traditionelle Spannungsfeld serieller Erzählstrukturen, das sich zwischen Wiederholung und Variation bewegt, beinhaltet, sondern auch, weil sie ein weites Feld sowohl an subversiv-absurdem Humor und Autoritätskritik als auch an Varietäten-Reichtum der deutschen Sprache bietet, was insgesamt für die Attraktivität dieser Serie als Material im DaZ-Unterricht spricht.

Das Potential des Mediums Film für den Fremdsprachenunterricht wurde in den letzten Jahrzehnten zunehmend erkannt. Hier seien nur einige diesbezügliche Aussagen von in diesem Bereich tätigen Forscher*innen angeführt: Bleicher verweist auf die Bedeutung von Filmen als vermutlich stärksten Kulturträgern eines Landes (vgl. Bleicher 2004: 274), Thaler und Welke auf jene des Hör-Seh-Verstehens als 5. Fertigkeit im Fremdsprachenunterricht (vgl. Thaler 2007: 12 und Welke 2013: 50f), Blell/Lütge betonen die Wichtigkeit einer „zielgerichtete[n] kenntnis- und kompetenzorientierte Schulung eines analytisch-semiotischen Handwerkszeugs im Umgang mit Filmen, um ein kritisches Filmverstehen zu ermöglichen“ (Blell/Lütge 2008: 126) und Köster listet neben der bereits erwähnten 5. Fertigkeit u.a. die Stellung von Filmen als authentische Kulturprodukte für das interkulturelle Lernen und den Ausbau transmedialer Kompetenzen auf und bringt in diesem Zusammenhang den Terminus *film literacy* ins Spiel (Köster 2013: 243).

All diese Aspekte treffen selbstverständlich auch auf eine Fernsehserie wie *Kottan ermittelt* zu, die überdies – und das erscheint besonders für die Verwendung im Unterricht wichtig – immer wieder voller Überraschungen und Komik steckt und dabei eine besondere Qualität subversiven Humors entfaltet, was für jugendliche und erwachsene DaZ-Lerner*innen durchaus ansprechend sein dürfte.

In der zweiten Hälfte der 1970er-Jahre war es in Österreich möglich, im öffentlich-rechtlichen Rundfunk eine subversive Krimiserie wie *Kottan ermittelt* auszustrahlen, die nicht nur voll anarchistischem und absurdem Humor steckt, sondern sich auch ganz offen über die Polizei und andere staatliche Autoritäten lustig macht und diese ins Lächerliche zieht. Der subversive Humor dieser mittlerweile zum Kult gewordenen 19teiligen Krimireihe ist legendär und wurde nicht nur zum Spott über die Exekutive, sondern auch z.B. über das Beamtentum oder den öffentlich-rechtlichen Rundfunk selbst eingesetzt. Die Macht des damals – noch vor der Lizenzvergabe an Privatsender – das Fernsehmonopol innehabenden ORF wurde in *Kottan ermittelt* immer wieder voller Ironie hinterfragt und mittels absurden Humors lächerlich gemacht. So geschieht z.B. ein Mord mitten in einer live übertragenen Nachrichtensendung, deren Qualität wie auch jene des Fernsehens generell immer wieder auf humoristische Weise in Zweifel gezogen werden. Und eines der legendärsten Fernsehgesichter der späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre, Chris

Lohner, persifliert ihre Rolle als Fernsehsprecherin in zahlreichen Szenen voll charmanter Selbstironie.

Die Serie *Kottan ermittelt* hat durch diesen zutiefst subversiven Umgang mit Autoritäten wie der Polizei oder dem Fernsehen nicht nur immer wieder empörte Reaktionen konservativer Bevölkerungskreise evoziert (was wiederum in der Serie selbst aufgegriffen und persifliert wurde), sondern steht auch in einer österreichischen Tradition der „Kultur als subversiver Widerstand“, worüber Felix Kreissler schon 1996 seinen gleichnamigen Essay verfasst hat (vgl. Kap. 5.2).

Da viele Szenen aus *Kottan ermittelt* subversiven Charakter und eine implizite Kritik an staatlichen Organen, insbesondere der Polizei, beinhalten, soll auch dieses Potenzial für den DaZ-Unterricht nicht unerwähnt bleiben. Es ist wichtig, insbesondere im DaZ-Unterricht, auch politische Bildung im Rahmen eines kulturreflexiven landeskundlichen Unterrichts zu vermitteln. Und eine Fernsehserie wie *Kottan ermittelt* mit ihrem autoritätskritischen, absurden Humor eignet sich dafür, meiner Ansicht nach, besonders. Dabei gehe ich von der Annahme aus, dass das Kennenlernen von herrschaftskritischem Fernsehen nicht nur die Sichtweise von DaF/DaZ-Lerner*innen auf die Möglichkeiten des Mediums Fernsehen verändern, sondern dass subversiver Humor im Fernsehen auch das autoritätskritische Bewusstsein von DaZ-Lerner*innen befördern kann.

1.1 Stand der Forschung zur Serie *Kottan ermittelt*

Es gibt über die Kultkrimi-Fernsehserie *Kottan ermittelt* relativ wenig Literatur. Abgesehen von Helmut Zenkers 1982 erschienenem „Kottan ermittelt. Ein Lesebuch“, in dem der Autor einige Einblicke in die Hintergründe der Entstehung der Serie gibt und worin neben einem Interview mit Regisseur Peter Patzak einige von Kottans Fällen in Drehbuchform abgedruckt sind, erschien 2007 Dieter Gölsdorfs Buch „Kottan Mania. Ein Führer durch den Wahnsinn der Kultserie ‚Kottan ermittelt‘“ von Peter Patzak und Helmut Zenker. Daneben existieren nur einige wenige wissenschaftliche Arbeiten: Friedbert Aspetsbergers „Zu Helmut Zenkers TV-Krimi-Serie Kottan ermittelt. In die Bilder abgesenkte FormKunst; mit Bildern hochgehaltener Realismus; Play-Back-Leben in der „Kapelle“ erschien 2004 in „Ich kannte den Mörder – wußte nur nicht wer er war“ desselben Autors. Und Christoph

Fuchs analysierte in seinem 2010 publizierten Buch „*Recht und Ordnung* oder ‚Come and shoot in Austria‘“ unter dem Kapitel „*Realistische Spießer* oder ‚Inspektor gibt’s kann!‘“ die Serie und ihre Figuren aus soziologischer Perspektive.

Außerdem wurden drei Diplomarbeiten an der Universität Wien zu *Kottan ermittelt* verfasst: Isabella Birnbaum schrieb 2013 am Institut für Anglistik und Amerikanistik „This is getting too silly. Pythonesque humour in *Kottan ermittelt*“, Stephanie Kastler 2013 „Phraseologismen in der TV-Serie ‚Kottan ermittelt‘ – Inspektor gibt’s kan!“ am Institut für Deutsche Philologie und Eva Erber verfasste 2015 unter dem Titel „Kottan vermittelt...: zur (Re)Präsentation österreichischer Identitäten in ‚Kottan ermittelt‘“ am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft. Zu guter Letzt sei noch Rainer Köppls Dissertation „Das Theater der Hölle verschwindet im Dunkel. Eine Studie zur Entwicklung des ‚Ordnungshüters‘ zum Helden populärer Mythologie im Kontext der Entstehung und Weiterentwicklung der bürgerlichen Gesellschaft; mit besonderer Berücksichtigung der Stellung der Fernseh-Krimi-Serien im System massenmedialer Kommunikation über Delinquenz, der Geschichte der Strafvollzugsideologie und –praxis, und des ‚Kottan-Skandals‘“ erwähnt (Köppl 1985).

Keine dieser Arbeiten befasst sich jedoch mit den Möglichkeiten eines Einsatzes der Serie bzw. einzelner Szenen daraus als Beispiele für serielle Erzählmuster in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. Die vorliegende Masterthese soll dieses Desiderat ausfüllen.

1.2 Gliederung der Arbeit

Diese Masterarbeit ist als Literaturarbeit konzipiert. Für den theoretischen Teil werden zunächst die Forschungsfrage und der methodische Zugang erläutert. Sodann werden der Begriff Serialität sowie Serialität im Fernsehen ausführlich beschrieben, wobei neben dem Serienbegriff und seinen formalen und inhaltlichen Implikationen (z.B. Sequenzen, Erzähldruck, Stereotypenbildung usw.) auch ein kurzer historischer Abriss über die Entwicklung dieser Gattung geliefert wird (vgl. Kap. 3.1). Anschließend wird auf die Bedeutung von kulturellem Lernen mit Film als Teil einer kulturreflexiven Landeskunde hingewiesen (vgl. Kap. 4), worauf die Begriffe Satire, absurder und subversiver Humor und der spezifische Humor („Wiener Schmah“) der Krimiserie *Kottan ermittelt* diskutiert werden (vgl. Kap. 5).

Im 6. Kapitel wird die Fernsehserie *Kottan ermittelt* in ihrer Bedeutung für die Entwicklung des satirischen österreichischen Fernsehens vorgestellt und im nachfolgenden 7. Kapitel die für die Forschungsfrage in Betracht kommenden Szenen in Bezug auf ihr Potential für serielle Erzählstrukturen im DaZ-Unterricht analysiert. Die in Frage kommenden Szenen werden dabei in folgende Kategorien eingeteilt: Klassische Fernsehnachrichten, absurde Werbung, absurde Fernsehaktionen, makabre Sportnachrichten und Fernsehköche, Mord live im Fernsehen, sowie – und das sind die quantitativ größten Bereiche – Selbstreferentialität und Publikumskritik als integriertes humoristisches Element und zu guter Letzt interaktives Fernsehen mit der legendären Programmansagerin Chris Lohner.

In der Arbeit mit den ausgewählten Kottan-Szenen kamen folgende methodische Teilschritte zur Anwendung:

Als *Erhebungsmethode* die Auswahl und Sichtung der in Frage kommenden Fernsehszenen, als *Aufbereitungsmethode* die Transkription der ausgewählten Szenen und als *Auswertungsmethode* die Analyse der relevanten Szenen aus der Perspektive von Schultz-Pernices (2016) oben angeführten fünf Lösungsstrategien.

2. Forschungsfrage und methodischer Zugang

Ausgangspunkt für diese Masterarbeit ist folgende Forschungsfrage:

Welches Potenzial steckt in den ausgewählten Szenen der Serie „Kottan ermittelt“ für die unterrichtliche Auseinandersetzung mit seriellen Erzählmustern und Strategien?

Zur Beantwortung jeder Forschungsfrage muss zunächst geklärt werden, „welche gegenstandsadäquaten, aussagekräftigen Daten dazu erfasst oder erhoben werden können“ (Schramm 2016: 377). Wenn – wie im vorliegenden Fall – Szenen aus einer Fernsehserie das Ausgangsmaterial darstellen, muss sich das Forschungsdesign an in den Szenen enthaltenen Strukturen orientieren.

Anders als noch vor wenigen Jahrzehnten werden Fernsehserien inzwischen „differenzierter auf ihre Strukturprinzipien hin befragt [...] und auch als Gegenstand des Deutschunterrichts entdeckt“ (Riegert 2016: 28). Aber obwohl etwa Anders & Staiger gerade im Seriellen die eigentlichen Potenziale für den Literatur-, Medien- und Sprachunterricht sehen, wird das Phänomen Serialität selbst dabei so gut wie nie als Formprinzip reflektiert (vgl. Anders/Staiger 2016: 10).

Florian Schultz-Pernice hat sich mit dem Potenzial seriellen Erzählens in TV-Serien im Hinblick auf die Bildungsziele des Deutschunterrichts auseinandergesetzt und dabei folgende zwei Thesen formuliert:

1. Die unterrichtliche Auseinandersetzung mit seriellen Erzählen erlaubt in besonderer Weise den Aufbau narrativer Kompetenz sowie eines Bewusstseins für Status und Dynamik fiktionaler literarischer Weltmodelle.
2. Serien bieten spezifische Anknüpfungspunkte für die Wertebildung im Deutschunterricht und leiten den Rezipienten dabei von einem „naiven“ hin zu einem „kritischen“ bzw. „operativen“ Rezeptionsmodus, wodurch ein Raum für wertvolle Bildungsprozesse eröffnet wird. (Schultz-Pernice 2016: 42)

Schultz-Pernice nimmt das für serielle Erzählmuster charakteristische Spannungsfeld von *Serialität* und *Ereignishaftigkeit* in den Fokus. Es gehört zwar zu den grundlegenden Merkmalen von Narrativen, dass diese von erzählenswerten, nicht alltäglichen Begebenheiten handeln. Serielles Erzählen hingegen konstituiert sich überhaupt erst durch Wiederholungsstrukturen, womit es vor einem Problem steht: Es ist einerseits auf die permanente Entbindung von Ereignishaftigkeit angewiesen, andererseits ist Ereignishaftigkeit nur durch die Verletzung einer

Ordnung, die Abweichung vom Standard, möglich (vgl. Schultz-Pernice 2016: 44).
Schultz-Pernice schließt daraus:

„In dem Maße nun, in dem die Serie voranschreitet und ständig Strukturen der Ereignishaftigkeit hervorbringt, unterliegt sie deshalb einer Dynamik, die sie dazu zwingt, immer neue Formen von Ereignishaftigkeit zu entwickeln. Dieser Prozess ist in Gefahr, rekursiv zu werden und damit zu eskalieren. Denn auch die ständige Neuentwicklung von Strukturen der Ereignishaftigkeit unterliegt ihrerseits natürlich gleichermaßen der Dynamik, die sie begründet: Wo der Prozess der Generierung von Ereignishaftigkeit selbst zur Norm wird, zum erwartbaren Schema, überschlägt sich das Prinzip selbst.“ (Schultz-Pernice 2016: 44)

Er führt daraufhin beispielhaft fünf Lösungsstrategien für das Problem des ereignishaften seriellen Erzählens an, mit deren Hilfe serielle Wiederholungsstrukturen und die Generierung von einzigartigen Ereignissen, neuen Ereignispotenzialen oder neuen Typen von Ereignishaftigkeit miteinander vereinbart werden können:

1. Die **Verdeckung** gleichartiger Ereignisstrukturen bzw. Wiederholungen durch Variation der Oberfläche.
2. Die **Eskalation** bzw. das Prinzip der überbietenden Wiederholung, z.B. durch eine zunehmende Raumdynamik der Figuren oder eine Steigerung phantastischer Elemente
3. Die **Expansion** in Form einer Ausweitung des Figureninventars, des Raumsystems oder narrativer Darstellungsmittel.
4. Die **Verschiebung** des ereigniskonstitutiven Systems semantischer Räume oder des Figureninventars.
5. Die **Metaisierung**, verstanden als eine Zunahme von Metanarration, wodurch serielle Erzählungen die eigene narrative Dynamik zur Basis ihrer Weiterentwicklung nutzen können. (vgl. Schultz-Pernice 2016: 45f)

Diese von Schultz-Pernice aus dem Spannungsfeld von *Serialität* und *Ereignishaftigkeit*, von Wiederholung und Variation abgeleiteten Lösungsstrategien bieten sich in hervorragender Weise als methodische Herangehensweise für das Thema der vorliegenden Masterthese an. Die Wiederholungen in seriellen Erzählungen ermöglichen es, Handlungsstrukturen, Figuren-Typen oder abweichende narrative Verfahren zu vergleichen und dabei ihre Regularitäten und Variabilitäten zu beobachten (vgl. Schultz-Pernice 2016: 47f), und diese Vorgehensweise erscheint mir sehr passend für die Analyse der ausgewählten Szenen der Krimiserie *Kottan ermittelt* in Hinblick auf die Behandlung serieller Erzählstrukturen im DaZ-Unterricht.

3. Serialität und serielle Erzählformen im Fernsehen

3.1 Serielles Erzählen als anthropologische Grundkonstante

„Eine Serie besteht aus mindestens zwei Teilen einer Erzählung, die inhaltlich aufeinander aufbauen und durch gemeinsame Themen oder Figuren eine progressive Fortsetzung der Geschichte (und damit auch der Narration) herstellen.“ (Schleich/Nesselhauf 2016: 13)

Schleich und Nesselhauf beschreiben am Beginn ihres umfangreichen Handbuchs über Fernsehserien serielles Erzählen als anthropologische Grundkonstante, die in allen Hochkulturen nachgewiesen werden kann. Hickethier definiert Serienproduktion ähnlich grundsätzlich als „Moment der kulturellen Produktion“, deren Wurzeln in Europa bis zu den in Form rhapsodischer Gesänge vorgetragenen Epen Homers zurückreichen, und im Orient bis zu den „Erzählungen aus Tausendundeiner Nacht“, in denen Scheherazade den Jungfrauen-mordenden König mit ineinander verschachtelten Fortsetzungsgeschichten fesselt und dadurch ihr Leben rettet (vgl. Hickethier 1991a: 17). Diese weltweit bekannte Erzählsammlung wird daher in der Forschungsliteratur oft als Paradebeispiel für Serialität und als „Vorläufer“ des *Cliffhangers* angeführt (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 14). Und auch in der (nun verschriftlichten) abendländischen Prosaliteratur finden sich seit dem Mittelalter zahlreiche Beispiele, denen dieses Strukturprinzip aus Rahmengeschichte und quasi unendlichen Binnengeschichten zugrunde liegt – so etwa Giovanni Boccaccios Novellenzyklus des *Decamerone* (ca. 1350), Geoffrey Chaucers *Canterbury Tales* (ca. 1390), oder später Johann Wolfgang Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter* (1795).

Zur zentralen Epoche populärer Serialität aber wurde das 19. Jahrhundert, „in dem – parallel zur zunehmenden Industrialisierung – nun auch der Literaturbetrieb den Prozessen der technischen Produktion zu folgen schien“ (Schleich/Nesselhauf 2016: 15). So erschienen die Romane und Novellen von Charles Dickens (1812-1870) oder Alexandre Dumas (1802-1870) zunächst seriell in Zeitungen und Zeitschriften, wodurch nicht nur Millionen von Leser*innen erreicht, sondern auch noch in besonderer Weise an die Geschichte gebunden werden konnten: „Der Rezipient wird quasi ‚gezwungen‘ – um das folgende Kapitel oder die folgende Episode zu erhalten, bzw. generell dem narrativen Verlauf weiter zu folgen – die nächste Ausgabe zu erwerben.“ (ibid.)

Dabei sind zwei grundlegend voneinander verschiedene Formen der Plot-Gestaltung zu unterscheiden: Romane wie Dumas' *Die drei Musketiere* (1844), Charles Dickens' *David Copperfield* (1849-50) oder Carlo Collodis *Pinocchio* (1881-82), die heute als zusammenhängendes Werk gelesen werden, ursprünglich aber sozusagen „häppchenweise“ in Form einzelner Kapitel über einen Zeitraum mehrerer Monate oder sogar Jahre hinweg (wie oben ersichtlich) veröffentlicht wurden, weisen einen **seriell organisierten Plot** auf, in dem ein großes und progressives Narrativ in mehreren Teilen serialisiert wird (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 15f).

Auf der anderen Seite stehen als typisches Beispiel die einzelnen Kriminalfälle von Arthur Conan Doyles geradezu archetypischer Detektivfigur Sherlock Holmes, welche in sich geschlossene, aber innerhalb eines größeren narrativen Rahmens positionierte Geschichten darstellen. In dieser Variante der Serie repräsentiert jede Episode einen in sich abgeschlossenen Fall, wobei zwar die Hauptfiguren wie auch die Ausgangslage stets nahezu gleich bleiben, im Verlauf der Erzählungen aber durchaus Veränderungen stattfinden, und zwar sowohl durch unterschiedliche Schauplätze, Themen und Handlungsstränge als auch durch andere Nebenfiguren. Dieser **seriell unabhängige Plot** ist damit ein Vorläufer des *case of the week*-Erzählmusters, das als sogenanntes Flexi-Drama bzw. Flexi-Narrativ zu einem äußerst erfolgreichen Modell für Fernsehserien wurde (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 16). Wir werden bei der näheren Beleuchtung der Krimiserie *Kottan ermittelt* wieder darauf zurückkommen.

Hier sei auch auf den Unterschied zwischen den Begriffen *Serie* und *Reihe* hingewiesen, welche beide oft fälschlicherweise synonym verwendet werden. Die Reihe unterscheidet sich von der Serie jedoch in formaler Hinsicht, dadurch, dass sie zwar eine gemeinsame Klammer in Form von Titel, inhaltlichem Schwerpunkt oder Konzept, sowie im Allgemeinen einen festen Sendeplatz und eine standardisierte Folgenlänge aufweist, Figuren und Handlung dabei jedoch wechseln (vgl. Brück 2002: 88). Reihen betonen – im Gegensatz zu Serien – das additive Element nach weitgehend äußerlichen, formalen und losen inhaltlichen Zuordnungskriterien (vgl. Klein 1984: 380, zit. in Hubmer 2015: 9). Daher werden Serien mit in sich abgeschlossenen Einzelfolgen, bei denen lediglich einige grundlegende Rahmenbedingungen gleichbleiben, auch als „Reihen“ bezeichnet (vgl. Fuxjäger 2015: 15). Ein typisches Beispiel dafür ist etwa die deutsch-österreichisch-

schweizerische Krimireihe *Tatort* (vgl. Bleicher 2007: 704). Die *Tatort*-Krimis als Reihe abgeschlossener Folgen besitzen eine gemeinsame Rahmung, bestehend aus Titelmelodie, Titellogo sowie Vor- und Abspann, welche die einzelnen Folgen zusammenhält und sie dem Sujet Verbrechen und Verbrechensaufklärung zuordnet (vgl. Welke 2012: 94).

Der Begriff *Staffel* schließlich bezeichnet auf der Makroebene die Organisations- und Produktionseinheit einer Fernsehserie aus mehreren Episoden, die üblicherweise über den Zeitraum einer *Season* (= das gewöhnlich von Herbst bis Frühsommer dauernde televisionäre Jahr) läuft (Schleich/Nesselhauf 2016: 250f).

Ich werde hier nicht auf andere Ausformungen serieller Gestaltung – etwa im Comic, in den bildenden Künsten, der Fotografie, in Radio oder Spielfilm – eingehen, da dies den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, sondern mich im Folgenden fokussiert mit dem Phänomen der Fernsehserie beschäftigen, der *Kottan ermittelt* ja zuzurechnen ist.

3.2 Serialität als Konzept für Identität, Erinnerung und Qualität

Hickethier betont u.a. auch die besondere Rolle von Fernsehen und Fernsehserien für nationale und globale Identitätsstiftung, da ihre Serialität das „Kontinuum der medial vermittelten Welt“ sichert (vgl. dazu Kapitel 3.3.4 über Weltsichten in TV-Serien). Insbesondere in fiktionalen Fernsehserien sieht er „Serien in expliziter Weise, weil sie das Serielle in ihre narrative Binnenstruktur integriert und zu ihrem inneren Gestaltungsprinzip gemacht haben“ (Hickethier 2012: 356). Die besondere Bedeutung von Fernsehserien als Vermittler großer Fiktionen streicht er anhand folgender Punkte heraus:

1. Fernsehserien sind vom Umfang her große Erzählungen und bieten daher ganz andere Möglichkeiten als Einzelfilme, sich in das Bewusstsein der Zuschauer einzuschreiben.
2. Fernsehserien sind auch aufgrund ihrer inhaltlichen Dimension große Erzählungen. Sie erzählen von menschlichen Grundproblemen – den Problemen der Individuen und ihres Zusammenlebens – und greifen dabei die großen, gern als Mythen bezeichneten historischen Erzählungen auf bzw. variieren sie.
3. Fernsehserien sind hinsichtlich der Verhältnisse ihrer Autorenschaft große Erzählungen. Während jedoch die frühen Serien der 1960er bis 1980er-Jahre deutlich genannte Urheber aufwiesen, um eine Werkästhetik zu suggerieren, etablierten sich bei immer größer werdenden Serienprojekten neue Formen der Autorschaft wie etwa

Urheberkollektive, und heute verzichten viele Internet-Serienlexika und Fansites ganz auf Urheber-Nennungen, was dem mythosähnlichen Charakter von Langzeitserien entspricht, welche sich als kollektive Erzählungen für Serien-Communities verstehen.

4. Fernsehserien sind schließlich auch große Erzählungen aufgrund ihrer Publika, es sind fast immer populäre Erzählungen (Hickethier 2012: 356-358).

Sabine Sielke versteht Serialität ähnlich wie Schleich & Nesselhauf oder Hickethier „als eine Art Strukturprinzip“ und definiert sie als einen „Begriff, der sich dazu eignet, Beziehungen oder Relationen, die oftmals tendenziell räumlich gedacht werden, zu verzeitlichen“ (Sielke 2012: 387). Ganz grundsätzlich sieht sie in Serialität „ein zentrales Moment aller Technologien der Reproduktion von der Druckerpresse bis zur digitalen Kultur, ein grundlegendes Verfahren der Literatur [...], und als Mittel der Ironie, Parodie und Mimikry eine zentrale Dimension von Rhetorik“ (Sielke 2012: 388). Diese Funktion von Serialität als Mittel der Ironie, Parodie und Satire wird am Beispiel der in dieser Arbeit im Zentrum stehenden Fernsehserie *Kottan ermittelt* ebenso erörtert.

Gleichwohl, und auch darauf weist Sielke hin, sind sämtliche Formen von Serialität noch vergleichsweise untertheoretisiert geblieben – wenn man von der Bedeutung einzelner Kommentare in den Schriften von Gertrude Stein, Walter Benjamin, Jean-Paul-Sartre und dem bereits erwähnten Umberto Eco oder von den Debatten um Facetten von Mimikry bei Luce Irigaray, Homi Bhabha und Judith Butler einmal absieht (vgl. Sielke 2012: 388). Sielke bringt dabei eine neue Perspektive auf den Begriff Serialität ins Spiel, indem sie ihn als Konzept begreift, das Beziehungen beschreibbar macht, die nicht *entweder* auf Identität *oder* auf Differenzierung beruhen, sondern einen Zuwachs an Differenzierung erlauben. Sie interpretiert zum einen Erinnerung als serielles Verfahren, „als eine Form des ständigen Überschreibens, Updatens, Vergessens und Wiedererinnerns, als Moment der ‚recognition‘ in neuen Kontexten, als ‚repetition with variation‘, als fortgesetzt prozessuales Umformen von bereits Bekanntem, das nicht primär Vergangenes, sondern die Zukunft ins Visier nimmt“ (Sielke 2012: 390f) und damit als ein „Remembering Forward“, und bezieht sich dabei auf neuere Konzepte der Neurowissenschaft und Kognitionsforschung wie dem *Konnektionismus* (auch *Neural Networks Approach* oder *Parallel Distributed Processing Approach*) (vgl. *ibid.* 389-391), und bezieht sich zum Anderen auf Serialität als zentralen Operationsmechanismus der Massenmedien, ohne den Erinnerung heutzutage gar

nicht denkbar sei (vgl. *ibid.* 393). Zuletzt definiert sie unter der Überschrift „*Joy in Repetition*“ acht Thesen zur Bedeutung des Konzepts der Serialität und des Prinzips der Serie für unser Verständnis von Prozessen der Erinnerung, (Re-)Mediation und Intersubjektivität:

1. *Serialität gewinnt als Konzept an Bedeutung, ist aber bislang untertheoretisiert.*
2. *Serialität als Konzept von Indifferenz* umreißt eine Gegenposition zu dominanten Perspektiven der Kulturwissenschaften und stellt Ansätze in Frage, die (wertend) festschreiben, was sich eigentlich als (gleichgültiger) Prozess und als Erfahrung gestaltet.
3. *Serialität als Schlüsselbegriff* eines grundlegenden Perspektivwechsels, der nicht nur eine Revision der Moderne und ihrer paradigmatischen Ästhetiken, Formen und Funktionen, sondern eine Herausforderung auch für unser Denken in Epochen zur Folge hat.
4. *Serialität als Konzept* eignet sich dazu, Prozesse von Erinnern und Vergessen in der kulturellen Praxis *und* in Kognitionsprozessen zu umschreiben.
5. „*Remembering Forward*“: Erinnerung ist nicht die Inventarisierung vergangener Erfahrungen, sondern eine Art, Informationen zu verarbeiten, die dem Handeln und somit der Voraussicht dient.
6. Serialität versus Netzwerk, Kontingenz und Rekursion versus Ethik der Inklusion: Die Indifferenz der Serie steht in Kontrast zur Ethik des Netzwerks. Mit ihrer Betonung von allem Prozesshaften privilegiert sie Zeit- über Raumkonstellationen, Rekursivität über Konnektivität und stellt der starken Metapher des Netzwerks die metonymische Dynamik von Echo, Mimikry und Anpassung gegenüber.
7. *Serialität als zentraler Operationsmechanismus der Massenmedien* bildet einen konzeptionellen Rahmen, in dem auch naturwissenschaftliche Projekte, ihre Methoden und ihre Kommunikationsstrategien zu verorten sind.
8. *Serialität als Prinzip von Evolution und Emergenz* – das Prinzip der Serie ist das Prinzip der Evolution und ihrer Theorie und macht das Subjekt als Intersubjekt – heißt: als serielles Phänomen – fassbar. (vgl. Sielke 2012: 395-396)

Seit der Jahrtausendwende nimmt auch die Anzahl von Studien mit einer trans- oder intermediären Perspektive zu, wobei nicht mehr einzelne Serien im Fokus des Interesses stehen, sondern das Phänomen der Serialität an sich – womit aus „Serienforschung“ zusehends „Serialitätsforschung“ wird (Kelleter 2012: 36; zit. in Anders/Staiger 2016: 9).

Anders und Staiger beziehen sich in ihrem Befund bislang dürftiger Theoretisierung von Serialität konkret auf die Literaturwissenschaften, die bisher ebenfalls wenig Interesse an literarischen Serien als Untersuchungsgegenstand gezeigt haben. Der Schwerpunkt der bisherigen Forschung zum Thema Serien bzw. Serialität liegt

demzufolge eindeutig im Bereich der Fernsehserie, obgleich gerade diese in der Germanistik jahrzehntelang unter einem generellen Trivialitäts- und Manipulationsverdacht gestanden haben (vgl. Anders/Staiger 2016: 8f).

Damit im Zusammenhang stehen natürlich die Begriffe *Trash-TV* und *Quality-TV*, wobei sich paradoxerweise sowohl die Minderwertigkeit des Fernsehens gegenüber dem Film als auch seine „gegenwärtig betonte Gleichwertigkeit oder gar Höherwertigkeit vor allem der Serialität televisueller Programmstruktur und Produkte“ verdankt (Frizzoni 2012: 344). Der Terminus *Quality-TV* tauchte erstmals in den 1970er-Jahren in Fernsehkritiken zu US-amerikanischen Serien auf, die sich von der breiten Massenunterhaltung abhoben (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 88). Der Begriff wurde in den 80er Jahren von Medienwissenschaftlern aufgegriffen und setzte sich in den 1990ern explizit für TV-Serien wie *Sex and the City* (1998-2004) durch, „die sich in Reaktion auf die einbrechenden Zuschauerzahlen eines zunehmend dezentralisierten Marktes nicht mehr primär an ein möglichst großes, sondern an ein besonders begehrtes, heißt: zahlungskräftiges, gebildetes und (bisweilen) globales Publikum richteten, für das die Werbeindustrie bereit ist, höchste Anzeigenpreise zu bezahlen“ (Frizzoni 2012: 340f.).

Der Fernsehwissenschaftler Robert J. Thompson hob 1996 in seiner Untersuchung *Television's Second Golden Age* explizite Formate wie z.B. *Twin Peaks* (1990-91) oder *Emergency Room* (1994-2009) hervor, die aus der breiten Masse von konventionell konzipierten Serien herausstechen und entwickelte für *Quality TV* zwölf Kategorien, die sowohl inhaltliche als auch produktionsästhetische Merkmale umfassen, die sämtlich auch auf *Kottan ermittelt* zutreffen. Sie seien hier zusammengefasst angeführt:

1. *Quality TV* unterscheidet sich von Mainstream-Serien sowohl formal, inhaltlich als auch erzählerisch [So hatten etwa die ersten sieben Folgen von *Kottan ermittelt* alle Spielfilmlänge zwischen 80 und 90 Minuten, die Episoden 8 bis 11 und 13 bis 19 dauerten jeweils genau eine Stunde, Folge 12 hingegen 71 Minuten; inhaltlich und auch erzählerisch brach Kottan von Anfang an mit gängigen Fernsehkonventionen].
2. *Quality TV*-Serien werden von Autoren und Künstlern aus anderen Bereichen (Independence-Film, Theater, Literatur) entwickelt [im Fall von *Kottan* von dem Schriftsteller und Drehbuchautor Helmut Zenker und dem Filmregisseur Peter Patzak].
3. *Quality TV* spricht ein gebildetes und zumeist junges Zielpublikum an [dies trifft auch auf *Kottan* zu, wobei der Erfolg der Serie von Beginn an v.a. auf ein politisch eher links stehendes Publikum eingeschränkt war].

4. Derartige Formate sind kommerziell meistens nicht erfolgreich und müssen sich daher gegen Bedenken und Widerstände von Seiten des Senders [im Fall von *Kottan* auch und v.a. gegen Widerstände vieler Zuschauer] durchsetzen.
5. *Quality TV-Serien* weisen ein umfangreiches Ensemble von Sprechrollen auf und benötigen dementsprechend einen großen Cast von Schauspielern [in *Kottan* spielten zahlreiche renommierte Theaterschauspieler aus Österreich, Deutschland, und mit Leon Askin und Eddie Constantine sogar zwei US-amerikanische Größen mit].
6. *Quality TV-Formate* verfügen über ein serielles Gedächtnis, wodurch sich die Figuren weiterentwickeln und ihre Handlungen nachhaltige Folgen haben [das ist bei *Kottan* v.a. an der Entwicklung der Hauptfigur im Zuge des zweimaligen Darstellerwechsels und der schrittweisen Entwicklung seines familiären Umfelds erkennbar].
7. *Quality TV* erschafft neue Genres durch die Kombination bisheriger Gattungen [im Fall von *Kottan* die um parodistische und surreale Elemente erweiterte Krimi-, Familien- und Sozialserie].
8. Diese Serien sind außerdem stark an Literatur und ein komplexes literarisches Schreiben angelehnt [wofür bei *Kottan* Autor Helmut Zenker zeichnete, der u.a. auch Mitbegründer der renommierten österreichischen Literaturzeitschrift *Wespennest* war].
9. *Quality TV-Serien* zeichnen sich durch eine dezidierte Metareflexivität aus und verweisen auf sich selbst bzw. brechen mit Erzählkonventionen [bei *Kottan* vgl. Kap. 7.5].
10. *Quality TV* behandelt auch kontroverse Themen der Sexualität und Religion, soziale Konflikte oder explizite Gewalt [in *Kottan* etwa außerehelicher Sex und Prostitution sowie das Lächerlichmachen staatlicher Autoritäten].
11. *Quality TV-Serien* streben einen „Realismus“ an [bei *Kottan* siehe dazu Peter Patzaks Interview-Statement in Kap. 6.3].
12. *Quality TV-Serien* werden im Allgemeinen von der Fernsehkritik gelobt und mit Preisen ausgezeichnet [Helmut Zenker und Peter Patzak erhielten 1980 die Goldene Kamera für die beste Krimiserie und 1985 für die *Kottan*-Folge „Smokey und Baby und Bär“ den Adolf Grimme-Preis in Bronze]. (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 89)

Wie Schleich und Nesselhauf richtig anmerken, dürfen diese Kategorien selbstverständlich nicht apodiktisch verstanden werden, sondern sie resultieren vielmehr aus der Beobachtung eines regelrechten Paradigmenwechsels und der Bestandsaufnahme neuer innovativer Formate in den frühen 1990er-Jahren (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 89f). Umso mehr erscheint die Serie *Kottan ermittelt* als wegweisend und beispielgebend für Formate in den darauffolgenden Jahrzehnten.

3.3 Fernsehserien und das Serielle des Fernsehens

Das Erzählen in Fortsetzungen oder in wiederkehrenden Episoden, formuliert

Hickethier dieses Phänomen treffend, „kommt offenbar einem Grundbedürfnis menschlicher Unterhaltung nach und hat in der Fernsehserie nur ihre TV-bezogene massenmediale Form gefunden“ (Hickethier 1989: 76-93; zit. in Hickethier 1991a: 17-18). Auch Umberto Eco betont in seinem Essay über Serialität in Kunst und Massenmedien jenes wohltuende Element, das Varianten von Gutbekanntem innewohnt:

“Bei den Serien glaubt man, sich an der Neuheit der Geschichte (die immer die gleiche ist) zu erfreuen, tatsächlich erfreut man sich aber an der Wiederkehr des immer konstanten narrativen Schemas. Die Serie erfüllt in diesem Sinne unser infantiles Bedürfnis, die gleiche Geschichte immer wieder zu hören, getröstet zu werden durch die ‚Wiederkehr des Identischen‘, das nur oberflächlich verkleidet ist.” (Eco 1989: 305)

Marion Hubmer verweist ebenfalls auf Bedürfnisse, „die im Sehen und Erleben des Seriellen angesprochen werden; so z.B. das Bedürfnis nach sicheren Ordnungen, Mustern und Normen – erfüllt im Seriellen insgesamt und in vielen inhaltlichen und formalen Einzelementen von Serien“ (Hubmer 2015:13). Dabei sollte jedoch nicht vergessen werden, dass serielles Erzählen auch und gerade seinen Reiz aus der Unabgeschlossenheit bezieht, aus dem „to be continued“ (vgl. Anders/Staiger 2016: 2).

3.3.1 Die Serialität des Fernsehprogramms

Bevor wir uns mit Serienformaten, Seriengenres und Serienfiguren beschäftigen, muss zunächst noch über den seriellen Charakter des Fernsehens selbst etwas gesagt werden. Serialität hat nicht nur Auswirkungen auf den seriellen Text selbst, indem sie diesen strukturiert, sondern auch auf dessen Produktion, Distribution und Rezeption (vgl. Anders/Staiger 2016: 4). Hickethier hält treffend fest, dass der ständige Bedarf nach permanenter Unterhaltung und Information auf der Programmebene zur Einrichtung wiederkehrender Programmplätze führt, die alle in ähnlicher bzw. zum Teil in gleicher Weise gefüllt werden müssen, woraus wiederum „eine regelmäßige und kontinuierliche – und damit auch serielle – Produktion des Programms [entsteht]“ (Hickethier 1991a: 12). Damit zieht gleichsam ein „Fluss des Lebens“ oder genauer ein „Fluss in Sequenzen“ am Fernsehzuschauer vorbei, „eine Serie von Einheiten, zeitlich strukturiert, aber auch in ihren Genres, Programmformen und Präsentationstypen nach bestimmten wiederkehrenden Prinzipien geordnet“ (ibid.). Auch Umberto Eco hat davon geschrieben, dass die Serie dem Leser (bzw. Zuschauer) einen Leserhythmus aufzwingt und dadurch die Momente, in

denen eine bestimmte Erwartungshaltung herrschen soll, bestimmt (vgl. Eco 1985; zit. in Hickethier 1991a: 13).

3.3.2 Serienformate zwischen Wiederholung, Stagnation und Progression

Während das Prinzip der Mehrteiligkeit allen Serienformaten gleich ist, unterscheidet Hickethier gleichzeitig zwischen Serien mit abgeschlossenen Folgehandlungen und Fortsetzungsgeschichten und schreibt darüber hinaus von der allzeit vorhandenen Doppelstruktur, die in der Serienform steckt – einerseits stellen die einzelnen Serienfolgen dramaturgisch und produktionstechnisch „erkennbare, abgegrenzte Einheiten dar, die in unterschiedlicher Weise Anknüpfungen an vorangegangene Folgen herstellen und Anknüpfungspunkte für die nachfolgenden bieten. Serien bilden *Ketten von Einzelfolgen*“ (Hickethier 1991a: 9). Dabei bleibt die Serie innerhalb der Einzelfolgen durchaus in die traditionellen Muster des dramatischen Geschehens eingebunden. Andererseits „verweist die Dramaturgie der Endlosserie immer über die einzelne Folge hinaus, lebt davon, daß Zuschauer aus den vergangenen Folgen Serienwissen akkumulieren und mit der Erwartung leben, daß das Geschehen in die Zukunft hinein noch verlängert wird“ (Hickethier 1991a: 8f).

Bereits Gilles Deleuze hat Serialität als eine Kategorie von „Wiederholung und Differenz“ gefasst (Deleuze 1968; zit. in Sielke 2012: 389) und Hickethier spricht von der „*Transformation des Immergleichen*“ (Hickethier 1991a: 14). Schleich und Nesselhauf unterscheiden in ebensolcher Weise auf Formatebene zwischen der „Status Quo“-Serie (engl.: *series*) als gleichsam stagnativer und vielleicht grundlegendster Form seriellen Erzählens, in der größere Veränderungen in der Anlage und Ausgangssituation nahezu ausbleiben, die Geschehnisse einer einzelnen Episode also keine nachhaltige Relevanz für Handlung oder Figuren haben und am Ende wieder der Ursprungszustand einkehrt (was v.a. auf Produktionen vor den 1980er-Jahren zutrifft) (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 120), und andererseits den progressiven, im Englischen als *serials* titulierten Formaten, deren Handlungsbögen sich oftmals über ganze Staffeln oder sogar über den ganzen Serienverlauf erstrecken und wie sie in ihrer extremsten Form wohl in der *soap opera* zu finden ist (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 127).

Als dritte Form seriellen Erzählens gibt es die bereits in Kapitel 3.1 erwähnten, stagnative und progressive Elemente verbindenden *Flexi-Dramen*, die Wacker als

„Episodenserien im weiten Sinne“ bezeichnet (vgl. Wacker 2017: 60). In diesem Serienformat kreist die einzelne Episode selbst zwar um einen in der Regel abgeschlossenen Subplot, parallel dazu gibt es aber einen übergreifenden Plot mit sich weiterentwickelnden Figuren und Ereignissen, die auf der Handlungsebene nachhaltige Folgen haben. Prugger merkt dazu am Beispiel von Sozialserien an, dass parallel zum „variieren Thema“ kontinuierliche „Serien-Themen“ verlaufen, „die in der Regel den Verlauf der persönlichen, affektiven Beziehungen der Hauptfiguren betreffen (Beziehungen zu Kindern und Verwandten, Lieben, Bekanntschaften, Freundschaften)“ (Prugger 1994: 105). Dadurch sind Flexi-Dramen in gewisser Weise „realistischer“ als reine Status Quo-Serien, da die Figuren natürlichen Alterungsprozessen unterworfen sind und Handlungen Konsequenzen haben. Dennoch besteht für den/die Zuschauer*in die Möglichkeit – im Gegensatz zu progressiven *serials* – einige Episoden zu versäumen, ohne die Gefahr, dass er/sie sich beim erneuten Serienkonsum in der Handlung nicht mehr zurechtfindet (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 132). Die „Kottan“-Reihe gehört demnach zu den Flexi-Dramen (vgl. dazu Kap. 6.3 und 6.4).

Abschließend seien noch zwei weitere typische Serienformate erwähnt: Die *Miniserie*, die aus nur wenigen einzelnen Episoden besteht, im Vorfeld durchgeplant wird und daher stark an „klassische“ Filmproduktionen erinnert, wird oft als Format für Literaturverfilmungen genutzt (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 136f). Zu guter Letzt gibt es noch die in vielerlei Hinsicht der Miniserie ähnliche *Anthologie-Serie*, die in den Anfangsjahren der US-amerikanischen Fernsehserie v.a. in New York produzierte Theater- und Literaturübertragungen und ab den 1950er-Jahren ebenfalls US-amerikanische Formate bezeichnet, welche in einem Rahmen einzelne und für sich abgeschlossene Episoden erzählen (wie z.B. die 1955-1965 ausgestrahlte Alfred Hitchcock *Presents*-Reihe) (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 138f).

3.3.3 Seriengenres und Genresynkretismus

Eine andere Möglichkeit der Kategorisierung von Serien ist die nach *Genres*, welche häufig mit dem Begriff *Gattung* vermischt wird – hierbei ist festzuhalten, dass *Gattung* eher das Format (Fernsehserie, Quizshow, Nachrichten etc.) bezeichnet, das *Genre* aber deren jeweils konkrete Ausprägung (z.B. Sitcom, Seifenoper, Kochshow) (vgl. Schleich/Nesselhauf 2016: 80).

Der Genrebegriff kommt ursprünglich aus dem Filmbereich, für den Faulstich zehn Genres definiert hat (Western, Kriminalfilm, Melodram, Science-Fiction-Film, Abenteuerfilm, Horrorfilm, Thriller, Komödie, Musikfilm und Erotikfilm, sowie als besonderes zusätzliches Genre die Literaturverfilmung) (vgl. Faulstich 2002: 30-57).

Field u.a. behaupten: „Fernsehserien sind stets einem Genre zugehörig. Sie sind Komödien, Krimis, Familienserien, Heimatserien, Arztserien etc., zuweilen werden Genres miteinander kombiniert“ (Field u.a. 1988: 180). Mit Prugger lässt sich diese Liste um die Sozial- und Abenteurserie mitsamt ihren Subgenres wie z.B. die Kriegsserie erweitern (vgl. Prugger 1994: 98). In ihrer ausführlichen, auf Christian Hießnauers hierarchisiertem „Ebenenmodell“ der Gattungen und Genres des Fernsehens basierenden Gattungs- und Genrespektrum der Programmbereiche führt die Medienwissenschaftlerin Joan Kristin Bleicher folgende Fernsehseriengenres an: Familien- und Krimiserie, Arzt- bzw. Krankenhausserie, Science-Fiction-Serie, Comedyserie, Tierserie, Schulserie, Pfarrerserie, Reality Soap und Scripted Content (Bleicher 2013: 369f) – wobei, wie Anders/Staiger anmerken, sich diese Liste fast beliebig erweitern lässt, wenn man die ebenfalls von Bleicher erwähnte und heute durchaus übliche Kombinationen aus mehreren Subgenres miteinbezieht (Science-Fiction-Komödie, Krimi-Tierserie usw.) (vgl. Anders/Staiger 2016: 5).

Damit ist auch bereits die Problematik des Genrebegriffs angesprochen, der ursprünglich aus der Literatur kommt, vom Film übernommen und von dort auf Fernsehformate übertragen wurde und die oben erwähnte allzu eindeutige Definition durch Field in Frage stellt. Schleich und Nesselhauf legen aufgrund dieser die Fernsehserien-Genres kennzeichnenden Unübersichtlichkeit und Komplexität folgende vier Rahmenbedingungen fest, nach denen TV-Serien bestimmten Genres jeweils zugeordnet werden können:

- Genres sind medienspezifische Phänomene, die nicht eins zu eins auf andere Medien übertragen werden können, v.a. weil jeweils unterschiedliche Produktionsbedingungen stets bei der Analyse berücksichtigt werden müssen.
- Genres sind nicht *a priori* fixierte Entitäten, da bei medialen Zuordnungen die Frage nach Deduktion und Induktion signifikant komplexer ist als etwa in den Naturwissenschaften.
- Texte weisen zwar intrinsische Qualitäten auf, wodurch sie einem Genre zugeordnet werden können, jedoch sind diese Kategorien nicht sehr eindeutig.
- Die Zuweisung eines Genres erweist sich insbesondere dann als schwierig, wenn es eine Diskrepanz in der Wahrnehmung bei Produzenten, Rezipienten und Forschern gibt. (Schleich/Nesselhauf 2016: 81f)

Wenngleich sich dadurch gerade bei den besonders auf Einschaltquoten und kommerziellen Erfolg ausgerichteten Fernsehserien Genreregeln stark verwischen können, ja sogar ein Wechsel innerhalb des Serienkonzepts möglich ist (Schleich/Nesselhauf 2016: 83), so erleichtern doch bis zu einem bestimmten Grad Genre- und Serienkonventionen und die damit einhergehende typisierte Inszenierung und Bildsprache deren Rezeption und Interpretation (vgl. Prugger 1994: 107). Und möglicherweise hat gerade „die (vermeintlich) ‚seichte‘ Unterhaltung gemeinsam mit dem kommerziellen Druck [...] sogar erst innovative Experimente befördert: Aus der Sitcom und der Krankenhaus-Serie wird die *medical dramedy*, aus der ‚dramatisch‘ geschnittenen oder sogar gescipteten Dokumentation wird die Doku-Soap des Reality TV“ (Schleich/Nesselhauf 2016: 83).

Tina Welke beschreibt Genres als Strukturkonventionen und besondere Formen der Schematisierung, wobei durch den filmischen Zwang zur Reduktion konventionelle Muster entstehen, die zu audiovisuellen Stereotypisierungen führen (vgl. Welke 2010: 115) und bezieht sich dabei u.a. auf die drei von Wuss definierten Strukturtypen als Basisformen filmischen Erzählens, das sogenannte PKS-Modell:

- **Perzeptionsgeleitete** Strukturen, die vom Rezipienten unbewusst aufgenommen werden
- **Konzeptgeleitete** Strukturen, die als realisierte Kausalketten die Grundlage der Narration darstellen
- **Stereotypengeleitete** Strukturen, welche Story-Schemata fundieren (vgl. Wuss 1990: 72 und 1993: 97ff; zit. in Welke 2010: 116)

Welke weist darauf hin, dass Stereotypisierungen nicht nur auf Ebene der *Figuren* auftreten (vgl. Kap. 3.3.5), sondern auch auf Ebene der Handlungswelt dazu führen, dass Plots als gefestigte Schemata vorliegen und dadurch Stereotypen ähneln (vgl. Welke 2010: 118f). Dabei beherrschen „[k]onventionalisierte Schemata als stabile Folie besonders die Reihen und Serien des Fernsehens. Darüber hinaus lassen sich *Genres* generell als offen strukturierte Repertoires narrativer Stereotypen verstehen“ (Welke 2010: 119).

Aufgrund der bisweilen unmöglichen Festlegung einzelner Serienformate auf ein Genre hat sich daher ein gewisser Genresynkretismus in der Forschung über Fernsehserien etabliert, der davon ausgeht, dass jede Serie partiell eine Vermischung aufweist und aus einem Haupt- und einem Nebengenre besteht (Schleich/Nesselhauf 2016: 83). Dies lässt sich auch auf die bereits Ende der

1970er-Jahre in Österreich ausgestrahlte Kult-Krimiserie *Kottan ermittelt* übertragen, die nicht nur eine Krimi-, sondern auch eine Familien- und auf eine gewisse Weise sogar eine Sozialserie ist und nebenbei satirische und parodistische Elemente aufweist (vgl. Kap. 6.3).

3.3.4 Emotionale Strategien und Weltsichten

Eng verbunden mit stereotyper Figurenzeichnung in Fernsehserien steht die Vermittlung von Mentalitäten und Weltsichten. Wie Hickethier erläutert, führt die Einbindung des Fernsehens in den Alltag der Zuschauer zu einer gleichsam rituellen Nutzung des Fernsehangebots und erzwingt in der Folge die Bedienung konstanter Zuschauererwartungen und damit nicht nur eine Kontinuität stets gleicher Geschichten, sondern aufgrund der im Fernsehen ohnehin vorhandenen Mischung aus fiktionalen und dokumentarischen Formen auch einen Schein von Realitätsnähe. Um diesen *Realismus-Eindruck* zu gewährleisten, wird alles vermieden, was z.B. darauf verweist, dass Serienhandlungen das Produkt einer Autorenphantasie sind (vgl. Hickethier 1994: 57ff). Die zwischen Realitätsnähe und im Lauf der Serie immer stärker in den Vordergrund tretenden surrealen Elementen angesiedelte Machart von *Kottan ermittelt* steht hier in einem interessanten Spannungsfeld (vgl. Kap. 6.4).

Parallel zu dem erwähnten Realitätsschein veränderten sich – korrespondierend mit den jeweils epochenbedingten Mentalitäten – die emotionalen Strategien, mit denen Fernsehserien arbeiteten: Die darin in den 1950er und 60er Jahren zum Ausdruck kommenden Harmonie-Strategien bedienten noch ein für diese Dekaden etwa in der damaligen Bundesrepublik Deutschland typisches Weltverständnis. Klassische, episodisch angelegte Krimiserien z.B. waren auf ein Schema *Harmonie > Störung der Harmonie > Wiederherstellung der Harmonie* hin angelegt und bestätigten damit den Glauben des Publikums an den schlussendlichen Sieg des Guten. Die 1978 startende US-Erfolgsserie Dallas hingegen zeigte einem Millionenpublikum erstmals eine Welt voller „Intrigen, Machtkämpfe, Gemeinheiten und Schlechtigkeiten, in der die zwischenzeitlich erreichten Zustände der Befriedung und des individuellen Glücks immer nur von kurzer Dauer sind“ (Hickethier 1994: 60).

Laut Hickethier gewinnen allerdings die meisten Zuschauer keine totale Weltsicht aus Fernsehserien, sondern nur einzelne Bestandteile daraus seien für deren aktuelle Situation von Bedeutung. Demnach stellt die Serie einen Rahmen dar, mit darin

stattfindenden Handlungen, Verhaltensweisen, Einschätzungen und Meinungen, zu denen sich die Rezipienten in Beziehung setzen (vgl. Hickethier 1991a: 40). Dabei spielt *Angemessenheit* eine wichtige Rolle, welche „durch die Zuschauer jeweils situationsbezogen in der Spanne zwischen *traditionellem und neuerem, erfolgreichem und weniger erfolgreichem* Verhalten zu definieren [ist], zwischen *„normal“ und randständig, sozialverträglich und sozialfeindlich, fürsorgerisch und rücksichtslos, mitfühlend und gefühlsabweisend“* (Hickethier 1994: 67). Somit bieten Serien den Zuschauern gleichsam *spielerisch*, weil immer wieder neu *variierend* und in unterschiedlicher Weise abgestuft, verschiedene Verhaltensmodelle und einen Orientierungsrahmen an (vgl. Hickethier 1991a: 50).

Überdies ist das Fernsehen, wie Hickethier ebenfalls zutreffend festhält, „immer zugleich ein *Machtapparat*, mit dem sich auch Herrschaft über die Produktion von Öffentlichkeit repräsentiert und verfestigt. Nicht alle ‚Verzerrungen‘ und ‚Überspitzungen‘ von Verhaltensweisen werden zugelassen, sondern nur die, die auf einen breiten Konsens stoßen und bestehende Machtinteressen nicht konterkarieren“ (Hickethier 1991a: 43) (vgl. auch Kap. 6.3).

3.3.5 Serienfiguren und Stereotype

“Der Autor eines einzelnen Stückes hat die Aufgabe, seine Stoffidee in Personen und Handlung umzusetzen. Dem Serienautor stellt sich die Aufgabe genau umgekehrt. Er hat in der Regel eine feste Personenkonstellation und eine Reihe daraus sich ergebender Handlungsmuster; er muss nun seine Stoffidee so entfalten, daß die vorgegebenen Personen mit Handlung bedient werden.“ (Field u.a. 1988: 171)

Dieses Zitat aus einem Handbuch zum Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film wird von Hickethier bestätigt, der darauf hinweist, dass eine Serie „andere, synthetische, von der Ökonomie des Mediums geprägte Techniken des *Geschichtenerfindens* gefördert [hat], die aber vom Prinzip her schon in der seriellen Produktion für andere Medien entwickelt wurden“ (Hickethier 1991a: 13f).

Bei Charakteren in Fernsehserien, insbesondere in Familienserien, kommt das Phänomen des „*Übertragungserlebens*“ ins Spiel, das Mikos wie folgt formuliert hat: „Die Protagonisten agieren stellvertretend für die Zuschauer und bearbeiten dabei nicht nur ihre eigenen Serienprobleme, sondern die Probleme der Zuschauer gleich mit“ (Mikos 1987: 30).

Es ist auffallend, dass Figuren in Fernsehserien oftmals unsinniges, bizarres oder provokatives Verhalten an den Tag legen. Solcherart „abnormales“ Verhalten erfüllt jedoch einen dramaturgischen Zweck, gibt es doch anderen Serienfiguren die Möglichkeit, in Abgrenzung dazu ihre „Normalität“ zu beweisen und fordert damit auch die Zuschauer heraus, zu diesem herausgestellten Verhalten Stellung zu nehmen. Und obwohl jede Serienfigur als Konstrukt aus der Zusammenarbeit zwischen Schauspieler*in, Regisseur*in und Autor*innen zu verstehen ist, löst das Brechen von Normen durch „abnormales“ Verhalten stets gesellschaftliche Diskussionen aus – wobei das Publikum wiederum ebenfalls Veränderungen im Serienangebot bewirken kann, indem es z.B. durch Verweigerung des Zuschauens bis hin zum offenen Protest seinen Unmut kundtun kann (vgl. Hickethier 1991a: 43f) (vgl. Kap. 6.5).

Ein klassisches Mittel der Figurenzeichnung in Film und Fernsehen ist das Arbeiten mit *Stereotypen*. Coleman definiert Stereotypen als „simplifizierte Generalisierungen von Menschen und Ereignissen“, gleichsam als kognitive Kategorien, mit deren Hilfe wir die täglich auf uns einprasselnde Vielzahl von immer neuen Informationen besser verarbeiten können (vgl. Coleman 2016: 47). Sie bezieht sich damit u.a. auf Hinton, der festhält: „An important point to note is that stereotypes concern meaningful groups in a society. Furthermore they are ways of distinguishing between these groups“, und hinzufügt: „Stereotypes are about the attributes associated with the members of a social group“ (Hinton 2020: 25). Für Film und Fernsehen beschreibt Winkler Stereotypen als „narrative und ästhetische Muster, die im filmischen Material beobachtet werden können“ und grenzt ihn vom Begriff *Klischee* ab, welcher meist auf den Bereich ästhetischer Phänomene eingeschränkt bleibe, während das Stereotyp immer einen bestimmten Weltbezug impliziere. Er weist darauf hin, dass „sich künstlerisch wertvollere Produktionen dadurch auszeichnen, daß sie sowohl auf narrativer Ebene als auch bezogen auf Formprobleme eigene und ‚originelle‘ Lösungen entwickeln“ würden, während „sich die große Menge weniger anspruchsvoller Produkte darauf [beschränkt], bereits bewährte Lösungen zu wiederholen, zu variieren und zu einer stabilen Struktur prognostizierbarer Schemata zu verfestigen“ (Winkler 1992: 143). Diese Praktik trifft naturgemäß besonders auf serielle Produktionen etwa im Fernsehen zu.

Ein weiteres Kennzeichen von Stereotypen ist laut Winkler, „daß sie vom Rezipienten nicht bewußt, sondern eher beiläufig, durch Gewöhnung aufgenommen werden, so daß sie zwar ein bestimmter Typus des ‚Vorwissens‘, subjektiv aber nicht in vollem Maß verfügbar sind.“ (Winkler 1992: 143). Coleman erläutert zwei weitere wichtige Charakteristiken von Stereotypen: ihre Inflexibilität, welche eine Veränderung bereits geformter Stereotype erschwert, sowie ihre Fehlerhaftigkeit, die auf der Darstellung einer sozialen Gruppe als homogen beruht „und jedem Mitglied dieser Gruppe die gleichen physischen und charakterlichen Eigenschaften“ zuweist (Coleman 2016: 47f). Schöps weist darauf hin, dass Stereotype einerseits Denk- und Aushandlungsprozesse sprachlicher und nichtsprachlicher Art erleichtern, andererseits aber auch durch die Verengung unseres Weltbilds Prozesse der Vorurteilsbildung begünstigen (vgl. Schöps 2015: 67).

Von den Zuschauern wiederum werden Stereotype bzw. stereotype Verhaltensweisen von Seriencharakteren entweder als Klischee erkannt und abgelehnt, oftmals aber auch als angebliche „Wahrheiten“ des menschlichen Lebens verstanden und in der Folge als Norm akzeptiert (vgl. Hickethier 1991a: 52).

Es kann gesagt werden, dass im Lauf der medialen Wahrnehmungsgeschichte Stereotype definitiv aktiviert werden bzw. sich ausbilden (vgl. Schneider 1990). In Filmen (und insbesondere in Fernsehserien) werden sie stets dazu verwendet, um schnelle Identifikationen zu ermöglichen, gestatten es aber gleichzeitig, Ideen zu reflektieren und zu dekonstruieren (vgl. Coleman 2016: 48).

Schlussendlich ist die Funktion von Stereotypen und stereotypen Verhaltensweisen in Fernsehserien insofern besonders wichtig, weil, wie Hickethier betont, nicht die *Glaubwürdigkeit* des großen dramaturgischen Bogens für das Format der Fernsehserie interessant ist, sondern, welche *Spannweite an unterschiedlichen Verhaltensweisen* eine Serie anbietet. Das Fernsehen – und hier besonders die Fernsehserien – stellen als Teil der gesellschaftlichen Modernisierungsprozesse einen Ort dar, an dem die für die Modernisierung notwendigen Verhaltensmodellierungen angeboten und verbreitet werden (vgl. Hickethier 1994: 69f).

4. Zum Film als Teil kulturreflexiver DaZ-Landeskunde

Es soll hier keine detaillierte Analyse der Stellung des Films in der kulturreflexiven Landeskunde erfolgen, sondern lediglich auf einige Aspekte hingewiesen werden, die im Hinblick auf das Potential der Krimiserie *Kottan ermittelt* als wichtig erscheinen.

Wie bereits in der Einleitung erwähnt, weist Bleicher darauf hin, „dass Filme (fast) die stärksten Kulturträger eines Landes sind“ (Bleicher 2004: 274). Seit in den 1990er Jahren die Vermittlung von Medienkompetenz im schulischen Kontext wachsende Bedeutung erfährt (vgl. Welke 2013: 48f), wurde auch im deutschsprachigen Raum das Potenzial des Films und insbesondere des Spielfilms für den kritisch-reflexiven landeskundlichen Unterricht im DaF/DaZ-Bereich erkannt, und es gibt immer mehr theoretische Ansätze und Didaktisierungsvorschläge für deren Einsatz in diesem Arbeitsfeld (vgl. u.a. Tonsern 2015: 28). Einer der wichtigsten auch und gerade für den Film zutreffenden Faktoren ist hierbei, dass Bilder „reflektieren und konstituieren [...] was uns normal erscheint und was wir als normale Praktiken und Selbstpraktiken des alltäglichen Lebens erachten“ (Seidl 2007: 40) – wobei es bei *Kottan* zumeist eher um das Gegenteil dessen geht, was als „normal“ erscheint. Blell und Lütge sehen im Film im DaZ-Unterricht nach dem *linguistic turn* und seinem erweiterten Textbegriff sowie dem *iconic turn* mit seinem Perspektivenwechsel hin zu kulturellen Sehgewohnheiten einen weiteren Schritt in der *Visual Culture* hin zu einem *performative turn*, in dem maßgeblich Darstellungs- und Inszenierungsaspekte eine Rolle spielen, was letztlich zur Entwicklung einer *critical literacy* des Publikums führt (Blell & Lütge 2008: 133f).

In diesem Zusammenhang sei auch auf Kortes Dimensionen der Filmanalyse verwiesen, in denen er zwischen *Filmrealität* als Bestandsaufnahme aller am Film selbst feststellbarer Daten, *Bedingungsrealität* als Ermittlung der Produktion und Gestaltung des Films beeinflussender Kontextfaktoren, *Bezugsrealität* als Verhältnis zwischen filmischer Darstellung und realen, einem Film zugrundeliegenden Ereignissen sowie *Wirkungsrealität*, welche die Rezeption durch das Publikum und die diese beeinflussenden Faktoren meint, unterscheidet (vgl. Korte 1999: 21f).

Welke weist darauf hin, dass der rezipierte Text (bzw. Film) stets das Produkt eines aktiven Betrachters ist, da die audio-visuellen Angebote, die ein Film macht, in Abhängigkeit vom Vorwissen und der Erfahrung der Rezipient*innen vervollständigt

werden, der Film also immer im Kopf des jeweiligen ihn rezipierenden Individuums entsteht (Welke 2013: 52). Deshalb versteht sie unter der Förderung des Filmverstehens im Unterricht „nicht, das affektive und emotionale Potential von Filmen zu negieren, sondern aufzudecken, worauf dieses beruht“ (Welke 2013: 52).

Bei der Arbeit mit Spielfilmen im kulturreflexiven Landeskunde-Unterricht kommen mehrere wichtige Aspekte zum Tragen: Zunächst gilt es, die grundsätzliche Relevanz des im Film behandelten Themas für die Lernenden im Blick zu haben. Darüber hinaus stellt sich die Frage, welche sprachlichen und kulturellen Ziele mit dem Material erreicht werden können. Überdies transportieren Filme immer kulturelle Deutungsmuster, wie sie bereits Claus Altmayer (vgl. Altmayer 2002 16f und Tonsern 2015: 28f) erläutert hat. Altmayer führt dazu fünf Punkte an, die kulturelle Deutungsmuster als Wissensstruktur definieren, und die:

- abstraktes und typisiertes Wissen über einen bestimmten Erfahrungsbereich enthalten;
- dazu dienen, neue Erfahrungen und neue Informationen zu den bestehenden Wissensstrukturen in Beziehung zu setzen und dem Neuen damit Sinn zuzusprechen;
- nicht im kognitiven Apparat eines Individuums verankert, sondern einer sozialen Gruppe gemeinsam sind;
- erfahrungsgesättigt sind, in denen aber nicht individuelle, sondern „kollektive“ Erfahrungen abgelagert sind;
- eine gewisse Konstanz und Stabilität über längere Zeiträume hinweg aufweisen und die daher für kollektive Deutungsprozesse immer wieder herangezogen werden.

Solcherart definierte kulturelle Deutungsmuster tauchen in Spielfilmen vor allem im „Subtext“ auf und sind entsprechend zu durchleuchten und zu analysieren. Kulturelle Deutungsmuster werden nicht nur über den Plot und die Dialoge transportiert, sondern auch mit Hilfe filmischer Mittel wie Kameraperspektiven, Schnitt, Musik oder charakterlicher Stereotypen, die es gegebenenfalls ebenso zu reflektieren gilt.

Dabei ist landeskundliches bzw. kulturelles Lernen als Prozess zu verstehen, in welchem im Film zum Ausdruck kommende kulturelle Deutungsmuster jedoch von

den Lernenden und nicht von den Lehrenden entdeckt, erklärt und ausgehandelt werden (vgl. Tonsern 2015: 29).

Auf der sprachlichen Ebene wiederum kann Film als Quelle verschiedenster Sprachregister und Varietäten dienen, was in ganz außerordentlichem Ausmaß auf *Kottan ermittelt* zutrifft. Kaiser schreibt zum sprachlichen Potential von Film für den Fremdsprachenunterricht:

“Moreover, the spoken language of film often incorporates a wide range of sociolects of the target language, e.g., the speech of various socio-economic and educational levels, the speech of children and non-native speakers, slang and jargon, rural and urban speech, and a range of regional dialects. These reflect the varieties of speech that students will encounter in the target country, and making students aware of the varieties of L2 sociolects should be an important part of their language learning” (Kaiser 2011: 233).

Außerdem vermitteln Bilder laut Seidl Inhalte „sprachunabhängig und können durch positiv affektive Prozesse als Stimuli für Sprechanlässe dienen“ (Seidl 2007: 40). Auch Kaiser meint, dass sich Sprechakte auf den funktionellen Gebrauch von Sprache beziehen, indem sie sowohl Illokution (sprachliches Handeln bzw. Absichten des/der Sprechenden) als auch Perlokution (beabsichtigte Reaktion des/der Hörenden) beinhalten (vgl. Kaiser 2011: 236). Die analysierten Szenen aus *Kottan ermittelt* bieten nicht nur hier reichlich Material, sondern beinhalten viele weitere Themen für den DaZ-Unterricht – bis hin zu den von Kaiser am Rand erwähnten Kosenamen, welche die Verwendung verschiedener Namensformen illustrieren (vgl. Kaiser 2011: 248). Allein in den ausgewählten Kottan-Szenen adressiert Ilse Kottan ihren Mann Adolf viermal mit dem Kosenamen „Dolferl“ (Fall 4, Szene „Fernsehbeschwerde“, Fall 6, Szene „Sportnachrichten“, Fall 11, Szene „Computerspiele“ und Fall 16, Szene „Filmwunsch“ – vgl. Transkriptionen im Anhang).

Obwohl die in Filmen verwendete Sprache zuallermeist ein konstruierter, eingeübter und gespielter Text ist, wird sie von den Zuschauer*innen in der Regel als natürlich empfunden und als Ausdrucksmittel, mit denen die Filmfiguren etwas mitteilen, bewirken, vortäuschen, bezwecken, verschleiern usw., wodurch sie sich wiederum als Material für den Fremdsprachenunterricht anbietet:

“We can consider the language spoken in a film as representative of natural speech and look for examples in which characters use language to elicit information, to obfuscate or reinforce their position of power, to allude to historical events or cultural norms, and to successfully carry out their agendas” (Kaiser & Shibahara 2014: 4)

Die Verwendung der bereits angesprochenen Stereotypen (vgl. Kap. 3.3.5) im Film ermöglicht es wiederum – und *Kottan ermittelt* ist ein sehr gutes Beispiel hierfür –, die Erwartungshaltung des Publikums zu erfüllen, oder auch sie in Frage zu stellen bzw. zu unterlaufen und dadurch eine Reflexion seitens der Zuschauer*innen zu evozieren (vgl. Coleman 2016: 49).

Nicht unerwähnt bleiben darf hier der von Kramsch geprägte Begriff der *symbolischen Kompetenz*, den sie als nächsten Entwicklungsschritt nach der kommunikativen Kompetenz versteht, und mit deren drei Aspekten sie auf die drei Funktionen der Sprache nach Karl Bühler (Darstellung, Appell und Ausdruck) Bezug nimmt: Während sich die *symbolische Darstellung* auf konnotative Bedeutungen bezieht (was die Sprache aussagt), geht es in der *symbolischen Sprechhandlung* (dem *Appell*) darum, was die Sprache tut bzw. um die Positionierung des Lesers durch den Text (bzw. Film) und schließlich im *symbolischen Ausdruck* darum, was durch die Sprache evoziert wird – etwa, welche Gefühle oder Reaktionen ein Text in den Leser*innen hervorzurufen sucht und *wie* er das tut (Kramsch 2011a: 36f). Ziel der symbolischen Kompetenz ist es, die Lerner*innen zu befähigen, „die Komplexität der heutigen Welt besser zu erfassen und zu verarbeiten“ (Kramsch 2011a: 35).

Die Vorteile speziell von kurzen Filmausschnitten bzw. Film-Clips mit einer Dauer zwischen etwa einer bis vier Minuten, wie sie für die vorliegende Arbeit ausgewählt wurden, erscheinen mir für die Verwendung im DaZ-Unterricht noch besonders erwähnenswert: Erstens beinhalten sie ein überschaubares Quantum an sprachlichem Input, zweitens können kurze Clips oft wiederholt werden; sie ermöglichen ein genaues Hören des Texts; die Lernenden können sich genau auf die Worte, die darin vorkommen, sowie auf das Setting und die filmische Machart der Szene konzentrieren (vgl. Gullette et al. 2016: 266). Die Verwendung von Clips erlaubt den Lernenden darüber hinaus auch Überlegungen über filmische Hilfsmittel, Sprache, Musik und Ton anzustellen, und wie diese zur Schaffung von Bedeutung beitragen (vgl. Kaiser & Shibahara 2014: 6).

Was die ausgewählten Kottan-Szenen sowohl formal mit kurzen Filmclips als auch konzeptuell mit Kurzspielfilmen verbindet, ist eine gewisse Reduktion komplexer Verhältnisse, meist ein Abschluss mit einer Pointe, sowie eine Nähe zu Komik, Parodie, Satire und Groteske (vgl. Raskin 2000: 9f & 12f; zit. in Abraham 2013: 5).

All die oben angeführten Aspekte, welche dem Film bzw. der Fernsehserie zu eigen sind, lassen darauf schließen, dass sich gerade eine Serie wie *Kottan ermittelt* mit ihrem landestypischen subversiven Humor besonders für den Einsatz im kulturellen DaZ-Landeskundeunterricht eignet. Im nächsten Kapitel wollen wir uns daher noch näher mit Satire, Subversion und dem spezifisch österreichisch geprägten Humor der Serie *Kottan ermittelt* befassen.

5. Anmerkungen zu Satire und Subversion

5.1 Die Rolle von Humor im Fremdsprachenunterricht

Humor und Komik kommen bei der Vermittlung von Sprache und Kultur eine wichtige Rolle zu, wobei sie den Erwerb von Normen einerseits unterstützen, diesen aber genauso in Frage stellen und die Emanzipation von ihnen durch Normverletzungen befördern können (vgl. Burwitz-Melzer et.al. 2018: 7). Dabei verbessern Humor und Lachen nicht nur ganz allgemein das Lernklima, sondern die Lerner*innen entwickeln darüber hinaus *symbolische Kompetenz* im Kramsch'schen Sinne (vgl. Rösler 2018: 48). Das Lernen einer Fremdsprache wird dadurch, so Kramsch, gleichzeitig gleichsam zum Erwerb einer *symbolischen Mentalität* (Kramsch 2011b: 365).

Bezüglich der Frage einer „Komikprogression“, also wann welche Art komischer bzw. humoristischer Texte zu Material im Fremdsprachenunterricht werden, sollte jedoch nicht von systematischen Überlegungen zur Komik ausgegangen werden, sondern vielmehr von Lernzielen, Eigenschaften der Lerner*innen u.a.m. (vgl. Rösler 2018: 56). Jedoch ist es notwendig, den Lernenden im Zusammenhang mit humoristischen bzw. komischen Texten praktische Hilfestellungen bezogen auf die Ebene der sprachlichen Schwierigkeiten zur Verfügung zu stellen. Dabei sind die Texte selbst „und erst recht in Lehrwerken [...] notwendigerweise ziemlich kurz“ (Rösler 2018: 58). Wenn man diesem Gedanken einen weiter gefassten Textbegriff zugrunde legt und ihn auf Filme bzw. Filmszenen umlegt, dann erfüllen die in dieser Arbeit auf ihre Tauglichkeit als Material im DaZ-Unterricht im Zentrum stehenden Szenen aus der Krimiserie *Kottan ermittelt* mit einer Länge zwischen etwa einer halben Minute und knapp fünf Minuten diese Anforderung.

5.2 Die Begriffe Satire, absurder Humor und Subversion

Es würde zu weit führen, hier ausführlich Theorien über Komik zu behandeln, daher seien die drei Grundtypen von Verständnissen des Komischen hier lediglich kurz angeführt: Die *Inkongruenztheorie* geht davon aus, dass Komik stets auf der Wahrnehmung eines Missverhältnisses beruht, während die *Überlegenheitstheorie* die Wahrnehmung von Unzulänglichkeiten im Fokus hat, „die im Wahrnehmenden ein Gefühl der Größe oder zumindest der Erleichterung darüber hervorruft, selbst

nicht betroffen zu sein“ (Wirth 2017: 3). *Kottan ermittelt* weist diesbezüglich mehrere unsympathische oder zumindest ambivalent unsympathisch-liebenswerte Charaktere wie z.B. Schrammel oder den Polizeipräsidenten Pilch auf, welche das Fernsehpublikum v.a. durch ihr Scheitern unterhalten (vgl. Birnbaum 2013: 94). Beide Theorien sind bereits seit der Antike bekannt, wohingegen die *Entlastungstheorie* ein vergleichsweise junges Modell darstellt, das insbesondere auf Sigmund Freuds Studie „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“ (1905) zurückgeht, welche zu folgenden Resultaten bezüglich der Begriffe Witz, Komik und Humor kommt:

„Die Lust des Witzes schien uns aus *erspartem Hemmungsaufwand* hervorzugehen, die der Komik aus *erspartem Vorstellungs(Besetzungs)aufwand* und die des Humors aus *erspartem Gefühlsaufwand*. In allen drei Arbeitsweisen unseres seelischen Apparats stammt die Lust von einer Ersparung“ (Freud 2016: 283f).

Laut Freud entstehen also Komik und verwandte Phänomene durch Einsparungen im psychischen Energiehaushalt von Individuen und gehen „mit der als lustvoll erfahrenen Befreiung von moralischen und rationalen Kontrollanstrengungen einher, die Personen in sozialen Zusammenhängen gemeinhin zu erbringen haben“ (Wirth 2017: 3). Allerdings wurde dieser Ansatz seither immer wieder kritisiert (vgl. *ibid.*).

Berger sieht Humor als universellen Aspekt aller menschlichen Kulturen, der jedoch zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Gesellschaften enorme Unterschiede aufweist „in dem, was den Menschen komisch erscheint, und was sie tun, um Komik zu erzeugen. Anders ausgedrückt: Komik ist eine anthropologische Konstante *und* historisch relativ“ (Berger 2014: XVI). Neben dem seriellen Erzählen (vgl. Kap. 3.1.) ist demnach auch Humor als eine anthropologische Grundkonstante anzunehmen.

Humor kann aber auch dazu dienen, bestimmte Dinge anzugreifen und andere zu verteidigen (Palmer 1987: 14). Hier kommen die Begriffe Satire und Subversion ins Spiel. Satire definiert Wirth wie folgt:

„Ein Ausdruck der Anstoßnahme an generellen, die Allgemeinheit betreffenden (tatsächlichen oder vermeintlichen, in den Augen des Satirikers gegebenen) Missständen oder Mängeln, sodann eine Darstellung der Missstände oder Mängel und schließlich zugleich ein Appell, diese Missstände abzustellen und diese Mängel zu beheben“ (Wirth 2017: 21).

Kurt Tucholsky, der unter dem Pseudonym Ignaz Wrobel 1919 im Berliner Tageblatt einen Artikel unter dem Titel „Was darf die Satire?“ veröffentlicht hat, meinte zum

Einen, „Die Satire muß übertreiben“ und beantwortete zum Anderen die titelgebende Frage mit einem Wort: „Alles“ (vgl. Wrobel 1919/2008: 36f).

Auch Berger sieht die Satire als Waffe, wenn er schreibt: „Die Satire ist, grob gesagt, der Gebrauch von Komik für Angriffszwecke. [...] Meist richtet sich der Angriff gegen Institutionen und deren Repräsentanten, vor allem gegen politische und religiöse Mächte“ (Berger 2014: 148). Satirischen Angriffe auf die Polizei als Repräsentant des Staates waren denn auch die wesentliche Ursache für den „Kottan-Skandal“ (vgl. Kap. 6.5).

Während Wirth im Sarkasmus die verschärfte, um bittere Ironie angereicherte Trope der Satire erkennt (vgl. Wirth 2017: 22), unterscheidet Frye wiederum die Satire von der Ironie folgendermaßen: „The chief distinction between irony and satire is that satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, and it assumes standards against which the grotesque and absurd are measured“ (Frye 1957: 223). Fries darauffolgende, sehr detaillierte Erläuterungen zu den einzelnen Elementen der Satire werden von Berger wie folgt kurz zusammengefasst:

„phantastische, oft groteske Verfremdung; ein auf Grund moralischer Normen gewonnener Standpunkt; ein konkretes Ziel des Angriffs. Er betont auch, daß Satire immer von einem speziellen Publikum abhängt, in einem speziellen sozialen Kontext: Satiriker und Publikum müssen sich einig sein können in der Ablehnung des Gegenstands des Angriffes. Natürlich muß dabei ein gemeinsamer gesellschaftlicher Zusammenhang Satiriker und Publikum verbinden“ (Berger 2014: 148).

Dies erklärt auch die anfangs mehrheitlich negativen Reaktionen auf *Kottan ermittelt*: zunächst verurteilte ein großer Teil des österreichischen Fernsehpublikums die satirischen Angriffe auf die Polizei, war sich also mit Autor Zenker und Regisseur Patzak nicht einig in der Ablehnung des Gegenstands des Angriffs; erst nach und nach drehte sich das Stimmungsbild (vgl. Kap. 6.6).

Für das Funktionieren der Satire sind noch zwei weitere Aspekte ausschlaggebend, die Palmer in seiner mit „The Logic of the Absurd“ betitelten Spurensuche nach dem Komischen erläutert: Erstens, „film- and television comedy [...] is probably the most pervasive form of comedy in our society“ (Palmer 1987: 18), was für die Zeit der Erstaussstrahlung der *Kottan*-Serie in jedem Fall, und mit einigen Einschränkungen angesichts der stets zunehmenden Bedeutung des Internets und Sozialer Medien zum Teil auch heute noch eine gewisse Gültigkeit hat. Und zweitens ist es die – auch in *Kottan ermittelt* – geschickt gestaltete Verwobenheit satirischer und absurder mit

realistischen Szenen (Sozialmilieu, polizeiliche Ermittlungsarbeit, Familienleben etc.), die dem Gesamtprodukt – also z.B. einer Kottan-Folge – trotz aberwitziger Elemente dennoch eine gewisse Glaubwürdigkeit und Realität verleiht. Palmer schreibt in diesem Zusammenhang von „the mixture of comedy and non-comedy“ (Palmer 1987: 148) und führt dazu aus: „the balance between plausibility and implausibility inevitably links the hilarious action with the sequence of preceding and succeeding actions in some manner or other“ (Palmer 1987: 149).

Wenden wir uns nun der *Subversion* zu, welche dem Humor in *Kottan* inhärent ist. Einen Zusammenhang zwischen Humor und Subversion stellt bereits George Orwell her, wenn er schreibt:

„Whatever is funny is subversive [...] A dirty joke is not of course a serious attack upon morality, but it is a sort of mental rebellion, a momentary wish that things were otherwise“ (Orwell 1961: 176).

Schetsche definiert den Begriff Subversion als „Aktivitäten von Personen(gruppen), die auf die Destabilisierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse und besonders der staatlichen Herrschaft abzielen. Im erweiterten Sinne auch Bezeichnung für symbolische Aktionen, die den Staat lächerlich machen sollen (Spaß-Guerilla)“ (Fuchs-Heinritz et al. 1994: 658; zit. in Ernst 2008: 15).

Ernst weist darauf hin, dass sich seit der Französischen Revolution im deutschsprachigen Raum vier Diskurse der Subversion herausgebildet haben: Der historisch älteste davon ist der politisch-institutionelle Diskurs, in dem Subversion als revolutionärer Staatsumsturz verstanden wird (vgl. Ernst 2008: 17).

Der zu Beginn des 20. Jahrhunderts beginnende avantgardistische Kunst-Diskurs versteht Subversion als künstlerisch-prozessuale Bewegung, die Herrschaft generell in Frage stellt, ohne dabei die Utopie einer besseren Welt zu formulieren, dabei auch Selbstironie und nonsenshafte Äußerungen einsetzt (vgl. Ernst 2008: 19f), jedoch mit einem sich daraus ergebenden Problem kämpft: „Die Avantgarden [...] werden von dem sich wandelnden Kunstfeld und seinen Institutionen schließlich wieder absorbiert, sodass die Radikalität der Avantgarde letztlich nur zu einer Verschiebung der Grenzlinien auf dem Kunstfeld führt“ (Ernst 2008: 20). Dadurch verliert die künstlerische Avantgarde auf Dauer ihren subversiven Stachel, denn „Nachdem einmal der signierte Flaschentrocker als museumswürdiger Gegenstand akzeptiert

ist, fällt die Provokation ins Leere, sie verkehrt sich ins Gegenteil“ (Bürger 1981: 71; zit. in Ernst 2008: 21).

Weiters gibt es den subkulturellen Diskurs, der Subversion als minoritäre Distinktion (jugendlicher) Gegenkulturen versteht, die sich durch ihren in Kleidung, Musik, Drogenkonsum oder Sexualität zum Ausdruck kommenden Lebensstil äußert und durch den sie sich von hegemonialen gesellschaftlichen Werten abzusetzen suchen. Dabei stehen auch diese Gegenkulturen vor dem gleichen Problem wie die künstlerischen Avantgarden: Durch das erfolgreiche Verschieben von Kleidernormen und Medieninhalten zielen ihre provokanten Gesten früher oder später ins Leere und werden ihrer distinktiven Funktion beraubt (Ernst 2008: 25). Oder, wie es Holert und Terkessidis auf den Punkt bringen: „Wo sich Dissenz einmal des Konsums bediente, so bediente sich nun der Konsum der Dissenz“ (Holert & Terkessidis 1996: 6; zit. in Ernst 2008: 25).

Schließlich gibt es noch den poststrukturalistischen Diskurs der Subversion, der „Subversion als die Dekonstruktion überlieferter und produzierter Kategorien wie ‚Geschichte‘, ‚Identität‘ oder ‚Wahrheit‘ [versteht]. In Anwendungsbereichen wie den *gender-*, *queer-* und *postcolonial studies* werden zentrale Kategorien der abendländischen Geistesgeschichte dekonstruiert“ (Ernst 2008: 27).

In seinem Buch „The Logic of the Absurd“ über Film- und Fernsehkomödien schreibt Jerry Palmer bereits 1987, dass Humor selbstverständlich Opposition bedeuten bzw. verkörpern und einen freiwilligen Akt der Rebellion darstellen kann (Palmer 1987: 213f). Der 2016 verstorbene italienische Theaterautor Dario Fo wiederum sagte anlässlich der Verleihung des Literatur-Nobelpreises 1997 in seiner Dankesrede: „Die Macht, und zwar jede Macht, fürchtet nichts mehr als das Lachen, das Lächeln und den Spott“ (Swissinfo 2016).

Wenn wir uns auf die Suche nach einem spezifisch österreichischen Bezug des Begriffs Subversion machen, als deren Ausdruck *Kottan ermittelt* vor allem zu verstehen ist, stoßen wir auf einen Essay des österreichisch-französischen Historikers Felix Kreissler: „Kultur als subversiver Widerstand“ wurde entsprechend seinem Kultur-Verständnis von ihm in seinem gleichnamigen Essay zur österreichischen Identität wie folgt definiert:

„Es ging und geht nicht immer ‚gemütlich‘ zu im Gartenhaus der österreichischen Kultur, deren relevante Elemente sehr oft erst durch den Widerstand gegen das Überkommene, gegen das Verkrustete zum Durchbruch kommen konnten, die aber dann stets als subversiv angeprangert wurden und werden, als ‚zersetzend‘ und ‚entartet‘, so daß man vor ihnen das ‚Volk‘ schützen muß, vielleicht auch mit Brachialgewalt. [...] entweder durch Totschweigen oder durch Totschlagen. Beide Methoden wurden in Österreich des öfteren angewendet. Und gegen beide Methoden hat sich dennoch [...] die spezifisch österreichische kulturelle und auch nationale Identität durchgesetzt, doch immer nur dann, wenn sie in den austriakisch-subversiven Widerstand eingetreten ist [...]“ (Kreissler 1997: 27f).

Dieser erhellende Befund lässt sich exemplarisch sowohl an der hinter *Kottan ermittelt* stehenden Absicht des Duos Zenker/Patzak als auch an den wütenden Protesten dagegen von Teilen des Publikums (vgl. Kap. 6.5) nachvollziehen. Die Parallele zu Kreisslers Diagnose wird noch augenfälliger, wenn er Kultur als subversiven Widerstand und darüber hinaus als Quelle von Identität ausmacht:

„Seit einer gewissen Zeit widerspiegelt sich die österreichische Zerrissenheit in einer strapazierenden Suche nach Identität. [...] Eine solche Identität – kulturelle und nationale – kann in Österreich nur dann zustandekommen, wenn sie sich in Form ständigen subversiven Widerstands gegen das Überkommene, gegen die sogenannte Tradition und – warum nicht? – gegen die Staatsgewalt, besser gesagt die herrschenden Gewalten, zu formieren trachtet“ (Kreissler 1997: 66).

In seinem Essay führt Kreissler zahlreiche Beispiele subversiver Künstler und Literaten an und schlägt dabei eine Brücke von Johann Nestroy (Kreissler 1997: 40) über Franz Kafka (ibid. 67), Jura Soyfer und die Kellertheater der Zwischenkriegszeit (ibid. 171), Fritz Grünbaum (ibid. 177), das Scala-Theater nach dem Zweiten Weltkrieg (ibid. 199ff), subversives Exil-Theater (ibid. 202f), Dichtern wie Peter Handke und Thomas Bernhard (ibid. 264) bis zu Carl Merz‘ und Helmut Qualtingers „Herrn Karl“ (ibid. 266) – um nur einige zu nennen.

Nicht zuletzt sei hier Karl Kraus erwähnt, „der wohl bedeutendste deutschsprachige Satiriker und Polemiker im 20. Jh.“ (Wirth 2017: 22), wobei abschließend noch auf den Unterschied zwischen Satire und Polemik hinzuweisen ist: Während der Satiriker die angegriffenen realen Personen wie literarische Figuren gestaltet, hinter denen weniger die gemeinten Menschen als vielmehr die dahinterstehenden Typen durchschaut werden können, greift der Polemiker diese Personen direkt an (vgl. Scheichl 2003: 118f; zit. in Wirth 2017: 22).

5.3 Kottan-Humor zwischen Monty Python und Wiener Schmäh

Der spezifisch subversive Charakter in *Kottan ermittelt* zeigt sich in einem Hang zu besonders häufig vorkommenden absurden Gags, von denen etliche in Kapitel 7 im Rahmen der Beschreibung und Analyse der ausgewählten Fernseh-Szenen aus der Krimireihe erläutert werden, und die oft die Form von Running Gags annehmen. Diese charakteristische Form des Gags hat *Kottan ermittelt*, wie Birnbaum nachweist, von der wegweisenden britischen Comedy-Show *Monty Python's Flying Circus* (1969-74) übernommen, allerdings stärker als im englischsprachigen Vorbild in das Narrativ der Serie eingebaut und auch als filmisch-künstlerischen Aspekt eingesetzt.

Besonders auffällig ist die Übernahme surrealer Elemente und Gags, wenngleich diese nicht so exzessiv wie bei *Monty Python* angewandt werden. Beide Serien spielen mit Tabus, makabren Witzen und Schwarzem Humor, für den die Briten ja besonders berühmt sind (vgl. Birnbaum 2013: 93). Schwarzer Humor ist dabei als jene Form des Humors zu verstehen, in der versucht wird, „eine Balance zwischen Grauen, Angst und Lachen herzustellen, indem das Grausige entweder verlacht oder aber über das Grauen gelacht bzw. geschmunzelt werden kann“ (Steininger 2018: 163). Dass Schwarzer Humor in *Monty Python* noch gewagter und provokanter in Erscheinung tritt als bei *Kottan*, führt Birnbaum darauf zurück, dass *Monty Python's Flying Circus* von der BBC kreative Freiheit zugesichert wurde, während *Kottan* aufgrund der anfänglichen Publikumsproteste stärker unter Beobachtung des ORF gestanden habe.

Am stärksten, so Birnbaum weiter, zeigen sich die Parallelen zwischen der britischen und der österreichischen Serie bezüglich des Unterlaufens von Publikumserwartungen. Und schließlich vermischen beide Serien das Erschreckende mit Humor, Tabus mit dem Komischen und steigern es zum Grotesken (vgl. Birnbaum 2013: 93f).

Die besondere österreichische Note im Humor der Serie *Kottan ermittelt* äußert sich hingegen in einem immer wieder durchschimmernden Phänomen, an dessen Wesen sich bereits unzählige Schriftsteller, Kolumnisten und Intellektuelle jeglicher Provenienz abgemüht haben, ohne eine einfache, klare oder eindeutige Definition gefunden zu haben: dem *Wiener Schmäh*.

Der Komponist, Musikwissenschaftler und Journalist Edwin Baumgartner versucht sich an einer solchen, um gleich zu Beginn – nicht ganz ohne *Schmäh* – festzustellen:

„Es gibt keine Definition für Schmäh, zumindest keine zutreffende, keine, die sozusagen allschmähumfassend wäre, die alles beinhaltet, was der Wiener unter Schmäh versteht. Die meisten, die sich an einer Definition versuchen, gehen über den Umweg zu erklären, was der Schmäh nicht ist. Da liest man dann in der Regel, der Schmäh sei kein Witz. Joh eh. Weil der Schmäh ab und zu schon ein Witz auch sein kann. Aber eben nur ‚auch‘ und eigentlich fast nie. Dem Witz geht es um die Pointe, dem Schmäh um’s G’schichter!“ (Baumgartner 2018: 24).

Der Sachbuchautor und Zeitungskolumnist Georg Markus – wie Baumgartner ein gebürtiger Wiener, der also ebenso wissen sollte, wovon er bezüglich *Schmäh* spricht, meint:

„Das Wort *Schmäh* bedeutet in Österreich eigentlich Lüge, aber unter *Wiener Schmäh* versteht man den Humor der Bewohner dieser Stadt. Wiener Schmäh haben, heißt nicht einfach lustig sein, er beinhaltet Melancholie, Sarkasmus und ein bisserl Börsartigkeit. Der Schmäh war und ist in allen Schichten zu Hause, an der Ringstraße wie in der Vorstadt, auch wenn er da nasal und dort im tiefsten Dialekt vorgetragen wird“ (Markus 2012: 21).

Baumgartner hat ebenfalls nicht unrecht, wenn er dem *Schmäh* einen zumeist nicht ganz astreinen Umgang mit der Wahrheit unterstellt und behauptet:

„Der Schmäh kann eine mit Charme erzählte ganz und gar wahre Geschichte sein und eine faustdicke Lügengeschichte – die aber, bitte, auch mit Charme erzählt. [...] Er ist eine mit Charme erzählte Geschichte wahren oder erfundenen oder übertriebenen Inhalts, eine Plauderei, ein treffender Ausspruch. Der Schmäh entsteht aus der Situation“ (Baumgartner 2018: 31).

Ist die Definition des *Schmähs* schon schwierig genug, so gibt es auch, was die Herkunft des Begriffs betrifft, Unklarheiten: Der Komponist, Autor und Kabarettist Peter Wehle leitete das Wort vom Jiddischen „schmaien“ ab, welches wiederum vom Hebräischen sch’ma bzw. schemá abstammt, was „Höre“ bzw. „Erzählung“ oder „Gehörtes“ bedeutet (vgl. Wehle 2012: 265). Dahingegen vermutet der Journalist und Sachbuchautor Robert Sedlaczek eine Herkunft aus dem Rotwelschen, einem Sprachamalgam, das aus der Muttersprache fahrender Völker und dem Mittel- und Frühneuhochdeutschen besteht, also ein Dialekt oder Soziolekt ist, und in dem „Schmee“ für „Gaunersprache“, „Lüge“ oder „feiner Witz“ steht (vgl. Baumgartner 2018: 46f und Sedlaczek 2004: 342). Und im Variantenwörterbuch des Deutschen findet sich unter *Wiener Schmäh* folgender Eintrag: „als typisch österreichisch angesehene, gelegentlich auch als oberflächliche Freundlichkeit empfundene,

charmante Grundhaltung, die insbesondere den Wienerinnen und Wienern zugeschrieben wird“ (Ammon et al. 2016: 635).

Baumgartner liefert noch einige typische Redewendungen, die einen jeweils damit verbundenen Bedeutungswandel von *Schmäh* illustrieren: „A auflegta Schmäh‘ bedeutet etwa eine leicht durchschaubare Flunkerei oder Lüge, ‚wen mi’n Schmäh packn‘ heißt, jemanden durch Charme für sich einzunehmen versuchen, und wenn man ‚mi’n Schmäh hausian geht“, dann [...] schmückt [man] sich mit fremden Federn“ (Baumgartner 2018: 36). Und er schließt seine Definitionsversuche mit einer kleinen Warnung an alle Nicht-Wiener: „Außerhalb von Wien, bei den Fremden quasi, steht der Schmäh in schlechtem Ruf. Er gilt als Zeichen einer spezifisch wienerischen Form der Unehrllichkeit. Diesen üblen Leumund verdient der Schmäh nicht. Doch ein bisserl was könnt‘ schon dran sein“ (Baumgartner 2018: 37).

6. Vom Skandal zum Kult: *Kottan ermittelt*

6.1 Die österreichische Fernsehkrimilandschaft vor *Kottan*

Die österreichische Fernsehserien-Landschaft war bereits in den 1960er-Jahren nicht nur von österreichischen, sondern vor allem von bundesdeutschen sowie US-amerikanischen Produktionen geprägt. So begann etwa ein typischer Fernsehabend an einem Freitag im Jahr 1960 um 19:30 Uhr mit einer Folge der amerikanischen Kriminalserie *Inspektor Garret*, gefolgt von der ORF-Nachrichtensendung *Zeit im Bild* (damals noch um 20:00 Uhr), worauf die deutsch-österreichisch-schweizerische Musikshow *Rendezvous mit Bruce Low* und danach das Arthur Schnitzler-Stück *Stunde des Erkennens* gezeigt wurden und das Programm mit einer Spätausgabe der *Zeit im Bild* (und zuletzt der obligatorischen Bundeshymne) um etwa 22:00 Uhr endete (vgl. Pensold 2018: 161).

Die 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts waren in Österreich die Zeit des Monopols des Österreichischen Rundfunks – vor dem Privatfernsehen, und noch bevor die hiesigen Zuschauer*innen mittels Kabel- oder Satellitenempfang auch internationale Fernsehsender empfangen konnten (sofern sie nicht in einer grenznahen Stadt wie z.B. in Salzburg lebten, von wo aus bereits mit Hilfe einer Zimmerantenne auch das Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland zugänglich war).

In Deutschland wurden seit Beginn des Fernsehzeitalters vor allem zwei Serien-Genres produziert: Familienserien und Krimiserien (vgl. Hickethier 2012: 359) – auch in Österreich war die Situation ganz ähnlich. In Deutschland waren es anfangs zum Beispiel die *Familie Schölermann* (1954-60) und *Die Hesselbachs* (1960-1967), von denen sich eine Brücke bis zur Langzeitserie *Lindenstraße* (1985-2020) schlagen lässt. In Österreich gab es das Stegreifspiel *Familie Leitner* (1958-67), in dem einmal monatlich für jeweils eine halbe Stunde das Leben einer ebenso bürgerlichen wie biedereren österreichischen Durchschnittsfamilie gezeigt wurde (vgl. Pensold 2018: 165 und 209), und das 13 Jahre später in der live ausgestrahlten Stegreif-Serie *Die liebe Familie* (1980-93) seine Fortsetzung fand.

Im Krimibereich wurden sehr erfolgreich laufende deutsche Produktionen wie zum Beispiel *Der Kommissar* (1968-75), *Derrick* (1974-98) oder *Der Alte* (seit 1976) auch vom ORF übernommen, daneben aber auch eigene österreichische Formate

produziert – so etwa *Oberinspektor Marek* (1963-70) mit dem beliebten-gemütlichen, zuweilen auch wienerisch grantelnden und allseits beliebten Schauspieler, Autor und Regisseur Fritz Eckhardt in der Hauptrolle (vgl. Pensold 2018: 167). Die 1970 gestartete und ursprünglich rein bundesdeutsche Serie *Tatort* (vgl. Hickethier 1991b: 191) wird hingegen seit 1971 von Österreich (und ab 1990, mit einer Unterbrechung von 2001 bis 2011, auch von der Schweiz) koproduziert, wobei seither neben mehrheitlich deutschen Schauplätzen mit deutschem Polizeipersonal auch regelmäßig österreichische (bzw. schweizerische Ermittler bei Schweizer Produktionen) in ihren jeweiligen Ländern zum Einsatz kommen, was die Identifikation des österreichischen – bzw. Schweizer – Publikums mit der gesamten Serie erhöht. Daneben gab es seit den 1960er-Jahren zahlreiche Übernahmen US-amerikanischer Krimiserien durch den deutschen und österreichischen öffentlich-rechtlichen Rundfunk, wie z.B. *Columbo* (1968-78), *Die Straßen von San Francisco* (1972-77) oder *Einsatz in Manhattan* (1973-78).

Die Fokussierung auf Familien- und Kriminalserien bei deutschen wie auch österreichischen Produktionen offenbart eine interessante aufeinander-Bezogenheit beider Genres, die Hickethier treffend so beschreibt: „Schildert das Krimigenre die Gefährdungen des Menschen im Außen der Gesellschaft und begegnet ihnen vorrangig mit polizeilichen Mitteln, so thematisiert das Familiengenre das Innen und versucht, die Gefährdungen des Einzelnen durch Rückbindung in die Familie auszuschalten und eine harmonische Welt herzustellen“ (Hickethier 1991a: 22). In *Kottan ermittelt* wurden diese beide Genres erstmals in weitaus stärkerer Weise miteinander kombiniert als je zuvor (vgl. auch Kap. 6.3).

6.2 Das klassische Rollenschema „Kommissar“

Krimi-Serien entlehnen ihre Handlungen und Figuren dem Repertoire des erfolgreichen Kriminal-Filmgenres und sind final strukturiert (vgl. Prugger 1994: 98). Sie werden stets durch die darin ermittelnden Polizist*innen (oder im Fall privater Ermittler*innen durch die jeweilige Detektivfigur) geprägt, die ein großes Identifikationspotential in Richtung des Publikums ausstrahlen und daher üblicherweise im Laufe der Serie nicht charakterlich verändert werden (vgl. Hickethier 1991b: 189). Auch Schneider betont dieses Schema, wonach in Krimi-Serien die

Hauptakteur*innen, die Held*innen, die Anti-Held*innen oder die Helden-Familien eine Konstante bilden als stabile und statische Faktoren der Serie, die sich in der Regel nicht entwickeln dürfen (vgl. Schneider 1994: 121f).

Wir haben bereits die eine Grundkonstante der Krimiserie erwähnt: Das Grundmuster restituerter Normalität, wonach es zu Beginn einer Folge bzw. eines Kriminalfalls zu einer Irritation des sozialen Miteinanders kommt, indem zumeist ein Mord – also eine Regelverletzung – passiert und die soziale Ordnung bis zum Ende mit der Feststellung des Täters/der Täterin und der Aufklärung der Tat (Schema des *Whodunit*) wiederhergestellt wird. Dabei ist der Befund funktionaler Systemstabilisierung prinzipiell nie kritisch gemeint, und die Funktion des Krimi-Genres bzw. des Fernsehens insgesamt im Sinn einer Befriedung oder gar einer sozialen Sedierung nicht zu übersehen (vgl. Hickethier 2012: 360f).

Dennoch steckt im abweichenden Verhalten des Täters/der Täterin eine gewisse Faszination, kommen darin gleichermaßen latente Sehnsüchte und insgeheime Wünsche der Zuschauer*innen zum Ausdruck wie auch Abwehr und Hass, weil hier etwas geschieht, was der Zuschauer selbst nicht darf bzw. sich selbst auch verbietet. Das abweichende Verhalten eines Einzelnen ist Hickethier zufolge nicht nur für die Dramaturgie einer Krimi-Serie unerlässlich, sondern es verkörpert ganz generell das Spannung stiftende Unberechenbare und damit normalerweise das einzig Interessante eines Krimis (vgl. Hickethier 1991b: 190). Dieses klassische Schema wird bei *Kottan* von Anfang an konterkariert und schließlich sogar umgedreht (vgl. Kap. 6.3).

Auf jeden Fall hat diese axiale Konstruktion mit dem konstanten und verlässlichen Kommissar/der Kommissarin auf der einen und seinen unberechenbaren, stets wechselnden Gegner*innen auf der anderen Seite Konsequenzen für das Rollenschema: Der/Die Ermittler*in, der/die dem Publikum durch seine/ihre stete Wiederkehr in jeder Krimi-Episode bald vertraut wird, hat üblicherweise einen geringeren Rollenumfang (vgl. Hickethier 1991b: 190) – er/sie ist immer korrekt, ordentlich und hält beruflich (wie auch privat) die gesetzlichen Grenzen penibel ein. Für einen solchen Charakter braucht es eine*n Schauspieler*in eines bestimmten Altersspektrums mit einer „normalen“ Physiognomie, dem/der Abgeklärtheit und Lebenserfahrung von den Zuschauern abgenommen werden und der/die wie ein*e sympathische*r Beamter/Beamtin einer Behörde auftritt und agiert. Figuren wie

Derrick und *Der Alte* sind ganz typische Beispiele dafür – im Gegensatz zur Figur eines Privatdetektivs/einer Privatdetektivin, welche*r durchaus von einem/einer jüngeren Darsteller*in verkörpert werden kann – etwa der Privatdetektiv *Matula* seit 1981 in der deutschen Krimi-Serie *Ein Fall für zwei* (vgl. Hickethier 1991b: 195), aber auch der im gleichen Jahr erstmals ermittelnde und ebenso zupackend wie schmutzig wirkende Tatort-Kommissar *Schimanski* (vgl. Hickethier 1991b: 203 und Brück u.a. 2003: 188ff). Beide sprachen auch ein jüngeres Fernsehpublikum an, und auf beide Figuren verweist Kottans oft nonchalante Arbeitsweise bereits mit seinem ersten Auftreten 1976 voraus (vgl. Birnbaum 2013: 26).

6.3 Kottan als Antithese zum klassischen Kriminalkommissar

Die 1970er-Jahre bringen mit der ersten SPÖ-Alleinregierung unter Bundeskanzler Bruno Kreisky auch in Österreich einen Schwung der Modernisierung in der Gesetzgebung und einen sozialen Wandel mit sich, weg vom alten Obrigkeitsdenken und hin zu einer demokratischeren Gesellschaft. Das Fernsehen im Land – und damit ist in dieser Zeit so gut wie ausschließlich der öffentlich-rechtliche Rundfunk ORF gemeint – spielt dabei eine wesentliche Rolle. Dem damaligen Zeitgeist des Hinterfragens gesellschaftlicher Wirklichkeit entspricht eine neue Auffassung von Fernsehprogrammarchitekten*innen (Pensold 2018: 208): Diese sind nicht mehr nur Übermittler*innen von Inhalten, sondern „kritische Beobachter und unliebsame Fragesteller im Namen des Publikums“ (ORF Almanach 1977: 51; zit. ibid.).

In der Folge gehen in den beiden Fernsehprogrammen des ORF (FS1 und FS2) neue Informations- und Unterhaltungsformate auf Sendung wie die Reportage-Sendung *Teleobjektiv* zu aktuellen sozialen Fragen, die legendäre Diskussionssendung *Club 2*, das Jugendmagazin *Ohne Maulkorb*, dessen Name Programm war, oder die von Ernst Hinterberger geschriebene Familienserie *Ein echter Wiener geht nicht unter* (1975-79) (vgl. Pensold 2018: 207ff), die wie eine Antithese zur biedereren Fernseh-Familie *Leitner* wirkt, mit Karl Merkatz in der Hauptrolle des jähzornig-tyrannischen Patriarchen einer Arbeiterfamilie, Edmund „Mundl“ Sackbauer, der vor allem durch seine ausfällige Sprache bei Teilen des Publikums auf Ablehnung stößt (vgl. Pichler 1980: 14f; zit. in Pensold 2018: 209).

Ein Jahr nach dem Fernsehstart der Sackbauer-Saga ging 1976 Major Kottan im ORF erstmals auf Sendung. Autor Helmut Zenker erinnert sich an seine Entstehung: „*Kottan* wurde 1975 mit einer Erzählung für eine Krimi-Anthologie junger Autoren geboren. Aus der Geschichte wurde ein Hörspiel, dann ein Drehbuch für einen Fernsehfilm. Die Zusammenarbeit mit dem Regisseur Peter Patzak ergab sich zufällig. Aus der Reihe (ein Film im Jahr) wurde erst jetzt eine Serie“ (Zenker 1982: 12). Gleich nach der ersten Folge (im Kottan-Jargon „Fall 1: Hartlgasse 16a“) ging ein Aufschrei des Protests durch das Land. Wie kam es dazu? Pensold führt an, dass die Skurrilität der Figuren und ihrer Erlebnisse in *Kottan ermittelt* vom Publikum über einen ausgeprägten Humor hinaus auch die Fähigkeit zur Selbstironie fordert. Mehr noch: „Ordnungsliebende und gesetzestreue Bürger fühlen sich durch die Karikierung der Polizei irritiert, nicht zuletzt die Polizei selbst. [...] Es ist eine Novität, dass eine traditionell unantastbare Institution wie die Polizei vor aller Augen verspottet wird“ (Pensold 2018: 209). Ich erinnere an dieser Stelle an den am Ende von Kapitel 1.3.4 zitierten Satz Hickethiers, wonach im Fernsehen im Normalfall nur jene ‚Verzerrungen‘ und ‚Überspitzungen‘ von Verhaltensweisen zugelassen werden, die auf einen breiten Konsens stoßen und bestehende Machtinteressen nicht konterkarieren. Mit *Kottan ermittelt* haben Autor Helmut Zenker und Regisseur Peter Patzak, aber auch die damals zuständigen Programmverantwortlichen des ORF, diesen Grundsatz ja umgestoßen.

In *Kottan* wurden Zuschauer*innenerwartungen an eine Kriminalserie vielmehr konsequent unterlaufen und konterkariert. Regisseur Peter Patzak sagte dazu 1979 in einem Interview mit dem Schriftsteller, Publizisten, Dokumentarfilmer und Ausstellungsmacher Joachim Riedl: „Es war uns von Beginn an klar, dass wir, wenn wir eine Kriminalhandlung erzählen, keine Archetypen verwenden wollen [...], daß wir Situationen beschreiben müssen, die normalerweise im Medium nicht anzutreffen sind. Wir haben vorerst die vorgegebenen Gesetze der TV-Unterhaltung brechen müssen“ (Zenker 1982: 327).

Ein wesentliches Element und Ausdrucksmittel für diese Strategie ist die Gestaltung der Serienfiguren – angefangen beim Charakter Kottan selbst –, aber auch die Zeichnung der Figuren in dessen Umfeld. Patzak dazu im selben Interview: „Der Kottan ist zwar eine durch und durch gestaltete Figur und stellt keinen Realismusanspruch. Aber trotzdem ist er in vielem realistischer als Filme, die

vorgeben, realistisch zu sein. Er ist nicht wahr, er ist wahrhaftig. Damit will ich sagen, wir bilden nicht die Dekoration einer Wirklichkeit ab, sondern wir wollen ihre Mechanismen zeigen“ (Zenker 1982: 328f). In einer Fortsetzung des Interviews drei Jahre später führte Patzak weiter zur Figur Kottans und zu den anderen Seriencharakteren aus:

„Das Chaos, vor dem er behüten soll, richtet er selbst an. [...] Die Schwierigkeiten, die Kottan zu überwinden hat, sind keineswegs lächerlich. Die Personen, die ihn umgeben, sind das schon eher. Seine um zwanzig Jahre ältere, brave und masochistische Ehefrau reduziert ihn. Seiner herausfordernden Freundin ist er nicht gewachsen. Der zwanghafte Polizeipräsident, eine Figur, frei von moralischen, aber gefangen in gesellschaftlichen Zwängen – sprich: korrupt und trottelhaft – treibt ihn in Identitätskrisen. Nur sein neuer, ihm unmittelbar Vorgesetzter Schremser, der vernünftige Reflektierer, eine Qualität, die aus der wechselnden Laune des Darstellers entstanden ist, akzeptiert ihn einigermaßen. Sein Assistent Schrammel dagegen widert ihn nur an. Der ist ein hemmungsloser Kleinbürger, der seine kleinen Privilegien mit aller Härte und Dummheit verteidigt und in der ständigen Angst lebt, einen Fehler zu begehen. Er reizt Kottan zu Wutausbrüchen, wie ihn die mütterlichen Zärtlichkeiten seiner Frau von daheim ins kleinbürgerliche Abenteuer mit gefallenem Mädchen jagen. So spielt dieser Personenkreis wie in einer Manege den Zuschauern eine Komödie vor, in der deren eigenes Leben steckt.“ (ibid. 330)

Fuchs hält treffend fest, dass bereits Namen und Amtstitel Kottans auf satirische Weise drei Ausgangspunkte für die Gestaltung der Figur zitieren: das Verkannte (Major/Inspektor), das Faschistoide (Kottans Vorname Adolf in Anspielung auf Hitler) und das Triviale (der Familienname Kottan in Anlehnung an den titelgebenden FBI-Agenten der Groschenromane *Jerry Cotton*) (vgl. Fuchs 2010: 210).



Abb. 1: Titelblatt eines Jerry Cotton-Hefts

Damit ist vieles von dem erklärt bzw. verständlich, was zum „Kottan-Skandal“ geführt hat. Die Serien *Ein echter Wiener geht nicht unter* und *Kottan ermittelt* stehen paradigmatisch für den Versuch, kritischen Anspruch mit möglichst hohem Unterhaltungswert zu verbinden. Fernsehautor Pluch attestierte beiden Serien, Kitsch und Vorurteile zu demaskieren und dabei trotzdem veritable Publikumserfolge darzustellen (vgl. Pluch 1984: 114f; zit. in Pensold 2018: 210).

6.4 Die Entwicklung der Serie und der Figur *Kottan*

Die Frage, wie sich „die Entwicklung aus einer bössartigen Milieustudie am Anfang in jene groteske Abdrift zum Serien-Ende“ erklären lässt (Gölsdorf 2007: 9), beantwortete Regisseur Peter Patzak im oben erwähnten ersten Interview mit Joachim Riedl von 1979, wenn er über seine und Helmut Zenkers Strategie sprach, das Publikum zu verunsichern, damit aber gleichzeitig auch wachzuhalten, indem sie dessen Erwartungen nicht befriedigten und stets aus der übernommenen Realität mit absurd-ironischen Elementen ausbrachen. Die Reaktionen der Zuschauer*innen bestätigten für Patzak den Erfolg dieser Strategie: „Wir laufen jetzt schon wieder Gefahr, daß sich das Publikum einen unernsten Kottan erwartet. Das heißt, die Provokation ist dabei, akzeptiert zu werden. Wir müssen jetzt die Figur weiter nachjustieren, damit sie nicht in sich selbst erstarrt“ (Zenker 1982: 328)

Diese ständigen Veränderungen der Serie missfielen mitunter auch Fans der Serie, wie sich Autor Helmut Zenker erinnert: „Auch aus anfänglichen Befürwortern Kottans sind manchmal Gegner geworden, weil wir die Filme immer weiter verändern wollen, sich also auch Kottan-Freunde nicht auf ihr fertiges Kottan-Bild verlassen konnten“ (Zenker 1982: 12). Stefan Novak spricht von einer „enormen Wandlung“, welche die Serie in gerade einmal 19 Folgen durchlebte: „Vom milieugetreuen Krimi à la ‚Hartlgasse 16a‘ bis hin zur Superverbrecher-Groteske ‚Mabuse kehrt zurück‘ blieb Kottan stets unberechenbar, die Gefahr einer austauschbaren Fließbandarbeit wurde geschickt umgangen“ (Novak 2007e: 28). Erber erkennt darin eine Dynamik, die sich vom anfänglichen Fokus auf das vorhandene soziale Umfeld der 1970er-Jahre in Wien wegbewegt: Während die gesellschaftliche Wirklichkeit im Lauf der Episoden immer mehr in den Hintergrund tritt, rücken gleichzeitig „humoristische Elemente wie Running Gags [...], Verweise auf popkulturelle Phänomene und an das Musical erinnernde Versatzstücke immer stärker in den Vordergrund [...]. Die stringente Narration entwickelt sich hin zu einer von surreal-anmutenden Elementen durchzogenen audio-visuellen Erzählung voller meta-reflexiver Verweise“ (Erber 2015: 68).

Dabei hat insbesondere der Hauptcharakter Adolf Kottan eine deutliche Wandlung durchlaufen, welche zu einem guten Teil auch dem zweimaligen Wechsel des Hauptdarstellers und dessen jeweils ganz eigenen Ansichten über diese Figur geschuldet ist. Peter Vogel, der erste Kottan-Darsteller (Fall 1 und 2), verkörperte

einen eher negativen Charakter (vgl. Birnbaum 2013: 25) – oder, wie Erber es ausdrückt, den „*realistisch(st)en Kottan*“ (Erber 2015: 69), der offen ausländer- und frauenfeindlich und gegenüber seinen Kollegen als „übellauniger Bauernschinder“ auftritt (Novak 2007a: 5).

Mit Franz Buchrieser, dem Kottan-Darsteller von Fall 3 bis einschließlich 5, kommt es zu einer Transformation hin zu einer sympathischeren Figur. Im Zuge dessen werden die ersten Running Gags in der Serie implementiert und leichte Tendenzen hin zum Surrealismus erkennbar (vgl. Birnbaum 2013: 25). Die Musik erhält nun erstmals eine stärker kommentierende Funktion, indem bekannte Pop- und Rocksongs entweder passend, oder ironisch bzw. kontrapunktisch in bestimmten Szenen eingespielt werden (vgl. Novak 2007b: 9; Zenker 1982: 339). Erber sieht in Buchrieser die Zwischenposition des „*sich wandelnden Kottan*“, der anfänglich noch den sozialen Realismus der ersten beiden Episoden mit ersten Anklängen offensichtlich-komödiantischer Aspekte vereint, wozu immer stärker „meta-reflexive Bezugnahmen auf Film und Fernsehen und die deutliche Präsenz musikalischer Verweise“ kommen (Erber 2015: 69).

Mit der Übernahme der Rolle durch den Kabarettisten und Schauspieler Lukas Resetarits (Fall 6 bis 19) gelangen der surreale Aspekt und der absurde Humor endgültig zum Durchbruch, die Running Gags erreichen eine bis dahin nicht gekannte Qualität und einen besonderen Detailreichtum (vgl. Birnbaum 2013: 25 u. 28). In einer bewussten Antihaltung zu Serien wie *Derrick* sucht Autor Zenker immer konsequenter den Konflikt mit eingefahrenen Sehgewohnheiten und spielt verstärkt mit Zitaten aus Filmklassikern oder durchbricht ungeschriebene Gesetze des Mediums Fernsehen (vgl. Novak 2007c: 21). Daneben wird Kottans „Zweit-Karriere“ als Musiker zu einem zentralen Sub-Plot entwickelt. Erber betitelt diese letzte und auch längste Phase in der Entwicklung der Figur den „*komödiantischen Kottan*“ (Erber 2015: 69).

6.5 Der Kottan-Skandal

Die Publikumsreaktionen in Form von Telefonanrufen und Leserbriefen auf die Serie waren ab der ersten Folge zum größten Teil negativ. So äußerten sich nach der Erstausstrahlung der vierten Folge laut den vom ORF-Kundendienst aufgezeichneten

Telefonprotokollen vom 19. April 1978 von 497 Anrufer*innen allein zu *Kottan ermittelt* nur 9 positiv, 484 hingegen negativ (die übrigen 4 waren Anfragen). Ein ähnliches Bild zeigte sich am darauffolgenden Tag, dem 20. April (von 621 Anrufen zu Kottan waren 65 positiv, 555 negativ), am 21. April (40 positive zu 201 negativen Anrufen) und am 23. April (5 positive und 19 negative Anrufe) (ORF-Kundendienst 1978a, b, c u. d).

Birnbaum macht drei Hauptpunkte der Kritik aus: Erstens stießen sich viele Zuschauer*innen an der ungünstigen Darstellung österreichischer Polizeibeamter, wobei diese Rückmeldungen insbesondere von Angehörigen der Exekutive selbst stammten (vgl. Fuchs 2010: 214; zit. in Birnbaum 2013: 33). Zweitens wurde von der Mehrzahl verärgelter Anrufer*innen beim ORF die in der Serie verwendete vulgäre Sprache kritisiert. Und drittens provozierte die Verwendung von surrealem und absurdem Humor empörte Reaktionen (vgl. Birnbaum 2013: 33).

Hier ein kleiner Auszug aus den vom ORF-Kundendienst aufgezeichneten Telefonprotokollen vom 19. April 1978:

„Primitiver geht's wohl nicht mehr. Wo sind wir denn, den Wiener als Trottel hinstellen! Schade ums Geld für diesen Dreck. Pfui, Pfui, Pfui, so etwas Widerwärtiges. Ein Programm, daß einer Sau graust, das Schlimmste sind die Programmintendanten. Eine Frechheit, die Polizei bzw. Gendarmerie so zu diskriminieren. Hoffentlich geht das nicht ins Ausland, denn dann müßte man sich ja genießen. [...] Skandal, Schweinerei, Sauerei [...] Katastrophal. Furchtbar. Für Schwachsinnige. Äußerst primitiv, lebensnahe Ausdrücke müßten als ‚Analprogram‘ bezeichnet werden, da bei Kottan nur ‚geschißen‘ wird; da kann man nur sagen, das ganze Programm ist beschißen. Der ORF will mit dem Blödsinn scheint's die Leute pflanzen. Gemeinheit und für so etwas muß man noch zahlen. So blöd können doch die primitivsten Leute nicht sein. [...] Ein furchtbarer Dreck, ‚Mundl‘ ist dagegen ein Klassiker, daß sich die Leute nicht genießen, sich ins eigene Nest zu scheißen. [...] Zenker und Ratzak sind die größten Trottel. [...] Diese Serie unbedingt absetzen. Eine Schande diese ‚Bülchersprache‘ und die Geschmacklosigkeit Herrn Devy, der doch so arm ist, mit seinem einen Bein als Polizeibeamten agieren zu lassen. [Schremser-Darsteller Walter Davy war Kriegsinvalide] Man kann doch die Justiz nicht so darstellen. Wie viele ‚Sprachfehler‘ wurden in der Sendung gemacht? [...] Regisseur gehört mit den Füßen aufgehängt. [...] Ein Skandal, der Chef vom ORF gehört erschossen oder erschlagen! [...] Heutiger Kottan ja nahezu Landesverrat! Anarchistische Tendenzen, wieso fällt man der Polizei so in den Rücken.“ (ORF-Kundendienst 1978a)

Eine telefonische Reaktion vom darauffolgenden Tag verdient es, ob ihrer selbstentlarvenden Offenheit unbedingt, zitiert zu werden:

„Wir wissen, daß es bei der Polizei viele ‚Mistelbacher‘ gibt, aber das kann man doch nicht zugeben, das Ausland schaut ja zu.“ (ORF-Kundendienst 1978b)

Ein Exekutivbeamter beschwerte sich am 21. April 1978 wie folgt:

„Wie man die Polizei hinstellt, das ist ein Wahnsinn. Ich mache 30 Jahre Dienst, aber so ein Polizist ist mir noch nicht untergekommen! Man stellt uns als Sandler hin! Scheußliche Aussprache!“ (ORF-Kundendienst 1978c)

Viele Zuschauer*innen verziehen der Serie nicht, dass sie altbekannte Rollenbilder auf den Kopf stellte, was sich, wie Köppl anmerkt, in der „massenhafte[n] Verteidigung des guten gewohnten/gewöhnlichen TV-Kommissars gegen den >bösen< Major Kottan“ (Köppl 1985: 348) zeigte, wie etwa in folgender Stellungnahme:

„Dieser Regisseur dürfte nicht mehr arbeiten. Unästhetisch und niveaulos. Kein Vergleich mit deutschen und amerikanischen Krimis. Schweinerei und Verunglimpfung der Polizei. Österreichische Polizisten wurden schlecht gemacht. Kindisch, fad und blöd.“ (ORF-Kundendienst 1978d)

Bereits nach Ausstrahlung der zweiten Folge „Der Geburtstag“ zogen die Proteste weite Kreise bis hin zu den Spitzen der Gewerkschaft der öffentlich Bediensteten:

„Wegen >Diskriminierung der Angehörigen der Gendarmerie, der Kriminal-polizei, des Bundesheeres und der Bundesbahn< in der Fernsehsendung >Kottan ermittelt< wurde das Präsidium der Gewerkschaft der öffentlich Bediensteten gestern auf dem neunten Landtag dieser Gewerkschaft in Graz in einer Resolution aufgefordert, beim ORF schärfstens gegen die Sendung zu protestieren.“ (Riedler/Neue Zeit, 8.6.1977, zit. in Köppl 1985: 359)

Die allgemeine Empörung hatte sogar ein parlamentarisches Nachspiel: Nationalratsabgeordnete verlangten vom Innenminister, gegen diese „Herabsetzung der Exekutive“ einzuschreiten (Pensold 2018: 209). In besagter parlamentarischer Anfrage der ÖVP-Abgeordneten Suppan und seiner Parteigenossen wurde der offene Protestbrief des Vorsitzenden der Salzburger Gendarmeriegewerkschaft an den ORF-Generalintendanten Otto Oberhammer zitiert, worin es u.a. heißt: „Anstatt zur Verbesserung des Verhältnisses zwischen Exekutive und Mitbürger (...) beizutragen ist man bemüht, das Ansehen der Exekutive – via Bildschirm in der Hauptsendezeit – mit Gewalt herabzuwürdigen.“ (Kurier, 22.6.1977, zit. in Köppl 1985: 359). Helmut Zenker erinnerte sich fünf Jahre später an diese Episode: „Ernstlich in Gefahr war Kottan aber nur nach Ausstrahlung der zweiten Folge. Erst als nach einer parlamentarischen Anfrage der Innenminister persönlich die Sendung als Fiktion bezeichnet hatte, wußte die Polizei, daß sie nicht gemeint war“ (Zenker 1982: 336).

Hinter der Aufregung der Exekutive über das von ihr in *Kottan* vermittelte Bild steckte, wie Rainer Köppl richtig bemerkt, die Angst, die Kontrolle über das gewünschte positive Bild der Sicherheitsorgane in der Öffentlichkeit zu verlieren, der man stets nur Erfolge der eigenen Arbeit präsentieren will. Dabei „bricht die Polizei, die selbst jeden >außerpolizeilichen< Normbruch zu verfolgen hat, selbst Normen. Normverletzungen der Polizei sind >normal<. [...] Allein der vorzeigbare Erfolg ist ausschlaggebend, der Weg ist häufig >offen<, er wird bei Erfolg ohnehin dem Bereich des Schweigens zugeordnet; es besteht also kaum ein Risiko für die Staatsgewalt“ (Köppl 1985: 363). Köppl bezieht sich dabei auf eine 1980 unter dem Titel „Polizei-Alltag“ veröffentlichte Studie des österreichischen Soziologen und Kulturanthropologen Roland Girtler, in der dieser seine Diskussionen mit österreichischen Kriminalbeamten u.a. wie folgt resümierte:

„(...), wurde ungefähr folgende Auffassung zum Problem der Schwer-fälligkeit des gesetzlichen Instrumentariums bei der Überführung von >Verbrechern< laut: >Wir haben nur ganz wenige legale Möglichkeiten, einen Rechtsbrecher zu einem Geständnis zu bewegen. Alle unsere Bemühungen, auf korrektem Weg zu einem Ergebnis zu kommen, gehen oft fehl. Um einem solchen für die staatliche Ordnung äußerst negativen Zustand zu begegnen, sind wir gezwungen, bisweilen die Vorschriften u.a. der Strafprozeßordnung großzügig auszulegen<.“ (Girtler 1980: 71; zit. in Köppl 1985: 363f)

Die Aufregung in der Exekutive über die Serie *Kottan ermittelt* entsprang demnach keineswegs der Empörung über eine falsche Darstellung der Polizei in der Öffentlichkeit, sondern wohl eher der Bloßstellung tatsächlicher Missstände in den Sicherheitsapparaten des Staates Österreich.

1982, ein Jahr vor der Absetzung der Serie, war *Kottan ermittelt* zwar eine der meistgesehenen Fernsehsendungen Österreichs, aber zugleich auch die am schlechtesten bewertete (vgl. Zenker 1982: 13). Bei den negativen Zuschauer*innen-Anrufen führte die Serie meist die jährliche Hitliste an, worauf der ORF damit reagierte, nach Kottan-Sendungen den telefonischen Kundendienst mit nervenstarken Mitarbeiter*innen zu verstärken (vgl. Zenker 1982: 336).

6.6 *Kottan* wird Kult

Das mehrheitlich schlechte Image der Serie *Kottan ermittelt* sollte sich jedoch bald ändern: Die anfangs nur vereinzelt positiven Zuschauer*innenreaktionen wurden langsam mehr – wenngleich die negativen in der Überzahl blieben –, und auch die

Pressemeldungen wurden freundlicher. Über die erste Folge „Hartlgasse 16a“ fanden sich noch sehr wenige wohlwollende Kritiken, eine davon in der österreichischen Tageszeitung „Die Presse“:

„Ein heiter-spannender Kriminalfilm typisch wienerischer Provenienz, der sich sehen lassen kann. Nach diesem Anlauf, >Kottan ermittelt< von Helmut Zenker, in der einfallsreichen, prall-natürlichen Regie von Peter Patzak, mit Peter Vogel als überaus erfreuliche, weil unkonventionelle und blendend gespielte Variante sämtlicher bekannter Ermittler, wünscht man sich, dieses Trio weiter am Werk zu sehen. Möglichst oft.“ (Karin Kathrein, Die Presse 1976; zit. in Zenker 1982: 89)

Nachdem die Serie bereits vom 3. Deutschen Fernsehprogramm übernommen worden war, gab es auch in Deutschland positive Kritiken, wie folgende zwei Beispiele zeigen:

„Eine Krimiserie im 3. Programm droht den Konkurrenten den Rang abzulaufen. Kottan ermittelt, ein Österreich-Import, findet von Sendung zu Sendung mehr begeisterte Zuschauer.“ (T. M., Hamburger Abendblatt; zit. in Zenker 1982: 150)

„Zur Zeit geht der Wiener Kommissar Kottan durch das gemeinsame 3. Sommerprogramm der ARD-Nordkette, den noch der unvergessene Peter Vogel so unvergleichlich verkörpert hat, eine rechte Anti-Figur zu all den neunmalklugen Ermittlungsheroen vom kriminellen Bildschirmdienst mit ihrem verlogenen verständnisvollen Augenaufschlag und ihrer über-menschlichen Geduld.“ (Hans Jansen, Westdeutsche Allgemeine Zeitung; zit. in Zenker 1982: 150)

Nach dem Verkauf der Serie durch den ORF in die Bundesrepublik Deutschland, die Schweiz, die Tschechoslowakei, die Türkei sowie nach Schweden, Ungarn, Dänemark, Frankreich und sogar Südafrika (vgl. Zenker 1982: 13 und Fuchs 2010: 214) vollzog sich in dem Augenblick die Transformation *Kottans* zum Markenzeichen, zum profitträchtigen Hit, in dem der Sprung vom *alten* Skandal zum *neuen*, gewöhnlichen, in der Kulturindustrie zur besseren Vermarktung notwendigen Skandal erfolgte. Hier kommt ein typisches Element des Seriellen und insbesondere serieller Unterhaltung zum Tragen, das in der Wiederholung und deren Variation nun auch bei *Kottan* eintritt: „Schock, Verunsicherung, Ärger etc., die die Fehler bei ihrem ersten Auftritt im permanenten Bildteppich vermitteln, weichen bei serienmäßiger Produktion der Erwartung der typischen Störung, die dazugehört“ (Köppl 1985: 370f).

Die Zuschauer*innen hatten im Laufe der Zeit gelernt, „den Text >Kottan ermittelt< angemessen zu dekodieren und ihn >richtig< in den Gesamtzusammenhang einzuordnen“ (Köppl 1985: 372). Nach wiederholter Ausstrahlung der vierten Episode „Nachttankstelle“, drei Jahre nach der ersten Folge, schrieb die österreichische Tageszeitung „Kurier“:

„Heute hingegen – nach vier Folgen und ihrer wiederholten Ausstrahlung in den letzten Wochen – wird der neue >Kottan< als saftig-bunter Unterhaltungsfleck im ansonsten grauverschleierte Programm einerlei beglückt erwartet. Wird die >Kottan< Serie vielfach als das Beste bezeichnet, was die letzten Jahre ORF-TV hervorgebracht haben. Und just das alles, was erst Anstoß erregte, ist zum erfolgreichen Markenzeichen des Kriminalspektakels geworden: vom spinnerten Leiter der Mordkommission, (...), bis zum zerstreut-nachlässigen sehr menschlichen Kottan samt seiner seltsamen Familie.“ (Kurier, 12.9.1979; zit. in Köppl 1985: 372)

Es folgten zwei wichtige Fernsehpreise: 1980 die „Goldene Kamera“ für die beste Krimiserie und 1985 der Adolf-Grimme-Preis in Bronze für die *Kottan*-Folge „Smokey und Baby und Bär“ (vgl. Novak 2007d: 25). Die Fernsehzeitschrift *Hörzu* kommentierte 1980 die Verleihung des von ihr selbst gestifteten Fernsehpreises „Goldene Kamera“ an Autor Helmut Zenker und Regisseur Peter Patzak wie folgt:

„Der Anfang war nicht ermutigend. Als der erste >Kottan<-Film in Österreich gesendet wurde, liefen beim Fernsehen die Telefone heiß. Dreiviertel der Anrufe waren negativ. (...) Bei der Wiederholung war die Reihe >Kottan ermittelt< ein sogenannter >Straßenfeger<. Die österreichische Ausgabe von HÖR ZU zog daraus die Konsequenz: Drehbuchautor Zenker und Regisseur Patzak bekamen die Goldene Kamera.“ (Hörzu 31/1980; zit. in Köppl 1985: 371)

In der Begründung der 13-köpfigen Jury österreichischer Fernsehkritiker*innen für die Verleihung der „Goldenen Kamera“ heißt es:

„Die Krimiserie *Kottan* gehört zu den originellsten Produkten unsere [sic!] heimischen Programm-Marktes. In einer Mischung aus Realismus und Schmäh, mit unbestechlichem Blick für die Wirklichkeit, augenzwinkerndem Humor, Mut zu Slapstick und Klamaus geriet diese Serie zu einer österreichischen Spezialität [...]“ (Volkszeitung Klagenfurt, 29.2.1980, S. 14; zit. in Aspöckl 2004: 270).

Bei der Strategie der Serie, stets zu überraschen und zu provozieren verwundert es nicht, dass Autor und Regisseur angesichts der Gefahr eines Publikums, das einen unernsten Kottan bereits erwartete und die Provokation nun akzeptierte, dringenden Nachjustierungsbedarf erkannten (vgl. Patzak-Interview in Kapitel 6.4), was durch den Einbau immer mehr surrealer Elemente und das verstärkte Spiel mit Konventionen des Fernsehens und deren Brechung auch tatkräftig in die Tat umgesetzt wurde. Dass dies wiederum nicht allen eingefleischten Fans der ersten Stunde gefiel, war unausweichlich, aber ein ebenso notwendiges Resultat des Konzepts (vgl. Zenker-Zitat in Kapitel 6.4).

Das alles konnte aber der nunmehrigen Beliebtheit von *Kottan ermittelt* bei der Mehrheit des Publikums nichts mehr anhaben. Und als Hauptdarsteller Lukas Resetarits kurz vor Weihnachten 1982 auf dem Heimweg von einer Weihnachtsfeier

im ORF-Zentrum alkoholisiert am Steuer seines Autos von einer Polizeistreife angehalten wurde und seinen Führerschein abgeben musste, fand das anschließende Zusammentreffen des – wieder nüchternen – Fernseh-Kommissars mit seinen „echten“ Kolleg*innen in höchst freundlicher Atmosphäre statt, ja wurde der einstige „Staatsfeind“ sogar als neuer „Star-Kollege“ von den Polizeibeamt*innen herumgereicht: „Er bedankte sich bei den beiden jungen Polizisten, die ihn aufgehalten und vielleicht vor größerem Schaden bewahrt hatten. [...] Sicherheitsreferent Dr. Ludwig Berghammer, der zu Wiens erfolgreichsten – echten – Kriminalisten zählt, LIEß SICH MIT KOTTAN FOTOGRAFIEREN. Tenor aller echten Polizisten: >Der Kottan is ja in Wirklichkeit a klasser Bursch!<“ (Kurier, 14.1.1982; zit. in Köppl 1985: 375)

Auch die Zuseher*innenzahlen bestätigten den Wandel der Serie zum „Straßenfeger“, wie es die Fernsehzeitschrift *Hörzu* formuliert hatte. Einzelne *Kottan*-Folgen erreichten sowohl in Österreich als auch in der damaligen Bundesrepublik Deutschland höchste Einschaltquoten, einige Episoden waren laut Infratest sogar die meistgesehenen Fernsehprogramme mit bis zu 46 Prozent Zusehern in der BRD (Kurier vom 17.12.1982 und 16.3.1983; zit. in Köppl 1985: 375).

Trotz dieser Erfolge wurde die Serie vorzeitig abgesetzt. 1984 liefen die Vorbereitungen für die geplanten Folgen 20 bis 25 bereits auf Hochtouren – das Projekt war genehmigt, die Drehbücher waren fertiggestellt, der Produktionsstab stand fest, und auch die Schauspieler*innen waren bereits engagiert –, als der damalige Programmintendant des ORF, Gerd Bacher, wenige Wochen vor Drehbeginn beschloss, die Serie einzustellen. Der damals völlig überraschte Peter Patzak erinnert sich: „Eine Woche vor Drehbeginn der letzten sechs Folgen wurde mir bei einer Veranstaltung vom damaligen ORF-Intendanten von seitlich hinten ins Ohr zugesteckt: ‚Den Kottan kannst du dir in die Haare schmieren‘“ (Novak 2007d: 26).

Mit Beginn der 1980er-Jahre wehte ein neuer Zeitgeist – die Zeit des Aufbruchs der 1970er-Jahre als Folge der 68er Bewegung wich einer neuen Bürgerlichkeit: „Der Geist des Unangepassten, des Rock 'n' Roll schien dem behaglichen Biedermeier gewichen, und Kottan als anarchische Figur passte nicht ins Schema einer unverdächtigen Fernsehunterhaltung“ (Novak 2007e: 27). Autor Helmut Zenker machte sich über die nun anbrechende Zeit, in die in Österreich auch die Geburt des

Privatfernsehens fiel, keine Illusionen: „Die TV-Realität lässt sich ohnehin nicht verhindern, nur verzögern. Ab Mitte der achtziger Jahre gibt es nur mehr ‚DALLAS‘ und volkstümliche Abende“ (ibid.).

Dennoch wurde *Kottan ermittelt* unvermeidlich zum Kult. Als die Serie bereits seit zwei Jahren eingestellt war, paraphrasierte ein Werbespot zur ORF-Aktion *Sporthilfe* im Dezember 1985 Handlungsmotive aus *Kottan ermittelt* (vgl. Withalm 1995: 28). Und bis heute gibt es regelmäßige Treffen von Fans der Serie, bei denen die damaligen Drehorte dokumentiert werden und die Erinnerung an ein Stück Fernsehgeschichte aufrechterhalten wird. Stefan Novak resümiert: „Die Serie war ein Lichtblick, der das große Glück hatte, genau in der richtigen Zeit den Fuß in die Tür eines Massenmediums zu bekommen und dort für einige Zeit sein Unwesen treiben zu können“ (Novak 2007f: 33f).

7. Analytische Beschreibung der Fernsehen-im-Fernsehen-Szenen in *Kottan ermittelt*

In diesem Abschnitt werden sämtliche Fernsehen-im-Fernsehen-Szenen der Serie, nach typischen Merkmalen sortiert, und sodann einzeln beschrieben und analysiert, bevor im darauffolgenden Kapitel eine Auswahl der für den Einsatz im DaZ-Unterricht als besonders geeignet erscheinenden Szenen getroffen wird. Bei der Gruppierung richte ich mich nach dem jeweils auffälligsten Charakteristikum, wenngleich manche Szenen mehrere solcher Merkmale beinhalten – wie zum Beispiel absurde Elemente, Selbstreferentialität, oder die satirische Reflexion von Publikumskritik auf die Serie. Gemäß meinem methodischen Zugang setze ich darüber hinaus die einzelnen Szenen in Bezug zu den von Florian Schultz-Pernice in seinem Text „Narrative und normative Probleme des seriellen Erzählens und ihr Potenzial für den Aufbau narrativer Kompetenzen und die Wertebildung“ angeführten fünf Lösungsstrategien von Fernsehserien für das Spannungsfeld von *Serialität* und *Ereignishaftigkeit* (Verdeckung, Eskalation, Expansion, Verschiebung, Metaisierung – vgl. Kap. Forschungsfragen und methodischer Zugang). Sofern nicht andere Literatur zu den beschriebenen Szenen als Quelle angegeben wird, verweise ich auf die jeweilige Transkription im Anhang.

In fast allen Fernsehen-im-Fernsehen-Szenen kommt das bereits in Kap. 3.3.5 angesprochene „unsinnige, bizarre, provokative Verhalten“ der Figuren zum Ausdruck (vgl. Hickethier 1994: 62). Zuspitzung und dramatische Überhöhung werden dabei vom Publikum u.a. deshalb nicht als unrealistisch empfunden, weil sie als typisches Merkmal der Serien-Ästhetik gelten und wahrgenommen werden (vgl. Prugger 1994: 108). Überdies haben solche Szenen im Lauf der Serie *Kottan ermittelt* oftmals den Charakter eigenständiger *Running Gags* angenommen, in denen das Medium Fernsehen selbstironisch ins Lächerliche gezogen wird (vgl. Birnbaum 2013: 30).

7.1 Eine (fast) klassische Mordnachricht

Bereits im ersten Fall „Hartlgasse 16a“ hat die legendäre Fernsehsprecherin Chris Lohner mit ihrer typischen Pagenkopf-Frisur einen ersten Auftritt. In einem an die

damalige Lokalnachrichtensendung „Österreich Bild“ angelehnten Beitrag berichtet sie über den Mord im 20. Wiener Gemeindebezirk und eröffnet damit den Zuschauern einen vermeintlich (vgl. nächster Absatz) authentischen Blick hinter die Kulissen der Programmmacher.



Abb. 2: Folge 1, Chris Lohner im Fernsehstudio

Lohner von hinten, dem sie filmenden Kameramann von vorne und einem das Fernsehbild zeigenden Monitor im Hintergrund, sowie dazwischen eingeblendete Schwarzweiß-Fotos vom Tatort mit der Toten (z. d. Kameraeinstellungen vgl. Bienck 2006: 46ff und Rußegger 2003: 21).

In der ersten Einstellung ist das Fernsehbild mit Lohner in einer Großaufnahme zu sehen, anschließend jeweils abwechselnd Nahaufnahmen von einer die Regler am ORF-Mischpult bedienenden Hand, das gesamte ORF-Fernsehstudio in einer Halbnah-Einstellung mit Chris



Abb. 3: Folge 1, Das Mordopfer in den Nachrichten

Was auf den ersten Blick wie eine klassische Mordnachricht im Fernsehen erscheint, erweist sich bei genauerer Betrachtung jedoch als verfremdete Darstellung. Im ORF-Fernsehen war und ist es bis heute nämlich aufgrund der auf das Österreichische Medienrecht (insbesondere § 7c zum Schutz vor Bekanntgabe der Identität) Bezug nehmenden ORF-Programm-

richtlinien weder erlaubt, Verbrechensoffer im Fernsehen zu zeigen, noch deren Name und genaue Wohnadresse anzugeben (vgl. Mediengesetz 2008: § 7c; ORF-Programmrichtlinien 2005: 1.4.1. und 1.5.12). Chris Lohner nennt jedoch all diese Angaben, bevor sie erwähnt, „Die Polizisten der Funkstreife ‚Jonathan‘ alarmierten

die Mordkommission“, während die Schwarzweiß-Fotos das Mordopfer mit in der Brust steckendem blutverschmierten Schraubenzieher zeigen (Zenker 1982: 42).

Als Strategie zur Generierung von *Ereignishaftigkeit* im Sinne von Schultz-Pernice wird in dieser Szene die *Expansion* angewandt: Der Ereignisraum der Serie wird um das ORF-Studio erweitert, das Figureninventar um die Fernsehsprecherin Chris Lohner (vgl. Schultz-Pernice 2016: 45).

Zu dieser Szene seien noch zwei selbstreferentielle Details zur Serie angemerkt: Bei näherem Hinsehen erkennt der Zuschauer in dem ORF-Kameramann im Fernsehstudio Kottan-Regisseur Peter Patzak. Und in dem fünf Jahre später produzierten Fall 7 „Die Beförderung“ serviert Ilse Kottan zu Beginn der Folge ihrem – nunmehr von Lukas Resetarits verkörperten – Mann ein kleines Brathuhn, worauf dieser sarkastisch fragt, ob es sich dabei um „die Möwe Jonathan“ handle (vgl. Gölsdorf 2007: 20 u. Zenker 1982: 281).

7.2 Absurdes in Fernsehen und Fernsehwerbung

7.2.1 Wiederholter Bildausfall und seltsame Fernsehaktionen

Nach dem Fehlen jeglicher TV-Szene in Fall 2 gibt es in Fall 3 „Wien Mitte“ die erste absurd-surreale Einlage von Fernsehsprecherin Chris Lohner. Sie kündigt dem erstaunten, vor dem Fernsehapparat sitzenden Ehepaar Kottan und den wohl nicht minder verblüfften Zuseher*innen des Krimis zuhause an: „Auf vielfachen Wunsch wiederholen wir jetzt den Bildausfall vom 23. März, der im Bereich der Sender



Abb. 4: Folge 3, Wiederholung eines Bildausfalls

Jauerling und Patscherkofel nicht empfangen werden konnte“ (vgl. Anhang S. 114). Das zu jener Zeit für derartige Sendeausfälle genutzte Textinsert „wir bedauern...“ wird eingeblendet, und zur musikalischen Untermalung ertönt leise ein Strauß-Walzer (Zenker 1982: 172).

Mit dieser Szene finden zum ersten Mal die skurrilen Drehbuch- und Regieeinfälle des Duos Zenker/Patzak ihren Weg in die Serie, und dies – im Gegensatz zur oben angeführten Fernsehnachrichten-Szene im Fall 1 – für jeden Zuschauer erkennbar. Allerdings ist das Ehepaar *Kottan* im Film nur

kurz ob der absurden Ankündigung verstört, womit die Wirkung dieses surrealen Gags noch verstärkt wird. Nach einem nur kurzen gegenseitigen fragenden Blick machen es sich die beiden in ihren Fauteuils gemütlich, sie genießt ihre Knabberlei, und er sein Krügel Bier. In diesem Augenblick läutet das Telefon, und als er nur gelangweilt „Telefon“ sagt, erwidert Ilse ebenso stoisch: „Das ist sicher für Dich.“ Seine Reaktion „Beim Fernsehen steh‘ i net auf“ quittiert sie mit „I a net“, woraufhin Kottan unwillig ans Telefon geht, aber von Ilse mit einem zweimaligen strengen „Pscht!“ gemäßregelt wird. So wird die absurde Wiederholung eines Bildausfalls durch die für die Zuschauer*innen ebenso unerwartet skurrile, weil völlig unaufgeregte Reaktion der beiden Filmfiguren zu etwas Normalem und ist dadurch doppelt unterhaltsam.

Hier kommt die bei Schultz-Pernice angeführte Strategie der *Verschiebung des ereigniskonstitutiven semantischen Systems* zum Einsatz, indem die Geschichte der Aufklärung des Verbrechens kurzzeitig von anderen – in diesem Fall absurden - semantischen Komplexen überlagert wird (vgl. Schultz-Pernice 2016: 46).

In der nächsten Folge (Fall 4 „Nachtankstelle“) ist es zunächst erneut Fernsehsprecherin Chris Lohner, die mit einer als Quizfrage getarnten Scherzfrage Familie Kottan – und das Publikum – verstört (vgl. Anhang S. 114):

„Verehrte Damen und Herren, wir erinnern Sie heute wieder an die Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘. Bei der Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘ gewinnen vor allem die, die sonst nie gewinnen. Die Frage der Woche lautet diesmal: Wie heißt die Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘?“



Abb. 5: Folge 4, Aktion „Schach der Leberzirrhose“

Eine zusätzliche Ironie liegt hier darin, dass Adolf Kottan mit einem halbvollen Krügel Bier in der Hand vor dem Fernsehapparat sitzt, womit ein persönlicher Bezug der Hauptfigur zur „Aktion Leberzirrhose“ hergestellt wird, die anscheinend eine filmisch-dramaturgische Reaktion auf seinen (ebenso filmischen) Alkoholkonsum darstellt.

Auch der Volkssport wird in der Serie immer wieder aufs Korn genommen. Bereits in Folge 6 („Räuber und Gendarm“) persiflierten Zenker und Patzak die langjährige populäre Morgensport-Radiosendung „Fit mach mit“ der als „Vorturnerin der

Nation“ bekannten Sport- und Gymnastiklehrerin Ilse Buck: In einer Szene fährt der etwas übernächliche Kottan morgens im Auto zur Arbeit und dreht das Radio auf, wo Nana Mouskouris Hit „Guten Morgen, Sonnenschein“ läuft. Genervt schaltet Kottan auf den Radiosender Ö3 um, wo Ilse Buck die Zuhörer*innen gerade auffordert, die von ihr beschriebenen Liegestütze mitzumachen: „Genieren Sie sich nicht, machen Sie am besten gleich mit, egal, wo Sie sich grad befinden!“ Und tatsächlich mühen sich in der Gasse, durch die Kottan gerade fährt, alle Leute mit Liegestützen ab (vgl. Zenker 1982: 251 und Gölsdorf 2007: 115).

In Fall 9 („Die Einteilung“) machen sich Autor und Regisseur erneut über Gesundheitsaktionen des ORF lustig, wenn Fernsehsprecherin Chris Lohner die Zuschauer*innen wie folgt instruiert (vgl. Anhang S. 124):

„... ist es für den Kreislauf von größter Wichtigkeit, täglich fünf Minuten auf dem Kopf zu stehen. Im Interesse der Volksgesundheit, und um Ihnen den täglichen Kopfstand zu erleichtern, haben wir uns entschlossen, ab heute fünf Minuten des Programms so auszustrahlen (*das Fernsehbild steht plötzlich auf dem Kopf*). Falls Sie sich unserer Gesundheitsaktion nicht anschließen wollen (*Kottan und seine Mutter verrenken sich verwundert den Kopf*), empfehlen wir Ihnen, Ihren Fernsehapparat während dieser fünf Minuten auf den Kopf zu stellen. Danke.“



Abb. 6 und 7: Folge 9, Aktion „Kopfstand“

Die letzte absurde Fernsehaktion der Serie finden wir in Folge 18 („Der Kaiser schickt Soldaten aus“; vgl. Anhang S. 131). Die Szene beginnt mit einem Blick auf den Fernsehapparat in der Wohnung der Kottans, wo Chris Lohner den Bildschirm von innen und Ilse Kottan diesen synchron zu Lohner von außen putzt, während sich Mutter Kottan mit einem Reinigungstuch an einer Bärenfalle für Jäger zu schaffen macht.

In diesem Moment kommt Kottan zur Tür herein, der sich für die bevorstehende Nacht im Freien – seine Frau hat ihn aus Eifersucht aus der gemeinsamen Wohnung

geworfen – einen Schlafsack holen will. Als er die Putzaktion der drei Frauen – Ilse, Mutter Kottan und Chris Lohner – bemerkt, ist er etwas irritiert:



Abb. 8 und 9: Folge 18, Aktion „sauberer Bildschirm und „Schisocken-Stricken“

Kottan: „Was spielt's Ihr da?“

Ilse: „Aktion ‚sauberer Bildschirm‘.“

Mutter (*putzend*): „Sauberkeit über alles.“

Ilse: „Kriminalfilme sind überhaupt abg'schafft!“

Mutter: „Sauber sei das Fernsehen, lehrreich und fad.“

Chris Lohner (*strickt im Bildschirm*): „Meine Damen und Herren, in den nächsten dreieinhalb Stunden stricken wir wieder gemeinsam Schisocken. Wir wenden uns heute dem linken Socken zu.“ (*Kottan dreht das Gerät ab*)

Diese im wahrsten Sinne des Wortes *interaktive* Fernsehszene ist eine konsequente Weiterführung der Verarbeitung von Publikumskritik an der Serie (vgl. Kap. 7.5). Den Zuschauer*innen wird satirisch vor Augen geführt, wo ein „sauberes Fernsehen“ hinführt, nämlich zu trostloser Anspruchslosigkeit und Langeweile im Programm.

Die vier oben beschriebenen Fernsehaktionen stellen Variationen desselben Themas dar, wobei die ersten drei („Schach der Leberzirrhose“, „Fit mach mit“ und „Kreislaufertüchtigung durch täglich fünf Minuten Kopfstand die „Volksgesundheit“ ironisch in den Blick nehmen und die letzte („Sauberer Bildschirm“), erneut negative Publikumsreaktionen persiflierend, eine Satire auf ein moralisch sauberes Fernsehen ist. Sie entsprechen somit der bei Schultz-Pernice erwähnten Strategie der *Verdeckung*, bei der „gleichartige Ereignisstrukturen und also Wiederholungen dadurch kaschiert werden, dass sie in anderem Gewand auftreten“ (Schultz-Pernice 2016: 45).

7.2.2 Anti-Werbung für Zigaretten und Suppen

In der unmittelbar an die oben beschriebene „Schach der Leberzirrhose“-Szene anschließenden Sequenz in Folge 4 reagiert das Fernsehen im Fernsehen scheinbar erneut auf den ungesunden Lebenswandel Kottans, diesmal auf seinen Zigarettenkonsum (vgl. Anhang S. 115).

Die Szene beginnt mit einer Auseinandersetzung des Ehepaars Kottan bezüglich der Tochter, die anscheinend mit ihrem Freund allein in ihrem Zimmer ist, was Ilse Kottan missfällt, weshalb sie sich zunächst alle möglichen Vorwände einfallen lässt, um in besagtem Zimmer „nach dem Rechten zu sehen“, die jedoch von Kottan allesamt als unangebracht, überzogen oder peinlich abgetan werden. Auch ihr Wunsch, dass Sohn Walter nachsieht, wird von Kottan, der sich gerade eine Zigarette anzündet, abgeschlagen. In diesem Moment beginnt im Fernsehen eine von dem beliebten österreichischen Schauspieler und Kabarettisten Otto Schenk präsentierte (fiktive) Zigarettenwerbung:

Otto Schenk: „Ich rauche nur eine Marke: Die flotte, milde Schönbrunn-Zigarette. Die Zigarette für den Raucher... die [er hustet] ... Zigarette für den dynamischen... für den [hustet stärker]... für den mutigen... [hustet noch stärker]...die Zigarette für den Mann [hustet erneut] von heute.



Abb. 10: Folge 4, Werbung für die „Schönbrunn-Filterzigarette“

Diese für den zigarettenwerbenden Otto Schenk anscheinend gesundheitlich schwerwiegende Folgen nach sich ziehende Werbesendung kann sowohl als warnender Hinweis für den gerade selbst rauchenden Kottan, aber natürlich auch als absurde Anti-Raucherwerbung für die Zuschauer der *Kottan*-Serie aufgefasst werden (vgl. Birnbaum 2013:

54f) und stellt somit auf verschiedenen

Ebenen eine Verbindung zwischen den Zuschauern, sowie den Figuren der Serie und besagter Fernsehwerbung her.

Die gleiche Strategie verfolgt ein in Fall 5 „Drohbriefe“ eingesetzter fiktiver Werbespot für eine Suppe noch konsequenter: Dabei sitzen Kottan und seine Frau gerade bei Tisch und essen Suppe, als aus dem Fernsehsender eine Jagdfanfare ertönt und

wiederum Otto Schenk – diesmal in einer Jagdtracht – für die „Frischpilz-Jagdsuppe aus dem Hause Sterzing“ der Marke „Halali“ wirbt, was ihm jedoch erneut nicht gut zu bekommen scheint, denn der vor aller Augen im Fernsehen immer kränker wirkende Schenk bricht am Ende des Spots schließlich tot über seinem Teller zusammen – die Suppe enthielt offenbar giftige Pilze (vgl. Anhang S. 117).



Abb. 11: Folge 5, Tödliche Frischpilz-Jagdsuppe „Halali“

Erneut wird hier eine Warnung ausgesprochen – allerdings diesmal in erster Linie an das offensichtlich gerade Pilzsuppe essende Ehepaar Kottan, woraufhin Adolf Kottan nach dem (für Otto Schenk tödlichen) Ende des Werbespots seinen Teller angewidert unaufgegessen von sich schiebt, während Gattin Ilse ihre Suppe unbeeindruckt weiter genießt. Erber

beschreibt diese Szene als „eine kommentarähnliche Ergänzung der in der Diegese [bzw. Haupthandlung] präsentierten Handlung durch jene Information, die durch das innerdiegetisch vorhandene Fernsehgerät Darstellung finden“ (Erber 2015: 97). Und Birnbaum erkennt drei absurde Aspekte in diesem fiktiven Werbespot: Erstens erscheint es grotesk, dass der Protagonist das Produkt weiter anpreist, obwohl er sich offenbar daran zu Tode isst. Zweitens würden es die allgemein üblichen Normen der Werbung niemals zulassen, dass eine derart schiefgelaufene Aufnahme jemals auf Sendung geht; da der Regisseur des Spots dies jedoch zuließ, müsste ihm bewusst gewesen sein, dass sein Produkt vom Zielpublikum wahrscheinlich abgelehnt werden würde. Und drittens bezweckt dieser Werbespot genau das Gegenteil dessen, was Produktwerbung normalerweise bezwecken soll (vgl. Birnbaum 2013: 54).

Das an den Werbespot anschließende Gespräch des Ehepaars Kottan bleibt gleich beim Thema Tod. Denn Kottan erzählt seiner Frau nun von seinem aktuellen Mordfall, in dem offenbar ein Mann seine Frau aus Eifersucht getötet hat, was Ilse Kottan zum Anlass nimmt, um ihren Gatten schüchtern zu fragen, ob er sie denn umbringen würde, falls sie... (der Satz bleibt unvollendet, sollte aber wohl Eifersucht als

Mordmotiv beinhalten), was Kottan mit dem ironischen, für Ilse aber offenbar beruhigenden Satz „Ist ja verboten“ beantwortet.

Die Zigarettenwerbung kann einerseits als Variante der unmittelbar zuvor in der Folge gezeigten Aktion „Schach der Leberzirrhose“ verstanden werden und bildet andererseits zusammen mit der Suppenwerbung ein eigenes Variantenpaar absurder Werbung. Dabei steht die bei Schultz-Pernice angeführte Strategie der *Eskalation* im Vordergrund: Während Otto Schenk im Zigarettenspot lediglich unaufhörlich hustet, haucht er im Suppenspot gleich sein Leben aus (vgl. Schultz-Pernice 2016: 45).

Auf sprachlicher Ebene fällt in beiden oben beschriebenen Werbespots auf, dass Schauspieler Otto Schenk eine überdeutliche und etwas künstlich wirkende Standardsprache verwendet und im „Halali“-Spot das für ihn tödliche Gericht als „Pilzsuppe“ bezeichnet, wohingegen man in Österreich wohl eher „Schwammerlsuppe“ dazu sagen würde (vgl. Erber 2015: 98).

7.2.3 Filmriss

In Folge 6 „Räuber und Gendarm“ kommt eine der denkwürdigsten Fernsehszenen der gesamten Serie vor (vgl. Anhang S. 118f): Der neue Kottan-Darsteller Lukas Resetarits verfolgt darin im Auto gemeinsam mit seinem Assistenten Schrammel den Verbrecher und es beginnt eine wilde Verfolgungsjagd. Unmittelbar darauf wird folgender Lauftext eingeblendet:

„Die folgende Verfolgungsjagd dauert 2 ½ Minuten. Ergebnis: dem Gangster gelingt die Flucht. Wenn Sie schnell etwas zu erledigen haben...“



Abb. 12 und 13: Folge 6, erfolglose Verfolgungsjagd und Filmriss

Die Verfolgungsjagd geht unvermindert weiter, aber plötzlich „reißt“ der Film – wie man es sonst nur von analogen Filmvorführungen aus dem Kino kennt. In dem

dadurch entstandenen „Brandloch“ in der Mitte des Bildschirms ist nun Chris Lohner zu sehen, die sich gerade schminkt und auf ein ihr anscheinend gegebenes Zeichen der Bildregie abrupt damit aufhört:

Chris Lohner: „Bin i' schon...? Meine Damen und Herren, wie Sie selbst gesehen haben, ist leider der Film ... gerissen. An der Behebung des Schadens wird gearbeitet. Wir bitten um etw- ... Nein, wie ich soeben von der Regie erfahre, können wir gleich fortsetzen. *(Schnitt auf einen anderen Fernsehmoderator, der beim Essen überrascht wird und wild gestikuliert, ihn aus dem Bild zu nehmen. Erneuter Schnitt – wieder auf Chris Lohner)* Ja, meine Damen und Herren, jetzt weiß ich leider auch nicht... Vermutlich können wir Ihnen den Film gar nicht zeigen, aber... der Mörder ist... *(ihr wird ein Zettel gereicht, den sie nun vorliest)* Entschuldigen Sie bitte die Störung, die durch atmosphärische Störungen verursacht wurde. Sie lag nicht in unserem Bereich.“ *(darauf folgt die Fortsetzung der Verfolgungsjagd)*

In dieser Szene taucht zunächst ein den Gesetzen der Filmfiktionalität völlig widersprechender Lauftext auf, der das für eine Verfolgungssequenz normalerweise essentielle Spannungsmoment aufhebt. Die somit eigentlich unnötig gewordene Verfolgungsszene wird hingegen durch einen unerwarteten – und optisch so im Fernsehen auch nicht möglichen – „Filmriss“ unterbrochen, der dem Publikum einen scheinbar authentischen Blick „hinter die Kulissen“ des Fernsehens bietet und Chris Lohner sowie einen anderen Fernsehmoderator bei privaten Tätigkeiten (schminken bzw. essen) zeigt. Als die etwas hilflos wirkende Chris Lohner dem Publikum bereits den Namen des „Mörders“ nennen will – obwohl in dieser Kottan-Folge gar kein Mord passiert –, wird die Situation durch einen Handzettel mit dem Hinweis auf angebliche „atmosphärische Störungen“, die nicht im Bereich des ORF liegen, aufgelöst und die Verfolgungsjagd kann endlich weiter gehen.

Erneut wird in dieser Szene vor allem die bei Schultz-Pernice angeführte Strategie der *Eskalation* im Sinne einer Steigerung absurder Elemente angewandt, indem zuerst die Erwartungshaltung des Publikums durch einen Lauftext konterkariert wird und die Szene durch den „Filmriss“ schließlich völlig ins Satirische abgeleitet, wenn wir Fernsehmoderator*innen bei privaten Tätigkeiten beobachten können (vgl. Schultz-Pernice 2016: 45).

7.2.4: Gekochter Sauschädel

In der nächsten *Kottan*-Folge (Fall 7: „Die Beförderung“) machen sich Zenker und Patzak über die damals bereits vor allem bei Hausfrauen beliebten Fernseh-Kochsendungen lustig (vgl. Anhang S. 119).

Schremser ist bei Schrammel eingeladen und sieht fern, während er im Speisezimmer auf seinen Gastgeber und das Essen wartet. Auf dem Fernseh-Bildschirm sieht man – zum Thema Essen passend – den seit den 1960er Jahren populären ORF-Fernsehkoch Helmuth Misak in einer typischen Kochsendung, in der dieser den interessierten Zuschauer*innen die Zubereitung eines „Sauschädels“, also eines Schweinekopfs, erklärt und dabei auch einen kleinen Tipp gibt, nämlich das obligatorische Kräutersäckchen (für den „besonders feinen Geschmack“) um den Rüssel zu binden, damit man es nach dem Kochen gleich wiederfindet. Zum Abschluss steckt Misak Messer und Gabel oben in den (gekochten, also bereits toten) Sauschädel, worauf dieser die Ohren zusammenkneift und ein vernehmliches Grunzen von sich gibt, was den stets gefassten Schremser allerdings gar nicht verwundert.



Abb. 14 und 15: Folge 7, gekochter Sauschädel

Gleichzeitig mit dem Fernsehkoch hat anscheinend auch Schrammel in der Küche das Abendessen fertig zubereitet, denn in diesem Augenblick bringt er ein von einer großen Servierglocke abgedecktes Tablett herein, hebt die Glosche an, und darunter kommt ebenfalls ein gekochter Sauschädel zum Vorschein. Schremser blickt zunächst etwas skeptisch auf den Sauschädel, dann kurz in Richtung Fernsehapparat und drückt daraufhin mit der Hand oben auf den Schweinskopf, worauf dieser ebenfalls ein vernehmliches Grunzen von sich gibt, was Schremser mit einem erleichterten ‚Ach, ja‘ quittiert.

Hier haben wir es gemäß Schultz-Pernice v.a. wieder mit der Strategie der *Eskalation* sowohl in Form einer Steigerung surrealer Elemente als auch sich überbietender Wiederholung zu tun, wenn zuerst der Sauschädel im Fernsehen und dann auch jener in der Serienrealität zu grunzen beginnt.

Auch in dieser Szene wird ein innerdiegetischer Bezug zwischen der Handlung in der Serie und einer dazu passenden Fernsehsendung hergestellt, wobei auf sprachlicher Ebene hier der Gebrauch des spezifisch österreichischen Ausdrucks „Schauschädel“ auffällt (vgl. Erber 2015: 98).

7.3 „Sport ist Mord“

7.3.1 Eingeschläfert

In den Folgen 5, 6 und 7 machen sich Zenker und Patzak über Sportnachrichten im Fernsehen lustig, indem sie die üblichen Erwartungen der Zuschauer auch an dieses Medienformat gründlich unterlaufen und ins Groteske übersteigern.

Die Szene im Fall 5 „Drohbriefe“ (vgl. Anhang S. 116) beginnt wieder mit einem typischen Familienkonflikt im Wohnzimmer. Zunächst echauffiert sich Ilse Kottan in Gegenwart ihres Mannes (zum letzten Mal von Franz Buchrieser gespielt) und ihrer schwangeren Tochter darüber, dass Sohn Walter bereits fast eine Stunde mit seiner neuen Freundin allein im Zimmer seiner Schwester ist. Kottan nimmt dies zum Anlass, seiner Tochter Sissi, die gerade Babykleidung strickt, vorzuhalten, dass es ein Fehler von ihr war, sich von ihrem „Ex-Bräutigam“ schwängern haben zu lassen und beendet die Diskussion auf eine kleinbürgerlich-klischeehafte Art und Weise: Er wolle nun nichts mehr hören, sondern in Ruhe die Sportnachrichten anschauen.

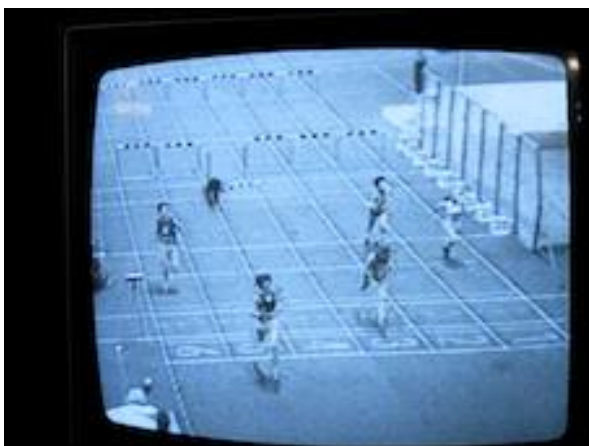


Abb. 16: Folge 5, Sturz beim Hürdenlauf mit Folgen

Diese entpuppen sich jedoch als makabre Darbietung: Nachdem der Fernsehmoderator in gewohnter Weise einen 400 Meter-Hürdenlauf der Damen anmoderiert und man gleichzeitig eine Aufzeichnung des betreffenden Wettbewerbs am Bildschirm sieht, erwähnt er sodann, dass das Rennen leider von einem Unfall überschattet

worden sei. Eine Läuferin kam demnach bei der 4. Hürde zu Sturz und erlitt dabei einen Knöchelbruch. Abschlusssatz des Fernsehmoderators: „Sie musste noch auf dem Sportplatz eingeschläfert werden.“ Während Ilse Kottan auf diese Meldung

zumindest ähnlich reagiert, wie man es von jedem/r normale/n Fernsehzuschauer*in erwarten würde – in ihrem Fall mit einem irritierten Blick auf ihren Mann –, begnügt sich Kottan mit der lapidaren Erklärung „Na, verletzt“.

Das absurde Element hier ist zunächst die Meldung des Sportmoderators, wonach die verletzte Läuferin nicht verarztet oder ins Krankenhaus eingeliefert worden ist, sondern „eingeschläfert“ werden musste – eine Behandlung, die in solchen Fällen normalerweise nur bei Pferden zur Anwendung kommen würde. Der Vergleich der Sportlerin mit einem Rennpferd ist natürlich in höchstem Maße grotesk und würde heutzutage – in Zeiten von *political correctness* – noch weitaus heftigere Reaktionen seitens des Fernsehpublikums hervorrufen. Doch auch aus der zeitlichen Distanz betrachtet versteht der heutige Zuseher, dass eine derartige Szene selbst Teile des damaligen Publikums schockiert und empört haben muss.

7.3.2 Volltreffer

In ähnlicher Weise sind die „Sportnachrichten“ in Folge 6 „Räuber und Gendarm“ gestaltet (vgl. Anhang S. 117f): Wieder beginnt die Szene im Wohnzimmer der Familie Kottan. Die noch in der Folge zuvor belastete Beziehung zwischen der Tochter und ihrem Freund hat sich anscheinend entspannt, da dieser neben Sissi auf dem Sofa sitzt, während sie dem inzwischen geborenen gemeinsamen Baby das Fläschchen gibt. Für Kottan – erstmals von Lukas Resetarits gespielt – ist dies Anlass genug, sich über die „Flaschenfütterung“ und die „Flasche“ – womit er Sissis Freund meint – auszulassen. Ilse unterbricht daraufhin ihre Lektüre – das Buch ist mit „Der dritte Mann“ auf dem Cover betitelt (es handelt sich also offenbar um Graham Greens Roman zum gleichnamigen, in Wien spielenden Filmklassiker) –, um ihren Gatten zur Höflichkeit zu ermahnen. Als Kottan daraufhin einen Blick auf den Buchtitel wirft, schaut auch Ilse auf den Umschlag, kommentiert diesen mit „Stimmt doch, oder?“ und spielt damit explizit darauf an, dass Resetarits bereits der dritte Kottan-Darsteller ist. Nachdem sich Kottan gleichsam hilfeschend via Kamera an das Publikum gewandt hat, wandert sein Blick zu drei Fotos auf einem Regal, welche seine Frau mit ihren beiden früheren „Ehemännern“ und mit dem jetzigen – also ihm selbst – zeigen, worauf er ihr vorwirft, „Heast, des is ja scho‘ a ganze Galerie“, was Ilse Kottan wiederum ausweichend-beschwichtigend nur mit einem langgezogenen „Jaaa“ quittiert.



Abb. 17 und 18: Folge 6, „Der dritte Mann“

Bei dieser Szene handelt es sich wieder um eine kommentarähnliche Ergänzung der Diegese durch die in diesem Fall innerdiegetisch vorhandenen Buch- und Foto-Requisiten. Um noch eine weitere Pointe daraufzusetzen, nimmt Kottan ein danebenstehendes Foto des damals populären österreichischen Schlagersängers Peter Alexander in die Hand und fragt Ilse provokant: „Aha, und da is scho‘ der Nächste?“, worauf Ilse ein verlegenes „Vielleicht...“ erwidert.

Die Sequenz geht hierauf direkt über in eine der dem Publikum bereits vertrauten Fernseh-Szenen und zeigt zum zweiten Mal eine ins Groteske gesteigerte Sportberichterstattung. Nach einem kurzen Bericht zum Motorradsport folgt eine Aufzeichnung von Leichtathletik-Meisterschaften. Zuerst sieht man einen Kampfrichter, der einen Startschuss in die Luft für einen Laufwettbewerb abgibt, sich aber unmittelbar darauf mit schmerzverzerrtem Gesicht ans rechte Ohr greift – offenbar hat er sich selbst dort mit dem Schuss verletzt. Kottan und seine Tochter kommentieren diese Aktion wortlos mit mitleidigem Blick. Es folgt ein Bericht von einem 400 Meterlauf, der laut dem (echten) ORF-Sportberichterstatter Michael Kuhn von einem gewissen Wolfgang Mantler dominiert wurde. Im Filmbericht fällt jedoch auf, dass dieser Läufer bei jedem dritten Laufschrift völlig unmotiviert in die Höhe hüpfte. Die Erklärung liefert Moderator Kuhn: „Sie sehen, Mantler kommt von der Hürdenstrecke, ist aber trotzdem sehr schnell. Außerdem bedeutet seine Zeit von 42 Komma 27 österreichischen Rekord“.

Die letzte Sportmeldung vom Speerwerfen der Damen überbietet wieder einmal alles – nicht nur was die erzielte Weite betrifft, wie Michael Kuhn kommentiert: „Das Speerwerfen der Damen wurde von Brigitte Mayer für sich entschieden. Ihre Weite von 162,54 Meter genau kam etwas überraschend“. „Überraschend“ kam der Wurf

offensichtlich besonders für einen Mann, den man, von dem Speer offenbar tödlich



Abb. 19: Folge 6, tödliches Speerwerfen

im Rücken getroffen, mit dem Gesicht voran an die Außenwand des Stadions gelehnt sieht. Während die Werferin in einer erschrocken und schuldbewusst wirkenden Geste ihren Mund mit dem Handrücken bedeckt, bewertet der Kampfrichter den Wurf mittels weißer Fahne als gültig. Die Redewendung „Sport ist Mord“ erfährt in dieser Szene also eine

sehr drastische realistische Umsetzung. Während Kottan erschüttert seine Augen mit beiden Händen verschließt, legt Ilse Kottan verwirrt ihr Buch beiseite.

Zenker und Patzak unterlaufen hier erneut sämtliche Erwartungen des Publikums im Zusammenhang mit sportlichen Wettbewerben bzw. Sportnachrichten und konterkarieren diese mittels schwärzestem Humor, wobei die eingesetzten echten Fernsehsprecher zur besonderen Authentizität und in der Folge durch das Brechen mit ihren bekannten Textmustern zur speziellen Komik beitragen.

Wenn wir die Gesamtheit dieser skurrilen Sportnachrichten betrachten, so kommt hier wieder die bei Schultz-Pernice angeführte Strategie der *Eskalation* bzw. der sich überbietenden Wiederholung zum Einsatz: Während wir in der Hürdenlauf-Szene lediglich durch den Sportreporter von der „Einschläferung“ einer Läuferin erfahren, werden uns die Folgen der Schussverletzung des Schiedsrichters und des tödlichen Speerwurfs auch auf dem Bildschirm des Fernsehgeräts der Familie Kottan unzensuriert gezeigt.

7.3.3 Disqualifiziert

Die dritte Szene, in der Sportnachrichten karikiert werden, wird in Fall 7 „Die Beförderung“ gezeigt (vgl. Anhang S. 119f) und ist zum ersten Mal nicht im Wohnzimmer der Familie Kottan angesiedelt, sondern in der Wohnung des Kriminellen dieser Folge, einem Mann namens Formanek. Diesmal wird der insbesondere in Österreich sehr populäre Schisport ins Lächerliche gezogen. Der Sportmoderator berichtet vom Abfahrtslauf der Damen in Schruns-Tschagguns (1981), der sich dadurch auszeichnet, dass es keine der Läuferinnen schafft, das

letzte Richtungstor korrekt zu passieren, sich somit keine qualifizieren konnte und das Rennen am darauffolgenden Tag wiederholt werden muss. Dieser eigenartige Abfahrtslauf verwirrt nicht nur die Zuschauer*innen, sondern auch den Nachrichtensprecher, der anscheinend nicht mehr weiß, wie er dieses unerklärliche Versagen sämtlicher Läuferinnen kommentieren soll:

„Auch sie verfehlt das letzte Richtungstor... na, is ja falsch, wieder falsch – noch einmal: Pröll verfehlt wie alle anderen das letzte Tor. Jetzt sehen wir aber schon die letzte Läuferin... Ah ja, stimmt. Schade... Jetzt sehen wir aber schon die letzte Läuferin. Aber auch sie schafft es nicht. Das Ergebnis: Keine der Läuferinnen konnte sich qualifizieren, das Rennen wird morgen wiederholt.“

Die Fernsehszene ist jedoch noch nicht zu Ende. Nach einem Schnitt vom Wohnzimmer Formaneks auf jenes der Kottans sieht man den Polizeimajor gerade den Fernsehapparat mittels Fernbedienung einschalten. Chris Lohner kündigt gerade eine Programmänderung an, die Kottan gar nicht freut, weshalb er der Fernsehsprecherin mit erhobener Faust droht. In einer wieder einmal surrealen Szenerie entschuldigt sich diese, und der besänftigte Kottan nimmt diese Entschuldigung zur Kenntnis (vgl. Kap. 7.6.3 über „Interaktives Fernsehen mit Chris Lohner“).

Diese letzte Sportnachrichten-Szene unterscheidet sich von den beiden vorangehenden dadurch, dass sie das Publikum nicht mit einem durch die Ausübung einer Sportart verursachten Todesfall verstört, sondern lediglich die konventionelle Zuschauer*innen-Erwartung unterläuft, indem keine Rennläuferin fehlerfrei ins Ziel kommt. Dies kann auch als vorausschauende Anspielung auf das Ende der Folge verstanden werden: Der Kriminelle Formanek, der sich durch Flucht auf die Ferieninsel Lanzarote einem Gerichtsverfahren entzieht, wird von Kottan, der ihm nachfliegt, und dessen wahre Identität Formanek nicht kennt, getäuscht, indem er sich als angeblich wohlgesinnter Freund das Vertrauen des Verbrechers erschleicht. Bei der gemeinsamen Rückkehr nach Wien muss Formanek aber erkennen, dass er dem vermeintlichen „Freund“ auf den Leim gegangen ist, denn er wird noch am Flughafen verhaftet, was als Parallele zu der in derselben Folge gezeigten Sportnachricht verstanden werden kann: Auch Formanek hat alles – bis auf die letzte Station (bzw. das letzte Richtungstor) richtig gemacht, dann aber versagt.

7.4 Mord live on TV

In der 1982 ausgestrahlten Folge 8 („So long, Kottan“) sehen wir zum ersten mal seit dem Fall 1 („Hartlgasse 16a“) wieder ein Fernsehstudio von innen. Der in dieser Folge gesuchte Serienkiller hat nämlich einen Mord angekündigt, welcher live im Fernsehen zu sehen sein soll. Aus diesem Grund sichert die Polizei das Nachrichtenstudio, und das Trio Kottan, Schremser und Schrammel ist ebenfalls vor Ort, um im Fall des Falles einschreiten zu können (vgl. Anhang S. 122).



Abb. 20 und 21: Folge 8, polizeiliche Sicherung des ORF-Nachrichtenstudios

Im Rahmen der Vorbereitungen fragt der Regisseur bzw. Sendungsleiter des ORF, ob der unbekannte Täter nicht vielleicht eine Bombe im Studio platziert haben oder ein Flugzeug auf dasselbe abstürzen lassen könne, worauf Kottan ihn mit der Feststellung „Das is a Krimi – kein Katastrophenfilm“ beruhigt, dabei einen Blick in die Kamera, also auf die Zuschauer wirft und diese somit ins Geschehen einbindet, was einerseits als ironischer Kommentar gegenüber dem Publikum gemeint ist und andererseits den Eindruck verstärkt, gerade in dieser spannenden Szene live dabei zu sein. Schrammel legt natürlich, wie man es von ihm auch nicht anders erwartet, ein peinliches und unangebracht aufdringliches Verhalten an den Tag, indem er sich sogar noch nach Sendungsbeginn neben dem Moderator ins Fernsehbild drängt – vorgeblich, um die Sicherheitsmaßnahmen zu prüfen. Die vorgetragenen Nachrichten strotzen nur so von ironischen Anspielungen, Unsinnigkeiten und absurdem Humor, wenn der Moderator etwa statt eines Parlamentsberichts Bilder vom „Prominenten- und Politiker-Schnapsen in Grinzing“ ankündigt, oder einen Bericht vom „Nachfolgetreffen zum Nachfolgetreffen der internationalen, äh... der internationalen...“ und sich dann aus der Affäre zieht mit den Worten „naja, jetzt find' ich das nicht. Sie sehen sowieso nachher den Bericht“. Er verabschiedet sich mit den Worten, „das Wetter von morgen sagen wir Ihnen lieber erst

übermorgen“ und übergibt dann für die „Weltnachrichten“ das Wort an seine Kollegin, die (tatsächliche ORF-)Nachrichtensprecherin Irene Bernhard, welche auffallend freizügig gekleidet und deren Dekolleté über und über mit Perlen und Schmuck – darunter ein großes silbernes Kreuz an einer Halskette – behangen ist. Auch Frau Bernhards erste Nachricht ist eine ins Komische zugespitzte (rein fiktive) Meldung:

„Bern: In der Schweiz hat man schnell auf die Ernennung des Schauspielers Richard Widmark zum amerikanischen Botschafter in der Schweiz reagiert. Die Schweiz hat ihrerseits den Kabarettisten Emil Steinberger zum ständigen Vertreter in Holl... in Washington ernannt.“

Diese Nachricht ist wohl eine ironische Anspielung darauf, dass ein Jahr zuvor (1981) mit Ronald Reagan erstmals ein ehemaliger Schauspieler als US-Präsident ins Weiße Haus eingezogen war. Die darauffolgende Nachricht aus Madrid kann Frau Bernhard allerdings nicht mehr vollständig übermitteln, denn ihr Kopf fällt plötzlich leblos auf den Tisch vor ihr – der Mörder konnte seine verruchte Tat also trotz umfassender Sicherheitsvorkehrungen im Fernsehstudio ausführen.



Abb. 22: Folge 8, Mord live on TV

Während Schremser den soeben geschehenen Mord lediglich mit den Worten „Na, jetzt ist's doch passiert“ trocken kommentiert, fordert der Sendungsleiter hektisch die Technik auf, ein Störungsinsert einzublenden, was jedoch beim ersten Versuch misslingt, denn statt des gewünschten Inserts läuft die Titelmelodie der Eurovision. Erst im zweiten Anlauf

schaffen es die Techniker, folgendes – fiktives, doch dem traurigen Anlass entsprechend angemessenes – Insert einzublenden (das Kreuz, das Frau Bernhard um den Hals getragen hat, erscheint hier mit veränderter Konnotation wieder):



Als der Regisseur zur Untermalung „Musik!“ fordert, erklingt der US-amerikanische Folksong „Good Night, Irene“, was von ihm mit „sehr passend“ kommentiert wird. Und auf seine Frage an die anwesenden Polizisten „Was machen wir jetzt?“ meint

Schremser nur knapp „Sendeschluss“. Kottan hingegen kann sich einen kleinen Seitenhieb – getarnt als gutgemeinter, die Sicherheit der Fernsehsprecher*innen im Auge habender Rat – nicht verkneifen, wenn er zum Sendungsleiter sagt: „Zeichnet’s die Nachrichten einen Tag vorher auf – merkt eh niemand.“

Neben den gemäß Schultz-Pernice hier erkennbaren Strategien der *Verdeckung* (Wiederholung des Ereignisses *Mord* durch Variation) und der *Expansion* (Erweiterung des Figureninventars und des Raumsystems um das ORF-Nachrichtenstudio) tritt besonders jene der *Eskalation* in den Vordergrund, ist das Fernsehpublikum doch schließlich zum ersten Mal in der Serie „live“ bei einem Mord dabei.

Diese Szene ist neben aller Skurillität auch ein institutionenbezogener Marker bzw. (satirischer) Verweis auf den ORF als jener Fernsehanstalt, welche die Serie *Kottan ermittelt* produziert (vgl. Erber 2015: 103). Dies sind natürlich prinzipiell alle Fernsehsequenzen der Serie, aber besonders jene, in denen den Zuschauer*innen ein „Blick hinter die Kulissen“ der ORF-Studios und damit ein scheinbar authentischer Eindruck von der Entstehung einer Fernsehsendung gewährt wird.

7.5 Selbstreferentialität & Publikumskritik als integriertes Element

In der Serie gibt es zahlreiche innerdiegetische Bezüge in den einzelnen Folgen, etwa im Zuge des Darstellerwechsels bestimmter Figuren, wobei all jene Schauspieler*innen, die im Verlauf der Serie mehrere Figuren verkörpern, dies vollkommen unkommentiert tun. Auf den Darstellerwechsel der Hauptfigur Kottan wird jedoch immer wieder explizit verwiesen, und diese Änderungen werden dezidiert von verschiedenen Figuren zum Thema gemacht. So kommentiert Kottan-Darsteller Franz Buchrieser in Fall 3, seiner ersten Folge, seine eigene Vorgeschichte, als er ein Foto seiner Frau Ilse sieht, das diese in Umarmung mit Buchriesers Kottan-Vorgänger Peter Vogel zeigt. In gleicher Weise erfolgt ein innerdiegetischer Verweis auf den Darstellerwechsel von Buchrieser zu Resetarits, wenn dieser in seiner ersten Folge (Fall 6) seine Frau (die gerade den Roman *Der dritte Mann* liest) auf drei gerahmte Fotos anspricht, welche sie mit jeweils einem anderen Kottan-Darsteller zeigen und entrüstet meint: „Heast, das ist ja scho’ a ganze Galerie!“, was Ilse mit einem halb unschuldig, halb peinlich-berührten Schulterzucken quittiert (vgl. Kap.

7.3.2). Hier wird also in der Serie dezidiert darauf angespielt, dass bereits der dritte Schauspieler die Kottan-Figur spielt, und zwar sowohl auf visueller Ebene als auch durch die Kommentierung seitens der Figur selbst (vgl. Erber 2015: 70-73).

Dadurch geben diese Szenen – wie viele andere Kottan-Sequenzen – Verweise der Serie auf die Serie, also auf sich selbst. Solche *Verweise in der Serie auf die Serie* beschreibt auch Withalm und führt dabei drei Gruppen an, die es auch in *Kottan ermittelt* gibt:

- deiktische Strategien im weitesten Sinn inkl. anaphorischer Wendungen
- die Herstellung eines Bezugs zur realen Welt
- Referenzen auf Momente, die zugleich dem dramatischen Kontext angehören und extern sind (Withalm 1995: 88)

7.5.1 Fernsehbeschwerde

In einer Szene der vierten Kottan-Folge „Nachttankstelle“ (vgl. Anhang S. 115f) taucht nicht nur das erste surreale Element der Serie auf, als Kottan-Darsteller Franz Buchrieser beim Aussteigen aus seinem Auto in einen offenen Kanalschacht stürzt und in der nächsten Szene unverseht und im Wohnzimmer seiner Wohnung auftaucht und unter seinem Trenchcoat in einen Frack gekleidet ist, wodurch in humoristischer Weise die Erwartungshaltung des Publikums unterlaufen wird. Darüber hinaus schaut seine Frau gerade die vorhergehende Kottan-Folge im Fernsehen an, was eine substantielle Selbstreferenz darstellt, in der obendrein die filmischen Gesetze bzw. hier konkret der lineare Fluss von Fiktionalität durchbrochen wird (vgl. Birnbaum 2013: 48).

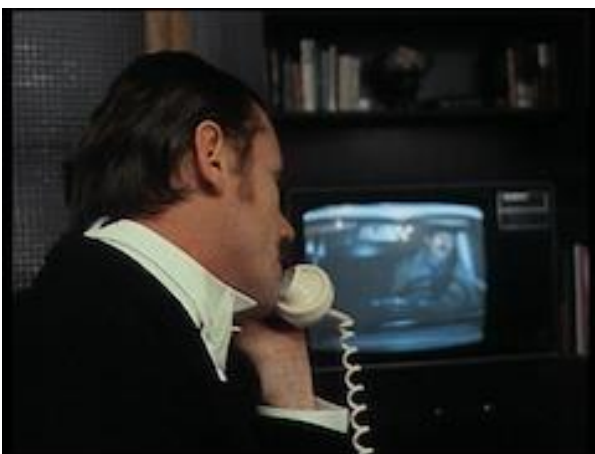


Abb. 23: Folge 4, Fernsehbeschwerde

Als Krönung dieser absurd-surrealen Szene beschwert sich Kottan-Darsteller Franz Buchrieser beim ORF-Kundendienst über die gerade im Fernsehen laufende dritte Folge „Wien Mitte“ mit folgenden Worten: „Der Film, der gerade im Fernsehen läuft, der ist eine Schweinerei, eine absolute Schweinerei, ja?“ Buchrieser zitiert damit

sinngemäß den Linzer Polizeidirektor Josef Koller, der in einer APA-Aussendung von einer „Schweinerei sondergleichen“ sprach, wie auch den stellvertretenden Salzburger Polizeidirektor Johann Feldbacher, der im politisch rechts stehenden, der

FPÖ nahestehenden Salzburger Volksblatt (vgl. Fuchs 2010: 214) die dritte Folge als „eine ausgemachte Schweinerei“ bezeichnete (vgl. Kap. 6.5 sowie Köppl 1985: 359 und Zenker 1982: 208). Kottan simuliert gleichsam die Reaktionen der Fernsehzuschauer und macht sich gleichzeitig darüber lustig (vgl. Birnbaum 2013: 49). Regisseur Patzak hat sich über diese Strategie der Serie wie folgt geäußert:

Ja, wir haben ganz einfach auf Kritik reagiert, wie z.B. ein Kolumnist oder ein Glossenschreiber in einer Zeitung reagieren kann. Und nachdem eine bestimmte Tageszeitung kritisiert hat, dass eine andere bestimmte Tageszeitung zu oft im Bild war, haben wir einfach „Die Österreichische Einheitszeitung“ erfunden. Oder vorher in einer Folge wurden nur arabische Zeitungen gelesen. [...] Das war ja alles öffentlich. Z.B. hat die Empörung darüber, dass ein Kommissar so schlampig angezogen ist wie der Franz Buchrieser, dazu geführt, dass wir ihn das nächste Mal im Frack haben auftreten lassen.“ (Gölsdorf 2007: 99)

Die Serie benutzt selbstreferentielle Methoden also nicht nur, um damit zu unterhalten, sondern auch als Waffe, um negative Reaktionen in ein Werkzeug der Satire und des Humors zu verwandeln, indem dem Publikum ein Spiegel vorgehalten und es dadurch lächerlich gemacht wird (vgl. Birnbaum 2013: 52). Eine weitere direkte Übernahme von Zuschauer*innen-Kritik in Form eines Beschwerdeanrufs beim ORF kommt in Folge 13 vor (vgl. Kap. 7.6.5)

7.5.2 Kottan kritisiert sich selbst

In Folge 8 („So long, Kottan“) folgt eine Fernsehszene auf eine Unterhaltung zwischen Lukas Resetarits als Kottan, seiner Frau Ilse und seiner Mutter, die ihn mit ihren kriminalistischen Theorien beschwätzt, was er abwechselnd mit gelangweilten, interessierten und genervten Kommentaren quittiert (vgl. Anhang S. 120f).



Abb. 24 und 25: Folge 8, Kottan kritisiert seinen Kottan-Vorgänger Peter Vogel („Das darf er net“, „Idioten!“)

Nachdem Ilse ihm sein Abendessen serviert hat, dreht sie den Fernsehapparat auf, wo gerade eine Szene aus der Kottan-Folge 2 „Der Geburtstag“ läuft, in der

Kriminalisten in Zivil, darunter Schrammel und Schremser, um den ersten Kottan-Darsteller Peter Vogel einen Verdächtigen in seinem Haus stellen wollen, wobei der Kottan im Film damit droht, die Tür aufzubrechen. Kottan-Darsteller Resetarits beobachtet die Szene und prahlt mit seinem Fachwissen: „Das darf er net!“ Als im Film ein Kriminalist an der Türklinke reißt, woraufhin diese herausbricht und er rücklings auf den hinter ihm stehenden Schrammel fällt, schüttelt Resetarits den Kopf ob solcher Tollpatschigkeit. Und als Kottan Vogel daraufhin die Tür öffnet und dahinter eine Toilette sichtbar wird, kommentiert Kottan Resetarits nur schmunzelnd: „Idioten! Hahahaha. I' sollt' sowas machen“, was Ilse mit einer abwertenden Handbewegung abtut.



Abb. 26: Folge 10, „Der Ratz' ist der Kriminalbeamte?“

Die erste von zwei Fernsehszenen in Folge 10 („Kansas City“) beinhaltet gleich mehrere Beispiele für Selbstreferenzialität innerhalb der Serie (vgl. Anhang S. 124f). Kottan-Darsteller Lukas Resetarits sitzt vor dem Fernsehapparat, wo gerade jene Szene aus Fall 7 „Die Beförderung“ mit ihm selbst (!) als Kottan läuft, in der er sich das Vertrauen des flüchtigen

Kriminellen Formanek auf Lanzarote erschleicht, indem er sich über die Polizei und insbesondere Schrammel lustig und einen Witz über das Wiener Sicherheitsbüro macht. Formanek, der Kottan vorher nicht kannte und daher nicht weiß, dass dieser selbst Kriminalbeamter ist, fällt darauf herein. Der „echte“ Kottan vor dem Fernsehapparat hingegen dreht sich wütend zu Frau Ilse und Mutter Kottan um, die auf dem Sofa hinter ihm sitzen und regt sich fürchterlich über den Kottan im Film – also eigentlich über sich selbst – auf:

„Der Ratz' ist der Kriminalbeamte? Des schaut denen ähnlich beim Fernsehen. Alles schlecht machen! Des is' doch ein hundsgemeiner Mensch! Elegante und nette Beamte, so wie I' gehör'n da vorg'stellt.“

Die Szene geht über in eine Diskussion zwischen Kottan und den beiden Frauen – zuerst zu einem fachlichen Streitgespräch zwischen dem Polizeimajor und seiner Mutter, einer begeisterten Hobby-Kriminologin, dann zu einem von Eifersücheteiern

dominierten Disput zwischen den Eheleuten, an dessen Ende sich wieder Chris Lohner aus dem Fernsehapparat mit folgender Mitteilung meldet:

„Meine Damen und Herren, eine Durchsage des Fernsehens in eigener Sache: Nachdem der Antrag auf eine Erhöhung (*ihr rechtes Ohrgehänge fällt herunter*) der Fernsehgebühren mit dem Hinweis auf die eben laufende Sendung nicht genehmigt wurde, sehen wir uns gezwungen, ab sofort aus Einsparungsgründen das Programm an ungeraden Tagen in schwarz-weiß auszustrahlen (*das Fernsehbild verliert die Farbe und wird SW*). Wir hoffen auf Ihr geschätztes Verständnis. Wir bringen nun eine Aufzeichnung des Kabarets ‚Der bunte Wagen‘ (*Insert: Simpl-Revue – Der bunte Wagen*).



Abb. 27 und 28: Folge 10, Schwarzweiß-Programm an ungeraden Tagen aus Einsparungsgründen

Ilse reagiert verständnislos auf diese Mitteilung („Versteht’s Ihr das?“), während Kottan lapidarisch meint: „G’spart wird heutzutage überall“, und Mutter Kottan anmerkt: „Ein Kriminalfilm in schwarz-weiß wär’ eh viel schöner, viel romantischer, gruseliger.“ Zum Abschluss der Szene hört man hierauf den unheimlichen Schrei einer Eule, der Ilse und ihre Schwiegermutter kurz aufschreckt, aber sie beruhigen sich gleich wieder – schließlich sind sie ja erwachsene Frauen, die sich nicht vor derartigen Gruseffekten fürchten...

Diese recht komplexe Szene in Folge 10 beinhaltet neben einer direkten Selbstreferentialität (Kottan kritisiert sich selbst als Kottan) auch eine indirekte Selbstreferentialität des ORF auf sein eigenes Programm (Chris Lohner verweist „mit dem Hinweis auf die eben laufende Sendung“ – also *Kottan ermittelt*, Folge 7 – darauf, dass der Antrag auf eine Erhöhung der Fernsehgebühren nicht genehmigt wurde) einschließlich der daraus folgenden abstrusen Konsequenz, das Fernsehprogramm an ungeraden Tagen künftig nur noch in Schwarzweiß auszustrahlen (worauf das herunterfallende rechte Ohrgehänge Lohners indirekt verweist) und der wiederum darauf basierenden Pointe, nämlich dem Hinweis auf die folgende Sendung, das Kabarett „Der bunte Wagen“, die vermutlich als

Farbfernsehprogramm konzipiert ist und in dem nun ausgestrahlten Schwarzweiß-Fernsehen zumindest nicht optimal zur Geltung kommen wird.



Abb. 29: Folge 10, Aus Einsparungsgründen kein Programm

Der Gag mit den Einsparungsmaßnahmen wird in derselben Folge noch einmal aufgenommen und gesteigert: In einer Szene spielt Kottan mit seiner Frau im Wohnzimmer Karten und dreht, als Ilse ihn beim Schummeln erwischt, verärgert den Fernsehapparat an, auf dem allerdings nur Rauschen zu sehen und zu hören ist. Ilse weist ihn darauf hin, dass das Gerät bereits

eingeschaltet war, woraufhin Kottan fragt: „Und warum ist dann nix?“ Ilse klärt ihn auf: „Kein Programm, sind's draufgekommen, ist noch billiger“ (vgl. Anhang S. 125f).

Ein letztes Beispiel für das ironisch-absurde Spiel mit Selbstreferentialität in der Serie finden wir in der vorletzten Folge 18 „Der Kaiser schickt Soldaten aus“ (vgl. Anhang S. 131f). Der psychisch auffällige Polizeipräsident Pilch versucht sich in der betreffenden Szene selbst das Leben zu nehmen, indem er sich, auf seinem Büroschreibtisch stehend, einen Strick um den Hals gebunden hat, an dessen anderen Ende ein eingeschalteter, auf demselben Tisch stehender Fernsehapparat befestigt ist, wo gerade Bilder einer für ihn schlecht gelaufenen Pressekonferenz aus einer vorigen Kottan-Folge mit ihm selbst als Hauptperson zu sehen sind. An der Wand im Hintergrund hängt eine Tafel mit Pilchs extrem abgefallenen Beliebtheitsindex. Sobald das Fernsehgerät vom Tisch gestoßen wird, sollte es durch sein Gewicht den Polizeipräsidenten in luftige Höhen und damit zur Selbstexekution (also religiös verstanden sogar in höchste Höhen) befördern. Dezernatsleiter Schremser kann jedoch Pilch davon überzeugen, seine „Jahrhundertstimme“ für eine Karriere als Sänger zu nutzen, und so wird aus dem Selbstmordversuch lediglich ein Unfall, als der Fernsehapparat zufälligerweise doch vom Tisch rutscht. Pilch hat diesen aber überlebt, denn er kann sich – angetan mit einer Cervikalstütze und unterstützt von einer kleinen Polizei-Combo – in der unmittelbar darauffolgenden Szene als Gesangstalent in der fiktiven Radiosendung „TV Sprungbrett“ beweisen. Und sein Problem, sich keinen Text merken zu können, haben Schremser und Schrammel mithilfe von Texttafeln gelöst, wenngleich diese angesichts des ausgesuchten Songs („Woo Hoo“ von „Rock A Teens“, in dem der Text nur aus dem

ständig wiederholten Refrain besteht) völlig unnötig erscheinen. Eine Off-Stimme gibt dazu folgenden Kommentar:

„Der Präsident tritt lautstark für seine sehnlich erwünschte Beliebtheit ein. Noch weiß er nicht, dass die Presse eher schnöde mit der Bemerkung reagiert, der Präsident solle mit der angekündigten Alphabetisierungskampagne bei sich selbst beginnen.“

Diese Szene ist gleichsam ein Kulminationspunkt der Kritik am Fernsehen und des Umgangs mit (negativen) Reaktionen der Zuschauer*innen durch die Serie *Kottan ermittelt*. Der verrückte Gegenpol zu Kottan in der Serie und gleichzeitig dessen ewiger Reibebaum, Polizeipräsident Pilch, scheitert am Versuch, sich umzubringen, aber auch am Versuch einer Alternative dazu (einer Karriere als Sänger).

Insgesamt sind sämtliche durch Selbstreferentialität gekennzeichneten Fernsehszenen der Serie als Varianten ein und desselben Themas (Umwandlung von Publikumskritik zu einer gegen das Publikum gerichteten satirischen Waffe) zu verstehen – es handelt sich also um eine *Verdeckung* der Wiederholung durch Variation der Oberfläche und gleichzeitig um eine *Metaisierung* (vgl. Schultz-Pernice 2016: 45).

7.6 Interaktives Fernsehen mit Chris Lohner

Bei den zahlreichen Fernsehszenen in *Kottan ermittelt* dominieren die Auftritte der damals überaus populären und bis heute bekannten Fernsehsprecherin Chris Lohner nach und nach immer mehr. Sie hat zwar bereits in Fall 1 ihren ersten Auftritt, steht jedoch ab Fall 9 „Die Einteilung“ unangefochten im Zentrum der Fernsehszenen.

Lohner tritt innerhalb der Diegese als medial-vermittelnde Fernsehsprecherin auf, nimmt aber im Laufe der Serie immer direkter an der filmischen Realität teil oder kommentiert diese vom Fernsehbild aus (vgl. Erber 2015: 100). Die Szenen mit Lohner durchbrechen dabei die Gesetze von Realismus und Surrealismus, indem sie als Figur des Fernsehens aus dem Fernsehgerät heraus mit ihrem Publikum – zuallermeist der gerade fernschauenden Familie Kottan – interagiert. Diese Szenen wirken einerseits grotesk und realitätsfern, aber auch überaus komisch – gerade weil sie die Gesetze der Wirklichkeit missachten. Das Publikum weiß natürlich, dass Fernsehprogramme per se passive und keine aktiven Instrumente menschlicher

Kommunikation sind. Aber genau dadurch werden die Fernsehen-im-Fernsehen-Szenen zu Mitteln der Mischung zweier Mediengenres und zweier Realitäten – des fiktiven Krimigenres und des darin eingebauten fiktiv-realen Nachrichtengenres (vgl. Birnbaum 2013: 30). So nimmt Chris Lohner in diesen Szenen zwar die Rolle einer Figur ein, spielt aber zu einem gewissen Grad auch sich selbst, da sie in ihrer Profession als Fernsehmoderatorin zu sehen ist. „Durch diese Verfremdung wird immer wieder direkt auf die Medialität der Serie, aber auch des Fernsehens in der Serie Bezug genommen“ (Erber 2015: 100). Christoph Fuchs hält dazu fest: „Die Medienkritik, die Zenker und Patzak im Zusammenspiel mit Ansagerin Chris Lohner in die Folgen implantierten, führten das Fernsehen auf wunderbar spleenige Weise ad absurdum“ (Fuchs 2010: 212). Die folgenden Szenen sind beispielhaft für diese Mischung der Mediengenres und die surreale Form interaktiven Fernsehens.

7.6.1 Programmansage in personam

Die erste interaktive Fernsehsequenz mit Chris Lohner taucht in Fall 5 („Drohbriefe“) auf (vgl. Anhang S. 116f und Aspetsberger 2004: 263). In dieser Szene kommt Kottan spätabends nach Hause und dreht das Fernsehgerät auf, wo Chris Lohner gerade den Sendeschluss ankündigt und sich anschickt, mit einem Ausblick auf das Programm des folgenden Tages zu schließen. Kottan jedoch – anscheinend frustriert, dass das Fernsehprogramm für diese Nacht bereits beendet ist – schaltet den Fernsehapparat mit den Worten „Des glaub’ i net“ ab, und der/die aufmerksame Zuschauer*in bemerkt dabei noch, wie Chris Lohner aus dem Bildschirm hinaus überrascht auf Kottans Hand am Einschaltknopf blickt.



Abb. 30: Folge 5, Programmansage in personam

Unmittelbar darauf ertönt die Türklingel von Kottans Wohnungstür, worauf er diese öffnet und man vor der Tür Chris Lohner erblickt, die dem überraschten Major einige Programmpunkte des folgenden Tages ankündigt. Nachdem sie ihre Ansage beendet hat, blickt Kottan zu den Klängen der österreichischen

Bundeshymne – mit der die beiden ORF-

Programme damals noch traditionell ihren täglichen Sendebetrieb schlossen, bevor unter Generalintendant Gerhard Zeiler Mitte der 1990er-Jahre auf einen rund um die

Uhr-Betrieb umgestellt wurde (vgl. Pensold 2018: 226) – nachdenklich in die Kamera und drückt damit nicht nur seine eigene Verwunderung, sondern auch die des Fernsehpublikums aus.

7.6.2 „Crazy Horse“

Das nächste – legendäre – Beispiel für interaktives Fernsehen gibt es in Fall 6 („Räuber und Gendarm“; vgl. Anhang S. 119): Im Fernsehapparat sieht man den Schluss der Kottan-Folge 3 „Wien Mitte“ mit dem vorherigen Kottan-Darsteller Franz Buchrieser, während der nunmehrige Kottan-Darsteller Lukas Resetarits und sein Schwiegersohn vor dem laufenden Fernsehgerät eingeschlafen sind.



Abb. 31: Folge 6, „Crazy Horse“

Nach der Krimisendung erscheint Chris Lohner, um sich vor Sendeschluss von den Zuschauer*innen zu verabschieden und wünscht eine gute Nacht. Als sie bemerkt, dass Kottan und sein Schwiegersohn eingeschlafen sind, klopft sie von innen gegen den Bildschirm und weckt die beiden mit folgender Ankündigung:

Lohner: „Psst! Meine Damen und Herren, außer Programm bringen wir Ihnen nun die ‚Revue Erotique‘ live aus dem ‚Crazy Horse‘ in Paris. *(die beiden schauen erstaunt und erwartungsvoll in den Fernsehapparat, woraufhin sie Lohner enttäuscht)* Des tät Euch so passen...“

Erneut wird in dieser Szene die Grenze zwischen Fernsehrealität innerhalb der Serie und Serienrealität aufgehoben, und das Fernsehen in der Person von Chris Lohner reagiert auf Situationen, die sich vor dem Bildschirm abspielen.

7.6.3: Programmänderung

In Fall 7 „Die Beförderung“ kommt die bereits in Kapitel 7.6.3 erwähnte, unmittelbar an die Sportnachrichten folgende Fernsehszene mit Chris Lohner vor, in der sich diese mit folgender Ansage meldet (vgl. Anhang S. 120):

Chris Lohner: „Ja, meine Damen und Herren, der aufregende, spannende Sportnachmittag ist zu Ende. Aus aktuellem Anlass haben wir das heutige Abendprogramm geändert. Wir bringen zunächst einen Bericht anlässlich des

überraschenden Papstbesuches in Andorra. Der für jetzt vorgesehene Film aus der Reihe ‚Rockford‘ beginnt in etwa 45 Minuten.“



Abb. 32: Folge 7, Programmänderung

Daraufhin springt Kottan erobert auf und ballt seine Faust gegen den Fernsehapparat. Nun passiert wieder etwas Surreales, das normalerweise nicht möglich ist: Die im Fernsehstudio sitzende Chris Lohner nimmt Kottans wütende Reaktion wahr, was man an ihrem Zurückschrecken bemerkt, und entschuldigt sich: „Na, für’s Programm kann

ich nix.“ Und Kottan erscheint diese Reaktion von Frau Lohner ebenfalls nicht mehr seltsam (wie noch in der oben beschriebenen „Crazy Horse“-Szene), sondern er kalmiert die Situation ihr gegenüber mit einem leisen „O.K.“. Die von Chris Lohner hier verwendete Redensart („jemand kann für etwas nichts“) wird von Birnbaum übrigens als nominativer Phraseologismus und hier wiederum aus Idiom klassifiziert (Birnbaum 2013: 36f und 79).

7.6.4 Lohner als persönliche Fernsehsprecherin der Familie Kottan

Im Verlauf der Serie entwickelt sich Chris Lohner immer mehr zu einer Art persönlicher Fernsehsprecherin der Familie Kottan und interagiert zwischendurch wie eine heimliche Liebschaft des Polizeimajors aus dem Bildschirm heraus mit diesem, dann wieder wie eine gute Bekannte, bevor sie die Fronten wechselt und sich auf die Seite von Kottans betrogener Ehefrau Ilse stellt und fortan vor allem mit ihr kommuniziert.



Abb. 33: Folge 9, Duett mit Chris Lohner – „Somethin’ Stupid“

In Fall 9 („Die Einteilung“) kriselt es bereits kräftig in Kottans Ehe. In einer Szene (vgl. Anhang S. 123f) blickt Chris Lohner gelangweilt aus dem Fernsehapparat, während im Wohnzimmer Kottan mit seiner Gitarre für seine „Polizei-Combo“ übt und sich damit Ilses Spott einhandelt. Hierauf wirft ihm noch seine Mutter Missachtung ihrer kriminologischen Fähigkeiten vor,

weshalb der beleidigte Polizeimajor am Ende der Szene gemeinsam mit Chris

Lohner das Duett „Somethin‘ Stupid“, im Original gesungen von Frank Sinatra und seiner Tochter Nancy, in einer Playback-Version zum Besten gibt. Auch hier bezieht sich der innerdiegetische Auftritt Lohners, ihre schmachttenden Blicke aus dem Fernsehapparat auf Kottan und das gemeinsam gesungene Lied auf die Haupthandlung.

In der übernächsten Folge (Fall 11 „Die Entführung“) schlüpft Chris Lohner in die Rolle eines Computerspiel-Roboters (vgl. Anhang S. 126f). Kottan und sein Sohn Walter spielen am Fernsehgerät eines der für die frühen 1980er-Jahre typischen Computerspiele und streiten sich nebenbei über die künstlerischen Qualitäten des mit einer Entführung bedrohten Rocksängers Weller, der von dem (echten) Rocksänger



Abb. 34 und 35: Folge 11, Computerspiele

Stefan Weber, Frontman der damals populären Hard Rock/Punkband „Drahdiwaberl“, gespielt wird. Als Kottan von seinem Sohn vorgeworfen wird, dass er im Gegensatz zu diesem Künstler „nur a Polizist“ sei, antwortet dieser: „I‘ bin ka Polizist, I‘ arbeit‘ als Polizist.“ Dieses Kottan-Zitat ist zwar weniger bekannt als das mit der Serie untrennbar verbundene „Inspektor gibt’s kann“, drückt aber Kottans Berufsethos weitaus treffender aus. Nachdem Chris Lohner anschließend mit Roboterstimme Walter Kottan als Sieger in dem Computerspiel verkündet, verliert sein Vater die Lust an dem Spiel.



Abb. 36 und 37: Folge 12, Fernsehansager Kottan kann Chris Lohner nicht vom Abendprogramm überzeugen

In Folge 12 („Hausbesuche“) tauscht Kottan kurz mit Chris Lohner die Profession und schlüpft in ihre Rolle als Fernsehansagerin (vgl. Anhang S. 127). Die eifersüchtige Ilse hat ihn aus der gemeinsamen Wohnung geworfen, und nun sitzt er mit Wollmütze und gestricktem Schal in einem kalten Wohnwagen außerhalb von Wien und liest der aus dem Bildschirm lauschenden und Popcorn essenden Chris Lohner aus einem TV-Magazin das Fernsehprogramm vor:

Kottan: „In FS 1 steht eine Direktübertragung vom Fußball-Europacup-Finale Sturm Graz gegen FSV Mainz 05 auf dem Programm.“

Lohner: „Fußball interessiert mich ned.“

Kottan: „Danach zeigen wir Ihnen den Kriminalfilm ‚Wen Du heute kannst ermorden‘.“

Lohner: „Krimi hab’ ich scho’ überhaupt g’fress’n.“

Kottan: „In FS2 bringen wir ‚Die letzte Brücke‘, ein Katastrophenfilm aus Wien.“

Lohner: „Na, danke. Ich geh’ ins Kino.“



Abb. 38: Folge 12, Chris Lohner geht ins Kino

Chris Lohner steht daraufhin von ihrem Moderatorenplatz auf und geht, kommt kurz zurück, um sich mit einem Lächeln aus dem Bildschirm die liegen gebliebene Popcorn-Packung zu holen, und Kottan bleibt allein vor dem Fernsehapparat zurück und isst seinerseits Popcorn. In einer der nächsten Szenen, als zu später Nacht draußen ein kalter Wind weht, sitzt

Kottan noch immer vor dem Fernsehgerät, wo nach wie vor dasselbe Bild – das zurückgelassene Cocktailglas Frau Lohners – zu sehen ist und Kottan sinniert: „Was schaut sich die für einen Film an? ‚Vom Winde verweht‘?“



Abb. 39 und 40: Folge 12, „Was schaut sich die für einen Film an? ‚Vom Winde verweht?‘“

Der Humor dieser Szene beruht einerseits erneut auf der Interaktion zwischen Fernsehsprecherin und einem ihrer Zuschauer, andererseits aber auch auf der innerdiegetischen Beziehung, die sich zwischen dem aus seiner Wohnung geworfenen Kottan und Chris Lohner entwickelt.

Ein weiterer interaktiver Auftritt Lohners kommt in der 1983 ausgestrahlten Folge 14 „Genie und Zufall“ vor (vgl. Anhang S. 129f). Die Szene beginnt mit einer Diskussion Kottans mit Sohn Walter über eine Unterschriftenaktion gegen österreichische Waffenverkäufe ins Ausland, was als direkte Anspielung auf eine damals aktuelle, breite Diskussion in der österreichischen Öffentlichkeit in Folge der Verabschiedung eines neuen Waffenexportgesetzes durch den Nationalrat vom 1. Juli 1982 zu verstehen ist.¹

Nachdem Kottan zunächst für Waffenexporte argumentiert, lässt er sich schließlich von Walter überzeugen und unterschreibt die Petition. Anschließend ärgert er sich über das von seiner Mutter entwickelte und von dieser und seiner Frau Ilse gerade gespielte Brettspiel „Polizist ärgere Dich nicht“ (eine fiktive Variante des populären Brettspiels „Mensch ärgere Dich nicht“), das er als ein die Polizei verunglimpfendes „Tendenzspiel“ bezeichnet. Um von Fragen nach seiner mutmaßlichen Geliebten abzulenken, will er wissen, was es gerade im Fernsehen gibt und schaltet denselben ein, woraufhin wie bestellt Chris Lohner am Bildschirm erscheint:

Lohner (*vorwurfsvoll*): „Ah so, Sie waren wie immer zu bequem, sich in einer Zeitung oder einer TV-Zeitschrift über unser heutiges Fernsehprogramm zu informieren? (*Kottan schaut sie zerknirscht an*) Wir bringen also deswegen die Übersicht über unser wie immer ausgezeichnetes Abendprogramm.“

¹ Mit diesem Gesetz sollte anlässlich des Falklandkriegs zwischen Großbritannien und Argentinien die Ausfuhr von Kriegsmaterial in Staaten mit Menschenrechtsverletzungen verhindert werden (vgl. Michler/Paesler 1983: 190).



Abb. 41 u. 42: Folge 14, „Polizist ärgere Dich nicht“ und Chris Lohner mit einer Extra-Programmmessage für Kottan

Kottan wirft eine Kusshand in Richtung Bildschirm, worauf Chris Lohner kokett den Blick senkt. Wir hören aber das Programm nicht mehr, denn Kottan verabschiedet sich von seiner Familie – er müsse „noch kurz weg“ –, wobei sich die beiden Frauen über sein völlig abgetragenes Sakko mokieren:

Ilse: „Hast Du nix besseres zum Anziehen?“

Kottan: „Bin ja kein Mannequin!“

Mutter: „Na, schäbig schaut aus in der Folge.“

Auch das ist selbstverständlich wieder eine Anspielung auf die von Zuschauer*innen wiederholt geäußerte Kritik, dass ein Polizist nicht so „schäbig“ aussehen dürfe wie Kottan sich immer wieder präsentiert, wobei seine Mutter überdies eine außerdiegetische Anspielung macht, indem sie den Seriencharakter von *Kottan ermittelt* anspricht.

In Folge 16 („Smokey und Baby und Bär“) gibt es ein weiteres Beispiel für sich selbst persiflierendes Fernsehen in der Serie (vgl. Anhang S. 130):



Abb. 43, 44 und 45: Chris Lohner wechselt, passend zur jeweils angesagten Sendung, ihr Outfit

Chris Lohner (*aus dem Bildschirm*): „Meine Damen und Herren, jetzt noch ein Hinweis auf unsere Abendsendungen (*sie trägt plötzlich eine dicke Brille*): In der letzten Sendung unseres Gesundheitsmagazines ging es um die richtige Brille (*Kottans Mutter setzt auch eine Brille auf*). Heute um zwanzig Uhr fünfzehn beschäftigt sich ‚Praxis‘ (*Lohner trägt nun einen Kopfverband*) mit Kopfverletzungen

und ihrer Verhinderung. (sie trägt jetzt eine Polizeikappe) Auf besonderen Wunsch der Familie Kottan (sie zwinkert der Familie zu) in Wien Brigittenau (Kottan mit der Bierflasche im Mund zuckt erschrocken zusammen) bringen wir jetzt anschließend ‚Der Gendarm von Saint Tropez‘.“

Kottan: „Wer hat das bestellt?“

Ilse: „Ich.“

Kottan: „Die miesesten Filme san das, die sich auf Kosten der Polizei lustig machen.“

In der letzten Folge (Fall 19 „Mabuse kehrt zurück“) hat Lohner einen letzten interaktiven Auftritt (vgl. Anhang S. 132f). Die Folge beginnt mit einem Intro, dessen von der österreichischen Radiolegende Günter Schifter gesprochener Off-Text an die Einleitung der Asterix-Comics erinnert (vgl. Abb. 1):

„Die Erde. Wir befinden uns im Jahre 1984 nach Christus. Die Kompanien des Bösen haben zum entscheidenden Schlag ausgeholt. Dem Erdball steht das Wasser bis zum Hals. Recht und Ordnung werden damit nicht nur sinngemäß verwässert. Die Dezernate und Sicherheitsdirektionen aller Länder haben längst zugesperrt. Auch in der Metropole der Sicherheit steht es nicht mehr zum Besten.“

Es ist nicht das erste Mal, dass auf die Asterix-Reihe satirisch Bezug genommen wird. Bereits Folge 14 beginnt nach einem ironischen Textinsert („Jede Ähnlichkeit des folgenden Films mit anderen Filmen ist vorsätzlich und beabsichtigt“) im Vorspann mit einem sich drehenden Globus und dazu folgendem wieder von Günter Schifter gesprochenen Off-Text:

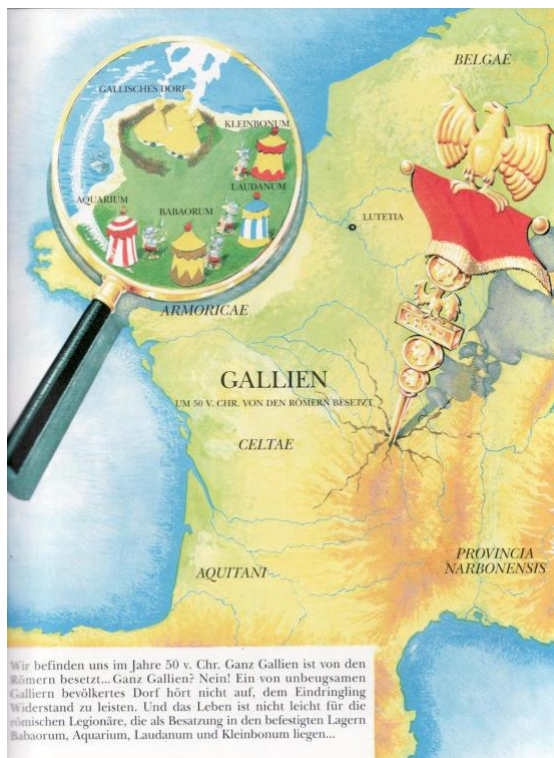


Abb. 46: Klassische Vorwort-Seite eines Asterix-Bandes

„Wir befinden uns im Jahre 1984 nach Christus. Auf der ganzen Welt wird Recht und Ordnung von Kriminellen bedroht. Die Polizisten haben überall ihren hoffnungslosen Kampf aufgegeben. Alle Polizisten? (kurzes Lachen) Nein! Nein, eine Hand voll unbeugsamer Kriminalbeamter im Wiener Sicherheitsbüro leistet dem Bösen unerbittlich Widerstand. Das Leben ist also nicht leicht für Kriminelle in Wien.“

An dieser Stelle stoppt der Globus, und Wien wird mit einer österreichischen „Zahnstocher-Flagge“ markiert (Gölsdorf 2007: 261). Diese direkte Reminiszenz an den berühmten französischen Comic wird am Ende von Folge 14 wiederaufgenommen, denn sie schließt mit einem an das klassische Festmahl am Ende jedes Asterix-

Heftes erinnernden Abspann mit in Asterix-Manier als Gallier kostümierten Protagonisten der Serie und einem Off-Text, der erneut die Asterix-Diktion in die Welt von *Kottan ermittelt* transponiert.

Dieser „Ausflug“ in die Welt des klassischen Comic-Serienhelden *Asterix* stellt für die Serie *Kottan ermittelt* eine Mischung der Schultz-Perniceschen Strategien *Expansion* und *Verschiebung* (des Ortes hin ins gallische Dorf mit seinem eigenen Figureninventar, in das die Kottan-Darsteller zum Teil schlüpfen), *Eskalation* (Steigerung phantastischer Elemente) und *Metaisierung* (im Sinne eines Spiels im Spiel) dar.

Der Asterix-Gag wird also im Intro des letzten Kottan-Falls wiederaufgenommen. Anschließend lugt der Titelheld der Serie in Anzug und mit Hut, sowie einer Elektro-Gitarre und einer Mundharmonika hinter einer Straßenecke hervor und beginnt, den Frankie Miller-Song „Darlin“ – natürlich Playback – zu singen. Dazu spricht Günter Schiffer, der ein damals sehr populärer Journalist und Radiomoderator von Jazz- und Country-Musik-Sendungen war, wieder aus dem Off:

„Unser wackerer junger, aus der Bahn geworfener Ex-Polizist nistet in feuchten Gängen diverser Bahnhöfe und des Kanalnetzes. Als Straßensänger treibt er durch die Stadt und steuert immer wieder denselben Hinterhof des Hauses an, in dem er einmal glücklich war.“



Abb. 47: Folge 19, „Wie werde ich Programmsprecherin?“

Nachdem Kottan in der Manier eines Minnesängers unter dem Fenster seiner Ex-Frau eine Versöhnung mit ihr herbeizuführen versucht, und sie, je länger er singt, umso sehnsuchtsvoller auf ihn herabblickt, geht sie dann doch ins Zimmer zurück, wo im Fernsehapparat Chris Lohner zu sehen ist, die gerade eine ORF-Publikation mit dem Titel „Wie

werde ich Fernsehsprecherin?“ studiert. Mutter Kottan und Elvira, die Ex-Prostituierte und Ex-Geliebte Kottans, spielen gerade Halma, wobei kleine grüne und weiße Polizeimützen als Spielsteine dienen. In die folgende Unterhaltung der Frauen ist

Chris Lohner im Fernsehgerät als deren Verbündete involviert, ganz als säße sie mit Ilse, Mutter Kottan und Elvira im Zimmer:

Mutter (zu Ilse): „Ist Dir nicht gut?“

Ilse (*auf das Lied Kottans anspielend*): „Da werden ja Steine weich.“

Mutter: „Nur Herzen.“

Elvira: „Wir müssen zusammenhalten!“

Mutter: „Nicht den Schwur vergessen: Eine für alle, alle für eine!“

Chris Lohner: „Gar nicht hinunterschauen ist das Beste.“

Mutter: Ja, geh vom Fenster weg.“

Chris Lohner: „Ich stell mich auch nicht hin.“

Mutter: „Iss was. Das beruhigt.“

Ilse (*geht zum Tisch und nimmt ein Salatblatt*): „Gewaschen?“

Elvira: „Zweimal, natürlich, mit Waschpulver. (*zu Mutter Kottan, die gerade heimlich Spielsteine verschoben hat*) Du schwindelst ja.“

Mutter: „Freilich. Sonst wär's ja fad.“

Der allerletzte Auftritt Chris Lohners in der Serie ist eine jener für sie typischen ironischen Programmansagen (vgl. Anhang S. 133), allerdings diesmal mit einer geradezu prophetischen Bedeutung, denn zur Zeit des Drehs dieser Folge war noch nicht absehbar, dass es die letzte Kottan-Folge sein würde:

Chris Lohner: „Meine Damen und Herren, wir weisen noch auf eine aktuelle Programmänderung hin. Am Freitag wird im ‚Nachtstudio‘ das Thema ‚Der Untergang des Abendlandes‘ diskutiert. Zu Gast im Studio ist Dr. Buesam, der in Fachkreisen längst als Retter und Erneuerer gilt. Die ursprünglich angesetzte Sendung ‚Kottan ermittelt‘ wird auf den 30. Februar verschoben.“

7.6.5 Chris Lohner wechselt in die „reale“ Serienwelt

In Fall 13 („Fühlt wie Du“) erfolgt der bereits in der Folge zuvor durch Chris Lohners Verschwinden aus dem Fernsehbild „ins Kino“ angedeutete Wechsel der Fernsehsprecherin aus der doppelt fiktionalen Welt des Fernsehens in *Kottan ermittelt* vollends hinein in die fiktionale Realität der Serie (vgl. Anhang S. 128). Das hat es zuvor nur einmal in Folge 5 gegeben (vgl. Kap. 7.6.1 Programmansage in personam).

Kottan, Dezernatsleiter Schremser, der neue Kollege im Morddezernat Lemmie Caution (US-Schauspieler Eddie Constantine schlüpfte hier wieder in die Rolle des gleichnamigen FBI-Agenten, die ihn in den 1950er-Jahren in Deutschland und Frankreich bekannt gemacht hatte) und Chris Lohner höchstpersönlich sitzen gemeinsam in Kottans Wohnwagen und spielen Würfelpoker. Kottan demonstriert den Anwesenden das Ergebnis seiner „Basteleien“: Er hat den Fernsehapparat und

das Licht im Wohnwagen auf akustische Befehlssignale umgestellt (was es heutzutage schon gibt, damals aber noch Science-Fiction war).



Abb. 48: Folge 13, „Der Film ist ... Scheiße!“

Im Fernsehgerät läuft gerade eine Szene aus Folge 6 „Räuber und Gendarm“, was Schremser veranlasst, sich über diesen „Hetzfilm“ aufzuregen, und als ihn Kottan fragt, ob er sich beim Fernsehen beschweren wolle, antwortet Schremser, dass dies nicht mehr möglich sei („Naja, die kennen ja schon unsere Stimmen!“). Daraufhin schlägt Kottan vor, dass der neue Kollege dies

übernehmen könne, und nachdem Lemmie die entsprechende Telefonnummer gewählt hat und in den Hörer spricht, „Der Film ist...“, beenden alle gemeinsam den Satz mit einem lauten „Scheiße!“ (wobei Chris Lohner sogleich etwas beschämt die Hand vor den Mund führt, als hätte sie mit der Kritik an ihrem eigenen Arbeitgeber ORF ein Sakrileg begangen). Kurz darauf verabschiedet sich Lohner – sie müsse einen Moment hinausgehen. Und während die drei anderen den gerade aktuellen Mordfall dieser Folge diskutieren, taucht sie plötzlich am Bildschirm auf:

Schremser: „Aber, ein Sittenstrolch, der... *(er schaut erstaunt in den Fernsehapparat) der Operationen macht?*“

Lohner *(aus dem Fernsehgerät)*: „Meine Damen und Herren, unser Abendprogramm ist somit beendet.“

Schremser: „Heast, die ist doch...“

Lohner: „Das Programm für morgen, das entnehmen Sie ihrer Zeitung – ich hab's eilig. *(sie steht auf und geht, worauf im Fernsehapparat wie zum Sendeschluss die österreichische Flagge weht; im nächsten Moment kommt sie in einem weißen seidenen Abendkleid wieder an den Tisch)* So, ich bin schon wieder da!“ *(die drei Männer schauen sie verblüfft an)*

Lemmie: „Seiden-Pfiffi.“ *(er, Schremser und Kottan pfeifen, worauf das Licht im Wohnwagen ausgeht)*

In dieser Szene machen sich Zenker und Patzak erneut über negative Publikumsreaktionen auf die Serie lustig (vgl. Kap. 7.5.1 und 7.5.2), wobei mit Chris Lohner diesmal sogar eine ORF-Angestellte dabei ist. Ihr – physisch natürlich unmöglicher – kurzfristiger Wechsel in die fiktionale Fernsehwelt und wieder zurück ist ein besonders gekonntes Wechselspiel mit den beiden fiktionalen Realitäten der Serie (fiktionale Fernsehrealität innerhalb der Serie und fiktionale Serienrealität).



Abb. 49: Folge 13, Chris Lohner kehrt zurück im „Seiden-Pfiff“

Sämtliche Fernsehszenen mit Chris Lohner fallen insbesondere in die Kategorie *Verdeckung* der Wiederholung durch Variation der Oberfläche, jedoch kommt es gleichzeitig zu einer *Eskalation*, einer sukzessiven Steigerung phantastischer Elemente, wenn Lohner immer mehr zu einem Teil der fiktiven Serienrealität wird.

7.7 Verstörende Textinserts

Mehrfach wird in der Serie auch mittels Textinserts auf Publikumsreaktionen angespielt oder werden damit aktuelle Nachrichtenmeldungen persifliert.

In Folge 8 („So long, Kottan“) setzt das Duo Zenker/Patzak erstmals Textinserts zur Irritation der Zuschauer*innen ein (vgl. Anhang S. 120). Bereits im Vorspann zu dieser Folge, in dem die markante Stimme Louis Armstrongs die Worte „Before we begin – thank you, thank you all, thank you“ schmettert, gibt es einen ungewöhnlichen Anfangstext, der wahrscheinlich wieder als ironische Antwort „auf spießige, patriotische oder religiös motivierte Zuschauerkritiken“ (Gölsdorf 2007: 144) zu verstehen ist:

„Alle unsere Filme sind Ausdruck einer heiteren und hellen Lebensanschauung. So ist dies ein fröhlicher, ja fast ausgelassener, aber zugleich ein warmherziger und inniger Film, der von Glück und Ungewöhnlichem handelt. Das „aus dem Geist der Heimat gereifte“ Werk zeigt, wie ein rechtes Maß von Ernst und Freude zum Aufbau eines zuversichtlichen Lebens gehört. Regisseur und Autor (nach Diktat verhaftet)“

Und auch im Abspann dieser Folge gönnen sich Autor und Regisseur einen kleinen Seitenhieb auf ihre Kritiker in Form folgenden Textinserts:

„Buch Helmut Zenker
Regie Peter Patzak
Glückwünsche, Freikarten und Geschenkkörbe an die Produktionsfirma erbeten.
Beschwerden sind ausschließlich an die Fernsehanstalten zu richten.“

Mitten in Folge 11 („Die Entführung“) wird die Erwartungshaltung der Krimifans mit folgendem Insert enttäuscht (vgl. Anhang S. 127):

„Sollten Sie auf einen Mord warten, machen wir Sie höflich darauf aufmerksam, daß in dieser Folge keiner zu erwarten ist. Wenn Sie die Zeit vielleicht selber dafür...?“

In Fall 10 („Kansas City“) sind Kottan, Schrammel und Schremser gerade im Auto zu einem Tatort unterwegs, als am unteren Bildrand folgende Laufschrift eingeblendet wird (vgl. Anhang S. 124):

„+ + + Unbekanntes Flugobjekt bei Duisburg gelandet. Sonderbericht im Anschluss an diese Sendung. + + +“

Was als skurriler Einfall zur Irritation des Fernsehpublikums gedacht war, zeitigte allerdings Folgen ungeahnten Ausmaßes und wurde weithin als „Irreführung der Zuschauer“ kritisiert. Wütende Österreicher*innen forderten ein endgültiges Verbot der Serie „mit der Begründung, dass die Zuschauer durch solche Einblendungen nicht mehr zwischen Realität und Film unterscheiden könnten und beispielsweise eine reale Atom-Katastrophe nicht mehr als wahr einschätzen würden“ (Gölsdorf 2007: 187f). Nicht genug damit, nahmen bei Ausstrahlung der Folge in Deutschland offenbar viele Zuschauer*innen den Hinweis ernst, und bei der Polizei in Duisburg liefen die Telefone heiß. Ein nach eigener Aussage „echter Däniken-Fan“ betonte, dass sich solch ein Thema nicht für Späße eigne². Andere wiederum waren von diesem ironischen Einfall begeistert und priesen die Parallele zu Orson Welles' legendärem Hörspiel „Krieg der Welten“ von 1938, das damals in den USA eine Massenpanik ausgelöst hatte. Das Timing dieses Gags war übrigens bewusst gewählt, denn nur wenige Tage nach der Sendung kam der US-amerikanische Science Fiction-Film „ET – Der Außerirdische“ in die deutschen Kinos (vgl. Lorenzen 2020).

In der allerletzten Kottan-Folge („Fall 19: Mabuse kehrt zurück“) revanchierte sich das Duo Zenker/Patzak beim empörten Fernsehpublikum auf seine Weise mittels folgenden Textinserts vor dem Vorspann (vgl. Anhang S. 132):

„Dieser Film ist Duisburg und allen anderen von UFOs vernachlässigten Städten gewidmet.“

Und um generell jeglicher empörter Reaktion der Zuschauer*innen auf irgendwelche Szenen in der Serie vorzubeugen, wurde bereits in der vorletzten Folge (Fall 18 „Der

² Der Schweizer Buchautor Erich von Däniken vertritt die umstrittene These, Außerirdische hätten die Erde schon des Öfteren besucht und würden dies nach wie vor tun.

Kaiser schickt Soldaten aus“) folgendes Insert im Vorspann gezeigt (vgl. Anhang S. 131):

„Sollten Sie einen Fehler im folgenden Film entdecken, dürfen Sie ihn behalten.“

Auch in den in obigem Kapitel beschriebenen Textinserts können wir sowohl die Strategien *Metaisierung* (selbstreferentielles Anfangs- und Schlussinsert von Folge 8), *Verdeckung* im Sinne einer Variation der Oberfläche als auch *Eskalation* (alle übrigen Inserts) finden, wobei die *Metaisierung* in Verbindung mit der *Eskalation* besonders in den beiden UFO-Inserts (Folgen 10 und 19) zum Ausdruck kommt, wenn wiederum Publikumskritik in Form gesteigerter Ironie schlussendlich ihren Weg in die Serie findet.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass in der Serie *Kottan ermittelt* sämtliche von Schultz-Pernice angeführten fünf Lösungsstrategien für den Konflikt zwischen den Gesetzen der Serialität und der notwendigen Schaffung von *Ereignishaftigkeit* benutzt werden, also sowohl die *Verdeckung* der Wiederholung durch Variation der Oberfläche, weiters die *Eskalation* als Prinzip einer sich überbietenden Wiederholung (z.B. durch die Steigerung absurder, surrealer oder phantastischer Elemente), aber auch die *Expansion* (durch Erweiterung des Raumsystems wie auch des Figureninventars), die *Verschiebung* des ereigniskonstitutiven Systems semantischer Räume oder des Figureninventars und schließlich die *Metaisierung*, wenn selbstreferentielle Bezüge der Serie hergestellt werden oder ein Spiel im Spiel auftritt.

8. Resümee

8.1 Formale Aspekte der Szenen

Die im Zentrum der Betrachtung dieser Arbeit stehenden Szenen aus *Kottan ermittelt* eignen sich schon aufgrund ihrer kurzen Dauer ganz besonders für die Verwendung im DaZ-Unterricht (die kürzeste Szene dauert 23 Sekunden, die längste 4 Minuten 53 Sekunden). So spricht sich zum Beispiel Engelbert Thaler im Sinne einer Progression, also eines Lernfortschritts, für den Einsatz von Kurzfilmen bzw. kurzen Filmszenen aus (vgl. Thaler 2007: 14). Und auch Schwerdtfeger empfiehlt Filmausschnitte von maximal drei Minuten, die ein wiederholtes Betrachten ermöglichen (vgl. Schwerdtfeger 2003: 301; zit. in Welke 2013: 51). Die inhaltliche Abgeschlossenheit der *Kottan*-Szenen wiederum entkräftet das von Köster eingewandte Argument, wonach ein unterrichtlicher Einsatz von Ausschnitten mit nur 3 bis 5 Minuten Länge aufgrund häufiger „Unterbrechung des Sehens [...] nicht das wünschenswerte globale und selektive Hör-Seh-Verstehen schult“ (Köster 2013: 248).

Doris Schöps weist darauf hin, dass Aspekte von Figuren und Rollen auch anhand von Einzelszenen aufgegriffen werden können (Schöps 2015: 75). Auch in dieser Hinsicht können die *Kottan*-Szenen gut im Unterricht eingesetzt werden, da die jeweiligen Figuren selbst in nur kurzen Auftritten charakteristische Verhaltensweisen zeigen.

Gleichzeitig weisen die Szenen – wie in Kapitel 7 dargelegt wurde – eine große Bandbreite an Themen auf und garantieren in ihrer Vielfalt abwechslungsreichen inhaltlichen und sprachlichen Input im DaZ-Unterricht.

8.2 Die Szenen als Beispiele für die Behandlung serieller Erzählmuster

Wie im einleitenden Kapitel „Forschungsfragen und methodischer Zugang“ erläutert wurde, sollen die ausgewählten Szenen aus *Kottan ermittelt* in dieser Arbeit vor allem das Potenzial seriellen Erzählens für den Deutschunterricht demonstrieren, wobei im Zentrum der Betrachtungen das Phänomen *Serialität* selbst steht – als Formprinzip und als Spannungsfeld zwischen Wiederholung und Variation. Das bedeutet aber,

dass wir uns abseits der klassischen Filmanalyse bewegen und uns etwa Kameraeinstellungen, wie sie Bienck in ihrer Einführung in die interaktive Filmanalyse beschreibt (vgl. Bienck 2006: 46ff) vordergründig ebenso wenig interessieren wie die bei Blell und Lütge beschriebene rezeptionsästhetische Filmdidaktik (vgl. Blell/Lütge 2008: 130f). Wir werden auch keine Einstellungsprotokolle anfertigen, wie sie Rußegger beispielhaft demonstriert (vgl. Rußegger 2003: 30ff) oder uns am Umgang mit Kurzspielfilmen im Deutschunterricht orientieren, wie ihn Abraham erläutert (vgl. Abraham 2013: 8ff), obwohl die Kürze der Kottan-Szenen dies nahelegen könnte.

Wie ebenfalls bereits in der Einleitung angemerkt wurde, standen Serialität und serielle Logik bislang wenig im didaktischen Fokus. Eines der wenigen Gegenbeispiele bietet Kristina Wacker, die 2017 mit „Filmwelten verstehen und vermitteln“ ein – wie sie es im Untertitel nennt – „Praxisbuch für Unterricht und Lehre“ vorgelegt hat, in dem sie sich auf wenigen Seiten auch dem Prinzip der Serie und Formen seriellen Erzählens zuwendet. Allerdings beschränken sich die auf den von ihr entworfenen Arbeitsblättern vorgeschlagenen Aufgaben durchwegs auf die grundsätzlichen Merkmale und Unterschiede von Episoden- und Fortsetzungsserien (vgl. Wacker 2017: 62f).

Anders/Staiger hingegen gehen bei ihrem Ansatz für eine Didaktik der Serialität von der lese- und rezeptionsdidaktischen Perspektive aus und beziehen sich dabei auf das didaktisch orientierte Lesekompetenzmodell nach Rosebrock und Nix. Dieses „Mehrebenenmodell“ (siehe Abb. 3) setzt einen weit gefassten Text- und Lesebegriff voraus und nimmt daher Texte *und Medien* in den Blick (Anders/Staiger 2016: 10f).

Uns interessiert hier vor allem die *Prozessebene*, auf der die von Umberto Eco formulierte Unterscheidung zwischen einer „naiven“ und einer „gewitzten“ Lesart von Unterhaltungsserien zum Tragen kommt (Eco 1989: 312f; zit. in Anders/Staiger 2016: 11): Während die naive Lesart lediglich das Erkennen lokaler und globaler Kohärenzen betrifft (also etwa das Verhalten einer Figur in einer bestimmten Szene nachvollziehen zu können oder die Handlung einer Folge zu verstehen), erlaubt die gewitzte Lesart das Erkennen von Superstrukturen und die Reflexion von Darstellungsstrategien. Durch die Wiederholung vieler bekannter Elemente in Fernsehserien (Figuren, Räume, Handlungs- und Sprechmuster) werden die Lerner*innen auf der inhaltlichen Ebene entlastet, können sich auf Abweichungen

konzentrieren und so Superstrukturen erkennen. Darüber hinaus können Darstellungsstrategien wie etwa Sarkasmus und Ironie analysiert und reflektiert und davon ausgehend global unterschiedliche Spielarten des Humors und der Komik im DaZ-Unterricht thematisiert werden (Anders/Staiger 2016: 11f).

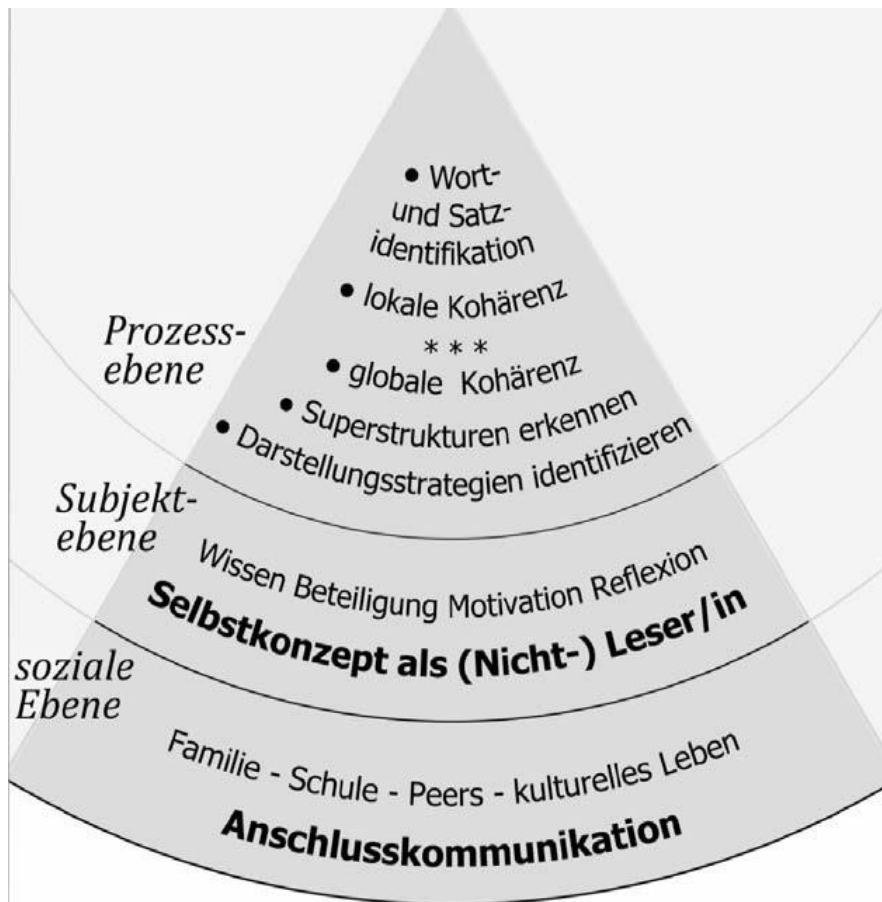


Abb. 3: Mehrebenenmodell des Lesens nach Rosebrock und Nix (Bildquelle: Rosebrock/Nix 2008: 16; zit. in Anders/Staiger 2016: 11)

Anders/Staiger wenden sich außerdem noch dem Thema *Literarisches Lernen an Serialität* zu. Indem das serielle Material hinsichtlich Etablierung, Variation, Ironisierung und Dramatisierung untersucht wird, also die Machart und Form serieller Logik in den Vordergrund der Analyse rückt, wird ihrer Ansicht nach dieses prototypische Wissen zu einer übertragbaren Kompetenz, schärft gleichzeitig das literatur- und mediengeschichtliche Bewusstsein und fördert schlussendlich die Enkulturation (Anders/Staiger 2016: 16f).

Hier setzen nun Schultz-Pernices weiterführende Überlegungen an, die sich mit der Frage beschäftigen, „wie serielles Erzählen den Aufbau narrativer Kompetenzen unterstützt und die aus der Serialität resultierenden Normbrüche [...] zur Wertebildung beitragen“ (Schultz-Pernice 2016: 18). Der dafür von Schultz-Pernice

ausgeführte methodische Ansatz, der klassische Lösungsstrategien für den Widerspruch seriellen Erzählens zwischen *Ereignishaftigkeit* und *Serialität* in den Fokus rückt, erscheint für die Zielsetzung der vorliegenden Arbeit besonders geeignet und soll in weiterer Folge direkt auf die im 7. Kapitel beschriebenen Szenen nochmals gleichzeitig umfassend und überblicksartig angewandt werden.

Die fünf Lösungsstrategien seien daher hier nochmals erwähnt: *Verdeckung* durch Variation der Oberfläche, *Eskalation* als Prinzip sich überbietender Wiederholung, *Expansion* im Bereich der handelnden Charaktere, des Raumsystems oder narrativer Darstellungsmittel, *Verschiebung* des ereigniskonstitutiven Systems semantischer Räume oder des Figureninventars und schließlich *Metaisierung* bzw. eine Zunahme von Metanarration.

In diesem Zusammenhang sei ebenfalls an Schultz-Pernices methodischen Ansatz erinnert, die Wiederholungen in seriellen Erzählungen im Deutschunterricht dazu zu nutzen, Handlungsstrukturen, Figuren-Typen und abweichende narrative Verfahren zu vergleichen und damit ihre Regularitäten und Variabilitäten zu beobachten (vgl. Schultz-Pernice 2016: 47f).

8.3 Schultz-Pernices Lösungsstrategien in den Kottan-Szenen

Zunächst ist festzuhalten, dass selbstverständlich nicht immer nur eine der fünf oben angeführten Lösungsstrategien in einer Szene zur Anwendung kommt. Oft handelt es sich um eine Kombination aus zwei, manchmal sogar aus drei Strategien, jedoch ist im Normalfall immer eine davon besonders augenfällig und steht daher sowohl im Rahmen der Analyse als auch für den DaZ-Unterricht im Vordergrund.

Am häufigsten tritt bei den ausgewählten Fernsehszenen aus *Kottan* ermittelt die Strategie der *Verdeckung* bzw. *Variation* auf, so gleich in einer ganzen Abfolge von „Fernsehaktionen“ in den Folgen 4 („Schach der Leberzirrhose“), 6 („Fit mach mit“), 9 („Fünf Minuten Kopfstand täglich“) und 18 („Sauberer Bildschirm“). Dazu können auch die beiden absurden Entscheidungen des Monopolfernsehens ORF gezählt werden, aus Einsparungsgründen das Fernsehprogramm an ungeraden Tagen nur noch in Schwarzweiß auszustrahlen bzw. überhaupt kein Programm mehr zu senden (beides in Folge 10).

Auch die vielfach vorkommenden Fernsehbeschwerden durch die Hauptfigur Kottan können einerseits als Variation ein- und desselben Themas betrachtet werden, sind aber natürlich gleichzeitig ein Element der Metanarration – machen diese Szenen doch tatsächliche (negative) Publikumsreaktionen zum Thema und wandeln sie gleichsam in eine satirische Waffe gegen das Publikum um. Sie beginnen mit dem ersten Anruf Kottans beim ORF in Folge 4, in dem er sich über die gerade im Fernsehen laufende vorige Kottan-Folge 3 beschwert („Der Film, der gerade im Fernsehen läuft, der ist eine Schweinerei, eine absolute Schweinerei!“), geht über Folge 8, in der eine Szene aus Folge 2 im Fernsehen zu sehen ist („Das darf er net!“) und Folge 10, wo die Figur Kottan (Lukas Resetarits) sich selbst als Kottan in Folge 7 kritisiert („Der Ratz‘ ist der Kriminalbeamte?“) bis zu Folge 13, in der Chris Lohner selbst mit Kottan und dessen Kollegen Schremser und Lemmie Caution im Wohnwagen Würfelpoker spielt und, während Lemmie den ORF anruft, sich alle gemeinsam lautstark zu der gerade im Fernsehen laufenden Kottan-Folge 6 äußern („Der Film ist... Scheiße!“).

Auch die Szenen mit Chris Lohner, die fast von Beginn an und immer stärker interaktiv mit Kottan bzw. später auch mit seiner Frau und Mutter interagiert, fallen in die Kategorie Verdeckung bzw. Variation, wobei hier gleichzeitig am stärksten und offensichtlichsten die gleichzeitig verfolgte Strategie der Eskalation im Sinne einer sich überbietenden Wiederholung bzw. auch einer Steigerung surrealer Elemente zu beobachten ist: Von einer persönlich vor der Wohnungstüre vorgetragenen Programmansage in Folge 5 über die irreführende Ankündigung einer Erotik-Show aus dem „Crazy Horse“ in Paris in Folge 6, die von Kottan gar nicht goutierte Programmänderung in Folge 7, das Duett „Somethin‘ Stupid“ mit Kottan in Folge 9, Lohner als Computerspiel-Avatar in Folge 11 und den kurzfristigen Rollentausch Kottans in Folge 12, der für Lohner in die Rolle des Fernsehansagers schlüpft bis hin zu Variationen des Themas Programmansage selbst in Folge 14 und 16 und 19. Selbstverständlich tragen sämtliche dieser Szenen den Charakter der Eskalation in bezug auf die Steigerung surrealer Elemente in sich.

Als vor allem durch die Strategie der *Eskalation* geprägte Szenen können neben den bereits oben angeführten Szenen vor allem die beiden Werbefilme mit Otto Schenk als hüstelndem Zigarettenraucher (Folge 4) und an einer Vergiftung durch Pilzsuppe sterbenden Waidmann (Folge 5) gelten, sowie die Asterix-Parodien in Folge 14 und

19, in denen das phantastische Element gesteigert wird. Wie erwähnt, werden in den „Asterix-Szenen“ die Strategien *Expansion* und *Verschiebung* (des Ortes hin ins gallische Dorf mit seinem eigenen Figureninventar, in das die Kottan-Darsteller zum Teil schlüpfen), *Eskalation* (Steigerung phantastischer Elemente) und *Metaisierung* (im Sinne eines Spiels im Spiel) angewandt.

Dazu kommen die sich in ihrer Absurdität ebenfalls steigernden Textinserts, beginnend mit Folge 6 („Die folgende Verfolgungsjagd dauert 2 ½ Minuten.“), den satirischen Vor- und Abspann-Inserts in Folge 8, über Folge 11 („Sollten Sie auf einen Mord warten, machen wir Sie höflich darauf aufmerksam, daß in dieser Folge keiner zu erwarten ist.“) bis hin zur UFO-Meldung in Folge 10 und die Replik darauf in Folge 19, die zu empörten Reaktionen seitens deutscher Fernsehzuschauer*innen geführt hat.

Die Szene „Filmriss“ in Folge 6 (vgl. Kap. 7.2.3) stellt eine Besonderheit dar, da darin mehrere Strategien in besonders bunter Weise miteinander kombiniert werden: Neben der Strategie der *Eskalation* (Unterlaufen der Erwartungshaltung des Publikums durch einen Lauftext, worauf die Szene durch den „Filmriss“ völlig ins Satirische abgeleitet, wenn wir Fernsehmoderator*innen beim Schminken bzw. Essen beobachten) wird hier gleichzeitig auch die *Expansion* eingesetzt (Erweiterung des Raumes zunächst auf das Textinsert, anschließend auf das Fernsehstudio inklusive zusätzlicher Figuren, Erweiterung der Darstellungsmittel in Form des surreal anmutenden Effekts des Filmrisses), aber auch die Metaisierung, da hier wieder einmal der ORF im Zentrum der Kritik in Form einer Satire steht.

Neben der *Eskalationsstrategie* in Folge 7 (grunzender gekochter Sauschädel) ist diese vor allem in den sich überbietenden sportlichen Ereignissen in den Folgen 5, 6 und 7 präsent – von der lediglich vom Moderator erwähnten „Einschläferung“ einer Läuferin bis hin zum tödlichen Speerwurf.

Dieselbe *Eskalationsstrategie* können wir in Folge 8 beobachten, wo erstmals ein Mord live im Fernsehen zu sehen ist (vgl. Kap. 7.4): Es handelt sich dabei zusätzlich auch um eine *Variante* des Themas „Mord“, gleichzeitig wird im Sinne einer *Expansion* der Raum und das Figureninventar erweitert. Und obendrein finden wir uns selbst in einem Fernsehstudio wieder – ein Gestaltungselement in der Serie, das

schon in der ersten Folge zur Anwendung kam, als Chris Lohner eine nur scheinbar klassische Mordnachricht im Fernsehstudio verkündet hatte.

Am wenigsten wird in der Serie die Strategie der *Verschiebung* semantischer Räume und Figuren angewandt – so etwa in der Szene „Wiederholung eines Bildausfalls“ in Folge 3 und in der bereits erwähnten Asterix-Persiflage.

All diese Strategien können mit DaZ-Lerner*innen thematisiert werden. Durch den ebenfalls in den Szenen enthaltenen Humor und ihre oftmals subversive Qualität ergeben sich darüber hinaus noch weitere Möglichkeiten für die Arbeit mit den Kottan-Szenen im DaZ-Unterricht.

9. Conclusio

In Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit, welches Potenzial in den ausgewählten Szenen für die unterrichtliche Auseinandersetzung mit seriellen Erzählmustern und Strategien steckt, konnte gezeigt werden, dass sich ausgewählte Szenen der Krimi-Serie *Kottan ermittelt* hervorragend dazu eignen, Lösungsstrategien für die Grundproblematik serieller Erzählstrukturen – die Spannung zwischen Wiederholung und Variation – zu thematisieren. Sämtliche fünf von Schultz-Pernice (2016) diesbezüglich angeführten Strategien können in den Szenen gefunden und als Material für Didaktisierungen verschiedenster Art herangezogen werden. Hierbei reicht die Bandbreite von einfachen Stimuli für Sprechkanäle bis hin zu komplexeren didaktisch-methodischen Ansätzen. Und obwohl die Lösungsstrategie der *Verdeckung* bzw. *Variation* am häufigsten in den Szenen auftritt, gefolgt von jener der *Eskalation*, so finden sich dennoch ebenso die Strategien *Expansion*, *Verschiebung* und *Metaisierung* darin. Insbesondere kann, je nach Perspektive, im DaZ-Unterricht die eine oder andere dieser Strategien für diese oder jene Lerner*innen in den Vordergrund treten, was wiederum Anlass für weiterführende unterrichtliche Auseinandersetzungen sein kann.

Meines Wissens nach gibt es bisher keine wissenschaftliche Arbeit, die sich derart ausführlich mit dem Potential einer Serie für die Behandlung serieller Erzählmuster bzw. die bei Serien zwangsläufig vorkommenden Lösungsstrategien für den Gegensatz zwischen Wiederholung und Variation in Hinblick auf die Nutzung im DaZ-Unterricht auseinandergesetzt hat. Der dabei gewählte methodische Ansatz, Schultz-Pernices Lösungsstrategien für dieses Spannungsverhältnis auf die ausgewählten Szenen in der Kultkrimiserie *Kottan ermittelt* anzuwenden, hat sich bewährt, da dadurch das Phänomen Serialität als Formprinzip für die Auseinandersetzung im DaZ-Unterricht fruchtbar gemacht werden konnte. Die Ergebnisse können sowohl in der Kompetenzforschung als auch im Bereich der Lehrwerks- und Materialforschung, wie sie Caspari definiert (vgl. Caspari 2016: 14) neue Denkanstöße für das Potential von Fernsehserien im DaZ-Unterricht geben.

Darüber hinaus stellt die Kult-Krimiserie *Kottan ermittelt* eine kongeniale Kombination aus absurdem Humor und subversiver Kritik an Autoritäten bzw. herrschenden Gewalten dar. Mit dem Einsatz von Szenen aus der Serie *Kottan ermittelt*, die aufgrund ihres oft provokanten, satirisch-subversiven Charakters zur Zeit ihrer

Erstausstrahlung in Österreich Stürme der Entrüstung seitens konservativer Kreise nach sich zog (vgl. Kap. 6.5), könnte im DaZ-Unterricht ein kritisches politisches Bewusstsein bezüglich (Staats-)Gewalten wie der Polizei oder den Medien thematisiert und könnten DaZ-Lerner*innen auf humorvolle Weise mit autoritätskritischen Inhalten konfrontiert und im Umgang mit diesen vertraut gemacht werden.

Dies ebenso wie auch das sprachliche Potential der dialektalen Sequenzen in *Kottan ermittelt* könnte Stoff für weiterführende Forschungen sein.

10. Verzeichnisse

Literatur

Abraham, Ulf (2013): Kurzspielfilme im Deutschunterricht. In: *Praxis Deutsch. Zeitschrift für den Deutschunterricht*. Seelze: Friedrich-Verlag, S. 4-14.

Acharya, Swati (2015): Komödie als Kritik: Die Rolle der Spielfilmkomödien in der Integrationsdebatte in Deutschland. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): *Film im DaF/DaZ-Unterricht*. Wien: Praesens Verlag, S. 156-168.

Altmayer, Claus (2002): Kulturelle Deutungsmuster in Texten. Prinzipien und Verfahren einer kulturwissenschaftlichen Textanalyse im Fach Deutsch als Fremdsprache. *Zeitschrift für interkulturellen Fremdsprachenunterricht* 6(3). <https://tujournals.ulb.tu-darmstadt.de/index.php/zif/article/view/585/561> (Zugriff: 14.7.2020).

Ammon, Ulrich/Bickel, Hans/Lenz, Alexandra N. (Hrsg.) (2016): Variantenwörterbuch des Deutschen. Die Standardsprache in Österreich, der Schweiz, Deutschland, Liechtenstein, Luxemburg, Ostbelgien und Südtirol sowie Rumänien, Namibia und Mennonitensiedlungen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter.

Anders, Petra/Staiger, Michael (2016): Serialität und Deutschdidaktik. In: Anders, Petra/Staiger, Michael (Hrsg.): *Serialität in Literatur und Medien* Bd. 1: Theorie und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 2-27.

Aspetsberger, Friedbert (2004): Zu Helmut Zenkers TV-Krimi-Serie Kottan ermittelt. In die Bilder abgesenkte FormKunst; mit Bildern hochgehaltener Realismus; Play-Back-Leben in der „Kapelle“. In: *Ich kannte den Mörder – wußte nur nicht wer er war*; Aspetsberger Friedbert et.al. (Hrsg.). Innsbruck/Wien.

Bakalarz-Zákos, Agnes (2015): „Bilder im Kopf verändern“ – Indirekter Landeskundeunterricht mittels österreichischer Filme am Beispiel eines Filmprojekts im Deutschals-Fremdsprache-Unterricht in Indien. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): *Film im DaF/DaZ-Unterricht*. Wien: Praesens Verlag, S. 192-204.

Baumgartner, Edwin (2018): *Schmäh. Die Wiener Antwort auf die Dummheit der Welt*. München: Claudius Verlag.

Bazina, Natalia (2010): Sprachlich-didaktische Analyse soziolinguistischer Aspekte von Sprachverwendung in deutschsprachigen Fernsehsendungen – am Beispiel der Sendung *Die Deutschen kommen und wie lieb wir sie haben* (3SAT). In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Praesens Verlag, S. 84-100.

Berger, Peter L. (2014): Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Biechele, Barbara (2010): Verstehen braucht Sehen: entdeckendes Lernen mit Spielfilm im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: Welke, Tina / Faistauer, Renate (Hrsg.): Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Wien: Praesens Verlag, S. 13-32.

Bienck, Alice (2006): Filmsprache. Einführung in die interaktive Filmanalyse. Marburg: Schüren-Verlag.

Birnbaum, Isabella (2013): „This is getting too silly. Pythonesque humour in *Kottan ermittelt*.“ Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Anglistik und Amerikanistik.

Bleicher, Joan Kristin (2007): Serie. In: Brudorf, Dieter et.al. (Hrsg.): Metzler Lexikon Literatur. Weimar: Metzler, S. 703-704.

Bleicher, Joan Kristin (2013): Genre und Fernsehen. In: Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.) (2013): Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, S. 361-379.

Bleicher, Thomas (2004): Filmlesefähigkeit. Zur wechselseitigen Erhellung des Kultur- und Filmverständnisses im Bereich Deutsch als Fremdsprache. In: Wierlacher, Alois et.al. (Hrsg.): Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache 30, Iudicium Verlag, S. 273-283.

Blell, Gabriele & Lütge, Christiane (2008): Filmbildung im Fremdsprachenunterricht: neue Lernziele, Begründungen und Methoden. In: L. Gnutzmann et.al. (Hrsg.): *Fremdsprachen lehren und lernen (FluL). Zur Theorie und Praxis des Sprachenunterrichts an Hochschulen* 37, S. 124-140. Tübingen, Narr Verlag.

Brück, Ingrid (2002): Fernsehserie. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): Metzler Lexikon Medientheorie Medienwissenschaft. Stuttgart: Metzler, 88-90.

Brück, Ingrid u.a. (2003): Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Burwitz-Melzer, Eva/Caspari, Daniela/O'Sullivan, Emer (Hrsg.) (2018): Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Wien: Praesens Verlag.

Bürger, Peter (1981): Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Bütow, Wilfried & Schütze, Barbara (2002): Der kreative Aufstieg der Filmanalyse. In: *Deutschunterricht* 2, S. 16-19.

Caspari, Daniela (2016): Grundfragen fremdsprachendidaktischer Forschung. In: Caspari, Daniela/Klippel, Friederike/Legutke, Michael K./Schramm, Karen (Hrsg.): Forschungsmethoden in der Fremdsprachendidaktik. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 7-21.

Coleman, Nicole (2016): Filmische Stereotype im interkulturellen Landeskundeunterricht: Theorie und Praxis. In: *Unterrichtspraxis/Teaching German* 49 (1), S. 47-56.

Deleuze, Gilles (1968): *Repetition and Difference*. Übers. Paul Patton (2004). London: Continuum.

Eco, Umberto (1985): Die Zeit der Kunst. In: Baudson, Michael (Hrsg.): *In: Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst* (Katalog). Mannheim, S. 80.

Eco, Umberto (1989): Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien. In: Franz, Michael & Richter, Stefan (Hrsg.): *Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig, S. 301-324.

Erber, Eva (2015): „Kottan vermittelt...“: zur (Re)Präsentation österreichischer Identitäten in „Kottan ermittelt“. Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft.

Ernst, Thomas (2008): Subversion – eine kleine Diskursanalyse eines vielfältigen Begriffs. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 32 (4), S. 9-34.

Faistauer, Renate (2010): Prinzipien im Sprachunterricht = Prinzipien für die Arbeit mit Filmen im Sprachunterricht? In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): *Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Praesens Verlag, S. 33-45.

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. München, Wilhelm Fink Verlag.

Field, Syd/Märtesheimer Peter/Längsfeld Wolfgang u.a. (1988): *Drehbuchschreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis*. München: Paul List-Verlag.

Fischer Weltalmanach (2019). Frankfurt am Main, Fischer Verlag.

Freud, Sigmund (2016): *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Hamburg: SEVERUS Verlag.

Frizzoni, Brigitte (2012): Zwischen Trash-TV und Quality-TV. Wertediskurse zu serieller Unterhaltung. In Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 339-351.

Frye, Northrop (1957): *Anatomy of Criticism*. Toronto/Buffalo: University of Toronto Press.

Fuchs, Christoph (2010): *Recht und Ordnung oder „come and shoot in Austria“*. Österreichische KriminalFilmGeschichte(n). Wien: Synema – Ges. für Medien.

Fuchs-Heinritz, Werner/Lautmann, Rüdiger/Rammstedt, Otthein/Wienold, Hans (Hrsg.) (1994): *Lexikon zur Soziologie*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Fuxjäger, Anton (2015): Bewegte Bilder. Ein Klassifikationsversuch. In: *Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*, Jg. 39. Innsbruck: Studien Verlag, S. 8-19.

Girtler, Roland (1980): Polizei-Alltag. Strategien, Ziele und Strukturen polizeilichen Handelns. Studien zur Sozialwissenschaft Bd. 40. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Gölsdorf, Dieter (2007): Kottan Mania. Ein Führer durch den Wahnsinn der Kultserie „Kottan ermittelt“ von Peter Patzak und Helmut Zenker. Madrid, Panama Publications.

Gullette, Christian/Kaiser, Mark/Møller, Karen (2016): Film clips in Scandinavian language instruction: Building student competencies. In *Journal of Scandinavian Cinema* 6(3), S. 261-277.

Hickethier, Knut (1989): „Das Beste aus meiner Erzählung kommt erst noch.“ Historisches und Gegenwärtiges zum Erzählen in Raten. In: *TheaterZeitSchrift* 27 (Jg. 9, Heft 1, S. 76-93.

Hickethier, Knut (1991a): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. In: Kultur Medien Kommunikation. Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft 2. Lüneburg.

Hickethier, Knut (1991b): Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare in deutschen Fernsehserien und ihre Darsteller. In: Ermert, Karl/Gast, Wolfgang (Hrsg.): Der neue deutsche Kriminalroman. Beiträge zu Darstellung, Interpretation und Kritik eines populären Genres. Loccumer Kolloquien Bd. 5, S. 189-206.

Hickethier, Knut (1994): Die Fernsehserie und das Serielle des Programms. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Germanistische Texte und Studien Bd. 43: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 55-71.

Hickethier, Knut (2012): Populäre Fernsehserien zwischen nationaler und globaler Identitätsstiftung. In Kelleter, Frank (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag, S. 353-366.

Hinton, Perry R. (2020): Stereotypes and the construction of the social world. London/New York: Taylor & Francis Group.

Holert, Tom & Terkessidis, Mark (1996): Einführung in den Mainstream der Minderheiten. In dies.: Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft. Berlin/Amsterdam: ID-Archiv, S. 5-19.

Hubmer, Marion (2015): „Nur noch eine Folge...!“ Serialität und Serienkultur als Stütze des Fremdsprachenerwerbs. Masterarbeit, Universität Wien, Institut für Deutsche Philologie.

Kaiser, Mark (2011): New Approaches to Exploiting Film in the Foreign Language Classroom. In: *L2 Journal* 3(2), S. 232-249.

Kaiser, Mark & Shibahara, Chika (2014): Film as Source Material in Advanced Foreign Language Classes. In: *L2 Journal* 6 (1), S. 1-13.

Kastler, Stephanie (2013): Phraseologismen in der TV-Serie „Kottan ermittelt“ – Inspektor gibt’s kan! Diplomarbeit, Universität Wien, Institut für Deutsche Philologie.

Kathrein, Karin (1976): Fernsehkritik zur ersten Kottan-Folge. In: *Die Presse, österreichische Tageszeitung*. Wien.

Kelleter, Frank (2012): Populäre Serialität. Eine Einführung. In Kelleter, Frank (Hrsg.): *Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 11-46.

Klein, Albert (1984): Serie. In: Daubert, Hannelore et.al.: *Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur*. Weinheim: Beltz.

Köppert, Christine & Spinner, Kaspar H. (2003): Filmdidaktik: Imaginationsorientierte Verfahren zu bewegten Bildern. In: Deubel, Volker & Kiefer, Klaus H. (Hrsg.): *MedienBildung im Umbruch. Lehren und Lernen im Kontext der Neuen Medien*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 59-73.

Köppl, Rainer (1985): *Das Theater der Hölle verschwindet im Dunkel: Eine Studie zur Entwicklung des „Ordnungshüters“ zum Helden populärer Mythologie im Kontext der Entstehung und Weiterentwicklung der bürgerlichen Gesellschaft; mit besonderer Berücksichtigung der Stellung der Fernseh-Krimi-Serien im System massenmedialer Kommunikation über Delinquenz, der Geschichte der Strafvollzugsideologie und -praxis, und des „Kottan-Skandals“*. Dissertation, Universität Wien.

Korte, Helmut (1999): *Einführung in die systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 17-23.

Köster, Lutz (2013): D5 Film. In: Oomen-Welke, Ingelore & Ahrenholz, Bernt (Hrsg.): *Deutsch als Fremdsprache*. Baltmannsweiler: Schneider-Verlag Hohengehren, S. 242-251.

Kottan ermittelt die offizielle Website – Episodenguide:
<http://www.kottan.info/episoden> (Zugriff am 02.08.2020)

Kramsch, Claire (2011a): Symbolische Kompetenz durch literarische Texte. In: *Fremdsprache Deutsch* 44, S. 35-40.

Kramsch, Claire (2011b): The symbolic dimensions of the intercultural. In: *Language Teaching* 44(03), S. 354-367.

Kreissler, Felix (1997): *Kultur als subversiver Widerstand. Ein Essay zur österreichischen Identität*. München: Edition Kappa.

Kuhn, Markus/Scheidgen, Irina/Weber, Nicola Valeska (Hrsg.) (2013): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse. Eine Einführung*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH.

Kurier Zeitungsverlag und Druckerei AG (Hrsg.) (1977): *Kurier*, 22.06.1977, 12.09.1979, 17.12.1982 und 16.03.1983. Wien.

Lima de Santana, Sergio Ricardo (2010): Filmsemiotik und Sprachunterricht. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Wien: Praesens Verlag, S. 101-110.

Lorenzen, Dirk (2020): Fast wie im „Krieg der Welten“. Deutschlandfunk, 16.01.2020: https://www.deutschlandfunk.de/die-ufo-landung-von-duisburg-fast-wie-im-krieg-der-welten.732.de.html?dram:article_id=467663 (Zugriff am 13.05.2020).

Markus, Georg (2012): Wenn man trotzdem lacht. Geschichten und Geschichte des österreichischen Humors. Wien: Amalthea Signum Verlag.

Michler, Günther/Paesler, Reinhard (Hrsg.) (1984): Fischer Weltalmanach. Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag.

Mikos, Lothar (1987): Übertragungserleben. Soziale Aspekte des Umgangs mit Familienserien. In: *Medium* 17. Jg., Heft 3.

Monaco, James (2009): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Neuen Medien. Hamburg: Rohwolt Taschenbuchverlag.

Novak, Stefan (2007a): Der „Kleine-Leute-Krimi“ und der Schritt in die Komik. In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 5-9.

Novak, Stefan (2007b): Kottan der II. – Vogel geht, Buchrieser kommt. In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 9-11.

Novak, Stefan (2007c): Ehekrisen, Disziplinarverfahren und Nostalgie. In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 21-25.

Novak, Stefan (2007d): Trotz Kritikerlob: Kottan muss sterben. In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 25-27.

Novak, Stefan (2007e): Kottan ist tot – Die Zeit danach. In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 28-32.

Novak, Stefan (2007f): „Eine Schande für Österreich“? In: DVD-Booklet zu Kottan ermittelt. München: EuroVideo Medien GmbH, S. 32-34.

ORF-Kundendienst (1978a, b, c und d): Kottan-Telefonprotokolle vom 19., 20., 21. und 23. April 1978; veröffentlicht auf der offiziellen Kottan-Website (Zugriff jeweils am 21.04.2020):

http://www.kottan.info/pdf_telefonprotokolle/telefonprotokoll-19-4-1978.pdf

http://www.kottan.info/pdf_telefonprotokolle/telefonprotokoll-20-4-1978.pdf

http://www.kottan.info/pdf_telefonprotokolle/telefonprotokoll-21-4-1978.pdf

http://www.kottan.info/pdf_telefonprotokolle/telefonprotokoll-19-4-1978.pdf

ORF-Programmrichtlinien (2005): <https://der.orf.at/unternehmen/leitbild-werte/programmrichtlinien/orf-programmrichtlinien102.pdf> (Zugriff am 30.04.2020).

Orwell, George (1961): The Art of Donald McGill. In: Orwell, George: Collected Essays. London: Heinemann, Mercury Books.

Österreichischer Rundfunk (1977): ORF Almanach. Wien.

Österreichisches Mediengesetz § 7c (aktuell gültige Fassung vom 01.01.2008): <https://www.jusline.at/gesetz/medieng/paragraf/7c> (Zugriff am 30.04.2020).

Palmer, Jerry (1987): The Logic of the Absurd on film and television comedy. London: British Film Institute.

Pensold, Wolfgang (2018): Zur Geschichte des Rundfunks in Österreich. Programm für die Nation. Wiesbaden: Springer Fachmedien.

Pichler, Cathrin (1980): Fernsehkultur – Kultur im Fernsehen. In: ORF (Hrsg.): Berichte zur Medienforschung Bd. 18. Wien.

Pluch, Thomas (1984): Großer Bruder Fernsehen. Die elektronische Kulturrevolution. Wien.

Prugger, Prisca (1994): Wiederholung, Variation, Alltagsnähe. Zur Attraktivität der Sozialserie. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York, S. 90-113.

Reichmann, Eva (1998): Rückbesinnung auf alte Traditionen. Neue Tendenzen in österreichischen Fernsehserien. In: *Modern Austrian Literature* 31 (3), S. 308-319.

Riedler, Josef (Hrsg.) (1977): In: *Neue Zeit*, 8. Juni 1977. Graz.

Riegert, Judith (2016): Serielle Erzählungen im inklusiven Deutschunterricht. In: Anders, Petra/Staiger, Michael (Hrsg.): Serialität in Literatur und Medien Bd. 1: Theorie und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 28-41.

Rosebrock, Cornelia/Nix, Daniel (2008): Grundlagen der Lesedidaktik und der systematischen schulischen Leseförderung. 2., korr. Aufl. Baltmannsweiler: Schneider-Hohengehren.

Rösler, Dietmar (2018): Nichts zu lachen? – Komik und Humor im gesteuerten Fremdsprachenlernen. In: Burwitz-Melzer, Eva/Caspari, Daniela/O'Sullivan, Emer (Hrsg.) (2018): Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Wien: Praesens Verlag, S. 43-62.

Rußegger, Arno (2003): Nulla dies sine kinema. Eine kleine Filmanalyse in sechs Abschnitten. In: Wintersteiner, Werner (Hrsg.): Film im Deutschunterricht. Die (= Informationen zur Deutschdidaktik) 27/4. Innsbruck: Studien Verlag, S. 17-35.

Scheichl, Sigurd Paul (2003): Polemik. In: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. III: P-Z. Berlin/New York, S. 117-120.

Schleich, Markus & Nesselhauf, Jonas (2016): Fernsehserien. Geschichte, Theorie, Narration. Tübingen, A. Francke Verlag.

Schneider, Irmela (1990): Zur Theorie des Stereotyps. Vorüberlegungen zur Untersuchung amerikanischer Serien im deutschen Fernsehen. (Manuskript eines Vortrags in Siegen im Sonderforschungsbereich Bildschirmmedien am 10.12.1990)

Schneider, Irmela (1994): Transkulturelle Wirklichkeiten. Zu US-amerikanischen Serien im deutschen Fernsehprogramm. In: Giesenfeld, Günter (Hrsg.): Germanistische Texte und Studien Bd. 43: Endlose Geschichten. Serialität in den Medien. Hildesheim/Zürich/New York: Olms-Weidmann, S. 114-128.

Schöps, Doris (2015): Filmische Rollen- und Figurenanalyse und ihr Einsatz im DaF/DaZ-Unterricht. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): Film im DaF/DaZ-Unterricht. Wien: Praesens-Verlag, S. 66-89.

Schramm, Karen (2016): Gestaltung des Designs. In: Caspari, Daniela/Klippel, Friederike/Legutke, Michael K./Schramm, Karen (Hrsg.): Forschungsmethoden in der Fremdsprachendidaktik. Ein Handbuch. Tübingen: Narr Francke Attempto, S. 376-382.

Schultz-Pernice, Florian (2016): Bausteine einer Didaktik narrativer Serialität am Beispiel der TV-Serie EMERGENCY ROOM. In: Anders, Petra/Staiger, Michael (Hrsg.): Serialität in Literatur und Medien Bd. 2: Modelle für den Deutschunterricht. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 120-127.

Schultz-Pernice, Florian (2016): Narrative und normative Probleme des seriellen Erzählens und ihr Potenzial für den Aufbau narrativer Kompetenzen und die Wertebildung. In: Anders, Petra/Staiger, Michael (Hrsg.): Serialität in Literatur und Medien Bd. 1: Theorie und Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 42-55.

Sedlaczek, Robert (2004): Das österreichische Deutsch. Wie wir uns von unserem großen Nachbarn unterscheiden. Ein illustriertes Handbuch. München: Verlag Ueberreuter.

Seidl, Monika (2007): Visual Culture – Bildmedien + Medienbildung = BildMEDIENbildung im Fremdsprachenunterricht. In: ÖDaF-Mitteilungen 2, S. 37-44.

Sielke, Sabine (2012): Joy in Repetition. Acht Thesen zum Konzept der Serialität und zum Prinzip der Serie. In: Kelleter, Frank (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration – Evolution – Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert. Bielefeld: transcript Verlag, S. 383-398.

Steininger, Ivo (2018): Schwarzer Humor im Fremdsprachenunterricht mit Bilderbüchern. In: Burwitz-Melzer, Eva/Caspari, Daniela/O'Sullivan, Emer (Hrsg.) (2018): Komik in der Kinder- und Jugendliteratur. Subversivität und Vergnügen im Fremdsprachenunterricht. Wien: Praesens Verlag, S. 161-168.

Swissinfo (24.03.2016). <https://www.swissinfo.ch/ger/-wir-sind-flegel---literaturnobelpreistraeger-dario-fo-wird-90/42045848> (Zugriff am 12.02.2020)

Thaler, Engelbert (2007): Schulung des Hör-Seh-Verstehens. *PRAXIS Fremdsprachenunterricht* 4, S. 12-17.

Tonsern, Clemens (2010): Der österreichische Spielfilm im Bereich DaF: Warum es sich lohnt, das ewige Dornröschen wach zu küssen. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Wien: Praesens Verlag, S. 107-122.

Tonsern, Clemens (2015): Kulturelles Lernen mit fiktionalem Film. In: *Fremdsprache Deutsch* 52, S. 28-33.

Ulstein & Co. GesmbH (Hrsg.) (1980): *HÖR ZU*. Das illustrierte Fernseh- und Rundfunk-Magazin 31/1980. Wien.

Wacker, Kristina (2017): Filmwelten verstehen und vermitteln. Das Praxisbuch für Unterricht und Lehre. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Wehle, Peter (2012): Sprechen Sie Wienerisch? Wien: Verlag Ueberreuter.

Welke, Tina (2010): Stereotypen als Chance: Zur Arbeit mit Filmgenres. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate (Hrsg.): Lust auf Film heißt Lust auf Lernen. Der Einsatz des Mediums Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. Wien: Praesens Verlag, S. 111-132.

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

Welke, Tina (2013): „Haben Sie den gesehen?“ Film – Filmbildung – Filmdidaktik in Deutsch als Fremd- und Zweitsprache. In: Österreichischer Verband für Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache (Hrsg.), ÖDaF-Mitteilungen/Horizonte. Sonderheft zur IDT 2013. Wien: V&R Unipress.

Winkler, Hartmut (1992): Bilder, Stereotypen und Zeichen. Versuch, zwischen zwei sehr unterschiedlichen Theorietraditionen eine Brücke zu schlagen. In Hoff, Peter/Wiedemann, Dieter (Hrsg.): Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 41 (Jg. 33). Berlin: VISTAS Verlag GmbH, S. 142-169.

Wirth, Uwe (2017): Ironie. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 16-21.

Wirth, Uwe (2017): Parodie. In: Wirth, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, S. 26-30.

Withalm, Gloria (1995): Fernsehen im Fernsehen im Fernsehen... Selbstreferentielle Zeichenprozesse. Wien: ÖGS/ISSS.

Wrobel, Ignaz (1919/2008): Was darf Satire? In: *Berliner Tageblatt* Nr. 36, 27.01.1919. In: *Psychologie & Gesellschaftskritik* 32(4), S. 35-37.

Wuss, Peter (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel Verlag.

Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Berlin: Ed. Sigma.

Zenker, Helmut (1982): Kottan ermittelt... Ein Lesebuch. Wien: Europa-Verlag.

Zymner, Rüdiger (2017): Satire. In Wirt, Uwe (Hrsg.): Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: J. B. Metzler, S. 21-25.

Zeitungen

Hamburger Abendblatt (Hamburg). Tageszeitung des Axel Springer Verlags (Okt. 1948 – April 2014; seither der Funke Mediengruppe)

Hörzu (Hamburg). Wöchentlich erscheinende Programmzeitschrift des Axel Springer Verlags (1946-2013; seither der Funke Mediengruppe)

Kleine Zeitung (Graz). Regionale österreichische Tageszeitung der Styria Media Group AG.

Kurier (Wien). Österreichische Tageszeitung der Kurier Zeitungsverlag und Druckerei AG (seit Okt. 1954).

Neue Zeit (Graz). Sozialdemokratische Tageszeitung der Steiermark (1945-2001). Hrsg.: Josef Riedler

Presse, Die (Wien). Österreichische Tageszeitung des Verlags Die Presse Verlags-Gesellschaft m. b. H. & Co KG (Juli 1848-1991; seit 1991 im Mehrheitsbesitz, seit Dezember 1999 im alleinigen Besitz der Styria Medien AG)

Westdeutsche Allgemeine Zeitung (Essen). Deutsche Regionalzeitung ursprünglich der Zeitungsverlag Ruhrgebiet GmbH & Co. Essen KG (seit April 1948), heute Funke Medien NRW GmbH

Abbildungsverzeichnis:

Copyright sämtlicher Einzelbilder aus Kottan-Folgen – das sind alle Abbildungen außer Abb. 1 und Abb. 46 – bei:

Zenker, Halmut (Autor) / Patzak, Peter (Regisseur): Kottan ermittelt. Alle 19 Folgen auf 8 DVDs. ORF-Edition. Wien: Hoanzl 2010. EAN: 4009750221785

Abb. 1: Titelblatt eines Jerry Cotton-Heftromans © Bastei Lübbe Verlag

Abb. 2: Folge 1, Chris Lohner im Fernsehstudio

Abb. 3: Folge 1, Das Mordopfer in den Nachrichten

Abb. 4: Folge 3, Wiederholung eines Bildausfalls

Abb. 5: Folge 4, Aktion „Schach der Leberzirrhose“

Abb. 6 und 7: Folge 9, Aktion „Kopfstand“

Abb. 8 und 9: Folge 18, Aktion „sauberer Bildschirm“ und „Schisocken-Stricken“

Abb. 10: Folge 4, Werbung für die „Schönbrunn-Filterzigarette“

Abb. 11: Folge 5, Tödliche Pilzsuppe „Halali“

Abb. 12 und 13: Folge 6, erfolglose Verfolgungsjagd und Filmriss

Abb. 14 und 15: Folge 7, gekochter Sauschädel

Abb. 16: Folge 5, Sturz beim Hürdenlauf mit Folgen

Abb. 17 und 18: Folge 6, tödliches Speerwerfen

Abb. 20 und 21: Folge 8, polizeiliche Sicherung des ORF-Nachrichtenstudios

Abb. 22: Folge 8, Mord live on TV

Abb. 23: Folge 4, Fernsehbeschwerde

Abb. 24 und 25: Folge 8, Kottan kritisiert seinen Kottan-Vorgänger Peter Vogel („Das darf er net“, „Idioten!“)

Abb. 26: Folge 10, „Der Ratz‘ ist der Kriminalbeamte?“

Abb. 27 und 28: Folge 10, Schwarzweiß-Programm an ungeraden Tagen aus Einsparungsgründen

Abb. 29: Folge 10: Aus Einsparungsgründen kein Programm

Abb. 30: Folge 5, Programmansage in personam

Abb. 31: Folge 6, „Crazy Horse“

Abb. 32: Folge 7, Programmänderung

Abb. 33: Folge 9, Duett mit Chris Lohner „Somethin‘ Stupid“

Abb. 34 und 35: Folge 11, Computerspiele

Abb. 36 und 37: Folge 12, Fernsehansager Kottan kann Chris Lohner nicht vom Abendprogramm überzeugen

Abb. 38: Folge 12, Chris Lohner geht ins Kino

Abb. 39 und 40: Folge 12, „Was schaut sich die für einen Film an? ,Vom Winde verweht‘?“

Abb. 41 und 42: Folge 14, „Polizist ärgere Dich nicht“ und Chris Lohner mit einer extra-Programmansage für Kottan

Abb. 43, 44 und 45: Chris Lohner wechselt, passend zur jeweils angesagten Sendung, ihr Outfit

Abb. 46: Klassische Vorwort-Seite eines Asterix-Bandes. Quelle: <https://mueli77.files.wordpress.com/2013/03/asterix-karte-alt.jpg> (Zugriff am 15.05.2020)

Abb. 47: Folge 19, „Wie werde ich Fernsehsprecherin?“

Abb. 48: Folge 13, „Der Film ist ... Scheiße!“

Abb. 49: Folge 13, Chris Lohner kehrt zurück im „Seiden-Pfiffi“

Anhang

Kottan ermittelt – Episodenübersicht

Folge/Fall	Titel	Kottan-Darsteller	Länge	Erstausstrahlung
1	Hartlgasse 16a	Peter Vogel	87'	08.08.1976
2	Der Geburtstag	Peter Vogel	87'	05.06.1977
3	Wien Mitte	Franz Buchrieser	87'	19.04.1978
4	Nachttankstelle	Franz Buchrieser	87'	16.11.1978
5	Drohbriefe	Franz Buchrieser	83'	12.09.1979
6	Räuber und Gendarm	Lukas Resetarits	94'	31.10.1980
7	Die Beförderung	Lukas Resetarits	89'	25.10.1981
8	So long, Kottan	Lukas Resetarits	60'	05.11.1982
9	Die Einteilung	Lukas Resetarits	60'	19.11.1982
10	Kansas City	Lukas Resetarits	60'	03.12.1982
11	Entführung	Lukas Resetarits	60'	17.12.1982
12	Hausbesuche	Lukas Resetarits	71'	07.01.1983
13	Fühlt wie du	Lukas Resetarits	60'	21.01.1983
14	Genie und Zufall	Lukas Resetarits	60'	08.04.1984
15	Die Enten des Präsidenten	Lukas Resetarits	60'	29.04.1984
16	Smokey und Baby und Bär	Lukas Resetarits	60'	26.08.1984
17	Mein Hobby: Mord	Lukas Resetarits	60'	18.10.1984
18	Der Kaiser schickt Soldaten aus	Lukas Resetarits	60'	15.11.1984
19	Mabuse kehrt zurück	Lukas Resetarits	60'	06.12.1984

Quelle: Gölsdorf (2007) und „Kottan ermittelt die offizielle Website“

Transkriptionen

Fall 1: Hartlgasse 16a

Mordnachricht (16' 22" – 16' 53"; Dauer: 31")

Lohner: „Heute um 15:30 Uhr wurde die 59jährige Pensionistin Gertrude Klenner in ihrer Wohnung in Wien 20, Hartlgasse 16A, tot aufgefunden. Die Polizisten der Funkstreife Jonathan informierten die Mordkommission. Das Wohnzimmer, in dem die Tote gefunden wurde, war ziemlich verwüstet. Der Rettungsarzt, der gleichzeitig mit der Funkstreife eingetroffen ist, stellte fest, dass die Pensionistin mit einem Schraubenzieher erstochen worden ist.“

Im Bild sind abwechselnd Aufnahmen vom ORF-Fernsehstudio mit Chris Lohner und SW-Fotos vom Tatort mit der Toten zu sehen.

Fall 3: Wien Mitte

Bildausfall (28' 11" – 29' 40"; Dauer: 01' 29")

Lohner: „Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren! Auf vielfachen Wunsch wiederholen wir jetzt den Bildausfall vom 23. März, der im Bereich der Sender Jauerling und Patscherkofel nicht empfangen werden konnte.“ *Insert: „Wir bedauern...“; dazu läuft ein ruhiger Strauß-Walzer. Das Telefon läutet.*

Kottan: „Telefon.“

Ilse: „Das ist sicher für Dich.“

Kottan: „Beim Fernsehen steh' i net auf.“

Ilse: „I a net. (Kottan steht geräuschvoll auf und geht zum Telefon) Pscht!“

Kottan: „Kottan.“

Ilse: „Pscht!“

Kottan: „Was? (Er schaut auf den Fernsehbildschirm) Das ist doch gleich da in der Nähe. Kommst Du dann vorbei? In zehn Minuten. Gut, servus. (zu Ilse Kottan) Ich muss noch einmal weg. Die Frau von dem Toten hat sich gemeldet.“

Fall 4: Nachttankstelle

1) Aktion „Schach der Leberzirrhose“ (15' 14" – 15' 37"; Dauer: 23")

Kottan, der ein halbvolleres Krügel Bier in der Hand hält, sitzt mit Frau und Sohn im Wohnzimmer.

Lohner: „Verehrte Damen und Herren, wir erinnern Sie heute wieder an die Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘. Bei der Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘ gewinnen vor allem die, die sonst nie gewinnen. Die Frage der Woche lautet diesmal: Wie heißt die Aktion ‚Schach der Leberzirrhose‘?“

2) Werbespot „Schönbrunn Filterzigarette“ (15‘ 37“ – 18‘ 19“; Dauer: 02‘ 42“)

Kottan sitzt im Wohnzimmer mit seiner einen Socken nähenden Frau Ilse und seinem Sohn Walter, während seine Tochter Sissi mit ihrem Freund in ihrem Zimmer ist.

Kottan: „Die Sissi und ihr Freund sind alt genug, dass sie wissen, was sie tun.“

Ilse: „Das glaub’ ich nie. Ich könnt’ ja mal fragen, ob’s was zum Essen haben wollen.“

Kottan: „Na geh, bitt’ Dich, bleib da. Wie schaut denn das aus?“ (*er nimmt sich eine Zigarette, und da sein Feuerzeug nicht funktioniert, gibt ihm sein Sohn Feuer*)

Ilse: „Mir passt das ned.“

Kottan: „Was wird schon viel. Die tun doch eh nix. Könnst’ doch jeden Augenblick wer kommen.“

Ilse (*zu ihrem Sohn*): „Geh, Du könnt’st im Vorzimmer schau’n, ob’s das Licht aufdreht hab’n.“ (*sie gibt ihm eine leichte Tachtel, aber ihr Sohn ignoriert ihre Bitte*).

Kottan: „Geh doch Du. Warum soll denn er geh’n?“

Ilse (*entrüstet*): „Was?“

Kottan: „Weil er besser schleichen kann wie Du?“

Ilse: „Mir passt das ned. I könnt’ hinübergeh’n frag’n... Na, ich geh mich verabschieden.“

Kottan: „Gehst Du weg?“

Ilse: „Na... Ich könnt’ ja sag’n, wir geh’n heut’ fort.“

Kottan: „Ich geh heut’ nirgends mehr hin.“

Ilse: „Ja, mir fällt’ sonst nix ein. So sag’ doch Du was!“

Kottan: „Scheiß Dich ned an.“

Ilse (*entrüstet*): „Wie red’st denn?“

Walter: „Vor mir...“

Ilse: „Mir scheint, Du denkst überhaupt nimmer.“

Kottan: „Aber immer noch genug, immer noch genug. Glaubst, der hört das woanders ned? Der kann besser schimpfen wie ich.“

Sohn: „A Ruh’ is jetzt, ich hör’ ja nix!“

Off-Stimme aus dem Fernsehapparat: „Die neue Schönbrunn Filterzigarette“

Kottan: „Ist Werbung auch schon Pflicht?“ (*Im Fernsehen läuft ein Werbespot mit Otto Schenk*)

Otto Schenk: „Ich rauche nur eine Marke: Die flotte, milde Schönbrunn-Zigarette. Die Zigarette für den Raucher... die [*er hustet*] ... Zigarette für den dynamischen... für den [*hustet*]... für den mutigen... [*hustet*]...die Zigarette für den Mann [*hustet*] von heute.“

3) Fernsehbeschwerde (36‘ 04“ – 37‘ 44“; Dauer: 01‘ 40“)

Kottan hält sein Auto genau neben einem offenen Kanalschacht und fällt beim Aussteigen mit einem Aufschrei hinein. Die junge Frau, die er im Auto mitgenommen hat, steigt aus, geht um das Auto herum zu dem Schacht und ergreift einen Faden der grauen Strickweste Kottans, der sich in der Autotür eingeklemmt hat.

Frau (*ruft in den Schacht hinunter*): „Herr Inspektor?“

Als Kottan zu seiner Frau Ilse nach Hause kommt, sieht diese im Fernsehen gerade die Anfangsszene aus Fall 3 „Wien Mitte“, in der Kottan beim Autofahren zu dem Lied „I’m Just a Lonely Boy“ mitsingt.

Kottan: „Du bist noch auf?“

Ilse: „Jaaa.“

Kottan (*über den Krimi im Fernsehen*): „Soll das der Inspektor sein?“

Ilse: „Jaaa.“

Kottan: „Wie der schlampert angezogen ist...“ (*er zieht den Mantel aus, worunter ein Frack zum Vorschein kommt, da sich in der vorhergehenden Sequenz seine*

Strickweste wegen eines losen Fadens zur Hälfte aufgelöst hat und er überdies beim Aussteigen aus seinem Auto in einen offenen Kanalschacht gefallen ist).

Ilse (*springt verblüfft aus ihrem Fauteuil*): „Wie schaut denn Du aus?“

Kottan: „Na, wie ich immer im Dienst ausschau“ (*Ilse Kottan fällt perplex in ihren Fauteuil zurück, während sich Kottan über den Film ärgert*). Die untergraben unsere Arbeit.“

Ilse: „S'iss doch nur a Film, Dolferl. Film!“

Kottan: „Das ist mir egal. Ich beschwer' mich beim Fernsehen (*er wählt eine Telefonnummer*). Ja? Der Film, der gerade im Fernsehen läuft, der ist eine Schweinerei, eine absolute Schweinerei, ja?“ (*er legt auf, und Ilse Kottan bekundet mimisch ihre Zustimmung*).

Fall 5: Drohbriefe

1) Tödlicher Sport (17' 56" – 19' 12"; Dauer: 01' 16")

Kottan sitzt vor dem Fernsehapparat, seine Frau Ilse bügelt und seine Tochter Sissi strickt.

Ilse: „Jetzt ist der Walter mit seiner Freundin schon fast eine Stund' allein im Zimmer.“

Kottan (*schaut auf seine Armbanduhr*): „Sechsendvierzig Minuten.“

Ilse: „Mir passt das ned – schließlich ist er erst sechzehn.“

Kottan: „Kannst ja die Sissi rüberschicken aufpassen, es ist ja ihr Zimmer.“

Ilse: „Die tät' ihm die richtigen Instruktionen geben.“

Kottan: „Wie heißt sie denn?“

Ilse: „Wer?“

Kottan: „Die neue Freundin:“

Ilse: „Gerda.“

Kottan (*zu seiner Tochter Sissi*): „Und wo ist Dein Ex-Bräutigam?“

Sissi: „Ich weiß ned. Er fragt mich ned bei jedem Schritt um Erlaubnis.“

Ilse: „Geht er Dir ab wie ein Möbelstück, das'd g'wohnt bist?“

Kottan (*zu Sissi*): „Siehst jetzt ein, dass'd blöd warst. Du sitzt da, und er fliegt herum... Flieger“

Sissi: „Ist's besser, wenn wir beide dasitzen?“

Ilse: „Ein anständiges Mädle bleibt ned so lang mit dem Sohn des Hauses allein im Zimmer, wenn die Eltern da sind.“

Kottan: „Sohn des Hauses... I will nix mehr hörn... Der Sport.“

Im Fernsehen laufen gerade die Sportnachrichten (in SW):

Moderator: „... aus dem Stadion Rastbach. Die beste Besetzung wies der 400 Meter Hürdenlauf der Frauen auf, den die bereits 24jährige Charlotte Schwarz souverän für sich entscheiden konnte. Leider wurde das Rennen von einem Unfall überschattet (*Im Fernsehgerät ist zu sehen, wie eine Läuferin zu Sturz kommt*). Die für Klemm außen startende Josefine Löffel kam bei der 4. Hürde zu Sturz – Knöchelbruch. Sie musste noch auf dem Sportplatz eingeschläfert werden.“

Kottan (*zu seiner erstaunt dreinblickenden Frau Ilse*): „Na, verletzt.“

2) Programmansage in personam (29' 35" – 30' 45"; Dauer: 01' 10")

Kottan kommt von einem Einsatz nach Hause und schaltet das Fernsehgerät ein.

Chris Lohner: „Meine Damen und Herren, zum Abschluss des Fernsehabends in FS1 darf ich Ihnen noch das Programm für morgen, Dienstag, bekanntgeben.“

Kottan: „Des glaub' i net.“ (er dreht den Fernsehapparat ab und man sieht noch, wie Chris Lohner überrascht auf seine Hand am Einschaltknopf blickt. Im selben Moment ertönt die Türklingel. Kottan öffnet, und vor der Tür steht Chris Lohner).

Lohner: „Wir beginnen um 10 Uhr 30 mit dem melodramatischen Spielfilm ‚Opfer einer großen Liebe‘. Nach der ‚Zeit im Bild 1‘ um 20 Uhr steht das heiter-besinnliche Fernsehspiel ‚Blaubart‘ auf dem Programm.“ (Kottan schließt verwundert die Tür, als es erneut klingelt. Er öffnet, und wieder steht Chris Lohner vor ihm).

Lohner: „Statt des abgesagten Autorennens in FS2 zeigen wir das Fernsehspiel ‚Der kleine Prinz‘. Ich wünsche Ihnen nun für heute eine angenehme Nacht. Auf Wiedersehen.“ (die Bundeshymne erklingt, und Kottan blickt nachdenklich in die Kamera).

3) ‚Halali‘-Frischpilz-Jagdsuppe (59‘ 36“ – 01h 02‘ 05“; Dauer: 02‘ 29“)

Kottan und seine Frau Ilse essen gerade Pilzsuppe, als aus dem Fernsehapparat eine Jagdfanfare ertönt als Auftakt eines Werbespots mit Otto Schenk.

Off-Stimme: „‚Halali‘ Frischpilz-Jagdsuppe aus dem Hause Sterzing.“

Otto Schenk (im Jagdgewand und mit Hut): „Auf was freut sich der müde Waidmann? Auf die frische, belebende ‚Halali‘ Frischpilzsuppe [er setzt sich vor einen Teller mit Suppe und greift zum Löffel] aus dem Hause Sterzing. ‚Halali‘ [er beginnt zu essen] Frischpilzsuppe. Bekömmlich [er schluckt die Suppe sichtlich mit Unbehagen hinunter], erfrischend [er keucht], belebend [er keucht], auch für den harten Gaumen [er wischt sich den Schweiß von der Stirn], von Schwammerl-Experten [keucht] aus unserer Heimat zusammengestellt [keucht], wachsend in heimischer Mooserde [er wischt sich erneut die Stirn]. Auch die Hausfrau weiß: Was ‚Halali‘ verspricht [er steht mühsam auf] ... ‚Halali‘ bringt den Wald ins Haus [er wankt in die Zimmerecke]. ‚Halali‘ Frischpilzsuppe [er fällt kopfüber auf den Tisch]. Zum Sterben gut. ‚Halali‘ ... Hallo ... Hallelujid“ [sein Kopf fällt leblos in den Suppenteller].

Tochter Kottan und der Schwiegersohn schauen betroffen zu Vater und Mutter

Kottan. Kottan schiebt den vollen Teller von sich, während sie weiter isst.

Kottan: „Wir hab’n da im Büro einen Fall, da hat einer wahrscheinlich, vielleicht, seine Frau umbracht.“

Ilse (schluckt einen Löffel Suppe und wischt sich den Mund ab): „Aus Eifersucht?“

Kottan (nickt): „Hm.“

Ilse Kottan (nickt): „Hast Dich ja heut‘ Vormittag auch benommen wie ein Esel.“ (sie isst weiter)

Kottan: „Ich weiß.“

Ilse: „Tät’st Du mich umbringen, wenn ich...?“

Kottan: „Ist ja verboten.“

Ilse (lächelt und isst weiter): „Ah, ja.“

Fall 6: Räuber und Gendarm

1) Sportnachrichten (24‘ 45“ – 27‘ 42“; Dauer: 02‘ 57“)

Kottan sitzt mit seiner Frau Ilse, seiner Tochter Sissi und deren Freund sowie ihrem Baby, das sie mit einem Fläschchen füttert, vor dem Fernsehapparat. Ilse Kottan liest „Der dritte Mann“.

Kottan (zu Sissi): „Jetzt ist das Baby noch keine zwei Wochen, und Du hast es schon ausschließlich auf Fläschchen umg‘stellt.“

Sissi: „Na, fang ned scho’ wieder damit an.“

Sissis Freund: „Das ist doch unsere Angelegenheit.“

Kottan: „Es trinkt eh scho' ned aus.“

Sissi: „Weil der Fernseher stört.“

Kottan: „Wer sagt denn, dass die Fütterung da herinnen stattfinden muss?“

Ilse (ermahnend): „Dolferl...“

Kottan: „Ich hab' eben was gegen Flaschenkinder... (zu Sissis Freund) und Flaschen. (vielsagende Blicke zwischen Kottan und Sissis Freund) Genügt's ned, dass ich im Vorzimmer rauch'?“ (er schaut auf den Bucheinband von Ilses Lektüre, auf dem nur der Titel „Der dritte Mann“ steht)

Ilse (schaut ebenfalls kurz auf den Buchtitel und dann auf Kottan): „Stimmt doch, oder?“

Kottan (blickt ernüchtert in die Kamera, steht dann auf und schaut sich die Fotos von Ilse Kottan mit ihren zwei früheren Ehemännern sowie dem derzeitigen Kottan an):

„Heast, das ist ja scho' a ganze Galerie.“

Ilse (ausweichend-beschwichtigend): „Ja...“

Kottan (nimmt ein daneben stehendes Foto des populären österreichischen Schlagersängers Peter Alexander in die Hand): „Aha, und da ist scho' der Nächste?“

Ilse Kottan (verlegen): „Vielleicht...“

Kottan schaut nochmals auf das Alexander-Foto, legt es dann verkehrt herum aufs Regal und setzt sich an den Tisch.

Fernseh-Kommentator: „Erfreuliches gibt es vom Motorradspport zu berichten: Beim Grand Prix in Brünn konnte sich Egon Auberger auf ‚Harakiri‘ hinter Johnny Ceccoto auf Rang zwei platzieren. So, und jetzt zum zweiten Teil unseres Berichtes von den Leichtathletik-Meisterschaften.“

Startrichter: „Auf die Plätze, fertig...“ (er schießt die Pistole ab und greift sich schmerzverzerrt ans rechte Ohr. Kottan und seine Tochter, die gerade ihr Baby stillt, blicken bedauernd drein).

Kommentator: „Herausragendes Ereignis bei den Herren war die Entscheidung über 400 Meter flach. Sie wurde von Wolfgang Mantler dominiert. (der genannte Läufer hüpfte auffällig bei jedem 3. Schritt) Sie sehen: Mantler kommt von der Hürdenstrecke, ist aber trotzdem sehr schnell. Außerdem bedeutet seine Zeit von 42 Komma 27 österreichischen Rekord.“

Ilse (liest gerade ‚Der dritte Mann‘): „Toll.“

Kommentator: „Das Speerwerfen der Damen wurde von Brigitte Mayer für sich entschieden. Ihre Weite von 162,54 Meter genau (man sieht einen von einem Speer durchbohrten und offensichtlich getöteten Mann an der Stadionwand stehen, während der Schiedsrichter den Wurf mit einer weißen Fahne als ‚gültig‘ bewertet) kam etwas überraschend.“ (Kottan verschließt, peinlich berührt, seine Augen mit beiden Händen und Ilse Kottan legt entsetzt ihr Buch beiseite).

2) Filmriss (39' 43" – 42' 21"; Dauer: 02' 38")

Kottan verfolgt einen Täter und zerrt einen weiteren Tatverdächtigen aus dem Auto.

Kottan: „Kumm, kumm, kumm, kumm, kumm, kumm!“

Schrammel (läuft dem Täter hinterher; zu Kottan, der im Auto nachfolgt): „Kumm scho'!“ Schrammel steigt ins Auto zu. Während der folgenden Verfolgungsjagd vom Kahlenberg hinab wird folgender Lauftext eingeblendet: „Die folgende

Verfolgungsjagd dauert 2 ½ Minuten. Ergebnis: dem Gangster gelingt die Flucht.

Wenn Sie schnell etwas zu erledigen haben...“ Die Verfolgungsjagd geht weiter, aber plötzlich „reißt“ der Film. In dem dadurch entstandenen „Filmloch“ in der Mitte des Bildschirms ist Chris Lohner zu sehen, die sich gerade schminkt und auf ein Regiezeichen abrupt damit aufhört.

Chris Lohner: „Bin i' schon...? Meine Damen und Herren, wie Sie selbst gesehen haben, ist leider der Film ... gerissen. An der Behebung des Schadens wird gearbeitet. Wir bitten um etw- ... Nein, wie ich soeben von der Regie erfahre, können wir gleich fortsetzen. *(Schnitt auf einen Fernsehmoderator, der beim Essen überrascht wird und mit wedelnden Handbewegungen auf den Regiefehler aufmerksam machen will. Erneuter Schnitt – wieder auf Chris Lohner)* Ja, meine Damen und Herren, jetzt weiß ich leider auch nicht... Vermutlich können wir Ihnen den Film gar nicht zeigen, aber... der Mörder ist... *(ihr wird ein Zettel gereicht, den sie nun vorliest)* Entschuldigen Sie bitte die Störung, die durch atmosphärische Störungen verursacht wurde. Sie lag nicht in unserem Bereich.“ *(darauf folgt die Fortsetzung der Verfolgungsjagd)*

3) „Crazy Horse“ (49' 09" – 50' 07"; Dauer: 58")

Im Fernsehapparat sieht man den Schluss der Kottan-Folge 3 „Wien Mitte“ mit dem vorherigen Kottan-Darsteller Franz Buchrieser, dem Morddezernatsleiter Pilch wohlwollend auf die Schulter klopft, dazu hört man den Paul Anka-Song „Tonight My Love Tonight“:

Pilch: „Bravo, Kottan! Bravo, bravo!“

Kottan und sein Schwiegersohn lümmeln schlafend vor dem laufenden Fernsehapparat.

Lohner: „Meine Damen und Herren, FS1 hat nun das Programm beendet. Ich verabschiede mich von Ihnen und wünsche eine gute Nacht. *(Kottan und sein Schwiegersohn schlafen noch immer, worauf Chris Lohner von innen gegen den Fernsehapparat klopft und die beiden weckt)* Psst! Meine Damen und Herren, außer Programm bringen wir Ihnen nun die ‚Revue Erotique‘ live aus dem ‚Crazy Horse‘ in Paris. *(die beiden schauen erwartungsvoll in den Fernsehapparat)* Des tät Euch so passen...“

Fall 7: Die Beförderung

1) Gekochter Sauschädel (34' 54" – 35' 53"; Dauer: 59")

ORF-Fernsehkoch Helmuth Misak: „Die Kochdauer bei einem ganzen Sauschädel beträgt ca. 4 Stunden. Beim Kochen vergessen Sie nicht auf das Kräutersäckchen, denn das gibt einen besonders feinen Geschmack. Am besten, Sie binden's um den Rüssel, denn dann finden Sie's gleich. Damit wäre unser heutiges Menü gelungen – ich wünsche einen guten Appetit!“

(Er steckt Messer und Gabel oben in den Sauschädel, worauf dieser die Ohren zusammenkneift und grunzt. Im diesem Augenblick trägt Schrammel ein von einer großen Speiseglocke abgedecktes Tablett herein, hebt die Glocke an, und darunter kommt ebenfalls ein Sauschädel zum Vorschein. Schremser blickt skeptisch auf den Sauschädel, kurz in Richtung Fernsehapparat und drückt darauf in gleicher Manier auf den Schweinskopf, worauf dieser ebenfalls ein vernehmliches Grunzen von sich gibt, was Schremser mit einem erleichterten ‚Ach, ja‘ quittiert.)

2) Disqualifiziert (38' 49" – 40' 27"; Dauer: 01' 38")

Der Gauner dieser Folge sieht gerade fern, also folgende Sportmeldung läuft:

Sportmoderator: „Die Topmeldung des Tages kommt vom Schifahren. In Schruns-Tschagguns stand heute der Abfahrtslauf der Damen auf dem Programm – aber sehen Sie selbst: Mit Startnummer eins eine der Favoritinnen, Marie-Theres Nadig

aus der Schweiz. Sie ist vor dem Ziel zu schnell und verfehlt das letzte Richtungstor – disqualifiziert. Den Österreicherinnen ergeht es nicht besser – hier Conny Pröll. Die Piste war über Nacht hart und eisig geworden. Pröll verfehlt wie alle anderen das letzte Tor. Damit hat sich keine der Läuferinnen – s'is falsch. Auch sie verfehlt das letzte Richtungstor... na, is ja falsch, wieder falsch – noch einmal: Pröll verfehlt wie alle anderen das letzte Tor. Jetzt sehen wir aber schon die letzte Läuferin... Ah ja, stimmt. Schade... Jetzt sehen wir aber schon die letzte Läuferin. Aber auch sie schafft es nicht. Das Ergebnis: Keine der Läuferinnen konnte sich qualifizieren, das Rennen wird morgen wiederholt.“ (*Schnitt auf Kottan, der mit seiner strickenden Frau Ilse ebenfalls vor dem Fernsehapparat sitzt und diesen gerade mittels Fernbedienung einschaltet*)

Chris Lohner: „Ja, meine Damen und Herren, der aufregende, spannende Sportnachmittag ist zu Ende. Aus aktuellem Anlass haben wir das heutige Abendprogramm geändert. Wir bringen zunächst einen Bericht anlässlich des überraschenden Papstbesuches in Andorra. Der für jetzt vorgesehene Film aus der Reihe ‚Rockford‘ beginnt in etwa 45 Minuten.“ *Kottan springt erbst auf und erhebt die Faust gegen den Fernsehapparat.*

Chris Lohner (*zurückschreckend*): „Na, für's Programm kann ich nix.“
Kottan: „O.K.“

Fall 8: So long, Kottan

Textinsert vor dem Vorspann:

Alle unsere Filme sind Ausdruck einer heiteren und hellen Lebensanschauung. So ist dies ein fröhlicher, ja fast ausgelassener, aber zugleich ein warmherziger und inniger Film, der von Glück und Ungewöhnlichem handelt. Das „aus dem Geist der Heimat gereifte“ Werk zeigt, wie ein rechtes Maß von Ernst und Freude zum Aufbau eines zuversichtlichen Lebens gehört.

Regisseur und Autor (nach Diktat verhaftet)

1) Der perfekte Mord (15' 09" – 18' 15"; Dauer: 03' 06")

Auf dem Wohnzimmertisch in der Wohnung Kottan liegt das Buch „DIE GRÖSSTEN VERBRECHEN DER MENSCHHEIT. Eine Anthologie“ von Axel Maria Witzmanowsky, während Ilse Kottan und Kottans Mutter ein Flohspiel mit Plastikchips spielen. Kottan kommt gerade nach Hause. Als Hintergrundmusik läuft der Song „In the Midnight Hour“ von Roxy Music.

Kottan: „N'Abend. (die beiden spielen ungerührt weiter, ohne zu antworten) Guten Abend!“

Ilse: „Je später der Abend, desto ungebeter die Gäste.“

Kottan (beschwichtigend): „Mir ist was dazwischen'kommen. Der Drballa hat...“

Ilse: „Ach, ich bin doch gar nicht neugierig. (sie steht auf) Willst was essen? Ich wärm Dir's schnell auf. Kannst statt mir weiterspielen. Verpatzen kannst nix, die Oma ist um zehn Punkte vorn.“ (sie geht in die Küche, und Kottan setzt sich auf ihren Sessel)

Mutter: „Ist ein Mord dazwischen'kommen?“

Kottan: „Sozusagen.“

Mutter: „Aha. Der Mord im Jörgerbad. (Kottan schaut erstaunt) I' hab's im Radio g'hört. Weiß man, der das Opfer ist?“

Kottan: „Die Daten werd'n erkennungsdienstlich behandelt. Ist der Tote polizeibekannt, wiss' ma's bald. Sonst dauert's.“

Mutter: „Na, wie ist denn der Mord passiert?“

Kottan: „Mit an' Messer.“

Mutter: „Ha, unoriginell. Unoriginell und leichtsinnig. Na, das Messer liefert Euch doch tausend Spuren.“

Kottan: „Schön wär's.“

Mutter: „Du weißt, ich hab' mich – naja, in Gedanken – immer mit dem perfekten Mord befasst.“

Kottan (*klebt sich gelangweilt einen blauen Plastikchip auf die Stirn*): „Den gibt es nicht!“

Mutter: „Aber intelligente Morde gibt's. (*Kottan nimmt den Chip wieder weg*) Na, zum Beispiel erstechen. Ha, da muss ich immer an den Mord in der Badewanne denken. (*Kottan blickt gelangweilt in die Kamera und öffnet, stumm synchronisierend, seine Mutter nach*) Tatwaffe: ein Eiszapfen. Na, einmalig! Keine, keine Fingerabdrücke! Die Tatwaffe schmilzt, und Ihr schaut's durch die Finger.

Kottan (*streckt ironisch verärgert seine fünf Finger aus*): „Zu wem hilfst Du eigentlich?“

Mutter: „Du, in Philippsburg, da hat vor dem Krieg ein Mann in fünfzehn Jahren sechs Frauen ermordet. (*Kottan nickt angeödet*) Na, er hat ihnen einfach an' Nagel in Kopf g'haut. (*Kottan öffnet dies pantomimisch nach*). Na, durch die Frisuren ist das niemandem auf'fall'n. Ha, nur ganz durch einen Zufall...“

Kottan: „Mama, bitte lass mi' in Ruh.“

Mutter: „Weißt, was der sicherste Mord ist? Du musst auf Rosshaar Reiskörndl'n auffädeln. (*Kottan schaut erstaunt-interessiert*) Dann schneid'st das durch und mischst das Ganze in gekochten Reis. (*Kottan schaut angewidert*) Ha, das Essen überlebst höchstens um zehn Minuten. Und weißt, was das Schönste ist? Du stirbst mit erheblichen Qualen.“

Kottan: „Mama, jetzt ist's genug.“

Ilse (*mit einem Tablett aus der Küche kommend*): „Willst ein Bier zum Essen?“

Kottan: „Was gibt's denn?“

Ilse (*stellt das Tablett mit dem Essensteller vor ihn hin*): „Rostbraten mit Reis.“

Kottan (*aufgeschreckt*): „Reis?“

Mutter (*beruhigend*): „Na, das ist...“

Kottan: „Dann lieber kein Bier, danke.“

Ilse (*schaltet den Fernsehapparat mittels Fernbedienung ein und blickt erfreut*): „Ein Kriminalfilm.“

Im Fernsehgerät ist eine Szene aus der Kottan-Folge zwei „Der Geburtstag“ zu sehen, in dem Kriminalisten in Zivil um den ersten Kottan-Darsteller Peter Vogel, darunter Schrammel und Schremser, einen Verdächtigen in seinem Haus stellen wollen. (die Dialogsequenzen aus der Fernsehszene sind in Times New Roman gesetzt)

Kriminalist: „Kommen's raus! Das Haus ist umstellt!“

Schrammel: „Na, und jetzt?“

Kriminalist: „I' werd' mi' ned lang spiel'n. Machen's auf, sonst brech' ma' die Tür auf!“

Ilse (*überrascht*): „Will er die Tür aufbrechen?“

Kriminalist: „Machen's auf!“

Kottan: „Das darf er ned!“

Die Türklinke, an welcher der Kriminalist zieht, reißt heraus und er stürzt rücklings auf Schrammel. Kottan schüttelt ob der Tollpatschigkeit der Kriminalisten im Film den Kopf. Der Kottan im Film nimmt die Türklinke und öffnet damit die Tür, worauf eine Toilette zum Vorschein kommt.

Kottan (*schmunzelnd*): „Idioten! Hahahaha. I' sollt' sowas machen.“ (*er schaut zu Ilse, die eine abwehrend-abwertende Geste mit der Hand macht*)

2) Mord im Fernsehstudio (31' 48" – 34' 20"; Dauer: 02' 32")

Im ORF-Nachrichtenstudio soll bei laufender Sendung ein angekündigter Mord passieren, weshalb die Polizei in Anwesenheit von Schremser und Kottan dieses mit einem Großaufgebot sichert.

Schremser: „Naja, das ist einer von uns.“

Regisseur: „In zwei Minuten geht's los.“

Schremser: „Alle sind kontrolliert, es ist kein Unbefugter im Studio. Und neben jedem Angestellten außer dem Moderator und der Sprecherin sitzt ein Beamter von uns.“

Regisseur: „Und wenn der Mörder trotzdem zuschlägt?“

Schremser: „Unser Mörder? Was? Wie denn!?“

Regisseur: „Weiß nicht, vielleicht mit einer Bombe.“

Kottan: „Auch darauf ist alles abgesucht worden.“

Regisseur: „Oder er lässt ein Flugzeug auf's Studio stürzen.“

Kottan: „Das is a Krimi (*blickt in die Kamera*) – kein Katastrophenfilm.“

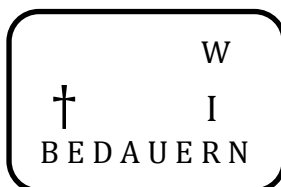
Regisseur: „Noch zehn Sekunden.“ (*Schnitt auf das Nachrichten-Fernsehbild*)

Moderator: „Guten Abend, meine sehr verehrten Damen...“ (*Schrammel drängt sich ins Bild und wird vom Moderator weggeschoben*). Nochmals recht schönen Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren. Heute ausnahmsweise kein Bericht aus dem Parlament. Zum Abschluss unserer Sendung bringen wir heute Bilder vom Prominenten- und Politiker-Schnapsen in Grinzing. Zuvor berichten wir vom Nachfolgetreffen zum Nachfolgetreffen der internationalen (*Schnitt auf Kottan, der lacht*), äh... der internationalen... naja, jetzt find' ich das nicht. Sie sehen sowieso nachher den Bericht. Von der österreichischen Ausscheidung zum Chanson Grand Prix der Eurovision sehen Sie einen Live-Bericht aus der Lotto-Zentrale. Das Wetter von morgen sagen wir Ihnen lieber erst übermorgen (*Schnitt auf Kottan, der amüsiert den Kopf schüttelt*). Zu den Weltnachrichten übergebe ich an Irene Bernhard.“

Irene Bernhard: „Bern. In der Schweiz hat man schnell auf die Ernennung des Schauspielers Richard Widmark zum amerikanischen Botschafter in der Schweiz reagiert. Die Schweiz hat ihrerseits den Kabarettisten Emil Steinberger zum ständigen Vertreter in Holl... in Washington ernannt. Madrid. Beim Antrittsbesuch des... belgischen...“ (*sie verliert das Bewusstsein, ihr Kopf fällt leblos auf den Tisch*).

Schremser: „Na, jetzt ist's doch passiert.“

Regisseur: „Störungsinsert, rasch!“ (*ein Techniker drückt einen Knopf, worauf die Titelmelodie der Eurovision läuft*) Störungsinsert hab' ich gesagt!“ (*Der Techniker drückt wieder einen Knopf, worauf folgendes Insert am Bildschirm erscheint*):



Regisseur: „Musik!“ (*der Song „Good Night, Irene“ erklingt*) Sehr passend. (zu Schremser) Was machen wir jetzt?“

Schremser: „Sendeschluss.“

Kottan: „Zeichnet's die Nachrichten einen Tag vorher auf – merkt eh niemand.“ (*Der Regisseur schaut peinlich berührt drein*).

Abspann-Textinsert von Fall 8:

Buch Helmut Zenker

Regie Peter Patzak

Glückwünsche, Freikarten und Geschenkkörbe an die Produktionsfirma erbeten.
Beschwerden sind ausschließlich an die Fernsehanstalten zu richten.

Fall 9: Die Einteilung

1) „Somethin‘ Stupid“ (10‘ 34“ – 13‘ 48“; Dauer: 03‘ 14“):

Chris Lohner schaut gelangweilt aus der Mattscheibe. Schnitt zur Familie Kottan.

Kottan (*singt zur Gitarre*): „Ich denk an Dich, immer an Dich.“

Ilse: „An mich?“

Kottan (*singt weiter*): „Fühlst Du nicht auch so wie ich? (*er spricht weiter*) Ist nur Training für die Polizei-Combo.“

Ilse: „Pah, Kottan’s Kapelle. Willst Dich unbedingt lächerlich machen?“

Kottan: „Den Polizeiwettbewerb ham’ ma gewonnen wie nichts.“

Ilse: „Das war keine große Kunst.“

Kottan: „Und jetzt bereiten wir uns für die Österreichische Show-Chance vor.“
(*Auch Chris Lohner lächelt milde aus der Mattscheibe.*)

Ilse: „Du spinnst ja.“

Mutter: „Ja, lass’n singen! Vielleicht hat er zu wenig Verdächtige.“

Kottan: „Wir ham’ kan’ offenen Mord, im Moment.“

Mutter: „Na, is ned Dein Verdienst. Früher warn’s tüchtiger, die Mörder.“

Kottan (*verächtlich*): „Tüchtiger...“

Mutter: „Ja, ich weiß, Du interessierst Dich nicht für mein kriminologisches Wissen.“

Kottan (*verwirrt*): „Krimi... krimino...?“

Mutter: „Kriminalogisches.“

Kottan: „Logisch.“

Mutter: „Dein Vater hat sich auch nur immer darüber lustig g’macht. Dafür hat er aber auch (*sie schluchzt*) so früh sterben müssen.“

(*Kottan macht eine Geste, die das Stecken eines Nagels in einen Kopf symbolisieren soll, in dem Sinne, dass Mutter Kottan womöglich gar nachgeholfen hat.*)

Mutter (*erschrocken*): „Willst’n vielleicht exhumieren lassen? Du hast eine schreckliche Fantasie“ (*sie weint*).

Kottan: „I hab’ eh nix g’sagt. Außerdem: Fantasie ist das Wichtigste, was ein Kriminalist haben muss.“

Mutter: „Na.“

Kottan: „Was dann?“

Mutter: „Glück, und Trotteln, die sich erwischen lassen.“

Ilse: „Warum singst Du wirklich? Willst Du den Beruf wechseln?“

Kottan: „Auf längere Sicht, vielleicht?“

Ilse (*fassungslos*): „Ja, aber, die Pension... A Kaschperl...“

Mutter: „Ja, und was g’schieht denn dann mit mir?“

Ilse: „Wär’ was für die Zeitungen: Mörderfänger Nummer eins wechselt ins Pop-Geschäft.“

Kottan: „Des Mörder-Fangen is manchmal nur lästig.“

Ilse (*hysterisch*): „Warum machst es denn dann?“

Kottan: „Hab’ I was and’res g’lernt?“

Ilse: „Ja, des is wahr.“

Kottan spielt Gitarre und singt gemeinsam mit Chris Lohner Playback das Lied „Somethin' Stupid“ (im Original mit Frank Sinatra und dessen Tochter Nancy).

2) Das Fernsehen steht Kopf (45' 12" – 45' 42"; Dauer: 30"):

Lohner: „... ist es für den Kreislauf von größter Wichtigkeit, täglich fünf Minuten auf dem Kopf zu stehen. Im Interesse der Volksgesundheit, und um Ihnen den täglichen Kopfstand zu erleichtern, haben wir uns entschlossen, ab heute fünf Minuten des Programms so auszustrahlen *(das Fernsehbild steht plötzlich auf dem Kopf)*. Falls Sie sich unserer Gesundheitsaktion nicht anschließen wollen *(Kottan und seine Mutter verrenken sich verwundert den Kopf)*, empfehlen wir Ihnen, Ihren Fernsehapparat während dieser fünf Minuten auf den Kopf zu stellen. Danke. Soweit unser Hinweis, und nun unsere Programmübersicht für morgen *(das Telefon klingelt, und Kottan geht hin)* und für den Rest der Woche...

Fall 10: Kansas City

1) UFO (10' 42" – 11' 35"; Dauer: 53")

Kottan, Schrammel und Schremser sind im Auto zu einem Tatort unterwegs, als am unteren Bildrand folgende Laufschrift eingeblendet wird: + + + Unbekanntes Flugobjekt bei Duisburg gelandet. Sonderbericht im Anschluss an diese Sendung. + + + Die drei kommen am Tatort an.

Kottan *(zu Schrammel, der am Fahrersitz sitzt)*: „Pass auf mit der Tür, sonst kullert wieder ein Passant durch die Gegend.“

Schrammel: „Niemand da. *(er öffnet die Tür, worauf ein Radfahrer über die geöffnete Autotür stürzt)*.

2) Selbstreferentialität & Einsparungen (14' 16" – 17' 34"; Dauer: 03' 18"):

Kottan sitzt vor dem Fernsehapparat, wo gerade eine Szene aus Fall 7 „Die Beförderung“ mit ihm selbst als Kottan-Darsteller läuft (die Dialogsequenzen aus der Fernsehscene sind in Times New Roman gesetzt).

Kottan *(zum flüchtigen Täter Formanek, der ihn nicht kennt)*: „Schrammel heißt er. Angeblich der beste Mann vom Morddezernat.“

Formanek: „Der ist aber auch kein großes Licht.“

Kottan: „Was I' alleweil sag': Wenn'st die größten Trotteln von Wien auf einen Fleck erwischen willst, brauchst nur überm Sicherheitsbüro a' Netz fall'n lassen.“

Formanek *(lacht)*: „Das stimmt.“ *(sie lachen beide)*

Kottan *(dreht sich wütend zu Frau und Mutter um, die am Sofa sitzen)*: „Der Ratz' ist der Kriminalbeamte? Des schaut denen ähnlich beim Fernsehen. Alles schlecht machen! Des is' doch ein hundsgemeiner Mensch! Elegante und nette Beamte, so wie I' gehör'n da vorg'stellt.“

Mutter: „Der Georges Simenon hat erst unlängst beim ‚Demel‘ zu mir g'sagt...“

Kottan: „Wer? Der Maigret-Schreiber? Interessiert mi' ned.“ *(dreht sich wieder zum Fernsehgerät)*

Mutter: „Weil Du Dich nie interessierst, was intelligente Menschen zu sagen hab'n.“

Kottan *(dreht sich zu ihr um)*: „Geschwätz!“

Mutter: „Hm. Der Simenon ist überhaupt ein klasser Mann. Bei dem könnt' sogar ich schwach werd'n. *(Kottan dreht sich neugierig um)*

Ilse: „Nicht nötig. Bei dem sind schon zehntausend schwach geworden, haha... angeblich.“

Kottan: „Bei mir nur dreieinhalb, haha... tatsächlich.“

Mutter: „Na, wir brauchen nicht philosophieren. Es gibt ja einen konkreten Fall, bei dem Du wieder völlig ahnungslos bist.“

Kottan (*erbozt*): „Und?“

Mutter: „Also: Wer hat g'schoss'n? Wem g'hört das G'wehr?“

Kottan: „Vernünftige Fragen. Wem willst Du's stellen?“

Mutter: „Also, wenn Du meine Theorie über den Anschlag wissen willst...“

Kottan (*dreht sich wieder zum Fernsehapparat um*): „Will I' ned.“

Mutter: „Bub, hör zu! (*Kottan dreht sich wieder zu ihr um*) Einer von den drei im Auto hat auf das Auto schießen lassen – selber, um von den eigentlichen Plänen abzulenken.“

Ilse (*schaut von ihrem Glas hoch*): „Welchen Plänen?“

Mutter: „Also, das soll er herausfinden. Diese Herma hat sich ja den erfolgreichen Fahrer als Freund angelacht.“

Ilse: „Das ist ja vielleicht kein Fehler.“

Kottan (*beleidigt*): „Kannst Dich ja auch mit dem Schremser treffen, mit'm Herrn Dezernatsleiter. (*Ilse kichert in ihr Glas hinein*) Oder mit dem Pilch!“

Ilse (*entrüstet*): „Da weiß ich bessere!“ (*Kottan und seine Mutter schauen erstaunt. Im selben Moment hört man die Stimme von Chris Lohner aus dem Fernsehapparat*)

Lohner: „Meine Damen und Herren, eine Durchsage des Fernsehens in eigener Sache: Nachdem der Antrag auf eine Erhöhung (*ihr rechtes Ohrgehänge fällt herunter*) der Fernsehgebühren mit dem Hinweis auf die eben laufende Sendung nicht genehmigt wurde, sehen wir uns gezwungen, ab sofort aus Einsparungsgründen das Programm an ungeraden Tagen in schwarz-weiß auszustrahlen (*das Fernsehbild verliert die Farbe und wird SW*). Wir hoffen auf Ihr geschätztes Verständnis. Wir bringen nun eine Aufzeichnung des Kabarett's ‚Der bunte Wagen‘ (*Insert: Simpl-Revue – Der bunte Wagen*).

Ilse: „Versteht's Ihr das?“

Kottan: „G'spart wird heutzutage überall.“

Mutter: „Ein Kriminalfilm in schwarz-weiß wär' eh viel schöner, viel romantischer, gruseliger.“

(*Der Ruf einer Eule ertönt, worauf Ilse Kottan und ihre Schwiegermutter beunruhigt um sich blicken, dann sich gegenseitig anschauen und sich hierauf wieder entspannen*).

3) Kartenspiele (41' 13" – 42' 21"; Dauer: 02' 08"):

Kottan spielt mit seiner Frau Ilse Rommé, während der Fernsehapparat im Hintergrund rauscht.

Ilse: „Und die Frau bleibt trotzdem bei dem Anderen?“

Kottan: „Ja.“

Ilse: „Interessant... eine Frau zwischen zwei Männern.“

Kottan: „Naja, diese... diese Hobbyfahrrerei von ihrem Mann bestimmt ihr Privatleben – total.“

Ilse (*sarkastisch*): „Manche werden dafür privat ihren Beruf nicht los.“

Kottan: „Warum schaust mi an?“

Ilse (*grinst*): „Mhm.“

Kottan: „Wo ist denn die Mama?“

Ilse: „Auf Fortbildung.“

Kottan: „Also im Kino.“

Ilse: „Ja. Mord im Orientexpress.“

Kottan: „Wetten, dass die den Täter vor'm Sherlock Holmes hat?“

Ilse: „Der spielt doch gar ned mit (*Kottan legt eine Karte hin*). Oh! Und der auch nicht! (*Sie wirft die Karte wieder aus dem Spiel, worauf Kottan verärgert die Fernbedienung für den Fernsehapparat betätigt, auf dem nur Bildrauschen zu sehen und zu hören ist*). Ist eh eingeschaltet.“

Kottan: „Und warum ist dann nix!?“

Ilse: „Kein Programm, sind's draufgekommen, ist noch billiger.“

Fall 11: Die Entführung

Computerspiele (14' 30" – 17' 05"; Dauer: 02' 35"):

Kottan spielt mit seinem Sohn Walter ein Computerspiel am Fernseh-Bildschirm, während seine Frau Ilse und seine Mutter am Sofa sitzen.

Mutter: „Du könntest mich fragen, was ich von der möglichen Entführung halte.“

Kottan: „I frag' Di ned, I sag' Dir mei' Meinung.“

Mutter: „Ungefragt.“

Kottan: „Niemand wird entführt wird'n. S'ist doch sinnlos, an ‚sinkenden Stern' zu entführen.“

Walter: „Was heißt da ‚sinkender Stern'? Der Weller ist in Ordnung. Nur, weil ihn die Leut' ned versteh'n woll'n.“

Kottan: „San seine Texte zu geistreich?“

Walter: „Eh, aber was willst von an Volk erwarten, das um sechs aus den Federn kummt und um neune schon wieder im Bett ist? Die Texte san zu kritisch.“

Kottan: „Vielleicht nur zu bled.“

Walter: „Was verstehst Du schon davon?“

Kottan: „Genug. Immerhin sing' I selber.“

Walter: „Des aufg'wärmte Schmalz von vorgestern.“

Ilse (*streng*): „Walter!“

Kottan: „Kunst kommt immer noch von Können – hat schon mein Vater g'sagt.“

Mutter: „Und der war bekanntlich Kesselflicker.“

Kottan: „Aber a Künstler auf seinem Gebiet.“

Walter: „Dafür bist Du nur a Polizist.“

Kottan: „I bin ka Polizist, I arbeit als Polizist. In Wirklichkeit bin I, in Wirklichkeit bin I genial.“

Lohner (*mit roboterartiger Stimme*): „Gewonnen hat Spieler A, Herr Walter Kottan. Verloren hat Spieler B, Herr Adolf Kottan. Resultat: zehn zu zwei. Wenn Sie den roten Knopf drücken, beginnt das nächste Spiel. Auf Wiedersehen.“ (*sie nickt in fernöstlicher Manier*)

Kottan: „Auf Wiedersehen. I wü nimmer.“

Ilse: „Ist wohl nichts für einen genialen Beamten.“

Kottan: „Eh ned. Der Django g'hört ins Kino. (*zu Walter*) Sag, warum verteidigst Du den unnötigen Sänger so?“

Walter: „I bin g'rad erst als Leiter des Bezirks-Fanclubs bestätigt worden.“

Kottan: „Hehehehehe... Von fünf Mitgliedern, und alle san Indianer.“

Ilse (*flehentlich*): „Dolferl, bitte!“

Kottan: „I wü nix mehr hearn.“

Walter: „Hysteriker. (*zu Ilse*) Is er vielleicht im Wechsel?“

Ilse (*belehrend*): „Midlife-Crisis nennt man das.“

Mutter: „Und ist so was Ähnliches wie die Pubertät. Ich bin drum herum kommen.“

Kottan (*zu Walter*): „Willst heut' mitkommen zum Weller-Konzert?“

Walter: „Wirst großzügig auf die alten Tag', oder g'fällt er Dir doch?“

Kottan: „I muss dienstlich hin. Selber kannst Dir's eh ned leisten.“

Ilse: „Ich komm' auch mit. *(Kottan geht drohend auf sie zu)* Du wirst nicht gefragt.“

Kottan: „I hab's eh erlaubt.“

Insert:

Sollten Sie auf einen Mord warten, machen wir Sie höflich darauf aufmerksam, daß in dieser Folge keiner zu erwarten ist. Wenn Sie die Zeit vielleicht selber dafür...?

Fall 12: Hausbesuche

1) Programmsprecher Kottan (11' 37" – 12' 20"; Dauer: 43")

Ilse Kottan hat ihren Mann aus der gemeinsamen Wohnung geworfen. Nun sitzt er, mit Wollmütze und Schal, in seinem Wohnwagen, und liest Chris Lohner im Fernsehapparat das Fernsehprogramm aus einem TV-Magazin vor.

Kottan: „In FS 1 steht eine Direktübertragung vom Fußball-Europacup-Finale Sturm Graz gegen FSV Mainz 05 auf dem Programm.“

Lohner (Popcorn-essend): „Fußball interessiert mich ned.“

Kottan: „Danach zeigen wir Ihnen den Kriminalfilm ‚Wen Du heute kannst ermorden‘.“

Lohner: „Krimi hab' ich scho' überhaupt g'fress'n.“

Kottan: „In FS 2 bringen wir ‚Die letzte Brücke‘ – ein Katastrophenfilm aus Wien.“

Lohner: „Na, danke. Ich geh' ins Kino. *(sie steht auf und holt sich noch lächelnd die liegen gebliebene Popcorn-Packung. Kottan bleibt allein vor dem Fernsehgerät und isst selbst Popcorn.)*

2) Anruf zum Einsatz (24' 47" – 26' 14"; Dauer: 01' 27")

Kottan sitzt vor dem Fernsehgerät, wo noch immer der leere Moderatorentisch zu sehen ist, so wie ihn Chris Lohner verlassen hat; draußen weht ein kalter Wind).

Kottan: „Was schaut sich die für einen Film an? ‚Vom Winde verweht‘? *(das Telefon läutet)* Hallo. Kottan. Bitte geben Sie Namen, Adresse und Ihre Wünsche bekannt.“

Schremser: „Ich bin's, Schremser. Äh, kommst zum Funeralplatz?“

Kottan: „Da musst aber einen triftigen Grund hab'n. Eine Party?“

Schremser: „Ja, sowas ähnliches. Den Schrammel holst vorher ab, ja?“

Kottan: „Ohne Auto...“

Schremser: „Na, Dir fällt scho' was ein. Requirier' a Fahrzeug!“

Kottan: „Ich requirier' ein Fahrzeug.“

Kottan und Schrammel kommen mit einem Bagger zum Tatort. Schrammel steigt aus, Kottan legt vorher noch ein Schild „Kriminalbeamter im Dienst“ an die Frontscheibe.

Fall 13: Fühlt wie Du

Bastelgenie (13' 05" – 15' 25"; Dauer: 02' 20")

Schremser, Lemmie und Chris Lohner sitzen mit Kottan in dessen Wohnwagen und spielen Würfelpoker. Da schnippt Kottan mit den Fingern, worauf der Fernsehapparat – auf dem eine weiß Angorakatze liegt – angeht.

Schremser: „Wie hast das g'macht?“

Kottan: „Na, jetzt, wo ich auf d'Nacht wenig zu tun hab', hab' ich mein altes Hobby wiederentdeckt.“

Schremser: „Basteln?“

Kottan (kleinlaut): „Genau.“ *(er schnippt noch zweimal hintereinander mit den Fingern, worauf sich der Fernsehapparat zuerst aus- und dann wieder einschaltet und ein Ausschnitt aus Kottan-Folge 6 „Räuber und Gendarm“ zu sehen ist)*

Schremser: „Ha! Heast, die adoptierte Katz' hat den besten Platz. Von da oben braucht sie sich den Hetzfilm gar nicht anschauen. Alleweil gegen die Polizisten...“

Kottan: „Willst Dich beim Fernsehen beschweren?“

Schremser: „Das geht ja ned. Naja, die kennen ja schon unsere Stimmen!“ *(Chris Lohner schaut ernüchtert zu Boden).*

Kottan *(deutet auf Eddie)*: „Er könnt' das für uns erledigen.“

Lemmie *(wählt eine Telefonnummer)*: „Der Film ist...“

Alle: „Scheiße!“

Lemmie: „Zufrieden?“

Schremser: „Restlos.“

Kottan: „Ich hab' übrigens alles auf Akustik umg'stellt. *(zu Schremser)* Pfeif einmal!“

Schremser *(pfeift, worauf das Licht ausgeht)*: „Aber, unwahrscheinlich!“

Kottan: „Noch einmal pfeifen, und es geht wieder an.“ *(er pfeift, und das Licht geht wieder an)*

Schremser: „Das ist kindisch. Das ist was für die Ilse Werner.“

Kottan: „Na.“

Lemmie *(zählt sein Geld)*: „Da fehlen zweihundert Schilling. *(er zieht eine Pistole, während die anderen ihr Geld zählen)* Ich glaube, wir brauchen einen Referee. *(Schremser gibt ihm Geld)* Zweihundert.“

Schremser: „Sind zweihundert.“

Lohner: „Ah, ich muss einen Moment hinaus!“ *(sie geht hinaus)*

Schremser: „Und wie soll's weitergeh'n? Wo soll'n wir ansetzen? Na, die Tote hat keinen Bekanntenkreis.“

Lemmie: „Aber eine Zeuge hat gesehen, wie sie belästigt wurde.“

Schremser: „Aber, ein Sittenstrolch, der... *(er schaut erstaunt in den Fernsehapparat)* der Operationen macht?“

Lohner *(aus dem Fernsehgerät)*: „Meine Damen und Herren, unser Abendprogramm ist somit beendet.“

Schremser: „Heast, die ist doch...“

Lohner: „Das Programm für morgen, das entnehmen Sie ihrer Zeitung – ich hab's eilig. *(sie steht auf und geht, worauf im Fernsehgerät wie zum Sendeschluss die österreichische Flagge weht; im nächsten Moment kommt sie in einem weißen seidenen Abendkleid wieder an den Tisch)* So, ich bin schon wieder da!“ *(alle schauen sie verblüfft an)*

Lemmie: „Seiden-Pfiffi.“ *(er, Schremser und Kottan pfeifen, worauf das Licht im Wohnwagen ausgeht)*

Fall 14: Genie und Zufall

Polizist, ärgere Dich nicht (15' 55" – 19' 15"; Dauer: 03' 20")

Ilse Kottan spielt mit ihrer Schwiegermutter das Brettspiel „Polizist ärgere Dich nicht“. Mutter: „Eins (*Ilse fährt mit einer Figur*). Ich komm... zwei... Na komm, mein Goldkragerl. (*Kottans Sohn Walter kommt herein und setzt sich neben Kottan*). Ah, das ist gut“ (*lacht*).

Walter (*überreicht Kottan eine Unterschriftenliste gegen österreichische Waffenverkäufe nach Argentinien*): „Lies Dir das einmal durch, Papa.“

Kottan (*nimmt die Blätter und schüttelt den Kopf*): „Unterschreib' ich ned. Jede Woche kommst mit einem anderen Manifest daher.“

Walter: „Also, Du findest es in Ordnung, dass wir einfach Waffen, Panzer und so weiter ins Ausland verkaufen?“

Kottan: „Wenn's Arbeitsplätze sichert – ja!“

Walter: „Willst Dich als Politiker profilieren, Papa? Die hätten auf friedliche Produkte umstellen müssen, rechtzeitig.“

Kottan: „Knallerbsen, Luftballons oder was? Außerdem hab'n die Käuferstaaten schriftlich versprochen (*er schaut in die Kamera*), dass die Panzer nicht eingesetzt werden.“

Walter: „Ah, Du tät'st also einem Ganoven, der Dir's Ehrenwort gibt, mit Revolvern beliefern?“

Kottan (*einsichtig*): „Gib scho' her! Ich unterschreib'. (*zu Ilse und seiner Mutter*) Und Ihr?“

Ilse: „Wir haben...“

Mutter: „Schon längst! Heutzutage glaubt ja jeder, er ist nur sicher, wenn er eine FLAK eingesteckt hat.“

Kottan (*geht zum Tisch und begutachtet den Deckel der Spieleschachtel*): „Polizist ärgere Dich... Ah, Polizist ärgere Dich nicht! (*aufbrausend*) Wo ist das Tendenzspiel her?“

Mutter: „Hab' ich entwickelt, in meiner Freizeit.“

Kottan: „Das schaut Dir ähnlich. Lass' Dir patentieren, den Dreck!“

Mutter: „Hab' ich...“

Ilse: „Schon längst.“

Mutter: „Apropos Dreck: Ich hab' schon drei Lizenzen verkauft. Bevor aus Deiner Karriere als Sänger was wird, bin ich schon reich – und hab' nicht einmal einen Schritt aus der Wohnung getan.“ (*Walter lacht*)

Ilse: „Willst Du mitspielen?“

Kottan: „Da regiert doch der Zufall!“

Ilse: „Wie bei Euch... (*Kottan knallt wütend den Deckel auf das Spiel der beiden*).

Mutter (*erbst*): Ah! Bub! Mir machst nix vor. Musst einen Streit vom Zaun brechen, damit Du einen leichten Abgang hast?“

Ilse: „Eine neue Freundin?“

Kottan (*schuldbewusst*): „Na, Ehrenwort.“ (*er gibt Ilse die Hand*)

Mutter: „Ha – also die alte...“

Kottan (*nimmt zur Ablenkung die TV-Fernbedienung und schaltet ein*): Was ist denn im Fernsehen?

Lohner (*vorwurfsvoll*): „Ah so, Sie waren wie immer zu bequem, sich in einer Zeitung oder einer TV-Zeitschrift über unser heutiges Fernsehprogramm zu informieren?“

(*Kottan schaut sie zerknirscht an*) Wir bringen also deswegen die Übersicht über

unser wie immer ausgezeichnetes Abendprogramm.“ (*Kottan wirft ihr eine Kussband zu, worauf Lohner kokett den Blick senkt*)

Kottan: „Äh, ich muss noch kurz weg... ich muss da...das ist ein... uninteressant für Euch... es ist eigentlich... (*er zieht sich ein abgetragenes Sakko an*)

Ilse: „Hast Du nix besseres zum Anziehen?“

Kottan: „Bin ja kein Mannequin!“

Mutter: „Na, schäbig schaut aus in der Folge.“

Ilse: „Grüß' schön, gell?“

Kottan: „Wen denn?“

Mutter: „Na, stell' Dich ned dumm. Von gestern bist doch bloß Du.“

Kottan (*resignierend*): „Baba.“

Ilse (*fassungslos*): „Ja, also, ja, er geht, er geht wirklich. Das ist Dein Sohn!“

Fall 16: Smokey und Baby und Bär

Filmwunsch (07' 54" – 09' 17"; Dauer: 01' 23")

Kottans Mutter und seine Frau Ilse sitzen am Tisch, Kottan lümmelt auf der Fensterbank.

Ilse: „Dolferl! Dolferl! Dolferl! Kratz mich einmal. (*Kottan geht zu ihr und kratzt ihr die Taille*) Weiter oben, da komm ich selber hin.“ (*er kratzt sie heftig an den Schultern und entdeckt dabei ein Amulett an ihrem Hals mit dem Foto des jungen Johnny aus der vorhergehenden Folge; Ilse fühlt sich ertappt*)

Kottan (*erschüttert zu seiner Mutter*): „Mama...“ (*er zieht sich mit seinem Bier wieder auf die Fensterbank zurück*).

Chris Lohner (*aus dem Fernsehapparat*): „Meine Damen und Herren, jetzt noch ein Hinweis auf unsere Abendsendungen (*sie trägt plötzlich eine dicke Brille*): In der letzten Sendung unseres Gesundheitsmagazines ging es um die richtige Brille (*Kottans Mutter setzt auch eine Brille auf*). Heute um zwanzig Uhr fünfzehn beschäftigt sich ‚Praxis‘ (*Lohner trägt nun einen Kopfverband*) mit Kopfverletzungen und ihrer Verhinderung. (*sie trägt jetzt eine Polizeikappe*) Auf besonderen Wunsch der Familie Kottan (*sie zwinkert der Familie zu*) in Wien Brigittenau (*Kottan mit der Bierflasche im Mund zuckt erschrocken zusammen*) bringen wir jetzt anschließend ‚Der Gendarm von Saint Tropez‘.“

Kottan: „Wer hat das bestellt?“

Ilse: „Ich.“

Kottan: „Die miesesten Filme san das, die sich auf Kosten der Polizei lustig machen.“

Fall 18: Der Kaiser schickt Soldaten aus

Textinsert vor dem Vorspann: Sollten Sie einen Fehler im folgenden Film entdecken, dürfen Sie ihn behalten.

1) Aktion „sauberer Bildschirm“ (10' 46" – 13' 15"; Dauer: 02' 29")

Polizeipräsident Pilch schreitet vor dem Theseustempel im Wiener Volksgarten über einen „rollenden roten Teppich“.

Off-Stimme: „Während der Präsident sein Ego im selbst erarbeiteten Psycho-Training weiter stärkt (*Schnitt auf den Fernsehapparat in der Wohnung der Kottans, wo Chris Lohner den Bildschirm von innen und Ilse Kottan diesen synchron von außen putzt*), versucht Major Kottan, nur für die bevorstehende Nacht gerüstet zu sein.“ (*Schnitt auf Kottans Mutter, die eine Bärenfalle putzt; Kottan kommt bei der Tür herein*)

Ilse: „Du? Bist' jetzt Fassadenkletterer?“

Kottan: „Der Walter hat mi' reinlass'n.“

Ilse: „Verräter – der Walter.“

Kottan: „Was spielt's Ihr da?“

Ilse: „Aktion ‚sauberer Bildschirm‘.“

Mutter (*putzend*): „Sauberkeit über alles.“

Ilse: „Kriminalfilme sind überhaupt abg'schafft!“

Mutter: „Sauber sei das Fernsehen, lehrreich und fad.“

Chris Lohner (*strickt im Bildschirm*): „Meine Damen und Herren, in den nächsten dreieinhalb Stunden stricken wir wieder gemeinsam Schisocken. Wir wenden uns heute dem linken Socken zu.“ (*Kottan dreht den Fernsehapparat ab*)

Ilse: „Autoritäre Entscheidungen wie eh und je. Du wohnst da nimmer!“

Kottan: „I' will nur mein Schlafsack holen. Für heut' Nacht ist Bodenfrost ang'sagt. Wo ist mein Schlafsack?“

Ilse: „Dort, wo Du ihn das letzte Mal hast fallenlassen.“ (*Kottan geht*)

Mutter: „G'sund hat er ned ausg'schaut. Seine Augen sind ganz rot.“

Ilse: „Na, das ist doch klar, wenn man die ganze Nacht in die Flasche schaut.“ (*Kottan kommt mit dem eingepackten Schlafsack zurück*) Ach, mit der Mitleidstour brauchst nicht anzufangen. Wir haben keine Schwächen mehr für Deine Stärken.“ (*gibt ihm ein Busserl auf den Mund*)

Kottan: „Hab'n wir überhaupt nix mehr gemeinsam?“

Ilse: „Nichts. Ja, das Hochzeitsdatum – und das nimmer lang. Außerdem bin ich, wie Du weißt, vom Sternzeichen her Jungfrau.“

Kottan: „Und?“

Ilse: „Und das passt nicht zu Elefant. (*Kottan geht; Ilse zu ihrer Schwiegermutter*) Jaaaa! Na?“

Mutter (*steckt eine Kerze in die Bärenfalle, welche zuschnappt*): „Sehr gut.“

2) Pilchs Rettung (53 Min. 10 Sek. bis 56 Min. 23 Sek.)

Polizeipräsident Pilch steht auf seinem Büroschreibtisch mit einem Strick um den Hals. Am anderen Ende des Stricks befindet sich ein großer Fernsehapparat, auf dem Bilder einer Pressekonferenz mit ihm laufen, und der – sobald vom Tisch befördert – durch sein Gewicht Pilch zur Selbstexekution in luftige Höhen ziehen soll. Im Hintergrund hängt eine Tafel mit Pilchs extrem abgefallenen Beliebtheitsindex. Eddi Arent alias Herr Peschaner vom Raubdezernat, der als Ersatz für den vom Dienst suspendierten Kottan vorgesehen ist, betritt das Büro.

Peschaner: „Ich werde mich sofort für die Nachfolge als Polizeipräsident bewerben.“

Schremser (*kommt dahinter herein*): „Ja ned, ned!“ (*er eilt zu Pilch*)
 Pilch: „Sehen Sie: Mein Beliebtheitsindex. Eine Katastrophe wie noch nie! Keiner will mich, aber Erfolg hat immer nur Kottan – trotz der Suspendierung.“
 Schremser: „Ja, und soll der Kottan suspendiert bleiben?“
 Pilch: „Selbstverständlich. Ein Kriminalbeamter, der mittels gedungenem Mörder Selbstmord verüben möchte, ist undenkbar.“
 Schremser: „Warum singen’s denn ned? Sie haben doch eine Jahrhundertstimme.“
 Pilch: „I’ kann mir kann Text merken.“
 Schremser: „I’ weiß a Lied für Sie – und außerdem: Der Schrammel und ich, wir helfen Ihnen.“
 Pilch: „Wirklich?“ (*der Fernsehapparat fällt vom Schreibtisch, und Pilch wird am Strick um seinen Hals hochgezogen*)
 Schremser: „Ja, was sag’n Sie denn dazu?“
Schnitt ins Fernsehstudio zur Sendung „TV Sprungbrett“. Pilch steht mit Halskrause inmitten einer kleinen Polizei-Kombo, vor ihm sitzen Schrammel und Schremser.
 Schremser: „Kann nix passieren, nix.“
 Pilch: „Ich vertrau’ Ihnen ja, aber wo sind denn die Texttafeln?“
 Schrammel: „Die sind scho’ da.“ (*er und Schremser halten handgeschriebene Texttafeln hoch, auf denen „WUHU“ steht*)
 Pilch: „Huhu? Wuhuhuhu?“
Die Band beginnt zu spielen, und der Song „Whoo Hoo“ von „Rock A Teens“ läuft an, zu dem Pilch den denkbar einfachen Text Playback singt.
 Off-Stimme: „Der Präsident tritt lautstark für seine sehnlich erwünschte Beliebtheit ein. Noch weiß er nicht, dass die Presse eher schnöde mit der Bemerkung reagiert, der Präsident solle mit der angekündigten Alphabetisierungskampagne bei sich selbst beginnen.“

Fall 19: Mabuse kehrt zurück

Textinsert vor dem Vorspann: Dieser Film ist Duisburg und allen anderen von UFOs vernachlässigten Städten gewidmet.
Hierauf ist ein im Wasser schwimmender, rotierender Globus zu sehen, mit einem in Wien steckenden rot-weiß-roten Fähnchen.

1) Minnesänger Kottan (00‘ 00“ – 04‘ 53“; Dauer: 04‘ 53“)

Off-Stimme: „Die Erde. Wir befinden uns im Jahre 1984 n.Chr. Die Kompanien des Bösen haben zum entscheidenden Schlag ausgeholt. Dem Erdball steht das Wasser bis zum Hals. Recht und Ordnung werden damit nicht nur sinngemäß verwässert. Die Dezernate und Sicherheitsdirektionen aller Länder haben längst zugesperrt. Auch in der Metropole der Sicherheit steht es nicht mehr zum Besten. (*man hört Donnergrollen; Schnitt auf Kottan, der – in Anzug und mit Hut, sowie einer E-Gitarre und einer Mundharmonika – um eine Straßenecke lugt*) Unser wackerer junger, aus der Bahn geworfener Ex-Polizist nistet in feuchten Gängen diverser Bahnhöfe und des Kanalnetzes. Als Straßensänger treibt er durch die Stadt und steuert immer wieder denselben Hinterhof des Hauses an, in dem er einmal glücklich war.“
Kottan singt während dem Vorspann Frankie Millers Song „Darlin“ und bewegt sich dazu in den Innenhof unter seine einstige Wohnung. Seine Frau Ilse öffnet das Fenster und blickt zuerst gleichgültig, dann aber immer trauriger und sehnsüchtiger

auf ihn hinunter. Seufzend geht sie ins Zimmer zurück. Im Fernsehapparat ist Chris Lohner zu sehen, die gerade eine ORF-Publikation mit dem Titel „Wie werde ich Fernsehsprecherin?“ studiert. Mutter Kottan und Elvira, die Ex-Prostituierte und Ex-Geliebte Kottans, spielen Halma, wobei grüne und weiße Polizeimützen als Spielsteine dienen.

Mutter (zu Ilse): „Ist Dir nicht gut?“

Ilse (auf das Lied Kottans anspielend): „Da werden ja Steine weich.“

Mutter: „Nur Herzen.“

Elvira: „Wir müssen zusammenhalten!“

Mutter: „Nicht den Schwur vergessen: Eine für alle, alle für eine!“

Chris Lohner: „Gar nicht hinunterschauen ist das Beste.“

Mutter: Ja, geh vom Fenster weg.“

Chris Lohner: „Ich stell mich auch nicht hin.“

Mutter: „Iss was. Das beruhigt.“

Ilse (geht zum Tisch und nimmt ein Salatblatt): „Gewaschen?“

Elvira: „Zweimal, natürlich, mit Waschpulver. (zu Mutter Kottan, die gerade Spielsteine verschoben hat) Du schwindelst ja.“

Mutter: „Freilich. Sonst wär's ja fad.“

2) Programmänderung (45 Min. 10 Sek. bis 45 Min. 30 Sek.)

Chris Lohner: „Meine Damen und Herren, wir weisen noch auf eine aktuelle Programmänderung hin. Am Freitag wird im ‚Nachtstudio‘ das Thema ‚Der Untergang des Abendlandes‘ diskutiert. Zu Gast im Studio ist Dr. Buesam, der in Fachkreisen längst als Retter und Erneuerer gilt. Die ursprünglich angesetzte Sendung ‚Kottan ermittelt‘ wird auf den 30. Februar verschoben.“

Abstract

Die Bedeutung von Film und Fernsehen für den Fremdsprachenunterricht wurde in den letzten Jahrzehnten in zunehmendem Ausmaß erkannt. Insbesondere Ausschnitte aus Filmen und Fernsehserien werden als authentische Kulturprodukte verstärkt auch im DaZ-Unterricht eingesetzt. Bei Fernsehserien wurden bislang jedoch die darin enthaltenen spezifisch seriellen Erzählstrukturen nicht zum Thema im DaZ-Unterricht gemacht.

Mittels ausgewählter Szenen der von 1976 bis 1984 entstandenen österreichischen Kult-Krimiserie *Kottan ermittelt* soll gezeigt werden, wie serielle Erzählstrukturen zur Lösung eines grundlegenden Problems von Serialität – dem Spannungsverhältnis zwischen Wiederholung und Variation – angewandt werden können. Als methodischer Ansatz dienen hierzu fünf von Schultz-Pernice (2016) formulierte Lösungsstrategien für das ereignishafte serielle Erzählen. Anhand dieser werden die ausgewählten Szenen aus *Kottan ermittelt* analysiert und ihr Potential für die Behandlung serieller Erzählmuster ausgelotet, sowie die formale Eignung der Szenen für den DAZ-Unterricht und die darin enthaltenen seriellen Erzählmuster erläutert.

Als Ergebnis dieser Analyse kann festgehalten werden, dass sich die Serie *Kottan ermittelt* hervorragend dafür eignet, das Phänomen Serialität als Formprinzip für die Auseinandersetzung im DaZ-Unterricht fruchtbar zu machen.