

2015 · 4

# FILM-KONZEPTE 38



Jörn Glasenapp (Hg.)

## Dominik Graf

et+k

edition text+kritik

## FILM-KONZEPTE

Begründet von Thomas Koebner

Herausgegeben von Michaela Krützen, Fabienne Liptay und Johannes Wende

Heft 38 · April 2015

Dominik Graf

Herausgegeben von Jörn Glasenapp

Redaktion: Michelle Koch

ISSN 1861-9622

ISBN 978-3-86916-402-1

E-ISBN 978-3-86916-403-8

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (2010).

Die Abbildungen aus den Filmen sind Screenshots von DVDs.

Die Reihe »Film-Konzepte« erscheint mit vier Nummern im Jahr.

Die Hefte können einzeln oder im vergünstigten Abonnement für € 59,- oder im UN!-Abo für € 39,- durch jede Buchhandlung oder über den Verlag bezogen werden.

Die Kündigung des Abonnements ist bis zum Oktober eines jeden Jahres für den folgenden Jahrgang möglich.

E-Book-Umsetzung: Datagroup int. SRL, Timisoara

Preis für dieses Heft € 20,-

Preis für dieses E-Book € 19,99

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2015

Levelingstraße 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Buchgestaltung: Kathrin Michel, Satz+Layout Fruth GmbH, München

Druck und Buchbinder: e. kurz + co gmbh, Kernerstraße 5, 70182 Stuttgart

## Dominik Graf

Herausgeber: Jörn Glasenapp

- 003 Vorwort
- 005 *Felix Lenz*  
Dominik Graf's Ursprung als Zielpunkt. Die FAHNDER-Krimis als Skizzen zu späteren Werken
- 022 *Judith Ellenbürger*  
»Verzockt, verfressen, verkokst, verhurt, versoffen«. Zur Körperlichkeit des Geldes bei Dominik Graf
- 036 *Jörn Glasenapp*  
Geschichte vom alten Kind. Zur Verweigerung in Dominik Graf's HOTTE IM PARADIES
- 048 *Kathrin Rothemund*  
Was kostet Berlin? Serialität im Angesicht des Verbrechens
- 063 *Lisa Gotto*  
Filmische Befindlichkeiten. DAS WISPERN IM BERG DER DINGE
- 078 *Florian Lehmann*  
Topografie, Typologie, Potentialis. Zu Michael Althens und Dominik Graf's MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT
- 090 *Oliver Fahle*  
Vom Werden und Vergehen eines Mediums. Analyse, Geschichte und Poetik des Fernsehens in ES WERDE STADT! von Dominik Graf und Martin Farkas

- 103 Dominik Graf  
Logbucheintrag Dezember 2014
- 109 Biografie
- 112 Filmografie (Auswahl)
- 114 Autorinnen und Autoren

## Vorwort

Vielseitig wie kein anderes eines deutschen Filmemachers ist das mit weit über 60 Produktionen außerordentlich umfangreiche Werk von Dominik Graf, des Rekord-Grimme-Preis-Trägers, für den es, was Sujet, Gattung oder Genre anbelangt, Kompetenzgrenzen schlicht nicht zu geben scheint. Einerlei ob als Regisseur von Essayfilmen (DAS WISPERN IM BERG DER DINGE, 1997), Stadtporträts (MÜNCHEN – GEHEIMNISSE EINER STADT, 2000) oder Melodramen (KALTER FRÜHLING, 2004), von Milieustudien (HOTTE IM PARADIES, 2002) oder Literaturadaptionen (DIE FREUNDE DER FREUNDE, 2002), von Kostümfilmen (DIE GELIEBTEN SCHWESTERN, 2014) oder Polizeithrillern im Normal- oder Miniserienformat (FRAU BU LACHT, 1995, IM ANGESICHT DES VERBRECHENS, 2010) – stets weiß der zumeist fürs Fernsehen tätige Graf zu überzeugen. Und doch offenbart sich seine Könnerei- und Meisterschaft als *auteur* vor allem dann in besonders markanter Weise, wenn er sich der von ihm selbst ausdrücklich als »heilsam«<sup>1</sup> bezeichneten Wirkung des Genrefilms und seiner Gesetze aussetzt, wenn er also die durch die Arbeit mit der existierenden Form entstehende Reibung nutzt, um aus und in dem schon zigmal Gesehenen das noch nicht Gesehene hervortreten zu lassen. Ebendies gibt sein Regiekollege Christoph Hochhäusler zu bedenken, indem er Graf als den »großen Collageur des deutschen Films« tituliert, »der die populären Muster mit Liebe, aber ohne Hörigkeit beleibt, mythische und realistische Momente in einen lebendigen Zusammenhang bringt – und immer wieder neue Wege geht«.<sup>2</sup>

Zumindest einige der hierbei von Graf zurückgelegten Strecken einer kontextsensitiven film- und fernsehwissenschaftlichen Sichtung zu unterziehen, ist das Ziel des vorliegenden *Film-Konzepte*-Heftes. Dieses widmet sich dem Œuvre des Filmemachers mit einem Blick, der in dreifacher Hinsicht geschärft ist: *Erstens*, es fokussiert dezidiert den Fernsehregisseur Graf, der zumal als ein solcher gleich in mehrfachem Sinne das schuf, was sich als *Avantgarde in Serie* bezeichnen ließe; *zweitens*, es führt den Nachweis, dass es Graf ernst damit ist, was er bereits 1977, also als 25-jähriger HFF-Student, als Ziel seiner Arbeit ausgegeben hatte, nämlich »Filme in Deutschland« und »über deutsche Realität« zu drehen;<sup>3</sup> und schließlich, *drittens*, es konturiert Graf als einen Filmemacher, dessen enormes Interesse an urbanen Räumen und deren Spezifik in der deutschen Filmlandschaft sicher seinesgleichen sucht.

#### 4 · Einleitung

Die Beiträge dieses Heftes gehen auf ein Kolloquium zurück, das vom 5. bis 6. November 2014 an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg stattfand und sich unter dem Titel *Avantgarde in Serie* Dominik Grafs Fernsehen widmete. Den Beiträgerinnen und Beiträgern, die ihre Vorträge so zügig in druckfertige Aufsätze verwandelten, sei ganz herzlich gedankt – ebenso wie Dominik Graf, der unmittelbar vor dem Kolloquium, am 4. und 5. November 2014, in Bamberg über seine Arbeit sprach und sich trotz mannigfaltigster Verpflichtungen dazu bereit erklärte, das wissenschaftliche Textkonvolut durch einen eigenen Beitrag ganz erheblich zu bereichern.

Jörn Glasenapp

Dezember 2014

**1** Dominik Graf, »Es war alles Autodidaktik«. Dominik Graf im Interview mit Eskalierende Träume«, <http://www.eskalierende-traeume.de/es-war-alles-autodidaktik-dominik-graf-im-et-interview/> (letzter Zugriff am 12.12.2014). — **2** Christoph Hochhäusler, »Geleitwort«, in: *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf*, hg. von Chris Wahl, Marco Abel, Jesko Jockenhövel und Michael Wedel, München 2012, S. 7. — **3** Zit. n. Chris Wahl, »Dominik Grafs Karriere als Filmemacher zwischen Kino und Fernsehen. Eine Einführung«, in: *Im Angesicht des Fernsehens. Der Filmemacher Dominik Graf*, hg. von Chris Wahl, Marco Abel, Jesko Jockenhövel und Michael Wedel, München 2012, S. 32–59, hier S. 33.

## Dominik Grafs Ursprung als Zielpunkt

### Die FAHNDER-Krimis als Skizzen zu späteren Werken

#### I. Mediengeschichtliche Konstellation

Dominik Graf wird 1952, also im gleichen Jahr wie das deutsche Fernsehen, geboren. Anders als für den Neuen Deutschen Film prägt das Fernsehen Grafs erste Begegnung mit dem bewegten Bild.<sup>1</sup> Anfang der 1980er Jahre stößt seine Generation auf Vorgänger, die sich international gerade endgültig etablieren. 1982 erhalten die Unterzeichner des Oberhausener Manifests das Filmband in Gold. Im gleichen Jahr stirbt Rainer Werner Fassbinder als Legende und 1984 gewinnt Wim Wenders mit *PARIS, TEXAS* (1984) die Goldene Palme in Cannes. Im Kino gibt es in Deutschland für Neulinge kaum Platz. Graf erlebt dies mit seinem Erstling *DAS ZWEITE GESICHT* (1982) in Hof als persönliche Niederlage. Im Kern wurmt ihn, dass er nicht so vital inszeniert wie die Genrefilmregisseure aus Italien und Frankreich, die er in diesem Bedauern als seinen wahren Maßstab erkennt. Zunächst erlebt sich Graf jedoch am Rand seiner Möglichkeiten: »Um überhaupt meinen Lebensunterhalt als Regisseur zu verdienen, würde ich noch furchtbar viel üben müssen.«<sup>2</sup>

Hier rettet der bisher größte Umbruch der deutschen TV-Geschichte. 1984 wird das Privatfernsehen zugelassen. ARD und ZDF müssen sich behaupten, junge Zuschauer bedienen und ihren Hauptabend schützen. Die Lösung sind attraktive Vorabendserien, die es zugleich ermöglichen, gegen die Privaten eigene Werbeeinnahmen zu generieren. Für die erforderliche Schlagzahl werden junge Regisseure, Techniker und Schauspieler gebraucht.<sup>3</sup> Über Vermittlung von Freunden seines früh verstorbenen Vaters findet Graf hier einen neuen Lebensraum und wird Teil des Teams, das die Serie *DER FAHNDER* (1983–2001) konzipiert.<sup>4</sup> Alle versuchen auf ihre Art, ihre ausgebremsten Kinoträume beim *FAHNDER* zu verwirklichen. Ein TV-Format stößt so auf einen kreativen Impetus, der vielfach zu frischen, überzeugenden Filmminiaturen führt. Dies gilt insbesondere für Dominik Graf. Er findet im Polizeifilm genau das Genre, das seine kreativen Energien freisetzt: »Eigentlich hat sich der Polizeifilm bei mir aus der natürlichen Auswahl dessen ergeben, was ich handwerklich nicht beherrschen konnte. Was ich offenbar nicht beherrschte, hab ich beim

nächsten Mal auch nicht wieder versucht. Negative Selektion. (...) Der Polizeifilm ist mir relativ leicht gefallen. (...) Und aus (...) dem Spaß an meinem Umgang mit dem Genre wuchs allmählich immer stärker ein deutscher Filmtraum in mir.«<sup>5</sup>

Eine mediengeschichtliche Konstellation trägt Graf so an den richtigen Ort. Beim FAHNDER lernt er, schnell und attraktiv zu erzählen.<sup>6</sup> Speziell die biedere Sprechgeschwindigkeit deutscher Schauspieler gilt es, auf jenes Niveau zu beschleunigen, das sie beim Synchronisieren französischer und italienischer Filme erreichen.<sup>7</sup> Sprache entfaltet Graf in körperbetonten Choreografien, um den Szenen physische Härte, Witz, Lebensnähe und Leidenschaft einzuhauchen. Gerade durch das serielle Arbeiten macht Graf rasch Fortschritte. Mit der studiogebundenen Produktionsweise befreit er sich vom Autorenfilmparadigma.<sup>8</sup> Stattdessen gewinnt er mit Autoren, Cuttern und Darstellern passende Partner für das Ziel, Bücher so lebensvoll wie möglich ins Bild zu setzen. Graf findet im poetologischen und produktionstechnischen Rahmen des FAHNDERS nahezu alle Muster, Themen und Obsessionen, die sein Werk prägen werden. Hier beginnt die Arbeit mit seinen engsten Komplizen,<sup>9</sup> mit den Autoren Christoph Fromm, Bernd Schwamm, Günter Schütter und Rolf Basedow.

## II. Wurzeln in Polizeifilm, Neorealismus und US-Ästhetik

»Ich fühle mich angesichts des Gefangenseins der Polizistenfiguren (...) im Spinnennetz von Recht und Gesetz, in Hierarchien, in Abhängigkeiten, in verqueren Ego-Sehnsüchten doch am meisten zu Hause. (...) Polizisten haben im Film die Chance, (...) wesentlich ambivalentere Figuren zu sein als Gangster.«<sup>10</sup>

Der in Deutschland prägende ermittlungsorientierte Krimi, etwa der TATORT, motiviert Polizeiarbeit über Einzeltaten, die als Rekonstruktion einer tragischen Verstrickung erzählt werden. Im Gegensatz dazu stellt der Polizeifilm die Verstrickung des Polizisten ins Zentrum. Dabei geht es keineswegs um Ergänzung des Privatlebens. Vielmehr steht der Protagonist stets in Spannung zwischen seinem naturrechtlichen persönlichen Ethos und seinem gesetzlichen Auftrag.<sup>11</sup> Nicht ein Verbrechen, sondern Dauerföhlung mit verbrecherischen Milieus führt in rechtlich prekäre Grauzonen. Das Dilemma, als endlicher Mensch unbiegsame Gesetze vertreten zu müssen und hierdurch in Umwege zu geraten,<sup>12</sup> ist die in jedem Fall neu realisierte Tragik. Hiervon leben Grafs FAHNDER.



»Und es gibt Roberto Rossellini, den ich mit seiner Weltsicht, seiner sympathischen Schlamperei und seinem Desinteresse am Kino an sich für einen der größten Regisseure überhaupt halte.«<sup>13</sup> Im Rahmen kanonischer Regisseure ist Rossellini der einzige, den Graf gern gelten lässt. Weder die Avantgardisten der 1920er Jahre noch die modernen Europäer der 1960er Jahre werden von Graf ungebrochen aufgegriffen. Vielmehr ordnet er sich selbst in eine Genealogie im Schatten dieses Pantheons ein. Wieso ist Rossellini eine Ausnahme? Zwei Züge stehen im Zentrum: Rossellini interessiert sich für prekäre Alltagsräume, in denen sich disparate Züge überlagern. Mehr als die späteren Klassiker des Neorealismus prägt die Kriegs- und Nachkriegslage nicht nur die Thematik, sondern auch die Form. Sie lebt davon, dass durch die strukturelle Drucklage alle alltäglichen Dinge ein erhöhtes Reizgewicht gewinnen. Während die *hohe* Filmgeschichtsschreibung von hier aus Bazin und Deleuze folgend die Entfaltung beobachtender, zeitbildlicher Kameragesten ins Zentrum stellt, gibt es von Rossellini aus eine weitere Genealogie. Die Mafiafilme der 1950er und 1960er Jahre, etwa von Francesco Rosi, untersuchen keine Protagonisten auf der Sonnenseite des Wirtschaftswunders, sondern Milieuschichten, in denen der Kriegsdruck durch den Druck des strukturellen Verbrechens abgelöst wird. Rossellinis räumliche Mehrdeutigkeit zwischen zivilem Alltag und strukturellem Druckzustand löst sich in diesem Genre daher keineswegs auf; vielmehr schreibt der italienische Mafiafilm diese Schicht des Neorealismus in die Moderne fort.<sup>14</sup>

Hieran knüpft Graf auf seine Weise an: »(Es) muss (...) immer, immer, immer und überall einen Aspekt des absichtlich Unprofessionellen geben, um den Filmen nicht das Leben auszutreiben.«<sup>15</sup> Zudem führt Graf ein Skizzenbuch, das er mit Alltagsreizen und -missgeschicken füllt, um physisches Leben abseits der Narration zu betonen. Selbst Letztere ist nicht Selbstzweck, sondern dient letztlich der Erschließung *unentdeckter* Welten.<sup>16</sup> In dieser Achse fungiert Kommissar Faber (Klaus Wennemann) als Fahnder als ethnologische Sonde in Milieus, in denen Verbrechen kein Unfall ist, sondern Alltag: sei es in Gestalt gewaltvoller oder parasitärer Lebensentwürfe oder explosiver menschlicher Eskalation. Faber agiert dort, wo Alltag als Ausnahmezustand verläuft und sich darin expressiv vergrößert. In *GLÜCKLICHE ZEITEN* (1988) überbringt Faber eine Todesbotschaft. Grafs narratives Interesse hierfür ist indes gering; stattdessen zeigt er haarklein das schmerzfreie Vorgehen der Spurensicherung sowie die dieser Indizienorientierung entgegenstehenden Lebensspuren einer unaufgeräumten Küche. Nebenumstände, die simultan in Kontrast zum existenziellen Umbruch stehen, werden zur Hauptsache. Die Drucklage

gibt sonst unwesentlichen Beobachtungen Reizwert und ermöglicht so das lebendige Porträt von Figuren, das ihrer passageren narrativen Bedeutung entgegentritt. Ihre Tragik wird nicht mittels Narration, sondern aus ihrem konkreten Leben heraus und damit umso schärfer beleuchtet. »Ich gucke gar nicht immer auf das Wesentliche, weil ich plötzlich ein Detail entdeckt habe (...). Es ging mir ab einem bestimmten Punkt meiner Regieführerei immer um die Totalität jedes einzelnen Moments im Film, genauso wie im Leben, also so, dass jeder Moment, alle anderen Momente eines Lebens mit einschließt. (...) Lebensmomente, die sich aufeinander beziehen (...) und die gleichzeitig auch jeder sehr gut als Erlebnis allein existieren können, ohne ein Vorher oder Nachher.«<sup>17</sup>

Mitten im Vorabendkrimi greift Graf so eigenwillig auf Rossellinis Realitätsglauben und seine Trümmerästhetik zurück. Zugleich ist Graf in keinem Moment allein der Realität verpflichtet – man denke an seine Kritik an *THE WIRE* (2002–2008)<sup>18</sup> – und grenzt sich mit dem Ziel, Authentizität und Spannung ins Verhältnis zu setzen, stets von hochkulturellem Purismus ab. Hieraus ergibt sich die für Graf typische Tonalität, gegensätzliche Gestaltungsregister zu verfügen. Bereits seine *FAHNDER*-Ästhetik nährt sich aus disparaten Wurzeln. Da ist der Wunsch, bundesdeutschen Alltag zu amerikanisieren und mit Telebrennweiten und Autos verbrecherischen Glamour in den Vorabend zu holen,<sup>19</sup> und da ist Grafs alltagsorientierte Detailbesessenheit, seine Gier nach Leben abseits der Story.<sup>20</sup> *DER FAHNDER* als Serie im filmkulturellen Off wird in Grafs Regie so zum Zusammenfluss zweier Hauptströme des Kinos, des US-Polizeifilms einerseits und einer neorealistischen Methode andererseits.<sup>21</sup> Im *FAHNDER* treffen zusammen: eine mediengeschichtliche Konstellation, ein Vorabendformat, zwei Flüsse des Weltkinos und Grafs Talent, in dem sich die verschiedenen Zuflüsse als gegensätzliche Gestaltungsregister eines großen Kinos auf dem kleinen Schirm verbinden. »*DER FAHNDER*: (...) Wir träumten das deutsche Kino anders, und wir träumten es im Fernsehen. So, wie es das in Wahrheit niemals gab und wie es das wohl so auch niemals geben wird.«<sup>22</sup>

Es ist insofern keine Koketterie, dass Graf seine *FAHNDER* zu seinen besten Werken zählt.<sup>23</sup> Denn seine zentralen Antriebe kommen hier in frischer Findung zusammen. Dies bewirkt ein Paradox. Einerseits sind die *FAHNDER* Skizzen im Wachstum, Keime eines künftigen Werks, andererseits filmische Miniaturen mit ureigenen Qualitäten.

### III. Genrerecycling als Methode

Von 1983 bis 1993 realisiert Graf 13 jeweils 50-minütige FAHNDER in acht bis zwölf Drehtagen.<sup>24</sup> Einige prägen in Erzählmustern, Themen und Details spätere Filme erheblich. Genealogien von DER FAHNDER aus durchdringen daher Grafs Werk:

GLÜCKLICHE ZEITEN (1988), BIS ANS ENDE DER NACHT (1992)	→ DIE KATZE (1988)
LAUTER GUTE FREUNDE (1986), ÜBER DEM ABGRUND (1988), BAAL (1992), BIS ANS ENDE DER NACHT (1992)	→ DIE SIEGER (1994)
VERHÖR AM SONNTAG (1993), NACHTWACHE (1993)	→ DEINE BESTEN JAHRE (1999) DER SCHARLACHROTE ENGEL (2005) ER SOLLTE TOT (2006)
EIN KÖNIG OHNE REICH (1986), DER DICHTER VOM BAHNHOF (1985), DAS VERSPRECHEN (1992)	→ HOTTE IM PARADIES (2002)
DER DICHTER VOM BAHNHOF (1985), DER KLEINE BRUDER (1988)	→ DER SKORPION (1997) DER FELSEN (2002)
LIEBE MACHT BLIND (1985), DAS VERSPRECHEN (1992), BIS ANS ENDE DER NACHT (1991)	→ FRAU BU LACHT (1995) SPERLING UND DAS LOCH IN DER WAND (1996) SPERLING UND DER BRENNENDE ARM (1998)

»Von den 13 Fahnder-Krimis, die ich mit Wennemann gemacht habe, gehören drei oder vier Folgen zu den Filmen, auf die ich bisher wirklich stolz bin. Diese Folgen waren für uns stets wie Vorstudien für spätere größere Filme.«<sup>25</sup> »Eigentlich alle großen Werke des Kinos (sind) mehr oder weniger wie Serienfolgen: Die Melville-Krimis, die Ozu-Familienfilme, die Hawks-Western, die Rohmer-Filme. Weil in der Wiederholung und der gleichzeitigen Variation, in der Reise des Vertrauten ins Un-Vertraute, ins

neue Gelände und dann wieder zurück an den Ausgangspunkt – in diesem Vorgang des Seriellen liegt ein filmisches Maximum an Feinheit, häufig an formaler Anmut, an inhaltlicher Subtilität. Es passiert sozusagen nichts Überraschendes, und dennoch ist es jedesmal anders.«<sup>26</sup>

Bisher hat vor allem Marco Abel dies als methodische Herausforderung angenommen.<sup>27</sup> Hierzu profiliert er den Begriff Recycling und präzisiert ihn in Rückgriff auf Deleuze und Guattari als Ort von je neuen Figurationen von Ähnlichkeit und Differenz. Im Zentrum stehen für Abel zwei Motive Grafs: dem Publikum in heimischen Produktionen Genreregeln zu vermitteln und für das eigene, in Deutschland isolierte Werk einen Resonanzboden zu gestalten. Demgemäß zielt Abel auf die Rolle des Genrefilms in Deutschland. Die intrinsischen analytischen Möglichkeiten des Begriffs Recycling schöpft er dagegen nicht aus. Zwar vergleicht er Szenenaufösungen miteinander, bindet sie aber nie an die übergeordneten thematischen und visuellen Diskurse zurück, die in den Filmen jeweils spezifisch verhandelt werden. Kurz, auf den Ebenen von Differenz und Spezifik bleibt Abels Vorgehen ergänzungsbedürftig. Hier setze ich mit vier erkenntnisleitenden Fragen an: Was zeichnet die FAHNDER als eigenen Erzählkosmos aus? Wie funktioniert eine Verwandlung bzw. Übertragung von einem Motiv in einen anderen Film? Wie lässt sich hieraus die jeweilige filmische Spezifik verstehen? Inwiefern klärt – so perspektiviert – dieses Recycling Grafs Werkentwicklung insgesamt?

Exemplarisch beschränke ich mich hierfür auf wenige Folgen aus allen FAHNDER-Staffeln: LAUTER GUTE FREUNDE (1986, Buch: Bernd Schwamm), ÜBER DEM ABGRUND (1988, Buch: Bernd Schwamm), BAAL (1992, Buch: Günter Schütter), BIS ANS ENDE DER NACHT (1992, Buch: Rolf Basedow), VERHÖR AM SONNTAG (1993, Buch: Bernd Schwamm). Insbesondere geht es dabei um den Vektor zum Kinofilm DIE SIEGER (1994), dessen Eigenart aus seinem Kontrast zum FAHNDER-Kosmos herausgearbeitet wird.<sup>28</sup> Den Schluss bildet eine Skizze, wie das, was zwischen DER FAHNDER und DIE SIEGER auseinandertritt, in DEINE BESTEN JAHRE (1999) in ein neues Genre überführt und schließlich in IM ANGESICHT DES VERBRECHENS (2010) zu einem urbanen Weltmodell reintegriert wird.

#### IV. Eine Vorabendserie als moderner Novellenzyklus

Novellen sind oft in Zyklen angelegt, um der ungenannten Mitte in vielen Partikeln gerecht zu werden. Pirandello nannte seinen 365 Texte umfassenden Kursus *Novellen für ein Jahr* (1922–1937). Das Besondere einzelner Begebenheiten wird in jahreszeitliche, jahresfestliche, dauerhaft

wiederkehrende atmosphärische Qualitäten eingebettet, Mikroschicksale so mit dem Makrokreisen der Welt verbunden. Auch DER FAHNDER lässt sich als Novellenzyklus verstehen. Jeweils treten die unerhörte, oft paradox konzipierte Anlage des Falles und die polizeiliche Intervention durch Faber und sein Team dramatisch zusammen. Zugleich schreiben sich durch diese Kollision gesellschaftskritische Subtexte in die Geschichten ein.

In LAUTER GUTE FREUNDE gewinnt ein unzuverlässiger Geheimdienstmann mit ersehnter Exfrau und zwei Geliebten, von denen eine seine Arbeit erledigt, im Lotto. In Aussicht auf ein rein freizeitorientiertes Leben kollabiert dieses Gefüge und ein Mensch kommt aus schierer Indifferenz zu Tode. Fabers instinkt- und ethosbestimmte Ermittlung kollidiert mit dem Erledigungstrieb seines Chefs Rick, der für diesmal zynisch nur eigene Freizeitinteressen im Sinn hat. In VERHÖR AM SONNTAG meldet eine Frau namens Vera (Claudia Messner) den Tod ihres Freundes ein zweites Mal. Faber verdächtigt sie hierauf, findet aber rechtswirksame Entlastungsindizien. Veras moralisches Ethos gegenüber ihrer eigenen Sterbehilfetat treibt sie jedoch in den Suizid. Gerade weil Vera von ähnlichen Werten wie er selbst erfüllt ist, kann Faber die Seelenschwester nicht retten. Den souveränen rhythmischen Kontrast zwischen Ruhe und tödlicher Konsequenz hat Graf so nie wieder erreicht. In BIS ANS ENDE DER NACHT werden Faber und ein Mädchen auf der Wache von einem über seine Trennung verzweifelten Mann als Geiseln genommen. Faber erkennt im Einsatzleiter des SEK den gewaltneurotischen Kunden eines SM-Studios. Nun tut er alles, um den Delinquenten, der ihn gerade selbst bedroht, zu retten. Ein Polizist kämpft um das Leben des Täters. In ÜBER DEM ABGRUND hilft Faber bei einem LKA-Einsatz aus. Er erkennt in einem V-Mann einen ehemaligen Kollegen, der sich angeblich umgebracht hat. Ein Toter lebt. Faber kommt hierüber einem Komplott auf die Spur, das LKA, Staatsanwalt und einen Halbweltboss verbindet. Fabers Ethos führt dazu, dass er in eine Falle gerät und alle Kräfte aufbieten muss, um nicht selbst als Verbrecher dazustehen und seine Existenz zu verlieren. In BAAL, einer CAPE-*FEAR*-Variation, wird der psychotische Expolizist Paulus aus der Haft entlassen. Er will sich an Faber rächen, insbesondere dessen Baby töten. Faber gerät an den Rand der Selbstjustiz. Wenn er am Ende ein weihnachtliches Happy Ending feiern kann, nur deshalb, weil Kollegen Paulus zu Tode jagen. Ethos *und* formales Recht erleiden hier ihre ultimative Schlappe.

In jedem Fall führt ein ungewöhnliches, novellenartiges Alltagsgeschehen in ein polizeiliches Dilemma. Zwei narrative Attraktionen verfügen sich so und münden in ein paradoxes, oft die Gesellschaft entlar-