

---

Doris Rosenstein

## Marianne Buchmüller ermittelt.

### Zum Debüt der ersten *Tatort*-Kommissarin

#### *Vorbemerkung*

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

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

#### *1. Auf der Suche nach einer Krimi-Heldin*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

## 2. Vom Sekretariat ins Kommissariat

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

<sup>14</sup> Ebd., S. 92f.

<sup>15</sup> Ebd., S. 96.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

### 3. *Zwei Oberkommissarinnen wechseln das Medium*

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

---

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

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

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

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

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

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

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

<sup>20</sup> ZDF, 12.8.1978. Renate Küster spielte die Hauptrolle.

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

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

#### 4. Marianne Buchmüller ermittelt

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

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

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

<sup>21</sup> Hey, Richard (1980), a.a.O., S. 103-104.

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

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

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

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

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

Auch andere Äußerungen zum Figurenkonzept, die die Presse vorab veröffentlichte (und die zumeist als gemeinsame Quelle eine Pressekonferenz<sup>26</sup> und die

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

<sup>23</sup> Programmhinweis 29.1.1978. In: *Hörzu*, Nr. 4, 1978.

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

<sup>25</sup> Zit. ebd., S. 34.

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

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

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

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

---

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

<sup>28</sup> Ebd., S. 4.

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

<sup>30</sup> Zit. nach: Schmittdiel, Walter, a.a.O., S. 5.

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

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

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

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

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

---

<sup>31</sup> Ebd.

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

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

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

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

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





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

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



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





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

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

Buchmüller: Was hast du gesagt?

Freund: Wann?

Buchmüller: Als du in der Tür standst?

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

Buchmüller: Ich muß los. Hilfst du mir?



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

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

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

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

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



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

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

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



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

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

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

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

Buchmüller: Wo?

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



Sie mal Herr Kommissar..

Buchmüller: Wie sah er denn aus?

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

Assistent: Ich bin nicht der Kommissar.

Zeuge: Ja, so geht das heute.

Auch bei der folgenden Szene scheint sich die Thematisierung ihrer leitenden Funktion überwiegend auf der Oberfläche zu bewegen. Aber es gehört zu den Qualitäten dieses Films, daß solche szenischen Arrangements nicht selten mit einem Hintergrund versehen sind, dessen Bedeutung sich erst im Laufe des Krimigeschehens erschließt. Hier ist es das Stichwort „kollegial“, das anlässlich



der Befragung Löberts im Krankenhaus zum erstenmal auftritt. Es durchzieht wie ein roter Faden die Krimihandlung und wirkt auch als Bindeglied zwischen den Handlungsebenen, da es sowohl das Figurenkonzept der Kommissarin wie die Problemlage des Täters tangiert.



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

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

Buchmüller: Ja, aber wir machen das kollegial.

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

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

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

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

Buchmüller: Moment, weil Ihr Betriebsklima so kollegial ist?

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

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

Inhaber: Ich verstehe Ihre Dringlichkeit nicht.

Buchmüller: Sie lieben doch dynamische Frauen.

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



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



Betrachtet man die szenisch-bildhaft realisierte Ermittlungsarbeit des fiktiven Kommissariats, so ist unübersehbar, daß sie als Teamarbeit erscheinen soll. Marianne Buchmüllers Beziehung zu ihren Mitarbeitern ist kollegial; sie bespricht sich mit ihnen, erörtert gemeinsam die Besonderheiten des Falles und die angemessenen Ermittlungsschritte. Außerdem werden ihre Mitarbeiter bei selbständigen Recherchen gezeigt. Das heißt, sie bleiben nicht auf die Funktion von Stichwortgebern reduziert, wie es beispielsweise bei Derricks „Faktotum“ Harry der Fall ist. Im Unterschied zu einzelkämpferischen Kommissarfiguren wie der „Alte“ oder der „Kommissar“, die ihre Mitarbeiter gern im Dunkeln tappen lassen, agiert die Oberkommissarin entschieden offener und kooperativer. Ob das bereits als „weiblich“ registriert worden soll (oder einfach nur als sachge-rechter) sei dahin gestellt.

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

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

Ihre Äußerung: „ich versuche zu verstehen, welche Beziehungen die Menschen untereinander haben“, macht deutlich, daß sie der psychologischen Dimension bei ihren Kriminalfällen Gewicht beimißt. Auch Intuition ist im Spiel, aber immer in Verbindung mit Reflexion und vorangegangenen Recherchen und keineswegs in Form einer sogenannten „typisch weiblichen“ Variante. Übrigens unterscheidet sie sich in dieser Hinsicht keineswegs von anderen



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

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

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

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



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

### 5. Die Tatort-Kommissarin als Fernsehereignis

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

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

<sup>33</sup> Schmittdiel, Walter, a.a.O.

<sup>34</sup> Krause, Heidemarie, a.a.O., S. 34-37.



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

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

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

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

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

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

<sup>35</sup> tip der Redaktion. In: *Gong*, Nr. 6, 1978, S. 38.

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

geschaffen hat. Sie haben tatsächlich alle einen gesellschaftlich plausiblen Hintergrund.<sup>37</sup>

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>38</sup> Ebd., S. K4.

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

<sup>40</sup> Briefe. In: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 108.

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

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

## 6. Zu den weiteren Folgen

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

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

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

---

<sup>42</sup> Waldmann, Werner, a.a.O., S. K4.

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



Zugespitzt könnte man sagen, Marianne Buchmüller zeige in diesem *Tatort* ein anderes Gesicht. Was in der ersten Folge angelegt war, wird nicht weiter verfolgt. Im Vergleich zu dem außerordentlichen Interesse, das der ersten *Tatort*-Folge mit Nicole Heesters als Oberkommissarin entgegengebracht wurde, fiel die Resonanz auf ihren zweiten Auftritt denn auch eher dürftig aus. Die Vorbehalte Nicole Heesters', die sie bereits nach ihrem ersten *Tatort*-Auftritt im Hinblick auf das Regiekonzept geäußert hatte, wurden bei den beiden nachfolgenden Produktionen keineswegs ausgeräumt. Obwohl sie sich ein Mitspracherecht am Drehbuch hatte zusichern lassen und von der Redaktion gefordert hatte, rechtzeitig darüber informiert zu werden, wer als Regisseur und als weitere Schauspieler verpflichtet werden sollten, entsprachen die Resultate nicht ihren Qualitätsansprüchen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>45</sup> Ihre Kommentare, Kommissare..., a.a.O., S. 33.

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

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

### Schlußbemerkung

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

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

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

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

<sup>47</sup> Ihre Kommentare, Kommissare..., a.a.O., S. 32-33.

<sup>48</sup> ARD-Pressedienst: Sonderbeilage *Tatort*, Nr. 24, 1997, S. 28.

<sup>49</sup> Briefe in: *Gong*, Nr. 7, 1978, S. 108.

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

### *Tatort-Folgen mit der Oberkommissarin Marianne Buchmüller*

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

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

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

Einschaltquote: 66% Fernsehhaushalte

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

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

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

Einschaltquote: 48% Fernsehhaushalte

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

Autor: Kristian Kühn; Regie: Kristian Kühn

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

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