

Egon Netenjakob

Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-Konzept innerhalb der *Tatort*-Reihe der ARD

Eine Geschichte des Fernsehspiels muß sich, denke ich, an einer Stelle mit Film für ein großes Publikum auseinandersetzen. Die Kriminalfilm-Sendereihe *Tatort* bietet dazu gute Gelegenheit. Das österreichische Fernsehen und alle neun Sender der ARD sind beteiligt. Seit im November 1970 der erste Film gesendet wurde: *Taxi nach Leipzig* von Friedhelm Werremeier und Peter Schulze-Rohr, haben von Peter Adam bis Fred Zander mehr als einhundertfünfzig verschiedene Autoren und Regisseure in zweihundertundfünfunddreißig Filmen (fast hundert habe ich inzwischen gesehen) versucht, das Publikum mit Mordgeschichten in Kinolänge zu erfreuen. Dabei sind innerhalb des verabredeten Rahmens viele Konzepte ausprobiert worden. Der Rahmen, der nur selten verlassen wird, das ist ein Mord als aufzuklärendes Verbrechen, das ist ein Tatort innerhalb des Sendebereichs der produzierenden Anstalt, das ist der zuständige Kriminalkommissar als Hauptfigur. Vierundvierzig Kommissare sind vierundvierzigmal der Versuch, die Rolle eines Kriminalbeamten - bzw. das, was sie für die Unterhaltung des Publikums hergibt - nachzuempfinden oder neu zu erfinden.

Wie werden Kriminalkommissare erfunden. Die Figur des Horst Schimanski z.B., Kriminalhauptkommissar in Duisburg, ist eine kollektive Erfindung, entstanden in München, dem Sitz der Bavaria, wahrscheinlich 1978. Zu den Erfindern gehört Hajo Gies, Regisseur und teilweise Mitautor von acht der siebzehn Schimanski-Filme: Jahrgang 1945, in Westfalen aufgewachsen. Nach Anfängen mit literarischen Filmen nach Rodenbach, Maupassant, Tschekow, Puschkin, Keyserling hatte er das Genre gewechselt und für den Westdeutschen Rundfunk und die Bavaria zwei *Tatorte* gedreht, *Das Mädchen von gegenüber* (1977) und *Der Feinkosthändler* (1978). Die Figur, die er vorfand, war Hansjörg Felmy als Essener Kommissar Haferkamp. Der hat diese wirksame Mischung von Freundlichkeit und Kühle. Nähe erlebt Haferkamp am ehesten im Zweikampf mit ebenbürtigen Gegenspielern. Wie Felmy die Kämpfe mit Gesetzesbrechern ausficht - fair, sensibel, mit einer aus innerer Spannung rührenden, fast fanatischen Intensität - das macht ihn ebenso beliebt beim Publikum wie bei der Kritik.

Aber etwas, das Hajo Gies wesentlich war für die Arbeit, fehlt dem Einzelkämpfer aus der Flakhelfer-Generation: nämlich Offenheit und direkter Kontakt zum Milieu. Kommissar Haferkamp läßt sich nur wortkarg auf Menschen ein. Während er leidenschaftlich kämpfend - wie er es immer getan hat - sein Handwerk ausübt, hält er Distanz. Nur einmal nicht, in dem Film *Fortuna III*, da er es mit einem Kind zu tun hat. Der aufgeklärte Mittelständler, der immer noch seinen alten Jazz hört, hat zwar - wie seine gebildete Ex-Ehefrau - ein Gefühl für Menschen und ihre Verstrickungen und ist gewiß nicht überheblich. Auch nicht sentimental, wie es Erik Ode als der Kommissar des Herbert Reinecker und des ZDF war (wegen dessen Publikumerfolg *Tatort* erfunden wurde, sondern angenehm rational. Haferkamp ist eine von Felmy durchdacht gespielte Variante der für den bundesdeutschen TV-Krimi so typischen milden Väter, die wie alle Menschen ihrer Generation arg gebeutelt wurden und damit fertig werden mußten. Die außen hart, ihre Gefühle im Schweigen zu verschließen gewohnt sind, die es gelernt haben, sich zu beherrschen. Die vielleicht auch etwas zu verbergen haben.

Interessant ist, daß jetzt am Ende der siebziger Jahre die Vorstellung von einem Protagonisten, der im Fernseh-Programm ein "Bulle" sein soll, gewechselt hat. Ende der "vaterlosen Gesellschaft", die gar nicht genug sympathische Ersatzväter haben konnte. Der Blick ging jetzt in die entgegengesetzte Richtung, zu den Jüngeren. Daß die Autoren ein jüngeres Publikum im Visier hatten, mag auch daher rühren, daß sie wie fast alle Filmemacher vom internationalen Kino träumen. Und das wendet sich heute an ein jugendliches Kinopublikum, weil es ein anderes nicht mehr gibt. Ein generationsnahes Vorbild wurde gesucht, nicht ein weiterer Vater, sondern ein Bruder. Eine Figur, die nicht so von der Vergangenheit festgelegt, die vielmehr frei genug ist, um heute spontan zu agieren. Die nicht verschlossen und einzelgängerisch ist, sondern offen und auf Kontakt, auf Freundschaften hin angelegt. "Für uns war klar", erinnert sich Gies, "wenn wir mal einen Bullen-Film machen, dann muß der Typ seine Macken haben". Er, der als sanft und beharrlich gilt, kollektiv arbeitet und nicht als Regie-Dompteur, formulierte in einem Interview:

"Wer von uns hätte dem Fernsehredakteur nicht mal gern eins vor die Nuß gehauen? Das trauten wir uns natürlich nicht und ließen das den Schimanski machen."¹

Daß der neue Held z.B. "auch mal seinen Frust rauslassen", daß er "ständigen Zoff mit seinen Vorgesetzten" haben sollte, hat sicher weniger mit der Abhängigensituation des Freien Mitarbeiters gegenüber den fest

¹ in *Die Klappe* (Bavaria) 4/86

angestellten Redakteuren zu tun. Mehr kommt es darauf an, sich mit dem jungen Publikum zu identifizieren und dafür auch eigene Erfahrungen zu mobilisieren. Damit hat die Thematik gewechselt. Nicht mehr die Gesellschaft ist das beherrschende Thema, die Neuorientierung im Gefolge der verebten Studentenbewegung ist abgeschlossen, der Marsch geht nicht mehr mit bewußter Strategie durch die Institutionen, sondern improvisierend in die persönlichen Interessen. Zunächst muß sich selber verändern, wer gesellschaftlich einwirken möchte. Im Kontrast zum Untertanengeist vergangener Zeiten sich Freiheiten herauszunehmen und dies, wenn nötig, auch ungeniert aggressiv, darauf kommt es an. Der zu entwickelnde andere Polizist muß also bestimmte "Macken" haben, um eigene und eigenwillige Bedürfnisse unverwechselbar zeigen zu können. Die Erfinder des Horst Schimanski haben mit der Tugend der Selbstbeherrschung gebrochen. Der Schimanski des Schauspielers Götz George zeigt offener als seine Kommissar-Kollegen Gefühle und versteckt bewußt nicht seine Aggressionen:

"Der Schimanski ist ja auch kein Nullachtfünfzehn-Kommissar, sondern ein sensibler Mensch, der extrem denkt, extrem handelt, kein Klischee, wie man ihn in anderen deutschen Krimis findet. Aggressiv ist die Welt, aggressiv ist die Situation, in der wir leben, und aggressiv muß er reagieren."²

Der Tatenmensch Schimanski macht vieles falsch und hat keine Angst davor, etwas falsch zu machen. Die in jedem Film wiederkehrende Lehre ist, daß er mutig seinem Gefühl folgend am Ende soviel erreicht, wie sich erreichen läßt, mehr jedenfalls als seine konventionellen Kollegen. Mit einer so konzipierten Figur das Publikum direkt anzusprechen, ja es aggressiv durch Provokation zu interessieren und vielleicht zu stärken, ist die Absicht.

"Das hat ja auch alles mit Menschlichkeit zu tun. Das Rücknehmen von Aggressivität ist etwas sehr schönes. Einsehen, sich entschuldigen. Aus einer Entschuldigung wieder eine Aggressivität entwickeln, weil man merkt, man hat sich frühzeitig entschuldigt - das sind so Situationen, die ich für ganz wichtig halte."³

Wenn der von Walter Richter gespielte jähzornige Kommissar Trimmel aus der Frühzeit des *Tatort* die Täter mit seinen Wutanfällen überrumpelte, so waren das Furcht und Schrecken verbreitende Eruptionen einer einzelgängerischen Respektsperson. Die Angriffslust des um eine Generation jüngeren Schimanski will nicht unterwerfen, sondern ist kommunikativ, setzt das Gespräch mit anderen Mitteln fort, ist nicht auf das Ziel gerichtet,

² George in: *ARD Fernsehspiel* April, Mai, Juni 1982, S. 184

³ Ebd.

Widerstand zu brechen, sondern bringt - neugierig, abenteuerlustig - Situationen in Bewegung, die sich sonst nicht bewegen würden.

Die dramaturgischen Überlegungen waren davon bestimmt, die neu zu entwickelnde Figur wirksam zur Geltung zu bringen. Während sonst *Tatort* besonders gelangen, in denen viel aus der - ja objektiv interessanteren - Perspektive des Täters erzählt wurde, und der "Kommissar" eher an den Rand rückte, sollte jetzt der Protagonist eindeutig im Zentrum stehen.

"Die Story soll seine Story sein. Deswegen werden die Geschichten aus seiner Sicht erzählt. Der Zuschauer hat demnach nicht mehr Informationen über den Fall als der 'Kommissar'. Der Fall wird zum Geheimnis. (...) Dieses Gefühl, daß man sich auf wenig, eigentlich auf nichts verlassen kann, könnte einer der Grundzüge bei unseren Geschichten sein."⁴

Der Nachteil Beamten-Krimi konnte in einen Vorteil verwandelt werden, indem - wie schon einmal im *Tatort* bei Wolfgang Menges Zollfahnder Kressin - ein Wolf in den Schafspelz gesteckt und der Beamte zum Anarchisten gemacht wurde. Damit ist auch ein Problem des Genres umgangen: eine Kriminalrätsel-Dramaturgie, wie sie hier beabsichtigt ist, leistet neben der reinen Spannung häufig zu wenig, weil die Personen einer ausgeklügelten Konstruktion unterworfen, also funktionalisiert werden. Wenn der Film gesehen, das Buch gelesen ist und die Spannung sich aufgelöst hat, bleibt oft nur Leere zurück. Eine starke Hauptfigur hebt den Nachteil auf.

Der Autor Bernd Schwamm brachte ein Konzept in diesem Sinne zu Papier. Das wurde abgelehnt, und als Felmy nach zwanzig (!) Haferkamps ausstieg, doch noch gebraucht. Unter den acht für die Rolle in Betracht gezogenen Schauspielern einigte man sich schnell auf Götz George. Das war eine glückliche Entscheidung. Der Sohn der Schauspieler Heinrich George und Berta Drews - Jahrgang 1938, sieben Jahre älter als Hajo Gies, acht Jahre jünger als Hansjörg Felmy - konnte sich direkt mit einer so gesehenen Rolle identifizieren, sie sich zu eigen machen, sie weiter entwickeln. Obwohl älter als das angezielte Publikum hatte er unbändige Lust an der neuen (vorher nicht ausgelebten?) Jugendlichkeit. George betont vor anderem den Generationsaspekt, als er 1982 nach vier *Tatorten* über den künstlerischen Freiraum jubelt, über den Spaß, den es macht, "sich selber in die Rolle einzubringen".

"Wir häuten uns quasi von 'Tatort' zu 'Tatort', weil wir uns immer mehr selber erkennen und weil auch die von Film zu Film wechselnden Autoren, die Regisseure, das Team, einer Generation, unserem 'age' angehören, in einer gewissen Altersstruktur denken, die uns diesen Freiraum ermöglicht."⁵

⁴ ARD Fernsehspiel April, Mai, Juni 1981, S. 210f

⁵ George in: ARD Fernsehspiel April, Mai, Juni 1982, S. 282

Zum "age" gehört offenbar auch die Fähigkeit, unter sein Alter zu gehen, in den Jugendjargon, in jugendliches Verhalten, Kontakt zu haben zu der sich in Generationen schichtenden Szene, sich dem Milieu anzugleichen.

"Ich muß mit den Leuten so reden, wie sie mit mir reden, anders habe ich überhaupt keine Chance, an sie heranzukommen. So habe ich mir für den Schimanski so einen gewissen Jargon und auch eine gewisse Kleidung zugelegt, um eine analoge Situation herzustellen zu den Leuten, die ich da im Film permanent observieren muß, mit denen ich mich rumschlagen muß."⁶

Vater-Figuren gibt es im Schimanski-Krimi nicht mehr. Kriminaloberlat Königsberg ist der älteste Freund. Wenn er einmal den Vorgesetzten herauskehrt, ist es nur die nachvollziehbare Verzweiflung über den unmöglichen Polizisten Schimanski. Als in "Der unsichtbare Gegner" der ebenso autoritäre wie unfähige Kriminalrat Kissling den Königsberg vertritt ("Ich habe hier die Verantwortung. Ich führe hier die Vernehmung, ja?"), muß Werner Schwuchow ihn mit feistem Nacken, kurz rasiertem Schädel, pedantischer Kleidung und umständlich-pedantischem Gesten spielen, macht die Schimanski-Beamtenbande ihn lächerlich wie clevere Schüler einen unangenehmen Lehrer. Klar, daß diese Botschaft für Zuschauer attraktiv ist: Ärger mit dem Vorgesetzten hat fast jeder und jeder braucht den Mut, wenn ihm etwas schiefeht, nicht aufzugeben. Und jeder braucht die Freunde auf die dieser Schimanski bei seinen oft leichtsinnigen Improvisationen angewiesen ist.

Schimanski kommt aus einer Arbeiterfamilie, hat vor allem praktische Erfahrungen gemacht, ist nicht theoretisch ausgebildet wie sein ebenfalls empfindlicher aber introvertierter Freund und Kollege Thanner, ist zwar fest angestellt, aber paßt nicht in einen Büro-Alltag, bewegt sich dort als eine Art Freier Künstler seines Faches, indem er Dienstanweisungen nur insoweit befolgt, als sie zu der gerade anstehenden Sache wirklich beitragen, d.h. also in der Regel: überhaupt nicht. Ein "Typ, der aus seinem Herzen keine Mördergrube macht" (George), eine schöne Eigenschaft für einen Mörderfänger. Schimanski-Krimis, das bedeutet nämlich auch eine andere Sicht auf das Verbrechen. Gleich die zweite Folge, *Grenzgänger* (Ende 1981) thematisiert direkt, daß es oft wenig mehr als ein Zufall ist, auf der einen oder der anderen Seite der Grenze zwischen Legalität und Illegalität zu landen. Das Wichtigste für Schimanski ist nicht der Millionenraub, auf den die Folge sich zubewegt, sondern die alte Freundschaft, der er sich vergewissern muß. In der letzten Szene stellt er den Gangster/Freund am fernen Stand und sieht ihn mit einem merkwürdigen

⁶ Ebda., S. 184

Lächeln an, das zugleich triumphierend und traurig ist. Es drückt etwa aus: es mag ja sein, daß eine kriminelle Karriere der Polizei-Laufbahn vorzuziehen ist, aber daß es keine vernünftige Existenz außerhalb der Freundschaft gibt, das hättest du nicht vergessen dürfen.

Duisburg ist nur als Filmkulisse präsent. Die alltäglichen Geschichten dort sind nicht die Geschichten, die ein *Tatort*-Film erzählt. Aber die besondere Mentalität der Menschen aus dem Ruhrgebiet, insbesondere die soziale Situation der Jugend, beeindruckt die Darsteller. Die Beliebtheit von Götz George hat ihre eigentliche Ursache in dessen Fähigkeit, glaubwürdig für sehr viele Zuschauer jederzeit seinen emotionalen Kommentar zu den Geschehnissen deutlich zu machen. Und zwar aus einer Position von unten, die nicht abstrakt formuliert, sondern unmittelbar in Aktion umgesetzt wird. Es wird immer wieder versucht, mit dem Publikum auf der Basis des gesunden Menschenverstandes übereinzustimmen. Die Verständigung zwischen Autor, Regisseur, Hauptdarstellern und Publikum findet über Zeichen statt. Der Tonfall genügt, in dem etwas gesagt wird. Und da gibt es zwischen Zustimmung und Verachtung eine Skala indirekter Kommentare. Daß eine Meinung selten direkt ausgesprochen, sondern meistens im Jugend-Jargon flaxend umschrieben wird, ist die Voraussetzung dafür, daß Mitteilungen von Zuschauern akzeptiert werden können, die es gelernt haben, ausformulierte Urteile innerlich abzulehnen, weil sie immer von fremden, oft fragwürdigen Autoritäten aufgedrängt wurden. Mit "Bildung" kann Schimanski als einer aus dem Volk nichts anfangen. Er überläßt das abstrakte Denken dem Kollegen Thanner (der allerdings auch nicht gerade ein Sherlock Holmes ist) und löst die Probleme spontan aus dem Gefühl. Daß er keine Sprachen kann, betont er geradezu stolz, und vom Wein versteht er nur, daß er ihm entweder schmeckt oder nicht. In "Kuscheltiere" nennt er einen wichtigtuerschen Wissenschaftler einen "aufgeblasenen Korinthenkacker". Ein Bürokrat ist für ihn ein "dressiertes Arschloch". Schimanski ist ein Glückskind, das ohne tiefer nachdenken zu müssen, falsche Autoritäten ignorieren und seinem inneren Kompaß folgen kann. Damit realisiert er für die Vielen ein Stückchen Utopie.

Die Krimis haben auch kritisch-moralische Züge. In *Der unsichtbare Gegner* schenkt Schimmi einem Stadstreicher spontan eine Jacke. Als er zusammengeschlagen von der Polizei aufgelesen wird, gibt er sich nicht zu erkennen, sondern läßt sich (als vermeintlich "schicker") so rüde behandeln, wie die Kollegen eben oft mit Volltrunkenen umgehen: er will es selber mal erleben. Es wird Empörung sichtbar: In *Kielwasser* gegen feine asoziale Herren im weißen Kragen, Herren von der chemischen Industrie; in *Doppelspiel* gegen religiöse Sekten, die ihre Anhänger willfährig machen; in *Kuscheltiere* gegen Menschenhändler, die ihre Geschäfte auch noch verbrämen ("Wir arbeiten auf einer idealistischen Basis"), gegen Pflegeeltern, die ihr

Kind wie ein weiteres Einrichtungsstück erwerben ("60.000 Mark hat uns das [Zwillings]-Pärchen gekostet"), gegen unverbesserliche Nationalisten, die in den "Kanackenkindern" eine "Gefahr für die Volksgesundheit" sehen und Nachbarn denunzieren; gegen tüchtige Deutsche, die - wie hier Schimanski in Holland - es mit den demokratischen Spielregeln nicht so genau nehmen.

Durch solch ein Interesse an der Realität wird die *Tatort*-Fiktion natürlich nicht gleich realistisch. Die moralischen Botschaften im Krimi sind beiläufig und oft oberflächlich - der mitzuteilende Inhalt wird durch die Form nicht ganz gedeckt. Wie ein Tagesjournalist muß der Serienautor seinen Gegenstand und seine Interessen wechseln. Vielleicht ist es nicht zufällig, daß gerade dem holländischen Autor Chiem van Houwenige, der als "Hänschen" Mitglied der Schimanski-Beamtenbande ist, die Mischung gut gelingt: da es ihm mit der Umwelt offenbar ernst ist, behaupten sich die kleinen Einschübe von recherchierter Realität in die üblichen Abläufe und bewahren die Folge vor der Banalität.

Feministinnen ist zu sagen, daß der Kriminalfilm auch hier ein männliches Genre ist. Die weiblichen Figuren werden zwar in keiner Weise diffamiert, aber für ihre Interessen ist wenig Aufmerksamkeit. Sie sind nur dadurch wichtig, daß die männlichen Hauptfiguren mit ihnen nicht zurechtkommen. Schimanski und Thanner haben Probleme mit den - meist emanzipierten - Frauen. Das ist einfach so und wird nicht weiter problematisiert, Schimmi geht dennoch locker mit den Schönen um. Die manchmal dummen, manchmal originellen Anmach-Methoden dürften nicht so kränkend sein, weil Schimanskis Paschagebaren mehr kindlich-spielerisch als überheblich ist. Und er kriegt eben auch seine Dämpfer. Er ist eigentlich weich und sucht daher eher starke Frauen, meist Ausländerinnen, die als attraktiv präsentiert werden. Direkter Sex ist tabuisiert. Schimanski ist nicht autoritär männlich. Er ist extrovertiert und deshalb immer die Hauptperson, hat aber kein Machtinteresse. Wenn er in "Doppelspiel" die verhaftete Ann wie ein Kind auf die Theke setzt, ist das mehr übermütige Improvisation als Herrschaftsgestus. Das Chauvietum ist brüchig geworden. Schimanski ist auch nicht der König der Prügel- und Schießszenen. Der Zuschauer bekommt vielmehr das Gefühl, daß dieser fehlbare Held der 80er Jahre wie ein leichtsinniges Kind ziemlich viel Glück braucht. Und an Stellen den Schutz des Kollegen und Freundes Thanner. Anders als zum Beispiel der ewig siegende blonde UFA-Star Hans Albers es war, ist er kein Genie. Ein aufgeklärtes Zeitalter verlangt, daß das schöne Heldentum, nach dem jeder sich mal sehnt, nicht überhand nimmt. Und ein Revolutionär ist Schimanski ganz gewiß nicht. Eine wie auch immer geartete gesellschaftliche Veränderung kann dieser Improvisateur nicht denken. Ein Stückchen Utopie realisiert er zunächst einmal für sich. In seinem Eigensinn ist er ein Verteidiger

der Interessen des Individuums, der Randgruppen, Stadtstreicher, Ausländer, Punks, auch der Frauen. Und mit seinen unablässigen Flirts auch ein Verteidiger der erotischen Freiheit, deren Realisierung allerdings im Vagen bleibt.

Die Schimanski-*Tatorte* verändern sich allmählich. Die Tendenz geht, vermutlich dem Kino folgend und selber das Kino bedienend (*Zahn um Zahn, Zabou*), zu mehr Action. Die Effekte werden greller, die Komik verstärkt sich, die inhaltlichen Botschaften verblassen, die Vorstellung vom Publikum wandelt sich. Der Button "Mach meinen Kumpel nicht an", den George in *Spielverderber* (1987) trägt, wirkt mehr wie eine Erinnerung. Aggressiv zu sein ist kein Vergnügen mehr, weil es oft nur noch Gegenwehr ist. Die Gewalt von außen hat sich verstärkt. Ist ein Unterhaltungskonzept an ein Ende gekommen oder ist es auf dem Wege, sich zu erneuern?