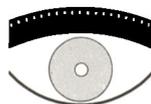


AUGENBLICK



Tatort: Normalität als Abenteuer 9

marburger

hefte

zur

medien-

wissenschaft

AUGEN-BLICK

MARBURGER HEFTE ZUR MEDIENWISSENSCHAFT

Heft 9

Dezember 1990

Herausgegeben vom

Institut für Neuere deutsche Literatur
Philipps-Universität-Marburg

Redaktion:

Prof. Dr. Günter Giesenfeld

in Verbindung mit:

Dr. Jürgen Felix
Prof. Dr. Heinz-B. Heller
Prof. Dr. Thomas Koebner
Dr. Joachim Schmitt-Sasse
Prof. Dr. Wilhelm Solms
Prof. Dr. Guntram Vogt

ISSN 0179-255

Tatort

Die Normalität als Abenteuer

Brichtigungen zu Heft 8:

Vorwort: das Symposium, das sich mit dem Thema von Heft 8 des AUGEN-BLICK befaßte, hat nicht 1985, sondern im Dezember 1987 stattgefunden. - Auf der Seite 31 (Abb. von Kameras) sind die Bildunterschriften vertauscht worden.

Zu den Autoren dieses Hefts:

Thomas Koebner, geboren 1941, Studium der Germanistik, Kunstgeschichte und Philosophie in München. Akademische Stationen: München, Köln, dann Professor in Wuppertal und Marburg. Zur Zeit Direktor der Deutschen Film- und Fernsehakademie in Berlin. Veröffentlichungen zur Literatur seit dem 18. Jahrhundert, zum Musiktheater und zur Film- und Fernsehgeschichte

Egon Netenjakob, geboren 1935, Studium der Germanistik und Geschichte in München, Theaterwissenschaft in Wien. Lebt seit 1972 als freier Journalist in Köln. Veröffentlichungen zum Fernsehen u.a.: *Liebe zum Fernsehen* (1984), *Biographien zu Eberhard Fechner* (1989) und *Wolfgang Staudte* (ersch. 1991).

Die hier veröffentlichten Arbeiten sind Teilergebnisse eines *Tatort*-Projekts, das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (Sonderforschungsbereich *Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien in Deutschland*, Siegen und Marburg) und den Sendern unterstützt wurde, die uns Überspielungen zumal älterer *Tatorte* haben zukommen lassen.

Inhaltsverzeichnis

Günter Giesenfeld: Vorwort	5
Thomas Koebner: <i>Tatort</i> - zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe	7
Egon Netenjakob: Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-Konzept innerhalb der <i>Tatort</i> -Reihe der ARD	32
Thomas Koebner und Egon Netenjakob: Notate zu einzelnen <i>Tatort</i> -Filmen	40
Literatur (Auswahl)	93

Günter Giesenfeld

Vorwort

Die *Tatort*-Reihe, die am 29. November 1990 ihren zwanzigsten Geburtstag feiern konnte, ist von der Sendeform her nicht leicht einzuordnen: Sie ist keine echte Serie, obwohl die einzelnen Folgen regelmäßig im Programm auftauchen, und obwohl einzelne Kommissarfiguren (wie etwa Trimmel, Haferkamp oder Schimanski) samt der um sie herumgruppierten Nebenfiguren einen starken "Wiedererkennungseffekt" haben. Aber schon die Tatsache, daß es *mehrere* und sehr *verschiedene* Kommissar-typen sind, spricht gegen die "Serien"-Klassifizierung. Auch sind die Filme alle von "abendfüllender" Länge, in der Regel, wie ein Kino-Spielfilm, 90 Minuten. Das allein schon bringt es mit sich, daß jede Folge eine abgeschlossene und zugleich komplexe Handlung aufweist, daß es kaum übergreifende dramaturgische Elemente gibt.

Was die Reihe zusammenhält, ist eher ein Konzept. Und zwar nicht eines von Stereotypen der Handlungsstruktur, etwa des Spannungsaufbaus, oder der Personendarstellung. Diese inzwischen weit über 200 Filme einigt eine *Idee der Wirklichkeitsdarstellung*, die ihnen, entsprechend der Komplexität dieses bundesrepublikanischen Lebensraums (zu dem auch die Blicke über die Mauer von Anfang an gehörten) eine ganz unserielle und untriviale Vielgestaltigkeit verleiht, die aber doch dafür sorgt, daß jeder einzelne Film wiedererkennbar ein *Tatort* ist.

Wie soll man wissenschaftliche-analytisch mit einem solchen Gegenstand umgehen? Wir kennen alle die wortreiche Banalität, die oft entsteht, wenn "triviale" Kunstprodukte interpretiert werden sollen. Die Ergebnisse lassen sich fast immer in drei, vier Grundaussagen ausdrücken, die, der wesensmäßigen Gleichförmigkeit der Produkte entsprechend, auch durch aufwendige Analysen nicht über ein gewisses Maß an bescheidener Differenziertheit hinausgebracht werden können. Das Dilemma scheint vor allem ein methodisches zu sein, auch wenn sich in der forsch verdrängten Unsicherheit diesen Gegenständen gegenüber zunächst nur eine wie immer motivierte Abneigung zu manifestieren scheint.

Daß Thomas Koebner und Egon Netenjakob sich ihrem Gegenstand mit sympathisierender Aufmerksamkeit nähern, ist gleichwohl möglicherweise eine wichtige Voraussetzung dafür, daß es ihnen gelingt, auch einen neuen methodischen Zugang zu gewinnen. Gemäß dem Charakter der

Tatort-Reihe scheint er zunächst nur in einer Kombination von philologischer Einzelanalyse und übergreifend-typisierender Darstellung zu bestehen: es scheint auf den ersten Blick deshalb zu passen, weil die *Tatort*-Einzelfilme der klassischen "Interpretation" sozusagen "standhalten". Aber wer die in diesem Heft veröffentlichten "Notate" aufmerksam liest, merkt bald, daß es dabei nicht bleibt. Dadurch, daß sie jeden einzelnen Film genauso ernst nehmen wie das Publikum, das die Folgen ja auch als einzelne rezipiert, lassen sie sich zunächst einmal auf ihn ein, entwickeln sein dramaturgisches Gerüst von innen heraus, leiten daraus Aussagen und Intentionen ab, und sammeln schließlich die Indizien ein, die, als nach und nach entstehendes Mosaik, die Konturen der Gesamtidee erscheinen lassen.

Diese wäre sicher auch zu erschließen, wenn man programmatische Aussagen der *Tatort*-Macher (obwohl: das sind so viele und verschiedene Autoren, Regisseure und Kommissar-Darsteller, daß sie auch schon ein eher komplexes Bild ergeben) sammeln und strukturieren würde, um sie dann an "ausgewählten Beispielen" zu verifizieren. Der von Koebner und Netenjakob gewählte Weg ist fruchtbarer: er ist nicht nur auf den Vergleich zwischen Intention und Verwirklichung aus. Das konsequente Ernstnehmen auch der *Tatort*-Idee hebt die Analyse auf ein Niveau, auf dem grundlegende Fragen der Wirklichkeitsdarstellung im Fernsehen exemplifizierbar und diskutierbar werden.

Insofern ist dieses Heft auch etwas wie ein Werkstattbericht "von außen". Obwohl nicht an der Konzeption beteiligt, haben sich die beiden Autoren so intensiv an die konzeptionellen Probleme herangearbeitet, daß ihre Kritik eine Arbeit solidarisch begleitet, von deren Sinnhaftigkeit sie, wie die Macher, überzeugt sind. Diese Übereinstimmung wird sich am Beispiel anderer Programmsparten nicht immer nachvollziehen lassen. Beispielhaft und anregend dürfte der hier gemachte und vergeführte Vorschlag trotzdem für eine Fernsehwissenschaft sein, der das öffentlich-rechtliche Modell nicht gleichgültig ist.

Thomas Koebner

Tatort - Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe

I Die Entstehung des Tatort-Konzepts

Tatort ist im deutschen Fernsehen (ARD und ZDF) die Reihe mit der bisher längsten Laufzeit. Am 29. November 1970 wurde der erste *Tatort* ausgestrahlt, *Taxi nach Leipzig* (NDR), am 4. Juni 1979 der hundertste *Tatort*, *Ein Schuß zu viel* (WDR), am 27. Dezember 1987 der zweihundertste *Tatort*, *Zahn um Zahn* (WDR). Ein Ende ist bisher nicht abzusehen. Wie sieht das Konzept aus, das eine so tragfähige Basis abgibt?

Vorgeschichte des Kriminalfilms im Fernsehen

Eine notgedrungen kursorische Bemerkung zur Vorgeschichte des Kriminalfilms im Fernsehen scheint am Platz. Das Kriminalgenre hat sich in den fünfziger Jahren bereits im Hörspiel das - im Vergleich mit anderen Hörspielformen - breiteste Publikum erworben. Francis Durbridges Serie *Paul Temple* oder das deutsche Pendant *Gestatten Sie, mein Name ist Cox* sind für viele Nachfolge-Sendungen Modell gewesen. Autoren und Regisseure des Hörspiels werden vielfach in den sechziger Jahren dann auch Autoren und Regisseure des entsprechenden Genre-Fernsehspiels. Indes macht sich im Fernsehspiel frühzeitig eine Akzentverschiebung bemerkbar: erforderlich scheint die Glaubwürdigkeitsbezeugung, daß das vorgeführte Spiel auf wahren Verhältnissen beruhe oder zumindest halbdokumentarisch verfare. Dieser Anspruch, im Bereich des Verbrechens nicht wie selbstverständlich die Regeln der Dramaturgie walten zu lassen, sondern sich immer wieder rückzuversichern bei einer wie plausibel auch immer behaupteten Wirklichkeit prägt sich in mehreren Kriminalreihen des Fernsehens aus - zum Beispiel in der frühen, noch vom NWDR begonnenen Serie *Der Polizeibericht meldet*, in der Jürgen Roland, als Autor-Regisseur für die Entwicklung des Kriminalspiels im Fernsehen in den sechziger, noch in den siebziger Jahren bedeutsam und einflußreich, die "Zusammenarbeit mit der

Kriminalpolizei" hervorhebt. In Jürgen Rolands *Stahlnetz* (1958-1968) seien die einzelnen Folgen der Serie "nach Akten der Kriminalpolizei rekonstruiert" worden.

Neben diesen Konzepten, die die Normalität der Konflikte und der Ermittlung von Verbrechen hervorheben, gibt es in den sechziger Jahren auch eine Gruppe von Kriminal-Reihen, die ungescheut 'romanhaft' erzählen wollen und nicht erklären, an den Daten und Fakten der Wirklichkeit ausgerichtet zu sein. Hat die Edgar-Wallace-Welle im deutschen Kino-film zu Beginn der sechziger Jahre eher ein älteres Modell der Kriminal-genres verfolgt, das Schaulusteffekte, die Verwirrung der Fährten und die Rettung des bedrohten unschuldigen Mädchens durch den sympathischen und wohlgezogenen Detektiv bereithält, so wurde die Sendung der englischen Maigret-Reihe (BBC-Fernsehfilm nach den Romanen von Georges Simenon, die 1965 vom ZDF erstmals ausgestrahlt wurden - und zwar wö- chentlich) von erheblicher Bedeutung für deutsche Folgeproduktionen. Ru- pert Davis spielte im Kontrast zum körperbetonten Aktionismus amerika- nischer Serienhelden den langsam ermittelnden, in seinem Denken und Fühlen eine ältere Generation präsentierenden Detektiv, bei dem sich Scharfsinn und Mitgefühl verbinden können, der nach den Ursachen, nach den Gründen des Verbrechens forscht - und der entdeckt, daß Mörder sich oft nur von einem Leidensdruck befreien wollen. Das Modell Maigret, das auch produktionstechnisch sehr viel leichter umzusetzen ist, verlangt es doch nicht spektakuläre Szenen, Verfolgungen im Auto, heftige Schuß- wechsel und dergleichen in großem Ausmaß, führte zur Ausbildung der relativ spezifisch deutschen Varianten des Kriminalfilm-Genres im Fernse- hen.

Die Übernahme auch beim deutschen Publikum erfolgreicher ameri- kanischer Reihen wie *Perry Mason*, *77 Sunset Strip*, *FBI*, *Simon Templar* oder *Mannix* stimulierte eher noch dazu, einen Gegenentwurf zu riskieren, bei der die Suche nach dem Täter und die Erforschung der Tat-Motive einer Detektivfigur übertragen wurde, die durch Kopf, Gefühl und Intuition ihre Arbeit leistet. Daß dieser Detektiv im deutschen Verständnis dann auch ein Beamter ist - und kein sich frei bewogender Privatdetektiv wie in der amerikanischen Tradition -, stellt ein zusätzliches Problem dar: Der Berufs-Beamte ist Teil eines vielfältig kontrollierten Apparats, selten dis- poniert zu spontaner Entscheidung oder einer Verfolgung ohne Unterlaß, er hat Vorgesetzte und Untergebene, er darf nicht alles tun und lassen, was vielleicht durch die Situation als gegeben und notwendig erscheint, er darf seine Kräfte nicht ungehindert frei entfalten, er eignet sich zur Autoritäts- person, die das Vertrauen in staatliche Maßnahmen fördern kann. Für die- ses Dilemma eine Lösung zu finden, also den deutschen Kommissar nicht in allen Punkten als treuen Staatsdiener mit geregelter Arbeitszeit, als

Biedermann zuhause und in der Arbeit zu charakterisieren, wird zu einem Hauptimpuls für die Autoren der deutschen Kriminalreihen.

Der NRD-Tatort

Es ist bezeichnend, daß zunächst eine Ausweg darin gefunden wurde, den Kommissar zum streng-milden, unbestechlichen und zugleich doch teilnehmenden Vater zu stilisieren, wie es Herbert Reinecker in seiner Reihe *Der Kommissar* anstrebt (97 Folgen von 1969 bis 1976). Als Parallellaktion zu diesem ZDF-Kommissar konzipierte die ARD die Reihe *Tatort*, deren erste Folge dann knapp ein Jahr nach der Ausstrahlung des ersten *Kommissars* zu sehen war.

Wenige Gesichtspunkte waren von Anfang an bestimmend: Mit dem *Tatort* sollte eine Kriminalfilm-Reihe beginnen, die nicht nach amerikanischem Muster ausfiel, aber "realistisch" wirkte. Zweitens sollten, nach den neun Sendern differenziert, regionale Einflüsse spürbar werden. Drittens plante man, immer wieder auch Gastkommissare von anderen Städten und Orten auftreten zu lassen, um auf diese Weise die Folgen untereinander zu verzahnen. Ursprünglich war auch geplant, den Kommissaren verschiedene Ressorts zuzuweisen, zunächst war nicht daran gedacht, nur Morde zu behandeln. Einmal im Monat hatte also jeweils einer der insgesamt neun Kommissare der ARD-Stationen in einem Film von regulär anderthalb Stunden Länge aufzutreten: also Spielfilmlänge, um Figuren und Handlung sich entfalten zu lassen und nicht nur in reduzierter Form vorzuführen. Auf diese Herausforderung reagierten die Sender in ziemlich unterschiedlicher Weise, so daß - das mag eine der Erklärungen für die lange und bisher noch nicht begrenzte Laufzeit der Reihe *Tatort* sein - unter dieser Rubrik zum Teil recht unterschiedliche Filme zusammenfanden. Es gab von Beginn an unterschiedliche Perspektiven, also keineswegs nur Filme, die das Hauptaugenmerk auf die Funktionen der Investigation und Recherche, also auf die Polizei, auf den Kommissar legen, die vielmehr das Milieu, das die verbrecherische Tat bedingt, oder die Handlungsweise, die Logik der Täter und Täterinnen aufmerksam beobachten.

Von der Produktion des NDR gingen in den ersten Jahren die nachhaltigsten Anregungen aus. Dies lag an mehreren Bedingungen: Die frühesten *Tatort*-Folgen, die der NDR sendete, waren vom Autor Friedhelm Werremeier und dem Regisseur Peter Schulze-Rohr in kontinuierlicher Zusammenarbeit entwickelt und sorgfältig inszeniert worden. Als Leitfigur wählten sie den knurrigen Kommissar Trimmel, Held von Werremeiers Kriminalromanen, gespielt vom Schauspieler Walter Richter (geboren 1910), der derselben älteren Generation wie Erik Ode, der ZDF-Kommis-

sar, zugehörte. Über den Umriß des grimmigen Vaters, Rechtswalters und unbeirrbar Gerechten wird noch zu reden sein. Doch Trimmel war nicht die einzige Hauptfigur in den Filmen des NDR. Seine Gegenspieler zogen oft ebensoviel Interesse auf sich. Dafür kennzeichnend ist der Film *Exklusiv*, der am 11. Juli 1971 zwar als neunter Tatort gesendet, aber schon vor der dramaturgischen Prägung der Tatort-Reihe hergestellt worden war. Hier trat Trimmel nur im mittleren "Kapitel" des dreigeteilten Films länger auf.

Der NDR setzte Trimmel bald einen zweiten, einen milderen Kommissar an die Seite, Kommissar Finke, gespielt von Klaus Schwarzkopf (geboren 1922). Finke soll einen Standort in Kiel haben. Auch hier hat ein über längere Zeit hinweg zusammenwirkendes Gespann den Charakter der Finke-Tatorte ausformen können: der Autor Herbert Lichtenfeld (geboren 1927) und der seinerzeit noch sehr junge Regisseur Wolfgang Petersen (geboren 1941). Versuche mit anderen Varianten rechtsstaatlichen Heldentums wurden meist nach kurzem abgebrochen: Als ein wesentlich jüngerer Kommissar trat Knut Hinz als Kriminalkommissar Brammer aus Hannover - immer noch im Sendebereich des NDR - für nur vier Tatort-Folgen in Erscheinung. Der NDR versuchte es zwischendrin mit einer ganzen Reihe von weiteren Kommissaren, etwa Horst Bollmann als MAD-Oberstleutnant Delius (für zwei Folgen), mit Kommissar Pieper (Bernd Seebacher) für zwei Folgen, mit Kommissar Nagel (Dieter Krebs), Kommissar Greve (Erik Schumann), mit Kommissar Schnoor (Uwe Dallmeier) und Kommissar Ronke (Ulrich von Bock) für jeweils eine Folge. Der Nachfolger von Trimmel wurde dann Kommissar Stoever (Manfred Krug): seit langem wieder eine kontinuierlich auftretende Identifikationsfigur, die mehr durch die selbstbewußte, spiellaunige und unsentimentale Persönlichkeit des Schauspielers Krug geprägt wird als durch eine auffällige Konzeption der Rolle. Die im NDR-Sendegebiet verfügbaren Milieus wurden ausgeschöpft, insbesondere natürlich die Großstadt Hamburg mit der Topographie von Zentrum und Vorort, Industriegebiet, Wohnbereich und Randlagen. Einprägsamer jedoch geriet die wiederholte "Porträtierung" von Kleinstädten und ihren Bewohnern in den Finke-Tatorten, ebenso die Kulisse der melancholischen norddeutschen Flach-Landschaften in diesen Filmen.

Die anderen Sender

Der WDR begann die *Tatort*-Reihe mit einem Kommissar, der von der Figur des unwirschen Unrechtsverfolgers Trimmel in bemerkenswerter Weise abstach. Der Zollfahnder Kressin, gespielt vom Schauspieler

Sieghart Rupp, ist unter den frühen "Detektiven" im *Tatort*, darin auch Vorläufer von Schimanski, der einzige, der sich mit Kopf und Körper einsetzt. Er wirkt in vielem wie ein auf deutsche Verhältnisse verkleinerter Abkömmling James Bonds: eitel männlich bis zur Grenze des Unerträglichen, unbedenklich in seiner Annäherung an junge Frauen, ohne sich durch die Jagd nach solcher Befriedigung sein Arbeits-Konzept verderben zu lassen, denn nicht selten baut er junge Frauen als Komplizinnen in sein Spiel ein. Kressin ist bereit zu Sprüngen von Eisenbahnwaggon zu Eisenbahnwaggon oder zu rasenden Autofahrten. Er haftet nur äußerlich am Regelwerk des deutschen Beamtentums. Und wie in den James Bond-Filmen ist sein großer Gegenspieler namens Sievers (Ivan Desny) ungreifbar und entwischt am Ende jedes Mal rechtzeitig, so daß das Spiel von neuem beginnen kann. Autor Wolfgang Menge, der zuvor schon mit Jürgen Roland bei der Stahlnetz-Reihe zusammengearbeitet hatte, stattete seine Figur Kressin mit Smartheit und Härte aus, um nicht den Eindruck des Biedermeiertums aufkommen zu lassen - zumal Kressin auch Wirtschaftsverbrechen auf der Spur war, der Schmutzgelei als einem Gangstertum, das sich "lohnt".

Kressin wurde von Kommissar Haferkamp abgelöst. Der sachlich nüchterne Mann lebt eine Existenz der verinnerlichten Pflicht vor, die zur Neigung geworden ist. Er zeigt nicht viel Enthusiasmus, keinen Überschwang, keinen Humor, kennt offenbar keine Illusionen. Wenigen privaten Neigungen - etwa dem Interesse für Jazz, typisch für die Generation, die gleich nach dem Krieg erwachsen wurde - geht er kaum mehr nach. Zu seiner attraktiven geschiedenen Frau hat er immer noch ein gutes Verhältnis. Sie stellt den Kontakt zu einer eleganten, leichtlebigen Welt für ihn dar. Er verbringt - wie wohl zuvor in seiner Ehe - wenig Zeit bei ihr, da sein Leben in seiner Arbeit besteht. Gelegentlich wird er in den WDR-*Tatorten* ersetzt, einmal durch seinen älteren Gehilfen Kreutzer (Willy Semmelrogge), das andere Mal durch einen Gastkommissar Enders (Jörg Hube), der danach nie wieder auftritt. Seine langlebigen Nachfolger werden das Paar Schimanski und Thanner, gespielt von Götz George und Eberhard Feik, die in den achtziger Jahren wohl die populärsten Kommissare werden. Zumal mit Schimanski wird die oft waghalsige Balance zwischen dem regulären Dienst des Beamten, der seinen Pflichten nachzukommen hat, und dem Anarchismus dessen gewagt, der immer wieder seiner Empörung freien Lauf läßt, seiner Wut, seinem Gerechtigkeitsgefühl, seinem unbändigen Zorn, nicht zuletzt auf das Ganoventum im weißen Kragen. Noch stärker und zeitkritischer als bei den Filmen mit Kommissar Haferkamp wird das Ruhrgebiet, genauer: Duisburg mit seinem Binnenhafen (ein westdeutsches Hamburg), zum Treffpunkt von Reich und Arm, Arbeitslosen und Gastarbeitern, Einzelgängern und organisierten Kriminellen, Menschenhandel und Drogenkriminalität.

Der Bayerische Rundfunk präsentierte zunächst mit Kommissar Veigl, gespielt von Gustl Bayrhammer, einen halb gemütlichen und gemüthhaften, halb schlitzohrigen Kommissartypus, der in manchem Züge eines arglosen Münchner Originals trug. Daß Kommissar Veigl in den ersten Folgen sogar einen Dackel als liebsten Freund hatte, entzückte das Publikum. Dieser Kommissar ist allerdings nicht immer in die Fälle voll verwickelt; gelegentlich fungiert er als Sonde, um das aufzudecken, was als alltägliche Gemeinheit stattfindet und ohne seinen Eingriff unentdeckt, unbezweifelte Normalität bliebe. Der Bayerische Rundfunk griff in der Wahl seiner Autoren sowohl auf Pioniere des Fernsehspiels wie den Autor-Regisseur Michael Kehlmann zurück, wie auf den Amtsrichter und Romancier Herbert Rosendorfer oder auf Vertreter des sogenannten Neuen deutschen Kriminalromans, etwa Michael Molsner.

Die Tatsache, daß etliche Autoren des Neuen deutschen Kriminalromans, so auch Friedhelm Werremeier, wenn er denn dieser Gruppe zuzurechnen ist, jedenfalls Richard Hey oder Felix Huby Drehbücher für den *Tatort* geschrieben haben, deutet auf eine im übrigen selten zu beobachtende Annäherung, wenn nicht Verzweigung zwischen literarischem und filmischem Genre. Bemerkenswerter Nachfolger von Kommissar Veigl wurde dessen langjähriger, geduldiger Assistent Lenz (Helmut Fischer), dessen Rolle keineswegs mehr Gefügigkeit, sondern noch mehr Widerständigkeit gegen die herrschenden Sitten, gegen die Großkopfeten, gegen die Machenschaften hinter den Kulissen verkörperte. Zwei Versuche mit anderen Kommissaren (Günter-Maria Halmer und Hans Brenner) blieben Ausnahmen.

Der Südwestfunk glaubte zunächst mit dem *Tatort*-Konzept sich besondere Schwierigkeiten einzuhandeln, war doch Baden-Baden geeignet für Kuraufenthalte, anziehend durch die Spielbank und die liebliche Landschaft: eine Kleinstadt ohne nennenswerte oder auffällige Kriminalität. Aus diesem Dilemma befreite man sich später, indem man die Kommissare nach Mainz umsiedelte. Der Südwestfunk begann zunächst mit einem konventionellen Typus, dem des "Dienstältesten", dem tüchtig-braven Kommissar Gerber (Heinz Schimmelpfennig), ließ einmal sogar den empfindlichen, für komplexe Figuren prädestinierten Schauspieler Ernst Jacobi einen Kommissar spielen, entschied sich aber dann recht bald dazu, den vielen Männer-Kommissaren Frauen entgegenzustellen: Den Anfang machte Nicole Heesters als Kriminalkommissarin Buchmüller (in drei Folgen), worauf dann Karin Anselm als Kriminalkommissarin Wiegand folgte (in acht Folgen). Nachfolgerin der durch Dezenz und feine Einfühlsamkeit als weiblich-intuitiv gekennzeichneten Kommissarin Wiegand ist die um eine Generation jüngere, burschikose Kommissarin Odenthal (Ulrike Folkerts).

Für die kleineren Sender stellte sich überhaupt das Problem, daß sie, anders als WDR, NDR oder BR, nur in seltenen Fällen mehr als einmal in einem Jahr eine *Tatort*-Folge senden konnten, so daß sich die jeweilige Kommissar- oder Kommissarin-Figur erst über lange Zeitstrecken hinweg dem Publikum einprägen konnte. Der Süddeutsche Rundfunk verhielt sich in dieser Situation am konsequentesten. Er hatte von Beginn an bis weit in die achtziger Jahre hinein nur einen Kommissar, Kommissar Lutz (Werner Schumacher), in seiner unauffällig adretten Art zugleich einer der Kommissare mit relativ unaufdringlichem Persönlichkeitswert. Sein Nachfolger wird der ungefähr gleich alte Kommissar Schreitle (Horst Michael Neutze, geboren 1923, während Schumacher 1921 geboren ist). Schreitle ist ein lebenskundiger und pessimistisch gewordener Mann, der von der Rolle her nicht zu exzessiver Teilnahme an den jeweiligen Fällen aufgefordert wird. Er und sein Vorgänger sind merkwürdig stille und zurückhaltende, bis zur Unkenntlichkeit an Mittelstandsnormen angepaßte Erscheinungen - etwa im Vergleich mit den ungleich schärfer konturierten Figuren von Schimanski, Thanner und anderen.

Der Hessische Rundfunk läßt, dies ist eine Entscheidung der Redaktion mit dem Blick auf den Banken-Standort Frankfurt, in seinen *Tatort*-Folgen immer wieder Verbrechen verfolgen, die mit Geld zu tun haben. Jürgen Roland hat am Hessischen Rundfunk seine erfolgreiche Arbeit als Kriminal-Autor und -Regisseur verschiedentlich fortsetzen können. Die Kommissare des Hessischen Rundfunks haben, einbegriffen den am meisten beschäftigten Kriminalkommissar Konrad (Klaus Höhne), der in acht Folgen auftrat, ein wenig Neugier erheischendes Profil erhalten - was von vornherein in der Gestaltungsweise der Figuren, nicht unbedingt an den Schauspielern liegen mag. Doch ist auffällig, daß die hessischen Kommissare eher dem nüchternen oder gar strengeren Beamtentypus auf dem Spektrum möglicher Kommissarfiguren entsprechen, auch wenn kleinere Ticks sie mit individuellen Zügen versehen sollen. Dies gilt für die Kommissare Bergmann (Lutz Moik) und Brinkmann (Karl-Heinz von Hassel) wie für vereinzelt auftretende Kommissare (Heinz Troike, Volker Kraeft). Der Schauspieler Klaus Löwitsch hat zweimal Polizeihauptmeister in hessischen *Tatort*-Folgen gespielt, die die Figur des "ganz unten" arbeitenden Polizisten vorstellen.

Gleich fünf Kommissare hat der kleine Sender Freies Berlin bisher eingesetzt. Es begann mit dem etwas kleinbürgerlich und abgearbeitet wirkenden Amtsinhaber Kommissar Kasulke (Paul Esser) und dem recht unpersönlichen Kommissar Schmidt (Martin Hirthe), es folgte dann Volker Brandt als Kommissar Walther, ein jüngerer Mann mit für seine Generation typischen Lebensgewohnheiten, auch Wohlstandsmoden, begleitet von seinem, in manchen Folgen durch Widerspruch und analytischen Verstand

interessanten Mitarbeiter (Ulrich Faulhaber). Ein kurzes Gastspiel gab Hans Peter Korff als Kommissar Behnke (in zwei Folgen). In den achtziger Jahren gewann der SFB den erprobten Detektiv vieler Edgar-Wallace-Filmen aus den frühen sechziger Jahren: den gereiften Gentleman Heinz Drache als Kommissar Bülow, der sich in der Zwischenzeit schon wieder verabschiedet hat. Berlin als Großstadt und als damals geteilte Stadt - Ort für Menschen- und anderen Schmuggel - ist in den *Tatort*-Folgen des SFB immer wieder zu beobachten, auch, daß Autoren der DDR gewonnen werden.

Der Saarländische Rundfunk ist in der Palette der *Tatorte* durchaus überrepräsentiert vertreten: anfangs mit dem eher seriösen älteren Kommissar Schäfermann (Manfred Heidmann), nun in jüngster Zeit mit einer originellen Figur, dem Kommissar Palü (Jochen Senf), der sich, wenn auch in anderer Weise als Schimanski, frei zwischen den Schichten bewegt, ein Lebensgenießer und Freund schöner Frauen sein soll, überdies mit unverkennbar alternativen Zügen ausgestattet (dazu rechnet nicht nur das Radfahren, sondern auch die freizügige Wahl von Kleidern und ähnliches).

Radio Bremen schließlich hat sich mit seinem sehr schmalen Budget nur ein einziges Mal am *Tatort*-Konzept beteiligt, um den gewöhnlichen Alltag der Polizeiroutine vorzuführen. Im übrigen hat es die Gelder, die für das Fernsehspiel reserviert sind, in andere Projekte investiert.

Tatort Österreich

Besondere Beachtung verdienen die *Tatorte* des Österreichischen Rundfunks (ORF). Fritz Eckardt, Autor und Regisseur der Folgen mit dem Oberinspektor Marek aus Wien, hat entschiedener als alle anderen, die sich bisher auf die *Tatort*-Idee eingelassen haben, dem Reiz der Fiktion Geltung verschafft. Weder gibt es den Rang eines Oberinspektors in der österreichischen Polizei (so erläutert Eckardt selbst), noch werden in einem Bezirkskommissariat Mordfälle in der Weise aufgeklärt, wie das Marek vollbringt. Dieser Sonderfall mag auch daher rühren, daß Eckardt die Figur des Marek bereits 1963 in dem Film *Die Vorladung* vorstellte. Bis 1970 entstanden insgesamt acht Filme, dann erst wurde Marek in die Gilde der *Tatort*-Kommissare aufgenommen. *Mord in der U-Bahn*, der dreizehnte *Tatort* mit Marek (1983), führt den Oberinspektor bereits als Pensionär in die Geschichte ein. Der Reiz der Marek-Filme liegt vor allem im Volkstheaterhaften, im Schwankhaften, in den vielen Nebengeschichten, die in dem Kommissariat zusammenfließen, in dem Widerspruch zwischen Grantlerum und devoter Höflichkeit, scheinbarer Ignoranz und tatsächlichem Scharfsinn - vor allem in der Gestalt der Leitfigur. Kurt Jaggberg wird als

grimmig-verständnisvoller Kommissar Hirth Nachfolger Mareks. Nach ihm wird die Tendenz dazu, ein Team vorzustellen, immer stärker. Es fehlt die große Zentralfigur, die Eckardt ohne Zweifel dargestellt hat - als kreative Person und als Hauptdarsteller in einer voluminösen Rolle. Die Parodie auf die Marek-Geschichten, *Kottan ermittelt*, scheint Eckardts Auffassungen kaum berührt zu haben.

II Einige Regeln der Tatort-Dramaturgie

Mit der Entscheidung, Schwerkriminalität, also Mord und andere Tötungsdelikte, Kindesentführung und Drogenhandel und Waffenschlebung und dergleichen zum Sujet zu wählen, haben die Kriminalfilme der *Tatort*-Reihe sich die Verbrechen ausgewählt, die in der Kriminalstatistik keine erhebliche Rolle spielen. Insbesondere gilt dies für Mord. In der tatsächlichen Skala der Verbrechenshäufigkeit kommt er selten vor; in der Fiktion des Kriminalfilms wie des Kriminalromans ist er übermäßig vertreten. Die Regeln der Erfindung ersetzen hier die Regeln der Realität, oder sie verschränken sich untereinander. Das pathetische Moment: das Sterben des Menschen, verbindet sich mit dem Affekt oder dem Kalkül des Mordes, der Tötung. Die moralische Wertung und Diskussion gewinnt in diesem Fall außerordentliche Bedeutung. Das Schema von Verbrechen und Verfolgung des Verbrechens wird beim Mord auch weitgehend von Zusatzmotiven entlastet: Das Opfer rechtfertigt die größte Anstrengung, den Täter zu entlarven. Es gibt einige *Tatorte* - wie zum Beispiel *Taxi nach Leipzig* -, bei denen man durchaus die Berechtigung der polizeilichen Nachforschung bezweifeln mag. Die Aktivität des Kommissars wirft zwar Licht auf Verhältnisse, die sonst im Dunkeln geblieben wären - die aber nicht verdienen, nur rückhaltlos verurteilt zu werden. Das *factum brutum* des Mordes scheint jedoch alle Bedenken hintanzusetzen. Der Jäger, der Polizist, der den Unrechtstäter verfolgt, gebärdet sich wie mit einer Sondervollmacht ausgestattet: Er darf indiskret in die Intimsphäre von Personen eindringen, Voyeur in den Behausungen der Getöteten sein, bürgerliche Dezenschwellen überschreiten, den guten Ruf oder die Ehre, vielleicht sogar die Würde von Verdächtigen verletzen. Sein Handeln scheint, falls man es anfechten wollte, immer dadurch gerechtfertigt, daß eben Mord kein Pardon kennt. Immerhin gibt es einige Folgen aus der *Tatort*-Reihe, frühe wie späte Filme, etwa Folgen mit den beiden gebrochenen Helden Schimanski und Thanner, in denen die Selbstherrlichkeit des Verfolgers durchaus als anmaßend oder zumindest als problematisch erscheint.

Die Dramaturgie verlangt, daß das Verhältnis zwischen Täter, Opfer und Verfolger in Einzelfiguren sichtbar werde. Sie individualisiert komplizierte gesellschaftliche Verhältnisse, in denen es zum Verbrechen kommen kann. Eine Folge ist, daß ganze Verbrechensbereiche kaum ins Blickfeld des *Tatorts* geraten: (a) In den siebziger Jahren nur am Rande, schon etwas deutlicher in den achtziger Jahren, taucht das Thema des organisierten, region- und sogar länderübergreifenden Verbrechens auf, über dessen reale Bedeutung sich in der Zwischenzeit niemand mehr im unklaren ist (siehe Dagobert Lindlau: *Der Mob*). (b) Bemerkenswerter ist das Aussparen terroristischer Verbrechen. Überall dort, wo gesellschaftliche Bewertungen mit einfließen oder das Verbrechen - durchaus unberechtigt (wie ich es sehe) - mit 'höheren', vielleicht als idealistisch bezeichneten Motiven erklärt wird, ist die Diskussion von Schuld und Sühne heikel, zu heikel für das populäre Kriminalgenre im Fernsehen. Während die Bundesrepublik in den siebziger Jahren seit spätestens 1972 bis 1977 von den Gewalttaten des Terrorismus erregt wurde, fand dies keinen Niederschlag in den öffentlich-rechtlich produzierten Kriminalfilmen. (c) Ferner bleibt das 'Dunkelfeld' des Verbrechens ausgespart: also die Untaten, die begangen werden, ohne daß sie entdeckt und gesühnt werden. Kaum ein *Tatort*-Film wagt es, Verbrechen vor Augen zu stellen, ohne daß am Ende wenigstens eine mehr oder weniger angemessene Strafe erfolgt oder zumindest eine Strafe, die im Gang der Handlung als Mindestkompensation für die Unordnung gelten könnte, die die Unrechtstat hervorgerufen hat.

Wie empfindlich Zuschauer auch auf kleinste Defizite der poetischen Gerechtigkeit wie auf Unregelmäßigkeiten reagieren, die von den Kommissaren begangen werden, ist immer wieder zu beobachten - jüngst erst an den Reaktionen auf den Südwestfunk-*Tatort Die Neue* (1989), in der die Kommissarin in einer beiläufigen Szene es wagte, in einer Art Streich oder aus Verlegenheit, das gefüllte Glas mit Alkohol einer Nachbarin in der Kneipe ins Cola-Glas zu schütten. Dieser Vorgang war - nach Leserzuschriften in den Programmillustrierten zu urteilen - das vordringlichste Ärgernis an diesem Film. Das eigentliche Thema: der Schock der Vergewaltigung, die Tragik der Opfer, in gewisser Hinsicht die Tragik der Täter, die in diesem Film zum Vorschein kommt, hat indes auch nachdenklichere Reaktionen hervorgerufen.

Schimanski, der häufig und in fast aufdringlicher Weise gegen die Regeln bürgerlichen Anstands verstößt, verletzt offenbar das - nur auf den ersten Blick diffuse - Autoritätsbild, an dem viele Zuschauer den Kommissar messen. Wie sehr der Kommissar nämlich als Träger des Vertrauens in den gerechten Gang der Dinge, meistens auch obrigkeitlicher Autorität gelten soll, wird bei unterschiedlicher Ausfüllung dieses Rollenschemas erkennbar: Jede Abweichung vom Grundmuster wird registriert und kann als

Störmoment geahndet werden. Viele Kommissare sind ältere Männer, denen keine gefährlichen Leidenschaften mehr unterstellt werden, auch keine beherrschende Selbstsucht: Für sich verlangen und erhoffen sie wenig oder nichts mehr. Daß sie alleine leben, gehört zur Symptomatik des Verfolgers, der Tag und Nacht bereit ist, eventuellen privaten Verlockungen zu entsagen, um sich nur dem Dienst an der Verbrechensverfolgung zu widmen. Ihre Menschlichkeit beweist sich häufig nur in spezifischen Vateigenschaften, die sie im Umgang mit ihren Mitarbeitern, manchmal auch Gejagten gegenüber beweisen, die nicht zur Klasse der arroganten und selbstbewußten Täter gehören. Die ursprüngliche Schichtzugehörigkeit der Kommissare wird selten definiert. Wenn dies geschieht, ist ihre soziale Herkunft im niederen Bürgertum oder darunter zu suchen: Was ihre Empfindlichkeit für Unrecht und die Stärke ihres sublimierten Rache-Impulses begrifflich machen soll? Doch bei den meisten Kommissaren verbietet sich diese Zuordnung, damit ihnen gegenüber keine Vorurteile entstehen, die Status und Geltung von Besitz, Erfolg und Einkommen abhängig sehen. Der Kommissar wird meist außerhalb dieser Prestige-Hierarchie einer am Gewinn orientierten Gesellschaft angesiedelt. Geld bedeutet ihm nichts. Der Kommissar im Idealzustand lebt für seine Aufgabe, die ihn prägt und ihm moralische Macht verleiht. Er ist unkorruptierbar.

III Kommissare - Porträts epochentypischer Kunstfiguren

Trimmel wird, als gelte es, Mißtrauen zu erwecken, ein fast provozierender kleinbürgerlicher Habitus verpaßt: Der Kommissar zuhause nimmt Platz in Möbeln, die der Vorkriegszeit entstammen könnten und altmodisch 'deutschen' Geschmack verraten; er trinkt Bier aus der Flasche, er qualmt Zigarren. Ein stickiger, kalter Dampf von billigem Tabak und ungelüfteter, vollgestellter Wohnung umgibt ihn fast als persönliche Aura. Dieser Eindruck wird nur vorübergehend dadurch aufgewogen, daß er in einem besonders kalt-sachlichen Büro arbeitet und in seinem Äußeren auf konkrete, neutrale Kleidung achtet. Da der Schauspieler Walter Richter zu heftigen körperlichen Aktionen nicht mehr imstande ist (was in "Taxi nach Leipzig" durch geschickten Schnitt vertuscht wird - bei einem tätlichen Streit mit einem Offizier der Volkspolizei), wirkt auch sein Gang schwerfällig. Um so mehr Wut, kaum gefiltert, und inquisitorische Kraft legt er in seine Verhöre, um so mehr Verachtung, kaum verhüllt, läßt er im Umgang mit zumal wohlhabenden Verdächtigen erkennen. Die eigentümliche Sturheit Trimmels, die fast nur wahrnimmt, was unmittelbar mit dem Fall zu tun hat, scheint ihn zu einem guten Beamten in fast jedem System zu qualifizieren. In *Taxi nach Leipzig* wird darauf angespielt, daß er mit einem alten

Kollegen, der gegenwärtig in der DDR eine entsprechende Position innehat und sich ähnlich benimmt wie Trimmel, eine gemeinsame Vergangenheit in den Kriminalinstanzen des Dritten Reiches teilt.

Die vielfach angemäÙte und selbstgerecht wirkende, mit Kraftausdrücken präzierte Geringschätzung Trimmels für alle, die er mit seinem Verdacht verfolgt, wird im nachhinein meist dadurch gerechtfertigt, daß die Verdächtigen in der Tat diesen Verdacht verdienen, daß sie sich als Schuldige entlarven. Werremeier und Schulze-Rohr lassen sich also auf eine Äquibristik zwischen kritischer Sozialtypik und auf Spannung ausgerichteter Kriminaldramaturgie ein: Trimmel verkörpert den abscheulichen Hochmut eines Staatsorgans, das sich im Recht wähnt, kaum Rücksicht auf bürgerliche Sitten und die intimen Reservate anderer Personen nimmt. Er ist in seinem Sprachverhalten aggressiv bis zur offenen Beleidigung. Gleichzeitig wird all dies dadurch legitimiert, daß er im Verlauf der Handlung Recht erhält. Seine Gegenspieler gehören in auffälliger Häufigkeit zur Gruppe der Erfolgreichen in dieser Gesellschaft, es handelt sich um Unternehmer, Ärzte, Bankleute. In dieser Konstellation wirkt das ruppig-rabiate Element in Trimmel wie eine Reaktion auf die diskrete Arroganz der Mächtigen, wie der Zorn auf die 'herrschende Klasse', der einen Menschen bewegt, der ihr fernsteht, aber zugleich in ihr einen Hort der Kriminalität vermutet. Der Kommissar darf, was anscheinend immer noch im System unserer Gesellschaft mit einem Tabu belegt ist: Er darf, ohne devote Gesten zu vollführen, in die Villen der Reichen eindringen, ohne sich die Schuhe abzuputzen; er darf sie - in seiner 'Amtsausübung' - grob anfahren und zur Rechenschaft ziehen, sie unnachsichtig observieren. Selbst bei den schwachen Versuchen Trimmels, wenigstens in den Szenen der ersten Begegnung so etwas wie eine höfliche Zurückhaltung zu wahren, rumort dieses Aufrührerisch-Argwöhnische. Nach 1968, als gesellschaftliche Werte neu bedacht wurden, als im Zeichen einer linksliberalen Koalition Gleichheits- und Gleichberechtigungs-Ideen eine erhebliche Rolle spielten, fungiert Kommissar Trimmel nicht als Revolutionär - doch als rebellisches Temperament, das seinem Haß auf Personen der Oberschicht kaum Einhalt gebieten und diesen Haß im Beruf ausleben kann.

Ganz anders Kressin: der Playboy mit dem gestählten Körper bewegt sich fast schon an der Grenze zur Parodie. Er ist ein 'harter Bursche', der keine Gefahr scheut. Er ist ein Mann der direkten Wege: zu den Verbrechern, zu den Frauen. Für diese Risiken wird er immer wieder belohnt: durch seinen Erfolg als Fahnder, durch die Gunst der Frauen. Gleichzeitig wird immer wieder in den Geschichten vorgeführt, wie ihm das 'größte Stück' entgeht: der 'big boss' Sievers oder Liebe, die schnelle erotische Triumphe übersteigt. Wie Kressin mit diesen Naturell zu seinem Amt gekommen ist, bleibt unerklärlich. Doch ist nicht abzuleugnen, daß der Figur des

Zollfahnders gerade in der Darstellung durch Sieghart Rupp, ungeachtet der so demonstrativ vorgetragenen Attitüde des ungebundenen Libertins, auch etwas vom tüchtigen Beamten anhaftet. Er ist gar kein Sensualist, der auf feinere Reize seiner Umgebung reagiert. Seine Tüchtigkeit hängt mit der gewissen Grobheit seiner Empfindung zusammen, die nur auf eindeutige und starke Suchmuster, des Kriminellen, des Femininen, anspringt. So widerstrebt er zwar allen Versuchen, ihn rigider Disziplin zu unterwerfen, ist aber trotz aller Affektiertheiten seines Lebensstils nur ein ziemlich plumper Nachahmer weltläufiger Allüren.

Betrachtet man die beiden unbotmäßigen Kommissare Trimmel und Kressin, kann man nicht umhin, Werremeier, Schulze-Rohr und Menge zu attestieren, daß sie keine Vorbildfiguren konstruiert haben, sondern Charaktere, die das Stigma ihrer Herkunft aus den unteren Schichten mit sich herumtragen und diesen 'Klassenkonflikt' deutlich austragen oder ein kompensierendes Übersprungsverhalten zeigen wie Kressin, der sich selbst stilisiert. Die Entstehung dieser Figuren ist durchaus begrifflich in einer Periode, in der die Fiktion von der formierten Mittelschichtsgesellschaft zugunsten einer schärferen Beobachtung der Schichtendifferenzen aufgegeben wurde, die sich auch in einer ungleichen Verteilung von Macht und Ohnmacht ausdrücken.

Die Kommissare Finke und Veigl vertreten eine andere Spielart: die des neutralen oder halb widerwillig teilnahmevollen Betrachters menschlicher Dinge, dem es eine gewisse seelische Mühe bereitet, aus der Betrachtterposition in die des Verfolgers überzuwechseln. Bei Kommissar Finke geschieht dies in einer etwas sachlicheren Weise als bei Kommissar Veigl. Beide sind offenbar einsame Männer, die unter ihrer Einsamkeit nicht zu leiden scheinen, da sie ihr Dienst in Atem hält, da sie "Assistenten" haben, die als mehr oder weniger wohlgeratene Söhne anzuleiten sind, da sich ihre nicht sehr starken emotionalen Energien auf die Menschen richten, die sie beobachten und die sie überführen, auch auf die, die zu Opfern geworden sind. Besonders Klaus Schwarzkopf kann als Darsteller des Kommissar Finke intelligente Einfühlung und humane Sympathie deutlich machen. Immer wieder sehen wir ihn in einer Situation, in der er nur äußere Vorgänge beobachten kann, und werden Zeuge, wie er daraus, mit leichten Verzögerungen, seine Schlüsse zieht, sich das Innenleben der Menschen und der Häuser hinzudenkt. Er achtet auf Indizien, auf Atmosphärisches, kann sich von der Ausstrahlung der Personen auch einfangen lassen (für eine kleine Weile), die ihm gegenüber sitzen, die er befragt. Ein zarter, manchmal auch zartfühlender "Inquisitor", der Argwohn mit Diskretion, insistierende Aufmerksamkeit mit der Fähigkeit, 'Fährten zu lesen', verbindet, der aus der Haltung des Zuschauers, gleichsam, als müsse er sich zur Ordnung rufen, zu zielstrebigem Betriebsamkeit findet. Bei Finke erwächst

aus seiner Zugehörigkeit zu einem unauffälligen Bürgertum kein Minderwertigkeitsgefühl; er demonstriert eine zivile und demokratische Form der Verfolgung. Uneitel und unaufdringlich, wie dieser Kommissar ist, lädt er den Zuschauer dazu ein, seinem Blick zu folgen, ohne daß den Betrachter irgendeine Art von schlechtem Gewissen überkommt.

Kommissar Veigl scheint auf Anhieb gemütlicher als sein norddeutscher Kollege zu sein, entpuppt sich dann aber als ungemütlicher. Er wirkt behäbiger, will jedoch schnell ein Ergebnis sehen, bleibt irritierbar und unruhig, wenn ihm Erklärungen nicht auszureichen scheinen. Es ist auffällig, wieviel Erpressungen Veigl in seiner Amtszeit als Münchner *Tatort*-Kommissar konfrontiert wird: Erpressungen nach Entführungen, Erpressungen von Lösegeld, Erpressungen wehrloser Menschen. Veigl bietet dazu das Gegenbild: unbestechlich, fast mit einem leisen Zug zur Selbstgerechtigkeit. Bisweilen spielt er den Devoten vor Mächtigen und Reichen, ohne daß man ihm diese Maskerade abnimmt. Aber ihm fehlt die hochkochende Wut, der Zorn, die Verachtung, der Racheimpuls, die bei Kommissar Trimmel, der Hamburger Variante, immer spürbar sind. Veigl ist kein Kommissar mit Herz, wie es vielleicht mit Blick auf seine äußere Erscheinung vermutet werden könnte. Er ist Zumutungen gewöhnt, ein Unwirscher, ziemlich frei von Angst. Frauen gegenüber kann er, der sich wie ein Witwer mit verjährtem Kummer durchs Leben bewegt, hochfahrend sein, sich aber auch - fast unmerklich - erweichen lassen. Aber er verbirgt seine menschliche Sympathie oder sein gesellschaftliches Engagement - wohl auch vor sich selbst - hinter raunziger Abwehr.

Der in Wien amtierende Oberinspektor Marek ist im Vergleich zum Bayern Veigl schärfer, skeptischer, spöttischer. Seine Freundlichkeit erweist sich eher noch als Tarnung, als raffiniertes Instrument im Verhör, als krallenbewehrte Sanftmut, die sofort ausgetauscht werden kann gegen überraschende Härte, manchmal sogar Hohn. Der - im Vergleich zu Veigl - noch langsamere Bewegungsduktus des Schauspielers Fritz Eckhardt zwingt zusätzlich dazu, auf die Sprache, das Sprachverhalten zu achten. In der Rede zeichnen sich die schnellen Reaktionen ab, die sich körperlich nicht zu erkennen geben, so daß es zu einem eigenartigen Kontrast zwischen der intellektuellen Geschmeidigkeit und der Schwerfälligkeit der äußeren Person kommt.

Kommissar Haferkamp spiegelt in manchen Facetten einen symbolischen Typus der Ära von Bundeskanzler Schmidt. Er ist ein schlanker Mann, Mitte der vierziger Jahre, der allzeit bereit ist, jedes gelassene Zwiesgespräch mit seiner schönen Ex-Ehefrau sofort zu unterbrechen, wenn sein Beruf es erfordert: ein Mann von alerter, fast beängstigender Tüchtigkeit, der keine Ermüdungserscheinungen zu kennen scheint. Intimere Stimmungen können ihn nur für Momente einfangen. Die Freuden des

Lebens sind kurze Durchgangsstationen, z.B. das Hören alter Jazz-Platten. Dieser Kommissar ist kühl, beherrscht, in seiner Arbeit beherrschend, ein Einzelgänger, der wenig Rücksicht auf sich und auf andere nimmt, ohne rücksichtslos wirken zu wollen. Sein Begleiter, ein älterer Kollege, ist ihm untergeben und unterlegen. Haferkamp ist ehrgeizig: er will den Fall lösen, er will die Oberhand behalten, er schießt notfalls (und nicht daneben). Dieser oft schweigsame und grüblerische Kommissar zeigt selten starkes Interesse an den Menschen, die ihm begegnen. Die ihm nicht abzustreitende Gleichgültigkeit für Rang, Stand und Geschlecht der Personen, die er als Verdächtige vernimmt, bringt ihn auch dazu, gelegentlich Schuldgefühle zu erzeugen oder jemandem Schuld einzureden. Die Reibungsverluste, wenn man dies so nennen kann, die Kosten, die die Suche nach der Wahrheit erfordern, kümmern ihn nicht sehr. Oft hat Haferkamp auch nicht mit dem kriminellen Milieu zu tun, häufiger mit guten, ansehnlich wirkenden Bürgern, denen er in manchem gleicht. Doch hinter der Fassade verbirgt sich das Verbrechen. Haferkamp vermutet es dort und will die zur Strecke bringen, die sich so trefflich zu verschanzen verstehen. Er muß den Anschein der Wohlanständigkeit durchbrechen. Karl-Heinz Willschrei, vielfach Autor der Haferkamp-Folgen, hat den Wett- oder Zweikampf-Charakter der Handlungen um den ehrgeizigen Jäger Haferkamp mitgeprägt. Die Haferkamp-Folgen sind von Regisseuren wie Wolfgang Becker und Wolfgang Staudte in spannungsvolle Spielmechanismen verwandelt worden. Sie gehören der Tendenz nach zu den frostigsten Filmen im *Tatort*-Reservoir.

Schimanski und Thanner, Kommissare in Duisburg, haben auch als Gegensatzpaar den WDR-*Tatorten* der achtziger Jahre wesentlich kräftigere Farben verliehen: Das Widerspiel zwischen dem eher anarchischen Schimanski, der - ungeachtet des unaufhaltsamen Alterns von Götz George, der die 50-Jahresgrenze überschritten hat - als Prototyp einer alternativen Jugendgeneration erscheint, was sich bereits in seinem Kleidungsstil kundtut (Windjacke, offenes Hemd, Jeans), und dem fast herausfordernd korrekt auftretenden Thanner, der sich meist zu beherrschen weiß und die Züge strenger Erziehung deutlich sichtbar trägt, dieses Widerspiel verschafft der ursprünglichen Konzeption des *Tatorts* noch einmal Geltung. Dieses Konzept lenkt Aufmerksamkeit auf den Kommissar, auf seine Person.

Die dramatische Aufgabe, aus einem deutschen Beamten eine facetierte Kunstfigur zu machen, hat die Kräfte von Autoren, Regisseuren und Schauspielern oft überstiegen. Zu den bemerkenswertesten Folgen der *Tatort*-Reihe gehören Filme, in denen der Kommissar nicht Protagonist ist, manchmal nur als Randfigur auftritt, während der Hauptteil der Handlung den Tätern und Opfern reserviert ist. Schimanski und Thanner nun ziehen das Interesse wieder auf sich, zumal als kontrastierende Helden, die bei

demselben Fall unterschiedliche Verhaltensweisen zeigen. Schimanski setzt die bürgerlichen Interaktionsrituale, als sei er ein "junger Wilder", außer Kraft, indem er sich bei heftigen Reaktionen keinen Zwang antut, bei der Annäherung an andere auch die körperliche Berührung nicht scheut, weder bei denen, die als Täter verdächtigt werden müssen, noch bei neutralen Personen - neutral unter dem Aspekt der kriminalistischen Abwägung. Thanner dagegen zeigt äußerste Berührungsscheu und berücksichtigt beinahe zwanghaft formale Regeln. Die Symptomatik einer fast krampfhaft disziplinierten und etablierten Existenz auf der einen Seite und die Symptomatik einer respektlosen, emotional unkontrollierten und impulsiven Existenz auf der anderen Seite, dieses Gegeneinander spiegelt einen Generationskonflikt: zwischen einer Jugendkultur mit ausgeprägter Sprache und ungebärdiger Erscheinungsweise und der in ihrer Ordnung beharrenden und zugleich erschütterten 'gesetzten' Gesellschaft. Der eine, der versucht, dem Anpassungsdruck nachzugeben, seine Affekte zu sublimieren, muß notwendig in Konflikt geraten mit dem anderen, der sich solcher Sublimationsforderung überhaupt nicht unterwirft, der als körperliches, auch sexuelles Wesen, allenfalls geschwächt durch die Überanstrengung, die sein Beruf ihm abverlangt, so etwas wie eine neue Bewegungsfreiheit vorzuführen scheint. Schimanski kommt von ganz unten. Über seine Herkunft gibt es keine genaue Auskunft, kaum verfügt er über das normale Schulpensum an Wissen, dafür hat er "Kontakt" mit den einfachen, den kleinen Leuten, die seine Klienten sind. Thanner dagegen, ungleich gebildeter, wirkt wie ein Gefangener seiner Sozialisation, geprägt von seiner Herkunft aus dem mittleren und höheren Bürgertum; wirft er diesen Zwang einmal ab, wird er besonders gefährlich und unberechenbar, da ihm dann jede Kontrolle abhanden kommt. Der Umstand, daß beide Kommissare, die als antagonistische Prototypen ihrer Periode auftreten, doch einer Arbeit verpflichtet sind, oft einem Ziel nachjagen, wirkt wie eine Art Versöhnung zwischen den Kräften, die in der Fiktion des Kriminalfilms geleistet wird: eine Versöhnung durch gemeinsame Arbeit, im Zeichen der Aufdeckung von Unrecht und Gewalttat. Schimanski und Thanner leben einen gesellschaftlichen Kompromiß vor, an den man glauben mag: den Kompromiß zwischen dem Assimilierten und dem Außenseiter.

Differenz in der Arbeitsauffassung erzeugt jedoch Konflikte: Schimanski, der sich an eine Spur heftet, von der er nicht wegzuscheuchen ist, selbst, wenn man ihn vorübergehend vom Dienst suspendiert, wirkt bessener als Thanner, der mit den erprobten Methoden arbeitet - sich oft eher in der Lage sieht, aufzugeben oder das Verfahren einzustellen. Ihre Freundschaft und Sympathie bleibt rätselhaft, aber beständig. Die immer wieder durch ihre Verschiedenheit bedingte Entfremdung voneinander

wird am Ende der meisten Folgen jäh überwunden: in Gesten manchmal rührender Solidarität und unergründlicher Männerfreundschaft.

Unter den Kommissaren ist noch Kommissar Veigls Nachfolger Lenz (Helmut Fischer) kennzeichnend für die Entwicklung der *Tatort*-Reihe in den achtziger Jahren. Auch Lenz zeigt die Züge eines Originals: der unverkennbar steife Gang, das etwas maskenhafte Gesicht, das man zu enträtseln genötigt ist, die schwebende Sprechart, die nicht immer eindeutig entscheiden läßt, ob es nun eine sarkastische oder eine ernst gemeinte Bemerkung war. Lenz sieht mehr und denkt mehr, als er sagt und andere erkennen läßt. Lange Jahre der Ansprechpartner seines Vorgängers und alten Chefs Veigl, zeigt er doch kein Bedürfnis, nun selber Chefallüren auszubilden. Sein Verhalten bleibt gemäßigt, langsam, ohne Anmaßung. Lenz läßt keine Fallhöhe zwischen sich und seinen Helfern sichtbar werden, auch keine Fallhöhe zwischen sich und denen, die er verdächtigt, die er verhört. Er ist ein demokratischer Naturell, der manchmal zu bedauern scheint, daß er sonst so sympathische Täter überführen muß. Der auch bedauert, daß er die wirklich Schuldigen, die sich seinem Zugriff entziehen können, nicht zu fassen bekommt. Gleichmütig und äußerlich nur ein wenig den Zerknirschten mimend (in fast parodistischer Weise), nimmt er Verweise seiner Vorgesetzten hin. Er will unter Menschen sein und Menschen nicht verletzen. Sein Spott ist deshalb nicht gleich auszumachen, weil er so infam wäre - sondern, weil er nicht so ernst gemeint ist. Lenz ist der nachsichtige Kommissar, der verstehen will, was die Täter zu ihrer Tat bewogen hat: ein jüngerer Maigret, der sich von seinen vielen schlechten Erfahrungen noch nicht die Neugier und die Anteilnahme hat verderben lassen.

Die Kommissarin Wiegand (Karin Anselm) läßt sich zwar, äußerlich betrachtet, in vielem ihren männlichen Kollegen vergleichen, doch die Filme, in denen sie auftritt, akzentuieren auffallend stark ihr Verhältnis zwischen Privat- und Arbeitsbereich. Wiegand lebt alleine und entbehrt ebenso wie andere Kommissare einer Vorgeschichte, die ihre Person zusätzlich in den Blickpunkt des Interesses rücken könnte. Sie wirkt unscheinbar, in ihrer damenhaft-dezenten Kleidung, in ihrem Auftreten, das bescheiden und bestimmt wirkt. Sie ist nicht merklich aggressiv oder affekthaft, vermeidet "Auftritte". Doch sie versieht ihren Dienst in einer Männerdomäne - und das bringt Reibungen mit sich, etwa mit dem "Assistenten", mit anderen Mitarbeitern. Meinungsunterschiede erhalten plötzlich eine weitere Perspektive, werden damit belastet, daß Männerlogik gegen Frauenlogik zu stehen scheint. Ihr persönlicher Bereich wird vom Film "observiert": Was tut sich da, was tut sich da nicht? Es tut sich nicht viel. Sie bringt ihren Körper nicht zur Geltung, nimmt ihn eher auffällig zurück. Sie ist ausgleichend freundlich, um Verständnis bemüht, analysiert für sich, kann sich auch verrennen, erkennt dies aber meist rechtzeitig, handelt

dementsprechend schnell. Ein besonderer Reiz besteht darin, wenn sie als Frau mit Frauen zu tun hat, die als Verdächtige oder als denkbare Opfer in Frage kommen, die aber ganz andere Lebensstile als sie selbst vorführen. Dann wird sie zur Vertreterin bürgerlicher und bewährter Anschauungen und Denkweisen. Sie selbst demonstriert, wie Arbeit Kompensation für andere Wünsche bedeuten kann, wie Anpassung und Einfühlung, die nicht bis zur Selbstaufgabe gehen müssen, doch friedensstiftend sind und ein bestimmtes Ideal beherrschter, nüchterner vernunftgeleiteter Menschlichkeit repräsentieren. Dabei ist nicht zu übersehen, daß ihre Diszipliniertheit, die alles Schroffe in Anspruch und Ausspruch vermeidet, auch schwer erkaufte zu sein scheint. Doch die Kommissarin verliert nie ihre Beherrschung, allenfalls gelegentlich ihre Fassung (für Sekunden). Die Entscheidung, auf sie eine jüngere Kommissarin folgen zu lassen, die - soweit das vom ersten Auftritt abzulesen ist - näher an die Dinge und Menschen heranrückt, aus Verwicklungen sich nicht so leicht heraushalten kann, ist nur allzu begreiflich, zumal mit dem Blick auf die Schimanski-Figur.

Es scheint nicht mehr möglich zu sein, einen Autoritätscharakter, vielleicht sogar versetzt mit all den böartigen Zügen, wie sie Trimmel aufweist, in den späten achtziger Jahren dem Publikum vorzustellen. Der Kommissar, der Staatsbeamte, wird eher als fehlender Mensch gesehen mit Schwächen und Leidenschaften, der einer schwierigen Aufgabe nachgeht und sich ihr nicht immer gewachsen zeigt. Das Ideal des gebrochenen Helden hat endgültig auch in das *Tatort*-Konzept Eingang gefunden.

IV Tatort-Verbrechen und der Wertewandel

Der Versuch, eine Statistik ausgewählter kriminalistischer Elemente in achtzig *Tatort*-Filmen aufzustellen, ergibt ein diffuses Phantombild des typischen *Tatort*-Verbrechens. Ich will - dies vorweggeschickt - die Ergebnisse einer solchen Statistik nicht überbewerten, obwohl nach Möglichkeit darauf geachtet wurde, bei der Auswahl der achtzig *Tatorte* alle Sender gleichmäßig zu berücksichtigen und auch alle Sendejahre von 1971 bis 1989; bei der Auswahl handelt es sich also um ca. ein Drittel aller bisher ausgestrahlten *Tatorte*. Die Ergebnisse, die sich in Zahlen ausdrücken lassen, bestätigen die Eindrücke, die sich beim Durchsehen der einzelnen Filme schon befestigt haben.

Überraschend ist das Verhältnis zwischen den Geschlechtern auf der Seite der Täter und auf der Seite der Opfer. Während es wohl nicht weiter verwundert, daß dreimal so viele Täter wie Täterinnen in den ausgewählten *Tatorten* zu zählen sind, ist es zumindest erstaunlich, daß - im Gegensatz etwa zur *Kommissar*-Reihe, in der weibliche Opfer weitaus überwiegen -

in *Tatorten* männliche Opfer die Mehrheit bilden. Allerdings ist es keine so auffällige Mehrheit mehr wie bei den Tätern: die männlichen Opfer stehen zu den weiblichen im Verhältnis von ca. 1,6 zu 1. Dabei ist ausdrücklich anzumerken, daß Frauen keineswegs nur von Männern umgebracht werden, sondern nicht so selten auch von Frauen. Die recht stattliche Zahl von Mörderinnen (17) läßt erkennen, daß die Autoren und Autorinnen des *Tatort* absichtsvoll von der patriarchalischen Perspektive Herbert Reinekers in seiner Kommissar-Serie, aber auch in etlichen Derrick-Folgen, abrücken und die Emanzipation der Frau selbst zur Mörderin befördern. Außerdem ergeben sich durch die Wahl einer Täterin verwickelte Formen der Tat selbst, der Tatvertuschung, also auch der Tataufdeckung. Solche Filme spielen mit dem Vorurteil, daß Frauen mörderische Konsequenz nicht zuzutrauen sei. Sie tun wohl etwas für die Gleichberechtigung, noch mehr für eine Dramaturgie vertrackteren Fallenstellens.

Etliche 'klassische' und in der Realität leider verbreitete kapitale Verbrechen wie Vergewaltigung und Entführung kommen in der *Tatort*-Statistik nur bei einigen wenigen Fällen vor. Bei der Durchmusterung der Verbrechenmotive zeigt sich, daß gesellschaftliche Gründe für das Verbrechen vor psychischen Gründen rangieren. Die Reihe der Tatmotive wird von der simplen Habgier angeführt (16 Fälle), die Leute dazu bringt, am umlaufenden Geld teilhaben, ohne dafür entsprechende Arbeit leisten zu wollen. Der Bankraub ist ein beliebtes Mittel, sich auf schnelle Weise in bessere Umstände zu versetzen. Aber auch da, wo ein reiches Erbe winkt, können Hindernisse willkürlich beiseite geschafft werden. Die Verbrecher planen ihre Aktion, wenn sie einen bestimmten Lebensstandard halten oder verbessern wollen; Unternehmer gehören unter die kaltblütigste Gruppe der zweckvoll handelnden Untäter. In zweiter Linie erst folgen Verbrechen aus Leidenschaft, aus Panik, manchmal aus krankhafter Eifersucht, aus unzählbarem Affekt heraus. Bemerkenswert viele ehrsame Bürger sind in dieser Tätergruppe zu entdecken, Leute, die sonst einem geregelten Beruf nachgehen und einen festen Wohnsitz aufzuweisen haben. Der mühsam erzwungene ordentliche Lebenswandel weicht der Leidenschaftshandlung, die entlarvt, wie schwer es ist, den Druck der verschiedenen Normen und Erwartungen auszuhalten - die offenbar auf die Dauer das Innenleben deformieren.

Manchmal kommt es durch Zufall zu einem Todesfall (sieben Mal), um das Dilemma der Schuldlos-Schuldigen in mehreren Arten durchzuspielen. Manchmal wird der Mord scheinbar erforderlich, um unangenehme Mitwisser und Zeugen aus dem Weg zu räumen (ebenfalls sieben Mal). Wer einmal ein Verbrechen begangen hat, bewegt sich also in einer anderen Logik, die entsprechende Folgehandlungen erzwingen kann. Das Motiv der Rache nur für sich ist selten zu finden, es geht öfter

Verbindungen mit anderen Motiven ein. Rache kann der Verbrecher wünschen und üben, der aus dem Gefängnis zurückkehrt und es nun denen zeigen will, die ihn seinerzeit verfolgt, gefangen, überführt, angeklagt und abgeurteilt haben. Diese klischeehafte Handlungsführung dient zugleich dazu, das Motiv zu entwerten: Rache ist von Übel, darf nicht eingestanden oder ausgeübt werden. Das Rechtsdenken will es so. Und doch fällt ein oft unausgesprochener Konflikt zwischen dem Prinzip Rache und dem Prinzip Recht in *Tatorten* auf: ein tendenziell verdrängter gesellschaftlicher Konflikt. Die Rachegefühle der Gerechten (die es wohl auch gibt) werden daher viel seltener zu Triebelementen der Handlung: etwa die Rachegefühle, die dem Erpresser, dem Entführer, dem Mörder gegenüber entstehen.

Die durch die Befunde der Kriminologie gedeckte Erfahrung, daß Täter und Opfer oft in einem Lebensumkreis zu finden sind, daß es hie und da sogar Zufall ist, wer zum Täter, wer zum Opfer wird, daß nicht ausgeschlossen werden kann, daß der oder die Ermordete in vertrackter Weise mit an diesem Mord beteiligt gewesen sind: all solche Ideen, die die Distanz zwischen Täter und Opfer verringern, werden in den *Tatort*-Kriminalfilmen meist ausgespart, nur außerordentlich selten (3 Fälle) zugelassen. Denn die unzweideutige Identifizierbarkeit des Bösen scheint als dramaturgische Prämisse zu gelten. Das verschwimmende Hell-Dunkel der Vermischung von Umständen, Vorsätzen und beiläufigen Ereignissen wird selten dargestellt. Schuld mag daran mit die Perspektive des Kriminalisten sein, die durch die Präsenz der Kommissare gegeben ist - in dieser Perspektive soll der Tathergang möglichst eindeutig und einlinig rekonstruiert werden.

In charakteristischem Unterschied zu amerikanischen Kriminalfilmen kommt es bei Verfolgungsszenen im *Tatort* fast nie zur Tötung des Verfolgten. Allenfalls Haferkamp oder Thanner erfüllen diese peinliche Aufgabe, schuldbewußt. Thanner trifft tendenziell zu früh die Falschen, läßt sich täuschen, schätzt die Gefahr falsch ein. Schießen ist im *Tatort* keine Demonstration von Heldentum - im Gegenteil, eher von ratloser Unbeherrschtheit (ein kulturelles Muster?).

Wenige Verbrechen im *Tatort* sind strukturell bedingt: etwa durch die Korruption bestimmter Verhältnisse (Korruption ist vor allem Thema der *SDR-Tatorte*). Nun hat der *Tatort* vornehmlich in den frühen siebziger Jahren Schelte erhalten, wenn er Vertreter bestimmter Berufsgruppen zu Tätern gestempelt hat. Die Tendenz, solchen Konflikten auszuweichen, führt unweigerlich dazu, die Verbrecher vor allem im entsprechenden kriminellen Milieu zu suchen. Einmal ein Gangster, immer ein Gangster. Vor allem die *Marek-Tatorte* boten unter diesem Aspekt wenig Angriffsfläche. Die Schwersttäter enthüllen sich überwiegend als Berufsverbrecher. Aber auch bei Haferkamp- und zumal bei Schimanski-Tatorten treten 'verbrecherische Wölfe' auf, getarnt durch die Maske bürgerlicher Lämmer. Erstens wird

auf diese Weise leicht erklärbar, weshalb ein Täter gewalttätig und skrupellos seinen Weg geht - er ist darin geübt. Zweitens wird der vielleicht sonst entstehende generelle Verdacht gegen die "interne" Kriminalität bürgerlicher Berufe dadurch entkräftet, daß es sich am Ende allen offenbart: das bürgerliche Aussehen war nur ein Deckmantel. Drittens erhält der Kommissar auf diese Weise einen persönlichen Gegner, der äußerlich zu den Angesehenen und Mächtigen zählt. Der Gangster ist nicht ein triefäugiger Straßenbursche, dessen Verworfenheit schon am Gesicht abzulesen ist. Viertens wird am Ende doch der Verdacht genährt, bürgerlicher Erfolg oder genauer: kapitalistischer Erfolg, könne nicht mit rechten Dingen zugehen.

Das Mißtrauen gegen die Reichen läßt sich aufspalten, wenn man Brüder zeigt, von denen der eine der Tüchtige, der andere der Leichtfertige ist, oder der eine der Zuverlässige und der andere der Verführbare. So kommt es auch zu Brudermorden, Varianten eines 'klassischen' Tötungs-szenariums. Die Fähigkeit, planvoll und intelligent zu handeln, zeichnet den Verbrecher der Oberschicht eher aus als unmoralischer Lebensgenuß. Die Zweckmäßigkeit des bösen Handelns (Schiller) kann die Richtung der Handlung bestimmen. Der banale Sünder schreckt augenscheinlich vor kapitalen Verbrechen zurück. Speziell in Schimanski ersteht ein Rächer der Enterbten, derer, die ihre Findigkeit nicht dazu verwenden, sich auf Kosten der anderen zu bereichern und das Leben der Mitmenschen dabei nicht schonen. Reich sein wollen, nach oben kommen wollen: das ist aus der Sicht der Kommissare fast immer mit dem Einsatz illegaler Mittel verknüpft. Diese Mittel 'entheiligen' auch den Zweck. Die Oberschicht, die echte und die angemäße, ist nicht zuletzt deshalb so häufig in die Verbrechen verwickelt, denen *Tatort*-Kommissare auf die Schliche kommen, weil im Gesellschaftsbild des *Tatorts* (nicht nur des *Tatorts*) ausgeprägtes Mißtrauen gegen raschen Aufstieg in der Gesellschaft, gegen die Arroganz der neuen Einflußreichen besteht. Dies kann bis zum mitleidigen Verständnis für eine arme Täterin reichen, die im Schimanski-*Tatort Kielwasser* nur den Urteilspruch vollzieht, der sich im Bewußtsein der Zuschauer längst gebildet hat. Der gewissenlose reiche Bösewicht wird gerichtet.

Für die meisten *Tatorte* stellt es sich als schwer lösbares Problem heraus, die Tat verständlich zu machen und zugleich das Urteil über den Täter zu präzisieren. Wird etwa dessen Entdeckung hinausgeschoben bis kurz vor Schluß, kann der Zuschauer der betreffenden Figur gegenüber gar keine deutliche Haltung einnehmen. Geschieht dies, um vorschnell zugeordnete Verdachtsmomente als übereilte Strukturierung des Umfelds bloßzustellen, als Reflexe eingeübter Vorurteile? *Tatorte* nach dem Muster des Whodunit erleichtern sich diese Aufgabe: die Überraschung der Aufdeckung läßt den Zuschauer sofort nach verräterischen Zeichen in der vergangenen

Geschichte fahnden, beschäftigt ihn mit der Handlung und nicht mit den Charakteren derer, die in dieses Handlung verwickelt sind. *Tatorte* dieser Version machen es den Zuschauern leicht: Sie sparen sich und ihnen die Psychologie zugunsten der Aufregung durch äußere Vorgänge.

Es fällt auf, daß das erstrebte große Geld im Lauf der Jahre in immer größere Dimensionen hineinwächst. Während organisiertes Verbrechen in den siebziger Jahren gerade erst als Sujetreiz auftaucht, verkörpert es in den achtziger Jahren, insbesondere in den Schimanski-*Tatorten*, die fortgeschrittenste Form gewaltsamer Anhäufung von Macht über Menschen. Möglich wird dies durch die systematische Erpressung und Ausbeutung von oft wehrlosen Opfern im Drogenhandel, im Menschenhandel, in der Prostitution; mit diesen Themen müssen sich die Duisburger Kommissare Schimanski und Thanner wiederholt auseinandersetzen. Im Vergleich dazu sind die Fälle, mit denen sich die Kommissare Trimmel und Finke zu Beginn der siebziger Jahre beschäftigen, eher gemütlich: Es fehlt die eiskalte Gewinnkalkulation, die einen Mord wie selbstverständlich in Kauf nimmt; es fehlt die Menschenverachtung.

Das typische Tatort-Verbrechen durchläuft einen historischen Wandel: vom Mord als extremer, oft hilfloser Reaktion auf unerträgliche Zustände zum Disziplinierungsinstrument einer "ehrenwerten Mafia". Gleichlautend damit verändern sich die Kommissare: vom selbstgefälligen Sieger Kressin zum häufig chancenlosen Schimanski. Es beginnt zwar in den jüngeren *Tatorten* wie früher meist mit der individuellen Tat, die aufgedeckt und erklärt werden muß. Doch der Hintergrund, langsam erhellt, enthüllt vorwiegend Abhängigkeit, Verstrickung, Zwang. Das Verbrechen systematisiert sich im *Tatort* allmählich, nicht in allen Fällen, in den achtziger Jahren zur negativen Ethik einer Gegengesellschaft, die sich bedenkenloser Gewinnsucht unterwirft. Die Gruppe der Täter bietet ein überscharfes Abbild der auf Vorteile aller Arten erpichten Wettbewerbsgesellschaft, die sich von Idealen sozialen Ausgleichs oder dem Gebot der Gerechtigkeit nicht mehr behindern läßt.

Vergeltungswünsche, falls solche ungesättigt bleiben, werden in einzelnen Fällen nicht mehr durch die Taten des Kommissars ausgelebt, sondern durch andere Figuren, die ungestraft entkommen. Charakteristisch hierfür ist der Schimanski-Film *Zahn um Zahn*, in dem die Exekution der bösartigen, bedenkenlosen Killer von einem älteren Freund Schimanskis übernommen wird, ohne daß dieser Akt der Selbstjustiz Probleme in der erzählten Geschichte aufwerfen würde. Wenn die Verhältnisse so geschildert werden, daß nur noch selbst geübte Vergeltung zu helfen scheint, da alle legalen Maßnahmen zur Verfolgung des Unrechts die Verbrecher mit weißem Kragen und mit weißer Weste nicht erreichen, dann wird auch die Figur im Kern erschüttert, die den Auftrag hat, den Gesetzen Autorität zu

verschaffen. Wenn der Rechtsstaat zu versagen droht, weil ihm die allgemeine Praxis zuwiderläuft, nach der Ehrgeiz rücksichtslos ausgelebt wird, dann muß der Kommissar erst recht Moral verkörpern: die Moral des Unkorrumpierbaren, dessen, der sich der todbringenden Gewinnsucht, dem Vorwärts- und Erfolgsstreben seiner Umwelt entzieht und verweigert. Die Kommissare werden zu Einzelgängern, entweder Grenzgängern, die in trotziger Revolte die Linie zur Anarchie überschreiten können (Schimanski), oder wissenden Skeptikern, gar Melancholikern, die auch durch die Enttarnung des einzelnen "Kapital"-Verbrechens nicht mehr hoffen, die Struktur des Ganzen zu verbessern (Lenz, Schreitle, Stoever).

Wenn das öffentlich gutgeheiene Recht nicht mehr vollständig triumphiert, verliert der Kommissar auch seine unangreifbare Überlegenheit. Nicht nur seine Gegner haben sich verändert, nicht nur hat das Unrecht zugenommen und sich in Positionen gesellschaftlichen Prestiges schwerer angreifbar als zuvor erwiesen - auch der alte, unbekümmerte Stil der polizeilichen Untersuchung erweckt allmählich Mißtrauen, unterliegt dem Wertewandel. Konnten noch Trimmel oder Haferkamp ungerührt die Intimsphäre der Angehörigen des Opfers verletzen, die vom Schrecken noch Benommenen aufdringlich nach ihrem Alibi fragen, als sei Verstörung immer nur geheuchelt, so erscheint Schimanskis Eindonnern von Türen als grober Einbruch in fremde Zonen, als durchaus fragwürdig. Der insistierende Kamerablick auf den Verdächtigen wollte früher an Zuckungen verräterische Signale ablesen: Schaut der inquisitorisch Befragte kummervoll genug drein (dann ist die Trauermiene vielleicht gespielt, also Heuchelei) oder zu unbeteiligt (um den Verdacht von sich abzulenken)? Diese schamlose Neugier der Nahaufnahme, manchmal gar das dickfingrige Herumwühlen in den Sachen der Toten demonstrieren eine Indiskretion des filmischen Blicks, die staatlich sanktionierter Indiskretion zu Diensten ist. Die *Tatorte* der achtziger Jahre dokumentieren, daß solche "unverschämte" Zudringlichkeit des Kommissars nicht mehr als selbstverständlich gilt, nicht mehr toleriert wird. Die Betroffenen in der erfundenen Handlung wehren sich auffälliger gegen den Zugriff der Polizei, seien sie schuldig oder nicht. Sie lassen sich durch das Autoritätsgehabe der "Staatsorgane" weniger einschüchtern, selbst wenn ein Mörder gesucht wird.

Nur die Funktion des ausforschenden Kommissars wird nicht in Frage gestellt, obwohl damit ein triviales Schema des Szenenaufbaus und der Szenenfolge verbunden ist: nämlich das Nacheinander von Frage und Antwort bei wechselnden Gesprächspartnern. Die Rätselspannung, die aus solchen Situationen relativer äußerer Ruhe erwächst, erlaubt indes kein Verweilen beim Schmerz der Überlebenden. Noch weniger erlaubt dies die Gangsterjagd auf Straßen und in Gebäuden, ebensowenig die in den siebziger Jahren üblichere lärmige Inszenierung von Polizei-Einsätzen. Noch immer

bringen die meisten *Tatort*-Filme weder Sinn noch Zeit für die Trauer auf, die die Erfahrung des Todes für gewöhnlich nach sich zieht. Als Investigations- und Verfolgungs-Spiele enthüllen sie "Unfähigkeit zu trauern". Dies mag für das spezielle Genre kennzeichnend sein, fällt aber um so mehr auf, als gleichzeitig der Kriminalfilm nach dem Typus Reinecker - es sei etwa an die jüngsten *Derrick*-Folgen erinnert - bevorzugt die Selbstdarstellung der Überlebenden, die Verwirrung ihrer Gefühle vor Augen führt und die (inzwischen allzu bekannte) Kommissarfigur an den Rand des Geschehens drängt.

Wenn man dem *Tatort*-Konzept also nach all diesen Überlegungen eine Zukunft wünschen will, dann könnte man die Verstärkung folgender Komponenten erhoffen:

(a) Der Kommissar oder die Kommissarin wären konsequenter in Mitleidenschaft zu ziehen, wie das beim Schimanski-Modell mehrfach erprobt worden ist, also auch ihre Mitleidens-Fähigkeit, ihr Mitleid - und nicht nur ihre Verhärtung, ihre Resignation - nachhaltiger zu provozieren.

(b) Der Schock des Todes und des Tötens dürfte nicht in einer eifertig funktionierenden Maschinerie der Spannungserzeugung schnell verschwinden. Es handelt sich nicht nur um eine Forderung nach mehr Verständnis für die fremden Gefühle, Gefühle, die im Widerspruch zu jedem Alltag stehen, nicht nur um eine Forderung nach mehr Ausdruck innerer Bewegung als äußerer Bewegung, sondern auch um eine Forderung nach dem "antizyklischen" Kriminalfilm als populärem Genre, der gesellschaftlich - mag sein - nützliche Ablenkungsmethoden nicht komplett imitiert, sie eher zitiert. Proben, die Parzival zu bestehen hat: Er versagt, der mittelalterliche Held, als er sich nicht nach dem Leid der anderen erkundigt, sondern stumm und blöde bleibt. Er muß lernen zu fragen und teilzuhaben am Schicksal seiner Mitmenschen. Die *Tatort*-Dramaturgie steht vor dieser Alternative: entweder wie der tumbe Parzival an Schicksalen desinteressiert zu bleiben, in den bequemen Klischees zu verharren, oder wie der wissende Parzival die eigene Abwehrhaltung zu überwinden und die Schutzhüllen um Leidenschaften und Ängste von Menschen zu durchdringen, die als Personen eines Spiels dadurch dramatischer werden und den Zuschauern näher rücken. Da auf diese Weise komplexer angelegte Rollen entstehen, die für längere Zeit präsent sind, wird dies auch die Schauspieler erfreuen und reizen.

(c) Die Figur desselben Kommissars könnte sich wandeln. Erlebnisse könnten sie oder ihn verändern, schwierig machen, plötzlich unberechenbar erscheinen lassen, ihre oder seine Interessen vielleicht auch vom Beruf abwenden. Aber bleibt der Kommissar als Vertrauensperson unangetastet, wenn ihr oder ihm "Menschliches" widerfährt, wenn sie/er liebt oder haßt, wenn sie/er Freude oder Kummer empfindet? Dieser Spielraum wäre

auszuloten, intensiver als zuvor, um geheime Wünsche nach Autorität beim vorgestellten Zuschauer, beim imaginierten Publikum, durch solche Experimente offenzulegen und zu präzisieren (wer spricht von kritisieren), verborgene Hoffnungen auf den Retter, den Rächer oder den Gerechten sichtbar werden zu lassen.

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, Tschechow, 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 Ebda.

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?

Thomas Koebner und Egon Netenjakob

Notate zu einzelnen *Tatort*-Filmen

Taxi nach Leipzig

I. Unweit von Leipzig bei einem Parkplatz an der Autobahn wird eine Kindsleiche aufgefunden. Es gibt eine Anfrage des Generalstaatsanwalts der DDR, weil einzelne westliche Kleidungsstücke es möglich erscheinen lassen, daß es sich um ein westdeutsche Kind handelt. Dann wird der Fall als geklärt gemeldet. Kommissar Paul Trimmel (Walter Richter) aber ist neugierig geworden, telefoniert nach drüben mit einem Freund und Kollegen aus alten Zeiten und begibt sich auf eigene Faust auf die abenteuerliche Jagd nach der Wahrheit. Die ist so konstruiert: Ein westdeutscher Unternehmer (Paul Albert Krumm), regelmäßiger Gast bei der Leipziger Messe, hat dort seit Jahren eine Liebe mit einer hübschen jungen Frau (Renate Schroeter) und sogar einen sechsjährigen unehelichen Jungen. In Hamburg hat er ein etwa gleichaltriges Kind, das jedoch an Leukämie unheilbar erkrankt ist und bald sterben wird. Eva, die Geliebte, ist - was er nicht weiß - inzwischen mit einem Offizier der Volkspolizei (Hanns-Peter Hallwachs) verbunden und möchte ihn heiraten. Der liebt sie auch, ist rasend eifersüchtig. Und nun kommt der Clou: Die drei Personen inszenieren - jede mit einem anderen Motiv - einen Handel. Das sterbende Hamburger Kind wurde gegen das gesunde Leipziger Kind ausgetauscht. Der Unternehmer war einverstanden, weil er glaubte, Eva in den Westen holen zu können, der Vopo, weil er die Erinnerung an den Nebenbuhler aus den Augen bekam, die Mutter, weil sie für die neue Liebe zu einem Opfer bereit war.

II. Die Geschichte kommt kaum zu Ende. Noch kurz vor dem Schluß läßt Trimmel den Unternehmer, in dessen Auto er fährt, auf dem Parkplatz der DDR-Autobahn rekonstruieren, wie der Verdächtige seinen toten Sohn aus dem Wagen genommen und "ausgesetzt" haben könnte. Dabei kommt heraus, daß der Sohn vielleicht noch gelebt haben könnte. Dann aber hätte er nur noch wenige Tage vor sich gehabt. Ist es also doch Mord? Trimmel wird diesen Fall nicht weiterführen. Erstens hat er sich ohne Rückendeckung in Dinge einge-

mischt, die in der DDR geschehen sind und somit gleichsam nicht in sein Ressort fallen. Der Unternehmer erinnert ihn deutlich an diese Amtsanmaßung. Zweitens erkennt er langsam, langsamer als der Zuschauer, welche Tragödie sich für den Unternehmer abgespielt hat. Das Kind stirbt, dessen Mutter schon gestorben ist. Mit dem sterbenden oder schon toten Kind auf dem Rücksitz fährt er in die DDR, riskiert dieses waghalsige Unternehmen, um seinen zweiten, unehelich gezeugten Sohn zu sich zu holen. Dessen Mutter soll nachkommen - sie entscheidet sich aber gegen ihn. Erst allmählich dämmert es Trimmel, daß das eine Geschichte von Vaterliebe und Trennungsschmerz ist.

Die Aufdeckung der Kindsvertauschung ändert nichts an den Verhältnissen. Trimmel hat nur in Wunden herumgewühlt. Seine ganze Aktivität ist überflüssig. Seine fühllose, grobe Unhöflichkeit - den zunächst ausweichenden Unternehmer beschimpft er als Lügner und "Kotzbrocken" -, seine anmaßende Art, auf einer verborgenen Geschichte sozusagen herumzutrapeln, hat allenfalls zur Folge, daß der in die Enge gedrängte Unternehmer im Affekt auf Trimmel schießt, ihn zum Glück verfehlt.

Die Wohnungen von Trimmel und seinem alten Kollegen aus dem Dritten Reich, der nun in der DDR wieder zu Amt und Würden gekommen ist: stark ornamentierte Tapete bei Trimmel, eng, muffig, spießig, staubiger Trödel. Beide trinken während des ersten Gesprächs Bier aus der Flasche. Die Parallelen werden durch die Anschlüsse in der Montage verstärkt. Ost-Polizist, West-Polizist - wie sich die Bilder gleichen.

Bereits die erste Folge der Tatort-Reihe läßt keine Identifikation mit dem Detektiv, dem Kommissar zu. Er hat zwar eine gute Spürnase, erscheint aber selbst als autoritärer "Kotzbrocken" mit fragwürdiger Vergangenheit. Nur die Ungenietherheit mag für ihn einnehmen, mit der er auf der Jagd nach dem Verbrechen auch in die Reviere der Reichen einbricht. Ein Mann ohne Angst, vor dem man sich aber ängstigen muß. Hier wie in anderen Fällen hat er zwar mit seinen Vermutungen recht. Doch hier, im Gegensatz zu anderen Fällen, rechtfertigt nichts seine ingrimmige und starrsinnige Suche nach Täter und Tatort. Er überschreitet selbstherrlich seine Amtsbefugnis, wird aber nicht legitimiert durch den großen Fall, der solche zusätzliche Anstrengung erforderte.

III. Bei der großen Aussprache zwischen dem Unternehmer und seiner in Leipzig gebliebenen ehemaligen Geliebten, der Mutter seines zweiten, des unehelichen Kindes, ist Trimmel nicht dabei. Er kann nur ahnen, was in den Personen vorgeht. Wir wissen aber nicht, ob er ganz begreift, welch traurige Geschichte unter der Decke des Sensationsstoffs 'Kindsvertauschung' allmählich sichtbar wird. Die Aussprache zwischen dem einstigen Paar klärt über die Gefühle der beiden auf. Die Frau vermißt schmerzlich ihren Sohn. will ihn sogar zurückhaben. der Unternehmer hat

noch immer das Bild seines sterbenden Kindes auf der Rückbank des Autos vor Augen. Aber: Sie kann ihr Kind nicht zurückbekommen, hat sie doch die Leiche des anderen Kindes unter dem Namen des eigenen begraben. Er wiederum wird sie nicht als seine neue Frau in den Westen holen können, liebt sie doch den Vopo-Leutnant, der eben immer da ist; denn ein Liebesverhältnis einmal im Jahr, zur Leipziger Messe, ist nicht genug. Eine konfliktrichtige Liebesgeschichte, aber eben doch auch eine Liebesgeschichte. Er schenkt ihr zum Abschied ein teures Armband, nachdem er sie zuvor noch beschimpft hat. Sie duldet es, akzeptiert das Geschenk, dann trennt sie sich von ihm für immer. Ort ihrer Aussprache ist ein kaltes, anonymes Autobahn-Café. Ältere Leute sitzen zwei Tische entfernt, dazwischen weiße Decken, am Rande ein einsamer Kellner. Draußen, so sieht man zwischen den dicken Vorhängen hindurch, patrouillieren ihr neuer Liebhaber und Trimmel. Selten ist eine Abschiedsszene in der Tatort-Reihe so schneidend inszeniert worden - mit dem Wechsel von beherrschter Heftigkeit zu unbeherrschter und wieder zurück. Autor und Regisseur riskieren eine lange Szene. Das erlaubt den Zuschauern, Verständnis zu gewinnen für die Personen und für das Unabänderliche, Bittere, Schmerzliche ihrer Geschichte und ihrer Situation. Solche Dramaturgie der Anteilnahme hat sich später im *Tatort* selten durchgesetzt.

001: NDR 29.11.1970. Buch: Friedhelm Werremeier, Regie: Peter Schulze-Rohr - EN/ThK

Kressin und der tote Mann im Fleet

I. Der Zollfahnder Kressin kommt von einer Mittelmeer-Kreuzfahrt zurück und beobachtet vor der Einfahrt in den Hamburger Hafen, daß jemand Gummibälle ins Wasser wirft, die von einem nachfahrenden Schiff aufgelesen werden. Seine Neugier ist erwacht.

Es öffnet sich nachts in der Hamburger Speicherstadt eine Tür, die in ein Büro führt, so erwartet es der Rauschgift-Kurier. Sie öffnet sich aber, was für ein Alptraum, ins Nichts, und er stürzt schreiend in die Tiefe (der einzige Tote zum Glück). Das wird nicht schauerlich vorbereitet, denn in Wolfgang Menges *Tatort*-Konzept für den WDR geht es nicht um den Schrecken im Kriminal-Genre.

II. Menge will eine emanzipiert-fröhliche Form der Unterhaltung. Und diesem Konzept gilt die Erfindung des Zollfahnders Kressin, der ebenso dem Lebensgenuß wie den notfalls mörderischen Schmugglern nachjagt: eine Kunst-Figur im Gefolge der 68er. Kressin kommt aus dem Urlaub mit zwei eroberten jungen Liebhaberinnen, beide verheiratet, und die drei verstehen sich bestens, ohne Eifersucht. Daß später nicht die

Kommunarden, sondern kämpferische Frauen den 'kleinen Unterschied' auslegen würden, das ist 1970 noch nicht zu ahnen und deshalb Ulrike (Sabine Sinjen) und Tatjana (Eva Renzi) kaum anzusehen. Die sind wohlhabend, bester Laune, hilfsbereit und einfallsreich, heiter-leger in der Badewanne, auf dem Bett, im Auto, selbst wenn sie sich auf Gefahren einlassen. Vor allem aber halten sie an Kressin fest, der sich am Ende fast als ihr erschöpftes Opfer fühlen kann.

III. Kressin, Kölner Zolfahnder, hat nicht die geringste Ähnlichkeit mit einem Beamten, dennoch ist Dienst für ihn Dienst; er zögert, aber er kneift nicht. Der erstaunte Kommissar Trimmel (der hier nebenbei vorkommt, weil die Folge in Hamburg spielt und die Reihe ihre Verzahnungen will) stammt aus einer konventionelleren Welt und schüttelt deshalb über diesen Kölner James Bond den Kopf, dessen Fahnder-Instinkt auch in den Wonnen und Mühen der Dreier-Liaison nicht verlorenght.

IV. Um über den Augenblick hinaus zu wirken, hätte der Kressin einen ungewöhnlichen Schauspieler verlangt. Anders als später Götz George für die Figur des Schimanski fehlt dem Schauspieler Sieghard Rupp jedoch die Möglichkeit, sich ein Konzept zu eigen zu machen und es experimentierend weiterzuentwickeln. Zwar paßt Rupp äußerlich: Er hat ein interessantes Gesicht, wirkt sehr männlich, hat die Leichtigkeit des Kressin, nichts scheint ihm Probleme zu machen, schon gar nicht der Lebensgenuß als hohes Ziel. Aber an der ernsthaften, der außenseiterischen Komponente der Figur ist er nicht wirklich interessiert, hat sie vermutlich gar nicht erfaßt. Der Kressin bräuchte aber das, was zum Beispiel einen Eddie Constantine motivierte, aus dem action-Kino auszubrechen, eine durch Erfahrungen geprägte, auf Inhalten bestehende Haltung.

Lebendig und spielerisch ist die Inszenierung. Ständig herrscht schönes Wetter. Die Kleider der Frauen sind bunt, sommerlich, luftig-verführerisch. Die Kamera lenkt den Blick auf die Personen, die zum Teil wie Originale vorgeführt werden. Peter Beauvais hat bei keinem weiteren *Tatort* Regie geführt. Offenbar haben ihn spannende Sequenzen nur dann interessiert, wenn die beteiligten Figuren in ihnen sichtbar werden.

V. Der Zolfahnder Kressin ist eine Idee der Kölner Dramaturgie, zu deren Qualitäten es damals gehörte, emanzipatorisch-übermütig neue Ideen zu entwickeln. Den *Tatort* faßten sie als einen Versuch auf, im Unterhaltungs-Genre Krimi zu experimentieren. Die Realisierung dieses *Tatorts* enthält daher überhaupt nichts lokal Kölnisches. Stattdessen wird versucht, mit einer zeitgemäßen Provokation aus dem Provinziellen herauszukommen. In der späteren Erfindung des Schimanski wirkt der Kressin noch nach.

Frankfurter Gold

I. Ein junger Börsenmakler mit Fantasie und Charisma träumt davon, schneller als es mit legalen Mitteln möglich ist, ganz nach oben zu kommen. Er konstruiert, nach kleineren kriminellen Vorübungen, den ganz großen Coup. Sein Aufstieg war bislang daran gescheitert, daß er für die großen Kapitalien, die er für seine gewagten Spekulationen leihen müßte, nicht die notwendigen Sicherheiten bieten konnte. Er nutzt sein Talent, sich selber und halbwegs gutgläubigen Menschen Genialität vorzugaukeln. Als er einen alten Gauner mit handwerklichem Geschick (Hans Christian Blech) kennenlernt, kommt er auf den "genialen" Einfall, die verlangten Sicherheiten mit einem verblüffenden Trick vorzutauschen. Er läßt den Tüftler Goldbarren herstellen. Nach mühsamen Versuchen gelingt es tatsächlich, Fälschungen mit Bleikern und Goldüberzug herzustellen, die genau das spezifische Gewicht und die Größe von originalen Goldbarren haben. Ein Notar wird getäuscht und bestätigt die Echtheit. Der eigentliche Trick aber besteht darin, diese "Goldbarren" nicht in Umlauf zu bringen, sondern die Kapitalgeber durch einen plausibel begründeten Vertragsparagraphen zu verpflichten, die Barren drei Jahre lang im Bank-Safe zu belassen.

II. Fechners Film beruht auf einem realen Kriminalfall, der großes Aufsehen erregt hatte. Gemäß seiner dokumentarischen Methode hat er in langen Interviews mit dem Betrüger und mit Geschädigten den Fall in allen Einzelheiten studiert. Für das Drehbuch hat er, soweit sie zu verwenden war, sogar die Redeweise der Beteiligten erhalten (wie schon in seinem Filmerstling *Selbstbedienung*). Die vielfältigen Bezüge auf wirkliche Vorgänge geben der Fiktion ein für die *Tatort*-Reihe unübliches Gewicht.

III. Durch das Fechnersche Wirklichkeitsinteresse ist das Verbrechen nicht mehr das Andere, Fremde. Dadurch wird das Genre vom Kopf auf die Füße gestellt. Denn interessant ist auch sonst natürlich nicht der normale Polizeibeamte mit seinem nicht so aufregenden Dienstleben. In die Realität unserer Gesellschaft sind diejenigen weit mehr verstrickt, die ihre Spielregeln verletzen. So besteht in dem nacherzählten Fall eine unmittelbare Beziehung zwischen dem materiellen Traum, den unsere vor allem anderen auf Produktion und Konsumtion ausgerichtete Gesellschaft ständig propagiert, und dem Betrüger, der versucht, die Umwege zum Idol des Milliardärs erfindungsreich abzukürzen. Jemandem zuzusehen, der das mit unglaublicher Frechheit versucht, macht Spaß. Der von Michael Gruner gespielte Täter Stein wird fast zu einer Identifikationsfigur. Die Opfer sind diesmal keineswegs sympathischer als der Täter. In manchen Fällen ist Schadenfreude durchaus angebracht. Den Geschädigten gemeinsam ist ja die Gier vieler vermögender Menschen, ihren Reichtum noch zu vermeh-

ren. Diese Gier macht sie blind gegenüber dem verführerischen Angebot des Scharlatans. *Frankfurter Gold* ist ein Film über die Habgier.

Die führt auch zur Aufdeckung. Die Ironie der Wirklichkeit: Die nur gespielte Pose des Schwerreichen wird dem schauspielerisch begabten Herrn Stein auch von dem Komplizen geglaubt, der es zum Beispiel nicht fertigbringt, den großen Herren zu duzen. Obwohl großzügig behandelt und beschenkt, u.a. mit einem Wagen, fühlt er sich fälschlich übervorteilt. Um sich schadlos zu halten, macht er den Goldüberzug zehnfach dünner. So passiert es, daß bei einem Barren an einer Stelle das Blei durchscheint und der Schwindel vorzeitig auffliegt.

Bei dem Thema Habgier ist die *Tatort*-Polizei wenig interessant. Weil für sie die Zeit zu schade ist, rückt sie an den Rand der Geschichte. Der Kommissar (Klaus Höhne) ist nur eine Nebenfigur; er liefert lediglich ein paar Fakten und den Ansatz des Verhörs.

IV. Der Regisseur ist der Autor und setzt die Arbeit, ein Stück Wirklichkeit zu erforschen und bis in Verästelungen darzustellen, mit anderen Mitteln fort. Das gilt für die Dekoration, die Fälscherwerkstatt zum Beispiel, und für die Aufgaben der Schauspieler. Das geht bis zu bestimmten schlesischen Redensarten der Mutter des Gehilfen, die ihrem alten Sohn Lebensregeln predigt. Stein, die Hauptperson, Schachfigur im eigenen waghalsigen Spiel, lebt wie im Fieber. Schön zu sehen in Michael Gruners Interpretation, wie der junge smarte Mann die großen Gesten braucht, um dem Image, das er von sich aufbaut, auch selber zu glauben. Wie er gegen alle strategische Vernunft auf zu großem Fuße lebt, sogar eine Kapelle anstellt, weil er zwanghaft den Menschen, denen er begegnet, seine Allmacht demonstrieren muß. Als seine Partie auf das Ende, auf den Verlust zugeht, werden seine Gesten immer hektischer.

Stärker als üblich ist in einer Fiktion, die fast als szenische Rekonstruktion bezeichnet werden kann, natürlich auch die lokale Anbindung. Zum Beispiel versuchen die Schauspieler, die (vermittels Fotos, Tonband-Auszügen) mit den realen Vorbildern ihrer Rollen konfrontiert worden sind, die Frankfurter Mundart. Und Fechner befördert die Einheit der Sicht dadurch, daß er aus seiner doppelten Erfahrung als Autor und Schauspieler jede Einzelheit den Kolleginnen und Kollegen erst einmal vorgespielt hat. So sind ungewöhnlich differenzierte Figuren entstanden.

006: HR 4.4.1971. Buch und Regie: Eberhard Fechner - EN

Der Richter in Weiß

I. Zu Beginn sieht man den Tathergang. Es handelt sich um den Mord einer anziehenden Frau (Erika Pluhar) an ihrem Mann, einem Chefarzt. Die Zuschauer wissen, daß jeder Verdacht, der gegen diese Frau erhoben wird, zutrifft. Aber welches sind ihre Motive? Offenbar hat sie das Verbrechen geplant - wie sich später herausstellt, vermutlich deshalb, um sich zu befreien und als wohlhabende Erbin mit ihrem Geliebten zu leben. Nicht ganz abzustreiten ist auch, daß sie an Wahn leidet, vielleicht sogar Zeichen von Schizophrenie zeigt.

II. Der Film zeigt den Kampf zwischen einem Psychiater und Kommissar Trimmel. Der Leiter der psychiatrischen Klinik (Helmut Käutner) läßt sich nämlich von dem Liebreiz und der Schönheit seiner Patientin bestriicken, so daß er in der Annahme, ihr zu nutzen, in seinem ersten Gutachten die Krankheitssymptome herunterspielt. Zugunsten der Angeklagten verändert er als Sachverständiger vor Gericht dieses Urteil, als er erkennt, daß sie voraussichtlich des berechneten Mordes überführt werden wird. Also erklärt er sie für unzurechnungsfähig und läßt sie in seine eigene Anstalt einweisen.

Der mißtrauische Trimmel kommt nach einigen Hinternissen und Widerständen der Wahrheit auf die Spur. Er treibt den Liebhaber auf, einen unangenehmen und reichen Waffen-Fetischisten. Er kann mit dem Gegenstück der Tatwaffe, das er auftreibt, beweisen, daß der Mord sorgfältig vorbereitet worden war. Trimmel, dem Konservativen, geht Psychologie auf die Nerven. Im Psychiater sieht er einen "Affen", dem "Tränen wichtiger als Blut" sind.

Es ist zu beklagen, daß Trimmel in fast allen Punkten recht behält. Es ist deshalb zu beklagen, weil er ein Bündel aggressiver Vorurteile darstellt, die sich im Verlauf der Spielhandlung diesmal als richtig erweisen - Vorurteile Psychiatern gegenüber, Vorurteile Leuten gegenüber, die in Villen wohnen, Vorurteile schönen Frauen gegenüber. Trimmel ist düster und barsch. Ohne Hemmungen wird er unverschämt, sobald er bei seinem Gegenüber eine Schwäche oder ein schlechtes Gewissen spürt. Sein Haß auf das reiche Leben, auf die vornehm zugedeckte Untat treibt ihn voran; das wird schon sichtbar, wenn er in der Villenwohnung, Tatort des Mordes, die schweren Vorhänge angewidert beiseiteschiebt. Als die Verdächtige Brigitta Beerenberg einen Selbstmordversuch unternimmt, kommentiert er das lakonisch: "Frauen vertragen Blutverluste besser als Männer." Erstaunt sehen wir ihm alle zu, als er auf der Suche nach dem Revolver hemmungslos mit den Schuhen ins Wasser hineinsteigt, nachdem er zuvor, ein dicker, unförmiger Mann, wie ein großer Käfer auf den Rücken gefallen ist. Er schont sich nicht, andere nicht. Haß treibt ihn an. Welche Versagungen hat

er erlitten? Zwei Scheusale: der Psychiater, der Richter in Weiß, der sich von seiner Patientin - die aus demselben Milieu kommt und dazu als Frau lockt - "bestechen läßt"; der ressentimentgeladene Wahrheitssucher. Die faszinierende Täterin erregt Sympathie. Der Tote selbst bleibt dem Publikum gleichgültig.

III. Zum Glück ist Trimmel nicht ständig präsent. Im Mittelpunkt steht eigentlich das Paar Psychiater - Patientin. Es liegt sicher auch an den Schauspielern Pluhar und Käutner. Bereits in der ersten Vernehmung nach der Tat, dann erst recht in der ärztlichen Untersuchung wirkt sie reizvoll und verlockend. Für eine mit Mordverdacht belastete Witwe trägt sie ziemlich unpassende Kleidung: gefällig-rüschige oder mit pfiffigen Freiräumen provozierende Gewänder. Dazu passen auffällige blonde Haare (im Film wird der Vergleich mit Brigitte Bardot gezogen). Nie läßt sich genau entscheiden, ob sie die Verführung kaltsinnig kalkuliert oder ob sie spontaner Neigung folgt. Wahrscheinlich mischt sich bei ihr beides und mehr: Raffinesse und planende Intelligenz, sinnliche Laune und Krankheit. Bei aller Souveränität scheint sie, die schöne Frau, doch auch hilfsbedürftig zu sein, was sie beinahe unwiderstehlich machen soll. Der Psychiater, eine Koryphäe und ein alter Mann, läßt sich verführen, kurz nachdem er beteuert, daß Patientinnen für den Arzt tabu seien.

IV. Das Verbrechen wird mit Verzögerung aufgedeckt. Es gibt zwei "erklärende" Gutachten des Psychiaters, wovon er eines vor Gericht widerruft. Aber auch Trimmels Gedanken bleiben Mitarbeitern und Zuschauern zunächst verborgen. Das Publikum wird nur stückweise eingeweiht, denn es gehört zum Reiz dieser Geschichte, daß die Antriebe und Motive zum Teil im Unklaren bleiben. Wir werden es restlos nicht präzise wissen, warum der Mord verübt worden ist.

Viele Szenen werden lang und intensiv ausgespielt. Besonders virtuos ist der Auftritt des Psychiaters, Professor Kemm, vor Gericht, als er sein eigenes Urteil revidieren muß und die Angeklagte für verrückt erklärt, um ihr die Mordanklage zu ersparen. Als Brigitta, die als normal gelten will, dann aufspringt und den Psychiater als Lügner beschuldigt, der mit ihr geschlafen habe, wird dies vom Gericht als Beweis dafür genommen, daß sie sich in Wahnvorstellungen verstrickt. Am Schluß doziert der Professor einer neu eingetroffenen jungen Studentin und Mitarbeiterin gegenüber etwas über das Ungewisse der Entscheidungen in seinem Beruf. Das sonst unter anderen Umständen ehrlich wirkende Eingeständnis hat in dieser Situation - alter Mann nähert sich guruhaft werbend einer jungen attraktiven Frau - etwas Anstößig-Diplomatisches.

Der Richter in Weiß als Heuchler. Der Kommissar als Barbar. Als Trimmel gegen Schluß einer Haushälterin rasch (aus Freude über das Gelingen seiner Arbeit) eine Art Kuß versetzt, können wir für ihn hoffen, tun

dies aber ohne Wärme. Die Mörderin wird zur Patientin, die geistesabwesend durch den herbstlichen Park der Anstalt schlendert oder irrt, in der sie vor der Welt verwaht bleibt.

011: NDR 12.9.1971. Buch: Friedhelm Werremeier; Regie: Peter Schulze-Rohr - EN/ThK

Münchener Kindl

I. Eine Entführung: Eine nicht mehr ganz junge Frau (Marianne Nentwich), aus der Anstalt entflohen, sie soll zeitweise irre gewesen sein, nimmt vom Spielplatz ein ca. dreijähriges Mädchen mit. Das Kind klammert sich bald an seine Retterin - es wirkt nicht wie ein Raub. Die Entführerin ist lieb zu dem 'Opfer', das sie zuvor vor der Attacke eines Jungen bewahrt hat. Seit einer Abtreibung hat die Frau das Bedürfnis, Kinder an sich zu ziehen. Schon früher hat sie einmal ein fremdes Kind mitgenommen, das dann durch Unfall zu Tode gekommen ist. Sie findet mit dem Kind Unterschlupf in der Wohnung einer Bekannten, wohl einer früheren Prostituierten (Louise Martini). Deren Freund ist ein ziemlich widerlicher, selbstsüchtiger Strizzi (Walter Kohut). Die Entführerin und der Strizzi brechen in ein Friseurgeschäft ein, in dem sie früher gearbeitet hat. Sie will Perücken, er Geld. Als auf die Rückgabe des Kindes eine Belohnung ausgesetzt wird, will der Strizzi die Summe nach oben treiben. Die Kindesentführerin wehrt sich. Ein Gelegenheitskunde der Freundin (Walter Sedlmayr) kompliziert die Situation. Am Ende flößt die Prostituierte ihrem Zuhälter die (in solcher Menge tödlich wirkenden?) Schlaftropfen ein, die er für die Kindesentführerin bestimmt hat. Die Entführerin flieht mit dem Kind, setzt es vor der Gartentür des Elternhauses ab, will per Anhalter an die Grenze. Als der Autofahrer sie bei der Polizei meldet, an einer Tankstelle, flieht sie in den schwarzen Wald. Der Morgen graut.

II. Die Rollen sind geschichtet zusammengesetzt, nicht simpel und schablonenhaft. Marianne Nentwich spielt eine Frau, die ein Kind braucht, es schützt und eine fast symbiotische Verbindung mit ihm anstrebt. Gegen den zudringlichen Strizzi wehrt sie sich, sie will kein erotisches Verhältnis, erst recht nicht mit diesem Mann, der immerhin der Freund ihrer Freundin sein soll. Sie ist solidarisch. Sie ist aber auch eine traumatisierte Person. Die Vorgeschichte, die Abtreibung, die schlimmen Erfahrungen haben ihre Spuren hinterlassen: Sichtbar werden sie in einer zarten Starrheit. Die Starrheit ist auch bedingt durch das Ambivalente ihres Verhaltens: Liebe einem Kind zu schenken, das sie zuvor den Eltern entführt. Wenige Male erleben wir sie entspannt, zuletzt auf der Flucht im Auto. Unablässig verfolgt man sie mit der wachsenden Sorge, ob es ihr

gelingen werde, ohne Schaden aus der verzwickten Situation herauszukommen.

Walter Kohut ist ein elegant angezogener Zuhälter, der einen Glückstraum hat, witzigerweise einen Glückstraum, der durch Lektüre stark genährt worden ist - hat er doch beinahe alle Krimis gelesen. Einmal will er an das große Geld kommen. Seinem Selbstbild nach hat er alle Anlagen zum raffinierten Logistiker des Raubes. Dabei beachtet er nicht einmal die Menschen in seiner engsten Umgebung gut genug, rechnet nicht mit so viel Widerstand auch bei seiner Freundin, denkt, sie sei völlig von ihm abhängig. Er wartet auf die "constellation" - das Wort bringt die große Welt in die kalt beleuchtete Küche, in der er aufgeregt hin- und hergeht und ungehemmt seinem Tagtraum nachhängt, nach Australien entkommen zu können.

Louise Martini als die alternde Frau lügt sich lange Zeit selber vor, das denkbar mögliche Glück bereits erreicht zu haben. Offenbar kennen sich die beiden Frauen aus der Anstalt. Auch sie also gehört zu den beschädigten und gekränkten Seelen. Alle drei Schauspieler widmen sich ihren Rollen, als seien es Figuren von Gerhart Hauptmann: so intensiv, bemüht um feinste realistische Details, unterstützt von einer Regie, der es gelingt, die Lebenslügen der Personen mit der erbärmlichen Schübigkeit ihrer Umwelt zu kontrastieren. Offenbar bewegen sich die drei Personen in einer Wohnung des Münchner Ostens: kaltes Deckenlicht, große Küche, alte Möbel. Ein Ort, der die Zärtlichkeit nicht zulassen will, die die Kindesentführerin für das junge Mädchen aufbringt. Ein "falscher" Ort. Das Spektrum der öden Lokalitäten umfaßt auch Lokale, auch das beklemmend-unpersönliche Büro des Kommissars.

III. Zum ersten Mal tritt Kommissar Veigl (Gustl Bayrhammer) auf. Aber er spielt keine große Rolle. Wichtig ist der Dackel, den er verbotenerweise in sein Amtszimmer schleppt, dem er Bier zu trinken gibt. Veigl wirkt behäbig, etwas langsam. Er ahnt das Richtige, tut wenig. Zur Aufklärung des Falls trägt er nichts bei. Der Konflikt löst sich ohne Zutun der Polizei. Der Kommissar erscheint fast als kuriose Nebenrolle.

IV. Dieser *Tatort* lebt von der ambivalenten Handlung und den ambivalenten Gefühlen, die sie auslöst. Die Kindesentführerin ist ein "guter Mensch". Selbst der Gauner wird erkennbar als ein Träumer, den die Vorstellung vom großen Glück, in Gestalt der Flucht nach Australien, in Gestalt des großen Lösegeldes, blendet und dumm macht. Auch unter trübsinnigen Verhältnissen kann sich Reinheit der Empfindung, Reinheit der Absichten durchsetzen. Die Schauspieler ergreifen mit großem Engagement das Angebot solch widersprüchlicher und vielseitiger Rollen. Noch einmal: Gerhart Hauptmann ist nicht weit entfernt von der Anlage dieses Dramas kleiner Leute mit großen Verletzungen und großen

kompensatorischen Illusionen. Diese Spielart hat sich in Ansätzen in einigen wenigen anderen bayrischen *Tatorten* eingemischt. Im Berliner *Tatort: Rattennest* (aus demselben Jahr) wird ähnliches versucht. Doch dieser spezifische soziale Realismus, der ohne Kommissarhelden auskommt, ist in den achtziger Jahren fast völlig verlorengegangen.

014: BR 9.1.1972. Buch: Michael Kehlmann und Carl Merz; Regie: Michael Kehlmann - ThK

Rattennest

I. Berliner Milieu zwischen enger Wohnung, muffigen, kleinbürgerlichen Zimmern und Müllkippe, Mauer und Vorortwüste. Ein kleiner Ganove (Jan Groth: ausgemergelt, strähnig. Porträt des zu kurz gekommenen Menschen) kehrt aus dem Gefängnis nach Hause, will sich mit Frau und halbwüchsigen Sohn nach Ostberlin flüchten. Doch sie werden zurückgeschickt. Seine verzweifelte Flucht kippt um: Der kleine Ganove setzt sich gegen den stutzerhaften Muskelmann (Götz George), den Chef einer Schutztruppe, die Lokalbesitzer erpreßt und daneben Prostitution betreibt, zur Wehr. Und gewinnt sogar. Bei einem Zweikampf auf einer Müllhalde erweist sich der Ganovenchef als weichlich, feige, als Jammerrappen. Das Erscheinungsbild des angeberhaften Gaunerbosses wird entzaubert. Die anderen Gangster (Herbert Fux als "Frankenstein" und Willi Semmelrogge als "Nachtclub-Besitzer") sind selbst als Nebenfiguren bemerkenswert, nicht nur Klischee. Am Ende erschießt der kleine Ganove, der den alten Chef aus seiner Stellung verdrängt hat, den Angeber, der seinen Sohn gekidnappt hat. Er selbst allerdings fällt einem Heckenschützen zum Opfer, der im Auftrag eines feineren Obergangsters handelt, der den Drogenhandel für sich haben will. Der übrigbleibende Sohn rafft rasch ein paar Geldscheine zusammen und nimmt den Revolver auf, entspringt. Aber, so ist es zu vermuten, die Geschichte geht weiter mit neuem Personal.

Denn zuvor schon ist gezeigt worden, daß der Sohn aus aler Ordnung rutscht. Bei der Familie eines Schulkameraden heuchelt er sich ein, dann zertrümmert er dessen Sparschwein. Vererbte böse Absichten oder Überlebensstrategie in einer Umwelt, die ihm anderes Handeln anscheinend nicht erlaubt?

II. Der Film zeigt das kriminelle Milieu auf eine demonstrativ unspektakuläre Weise: Das Bodybuilding des Bandenchefs findet statt zwischen dem laufenden Fernseher und einer Wohnungseinrichtung, die jeden Chic der großen weiten Welt vermissen läßt. Die Gangster sind auch nicht durchweg böse Menschen. Der kleine Ganove ist auffällig zärtlich und liebevoll zu seiner Frau. Die Umstände erlauben es eben nicht,

immer zu allen Menschen so zu sein. Im Kopf oder im Herzen der Personen mischen sich nackter Egoismus und Traumideen auf plausible Weise. Die Gangster wollen ihrer Sehnsucht nach einem aufregenden, nach einem tollen Leben Geltung verschaffen. Zunächst einmal fangen sie mit äußeren Riten an: Der noch junge Chef gebärdet sich und geht wie ein besonders starker Mann, der durch sein bloßes Erscheinen Achtung oder gar lähmendes Entsetzen stiften will; seine Freundin, zugleich die Verwalterin des Puffs, liest Heftchen-Romane und bedenkt dann den neuen Aufsteiger, der sich gegen ihren alten Freund hat durchsetzen können, mit amerikanischen Helden-Namen. Und der gewalttätige Ganove, der etwas häßlich aussieht und deswegen auch seinen Opfern gerne ins Gesicht tritt, trägt den ihn vergrößernden Namen "Frankenstein". Sie alle plustern sich auf, wollen mehr erscheinen als sie sein können, vollführen imponiergesten, wollen zu den Siegern gehören. Deshalb wenden sie sich sofort dem jeweiligen Erfolgreichen zu. Wer in diesem Spiel nicht mithalten will, wie die gutmütige Frau des kleinen Ganoven, die doch nur Ordnung in ihrem armseligen Heim schaffen will, greift, wenn ihr das mißlingt, zudem verlassen, zum Alkohol. Wie maskenhaft die aufgedonnerte, furchteinflößende Autorität des Bandenchefs ist, wird deutlich, wenn man ihr mit der Pistole in der Hand widersteht. Die Waffe verleiht Macht und demontiert den "Chef" zu einem Häuflein Elend, dem die Angst in die Hose fährt, im wörtlichen Sinn des Worts. Götz George - lange vor seiner Schimanski-Zeit - in einer Rolle, die ihm erlaubt, die künstliche Härte eines im Grunde feigen Mannes und das Zerbröseln dieser Fassade vehement darzustellen.

Der Film malt nicht schwarz in schwarz. Er zeigt die Spielregeln, die im Elend üblich sind. Er zeigt, wie kleinbürgerlich die Normalität derer ist, die sich vom Verbrechen (kleineren Ausmaßes) die Erfüllung ihrer klischeehaften rosigen Hoffnungen waren.

III. Der Kommissar trifft am Rande auf. Kasulke (Paul Esser) ist ein schwerer, älterer Mann, so grau und verschlissen wie das Milieu, durch das er sich bewegt. Die Lügen der Ganoven machen ihn fleißig, so heißt es. Es sieht so aus, als wäre seine Expedition ins Dickicht des Unrechts nur Wiederholung immer wieder durchgeführter Unternehmungen, die nur bescheidene Ergebnisse einbrachten. Der Kommissar entdeckt nicht alles, er kann auch nichts verhindern. Ein etwas zu klein geratener Hut läßt ihn sogar ein wenig komisch erscheinen.

IV. Die Szenerie ist mit viel Überlegung eingerichtet und fotografiert. Die Figuren und ihr räumliches wie soziales Umfeld werden gleichermaßen sichtbar: Weder die Figuren noch ihr Milieu treten isoliert hervor. Sie erscheinen ineinander verwoben. Die engen verwinkelten Räume lassen keinen freien Blick, keinen Durchblick zu. Zudem ist die Mon-

tage auf passenden Anschlüsse bedacht, auf Parallelen (einer zündet sich eine Zigarre an, der andere auch; einer geht durch die Tür, andere auch). Dadurch wird die Erzählweise rhythmisiert, erhält einen subtilen Kunstcharakter, rettet die Geschichte davor, in trüben Naturalismus zu verfallen, setzt Wendepunkte und symbolische Akzente, wenn auch in diskreter Weise. Wie einige der frühen bayrischen "Tatorte" entwirft dieser Film Ansichten von der Welt der kleinen Leute, einer Welt, in der der Schritt ins Illegale so nahe liegt, wenn die Not es erfordert. Man muß Gerhart Hauptmann denken, wenn man diesen Film ansieht, vielleicht tauch an Emile Zola. Menschengruppen kommen ins Licht, die sonst - wie es in Brechts "Dreigroschenoper" heißt - im kalten Dunkel gesellschaftlichen Desinteresses verharren.

022) SFB 8.10.'72. Buch: Johannes Hendrich; Regie: Günter Gräwert. ThK

Jagdrevier

I. Dieter Brodschella (Jürgen Prochnow) wurde zu Gefängnis verurteilt, weil er versucht hat, den im Dorf verhaßten Kresch (Walter Buschhoff) zu töten, der auf eine üble Weise den Tod von Brodschellas Freundin verschuldet, eine Rentnerin mit rücksichtslosen Mietforderungen zum Selbstmord gebracht, die vierzehnjährige Tochter einer anderen Mieterin, seiner Putzfrau, vergewaltigt hat. Die Vergehen des einflußreichen Herrn blieben ungesühnt.

II. Eine musterhafte Realisierung der *Tatort*-Idee, im Kriminalfilm das Regionale zu betonen. Es geht um Menschen auf dem platten Land hinter dem Deich. Regisseur Petersen fährt zu Anfang mit einer schön schäbigen Torf-Kleinstbahn ins Moor, wo dann noch Zeit ist, eine Gruppe von Strafgefangenen beim Torfstechen und -stapeln zu beobachten, bevor die blitzartige Ügerrumpelung des Gefängniswagen-Fahrers und die Flucht des Gefangenen Brodschella/Prochnow gezeigt werden. Dann der winzige schleswig-holsteinische Ort, in dem Brodschella, dort zärtlich Ditsche genannt, zu Hause ist.

Im Dorf kennt jeder jeden. Ditsche gilt zwar als ein Taugenichts, der sich einiges hat zuschulden kommen lassen, aber er gehört dazu. Der reiche Kresch dagegen, den Ditsche jagt, ist ein Fremder, für den niemand im Dorf Sympathien hat, weil er nichts respektiert. Dieser eigensüchtige Kapitalist mit protzigem riedgedecktem Landsitz am See ist die einzige undifferenzierte Person des Films, der eigentliche Bösewicht, den es beim legendenhaften Erzählen vielleicht geben muß. Unmäßiger Besitz, Überheblichkeit, Unterdrückung, Verbrechen haben etwas miteinander zu tun.

In das Dorf Niederau kommt Kommissar Finke aus Kiel. Seine Aufgabe, den Entflohenen einzufangen, ist schwierig. Für zehn Mark mit Frühstück kommt er im einzigen Gasthof unter, ausgerechnet bei Ditsches Schwester Ina, die Finke nur aufnimmt, um den Bruder zu schützen. Der vor der Pension stehende Ortpolizist Heise (Uwe Dallmeier), Witwer seit kurzem, ist ein angeheirateter Schwager des Gesuchten und behindert die Ermittlungen mehr, als er sie fördert. Der etwas verstörte Mann ist sympathisch. Sein Arbeitsalltag - er pflegt lieber den Garten als die Amtsgeschäfte - entspricht allerdings nicht dem Idealbild vom deutschen Beamten.

III. Petersen läßt die einsamen Geräusche und die ländliche Stille hörbar werden (andere würden das ängstlich mit spannungsträchtiger Musik überdecken). Er und sein Kameramann Nils-Peter Mahlau nehmen sich Zeit für Landschaftsaufnahmen. Die sind jedoch nie selbstzweckhaft als Hintergrund-Dekor verwendet, sondern wollen ein Gefühl für das Besondere der Region vermitteln. Petersen, in Emden/Ostfriesland geboren, reproduziert hier möglicherweise Kindheitseindrücke vom platten Land.

In diesem *Tatort* ist alles von den Schauplätzen abgeleitet. Petersen ist der wohl beste Regisseur in diesem Genre in den 70er Jahren, weil Spannung und inhaltliche Aussage bei ihm keine Alternativen sind, sondern einander bedingen. *Jagdrevier* ist ein Beispiel. Gegen das übliche Verfahren ist die Aufmerksamkeit mehr auf die inneren Spannungen der Personen gelegt. Ungewöhnlich sorgsam für einen Kriminalfilm sind die Dorfbewohner charakterisiert. Um authentisch zu sein, wurde offenbar zum Teil mit Laien gearbeitet und mit Großaufnahmen und empfindlichem Mikrofon das Besondere an "einfachen" Menschen erkundet. Situationen spiegeln sich in Gesichtern. Die Absicht ist, aus einer ländlichen Gesellschaft das menschlich Positive zu entdecken und zu vermitteln. Das gelingt mit Leichtigkeit und ohne falsches Pathos.

So ist zum Beispiel Ina (Vera Gruber) eine liebenswerte leibhaftige Norddeutsche vom Lande, wenn sie sich, in nicht einmal unfreundlicher Distanz zum Kommissar, mit dialektgefärbter Sprache um Ditsche sorgt, bald anrührend direkt, bald hintergründig mit schalkhafter List. Hinter ihren bescheidenen Reaktionen ist zugleich eine große Sicherheit und moralische Entschiedenheit spürbar. Die Erfahrungen eines schwierigen Arbeitslebens zeigen sich bei ihr ebenso wie in anderer Weise bei ihrem Mann, dem Wirt (Karl-Heinz von Hassel). Er ist ein gröberer, wenn auch nicht unempfindlicher Mensch, der seine Gefühle weder mimisch noch sprachlich leicht ausdrücken kann. Mollie und der Stumme, zwei jugendliche Außenseiter, die den Ausbrecher im Steinbruch versorgen, sind Figuren am Rande. Eine sehr junge (Laien?-)Schauspieler, Annette Kluge, läßt als die in Ditsche verliebte Pitti, die jüngere Schwester der Umgekommenen, alle Freund-

lichkeit und Wärme strahlen. Auf behutsame Weise ernst genommen in ihren psychischen Reaktionen ist auch Tina (Gabriele Sharon) als vergewaltigte Fünfzehnjährige.

Kommissar Finke kommt als ein Fremder und gerät sofort in einen Konflikt zwischen Beruf und Neigung. Er muß sich gegen die Dörfler wenden, ihren schwierigen Helden einfangen und den skrupellosen Kresch schützen. Ein Zeichen für die Qualität des Filmes ist es, daß die Kommissar-Figur, weit mehr als im *Tatort* üblich, selber Teil des Geschehens ist und sich ständig moralisch entscheiden muß. Das ist eine ideale Situation für Klaus Schwarzkopf und sein Rollenkonzept. Es macht Spaß, diesem etwas klein geratenen melancholischen, aber keineswegs kopfhängerischen Mann mit der großen Nase und der empfindsamen schnellen Intelligenz zuzusehen. Man sieht, wie Finke die Menschen in ihren Motiven begreift und spontan mit Sympathie oder Antipathie reagiert. Er muß das nicht in Worte fassen, sondern ein veränderter Tonfall, während er scheinbar sachlich weiterspricht, ein stummer Blick, allenfalls eine Andeutung beweisen, daß er versteht und Partei ergreift.

Er ist aktiv wie später Götz Georges Kommissar Schimanski, aber im (Klassen-)Unterschied zu dieser ganz anders angelegten Figur weder naiv noch gar aktionistisch. Er geht wie Schimanski mit seinem parteilichen Handeln bis an die Grenzen der legalen Möglichkeiten, im Unterschied zu ihm jedoch nicht darüber hinaus. So weiß er zum Beispiel, daß der Dorfpolizist seine Pflicht verletzt hat und seine Pension verliere, wenn es publik wird, aber weil er die Motive versteht, verhindert er, daß der sich zu seinem Schaden verplappert. - Nebenbei klärt er die Verbrechen des Kresch auf, obwohl das nicht sein Auftrag ist. Das ist es, was er vorzuleben versucht: Man ist verpflichtet, seine Berufsrolle auszuüben, indem man - wo immer möglich - aktiv für seine Überzeugungen eintritt, und zwar nicht mit Worten, sondern mit Taten. Gelebte Demokratie.

An Schwarzkopfs Seite spielt Rolf Roth zum Kontrast mit dem jungen Assistenten Jessner einen konventionellen Kriminalisten, der - hoffentlich aus jugendlicher Unerfahrenheit - nur stur seine Aufgabe erfüllen will und alles andere für überflüssig hält.

IV. Dieser Kriminalfilm von Lichtenfeld und Petersen hat etwas Mythisches. Der Kampf Ditsche/Kresch ("crash" swingt assoziativ mit) ist der Kampf einer in erster Linie auf persönlichen familiären Bindungen fußenden archaischen Dorfgemeinschaft gegen die moderne anonyme Geld- und Konkurrenzgesellschaft. Dieter Brodschella hat etwas von einem Störtebecker, einem großzügigen outlaw, der das Gesetz in die eigenen Hände nimmt, weil nur so die verletzte Gerechtigkeit wiederhergestellt werden kann. Der Film hat Beziehungen zum neuen, emanzipatorischen Heimatfilm von Volker Schlöndorff (*Der plötzliche*

Reichtum der armen Leute von Kombach) oder Reinhard Hauff (*Matthias Kneissl*, beide 1971). Im anderen Genre wird mit anderen Mitteln dieselbe Absicht verfolgt. Statt realistisch sind die Hauptpersonen und ihre Beziehungen eher emotional entwickelt, aber mit derselben Parteilichkeit für die "einfachen" Menschen.

V. Die Geburt eines Stars ist abhängig von dem Zusammenhang, in dem er begeistert: In Jürgen Prochnows Ditsche kulminiert die Idee des Films. Sein Brodschella ist ein Kneissl, der mit illegalen Mitteln der geschändeten Gerechtigkeit dient. Eine starke Figur, nicht mit "sauberem" - ein belastetes passives Wort -, aber mit freiem Blick. Er ist mutig, aber der Mut ist nicht selbstzweckhaft. Er dient zum fairplay. Mit dem Mädchen, das er nicht ausnutzt, mit dem Kommissar, gegen den er kämpft. Und so kann er sich am Ende freiwillig stellen, nachdem Kresch, der wirkliche Bandit, zu Fall gekommen ist.

029: NDR 13.5.1973. Buch: Herbert Lichtenfeld; Regie: Wolfgang Petersen - EN

Tote brauchen keine Wohnung

I. Im Hintergrund: Demonstrationen gegen ein Münchner Sanierungsprojekt, das den Abriß alter Häuser vorsieht und alteingesessene Mieter aus ihrem Viertel und ihren preiswerten Wohnungen vertreiben wird. Speziell geht es um ein bestimmtes Haus, das neben anderen dem Herrn Pröppner (Walter Sedlmayr) gehört. Der versucht mit allen Mitteln, die Mieter aus seinen Häusern zu scheuchen. Einerseits mit Versprechungen (die er allerdings nicht einzuhalten gedenkt): "Bei den heutigen politischen Zuständen wär es durchaus möglich, daß Sie recht bekommen", stimmt er einer alten Mieterin zu, die er umschmeichelt. Andererseits schreckt er auch vor unangenehmen Mitteln nicht zurück. Er vermietet, weil man ja gegen Ausländer nichts haben soll, das Dachgeschoß an einen "ganzen Negerstamm" (eine Mitbewohnerin) und schließlich stellt er einen jungen Straftlassenen - es heiße doch, man solle ihnen eine Chance geben - namens Josef Bacher (Andreas Seyferth) ein, speziell zum Schikanieren der Mieter, bringt ihn als Untermieter in das zu räumende Haus und vereinbart mit ihm eine Prämie von 1000 DM pro geräumter Wohnung. Aufgaben: den Heizkessel auseinanderzunehmen, der dann nicht mehr repariert ist, oder einen Graben ums Haus auzuheben, der den Müll-Abtransport erschwert.

Bacher hat Kontakt zu niemandem. Es wird gleich in der Szene seiner **Ankunft** in München vor Augen geführt, warum er psychisch so belastet ist: Seine Mutter, eine Fotografin, kann ihn nicht ausstehen und hat ihn niemals akzeptieren mögen. Als seine Zimmerwirtin an Gift im Tee stirbt, ist

jedoch nicht er der Täter. Ein Kind, der kleine Jürgen, hat in dem Bestreben, Ordnung zu schaffen, dem Streit zweier alter Damen um seinen Großvater nicht länger tatenlos zusehen wollen. Der Großvater ist zwar keine sympathische, aber die einzige einigermaßen zuverlässige Figur in seiner Umgebung und nicht etwa die Mutter - "du bist ja zu allen Männern nett" - oder die Tante. Der angestellte Provokateur Bacher kommt schließlich auch noch ums Leben, weil er sich mit dem Wirt Rudi Mandi (Arthur Brauss) im Hause unten anlegt, einem geschätzten Exsportler. Er wird fürchterlich verprügelt, weil Mandi auf ihn und seinen Chef hinreichend geladen ist, und stürzt dann unglücklich (angestoßen gleichfalls von dem schlimmen Kind).

II. Kriminal-Oberinspektor Veigl (Gustl Bayrhammer) betrachtet das gesellschaftliche und menschliche Treiben mit Gelassenheit und Anteilnahme. In der Mieterversammlung stellt er sich ruhig und selbstbewußt vor, als einer von "dem Bullen da hinten" redet. Und der Verallgemeinerung dessen, was vorgeht, unter dem Begriff "kapitalistische Methoden", wird er weder zustimmen noch widersprechen. Er muß es auch nicht tun, anders als der anwesende Herr vom Baureferat, der da ist, um abzuwiegen. Veigl ist weit entfernt davon, Partei zu nehmen und sich andere Verhältnisse vorzustellen als die, die er kennt und die nicht gut sind. Über Ursachen und Wirkungen nachzudenken ist nicht seine Sache. Aber Verständnis für die Leute, denen er begegnet, und für ihre augenblickliche Lage hat er in seiner bayerisch hintergründigen Art: "In meinem Beruf darf ich vor den Menschen keine Angst haben, aber um die Menschen hab ich manchmal Angst". Und so rettet er am Ende mit großem Einsatz den Jungen, der weggelaufen ist und in seinem Unglück keinen Ausweg weiß.

III Autor und Regisseur haben sich ziemlich angestrengt, Reformgeist in den bayerischen Krimi zu bringen und auf eine spannende und unterhaltende Weise Verständnis für Menschen in Bedrängnis herzustellen. Unterstützt von guten Schauspielern. Die Spannung ist hier schon durch den Konflikt Hausbesitzer - Mieter soweit angelegt, daß es vielleicht gar keiner Leichen bedurft hätte, um sie zu halten. Die kommen diesmal ja auch eher aus Versehen vor. Daß ein Kind schuld hat, drückt aus, daß sie diesmal nicht so schwer wiegt, und daß es vor allem um anderes geht.

IV Der Acht-Zeilen-Kritiker in *Hör zu* ist nicht etwa beglückt, daß es gelungen ist, den Krimi mit einer realen Auseinandersetzung zu verbinden, er findet diesen *Tatort* "mit Gesellschaftskritischem überfrachtet". "Zuviel des Guten bzw. Bösen". Die Programmzeitschrift läßt es einen Leser schärfer ausdrücken: "Protest gegen diese Tarnung einseitiger politischer Agitation durch heuchlerische Verpackung in einer beliebten Unterhaltungssendung! Soll nun auch der Fernseh-Krimi als Waffe im Klassen-

kampf eingesetzt werden?" Und einen anderen mit deutlicher Interessenslage noch schärfer: "Für einen derartigen Mist sollten die Verantwortlichen gefeuert werden. Hoffentlich hagelt es Proteste von Hausbesitzern, Maklern und Vermietern".

Nun, Umsturz ist nicht die Absicht des Bayerischen Rundfunks und der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten. Eine für Menschen, die sich in ihre eigenen Angelegenheiten einmischen, zeitgemäß formulierte Unterhaltung hat auch Gegner.

034: BR 11.11.1973. Buch: Michael Molsner; Regie: Wolfgang Staudte - EN

Der Mann aus Zimmer 22

I. Ein kleiner Ort bei Essen. Der Oberstudiendirektor Walter Maurer (Alexander Kerst) hat ein Verhältnis mit Ursula Danz (Monica Bleibtreu), der Frau eines jungen Lehrers seiner Schule. Die skandalträchtige Verbindung verlangt strikte Heimlichkeit. Als der Herr Gymnasialdirektor sich aus dem Hotelzimmer nach Hause schleichen will, sieht er durch den Türspalt einen verstörten Mann auf dem Flur, der dann die Treppe hinunter und am schlafenden Portier vorbei auf die Straße stürzt. Im offenstehenden Nachbarzimmer entdeckt er eine tote Frau am Boden. Und draußen in seinem Wagen die mißtrauische Ehefrau (Eva Maria Meineke), die seinen sich häufenden Abwesenheiten auf den Grund geht. Weil er der einzige ist, der den Mörder gesehen hat, wäre sein Zeugnis wichtig. Da es der feinen Gattin das Allerwichtigste ist, den Skandal zu vertuschen, geht er schließlich nicht zur Polizei und hält sich sogar noch raus, als fälschlich der vorbestrafte Zimmerkellner des Mordes verdächtigt wird, ein Casanova ("Der konnte keinen Rock sehen, ohne ihn hochzuheben"), aber kein Gewalttäter oder gar Mörder.

So wird Maurer durch Unterlassung nicht nur mitschuldig daran, daß ein Unschuldiger verdächtigt wird, sondern auch noch daran, daß der Täter, ein psychisch und geistig kranker Mensch, am nächsten Tag eine weitere Frau erwürgt. Einmal auf der Flucht vor der Verantwortung, bequemt er sich nur zu einem anonymen Anruf mit Täterbeschreibung und wird erst durch den findigen Kommissar Haferkamp gezwungen, sich zu offenbaren; wodurch in letzter Minute eine von dem Verrückten bedrohte Kellnerin gerettet wird.

II. Der Autor Oliver Storz hat ein interessantes Drehbuch geschrieben, in dem das Verbrechen, so intensiv es auch gegenwärtig ist, und so sehr es von der ersten bis zur letzten Minute die Handlung vorantreibt, nur das Nebenthema ist. Es dient aber dazu, eine kleine gemeine Kleinstadtgeschichte, die normalerweise nicht an den Tag

kommen würde, als das, was sie ist, in aller Deutlichkeit kenntlich zu machen.

Unter der Fassade bürgerlicher Wohlanständigkeit findet ein verstecktes Trauerspiel statt mit zweifelhaften Helden, die offiziell alle miteinander befreundet sind. Am besten kommt vielleicht noch der betrogene Ehemann weg, ein eher schwacher, vertrauensseliger junger Mensch, der, im Schuldienst allzeit zu Überstunden bereit, sich bemüht, dem Direktor und vermeintlichen Freund, in Wirklichkeit seinem Nebenbuhler, angenehm zu sein. Seine schöne und kluge, ein wenig ältere Frau ist mit ihrem Glück nicht zufrieden, sondern von dem so überlegen und wissend erscheinenden älteren Liebhaber begeistert. Und der wiederum hängt ab von seiner wohlhabenden Frau aus angesehener Familie. In ihrer prächtigen Bürgervilla, ihrem Elternhaus, wohnt er und braucht die jüngere, reizende Geliebte dringend, um die häusliche Enge ertragen zu können. Die melancholische Gattin ist schon resigniert. Sie hat den gleichgültigen Ehemann nur noch nötig, um ihre Einsamkeit ertragen zu können. Keine von diesen Hauptpersonen, das ist angenehm in diesem Film, ist unsympathisch. Jede von ihnen ist aus ihrer Position heraus zu verstehen.

III. Hansjörg Felmy ist sehr präsent. Der Schauspieler faßt die Rolle eines Polizisten offenbar als ambivalent auf. Er bewundert die Fähigkeiten, die dazu dienen, Menschen das zu entreißen, was sie verbergen wollen. Und es ist ihm auch wohl bewußt, daß dies ein unheimliches Können ist. Kommissar Haferkamp wirkt sympathisch, andererseits geht von der Figur eine Kühle aus: Er wirkt auf Menschen, weil er sie mag; er muß seine Wirkung kalkulieren und für die Aufklärung der Taten auszunutzen. Sehenswerte Variante einer *déformation professionnelle*.

Während in diesem Film alle etwas zu verbergen haben, kann Haferkamp sich frei bewegen, und er benutzt das, um sich einzumischen. Er ist dabei sehr frech. Daß er sich um Konventionen nicht kümmert und Unterstellungen riskiert, fällt beinahe nicht auf, weil das blitzschnell geschieht und sein Tonfall selbstverständlich wirkt. So wissen diejenigen, mit denen er scheinbar freundschaftlich plaudert, die er in Wirklichkeit schon verhört, nicht genau, wie ihnen geschieht. Haferkamp ist ein genauer Beobachter mit exzellentem Gedächtnis, in dem er immer wieder bewegt, was er gesehen und gehört hat.

IV. In der letzten Einstellung trinkt der Kommissar in seinem Büro mit dem Oberstudiendirektor einen Cognac. Daß der dritte Mord gerade noch verhindert wurde, hat beide erleichtert. Die Ordnung ist wiederhergestellt. Regisseur Heinz Schirk hatte ein Drehbuch mit einer wirkungsvollen Dramaturgie und stimmigen Dialogen zur Verfügung und hat das mit den Schauspielern genutzt. Für das Tempo, das in einem Kriminalfilm vorgelegt werden muß, ist die Geschichte sehr differenziert.

Ein populärer Krimi ist kein Stück von Tschchow. Ein guter Einstieg in die Haferkamp-Tatorte.

Spezifisch für die Ruhrgebietslandschaft ist das nicht, was der erfahrene Drehbuchautor aus dem Isartal geschrieben hat. Es könnte überall passieren. Aber die nüchterne Sachlichkeit der Kommissarsfigur ohne bayerische Schnörkel paßt durchaus dahin.

046: WDR 8.12.1974. Buch: Oliver Storz; Regie: Heinz Schirk - EN

Fortuna III

I. Niedergangsstimmung im Ruhrgebiet. Ein Fußballplatz in der Nähe der stillgelegten Zeche "Fortuna III". Eine Hauptperson ist diesmal ein Kind: Paul, der mutterlose Sohn des autoritären Platzwirts und Wirts der von der Pleite bedrohten Revierkneipe "Zum Lindenbruch". Der vernachlässigte Junge hat sich eine Bude im alten Zechengelände eingerichtet, in der er manchmal heimlich übernachtet. Die Straße, die in einiger Entfernung vorbeiführt, wird nur noch von wenigen, die sich gut auskennen, als Abkürzung benutzt. Als Paul einmal nachts draußen Hilferufe hört, wird er - ohne zunächst genau mitzubekommen, was da im Dunkel geschieht - Zeuge eines Vergewaltigungsversuchs, der mit einem Totschlag endet. Der Täter ist ausgerechnet der sonst friedliche Verlobte seiner Schwester Birgit, der (von Gerd Böckmann gespielte) Likörfabrikant Jul, die einzige erwachsene Person, die - außer der Schwester - kameradschaftlich und verständnisvoll mit Paul umgeht.

Die Zuschauer bekommen von Anfang an mit, wie die Tat sich vorbereitet, wie Jul - eigentlich mehr haltlos als brutal - trotz seiner attraktiven dunkelhaarigen Verlobten - scharf ist auf die blutjunge neue blonde Serviererin. Wie er ihr im Auto zufällig begegnet, als sie nach Feierabend durch das verlassene Zechengelände radelt und er angetrunken von den Freunden kommt, obwohl er der Verlobten versprochen hat, nüchtern zu bleiben. Wie er sie in sein Auto komplimentieren will, sie sich verweigert, er handgreiflich wird, sie Widerstand leistet und flieht, er ihr zunächst spielerisch folgt, sie in Panik ist, er die Gegenwehr gewaltsam brechen will und die Situation bis zum furchtbaren Ende eskaliert. Der von den Folgen seiner Tat schockierte Jul entdeckt den kleinen Zeugen und bringt ihn Drohungen und Versprechungen dazu, über das Geschehene zu schweigen.

II. Die Handlung wird bestimmt von drei Personen. Zwei kämpfen miteinander und gegeneinander ums Überleben und gegen die Polizisten: der Vergewaltiger, der ungewollt zum Totschläger wurde, tut alles, um zu vertuschen, was geschehen ist: brennt die verräterische

Bißwunde im Oberschenkel aus, plant, als ob nichts geschehen wäre, die Verlobungsfeierlichkeiten, schäkert mit der ahnungslosen Verlobten (Gracia Maria Kaus), hält den Jungen unter Kontrolle, geht den Geschäften nach und spielt gegenüber der Verlobten und der Polizei den Ahnungslosen. Und Paul, der es auch ohne die neue nicht tragbare Belastung schon schwer genug hat - ihm droht erneuter Heim-Zwangsaufenthalt -, ist unendlich allein. Der Junge versucht sich verzweifelt dem zusätzlichen Druck, dem er als Mitwisser ausgesetzt ist, zu entziehen, indem er die Flucht per Schiff nach Übersee plant. Ein holländischer Schiffer auf dem Kanal würde ihn bis Rotterdam mitnehmen, aber nur gegen zweitausend Mark "cash". Paul vertauscht das kostbare Fußballer-Album, das schon der Großvater geführt hatte, kriegt dann von Jul, der ihn aus dem Weg haben will, das nötige Geld, das ihm jedoch von einer Motorrad-Gang wieder abgenommen wird.

Und der Junge verteidigt sich gegen den Kommissar Haferkamp, der ihm die gefährliche Wahrheit entreißen will. Seine Heim-Erfahrungen haben ihn schon so weit auf eine künftige kriminelle Karriere ausgerichtet, daß er davon überzeugt ist, einen Bullen zu belügen sei Ehrensache.

III. Für den Aufklärer (von Mordtaten), für Felmy/Haferkamp, ist die Begegnung mit Paul etwas Besonderes: eigentlich ist er ein wenig hilflos gegenüber Kindern, diesmal aber ist er gezwungen, auf den unter Druck stehenden Jungen einzugehen und Verständnis für seine Situation aufzubringen, um überhaupt eine Chance zu haben, das Verbrechen aufzuklären. Wie er zwischen Ungeduld und sich verstärkendem Interesse für das Kind in einer außerordentlichen Situation balanciert, das macht auch ihn als Person interessant: seine übliche, etwas schüchterne Distanz kann er nicht einhalten. Er nimmt eben doch Anteil an dem tapferen kleinen Außenseiter, wenn der ratlos und verstockt seine blonden Wimpern niederschlägt.

Das wirkt auch auf den Jungen zurück. Haferkamps stummes, aber freundliches Verständnis ist eben doch ein Gegensatz etwa zu der plumpen Verständnislosigkeit des Vaters oder auch zu der sentimental "Kameradschaft" des Jul, dessen auf Unsicherheit beruhende Sanftheit jäh in Brutalität umschlagen kann.

IV. Die alte Regel, daß es gut ist, wenn der Zuschauer mehr weiß als die Figuren im Film anstatt umgekehrt, kann sich auch im Kriminalgenre bewähren, das eben keineswegs immer auf die Rätseldramaturgie angewiesen ist. Zudem legt Drehbuchautor Mühlbauer den Akzent nicht auf die Beamten, sondern auf die anderen Figuren. So ist, ohne daß es etwa an Spannung fehlte, wie nebenbei das lebendige Porträt eines Kindes in schwieriger Situation gelungen. Darüber hinaus lernt man auch, wie leider viel zu selten, den Täter zumindest teilweise auch in ganz

normalen Lebenssituationen kennen. Dieser Jul ist eigentlich der brave Bürger, der in seiner verlogenen Bravheit, vom Alkohol enthemmt, entgleist. Mit der nicht ganz zufälligen Katastrophe wird auch ein verborgener innerer Zustand aufgedeckt. Gerd Böckmann spielt in Wolfgang Beckers psychologisch interessierter Regie den jungen Unternehmer als einen ganz normalen, allerdings verklemmten Bürger, der von seinem Exzeß selber überrascht wird. Wie er den Ehrenmann heuchelt und damit vergeblich versucht, in seine Normalität zurückzukehren, das behält die Verbindung zur alltäglichen spießbürgerlichen Heuchelei.

Daß dieser Jul, der betrunken und im Affekt zum Vergewaltiger und Totschläger wurde, später, als der Junge weitere 2000 DM von ihm erpreßt, um nach dem Zwischenfall mit der Motorrad-Gang doch noch auswandern zu können, dann tatsächlich sorgfältig einen richtigen Mord plant und auszuführen versucht, verrät die Figur am Ende dann doch zugunsten äußerlicher Spannung und eines konventionellen *Tatort*-Musters. Dennoch bleibt *Fortuna III* einer der an Menschen interessierten besten Filme der Reihe.

064: WDR 7.6.1976. Buch: Wolfgang Mühlbauer, Regie: Wolfgang Becker - EN

Reifezeugnis

I. An dem äußeren Ablauf dieser Liebesgeschichte ist nur ungewöhnlich, daß es einen Toten gibt: Michael, ein kräftiger, außen-seiterischer Junge (Michael Boysen), vaterlos, Mutter Alkoholikerin, vom ungeliebten Onkel kontrolliert, als ruppig, aggressiv, verschlossen von den meisten abgelehnt. Er kriegt heraus, daß seine 17jährige Freundin Sina, an die er sich in seiner Fantasie klammert, ein inniges Liebesverhältnis mit dem Gymnasiallehrer hat. Sein pubertär übersteigertes Entsetzen ist verständlich. Er erpreßt sie jedoch mit seinem Wissen auf eine so gemeine Weise und nötigt sie so hilflos plump zum Liebesakt, daß sie ihm in ihrer Verzweiflung einen Stein auf den Kopf schlägt.

II. Dennoch ist *Reifezeugnis* mehr eine Liebes- als eine Mordgeschichte. Erstaunlich, wie schön sie vom bösen Anfang bis zum glimpflichen Ende erzählt ist, wie sie von der Kriminalspannung eher profitiert, anstatt wie üblich zu verlieren. "Glücklichsein beginnt immer ein bißchen über der Erde", zitiert Helmut für sein überschwingliches Mädchen. Und diese kleine Sina Wolf (Nastassja Kinski) ist wirklich ungewöhnlich: hübsch, ernsthaft, intelligent, mit ihren siebzehn Jahren schon eine kleine Persönlichkeit. Sie ist das einzige Kind wohlhabender, kulturell interessierter Eltern, von denen man nicht ganz genau erfährt, wer sie sind und was sie tun.

Sinas erste Liebe ist auf den jungen Studienrat Helmut Fichte (Christian Quadflieg) gefallen, und der ist auch wohl der liebenswerteste Mann weit und breit, ein Lehrer, der in seinem modernen Deutschunterricht keinen falschen Abstand zwischen Literatur und Leben entstehen läßt und dadurch seine Schülerinnen und Schüler begeistert. Ein bißchen weich ist er allerdings. Er hat seiner Liebblingsschülerin nicht widerstehen können, obwohl seine gleichaltrige Frau Gisela (Judy Winter), die erwachsener wirkt als er, eine außerordentliche Frau ist, zu Recht vom Oberstudiendirektor (Friedrich Schütter) aus der Distanz hofiert. Wahrscheinlich auch, weil Gisela eine so starke und vernünftige Person und ihm etwas überlegen ist, genießt Helmut es in vollen Zügen, so naiv und traumhaft rückhaltlos verehrt und geliebt zu werden.

Minutiös und mit vielen begrifflichen Verwirrungen wird erzählt, wie die Idylle sich ihrem Ende entgegen entwickelt. Das geschieht in einer Kette von kleinen spannungsvollen Szenen in der Schule, auf der ärmlichen Polizeistation, bei dem Lehrerehepaar etc. Insbesondere ist die ständige Spannung zu spüren, unter der bis zum Schluß die bedauernswerte Sina steht, die sich nicht einmal dem Geliebten anvertraut hat, die in ihrer Verzweiflung den Tod des Freundes einem gesuchten Vergewaltiger unterschiebt, von dem sie in der Zeitung gelesen hat. Und der Druck, unter den Helmut gerät, als Gisela hinter sein Verhältnis kommt und sich erstaunlich fair und solidarisch verhält. Wie er Sina noch einmal zu einer Liebesstunde trifft und dann seine Geliebte aufgeben muß. Wie die Unglückliche das nicht begreifen kann, unter der übergroßen Last zusammenbricht, einen Abschiedsbrief schreibt und am nächsten Morgen am See gefunden wird, heulend, weil sie den Suizid nicht geschafft hat.

Lichtenfeld ist es gelungen, seinen Personen einen großen Freiraum mitzugeben, in dem sie leben und handeln können. Die Menschen seiner *Reifezeugnis* sind glaubwürdig, weil sie viel Alltägliches haben. Auch im Negativen, wie zum Beispiel die kesse Schülerin (Petra Verena Milchert), die kühl die Gelegenheit des Skandals wahrnimmt, um für ihre Versetzung, die sie sonst nicht geschafft hätte, zu profitieren: indem sie dreist und geschickt erpreßt.

III. In *Reifezeugnis* erreicht auch die Leistung des Klaus Schwarzkopf für die Figur des Kommissar Finke einen Höhepunkt. Ein ebenso empfindlich wie unbestechlich moralisch denkender Mann, der vollkommen die Kardinalfehler der Moralisten vermeidet: Hochmut und Besserwisseri. Finke belehrt nicht mit irgendwelchen theoretischen Einsichten, sondern er nimmt ganz einfach nicht nur die kriminalistische, sondern immer auch die menschliche Seite der Vorgänge wahr. Es ist diese Art nicht fachblinder Leidenschaftlichkeit in der Sache, die nachdenklich macht und wirkt, weil sie echt ist. Und deshalb hat sie nicht einmal Worte nötig, sondern

funktioniert auch mit Andeutungen und Gesten. Der Schauspieler Klaus Schwarzkopf ist der aufmerksamste und intensivste Zuhörer der erzählten Geschichte.

IV. Und wie der Schriftsteller Lichtenfeld und der Schauspieler Schwarzkopf ist auch der Regisseur Wolfgang Petersen frei von jedem Dünkel gegenüber dem populären Genre, ist überzeugt, sich in dem vorgegebenen Rahmen voll ausdrücken zu können. Die oft als Unterschied zur angelsächsischen Tradition benannte deutsche Schwierigkeit mit dem Leichten und Populären gibt es dadurch von vornherein nicht. Bei Petersen stimmt das Tempo. Die Schauspieler haben Zeit und Raum, ihre Figuren zu entfalten, ohne daß die Spannung leidet. Die kommt aus den Gefühlen. Die nicht seltenen Großaufnahmen betonen die dramatischen Momente. Weil sie inhaltlich begründet sind, werden die Bilder nicht manieristisch (Kamera: Jörg Michael Baldenius). Alle Schauspieler sind in ihren Leistungen offenbar inspiriert. Es entsteht ein Verständnis dafür, wie Menschen handeln. Dadurch hat der Film ungewöhnlich viele angenehme Personen, eingeschlossen den (körperlich) kleinen Kriminalkommissar Finke (Klaus Schwarzkopf).

V. Mit Filmen wie *Reifezeugnis* gelingt einer Gruppe von engagierten Filmleuten die Absicht, ein großes Publikum zugleich wirkungsvoll und auf einem hohen ästhetischen und gesellschaftlichen Niveau zu unterhalten: öffentliches Fernsehen, wie es gedacht ist.

Klaus Schwarzkopf:

1970 fingen wir dann mit *Blebschaden* an. Ich kann mich noch erinnern, wie Petersen am Anfang fragte: "Was, so spielen Sie das?" Er war wohl etwas überrascht von meinem "Unterspielen". Für mich mußte die Figur Finke das Siegel des Authentischen haben: aussehen wie nicht gespielt. Keine Frage, Petersen war sofort einverstanden.

Ich wollte immer präzise die Situation treffen. Wenn ich mich innerlich verändere, würde sich das auch auf Finke auswirken. Finke hat eben was mit meiner Person zu tun, mit meiner Art. Sicher, Finke hat auch was von einer Vaterfigur, von einem guten Onkel, ohne dabei spießig zu geraten.

Von *Blebschaden* bis heute bin ich in der Rolle ruhiger geworden, bewußter. Es ist eigentlich kein Problem mehr, Finke zu spielen, ich muß nicht in eine andere Haut schlüpfen, mir nichts anderes anziehen. Der Erfolg beim Publikum ergibt sich vielleicht aus der Ähnlichkeit, die ich mit vielen Leuten habe.

Am wichtigsten ist mir die Glaubwürdigkeit und der totale Verzicht auf Virtuosität. Der schauspielerische Erfolg ergibt sich dann von selbst. Ich versuche, nichts hochzudrücken, ich versuche, mich nicht auszustellen. (...) Meine Kunst soll aus Weglassen bestehen. Und wenn man sein Handwerk gelernt hat, ist man letztlich wie Knete, man kann sich verändern, ohne sich selbst zu verlieren. Das schauspielerische Handwerk muß von selbst funktionieren. Hat es nicht mit der eigenen Person zu tun? Finke ist zwar eine Rolle, aber sie ist ja keine Kunstfigur.

Bin ich ein Kind? Ja, ich bin ein alt gewordenes Kind, das einen Teil seiner Träume verwirklicht hat. Als "erwachsen" würde ich mich nie bezeichnen. Ich bin leicht umzuschmeißen, verunsichert und ängstlich. Ich habe viel gearbeitet und habe in meinem Beruf einen sicheren Instinkt. Ja, am Handwerk habe ich gefeilt, natürlich.

ARD Fernsehspiel, I, 1977, S. 174f

073: NDR 27.3.1977. Buch: Herbert Lichtenfeld; Regie: Wolfgang Petersen - EN

Spätlese

I. a) Eine Figur in einem *Theaterstück* kann bekanntlich niemals vom Text her erschöpfend beschrieben werden, weil sie mit jedem bedeutenden Schauspieler, der sie verkörpert, neue und überraschende Züge gewinnt. Ein Schauspieler ist auf bestimmte Rollen angewiesen, um seine Grenzen überschreiten, Unbekanntes ausprobieren, seine äußersten Möglichkeiten kennenlernen, um sein Handwerk weiterentwickeln zu können. Daß eine Hauptrolle in einer *Filmserie* dies in der Regel nicht leisten kann, darüber scheint Einigkeit zu bestehen. Die Rolle eines Fernseh-Kommissars macht zwar populär, handwerklich aber scheint sie dazu zu zwingen, sich konventionell innerhalb dessen zu bewegen, was ohnehin im Repertoire ist.

Das mag einerseits in den Produktionsverhältnissen begründet sein. Schon um die Kosten zu begrenzen, wird die zum alsbaldigen Verbrauch bestimmte Ware Kriminalfilm in einer Eile produziert, die das Experimentieren nicht begünstigt. Aber macht nicht auch schon die Notwendigkeit, bestimmte Vorgänge in immer neuen Variationen zu wiederholen, es dem Darsteller schwierig, wenn nicht unmöglich, in seinen Mitteln radikal zu sein, "neue Töne" auszuprobieren, wie zum Beispiel Felmy in der Haferkamp-Rolle es möchte? Und würden sie nicht die Möglichkeiten für die nächsten Folgen zu sehr einengen?

b) *Spätlese*, der Titel hat eine zynische Bedeutung: Der angesehene Bauunternehmer Eckart Waarst hat einen Mord vertuschen können, den er vor Jahren im Affekt begangen hat, an einer Fünfzehnjährigen, die er belästigte, die ihm mit der Polizei gedroht hatte. Eine furchtbare Geschichte, eigentlich untypisch für ihn. Haferkamp kommt ihm in Zusammenhang mit einer anderen Mordtat doch noch zufällig drauf, spät wird geerntet, aber gründlich: Waarst, der keinen Ausweg mehr hat, schluckt Gift.

Die Geschichte wird in Gang gesetzt durch den gewaltsamen Tod eines Vertreters. Seine Witwe entdeckt in den Hinterlassenschaften, daß ihr Mann, sie selber und ihre an den Rollstuhl gefesselte kranke Schwester seit Jahren von einer Erpressung gelebt haben: 5000 DM im Monat von eben

diesem Waarst, wie sich schließlich herausstellt. Witwe und Hausfreund geraten in Verdacht, am Ende war es ein Landstreicher.

II. a) Es ist das Alltägliche an der Beamtenrolle, das die Wechselwirkung zwischen Figur und Darsteller so intim macht, weil sie die Fantasie des Darstellers auf die alltäglichen Erfahrungen ausrichtet. Das Ungewöhnliche und Sensationelle ist ja immer außerhalb des Büros und außerhalb des eigenen Privatlebens. In den stärksten Konflikten der Menschen, mit denen er immer wieder im Zusammenhang mit den aufzuklärenden Verbrechen konfrontiert ist, ist der Kriminalbeamte fast immer nur als *Zeuge* oder als *Voyeur* beteiligt und vertritt mit seiner bürgerlichen Normalität nur eine bestimmte Spielart der Normalität, an der auch die große Mehrzahl der Zuschauer mit unzähligen Variationen teilhat. Darin, diese Spielart zu entwickeln, liegen die Grenzen und die Möglichkeiten seiner Arbeit als Schauspieler.

b) Das ungewöhnliche an Lichtenfelds Kriminal-Handlung ist, daß in ihrem Mittelpunkt drei Hauptpersonen stehen, die ganz und gar alltäglich und harmlos sind und es auch bleiben. Die Witwe Claudia (Andrea Jonasson), ihre kranke Schwester Ingeborg (Claudia Wedekind) und der Arzt Dr. Stolp (Udo Vioff), ein Freund des Verstorbenen und immer schon - platonisch - in die Hausfrau verliebt und von der Schwester, die er behandelt, heimlich gemocht. Niemand von diesen drei empfindlichen Menschen hat von der Erpressung etwas gewußt, mit welcher der Gatte, Schwager und Freund seinen beruflichen Mißerfolg hatte kaschieren können. Jetzt müssen sie den zudringlichen Kriminalbeamten ertragen, der sie verdächtigt.

Gegen die Konvention ist auch die Figur des Mörders entworfen. Denn auch der Unternehmer (Alexander Kerst) ist inzwischen harmlos und zählt - vielleicht durch seine tiefe Schuld - in seiner Umgebung zu den eher wohlthätigen und freundlichen Menschen. Ohne daß dies seine Tat entschuldigen könnte, hatten eher die empfindlichen Nerven dem Aufsteiger einen Streich gespielt und sein Suizid-Versuch aus Verzweiflung über sich war damals nur durch die Umsicht der großbürgerlichen Gattin (Carmen Renate Köper) mißlungen.

In *Spätlese* setzt der Kommissar, der das konventionelle Gleichgewicht kippt, mit dem Recht nicht auch gleichzeitig die Gerechtigkeit durch. Die Kriminal-Unterhaltung, so zeigt sich, muß nicht brutal, sie kann sogar ein sensibles, aufgeklärtes Genre sein.

III. a + b) Hansjörg Felmy ist ein skeptischer Realist. Er betrachtet Haferkamp sich selber und die Menschen, auf die er trifft, nüchtern und mißtrauisch, ohne Illusionen, aber auch ohne jedes moralische Vorurteil. Haferkamp ist ein sogenannter Menschenkenner, wenn das bedeutet, die gängigen Motive zu kennen, aus denen Menschen handeln. Die Fragen, die

er den Verdächtigen stellt, sind unter fast sanft wirkender Höflichkeit oft provozierend unverschämt. "Ihre Höflichkeit hat etwas Perfides", sagt jemand in dieser Folge, "indem Sie diesen Verdacht zurückweisen und gleichzeitig einen anderen erzeugen." Sätze wie "Sie sind nicht sehr daran interessiert, daß wir den Mörder Ihres Mannes finden", klingen wie ein Kompliment. Aber die sanfte Schale über dem harten Kern ist dünn. "Wie kann man nur so verbohrt sein!" staunt der Verfolgte, und die prompte Antwort: "Das ist mir in die Wiege gelegt", ist nicht nur ironisch, sondern auch wahr, denn er weiß selber, daß er als Jäger etwas Fanatisches hat.

"Ich schaffe Waarst, das sage ich dir", sagt Haferkamp zu dem grinsenden Kreuzer (Wilhelm Semmelrogge). Indem er den angesehenen Bürger, der sein einmaliges, aber unverzeihliches Verbrechen, das er - wie ihm die Gattin vorwirft - bereits in seinem "Bewußtsein fast zum Kavaliersdelikt verkleinert" hat, ohne Haferkamp für immer vertuscht hätte, am Ende tatsächlich schafft, hat er wieder eines seiner Duelle gewonnen, seiner persönlichen Leidenschaft gefrönt, seiner Neugier, es wissen zu wollen. Im Dienst nicht der Gerechtigkeit, an die glaubt er nicht, sondern einer Ordnung, die als ein notwendiges Übel sein muß, so wie die Menschen sind. Das Resultat befriedigt nie. Diesmal hat der anständige Mörder sich selber gerichtet. Haferkamp hätte das nicht gewollt. Rachegeilüste sind nicht sein Problem. Es entsteht aber auch nicht der Eindruck, daß es ihm leid tut. Er ist hart.

IV. a) Es gibt bei ihm auch eine Weichheit, zum Beispiel in seiner Haltung gegenüber bestimmten Frauen. Darunter ist seine geschiedene Gattin Ingrid, der er ausnahmsweise Blumen gekauft hat, und die ebenso liebenswerte, falsch verdächtigte Claudia. Oder auch gegenüber dem Untergebenen Kreuzer, den er andererseits auch hänselt, in dieser Folge wegen dessen sentimentalem Blumen-Tick, und er hält ihn an der Arbeit, sachlich, nicht fanatisch; er hat nicht das Bedürfnis, als Chef zu glänzen. - Haferkamps Weichheit ist jedoch traditionell männlich: Sie teilt sich nicht mit, sie scheut Sentimentalität.

b) Der siebzigjährige Regisseur Wolfgang Staudte liebt das Kriminal-Genre, mit dem er sich im Fernsehen beschäftigen muß, nicht besonders, weil das zu produzierende Sensationelle dem im Wege steht, was ihn interessiert, Geschichten von alltäglichen Menschen realistisch zu erzählen. Aber immer legt er großen Wert darauf, daß Film-Handwerk solide anzuwenden, technisch wie in der Führung der Schauspieler. *Spätlese* ist eine seiner besten Arbeiten auf dem ungeliebten Gebiet: Das Drehbuch läßt es diesmal zu, daß Menschen normal reagieren, daß zum Beispiel Andrea Jonasson erschrickt über das, was in ihr harmonisches Heim einbricht, sich darüber freut, daß doch etwas Geld vorhanden ist, aufmerksam auf den Arzt-Freund reagiert.

In sorgfältiger Beleuchtung und Kameraführung (Gernot Roll) kommt diese von Lichtenfeld als Besonderheit angelegte Normalität zur Wirkung. Es ist angenehm, wie die sympathischen Hauptpersonen miteinander umgehen, halblaut miteinander sprechen, sich untheatralisch bewegen, ohne daß dadurch etwa das Tempo verschleppt würde.

075: WDR 22.5.1977. Buch: Herbert Lichtenfeld; Regie: Wolfgang Staudte - EN

Alles umsonst

I. Der eigentliche Schauplatz ist eine Bäckerei in der Kleinstadt. Die Inhaberin Olga Schmidt (Katharina Tüschen) ist zweiundfünfzig Jahre alt, ihr Mann Erich (Horst Michael Neutze) neunundvierzig. Nach dem Kriege war er als Flüchtling in die Bäckerei gekommen und hatte nach dem Tod des Meisters die Witwe geheiratet. Der einzige Sohn aus dieser Ehe ist auf der Autobahn verunglückt. Die Beziehung ist nach fünfundzwanzig Jahren für beide nur noch unangenehm. Sie hassen sich. Sie liebt es, ihn zu demütigen. Sein eigenes bescheidenes Stückchen Freiheit neben der beruflichen Plackerei und der privaten Misere ist der wöchentliche Kegelabend. Im Laden plaudert er, der sonst schweigt, gern mit der sympathischen jungen Verkäuferin Annie (Monika Bleibtreu), sobald er mit ihr allein ist. Die Ehefrau zeigt sogleich, wer die Macht hat. Sie entläßt Annie, nicht etwa aus Eifersucht, sondern aus purer Bosheit.

Zwischen Erich und Annie aber beginnt eine Liebe, die am Ende in einem Mord mündet. Annie will keine heimliche Geschichte mit einem Verheirateten, sondern Erich ganz für sich und ihr Töchterchen. Aber eine Scheidung, so gern er sie hätte, kommt nicht in Betracht, weil er kein Einkommen hätte: Alles gehört seiner Frau. Seine neue Liebe verbindet sich mit dem alten Haß und gebiert einen theoretisch perfekten Mordplan, in dem Annie hilft, ein fast geniales Alibi zu fälschen. Aber es ist *alles umsonst* und kommt heraus, weil die Ehefrau sich auch noch im Tode als überlegen erweist. So kann Kommissar Nagel am Ende sagen: "Der Anruf Ihrer Frau erfolgte um zehn nach acht, und da war Ihre Frau schon tot."

II. Der Kriminalfilm ist kein tugendhaftes Genre. Schon eher ein wahrhaftiges. Eine Funktion von Mordgeschichten kann es sein, verborgene und verbotene Wünsche immerhin in der Fiktion zu bedienen. So wenig es den Menschen real möglich ist, schwer erträgliche Personen ihrer Umgebung aus dem Wege zu räumen: In der Fantasie des Kriminalautors ist das ohne weiteres denkbar. Leider gibt es das (wenn auch wohl häufiger mit anderer Verteilung der männlichen und weiblichen Rolle): Da sind eine herrschsüchtige Ehefrau, die das Geld und das Sagen

hat, und ihr unterdrückter empfindlicher Mann. Ferner eine angenehme Geliebte mit Kind, die den älteren Mann wahrscheinlich schon aus dem Gefühl umarmt, daß sie ihn niemals so drangsaliere könnte. Das Liebes- und Mörderpaar wirkt also vergleichsweise nett, das Opfer inhuman, die Tat mehr wie ein tragisches Versagen als wie ein heimtückischer, geplanter Mord. Fast schade, so dürften viele Zuschauer empfinden, daß Täter und Mittäterin im Gefängnis enden werden.

Theodor Schübel hat seine Kleinstadt-, Liebes- und Mordgeschichte auf diese Weise gut konstruiert und ausgemalt.

III. Als Pflichtverfolger der tragisch Schuldigen kann der Kriminalist nicht sympathisch wirken. Er steht für die raue Wirklichkeit, die unbewußte Mordträume verfliegen läßt. Also stört dieser Kommissar Nagel, wenn er die arme Annie so bedrängt, daß sie Angst bekommt und ihre Miene ganz traurig wird; oder dem Erich zusetzt, der lange seine Fassung bewahrt, weil die tägliche Olga wohl noch schlimmer war. In seiner Zudringlichkeit erinnert Nagel überhaupt an Olga. Die hat man vorher zweimal als Detektivin in eigener Sache triumphieren sehen. Dem Nagel, den Dieter Krebs spielt, fehlt zwar Olgas persönliche Wut, aber seine Arbeit wirkt auch nicht sachlich, sondern er ist eine Art Voyeur des Aufdeckens, seine Arbeitslust hat, wenn er grinst, etwas Schmieriges.

IV. Es geht dem Regisseur Hartmut Griesmayr nicht in erster Linie um genretypische Effekte. Während er den Kommissar doch eher eine Nebenfigur sein läßt, setzt er auf die Darsteller der Hauptfiguren und inszeniert den Film *Alles umsonst* als eine normale Dreiecksgeschichte mit allerdings tödlichem Ausgang. Horst Michael Neutze, der Mann zwischen den beiden Frauen, ist als Bäcker ein sachlich selbstverständlich arbeitender Handwerker. Als gedemütigter Mann, der sich in seine Zeitung duckt, das Essen - ein Ehegefangener - kummervoll in sich hineinlöffelt, ist er ein grau wirkender, resignierter Mann, der noch an seinem freien Abend unter Kegelbrüdern gedrückt wirkt. Erst bei der lieben Freundin taut er auf und ist eindrucksvoll ein empfindlicher und fantasievoll munterer Freund. Katharina Tüschchen spielt eine erschreckende Chefin und Ehefrau, einen schlimmen "Drachen" mit Lust daran, zu kränken und zu demütigen. Und Monika Bleibtreu ist eine Geliebte, wie man sie sich wünschen würde, liebevoll, empfindlich, sonst unkompliziert. Sie ist schön, wenn sie schweigt. Die Sätze, die sie sagt, dürfen unscheinbar sein, weil es wichtiger ist, wie sie dazu blickt, lächelt, sich fürchtet.

V. Die Kleinstadt-Umgebung spielt mit. Sie spaltet. In die Integrierten, denen es keine Mühe macht, in allem Üblichen mitzutun, und die Außenseiter, die sich verbergen. Ohne die Kleinstadt wäre Olga nicht so, wie sie ist, würden Erich und Annie sich nicht so verstecken. Ein Stadtrat hat auf dem Wege zu seiner heimlichen Geliebten

einen Mordverdächtigen gesehen, kann ihn aber nicht angeben, weil sein Ruf intakt bleiben muß. Der Bettschatz des kümmerlichen Honoratioren riskiert einen anonymen Hinweis. Den letzten Satz des Films spricht ein Kegelbruder, der die Tote gesehen hat und am Stammtisch damit wichtig tut, indem er lügt, daß er dem Erich gleich etwas angesehen habe. - Diesen Mord hätte es ohne die Kleinstadt nicht gegeben.

097: NRD 11.3.1979. Buch: Theodor Schübel; Regie: Hartmut Griesmayr - EN

Ein Schuß zuviel

I. Im Essener Gefängnis tut der Beamte Rudi Jakobs (Herbert Stass) seit zwanzig Jahren Dienst. Da gelingt es eines Nachts zwei Untersuchungsgefangenen, ihn und seinen Wachtmeister-Kollegen zu dúpieren und auszubrechen. Einer von beiden, der Türke Suk, hat dem Kollegen brutal das Messer an die Kehle gehalten, um den Weg in die Freiheit zu erpressen. Jakobs erschießt den Ausbrecher auf der Flucht, obwohl der signalisiert hatte, daß er sich ergeben will. Der deutsche Gefangene kann fliehen. Der eine Schuß war *ein Schuß zuviel*.

Jakobs hat geschossen, weil ihm die Nerven versagt haben. Der Beamte hat sich im Laufe der Jahre verbraucht und will sein Nachlassen verschleiern, weil er Angst hat, seine Stellung zu verlieren. Auffällig ist, insbesondere innerhalb der kritischen Arbeiten Mühlbauers, wie positiv der Todschatz angelegt ist. Hat es bei einem Tabu-Thema vielleicht einen Streit um diese Figur gegeben? Der tödliche Schuß auf den Türken ist die einzige Verfehlung in Jakobs' Dienstzeit überhaupt. Immer ist er - so erfährt man - ein Vorbild gewesen und hat sich überdies auf eine rührend menschliche Weise für seine Gefangenen eingesetzt. Und gegen alle Wahrscheinlichkeit - sieht man auf vergleichbare reale Fälle - erstattet der musterhafte Gefängnisbeamte am Ende sogar gegen sich selbst Strafanzeige wegen fahrlässiger Tötung. Und dies, obwohl das Verfahren gegen ihn eingestellt werden soll, nachdem sein Kollege, der anfangs naiv die Wahrheit berichtet hatte, aber nicht als schlechter Kumpel gelten will, auf vielfältigen Druck die belastende Aussage zurückgezogen hat. Selbst seine Frau bedrängt den guten Menschen Jakobs vergebens: Er kann mit dem schlechten Gewissen nicht leben.

Der türkische Tote dagegen bleibt anonym. Ebenso wie seine Landsleute es bleiben, die für ihn eintreten. Man sieht sie nur hastig durch die Scheibe einen Stein in Jakobs' bescheidenes Heim werfen mit einem Zettel, der ihn als Mörder bezeichnet, und in der nächsten Nacht das Wort "Killer" an sein Haus sprühen. Oder man hört sie am Tage (unsichtbar) vor der Polizeistation demonstrieren. Außer bei diesen Protestaktionen begegnet man

ihnen nur einmal: bei einer Razzia in ihrem überbelegten Wohnheim, und es wird deutlich, daß sie zum Beispiel gegen Geld Pässe fälschen.

II. Die Aufmerksamkeit spaltet sich, weil es in diesem Kriminalfilm eine zweite Hauptfigur gibt, die mit Jakobs keinerlei Verbindung hat. Es ist der andere Ausbrecher, Tomy Selzer (Thomas Ahrens), ein wegen einer jugendlichen Dummheit vorbestrafter Deutscher, der eines Mordes verdächtigt wird, den er nicht begangen hat. Er ist mit dem Türken getürmt, weil er das Gefängnis nicht ertragen kann und seine Unschuld beweisen will. Das Geschehen wird jedoch von zwei Frauen bestimmt, die ihn lieben. Birgit (Michaela May), die ihm früher rührend geholfen hat, rast vor Eifersucht, weil er mit der jüngeren Sisi zusammen ist, und tut aus Rache alles, um ihn zu Fall zu bringen oder ihn vielleicht doch noch von sich abhängig zu machen. Und auch die neue Freundin Sisi (Nora Barner) lenkt die Kriminalisten auf ihn, wenn auch aus entgegengesetztem Grund: Sie ist ihm verfallen und hat nur noch den Antrieb, ihm zu helfen. Tomy mit seinem Mißtrauen gegen den gesamten Justiz-Apparat verstrickt sich immer mehr und stürzt, als er am Ende in einer verlassenen Zeche gestellt wird, in die Tiefe.

III. Haferkamp (Felmy) tut seine Arbeit zwar auch in dieser Folge mit Leidenschaft, aber zugleich verdrossen. Er sieht keinen rechten Sinn in seinem Tun und fühlt sich mit Recht isoliert. Er bestimmt diesmal das Geschehen nicht, sondern läuft ihm halb lustlos hinterher. Gleich in seiner ersten Szene ist er Zeuge, wie der Staatsanwalt nicht an der Wahrheit interessiert ist, sondern daran, daß der Todesschütze entlastet wird. Sein alternder Kollege Kreutzer (Semmelrogge) macht billige Anspielungen wegen der Mädchen und grinst dumm. Birgits triebhafte Gehässigkeit ekelt ihn. Sisis hingebungsvolle Treue zu dem Ausbrecher, ihr Glaube an den Geliebten rührt ihn und ist zugleich ein ärgerliches Hindernis. Nicht einmal einen Gegner hat er diesmal, gegen den der Kampf sich lohnt. Und es passiert am Ende das, was er verhindern wollte. Seine Arbeit ist sinnlos gewesen, ohne daß er einen Fehler gemacht hätte. Irgendetwas stimmt nicht. - (Vielleicht sind auch die Möglichkeiten dieser verschlossenen Haferkamp-Figur allmählich ausprobiert.)

Hartmut Griesmayr kann action-Szenen inszenieren, aber seine Position in diesem Drama ist nicht recht deutlich. Eine besonders liebevoll dargestellte Nebenfigur ist zum Beispiel Jakobs' Ehefrau; Vera Kluth spielt glaubwürdig eine fürsorgliche Kleinbürgerin, der ein schweres Leben anzumerken ist und an der zu bewundern ist, daß sie wieder einmal - wie schon so oft - den Mann stützt, der sich immer alles so schwer macht. Weist das liebevolle Ausmalen des Milieus auf eine Parteinahme des Regisseurs für den Polizisten hin, die über das Buch hinausgeht, ihm vielleicht sogar widerspricht? - Intensiv ist auch die junge Schauspielerin Nora Barner in

dem Engagement, das sie als blonde Sisi zu spielen hat. Ihr Tomy dagegen wird nicht kenntlich und ist ebensowenig plausibel wie seine rachsüchtige Exfreundin Birgit. - So wirkt dieser Film unglücklich konstruiert, wenn auch nicht langweilig.

100: WDR 4.6.1979. Buch: Wolfgang Mühlbauer, Regie: Hartmut Griesmayr - EN

Slalom

I. Nur ein Gelegenheitsdelikt: Der Täter raubt einer leichtsinnigen alten Dame die Handtasche, die darin 8.000 DM von der Bank nach Hause trägt: für den Enkel, damit der sich ein Auto kaufen kann. Der unumgängliche *Tatort*-Tote entsteht nur zufällig: Der Handtaschen-Räuber rennt auf seiner panischen Flucht versehentlich einen Radfahrer um. Der schlägt mit dem Schädel so unglücklich auf der Bordsteinkante auf, daß er schwer verletzt auf der Intensiv-Station landet und dort schließlich stirbt. Walter Lanninger, so heißt der Täter, erklärt, als seine entsetzte Verlobte ihm draufkommt, das Motiv seiner spontanen Tat und drückt damit wohl gleichzeitig sein Lebensgefühl aus: "Umherum gibts alles, aber Du kannst nicht hin." Er ist das Opfer seiner Begehrlichkeit in einer Umgebung, die Begehrlichkeit ununterbrochen propagiert.

II. Die Geschichte fällt dadurch aus dem Rahmen, daß sie so normal ist. Lanninger (Gerhard Lippert) ist ein Provinzler und stammt aus dem österreichischen Kirchberg, ebenso seine Verlobte, die bescheidene Krankenpflegerin Else Huber, die mit ihm nach Norddeutschland gezogen ist. Er arbeitet als Verkäufer in einem Sportartikel-Geschäft und nach Feierabend als Tennislehrer. Er hat Pech, und es wird gezeigt, daß sein Unglück nicht zufällig ist: Wie manch einem gefällt ihm der Luxus, und er möchte aufsteigen. Dazu fehlt es ihm jedoch an Talenten und an Kenntnis der Spielregeln. Er sieht lediglich gut aus. Das einzige, was Lanninger wirklich kann, ist, routiniert seinen Charme auszuspielen. Das steigert seinen Erfolg als Verkäufer im Geschäft ebenso wie die Chancen bei den Frauen.

Obwohl seine Verlobte eine wirklich liebe und verständnisvolle Person ist, weiß er sein wahres Glück nicht zu schätzen und betrügt die Ahnungslose mit der Tennis-Schülerin Sonja Steinitz (Claudia Rieschel), der verwöhnten Tochter eines Unternehmers, die wiederum von der Existenz einer Verlobten nichts weiß. Es öffnet sich ihm auf diese Weise die Chance, per Heirat in die besitzende Klasse zu gelangen. Das bringt den Leichtfuß dazu, noch mehr, als er es sonst schon tut, über seine Verhältnisse zu leben. Die reiche Geliebte hat teure Gewohnheiten: An der Rezeption der Nobelherberge zahlt er mit mühsamer Großzügigkeit über 500 DM. Ferner hat er sich einen teuren (wenn auch gebrauchten) Sportwagen zugelegt.

Eine unvermutet notwendige Reparatur bringt ihn finanziell in eine arge Klemme. Sein Chef, ein unangenehmer Mittelständler, präsentiert ihm moralisierend die Gehaltspfändung. Als am Bankschalter die Kundin vor ihm 8.000 DM in die Handtasche packt, ist das eine einmalige Gelegenheit, der er einfach nicht widerstehen kann.

III. Der Film überschreitet zweitens den üblichen *Tatort*-Rahmen, weil Hans Häckermann bewußt nicht einen dieser vorbildlichen *Tatort*-Kommissare darstellt, sondern eine intelligente Person mit Widersprüchen. Was sonst immer als die höchste Tugend ausgegeben wird, der professionelle Instinkt bei der Suche nach dem Schuldigen, beflügelt zwar auch ihn, eckelt ihn jedoch zugleich an. Dieser Kommissar weiß, daß er mit seiner Arbeit nur zu häufig nicht der Gerechtigkeit dient. Dennoch sind ihm auch unfaire Mittel recht, um zum Erfolg zu kommen. Er ist mehr ein Zyniker als ein Moralist: "Trotzdem komm ich mir jetzt ziemlich beschissen vor", sagt er, nachdem er den Tod des Verunglückten, der ihn kalt läßt, heuchlerisch als moralische Waffe benutzt hat gegen Lanningers Verlobte. Als sie den Bräutigam trotzdem schützt, hat er ihr mehr aus Rache als der Aufklärung wegen die Sache mit der reichen Konkurrentin gesteckt. Das wirkt besonders übel, weil die bescheidene und treue Krankenpflegerin auf eine anrührende Weise integer ist in allen ihren Handlungen (Marianne Nentwich spielt eine liebenswerte, tapfere, gänzlich uneitle Frau). Wenn es eine positive Figur gibt in dem Film, ist sie es.

Da seine Skrupel seine Handlungsweise nicht im geringsten verändern, ist diese Kommissar-Figur keineswegs besser als die Sensations-Journalisten, die den Fall der bestohlenen Rentnerin mit inszenierten Tränen ausschachten, um ihr die 8.000 DM in einer Menschlichkeit heuchelnden publicity-trächtigen Show zurückzuerstatten. Der Polizist, der Journalist und der Chefredakteur sind vorbildlich professionell, nur ihre Profession ist in ihren vom materiellen Zeitgeist zugeschliffenen Methoden inhuman geworden.

IV. Storchs Film (Redaktion: Rüdiger Humpert) entwirft ein pessimistisches Gesellschaftsbild, indem er die kleinen naiven Leute ernst nimmt, bemüht er sich zu zeigen, auf welche Weise sie manipuliert werden. Daß Lanninger als Handtaschen-Räuber und fahrlässiger Totschläger am Ende wie üblich gefaßt und aus dem Wagen der entgeisterten Geliebten geholt wird, das ist kein glückliches Ende. Es zeigt den Punkt an, an dem jemand den Traum vom Aufsteigen endgültig ausgeträumt hat. Die Luxus-Sonja kann in seiner ausweglosen Lage nur mit ihm brechen, weil sie ihn nie verstanden hat. Else, die ihn trotz allem versteht, hat er Sonjas wegen verloren.

Lanninger, der Sportlehrer und Sonnyboy aus der österreichischen Provinz, ist mit dem hilflosen *Slalom* seiner egoistischen Handlungen gewiß kein positiver Held. Dennoch ist der Kriminalfilm diesmal auf der Seite des Täters, weil er zugleich ein Opfer ist in einer Welt, die zunehmend von kommerziellen Interessen regiert wird. Lanningers Handlungsweise ist schlimm und gleichzeitig verständlich. Es ist nicht auf konventionelle Weise die verletzte Ordnung wiederhergestellt worden, sondern der Zuschauer ist angehalten, kritisch auf die Verhältnisse zu schauen, in denen wir leben, und dem Offiziellen zu mißtrauen.

Der Film ist nicht ortsgebunden. Aber schon dadurch, daß er bewußt die wichtigsten Figuren (österreichischen) Dialekt sprechen läßt, betont er in Pasolinischem Sinne das Regionale und Individuelle gegen das kulturelle "Zentrum". Er ist ein Beispiel dafür, daß Verbrechen nicht etwas Fremdes, sondern ein alltäglicher Teil unserer Wirklichkeit. Das übliche Bild vom Straftäter verdrängt, daß auch Glück dazu gehört, nicht verstrickt zu werden.

128: NDR, 23.9.1981. Buch: Claus Bender und Wolfgang Storch; Regie: Wolfgang Storch - EN

Peggy hat Angst

I. Ein Taxifahrer (Hans-Georg Panczak), Typus Student, er zeigt vorerst keine Zeichen von innerer Verstörung, folgt einem hübschen, etwas leichtfertig wirkenden Mädchen in die Badeanstalt. Abends gehen sie in seiner Wohnung ins Bett. Er erklärt, sie zu lieben und will sie festhalten. Anfangs gibt sie nach, dann protestiert sie gegen den Zwang. Im wachsenden Affekt - er trommelt wie besessen zu einer Nummer der Gruppe "Warning" - erschlägt er sie besinnungslos, während sie gerade mit ihrer Freundin Peggy telefoniert, um Hilfe zu holen. Der junge Mörder hat Ärger mit seiner Vermieterin (Hannelore Schroth), einer reichen und doch gewinnsüchtigen Alten, die lauscht, Schlüsse zieht und die Polizei anruft, um Belohnung zu erpressen. Der Täter macht sich an Peggy (Hannelore Elsner) heran, schreibt zuerst Briefe mit Lust-Tod-Assoziationen, die er aus Baudelaires Lyrik-Buch *Blumen des Bösen* zitiert. Sie fühlt sich bedroht, dann bringt er es zuwege, sie kennenzulernen, ohne daß sie weiß, wer es ist.

Die Kommissarin Wiegand (Karin Anselm) wird zu einer Toten gerufen. Es handelt sich um die Vermieterin. Der junge Mann war in ihr Haus eingedrungen, nicht, um sie zu bestehlen. Sie wollte vielmehr mit ihm reden, weil die Waschmaschine die Wohnung unter Wasser gesetzt hatte - verursacht durch eine harmlose Katze. Als sie denkt, daß er sie ermorden

wolle, schreit sie. Den Schrei erstickt er durch ein Kissen, worauf sie einen Herzanfall kriegt. Es handelt sich um keinen Mord. Nur um Zufall.

Zwischen dem Mörder als Beschützer Peggys und Peggy entsteht eine seltsame Liebe, beängstigend zumindest für den Zuschauer. Als sie in seinen Sachen kramt, Bilder an die Wand hängt, entdeckt sie einen Teil seiner Vorgeschichte: Briefe. Er wollte mit einer Freundin, die ihn verlassen wollte, Doppelselbstmord begehen. Ihn hat man wieder zusammengeflickt, dann in die Irrenanstalt geschickt. Peggy entdeckt auch den Baudelaire-Band. Sie geht zur Polizei, kehrt vorher aber wieder um. Doch die Kommissarin ahnt, daß der Beschützer der Mörder ist. Ihr Assistent hat die Telefonanruferin, die den Mörder kennen wollte, in der Zwischenzeit als die tote Vermieterin identifiziert (Bandaufzeichnung). In einem letzten Schlußgespräch zwischen Peggy und dem jungen Mörder kommt es zu einer frappierenden Konsequenz. Sie umarmt den Mörder ihrer Freundin, zögernd - und fordert in auf zu fliehen. Aber er flieht nicht. Die Polizei kommt. Sie sinkt vor einer großen schwarzen Mauer zusammen.

II. Auch die Nebenfiguren sind präzise bestimmt. Der Chef der Werbefirma, bei dem die Mädchen, Peggy und ihre ermordete Freundin, beschäftigt waren, ist ein Zyniker. Aber er wird nicht tötlich. Auch die Kommissarin ist beinahe eine Nebenfigur: wortgewandt, von beinahe massiver Empörung gegen den Zyniker von Werbemenschen, logischer als ihr (dafür einfallsreicher) Assistent, eine Männern gegenüber härtere Chefin. Für Peggy zeigt sie Verständnis, oder sie sucht zumindest nach Verständnis - denn sie sieht sich zunächst abgelehnt. Im Vergleich zu Peggy, dem ehemaligen Foto- und Aktmodell, kommt sich Kommissarin Wiegand altmodisch vor. Das nette, etwas leichtlebige Mädchen, das zum Opfer wird, zeigt keineswegs Züge eines Menschen, der zur Gewalt herausfordert. Wenn sie mit Männern mitgeht, riskiert sie viel, rechnet aber auch bei ihren Partnern mit sinnenfroher Unbeständigkeit.

Der Mörder, mit seinen extremen Anklammerungswünschen, der aus unzurechnungsfähiger und dazu noch unberechtigter Eifersucht eine Tat begeht, verkörpert in anderer Weise als die Kommissarin Wiegand eine eher konservative Liebesmoral. Er verfolgt Peggy nicht, weil er sie als mögliche Mitwisslerin umbringen will. Er ist ihr einmal an der Kunsthochschule, da hat er gearbeitet, begegnet; er hat sie als Aktmodell abgezeichnet. Er sucht nach rückhaltloser Liebe, nach ausschließlicher Zuwendung. Er paßt nicht in die Zeit und zu den Menschen. Seine Kompromißlosigkeit ist krankhaft oder eben mörderisch. Zu viel Sensibilität verdirbt ihm den zivilen Umgang mit anderen. Um es nicht allzu positiv erscheinen zu lassen: Die Figur leidet offensichtlich auch an der Autonomie der Frau. Er will einen Liebesbesitz. Dafür setzt auch er sich ganz ein, ist zart, überwältigt nicht. Er gerät nur aus der Fassung, als seinem so authentisch gemeinten

Liebesbegehren zu Beginn der Handlung von dem jungen Mädchen so arglos, offen, ernüchternd widersprochen wird, als sie dem Gefängnis, das seine Liebe für sie errichten will, nur noch zu entfliehen trachtet. Peggy gefällt diese Zuneigung, die auf so eigentümliche Weise ohne Gier ist, obwohl sie doch alles verlangt. In einer schönen Szene sucht sie seine Nähe, seine Wärme und schlüpft zu ihm ins Bett, ohne mit ihm zu schlafen, und der Mörder wird zum geliebten Beschützer. Sie, das "ausrangierte Modell", dem schon jüngere Nachfolgerinnen vorgezogen werden, die sich gerade ein Mofa leisten kann und als Kellnerin jobt, ist diesem Wunder an Liebe gegenüber beinahe wehrlos.

III. So gerät dieser *Tatort* zu einem waghalsigen Spiel über die engen Zusammenhänge zwischen Liebe und Angst - beim Mörder, bei Peggy. Je mehr sie die Verfolgung des Mörders fürchtet, den sie nicht kennt, desto mehr drückt sie sich an den Mann, der sie vor aller Gefahr zu retten scheint - dabei handelt es sich um ein und denselben Menschen.

Die Angst vor dem Ungreifbar-Bedrohlichen wird in einer sehr suggestiven Szene deutlich. Im italienischen Café, in dem Peggy serviert, bedient der Mörder, vor der ersten offenen Begegnung zwischen beiden, den Musikautomaten. Er stellt dasselbe wütend-unheimliche Lied ein, das Peggy durchs Telefon gehört hat, als sie Ohrenzeugin des Mordes wurde. Verstört blickt sie von Tisch zu Tisch - und mit ihr die Kamera - und forscht in den Gesichtern der Leute, ob sie den Apparat angestellt hätten, ob sie sich als Verfolger zu erkennen gäben. Unauffällig und gleichmütig sitzt der Gesuchte da und wird daher von Peggy nicht identifiziert.

IV. Der Film gehört zu den besten der *Tatort*-Reihe. Schon das Buch weist hervorragende Qualität auf, gerade dann, wenn Szenen entwickelt werden, deren Sinn nicht gleich einzusehen ist, die Geduld und geschärfte Wahrnehmungsfähigkeit von den Zuschauern verlangen. Die Regie überhetzt nicht das Tempo, erzählt, ohne zu schleppen, läßt die Spannung aus der riskanten Konstellation der Personen erwachsen. Die Schauspieler vermitteln intensiv die spezifische Lebensart der Figuren, die Erwartung von Vergnügen und die Überraschung, die Liebe allemal darstellt. Die Unvereinbarkeit von unbedingter Liebe mit der Normalität unserer Gefühle und unseres Verhaltens kann schlimmste Konsequenzen haben - oder damit auch rechnen lassen. Unter diesem Aspekt erinnert *Peggy hat Angst* an einen anderen *Tatort*, den etliche Jahre früher gedrehten Film *Reifezeugnis*; auch darin, daß die äußeren Bedingungen dem Publikum Teilnahme und Interesse erleichtern: meist schöne Menschen, meist schönes Sommerwetter, meist angenehme Milieus.

148: SWF 23.5.1983. Buch: Norbert Ehry; Regie: Wolfgang Becker - ThK

Ordnung ist das halbe Sterben

I. Der pedantische Bankkassierer Wilpert (Ernst Jacobi) meldet seine Frau als vermißt. Kurz zuvor hat er sie zufällig vom Auto aus (in einem Stau aufgehalten) hinter einem Fenster stehend und nackt unter offenem Hemdchen, entdeckt. Wenig später liegt die Frau tot in der Garage des Mannes. Aller Verdacht des Kommissars (Volker Brandt), der schnellfertiger als sein nachdenklicher Kollege (Ulrich Faulhaber) ist, richtet sich auf den Ehemann. Nachher stellt sich heraus, daß es die Putzfrau war, die erpressen wollte. Klar ist, daß die Frau den Bankkassierer zu verlassen wünschte. Am Ende provoziert er in der Garage den tödlichen Schuß aus Notwehr, den ausgerechnet der zweifelnde, ihm eher wohlgesonnene Assistent des Kommissars abgibt.

II. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Figur des Bankkassierers, die Jacobi mit subtiler Genauigkeit darstellt. Er hält sein Leben auf übertriebene Art und Weise in Ordnung. Wir sehen ihn auch Spuren und Blut wegputzen. Dieser übertrieben reinliche Mensch ist auf eine anormale Weise gewährend, zeigt keinen Widerstand, nur Verständnis für die polizeilichen Maßnahmen. Zweimal geht er in die Untersuchungshaft, einmal bedrückt, das zweite Mal beschwingt (da er ein wenig getrunken hat). Zwischendrin gesteht er den Mord, den er gar nicht begangen hat. Allmählich zeichnet sich im Umriß ab, daß hier ein ängstlicher und deshalb so exzessiv auf Ordnung bedachter Mensch durch den Verlust seiner Frau eine Störung seines Selbstwertgefühls erfahren hat, auch einen Entzug an Liebe, die ihn nicht mehr weiterleben lassen. Es gehört zu den Rollenklischees des Genres, daß penible Personen besonders anfällig für Verletzungen ihres alltäglichen Gleichmaßes sind, daß sie unter Umständen zu besonderer Aggressivität fähig sind. Der Verdacht, der auf Jacobi ruht, scheint also auch den Zuschauern nicht ganz unberechtigt zu sein - jedenfalls für eine Weile. Erst allmählich wird erhellt, daß hier ein allzu zartes Naturell sich in den Schutz fester Riten begeben hat. Jede spontane Handlung wäre für ihn schon eine Zerreißprobe. Einmal sind wir dessen Zeuge: Er reißt die Fotos, die seine Frau zeigen, aus dem Familialalbum und verbrennt sie dann. Mit dieser zeremoniellen Auslöschung ihrer Existenz und ihres Andenkens hat er aber das Problem nicht gelöst. Er kann nicht, solcherart amputiert, leben. Daß er durchaus methodisch handeln kann, z.B. verschweigt, daß er seine Frau in einer unzweideutigen Situation gesehen hat - nach dem Liebhaber suchend -, bereitet auf die recht trickreiche Einfädelung seines eignen Todes vor. Er provoziert den tödlichen Schuß.

III Der Film greift einen fast schablonenhaften Typus auf, der vom Autor nuancenreich entwickelt und von Jacobi feinfühlig verkörpert wird. Die Undurchdringlichkeit des Verhaltens, das Jacobi an

den Tag legt, das den Kommissaren zu denken gibt, verlangt auch die intensive Aufmerksamkeit des Publikums. Ein einfacher Film mit einer hochkomplexen Hauptrolle, ohne große Verwicklungen, ohne viel Personal, dennoch von starker Wirkung.

165: SFB 6.1.1985. Buch: Detlef Michel; Regie: Wolfgang Tümer - ThK

Schicki-Micki

I. Ein in der Stadt angesehener Super-Gastronom verdrängt kleine Wirtschaften, läßt durch bezahlte Rocker randalieren und die angestammten Wirte bedrängen. Am Ende werden aus den traditionellen Kneipen dann Schicki-Micki-Lokale. Sein Geschäftsführer, ebenso zwielichtig, läßt sich am Ende fassen. Der Großkopfete wird zwar vom Kommissar bedrängt, kommt aber nicht wirklich in Gefahr. Er weiß sich sicher geschützt in der Gesellschaft der Oberklasse. Zu Beginn erleben wir die Einweihungsfeier eines neuen Etablissements. Ein Stadtrat hält die Festrede und lobt den tüchtigen Unternehmer. Ein Journalist, der den Machenschaften und der Bestechung eines Kollegen durch diesen Obergäuner auf die Schliche kommt, wird zum Opfer. Sein Mörder ist der gekaufte Klatschkolumnist. Tatort: Englischer Garten bei Nacht.

II. Kommissar Lenz (Helmut Fischer) gehört zu den alteingesessenen Münchnern, die von der Expansion des Gastronomen betroffen sind - auch seine Stammkneipe wird bedroht. In seiner zurückhaltenden und zugleich neugierigen Art gewinnt er eine Journalistin dafür, die Spuren zu verfolgen. Mit Hilfe ihres Sohnes, eines knabenhaften Computerspezialisten, kommt sie auf das Geheimnis, während beide auf die Tasten des Computers drücken, der dem Ermordeten gehört hat. Dieses Element der Handlung ist konventionell. Nicht konventionell ist die beinahe undeutliche Sympathie zwischen dem Kommissar und der Journalistin, eine Sympathie, in die der Sohn einbezogen wird. Kein Kuß, keine Liebesszene, dennoch wird die zunehmende Nähe zwischen diesen Figuren spürbar.

Der Kommissar ist nicht nur Mitglied einer echt bayerischen Stammtischrunde, er ist auch ein Außenseiter, fast ein Sonderling. Es braucht lange, bis das Unrecht ihn erregt. Doch ist von Anfang an klar, daß er zu den völlig Unbestechlichen gehört. Seine Gelassenheit ist amüsant. Die Geliebte des Großgastronomen bespritzt den Kommissar mit Kir Royal, als sie sich an der Bar eines der neuen Lokale treffen. Lenz bleibt völlig gleichmütig, leckt die Lippen ab, identifiziert das Getränk, meint, es sei nicht sehr gut. Zum Schluß schreit er doch seinen Zorn heraus und erhält dafür eine Verwarnung, die er in den letzten Einstellungen zerreißt, auf der Leopoldstraße im Gewühl flanierend, laut sprechend. Damit schließt sich

ein Kreis. Denn zu Beginn war ein älterer Mann zu sehen, der, ebenfalls laut sprechend, mit Indianerfedern auf dem Kopf, durch die Gegend geht: ein harmloser Verrückter, ehemals ein Wirt und auch ein Opfer des Großgastromonen. Gehört der Kommissar schließlich zu den Sanftmütig-Irren, die Opfer eines rabiaten kapitalistischen Kalküls geworden sind? Eine gewisse innere Verwandtschaft will der Film offenbar nicht leugnen, zumal er deutlich macht, daß sowohl der "Stadtindianer" als auch der Kommissar ihren Widerstand nie aufgeben werden.

Die Distanz zwischen dem Kommissar und seiner Behörde ist in diesem Film groß, noch merklicher die Distanz zwischen ihm und seinem Vorgesetzten. Weder strebt er danach, einer von denen zu werden, noch zeigt er willfährigen Gehorsam. Er schweigt und geht seinen Weg, verliert sich in der Menge der Fußgänger: ein normaler Mensch, der im System von Karriere, Konkurrenz und Kaufkraft als unverbesserlicher Abwechler erscheint.

III. Der Film ist satirisch konzipiert, in den Dialogen manchmal kabarettistisch. Doch läßt die Regie den Schauspielern Freiraum, so daß einige von ihnen nicht nur als Spottfiguren oder gute Menschen auftreten. Helmut Fischer als defensiver und dennoch völlig unkorrupter Kommissar ist in keinem anderen *Tatort* so charakteristisch, so überzeugend.

176: BR 29.12.1985. Buch: Herbert Riehl-Heyse und E. Fischer; Regie: Hans-Reinhard Müller - ThK

Die kleine Kanaille

I. Die wohl sechszehnjährige Birgit (Anja Jaenicke) lebt in einem Waisenhaus. Unter dem Dachboden, umgeben von Theaterkostümen, hat sie ihren Leseplatz und geht ihren Tagträumen nach. Von der kleinen Fensterluke aus beobachtet sie, wie im Nachbargarten eine Frau nach heftigem Tanz mit ihrem Mann ins Schwimmbassin stürzt. Er holt sie heraus. Sie ist offenbar tot. Als Schmöckerin von Heftchenromanen vermutet sie einen Mord, macht sich an den Nachbarn, einen reichen Pelz-Couturier (Herbert Herrmann) heran und erpreßt ihn. Sie steuert sogar auf eine Heirat mit dem Nachbarn zu, obwohl der sie zweimal hat umbringen wollen: bei einer rasenden Fahrt auf dem Motorboot; durch die Unterminierung der Uferböschung, über die sie in den Garten gelangt. Um so mehr glaubt sie, ihn in der Hand zu haben. Wir erfahren durch die Rückblende, wie es wirklich vor sich gegangen ist. Bei der Szene am Schwimmbassin hat die Frau des reichen Mannes dessen Geheimnis enttarnt, von dem die Sportkameraden nichts wissen sollen. Was verbirgt sich hinter der so

männlichen Fassade: eine homosexuelle Veranlagung? Wir sehen, in der Rückblende, wie er seine Frau aus der heftigen Drehbewegung des Tanzes ins Wasser schleudert. Zwar hilft er ihr sofort. Sie hat aber einen Herzschlag erlitten; und er hat wohl von dieser Anfälligkeit gewußt.

Die Geschichte endet offen. Wird er ein drittes Mal und dann erfolgreicher versuchen, die kleine Erpresserin, die *kleine Kanaille* loszuwerden?

II. Die Rolle des halbwüchsigen Mädchens ist diffizil. Die Schauspielerin erhält viele Möglichkeiten, die aus Träumerei und Realitätssinn, lauterer Mädchenhaftigkeit und beinahe schon verruchter Durchtriebenheit zusammengesetzte Figur in vielen Schattierungen ihrer Rede und ihres Körperspiels lebendig werden zu lassen. Diese Birgit ist einmal das Mädchen, das Eis in sich hineinlöffelt, dann wieder die Frau im Pelzmantel, die sich, ihrer Wirkung bewußt, langsam durch die Haare streicht, ist einmal naiv, dann gibt sie altkluge Bemerkungen über Männer und Frauen von sich (Romanlektüre). Sie treibt ein gefährliches Spiel der Verstellungen, als bewege sie sich in der Wirklichkeit wie in einem ihrer Romane.

Nicht nur der Nachbar, sondern auch der Kommissar Bülow (Heinz Drache) reagiert verwundert auch diese Mädchenfrau, die ihm vertrauensvoll kokett und dann auch aggressiv begegnet. Wenn er als Bulle angesprochen wird, ist Bülow jedoch ein wenig entzaubert. Vom entzückten Mann wird er zum zornigen Vater und Mahner. Am Ende sieht man ihn in mehreren Einstellungen die beiden Häuser - das Waisenhaus und das Haus des reichen Nachbarn - umstreichen, als könne seine so suggerierte Allgegenwart ein weiteres Verbrechen verhindern, vermutlich ein Verbrechen, dem die junge Erpresserin zum Opfer fallen würde. Der Film präzisiert nicht das Verhältnis zwischen dem Kommissar und dem Mädchen, er läßt es auf eine reizvolle Weise bei Anspielungen, Vermutungen. Ist es der Lebens- und Überlebenswunsch des jungen Menschen, die den Kommissar faszinieren, den elegant gekleideten Mann, der in wohlhabenden Verhältnissen existiert? Ist vielleicht auch ein erotischer Impuls im Spiel? Keine dieser Fragen kann strikt verneint werden. Jedenfalls sind wir Zeuge davon, daß der Kommissar Bülow wie nie zuvor in anderen Folgen und auch nie danach aus seinem Gefühlsgleichgewicht gebracht wird. Das Drehbuch des DDR-Autors Schubert verwickelt zwei oder drei Personen in einen gefährlichen Konflikt, der abgründige Leidenschaften der Männer und das gefährliche Risiko des anscheinend so realitätstüchtigen Mädchens sichtbar werden läßt oder auch nur andeutet (wo es zu gefährlich wird, in einem populären Genre deutlicher zu werden).

III. Aufgrund dieser ungewöhnlichen dramatischen Konstellation und der vielfacettierten schauspielerischen Leistung, wegen des Wagemuts, mit dem hier an die Grenzen konventioneller Denkspiele im Kriminalfilm gerührt wird, gehört dieser *Tatort* zu den besten Exempeln der gesamten Reihe. Vielleicht aber auch deshalb, weil wieder einmal der Kriminalhandlung eine andere Handlung unterlegt worden ist, die viel mehr Interesse erfordert: eine vertrackte, halb erlogene und geheuchelte, kaum eingestandene, eher mit mißverständlichen Zeichen redende Vater-Tochter- oder manchmal auch Liebesgeschichte zwischen einem älteren Mann und einem ziemlich jungen Mädchen, wobei ein Mann mittleren Alters, seltsam genug, vom jungen Mädchen höchst kaltsinnig zu ihrem "Sklaven", zum eigentlichen Opfer der Begierde erklärt wird.

177: SFB 26.1.1986. Buch: Dieter Schubert; Regie: Rolf von Sydow - ThK

Wunschlos tot

I. Der erste Mord wird nicht aufgeklärt: In einem Haus "wie hunderte, tausende andere auch in Wien" ist einer alten Frau mit dem Springmesser die Kehle durchgeschnitten worden. Die hatte 35.000 Schilling bei sich aufbewahrt. Die Ermordete und die schön ordinär wienerisch sprechenden Kleinbürger sind Nebenfiguren. Ihr Ressentiment lenkt den Verdacht auf einen rauschgiftsüchtigen jungen Arbeitslosen. Der flieht nach erfolglosem Verhör in einem unbewachten Moment, und die Beamten finden ihn, an einem Kabel aufgehängt, in einer verlassenen Vorort-Fabrikhalle wieder. Der als Selbstmord getarnte Mord führt zum organisierten Verbrechen. Der Mörder betreibt eine "Bumse" der Spitzenklasse, hauptsächlich aber verdient er sein Geld im Rauschgifthandel. Die "Kieberer" haben die ganze Zeit damit zu kämpfen, daß er durch sehr spezielle Beziehungen keine Angst haben muß vor der Polizei.

II. Das Kriminalmärchen ist ein Alptraum mit Happy-end: Weil sogar in der eigenen Organisation die da oben - oberhalb des Herrn Hofrat Dr. Putner (Gerhard Dorfer) - korrupt sind und/oder auch ahnungslos, ist das Serienpersonal in der Zwickmühle. Um ihrem Beruf, die Mörder zu finden und zu überführen, engagiert nachzugehen, müssen die Kriminalisten nach allen Seiten kämpfen. Selbstverständlich auch außerhalb der Legalität, falls sie nicht vor der Übermacht resignieren wollen: "Schlimmstenfalls haben wir einen ungeklärten Mord mehr in der Statistik." Der überwiegend unsichtbare Gegner ist sichtbar nur vertreten durch die Person des Bordellbesitzers Peischl, den Heinrich Schweiger fröhlich schmierig und triumphierend brutal zu spielen hat. Die Prostituierten

erscheinen als seine geknechteten Opfer. Ebenso wie das "arme Würstl", der rauschgiftsüchtige Robert Hauser (Heinz Weixelbraun). Der Sieg ist relativ: Am Ende ist dem Drachen Korruption ein Haupt abgeschlagen.

III. Der Titel *Wunschlos tot* ist offenbar an die Redensart "wunschlos glücklich" angelehnt. Soweit er nicht nur Effekt machen, sondern auch etwas ausdrücken will, sagt er vielleicht, daß die drei Toten des Films aus einem Leben herausgerissen wurden, das Wünsche nicht erfüllte. Die müde Renterin lernt der Zuschauer nicht mehr kennen, nur ihren besten Freund, einen alten Alkoholiker. Mit dem vom Rauschgift unterminierten Robert Hauser wird ein Halbtoter umgebracht. Der (nur in Worten mitgeteilte) Suizid der mißhandelten Prostituierten Jenny überrascht kaum. Sie ist so bleich, so hinfällig und hoffnungslos wie ihr etwa gleichaltriger Freund Robert. (Angelika Meyer erinnerte mich an die drogensüchtige Prostituierte aus dem Dokumentarfilm *Der Versuch zu leben* von Johann Feindt). Auch der jüngste der Polizisten, Inspektor Passini (Christoph Waltz) ist von der Wehmut angesteckt und will aus Verzweiflung an der Welt den Dienst quittieren, in dem er nur "das letzte Radl" ist. Im Lebensgefühl ("Wir sind nur die Müllabfuhr der sogenannten Gesellschaft") hat er durchaus eine Ähnlichkeit mit Robert, mit dem er sich im Verhör ein intensives Duell liefert, das er am Ende verliert. Von dieser bleichen Folie heben sich die hart professionellen Polizisten ab, die doch noch zuverlässig das Gefühl vermitteln, daß niemals aufgegeben werden darf.

IV. Kurt Junek sucht, denke ich, nach einer sinnvollen Form der Kriminalunterhaltung. Außenseiter - Drogenabhängige, Prostituierte - werden nicht diffamiert, sondern verständnisvoll behandelt. Er mag keine Mordtaten ausmalen. Die Verbrechen sind jeweils geschehen, man sieht nicht, wie sie begangen werden. Junek spielt auch nicht in Hitchcock-scher Manier mit der Angst vor dem Tod. Nicht Schauer-effekte interessieren. Das eigentlich Schaurige liegt vielmehr in der negativen Utopie, daß Geldmacht - die ja immer auch politische Macht ist - und organisiertes Verbrechen sich enger verbinden könnten. Dafür gäbe es ja in der immer prächtigeren freien Welt konkrete Beispiele. Doch konkret wird der Film nicht, das paßt wohl nicht in die zeitgenössische Vorstellung vom Genre, er deutet an. Die Insignien des Reichtums werden vorgeführt. Vor der "Pretty Bar" steht der Rolls Royce des Besitzers, und noch an der Hintertür prangen die Schilder mit den bekannten Scheckkartensorten. Dort wird der vorwitzige Jungkriminalist zusammengeschlagen. Anders als einem Humphrey Bogart war Passini auf den ersten Blick deutlich die Unsicherheit anzusehen, in einer "feinen" Gesellschaft nicht dazuzugehören.

Das Lokale liegt in der Mundart der Personen. Und in der Stimmung. Die traditionell wienerische Melancholie verbindet sich mit einem ebensol-

chen Zeitgeist. Fritz Eckhardt taucht als pensionierter Kommissar nur einmal verlegen auf, ohne weitere Funktionen.

196: ORF 31.8.1987. Buch: Kurt Junek nach Bert Steingötter; Regie: Kurt Junek - EN

Zahn um Zahn

I. Der mächtige Großindustrielle Grassmann hat eine Duisburger Arbeiter-Siedlung aufgekauft, läßt sie abreißen und die Bewohner vertreiben. Einen von ihnen, den Angestellten Krüger, hat er samt seiner Familie umbringen und einen Selbstmord vortäuschen lassen. Das Motiv des furchtbaren Mordanschlags: Der Angestellte war ihm auf seine verbrecherische Vergangenheit gekommen. Unter dem Namen Delatre hatte Grassmann als Kommandeur der Fremdenlegion sich skrupellos bereichert und das Fundament für sein Vermögen gelegt. Und bis heute dienen ihm noch alte Kameraden wie Hacker (Rufus), notfalls auch mit den alten blutigen Methoden.

II. Schimanski ist voller Empörung, daß die vertraute Siedlung "plattgemacht" wird. Und die Ahnung, daß der Buchhalter und seine Familie einem kaltblütig geplanten und ausgeführten Verbrechen zum Opfer gefallen sein könnten, steigern seine Empörung so, daß er keinen anderen Gedanken mehr fassen kann als die Affäre aufzuklären und die Mörder zu überführen. Nichts kann ihn abhalten, nicht die Mißbilligung des Vorgesetzten Königstein und des Freundes und Kollegen Thanner, nicht, daß ihm - auf Grassmanns Betreiben - wegen Kompetenzüberschreitung der Dienstaussweis abgenommen wird. Und er ist dabei nicht allein. Ebenso intensiv und ebenso todesmutig jagt die von Renan Demirkan gespielte Journalistin Ulli hinter der Wahrheit her. Am Ende bezahlt sie das mit dem Leben, während der Serienheld notwendigerweise mit dem Schrecken davonkommt.

Die Spur führt nach Marseille. Schimanski schlägt sogar Thanner nieder, weil er den Kämpfer der Gerechtigkeit in seinem Lauf aufhalten will. Und die französische Hafenstadt ist dann der Schauplatz für die Taten des Kriminal-Herkules und seiner Gefährtin.

III. Die Verbindung zwischen Ulli und Schimanski ist die wichtigste menschliche Beziehung in diesem Film. Bewußt gegen die übliche Verteilung der Geschlechterrollen ist sie beschrieben als gleichgewichtige Verhältnis zweier ebenso liebenswerter wie eigensinniger Individuen. Was heftige Auseinandersetzungen allerdings nicht ausschließt, bei denen die zarte Ulli sogar tötlich wird, während Schimanski sich damit begnügt, Schränke umzuschmeißen. Aber das ist Streit unter Liebenden. Was Schimanski an körperlicher Kraft voraushat, macht Ulli mit anderen

Mitteln wett. Im Kontrast zum mörderischen Geschehen, zu all der Gewalt, gehen die beiden mit großer Empfindsamkeit miteinander um. Und mit einer bei ihm schüchternen, bei ihr freundlich bestimmenden und sanften Zärtlichkeit.

Auch die Schauspieler halten das Gleichgewicht. Ganz im Sinne der emanzipatorischen Absicht wirkt diese Ulli stark, ohne je überheblich oder unglaublich aufzutumpfen. Und zugleich bringt Renan Demirkan es fertig, sich auch schwach und zart zu zeigen, ohne auch an nur einer Stelle sich diesem männlichen Idol zu unterwerfen. Selbst uralte Muster - Schimanski trägt die ohnmächtige Ulli aus dem Feuer - wirken dadurch neu. Gleich die nachfolgende Szene macht klar, daß zum Ausgleich der physischen Körperkraft Ulli die psychische Überlegenheit hat. Souverän und angstfrei verwandelt sie seinen Zorn darüber, daß sie auf eigene Faust gehandelt und sich in Gefahr begeben hat, in Zärtlichkeit. Das Binnenverhältnis wird von ihr bestimmt

George läßt den Schimanski bei aller gewollten Impulsivität der Rolle nie ohne Rücksicht auf Ullis Reaktionen handeln. Sein Kommunikationsverhalten, im Handeln sich zugleich immer an der anderen Person zu orientieren, gilt insbesondere für das dargestellte Verhalten gegenüber Frauen. Georges Schimanski verweigert hier die alte männliche Rolle, greift nie von sich aus zu.

IV. Der Killer und dann auch sein Auftraggeber werden erschossen. Von Krüger senior, der auch Fremdenlegionär war und seine Familie rächt, als er die Wahrheit erfährt. Er folgt dem Prinzip *Zahn um Zahn*, nicht dagegen Schimanski. Daß auch der sehr versucht ist, die Schuldigen umzubringen, vor allem den Delatre, den Mann im Hintergrund, nachdem der Ulli in die tödliche Falle gelockt hat, liegt in der Logik einer Rolle, die ganz auf das eigene innere Gefühl setzt. Es ist typisch für Schimanski, daß er der notwendigen Ratio etwas mühsam folgt. Als er am Ende halsbrecherisch und lebensgefährlich sein Auto durch das dafür nicht geeignete Duisburg jagt, unterscheidet sich dieses Rasen von den üblichen halsbrecherischen Imponierfahrten vergleichbarer action-Filme dadurch, daß es den rasenden Schmerz ausdrückt und nicht bloße Kraftmeierei.

Zum Genre gehört das Spielen mit der Gewalt, und Schimanski ist der wichtigste Mitspieler. Die psychische Empfindlichkeit der Hauptfigur gilt gegenüber den Freunden und den positiven Figuren. Die Gewalt gegenüber den Feinden - es sind immer auch Feinde im gesellschaftlichen Sinne, Demokratiefeinde - behält zwar ihre Faszination, ist aber immer motiviert. Wenn Thanner k.o. geschlagen werden muß, weil er der Wahrheit im Weg steht, darf er später Schimanski ungestraft eine reinhauen. Im Prinzip wird Gewalt *d e f e n s i v* gebraucht. Wie ein James Bond schlägt Schimanski

nur um sich, als die Exlegionärs-Bande ihm ans Leben will. Daß einer der Killer tot auf der Strecke bleibt, ist nicht das Ziel, unterläuft als ein Unfall, der allerdings nicht weiter ernst genommen wird.

Die Gewalt geht hier allerdings, ohne sie zu überschreiten, bis dicht an die Grenze der Lynchjustiz, der Rache auf eigene Faust. Ohne Zweifel ist dies ein Reflex auf die Brutalisierung des Genres im frei produzierten Kinofilm. Daß Zuschauer-Gewohnheiten berücksichtigt werden, bedingt den Erfolg. Nach *Otto, der Film* ist diese Film-Fernseh-Koproduktion der erfolgreichste Kinofilm des Jahres 1985 (!). Es zeigt die Bedeutung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, daß dieser Erfolg mit einer bewußten Entscheidung gegen die reaktionäre Lust an der Gewalt an sich erreicht werden konnte. Anders als Rambo, der mit übermenschlichen Kräften individuellen wie nationalistischen Allmachtsträumen dient, bleibt Schimanski selbst in der wildesten Aktion ein fühlender Mensch. Wenn er am Ende dem Verbrecher Grassmann/Delatre Auge in Auge gegenübersteht, muß ein anderer schießen, weil er auch gegenüber dem schlimmsten Mörder seine Skrupel nicht vergißt.

Weißt du, warum Schimanski so erfolgreich ist?

Götz George:

Vielleicht liegt das daran, daß er nicht so abgehoben und im gefährlichen Sinne "übermenschlich" wie meinerwegen *Rambo* ist. Schimanski hat Stärken und Schwächen. Er hat Leidensprozesse durchzumachen und setzt sich ins Unrecht. Ich habe sehr viel Wert darauf gelegt, daß sich daran im Kino nichts ändert, und gerade bei *Zahn um Zahn* versucht, die "Menschlichkeit" dieser Figur zu betonen.

(...) Wir sind nicht von der Erwartungshaltung des Publikums ausgegangen. Alle, die Autoren, der Produzent Hartmut Grund, Hajo Gies, hatten den Wunschtraum, eine Figur zu kreieren, die charakteristisch ist für die heutige Zeit. Ich habe schon erwähnt, auf welche Charakterzüge ich bei dieser Figur Wert gelegt habe. Und wenn sie beschnitten werden sollen, kämpfe ich wie ein Löwe dagegen.

Natürlich ist es nötig, daß Schimanski und die Geschichten eine Weiterentwicklung erfahren. Schließlich ändert sich die Befindlichkeit einer Gesellschaft und die Gefühlssituation der Menschen in ihr. Immer aber, auch bei *Zahn um Zahn*, sollte es drum gehen, die Menschen - die Zuschauer - ihre eigenen Entbehrungen spüren zu lassen.

In *Zahn um Zahn* zum Beispiel läßt sich Schimanski nicht irremachen. Er folgt seiner Nase und seinem Urteil, nicht den Befehlen seines Vorgesetzten, nicht mal den Vorhaltungen seines Freundes. Ich glaube, daß dieses Vertrauen zu sich selbst, dieses Festhalten an eigenen Vorstellungen den Menschen, auch in dieser Gesellschaft, abgewöhnt werden soll. Die Verhaltensnormen werden vorgeschrieben.

(...) Wenn es ein Drehbuch gibt, das einen Hau-ruck-Typen aus ihm macht, dann kommt ein Regisseur wie Hajo Gies und sagt, jetzt zeichnen wir diese Figur ganz sensibel, noch brüchiger als sonst, und so spiele ich sie dann auch. Für mich ist der Schimanski in *Zahn um Zahn* eigentlich so etwas wie die Fortentwicklung der Figur des Jörg aus *Abwärts*, und solange es solche Veränderungen gibt und die Kids, die ins Kino gehen, mich mögen, gefällt mir diese Art von Arbeit.

200: WDR 27.12.1987. Buch: Horst Vocks und Thomas Wittenburg; Regie: Hajo Gies - EN

Sein letzter Wille

I. Der Musikalienhändler Kissling (Günter Mack) bittet in Stuttgart um Hilfe, denn er wird bedroht. In einer schwäbischen Kleinstadt betreibt er als Einzelkämpfer Widerstand gegen den Ausverkauf der Altstadt an einen Bau-Konzern. Mit Versprechungen und Drohungen wird er bedrängt, sein seit fünf Generationen bestehendes Altstadt-Fachgeschäft zu verkaufen. Kissling gilt den örtlichen Bauspekulanten und sogar seiner eigenen Frau als ein Michael Kohlhaas. Die ist von Gisela Zilch als gebrochene Person, als leidende Quietistin dargestellt. Einmal wird Kissling krankenhauserreif geprügelt. Am Ende ist er tot. Der vermutete Mord an ihm ist jedoch am Ende keiner - man läßt hier vorerst nicht morden, sondern nur einbrechen und schlagen -, sondern ein maskierter Suizid. In Wirklichkeit ist Kissling jedoch kein Gerechtigkeitsfanatiker, sondern nur ein traurig starrköpfiger Absteiger, der es nicht hinnehmen will, daß man es nicht einmal mehr für nötig hält, ihn als Mitwisser an der örtlicher Korruption zu beteiligen. Er hinterläßt seiner Frau, die ihn auffindet, einen Brief mit genauen Anweisungen für die Tarnung: seinen "letzten Willen".

II. Die Aufnahmen entstanden unter anderem in Waiblingen. Der Tatort ist jedoch das künstliche schwäbische Städtchen "Führstadt". Die fiktive Geschichte, die sich dort abspielt, ist so ungeheuerlich, daß man sie anscheinend einem bestimmten Ort nicht zumuten mag. Das Verbrechen, dem der Kriminalkommissar Schreitle (Horst Michael Neutze) nachspürt, hat eine neue Qualität, die Angst macht. Der lokale Filz im Bauwesen ist allgegenwärtig und allmächtig, die BIS (Bauinvestment-Gesellschaft Süd) beschäftigt zum "Überreden" von Widerspenstigen Schläger, die sich gegenüber der Polizei in der unverschämtesten Weise sicher fühlen können. Sogar der "Bulle aus Stuttgart" kann risikolos verprügelt werden. Kaum hat der einen der Täter festgenommen, bekommt ihn der Staranwalt aus Stuttgart wieder frei. Der Anwalt, auch ein Helfershelfer des Konzerns, höhnt dem Kommissar offen ins Gesicht. Als der noch immer keine Ruhe gibt, wird er angeschossen: ein weiterer "Denkzettel" knapp an der Grenze zum Mord.

Der Film entwirft - wie einige *Tatort*-Filme in den 80er Jahren - einen Alptraum, in dem Westdeutschland zur Bananenrepublik entartet. Die Zuschauer der ARD bekommen wie nebenbei eine Art Mafia vorgeführt, in die vom Zeitungsverleger bis zum Polizeipräsidenten alle irgendwie verstrickt sind. So ist auch die attraktive, kultiviert wirkende Aufsteigerin Liebmeier (Christine Wodetzky), die, wie sie erzählt, sich immer schwer kämpfend gegen die Männer und Fachmänner durchzusetzen hatte und die den Kommissar becirren will, nur eine ehrgeizige Agentin des Verbrechens. Wer in Führstadt (Führer-Stadt, assoziiere ich) nicht von der Korruption

profitiert, ist dermaßen eingeschüchtert, daß er wegsieht und seinen Mund hält. Einmal kommt die Statue der Justitia ins Bild.

Das schlimmste anzunehmende Szenarium einer Entwicklung unserer politischen Kultur ist dramaturgisch locker improvisierend behandelt. Darin drückt sich etwas von der modischen no-future-Stimmung aus. Die ist etwas für Zyniker, die glauben, negative Entwicklungen als nicht mehr veränderlich hinzunehmen zu müssen.

III. Es gibt doch einen Michael Kohlhaas, der kompromißlos und einsam für die Wahrheit kämpft, das ist der 62jährige Hauptkommissar Schreitle (Horst Michael Neutze): Verbündete unter den Bürgern Führstads und in der Polizeiführung hat er nicht. Sein einziger Helfer, der junge Journalist, dem er einen Artikel in seinem Sinne diktiert, denkt weniger an die Gerechtigkeit als an eine mögliche Karriere außerhalb der schwäbischen Provinz. Neutze spielt einen Kommissar, der ein alter Mann kurz vor der Pensionierung ist, der es gelernt hat, alleine zu sein. Mehr ein vom eigenen Interesse bestimmter private eye als ein staatlicher Angestellter. Ein Mann aus einer anderen, ordentlicheren Zeit, der die neuen Spielregeln nicht anerkennen will, der kämpft als einer, der nichts mehr zu verlieren hat. Pessimistisch sieht er aus, sein faltiges Gesicht drückt Verachtung aus und auch Verbitterung. Vielleicht ist er sogar ein bißchen todessüchtig. Das billige Hotel, in dem er abgestiegen ist, scheint zu ihm ebenso zu passen wie das billigste Essen im feinen Hotel, wohin er dem Schläger Katsche gefolgt ist, der dort seinen Lohn kassiert. Schreitle besteht nur noch aus der Arbeit, die er tut.

IV. Griesmayrs Inszenierung nimmt die Entwicklung der "Republikaner" vorweg und verleiht dem geschilderten Mob auf eine beklemmende Weise neofaschistische Züge. Der Unternehmer Lachmann (Arnulf Schumacher) zum Beispiel starrt, während er sich für das Golfspiel präpariert, den Kommissar wie ein neuer Duce an und droht mit ähnlichen theatralischen Gesten und Mienen schäumend: "Sie werden sich die Finger verbrennen... Sie werden ins offene Messer laufen." Dazu passend ist der riesige Katsche (Dirk Galuba) als ein ebenso brutaler wie primitiver Schläger aufgefaßt, der an einstige, vom Hilfsarbeiter-Status aufgestiegene, intellektuellenfeindliche SA-Bonzen erinnert. Die Szenen, in denen er und seine Kumpane von Vertretern staatlicher und privater Macht unterstützt werden, können das Fürchten lehren.

V. Armes Führstadt. Faszinierend ist, wie der Obrigkeit hier beinahe in der Tradition des amerikanischen Krimi mißtraut und dem Verbrechen bis in die feinen Kreise und bis zu korrupten Inhabern von Staatsämtern nachgespürt wird. Die Möglichkeit, bestimmte, in unserer Gesellschaft unter anderen real vorhandene Tendenzen (z.B. der Fall Barschel) könnten das demokratische System zur bloßen Hülse aushöhlen,

in der Fiktion realisiert zu sehen: Solche negativen Utopien auszumalen, dazu gehört Mut, und das ist notwendig. Hängt die - für einen *Tatort* - quantitativ bescheidene Zuschauerschaft (Einschaltungsmeßzahl: 28 %) mit der düsteren Stimmung des Films *Sein letzter Wille* zusammen?

203: SDR 4.4.1988. Buch: Felix Huby und Hartmud Grund; Regie: Hartmut Griesmayr - EN

Moltke

I. Nach zehn Jahren kommt der Pole Moltke - so genannt, weil er nicht viel redet und an den großen Schweiger erinnert, den preußischen Feldmarschall (eine ziemlich krampfhaftige Herleitung des Namens) - aus dem Gefängnis zurück und will sich an den Compagnons eines Raubüberfalls rächen, von denen einer einst seinen jüngeren Bruder erschossen hat. Die Spur führt ins edle Demi-monde-Milieu. Einer der wiederaufgefundenen Gangsterkollegen wird im Schwimmbassin ertränkt, der andere durch den Gartenzaun erschossen. Doch nie ist es Moltke. Als Täter stellt sich der Sohn eines alten Rechtsgelehrten heraus, selbst Rechtsanwalt, der mitten im Weihnachtsfeiertage-Treffen unter alten Freunden bei Schimanskis und Thanners Chef Königsberg aufgestöbert wird. Der Hauptverbrecher gehört zu den Stützen der Gesellschaft. Moltke, der religiös ist, wird durch Schimanskis Erinnerung an das fünfte Gebot davon zurückgehalten, seinen Widersacher vom Dach des Hochhauses hinabzustoßen. Du sollst nicht töten. Eine tugendhafte Wendung der Geschichte, die zuvor mit großem Effekt drei Morde oder Tote vorgeführt hat. Eine Doppelmoral ist diesem Film nicht abzuspochen. Er sucht die Sensationen und demonstriert sie lustvoll. Und nachher feiert er die gewaltlose Lösung.

II. Schimanski hat eine schwierige Doppelfunktion, wie so oft. Der Jäger entwickelt Sympathie für den Gejagten, Teilnahme, fast freundschaftliche Gefühle, Komplizenschaft, und überschreitet seinetwegen die Grenzen der Legalität beim Umgang mit feinen Bürgerganoven und Kollegen. Es ist schade, daß Schimanski mit seinem Instinkt für das wahre Böse immer recht erhält. So werden seine Übergriffe im nachhinein legitimiert, zum Beispiel seine scharfen Verhörmethoden (einem Mann, der an einen Lehnstuhl gefesselt ist, droht er an, ihn ins Wasser zu stürzen). Um der Freundschaft mit Moltke willen gerät die Freundschaft mit Thanner ins Wanken. Der gemeinsame Chef überträgt Thanner den Fall. Der aber irrt sich und hegt einen, wie sich erweist, falschen Mordverdacht gegen Moltke. Doch das Werben Schimanskis um Moltke wird nicht gleich und nicht in gleicher Weise erwidert. Moltke spricht nicht, er will Rache. Unter diesem Aspekt betrachtet er Schimanski als seinen Gegenspieler, als seinen Verfol-

ger. Übrigens ist er ein rechtskräftig verurteilter Verbrecher, was man aus der Perspektive von Schimanskis Werben um Verständigung fast vergißt. Am Ende triumphieren die Versöhnungen ziemlich abrupt, zwischen Schimanski und Moltke, zwischen Schimanski und Thanner. Wer hätte das gedacht? - Dieses überstürzte Happy-End ist weniger gut vorbereitet als die Besänftigung des Rächers, der sich bei seinem katholischen Gewissen und seiner Religiosität packen läßt.

III. Der Film verfährt dramaturgisch zweigleisig. Auf der einen Seite bemüht er sich darum, immer wieder Angst- und Bewährungssituationen für Schimanski zu ermöglichen: Der Duisburger Kommissar muß im Tierkäfig die Bestien weghalten (bis Thanner hilft), er muß in einer Sauna fast zu Tode schwitzen (bis Thanner hilft). Thanner hilft und stört zugleich die Verfolgungsjagd, weil sich in seinem Handeln die übliche Polizeimentalität durchsetzt, so wie wir es aus anderen *Tatorten* hinreichend kennen. Er bietet fast einen Großeinsatz von Polizeiwagen auf, er rasselt mit den Handschellen. Offensichtlich verfehlt diese Polizeitaktik ihren Zweck - wenn man davon absieht, daß er mehrfach rechtzeitig zur Stelle ist. Denn der Verfolgte gehört einer überaus friedlichen Gruppe an, die sich dennoch nicht einschüchtern läßt. Der Film zeigt - die beinahe dokumentarische, andere Komponente der Handlung - das Milieu der Polen in Duisburg: Hochzeit, Kirche, Priester.

Und der Film interessiert sich stärker als die meisten *Tatorte* mit den beiden Duisburger Kommissaren zuvor für den sozialen Unterschied zwischen den beiden Kollegen. Zu Weihnachten sind sie beide plötzlich allein und finden sich in einer Bahnhofskneipe, wo sie sich mit denen, die da gerade anwesend sind, verbrüdern. In der halb frühlichen, halb besinnlichen Trunkenheit riskieren beide Helden Konfessionen. Schimanski erklärt, er sei Polizist geworden, weil ihm das Zeug zum guten Gangster gefehlt habe. Er ist von unten gekommen. Thanner dagegen stammt aus einer Familie von ziemlich hohen Beamten - da fehlte noch ein Polizist. Thanner ist im übrigen in diesem Film ein eifersüchtiger Liebhaber; auch wenn er von seiner Freundin versetzt worden ist, zieht es ihn doch stark zu den Frauen hin. Schimanskis Interesse gilt dagegen Moltke. Die Beziehung zwischen dem Polizisten und dem von ihm gejagten Mann erhält nicht unbedingt einen erotischen Akzent, wirkt aber doch wie eine große Anstrengung um Nähe.

Die Illusion der Gemeinsamkeit zwischen Schimanski und Thanner (im Zeichen des Heiligen Abends?) dauert nur recht kurze Zeit. Bald erwacht wieder der alte Streit. Auch anderswo hält der scheinbare Frieden nicht lange an: Aus dem gemütlichen Beieinander verschiedener Generationen, wohlangezogener Leute in wohleingerichteter Wohnung, springt einer hoch und entflieht, der als dreifacher Mörder erkannt wird. Dem ehrbaren Vater verschlägt es zu Recht die Sprache. Rücksichtslose Geldgier,

aber auch kriminalistischer Jagdinstinkt zerstören die Familienstruktur, bedrohen die Freundschaften.

IV. Der Film ist uneinheitlich und widersprüchlich. Er pendelt zwischen Tragik und Komik, Krise und Entspannung virtuos hin und her: Diese Vielgestaltigkeit hat ihm vermutlich auch den Adolf-Grimme-Preis in Gold eingetragen. Er zeigt verschiedene Milieus, besonders sorgsam und liebevoll das der polnischen Einwanderer in der deutschen Großstadt. Er verwirbelt Effekte-Dramaturgie und moralische Gedanken. Das ergibt nicht nur eine ästhetische Uneinheitlichkeit, sondern auch eine innere Unglaubwürdigkeit. Die Konflikte zwischen den Personen werden verschärft oder überraschend schnell abgeboten, ohne daß man immer die Logik solcher Erzählweise einsehen könnte. Scheinbar ausweglose Verstimmungen werden rasch besänftigt, die lang erzeugte Wut löst sich ins Nichts auf, ebenso die kunstvoll gesteigerte Überlebensangst des Helden Schimanski in zwei Notsituationen. Die Autoren spitzen die Konflikte aufs Äußerste zu und treten dann in letzter Sekunde als Retter auf. Etwas von den Legenden, die mit unerwarteten Wundern überraschen, wenn die Pein am höchsten ist, haftet diesem *Tatort* durchaus an. So viele glückliche Lösungen, ja Bekehrungen passen gut in eine Geschichte, die zu Weihnachten spielt.

215: WDR 28.12.1988. Buch: Axel Goetz, Jan Hinter und Thomas Weskamp; Regie: Hajo Gies - ThK

Der Pott

Polizeixperten des Bundes haben die Bildung von "Anti-Aufrohr-Einheiten" vorgeschlagen. Sie sollen bei Demonstrationen "an Objekten gesellschaftspolitischer Spannung" ein "qualitatives Aufschaukeln verhindern". Die neue Truppe könnte die bisherigen oft martialisch ausgerüsteten Sondertrupps ablösen und damit die Arbeit der normalen Polizisten erleichtern. Auf Dauer sei es unerlässlich, bei umstrittenen Projekten und großen Demos auf eine "Deeskalierung ihrer Teilnehmer und ihren Gewaltverzicht hinzuwirken", heißt es in einem internen Strategiepapier. Auch soll "die Möglichkeit geprüft werden, solche Objekte von den Betreibern auf privater Basis sichern zu lassen".

Der Spiegel, 28.3.1988

I. Das *Spiegel*-Zitat steht am Anfang des Filmes. Der versucht, mit Bildern aus der Gegenwart eine mögliche Zukunft vorzustellen, wie sie sich ergeben könnte, wenn tatsächlich solche "Anti-Aufrohr-Einheiten" getarnt im Dienste privater Kapitalinteressen tätig werden würden.

Der Film beginnt mit einer Kundgebung der streikenden Duisburger Arbeiter. Die Mittel der Gewerkschaft sind erschöpft. Dennoch herrscht eine optimistische Stimmung: Die Solidarität in der Bevölkerung ist groß, in den Ruhrgebietsstädten ist fast eine halbe Million Mark gesammelt worden. Ein blitzartig durchgeführter Coup macht alle Hoffnungen zunichte. Eine Bonner Spezialtruppe des BKA Wiesbaden überwältigt in professioneller GSG-9-Manier die Geldzähler. Die Kasse der streikenden Arbeiter wird geraubt, um den Kampfeswillen der Gewerkschaftler zu brechen. Getarnt ist die Aktion als gewöhnlicher Geldraub. Sie entspricht dem berüchtigten, von "Staatsschützern" gesprengten "Celler Loch" in der Gefängniswand und in die demokratische Ordnung.

Schimanski ist zuständig, weil kurze Zeit nach dem Überfall in der Siedlung ein Vorarbeiter und Vertrauensmann mit drei gut gezielten Kugeln erschossen wird.

II. Thanner, der gegen Ende seiner Karriere von der Straße weg und aufsteigen möchte, wird zur Probe nach Bonn versetzt in die Sondergruppe des Bundeskriminalamts, die neue Möglichkeiten entwickeln soll, präventiv politische Aktion zu "deeskalieren". Aus dem Mund des Leiters - der "Duisburg" notorisch falsch so ausspricht, wie es geschrieben wird - hört der erstaunte Thanner, daß zwar einstweilen die Zuständigkeit der Bundesländer es verhindert, die ausgearbeiteten Pläne überall auszuprobieren, daß es aber zum Beispiel bereits eine enge Kooperation mit dem Stahlwerk in Duisburg gibt. In Zusammenarbeit mit der Betriebsleitung wird der Werkschutz von Bonn aus geleitet. Der zwischen Karriereabsicht und Duisburger Solidarität schwankende Thanner gibt dem fordernden Schimanski einen Hinweis, der für die Aufklärung des Mordfalls wichtig ist. Von seinen undurchsichtigen neuen Vorgesetzten wird Thanner daraufhin sofort entlassen. Und nicht ohne die Drohung, inskünftig keine Stellung mehr zu finden.

III. Schimanski erschießt am Ende in Notwehr den für Thanner eingesprungenen Kollegen Jo Wills (Thomas Rech). Der hat das in einer für ihn aussichtslosen Konfliktsituation provoziert: Der Mörder, nach dem sie fahnden, ist er selber. Wilms hat seinen Siedlungs-Nachbarn und Vertrauensmann der Stahlarbeiter "hingerichtet", weil der sich zu dem unerhörten Verbrechen gegen seine streikenden Kollegen hergegeben hat: zum Raub der Streikkasse in einer für die Arbeiter und die Siedlung kritischen Situation. Da Wilms nicht nur Kriminalpolizist, sondern zugleich heimlich ein V-Mann war, hatte er erfahren, wer der Verräter war.

Weil er die Realität, die er vermittelt hat, nicht mehr ertragen kann, wirft Schimanski am Ende verzweifelt seinen Dienstausweis und seine Pistole dem Vorgesetzten Königsberg vor die Füße, betrinkt sich anschließend in einer Kneipe und torkelt bei Tagesanbruch durch Duisburg. Die

Polizeiarbeit ist sinnlos geworden, wenn es Kollegen gibt, die aus Gewinn-sucht politischen Interessen dienen und nicht mehr auf seiten von Recht und Gesetz stehen, und wenn Verbrechen möglich sind, die vom BKA toleriert, ja sogar inszeniert werden. Die geheimen Bonner Agenten haben die eigene Organisation, die Polizei, gespalten.

IV. *Der Pott* ist ein gutes Beispiel, um daran Möglichkeiten und Grenzen politischer Botschaften im Kriminalfilm zu diskutieren. Der aufregende, politische Skandal-Gehalt dieser Zukunfts-Fiktion führt hier nicht dazu, daß der Film sein Genre sprengt. Daß er trotz des provozierenden Konzepts ein ganz normaler Schimanski-*Tatort* bleibt, zeigt, wie sehr jeweils die Form über inhaltliche Absichten dominiert. Das heißt, im Aufbau fast aller Szenen sind die vertrauten Formen und in erster Linie "privaten", das heißt sich unmittelbar auf die Hauptfiguren beziehenden Inhalte wichtiger als jede weitergehende politische Argumentation. Selbst wenn der geschilderte fiktive Fall nichts Geringeres annimmt, als daß Grundlagen unseres Gesellschaftssystems untergraben werden könnten, werden die *Tatort*-Zuschauer in einer Weise an diesen Abgrund von Demokratie-Verrat geführt, die sie nicht schreckt. Eine systematische Argumentation würde zu den Serien-Hauptfiguren nicht passen. Auch wenn Hugo (Wilhelm Thomczyk), ein Arbeitsloser, der Bruder von Jo und von Schimmis aktuellem Flirt Vera (Sabine Postel), hintersinnige Sprüche zu dem familiären und allgemeinen Verhältnissen von sich gibt, zu Schimanskis Vergnügen, sind sie nicht ideologisch und folgerichtig, sondern individuell und skurril.

Der angenommene kriminalpolitische Störfall kann nur als subversive Konterbande präsent sein, weil sich direkte Belehrung verbietet. Daß es zwar möglich, aber nicht naheliegend und schon gar nicht zwingend ist, anhand des Filmes über politische Gefahren für die Demokratie nachzudenken, entspricht der im Genre festliegenden Voraussetzung.

Ein Film wie *Der Pott* läßt sich aber auch als Beispiel dafür anführen, daß das genrespezifische Ziel, unangestregtes Zusehen zu garantieren, inhaltliches Engagement keineswegs ausschließt. Wenn auch die Chance, daß es von einer Publikumsmehrheit nachvollzogen wird, von vornherein begrenzt ist, läßt sich daraus nicht folgern, daß es sinnlos sei. In dem festliegenden Rahmen wird Parteilichkeit durchaus sichtbar, wenn auch eher indirekt und auf Umwegen. Das politische Hauptthema "drohender Demokratieverlust" innerhalb der Konvention "Schimanski-*Tatort*" zu behandeln, bedeutet zwar auf der einen Seite, es immer wieder zugunsten der etablierten Unterhaltungsmotive zu verlassen. Indem es nicht künstlich festgehalten wird, bleibt es aber andererseits erhalten. Zum Beispiel in bestimmten Rede- und Verhaltensweisen der - dem Thema entsprechend dargestellten - glatten Opportunisten- und Karrieretypen ohne Überzeu-

gungen, die zweifellos nebenbei reale Erfahrungen eines Publikums mobilisieren, das sich mit den naiven Kriminalhelden Schimanski und Thanner erholt.

Das bekannte Bedürfnis des Publikums, Problemen zu entfliehen ("Eskapismus") einerseits so gut wie möglich zu erfüllen, andererseits mit dem verlassenen Alltagsmaterial so zu spielen, daß es untergründig in vielfachen Kostümierungen vorhanden bleibt, das scheint mir ein verantwortliches Unterhaltungskonzept zu sein. Es gibt in der Unterhaltung der achtziger Jahre eine neue Professionalität: Wenn die Autoren und die Regisseurin wie hier von einer politischen Stimmung ergriffen werden, lassen sie sich in ihrem Handwerk nicht mehr überwältigen.

V. Der reale Kampf der Duisburger Stahlarbeiter um das Fortbestehen des Werkes Duisburg-Rheinhausen, seine Ursachen und Auswirkungen haben mit der fiktiven Kundgebung in der *Der Pott* wenig zu tun. Diesen Arbeitskampf zu analysieren ist nicht die Absicht. Allerdings inspiriert er die Kulissen und zum Teil das Personal der Handlung. Die Fiktion überholt die Realität an einigen Stellen und bleibt zugleich weit hinter ihr zurück.

Wir waren da. Wir liefen durch transparentgeschmückte Häuserzeilen, standen staunend vor gesperrten Rheinbrücken, tranken Glühwein im Mahnwachenzelt und Cola auf der Couch des Gewerkschaftsführers. Wir waren wütend mit den Arbeitern von Rheinhausen, hoffnungsfroh mit ihren Vertretern und verständnisvoll für die wirtschaftlichen Zwänge ihrer Bosse. Und wir dachten, daß es einmal, vielleicht nur einmal gelingen könnte, die fiktive Figur Schimanski ganz aktuell in dem realen Kontext seiner Stadt agieren zu lassen.

Bis man unser Drehbuch las: ... Vielleicht zu Recht wurden dann also bereit versprochene Drehgenehmigungen zurückgezogen, Motive abgesagt, blieben die Tore von Krupp, Mannesmann und Co. verschlossen, durfte Schimanski nicht in den Pütt einfahren, entzog die reale Stadt Duisburg erstmals ihre freundliche Unterstützung.

Sicher, Götz George *ist* Schimanski, aber den gibt's doch gar nicht. Der wurde in einer Schwabinger Pizzeria erfunden. Oder sind die Schimanski-Tatorte etwa doch so gut gemacht, daß die Leute ihnen mehr glauben als der Wirklichkeit vor ihrer Haustür? Empört sich die Polizeigewerkschaft von Zeit zu Zeit vielleicht nur deshalb, weil sie glaubt, der *Tatort* sei eine Direktübertragung aus dem Präsidium?

Im Drehbuch fotografiert eine fiktive BKA-Sondertruppe, die auch den Werkschutz berät, streikende Arbeiter. In der Realität fotografierte der Werkschutz eines Unternehmens die Komparsen, die streikende Arbeiter mimen mußten. Sicher kommt es vor, daß die Realität die Fiktion einholt, aber so schnell?
ARD-Magazin 1-2/1989, S. 41

218: WDR 9.4.1989. Buch: Axel Götz und Thomas Wesskamp; Regie: Karin Hercher - EN

Literatur (Auswahl)

Der 100. Tatort. In: ARD-Pressedienst 24/1979

Der 150. Tatort. In: ARD-Pressedienst 36/1983

Der 200. Tatort. In: ARD-Pressedienst 51/1987

Bayer, Irene: Juristen und Kriminalbeamte als Autoren des neuen deutschen Kriminalromans: Berufserfahrungen ohne Folgen? (= Hamburger Beiträge zur Germanistik, Band 9), Frankfurt am Main 1988

Hickethier, Knut: Die umkämpfte Normalität. Kriminalkommissare im deutschen Fernsehen und ihre Darsteller. In: Ermert, Karl und Wolfgang Gast (Hrg.): Der neue deutsche Kriminalroman (= Loccum Kolloquien Band 6), Rehburg-Loccum 1985, S. 189-206

Janke, Hans u.a.: Thema: Fernseh-Krimi. In: Weiterbildung und Medien 2/1985, S. 17-43

Nusser, Peter: Der Kriminalroman (= Sammlung Metzler Band 191), Stuttgart 1980 (Bibliographie)

Prümm, Karl: Der Fernseh-Krimi - ein Genre der Paradoxien. In: Rundfunk und Fernsehen 35/1087/3, S. 349-360

Storz, Oliver: Der Kommissar - ein deutscher Traum. In: Hufen, Fritz und Wolfgang Lörcher (Hrg.): Phänomen Fernsehen, Düsseldorf und Wien 1978, S. 285-293

Ungreit, Heinz: Verkleidete Wirklichkeit oder nackte Wahrheit. Zum Beispiel Krimis. In: Heygster, A.-L. und Dieter Stolte (Hrg.): Fernsehkritik Band XI, Mainz 1980, S. 37-27

Schneider, Hans Joachim: Kriminalitätsdarstellung im Fernsehen und kriminelle Wirklichkeit. Opladen 1977

Schult-Buschhaus, Ulrich: Formen und Ideologien des Kriminalromans. Frankfurt am Main 1975

AUGEN-BLICK

Bisher erschienene Hefte:

Heft 1-2 Der neueste deutsche Film / Zum Autorenfilm

Günter Giesenfeld: Werner Herzog

Guntram Vogt: Alexander Kluge: *Die Macht der Gefühle*

Wilhelm Solms: Rainer Werner Fassbinder: *Querelle*

Thomas Koebner: Ein Blick auf Wim Wenders - und noch ein Seitenblick auf Volker Schlöndorff

Anton Kaes: Geschichten aus der Geschichte. Zur Filmchronik *Heimat* von Edgar Reitz

Helma Sanders-Brahms: Ich drehe

Dietrich Mack: Die Ambivalenz der Gefühle: Kooperation Film-Fernsehen - eine Vernunfttete

Bruno Fischli: Autorenfilm - Negation des Films zugunsten der Lobpreisung seines Autors?

1985 2. Aufl. 1987, 85 S. Vergriffen

Heft 3 Probleme der Filmanalyse

Werner Faulstich: Methodologische Überlegungen zur Theorie und Praxis der Filmanalyse

Helmut Korte: Vom Filmprotokoll zur Filmanalyse

Klaus Jürgen Koch: Computerunterstützte Filmprotokollierung: technische Probleme

Günter Giesenfeld: Computerunterstützte Herstellung von Filmprotokollen: Bericht über erste Versuche

1986, 68 S. Vergriffen

AUGEN-BLICK

Heft 4 Zur Rhetorik der Filmkritik

Helmut H. Diederichs: Die Forderung der Klassiker an die heutige Filmkritik

Uta Berg-Ganschow: Das Autorenprinzip in der Filmkritik

Hans Helmut Prinzler: Filmkritik in den fünfziger Jahren

Heinz-B. Heller: Der Rhetoriker geht ins Kino. Beobachtungen zur Filmkritik anhand von Woody Allens *The Purple Rose of Cairo*

Günter Giesenfeld: *Rambo II* und die Filmkritik

Anne Rose Katz: Glanz und Elend der Fernsehkritik

1987, 72 S. DM 4.50

Heft 5 Heimat

Alexander Schacht: *Das Glück beim Händewaschen.*

Thomas Jacobs: Der Bergfilm als Heimatfilm.

Hanno Möbius: Heimat im Nationalsozialistischen Stadtfilm

Prisca Prugger: *Die Walsche* und die Deutschen.

Heike Weinbach: Heimat, Künstlichkeit und Illusion. Zu Elfriede Jelinek: *O Wildnis, o Schutz vor ihr*

Joachim Schmitt-Sasse: "In die Küch' zu Vadter und Mudter". Edgar Reitz' *Geschichten aus den Hunsrückdörfern*

1988 112 S. DM 7.--

Heft 6 Wege der Filmanalyse. Ingmar Bergman: "Das Schweigen"

Heinz-Ulrich Schmidt: Eine theologische Filmdeutung

Joachim Schmitt-Sasse: Konturen eines Skandals

Heidmarie Fischer-Kesselmann: Eine feministische Filmanalyse

Hans Jürgen Wulff: Auszüge aus einer textsemiotischen Analyse

Heinz-B. Heller: Film als historisch-gesellschaftliche Praxis

Sabine Schipporeit: Bergman-Bibliographie

1988, 86 S. DM 4.50

AUGEN-BLICK

Heft 7 Feminismus und Film

Frauenfilmgruppe: Zum Stand der feministischen Filmtheorie

Ursula Simecht: Mae West

Martina Wiemers: Lulu macht's möglich

Annette Brauerhoch: *Une affaire de femmes* - eine Frauensache?

Frauenfilmgruppe: Frauen in der Fremde. Jim Jarmuschs *Stranger Than Paradise*

1989, 85 S. DM 4.50

in Vorbereitung:

Heft 8: Der Stummfilm als Gesamtkunstwerk

Günter Giesenfeld: Ästhetisches Programm und soziale Utopie. Karl
Freunds Gesamtkunstwerkkonzept

Helmut Herbst: Kameraarbeit in den zwanziger Jahren. Über das Selbst-
verständnis der Stummfilmkameramänner

Helmut H. Diederichs: Naturfilm als Gesamtkunstwerk Hermann Häfker
und sein "Kinetographie"-Konzept

Peter Lähn: Filmschaffende und Filmarbeiter. Zur Geschichte der gewerk-
schaftlichen Organisation der Filmindustrie

Ulrich Rügner Musikalische Illustration und Erzählform Musik im Stumm-
filmkino

weitere geplante Hefte:

Fernseh-Nachrichten

Der Essayfilm

Probleme mit der Filmanalyse

Umschlaggestaltung:

**Ulli Prugger, Gruppe GUT
unter Verwendung eines Motivs aus dem *Tatort*-Vorspann**

**Abonnements und Einzelbestellungen bitte an:
Philipps-Universität, Fachbereich 09
Institut für Neuere deutsche Literatur
zHv. Herrn Prof. Dr. Günter Giesenfeld
Wilhelm Röpke Straße 6 A
3550 Marburg /Lahn**

Unkostenbeitrag DM 6.--, Abonnennten DM 4.50

ISSN 0179-255