

Thomas Koebner

TATORT. Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe

1990

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2781>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Koebner, Thomas: TATORT. Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilm-Reihe. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 9: TATORT. Die Normalität als Abenteuer (1990), S. 7–31. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2781>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

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 Schauereffekte, 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 wöchent-lich) von erheblicher Bedeutung für deutsche Folgeproduktionen. Rupert 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 Fern-sehen.

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 bewegender Privatdetektiv wie in der amerikanischen Tradition -, stellt ein zusätzliches Problem dar: Der Berufs-Beamte ist Teil eines vielfältig kontrollierten Apparats, selten disponiert 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 dieses 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 Sendegebiet 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 Stoeber (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 Waffenschmuggel 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 begreiflich 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 angemaaßte 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 Äquilibristik 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 begreiflich 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 schweisgsame 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 facettierte 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 besessener 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 entscheidbar ist, 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 beherrscher, 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 Reineckers 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 Tribelementen 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 angemaßte, 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 bössartigen, 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 Unkorrumptibaren, 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 Autoritätsgehebe 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.