



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„17 Jahre deutsche Einheit im Spiegel der
MDR-TATORT-Produktionen.
Inszenierung von ostdeutscher Identität“

Verfasserin

Mag. Tina Welke

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 327

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Dr.-Studium der Philosophie Sprachwissenschaft

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Florian Menz

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig verfasst und ausschließlich die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Wien, Februar 2011

Tina Welke

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Einleitung	6
1. Daten und Aufbau der Arbeit	11
1.1. Datenaufbereitung.....	11
1.2. Aufbau der Arbeit	16
2. Film als Untersuchungsgegenstand	19
2.1. Film als Zeichensystem.....	19
2.1.1. Zeichentheoretische Grundlagen.....	20
2.1.2. Gestaltungsebenen des filmischen Zeichensystems.....	22
2.2. Film als audio-visuelle Erzählung.....	30
2.2.1. Organisationsformen audio-visuellen Erzählens	30
2.2.2. Merkmale filmischen Erzählens	33
2.3. Film als massenmediales Kommunikationsangebot	40
3. Methodische Zugänge	46
3.1. Inhaltsanalyse	47
3.2. Filmanalyse	49
3.2.1. Figurenanalyse.....	54
3.3. Diskursanalytische Verfahren.....	56
4. Konstruktionen von Identität	60
4.1. Zum Begriff von Identität	61
4.1.1. „Deutsche“ Identitäten.....	64
4.2. Identitätskrise(n).....	67
4.3. Transformation als Herausforderung	73
4.4. Raumbezogene Identitätskonstruktion	77
4.5. Vergangenheitsbezogene Identitätskonstruktionen	82
4.5.1. Generation als Erfahrungsgemeinschaft	82
4.5.2. Wertegemeinschaft	85
4.5.3. Erinnerungsgemeinschaft	87
4.6. Sprache als Spiegel sozialer Identität.....	90
4.7. Identitätsdiskurse 20 Jahre nach der Einheit.....	94
5. Der TATORT - eine Sendereihe im Genre des Kriminalfilms	98
5.1. Der Kriminalfilm als Genre	98
5.1.1. Die Entwicklung des Genres.....	99
5.1.2. Merkmale und Erzählstrategien des Kriminalfilms.....	101
5.1.3. Der TATORT als Polizeifilm	103
5.2. Der TATORT als Sendereihe	104
5.3. Der MDR und sein TATORT	110
5.3.1. Die Entstehungsgeschichte des Mitteldeutschen Rundfunks.....	110
5.3.2. Polizeiruf 110, TATORT und der MDR	111
5.3.3. Merkmale des MDR-TATORTS	114
6. Narration und dramaturgische Ordnung	120
6.1. Konstituierende Merkmale der Erzählung	121
6.1.1. Der serielle Charakter der Erzählung.....	122
6.1.2. Die Geschlossenheit der Erzählung.....	124
6.1.3. Handlungsstrang und Erzählstrang.....	127
6.1.4. Episoden als Einheiten der Erzählung	128
6.2. Von der internen Struktur zur dramaturgischen Ordnung der Erzählung	130

6.2.1.	Die interne Struktur der Erzählung.....	130
6.2.2.	Die dramaturgische Ordnung der Erzählung.....	137
6.3.	Zur Figurenkonzeption der Erzählung.....	140
6.3.1.	Funktionen von Figuren.....	141
6.3.2.	Figuren als Aktanten.....	145
6.3.3.	Die Heldenreise.....	146
6.4.	Die Spiegelung der 5-Phasen-Struktur in 3-Phasen-Modellen.....	148
7.	Diachrone Analyse	154
7.1.	Die 5 Phasen der Erzählung.....	154
7.1.1.	Phase 1: Exposition (1992-1996).....	155
7.1.1.1.	Kurzinhalt der Phase 1.....	155
7.1.1.2.	Exposition.....	158
7.1.1.3.	Zusammenfassung der Phase 1.....	187
7.1.2.	Phase 2: Steigerung (1996-1999).....	189
7.1.2.1.	Kurzinhalt der Phase 2.....	189
7.1.2.2.	Steigerung.....	191
7.1.2.3.	Zusammenfassung der Phase 2.....	217
7.1.3.	Phase 3: Höhepunkt/Umschwung (2000-2002).....	219
7.1.3.1.	Kurzinhalt der Phase 3.....	219
7.1.3.2.	Höhepunkt/Umschwung.....	221
7.1.3.3.	Zusammenfassung der Phase 3.....	245
7.1.4.	Phase 4: Retardierung (2003-2005).....	246
7.1.4.1.	Kurzinhalt der Phase 4.....	246
7.1.4.2.	Retardierung.....	249
7.1.4.3.	Zusammenfassung der Phase 4.....	284
7.1.5.	Phase 5: Neutralisierung (2006-2007).....	286
7.1.5.1.	Kurzinhalt der Phase 5.....	286
7.1.5.2.	Neutralisierung der Gegensätze.....	287
7.1.5.3.	Zusammenfassung der Phase 5.....	307
7.2.	Die Figuren der Erzählung.....	309
7.2.1.	Die Hauptfiguren als fiktive Wesen.....	310
7.2.1.1.	Die physischen Merkmale der Figur Ehrlicher.....	311
7.2.1.2.	Die psychischen Merkmale der Figur Ehrlicher.....	314
7.2.1.3.	Die sozialen Merkmale der Figur Ehrlicher.....	317
7.2.1.4.	Die physischen Merkmale der Figur Kain.....	319
7.2.1.5.	Die psychischen Merkmale der Figur Kain.....	321
7.2.1.6.	Die sozialen Merkmale der Figur Kain.....	323
7.2.2.	Die Nebenfiguren als fiktive Wesen.....	324
7.2.2.1.	Lore.....	325
7.2.2.2.	Tommi.....	326
7.2.2.3.	Frederike.....	329
7.2.2.4.	Walter.....	333
7.2.3.	Die Konstellation des Protagonistenpaares.....	335
7.2.4.	Zusammenfassung.....	338
8.	Realisierungen ostdeutscher Identitätsinszenierungen.....	340
8.1.	Verweisformen ostdeutscher Identität.....	341
8.1.1.	Verbale Inszenierung.....	341
8.1.1.1.	Direkte Verweise.....	343
8.1.1.2.	Erinnerungen.....	344
8.1.1.3.	Indirekte Verweise.....	348
8.1.2.	Visuelle Inszenierung.....	349
8.1.2.1.	Landmarks.....	350
8.1.2.2.	Außenaufnahmen.....	352
8.1.2.3.	Innenaufnahmen und Ausstattung.....	354
8.1.2.4.	Mediale Verweise mit visuellem Charakter.....	358
8.1.3.	Regionale Verweise.....	360
8.2.	Exemplarische Analysen.....	363
8.2.1.	„Archiv“.....	363

8.2.2. „Münze“	380
9. Resümee und Fazit.....	392
10. Verzeichnisse	403
10.1. Literaturverzeichnis	403
10.2. Internetquellen.....	422
10.3. Filmverzeichnis.....	424
10.4. Abbildungs- undTabellenverzeichnis	427
Anhang	428
1. Verlaufsprotokoll.....	428
2. Regionale Gliederung der „Tatortlandschaft“ Deutschland.....	447
3. Intertextueller Hinweis	448
Zusammenfassung	449
Summary	451
Lebenslauf	453

Die Sprache, die er verstand und mit der er verständlich über den Tag gekommen war, redete ihn noch oft in die Täuschung von Zusammengehörigkeit hinein, wieder hielt er beide Staaten für vergleichbar, wollte in Gedanken sie reinweg zusammenlegen, da doch ein vergessenes Ladenschild oder die Sprache oder das vertraute Aussehen öffentlicher Gebäude in einem Land an das andere erinnerten; dann aber gingen die Ähnlichkeiten nicht auf in einander....

(Uwe Johnson: Das dritte Buch über Achim, 1961)

Vorwort

In dieser Arbeit geht es darum, wie Fernsehkriminalfilme von der veränderten Realität im Osten Deutschlands nach der Wende erzählen. Die Veränderungen wurden erlebt, beobachtet, geschildert, berichtet, protokolliert, zu Papier gebracht und integriert.

Am Ende dieser nachhaltigen Spurensuche gilt der Dank allen, die sie förderten, unterstützten und begleiteten.

Am Anfang stand die Ermunterung meines Diplomarbeitbetreuers, Prof. Florian Menz, mich weiter wissenschaftlich mit dem Thema deutsch-deutsche Annäherung im Film auseinanderzusetzen. Er ließ mich meinen Weg suchen und finden, forderte dabei die „Setzung von Zaunpfählen“ ein und beförderte mit Interesse die Entstehung meiner Arbeit. Am Ende möchte ich ihm für seine fachliche und menschliche Aufgeschlossenheit danken.

Aus räumlicher Ferne bestärkte und förderte mich Prof. Elisabeth Gülich, deren Leidenschaft im „Erzählen über das Erzählen“ liegt. Durch ihre Begeisterung für das Thema und ihre gezielten Fragen löste sie wiederholt dynamische Reflexionen und (Schreib)prozesse aus. Dafür danke ich ihr sehr.

Danken möchte ich auch Prof. Rudolf de Cillia, der mich im Laufe meines Studiums an das Thema „Identität und Sprache“ heranführte und mir dazu auch im Rahmen dieser Dissertation wichtige Anregungen und Hinweise gab.

Prof. Michael Rohrwasser und Prof. Franz Eybl eröffneten mir mit der Empfehlung von Jurij M. Lotman neue, fächerübergreifende „Innenwelten“. Ihnen gebührt mein besonderer Dank für die Aufmerksamkeit, die sie mir und meiner Arbeit entgegenbrachten.

Die Universität Wien ermöglichte mir durch ein Stipendium (KWA) einen Rechercheaufenthalt beim Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) in Leipzig. Der MDR selbst öffnete mir bereitwillig, unkompliziert und großzügig seinen TATORT-Kosmos. Stellvertretend für die vielen beteiligten Personen seien Jana Brandt (Programmchefin/ Bereich Fernsehfilm, Serie, Kinder); Sven Döbler (Redakteur); Karl-Heinz Staamann (Redakteur) †; Jan Kruse (Produzent von Saxonia Filmproduktion GmbH) genannt. Ihnen und den beiden Schauspielern, Peter Sodann (Kommissar Ehrlicher) und Bernd-Michael Lade (Kommissar Kain), danke ich für die Zeit und die zur Verfügung gestellten Daten und Materialien.

Ferner bedanke ich mich bei all denjenigen, die sich Zeit für das Lektorieren und die technischen Belange der Arbeit genommen und dies schnell und akribisch durchgeführt haben: Marion Döll, Helmut Buchinger, Thomas Fritz, Peter Kloß und Martin Wagner.

Spezieller Dank gilt der jahrelangen Anteilnahme von Renate Faistauer. Sie unterstützte mich in vielerlei Hinsicht, ertrug meine mitunter ausufernde Besessenheit geduldig und teilte mit mir Freud und Leid am Thema.

Gewidmet ist diese Arbeit meinen vielen Großeltern - den „Linden“ und den „Eichen“ mit ihrer Affinität zu den „Birken“!

Einleitung

Im öffentlich-medialen Selbstverständnis und Geschichtsbewusstsein Deutschlands werden noch im 20. Jahr der deutschen Einheit dessen ostdeutsche Anteile systematisch ausgeblendet oder der Osten Deutschlands wird als Deutungsraum durch omnipräsente Schlagworte besetzt bzw. darauf reduziert.

Vor diesem Hintergrund setzt sich die vorliegende Arbeit zum Ziel zu untersuchen, welche Themen und Inhalte in welchen audio-visuellen Darstellungen die ostdeutsche Sendeanstalt Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) im Rahmen der TATORT-Reihe der ARD dem gesamtdeutschen Diskurs über den Osten in den Jahren zwischen 1992 bis 2007 mit ihren 45 Filmen beisteuerte und ob sich dabei Kontinuitäten und Brüche erkennen lassen. Darauf aufbauend wird der Frage nachgegangen, welche mediale Inszenierung ostdeutscher Identität der MDR vornimmt und ob diese Identitätskonstruktion Veränderungen unterliegt.

Ausgangspunkt der Fragestellungen war die Überlegung, dass den Ansprüchen und Merkmalen der Reihe TATORT entsprechend den MDR-Filmen ein Stück weit eine Reflexion der Veränderungen infolge der deutschen Vereinigung eingeschrieben sein muss, wollen sie glaubwürdig und innerhalb der föderalen Sendelandschaft Deutschlands verortbar sein. Daneben muss der MDR seinem Sendeauftrag und dem Format TATORT entsprechend in seiner Darstellung eine konsensuelle Orientierung verfolgen. Die Untersuchung widmet sich ausschließlich den in den Daten vorgefundenen fiktional geformten Darstellungen der Bewältigung und Verarbeitung des Wandels und analysiert darauf bezogen, wie die in den Filmen eingeschriebenen Identitätsangebote bzw. Identitätszuschreibungen, die die übergeordnete Erzählinstanz MDR den gesamtdeutschen Rezipienten unterbreitet, im Zusammenspiel der filmischen Codes zum Tragen kommen. Wesentlich ist, dass filmisches Erzählen sich nicht allein durch das Gezeigte und Erzählte, sondern ebenso durch das Nicht-Gezeigte und Nicht-Erzählte vollzieht. Die Auffüllung der Leerstellen als angelegte Pfade der Rezeption ist entscheidend dafür verantwortlich, mit welcher Lesart die Rezipienten sich das Dargebotene aneignen.

Ostdeutsch referiert in der vorliegenden Arbeit territorial bezogen auf das Gebiet der ehemaligen DDR als gemeinsam erfahrener Lebensraum. Aus linguistischer Perspektive wird Ostdeutsch als eine der großregionalen Varianten der Bundesrepublik Deutschland aufgefasst. Beiden Zugängen ist gemeinsam, dass sie Ostdeutsch als kollektive Zugehörigkeitskategorie deuten.

Mit der Vereinigung der beiden deutschen Staaten im Jahre 1990 etablierte sich das Begriffspaar Ostdeutsch-Westdeutsch als bipolares Konzept. Seine Bedeutung ergab sich aus der asymmetrischen Verteilung sozialer und kultureller Akzeptanz in der Auseinandersetzung um Teilhabe an Entscheidungsprozessen sowie in Verteilungskämpfen. Mehr als 20 Jahre nach der Wende ist die Identität im vereinigten Deutschland nach wie vor nicht nur durch den Hintergrund des Herkunftsbewusstseins geprägt, sondern ebenso durch die Erfahrungshorizonte aus der Zeit der Zweistaatlichkeit, und durch die Muster der gegenwärtigen Wahrnehmung von Ost und West.

Die Analyse medialer Unterhaltungsformate wie der Kriminalfilmreihe TATORT ermöglicht es zu erfassen, welche Traditionsbestände von Alltagskultur und Teile der politischen Kultur eines Landes diesen eingeschrieben sind. Dabei stärkt ihre Visualisierung den nicht-sprachlichen Diskurs über politische Identitäten. Sie sind verknüpft mit kollektiven Identitäten und sozialen Konstrukten, die mit Hilfe symbolischer Kodierung zustande kommen. In Anlehnung an Fragestellungen der politischen Kulturforschung lassen sich die 45 Filme der MDR-„Teilreihe“ als interpretative Strukturen der Auseinandersetzung und Bewältigung der mit der Vereinigung 1990 verbundenen Herausforderungen und Konflikte verstehen.

In der vorliegenden Untersuchung werden - als Ergebnis einer zyklischen Analyse - die 45 filmischen Einzelerzählungen als konstituierende Elemente (Episoden) einer in sich geschlossenen Gesamterzählung über den Transformationsprozess des Ostens Deutschlands betrachtet. Die Interpretation des Textgeflechtes als Erzählung ist auf interne Strukturmerkmale zurückzuführen. Die Erzählung ist abgesehen von den

Entwicklungen der Protagonisten keine Konsequenz langfristig geplanter dramaturgischer Entscheidungen seitens des MDR, in ihr spiegelt sich vielmehr das gesellschaftliche Bedürfnis, die Schwierigkeiten der deutschen Einheit zu benennen.

In einer diachronen Analyse der 45 Episoden wird herausgearbeitet, wie diese die Veränderungen der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen reflektieren und welche Konsequenzen das für die vorgenommene ostdeutsche Identitätsinszenierung hat. Eine detaillierte Analyse zweier Filmausschnitte weist nach, dass sich die Identitätsinszenierung intendiert dem Zusammenwirken der filmischen Codes bedient.

Die Umwandlung von der Ebene der audio-visuellen Darstellungsformen der 45 Episoden zu der Ebene eines dramaturgisch geordneten Gesamttextes orientiert sich an einer transmedialen Erzähltheorie. Sie berücksichtigt in der verbalen Konzeption der diachronen Analyse und der Interpretation der Daten sowie in den linguistisch ausgerichteten Einzelanalysen die audio-visuellen Präsentationsstrukturen der Texte. Die Filme folgen in ihrer erzählerischen Organisation jeweils den Strukturkonventionen des Genres Kriminalfilm und begründen vermittels ihrer Entstehungszeit die lineare Sukzession der Erzählung. Ihre diegetische Chronologie ergibt sich zum einen aus der Variation der zugrunde liegenden Themen: gesellschaftlicher Wandel und Notwendigkeit einer Neuorientierung, die mit der Anforderung, die Identität umzustrukturieren, einhergeht. Sie ist zum anderen wesentlich an das Protagonistenpaar und die es begleitenden Nebenfiguren gebunden, die die Kohärenz der Erzählung tragen und aufrechterhalten. Insofern handelt es sich bei den untersuchten MDR-TATORTEN um eine Form des seriellen Erzählens im Medium Film. Die Etablierung der Erzählung erfolgt auf der Grundlage des Modells narrativer Strukturen und führt die Organisation der Erzählhandlung auf die internen Textstrukturen der 45 Filme zurück. Der dynamische Charakter der 16 Jahre andauernden Erzählung ergibt sich aus der Anordnung und Gestaltung der Episoden in ihrer chronologischen Abfolge, in der einzelne Episoden (Grenzepisoden) einen besonderen Status innehaben. Als Gliederungssignale strukturieren die Grenzepisoden die Gesamterzählung und ermöglichen es, die filmischen Einzelerzählungen zu Gruppen zu bündeln, die hinsichtlich der in ihnen

dargebotenen thematischen Aufbereitung der Transformation und der für die Identitätsangebote bzw. Identitätszuschreibungen zentralen Figuren korrelieren. Die Aufeinanderfolge dieser narrativen Einheiten formt die Struktur der Erzählung. Sie manifestiert sich in einem stufenförmigen Aufbau in fünf Handlungsphasen: Exposition – Steigerung – Höhepunkt/Umschwung – Retardierung – Neutralisierung und orientiert sich, so das Ergebnis der Analyse, bei fortschreitender Dauer der Erzählung hin zu einer Ankunfts-dramaturgie. Diese Orientierung bewirkt retrospektiv betrachtet, dass die Aussageintention über den Ausgang der Erzählung vorhersehbar scheint. Im zirkulären Ende der Erzählung und in der Gestaltung ihres Ausklangs ist die Intention der inkorporierten Erzähler¹ bzw. der übergeordneten Erzählinstanz MDR offensichtlich². In den Daten hat der Transformationsprozess als Thema seine Bedeutung verloren, die Protagonisten der Erzählung werden verabschiedet.

Der Schluss der Erzählung bleibt aber hinsichtlich des Charakters der vollzogenen Ankunft des Ostens, d.h. der Integration des vereinigten Deutschlands des Jahres 2007, widersprüchlich, womit sich die Erzählung einer eindeutigen Aussage entzieht.

Die wachsende Bedeutung des Fernsehens als Gedächtnismedium bedarf Formen und Anlässe, in denen das kulturelle Gedächtnis in seiner Symbolik inszeniert wird. Die erinnerten Inhalte sind jedoch abhängig vom Relevanzrahmen, der in einer Gesellschaft gilt. Daher liegt es im Interesse dieser Dissertation herauszuarbeiten, auf welche Bestandteile kanonisierter ostdeutscher Erinnerungskultur die MDR-TATORTE zurückgreifen. Das 40-jährige Jubiläum der ARD-Reihe TATORT im November 2010 diene medial wiederholt dazu, dem TATORT seismographische Qualitäten zuzuschreiben bzw. ihn als fiktionalen Chronisten der (bundes)deutschen Gesellschaft zu bezeichnen. „Der „Tatort“ ist Landeskunde, Ethnologie und Alltagsgeschichte der Republik“³. Ein Blick auf die Landkarte der sozialen und kulturellen Differenzen Deutschlands zeigt, dass nach wie vor die Konturen der

¹ Im Folgenden wird der „inkorporierte Erzähler“ für alle an der Entstehung und Produktion eines Films beteiligten Personen (Drehbuch, Regie, Kamera, Schnitt...) verwendet.

² Für das Drehbuch des letzten Filmes ist der Autor der ersten beiden Filme und Erfinder der Figuren, Hans Werner Honert, verantwortlich.

³ Hans Magnus Enzensberger, Stern 46/2010, 164.

untergegangenen DDR nachgezogen werden können. Die Untersuchung legt dar, welche diesbezüglichen Lesweisen die MDR-TATORTE der Jahre 1992 bis 2007 den Rezipienten anbieten.

Diese Dissertation versteht sich als ein interdisziplinärer Beitrag zur Erforschung der medialen Konstruktion von sozialer Wirklichkeit im Fernsehen an der Schnittstelle zwischen Unterhaltungskultur und Politik. Unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive verknüpft sie erzähltheoretische, sprachwissenschaftliche und filmwissenschaftliche Ansätze.

In der vorliegenden Dissertation wird keine genderkonforme Schreibweise verwendet. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit beziehen sich in dieser Arbeit sowohl die kollektiv als auch die nur männlich gebrauchten Formen selbstverständlich auf beide Geschlechter.

1. Daten und Aufbau der Arbeit

Im Folgenden wird erläutert, wie die Umwandlung der audio-visuellen Darstellungen zu den verbal fixierten Einzeltexten erfolgte und wie die 45 „Texte“ im Weiteren einem Prozess der Datenaufbereitung unterzogen wurden. Die hier geleistete Arbeit ist integraler Bestandteil der Analyse und Voraussetzung der empirischen Untersuchung.

Im Anschluss daran wird ein Überblick über den Aufbau der Arbeit gegeben. Dieser grenzt den Rahmen der für die vorliegende Untersuchung maßgeblichen Bezüge ein.

1.1. Datenaufbereitung

Grundlage der im empirischen Teil dargelegten Analyse und Interpretation der Darstellung des Transformationsprozesses sowie der Inszenierung von ostdeutscher Identität ist die Auswertung der 45 MDR-TATORT-Produktionen der Jahre 1992 bis 2007 mit Peter Sodann (Ehrlicher) und Bernd-Michael Lade (Kain) als Kommissarenpaar. Die Filme haben jeweils eine Länge von ca. 88 Minuten und 30 Sekunden. Demzufolge besteht das Datenkorpus aus rund 66 Stunden Filmmaterial. Nach der ARD-Reihen-Nummerierung sind der erste Film die 253. und der 45. Film die 679. TATORT-Folge. Die vorliegende Arbeit greift die MDR-interne Zählung von 1 bis 45 auf. Die Erstausstrahlungen der Folgen fanden zwischen Jänner 1992 und November 2007 statt. Die rekonstruierte Erzählung erstreckt sich somit hinsichtlich ihrer *Erzählzeit* über 16 Jahre, die in ihr *erzählte Zeit* dagegen umfasst 17 Jahre deutsche Einheit. Letztere trägt der Vorproduktionsphase von Filmen Rechnung. Der Zeitraum entspricht dem Heranwachsen der ersten gesamtdeutschen Generation, die vollständig nach 1990 sozialisiert ist und 2007 kurz vor ihrer Volljährigkeit steht. Seit 2008 sendet der MDR mit neuen Kommissaren Eva Saalfeld (Simone Thomalla) und Andreas Keppler (Martin Wuttke) und setzte so eine Zäsur innerhalb seiner TATORT-Produktionen.

Der bruchstückhafte und fiktionale Charakter der Erzählung ist evident, vergegenwärtigt man sich des tatsächlichen Umfangs von 66 Stunden und setzt diesen in Relation zur Erzählzeit und erzählten Zeit.

In einem ersten Arbeitsschritt wurden die einzelnen Filme als Ganzes betrachtet und Eindrücke in Bezug auf Themen, Motive, Figuren, Räume und Folien sowie für die Fragestellungen relevante Momente notiert. In einem zweiten Schritt wurde von jedem der 45 Filme ein Verlaufsprotokoll angefertigt. Verlaufsprotokolle (auch Filmprotokolle) dienen dazu, Phänomene des komplexen Gebildes Film intersubjektiv nachvollziehbar zu erfassen. Die vom MDR zur Verfügung gestellten Videotapes bzw. DVD's mit Zeitcode stellen das Basismaterial für die Erstellung der Protokolle dar und wurden im Laufe der Analyse und Interpretation des Datenmaterials immer wieder herangezogen, um diese zu ergänzen und zu kontrollieren. Die schriftliche Fixierung orientiert sich an der Sukzession der Kriminalerzählung (Ordnung der Einstellungen, Szenen und Sequenzen in der dargebotenen temporalen Abfolge). Die Verlaufsprotokolle markieren Schauplatzwechsel, versprachlichen die Handlungen und die durch die Kamera vollzogenen Aktivitäten sowie eventuell merkmalshafte Auffälligkeiten. (Im Anhang findet sich als Beispiel das Verlaufsprotokoll des Films *25 Trübe Wasser*. Aus diesem Film stammen auch die für die exemplarischen Analysen herangezogenen Beispiele). In dem für die vorliegende Untersuchung angefertigten Verlaufsprotokollen wurden die sprachlichen Äußerungen einer über das übliche Maß hinausgehenden genauen Fixierung unterzogen, was dem linguistischen Interesse der Untersuchung, auch in Hinblick auf die späteren Detailanalysen, geschuldet ist. Die verbalen Äußerungen der Figuren wurden in der Regel wortgetreu, ansonsten als Paraphrase verschriftlicht. Normalerweise fasst ein Filmprotokoll fiktionaler Filme Verbalisierungen zusammen und verschriftlicht nur Schlüsselszenen wortgetreu, was dem Beitrag des sprachlichen Codes an der filmischen Bedeutungskonstitution entspricht. Methodisch beruht die lineare Fixierung wesentlicher Bilder, Handlungen und Äußerungen auf inhaltsanalytischen Verfahren der Filmsoziologie. Die erste Auswertung der Verlaufsprotokolle bezog sich auf die semantische Ebene (Themen und Themenstrukturen,

Akteure, Bewertungen, Argumente) sowie auf die pragmatische Ebene (direkte Rede, Zitate).

Die die Arbeit begründeten Fragestellungen wurden dahingehend differenziert, woran sich der Wandel und eine Identitätsinszenierung in den filmischen Darstellungen festmachen lässt. Beide sind wechselseitig aufeinander bezogen und einander motivierend. Dabei ist grundsätzlich zwischen der visuellen und der verbalen Ebene zu unterscheiden. Inhaltlich können sich die Darstellung des Wandels und der Identität gebunden an Themen, Motive, Figuren und Räume vollziehen. Auf der Grundlage dieses mehrdimensionalen Kategoriensystems wurde das Vorkommen der Indikatoren in den einzelnen 45 Filmen systematisch erfasst.

Um zu einer über die lineare Abfolge hinausgehenden Ordnung der Daten des umfangreichen Korpus zu gelangen, bedurfte es einer Gliederung des Materials. Einerseits erleichtert eine solche die Beschreibung und ermöglicht andererseits eine weitere Bearbeitung der gewonnenen ersten Analyseergebnisse. Eine Bündelung der 45 Filme in Gruppen sollte die in der Erstauswertung festgestellten Veränderungen hinsichtlich des Wandels und der Identitätsinszenierungen abbilden. Ursprünglich wurden als Gliederungselemente außertextuelle Bezüge erwogen, die das Voranschreiten des Transformationsprozesses als „Wegmarken“ von je fünf Jahren versinnbildlichen: Fünf Jahre – zehn Jahre – fünfzehn Jahre – siebzehn Jahre deutsche Einheit. Auf der textinternen Ebene lassen sich hierfür in den Filmen 9 (1995), 24 (2000), 39 (2005) Belege finden. Die viergliedrige Ordnung war aber nur bedingt zufriedenstellend, da die Anzahl der Filme stark divergiert, so dass eine Vergleichbarkeit der Daten (9 Filme - 15 Filme - 15 Filme - 6 Filme) nur in eingeschränktem Maße gegeben ist.

Die häufig herangezogene, aus dem Altgriechischen stammende Einteilung in Pentaeteris (Zeitraum von fünf Jahren) wurde verworfen, um allein auf der Grundlage des Datenkorpus zur Etablierung einer Ordnung zu gelangen. In einem weiteren Analyseschritt wurden dazu die 45 Filme auf die Komponenten ihrer Repräsentations- und Narrationsebene hin untersucht, wobei der an das Protagonistenpaar gebundene Konfigurationswechsel und die Durchbrechung der (räumlichen) Kontinuität markante textinterne Zäsuren darstellen. Die textinternen Gliederungsmerkmale (Grenzepisoden)

ergaben eine fünfteilige Ordnung des Datenkorpus. Eine solche Gliederung erwies sich als anschlussfähig an Bauformen des Erzählens. In Anlehnung an diese lassen sich die 45 Filme als Episoden einer strukturierten Erzählung über eine Transformation auffassen, wobei sich die Gruppen der Filme sowohl auf der Handlungsebene als auch durch die in ihnen vorgenommenen Identitätsinszenierungen als deutlich voneinander unterscheidbare fünf Phasen präsentieren (12 Filme - 9 Filme - 9 Filme - 9 Filme - 6 Filme). Diese Gliederung ist von der verantwortlichen Sendeanstalt nicht intendiert, sondern allein Ergebnis der Analyse.

Mit Bezug auf die Phasengliederung der (re)konstruierten Erzählung wurden die 45 konstituierenden Episoden auf der Grundlage eines ausdifferenzierten Kategoriensystems, das auf die Erfassung identitätsbezogener Aspekte der Darstellung abzielt, einer vertiefenden Analyse unterzogen. Das System umfasst Kategorien wie Biographie, Generation, Erinnerung, Mythen bzw. Symbole und Regionalität. Zentrales Anliegen war es, Vorkommen und Ausformungen der identitätsbezogenen Aspekte mit visuellem und verbalem Charakter herauszuarbeiten und sie zu interpretieren. Der Schwerpunkt lag auf der thematisch-inhaltlichen Aufbereitung, die sich in einer ausführlichen diachronen Darstellung nieder schlägt. Gesondert dazu sind die sprachlichen Realisierungen hinsichtlich ihrer Verteilung und der Art ihrer Ausformung dokumentiert. Parallel dazu wurden markante Schlüsselszenen festgehalten, die in der Interpretation besondere Berücksichtigung fanden. An zwei Schlüsselszenen mit dem Protagonistenpaar und einer sie begleitenden Nebenfigur wird detailliert aufgezeigt, wie sich ostdeutsche Identitätsinszenierung - verbal bzw. visuell getragen - konkret realisiert.

Die nachstehende Auflistung der Filme mit den an ihnen beteiligten inkorporierten Erzählerpositionen Buch und Regie, dient der Orientierung über die Position der Episoden im Rahmen der Gesamterzählung 1992 bis 2007. (Eine genauere Liste findet sich im Anhang). Die Einteilung bildet die Phasenstruktur der Erzählung in einer horizontalen Anordnung ab.

Titel	Buch	Regie	Erstausstrahlung	Folge	
1	Ein Fall für Ehrlicher	Honert	Honert	01/92	253
2	Tod aus der Vergangenheit	Honert	Honert	06/92	259
3	Verbranntes Spiel	Boeser	Fürneisen	02/93	271
4	Bauernopfer	Glowna	Glowna	11/93	283
5	Laura, mein Engel	Hey	Runze	05/94	291
6	Jetzt und Alles	Anger/Sad	Böhlich	07/94	294
7	Ein ehrenwertes Haus	Kolditz	Haffter (*) ⁴	01/95	302
8	Falsches Alibi	Probst	Böhlich	06/95	312
9	Bomben für Ehrlicher	Honert	Werner	10/95	319
10	Wer nicht schweigt, muß sterben	Richter	Werner	03/96	327
11	Bei Auftritt Mord	Vogel	Werner	03/96	329
12	Die Reise in den Tod	<i>Koprod.</i> Honert	Panzer	12/96	349
<hr/>					
13	Bierkrieg	Sontheim (*)/Zender	Panzer	04/97	357
14	Tödlicher Galopp	Richter	Panzer	06/97	364
15	Der Tod spielt mit	Limmer	Vogel	07/97	366
16	Fürstenschüler	Kolditz	Strecker	05/98	387
17	Tanz auf dem Hochseil	Sontheim (*)	Vogel	07/98	391
18	Money! Money!	Breinersdorfer	Ristau	08/98	392
19	Todesangst	Probst	Zeuschner	05/99	413
20	Auf dem Kriegspfad	Hesse	Ristau	08/99	418
21	Fluch des Bernsteinzimmers	Honert	Honert	10/99	426
<hr/>					
22	Einsatz in Leipzig	Breinersdorfer	Freundner	01/00	432
23	Tödliches Verlangen	Breinersdorfer	Zeuschner	04/00	442
24	Quartett in Leipzig <i>Koprod.</i>	Honert/Breinersdorfer	Heidelbach	11/00	458
25	Trübe Wasser	Freund/Wittenburg	Freundner	03/01	465
26	Totenmesse	Richter/Pflüger	Freundner	05/01	471
27	Verhängnisvolle Begierde	Richter	Lähn	08/01	477
28	Todesfahrt	Limmer	Witte	01/02	491
29	Heiße Grüße aus Prag <i>Koprod.</i>	Freund	Hoffman (*)	07/02	503
30	Rückspiel <i>Koprod.</i>	Panzer	Heidelbach	11/02	514
<hr/>					
31	Rotkäppchen	Breinersdorfer	Gies	01/03	522
32	Außer Kontrolle	Kolditz	Kreinsen	05/03	532
33	Atlantis	Richter/Mohr (*)	Gies	11/03	546
34	Waidmanns Heil	Pflüger	Bringmann	02/04	557
35	Teufelskreis	Breinersdorfer/ Honert	Honert	10/04	577
36	Abseits	Freund	Gies	11/04	581

⁴ Bei den mit (*) markierten Namen handelt es sich um Frauen.

37	Feuertaufe		Pflüger	Salonen	02/05	588
38	Tiefer Fall		Richter	Freundner	06/05	601
39	Freischwimmer	Giordano/Schlüter		Metzger	10/05	613
<hr/>						
40	Sonnenfinsternis		Pflüger	Berner	01/06	619
41	Blutschrift		Jancke	Gies	06/06	634
42	Schlaflos in Weimar		Pflüger	Janson	12/06	650
43	Die Anwältin	Weber/Breinersdorfer		Berner	04/07	661
44	Racheengel	Giordano/Schlüter		Salonen	05/07	667
45	Die Falle		Honert	Gies	11/07	679

[Tabelle 1: Die 45 TATORTE des MDR]

1.2. Aufbau der Arbeit

Die Arbeit ist in neun Kapitel unterteilt. Kapitel zwei bis fünf haben hinführenden Charakter, referieren die für die Dissertation relevanten Forschungsansätze und umreißen den Forschungsgegenstand. Sie dienen der Eingrenzung und Beschreibung des untersuchten Themas. Kapitel sechs bildet die Schnittstelle zwischen den theoretischen Grundlagen und der Datenanalyse. Kapitel sechs stellt die strukturellen Voraussetzungen der empirischen Analyse ins Zentrum. Kapitel sieben und acht werten die erhobenen Daten aus, Kapitel neun zieht ein Resümee der Arbeit.

In *Kapitel zwei* wird das Medium Film, das die materialisierte Grundlage der Analyse und Interpretation bildet, mit seinen Gestaltungsmitteln und konstitutiven Verfahren, seinem narrativen Potential und seiner gesellschaftlichen Funktion in der Auseinandersetzung mit sozialer Wirklichkeit dargestellt.

Kapitel drei widmet sich den methodischen Ansätzen und Strategien, die herangezogen wurden, um die Daten aufzubereiten sowie die für die Arbeit zentralen Fragestellungen, fiktionale Darstellung der deutschen Einheit und ostdeutsche Identitätsinszenierung, zu analysieren. Es handelt sich dabei um filmsoziologische, inhalts- bzw. diskursanalytische Verfahren.

Kapitel vier beschreibt die Umsetzung der deutschen Einheit für die beigetretenen ostdeutschen Länder als Transformationsprozess. Es wird dargelegt, dass der tiefgreifende Wandel für die ostdeutsche Bevölkerung mit der Herausforderung einherging, ihre (kollektive) Identität im vereinigten

Deutschland unter Einbeziehung ihres Erfahrungshorizontes neu zu bestimmen. Des Weiteren wird der sprachliche Aspekt der Identitätskonstruktion *Ostdeutsch* thematisiert.

Kapitel fünf stellt, ausgehend vom Genre Kriminalfilm, die föderale ARD-Sendereihe TATORT und ihre Bedeutung im bundesdeutschen Selbstverständnis vor. Anschließend wird näher auf die für die 45 untersuchten TATORTE verantwortliche Sendeanstalt Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) sowie die Hintergründe und Spezifika seiner TATORTE eingegangen.

In *Kapitel sechs* werden in einer strukturellen Analyse die 45 MDR-TATORTE in Beziehung zueinander gesetzt und es wird erläutert, welche Formen von Verknüpfungen zwischen den filmischen Einzeltexten, die als Episoden aufgefasst werden, bestehen. Es wird gezeigt, dass die Verknüpfungen einen in sich geschlossenen und strukturierten Gesamttext hervorbringen, der als Erzählung geformt ist. Auf Basis der im Datenkorpus angelegten narrativen Strukturen wird ein Analyse- und Interpretationsrahmen entwickelt, der die fünfphasige Gestaltung der Erzählung ins Zentrum stellt.

Kapitel sieben folgt in der Analyse und Interpretation einer durch die Phasenordnung gegebenen diachronen Entwicklung der aus 45 Episoden bestehenden Erzählung der Jahre 1992 bis 2007 und ermöglicht es so, Kontinuitäten und Diskontinuitäten, die sowohl die Darstellung der deutschen Einheit als auch die ostdeutsche Identitätsinszenierung betreffen, aufzuzeigen. Jeder Phaseninterpretation vorangestellt finden sich zur Orientierung die Kurzbeschreibungen der zugrunde liegenden Kriminalgeschichten. Nach einer Zusammenschau der globalen Merkmale schließen sich die Erläuterungen der Besonderheiten der jeweiligen Phase an, die dann zusammengefasst werden. Der zweite Teil des Kapitels konzentriert sich auf die Analyse der für die ostdeutsche Identitätsinszenierung zentralen Figuren, das Protagonistenpaar und die es begleitenden Nebenfiguren.

Kapitel acht gibt einen Überblick über die in der Erzählung zur Identitätsinszenierung herangezogenen Verweisformen und ihre Verteilung. Dabei wird zwischen verbalen, visuellen und regionalen Realisierungen

unterschieden, die sich hinsichtlich ihrer Ausformungen weiter differenzieren lassen. Daran anschließend werden zwei dramaturgische Einheiten, eine Sequenz bzw. Szene, aus der Höhepunktphase mit linguistischen Verfahren auf die in ihnen stattfindende Identitätsinszenierung hin analysiert und interpretiert. Es wird nachgewiesen, dass sich die Inszenierung im Zusammenwirken der verschiedenen filmischen Codes vollzieht.

Kapitel neun führt die Ergebnisse der empirischen Untersuchung mit den theoretischen Bezügen der Arbeit zusammen und beleuchtet weiters, worin der Beitrag der MDR-TATORTE für den gesamtdeutschen Diskurs über den Osten besteht.

Kapitel zehn listet die für die Arbeit hinzugezogene Literatur und die Internetquellen auf. Des Weiteren beinhaltet es die Angaben zu den 45 Filmen und ein Abbildungs- und Tabellenverzeichnis.

Im Anhang finden sich das Beispiel eines Verlaufsprotokolls, ein Schaubild der regionalen Gliederung der „Tatortlandschaft“ Deutschland kurz vor dem Ende der Erzählung 2007, ein intertextueller Hinweis auf die Ankunfts-dramaturgie der rekonstruierten Erzählung in Gestalt einer Werbeanzeige, sowie eine DVD mit den zwei in *Kapitel acht* vorgestellten Filmausschnitten „Archiv“ und „Münze“.

2. Film als Untersuchungsgegenstand

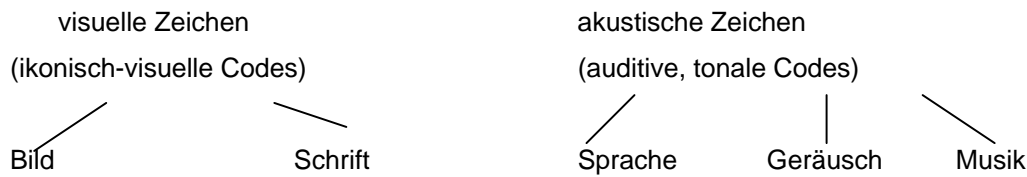
Die Arbeit geht der Frage nach, wie sich in Fernsehfilmen einer Kriminalreihe der Transformationsprozess Ostdeutschlands abbildet und welche Formen medialer Inszenierung von Identität sich in der Darstellung finden lassen.

Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit den Aspekten der Präsentation, die an die filmische Materialität der Daten gebunden sind.

Film, im vorliegenden Fall Fernsehfilm, als audio-visuelles Medium ist eine komplexe Struktur von interdependenten Zeichensystemen, die in zeitlich organisierter Kombination narrativen und argumentativen Mustern folgt. Als Bestandteil des medial vermittelten Wissens von Welt und Instrument der symbolischen Auseinandersetzung mit und Aneignung von ihr bietet (Fernseh)film Einblicke in die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit, strukturiert diese vor und ist dabei immer in den historisch-kulturellen Kontext seiner Entstehungsgeschichte eingebunden. Der Institution Fernsehen als Vermittlungsinstanz kommt darüber hinaus in seiner Allgegenwärtigkeit und Heterogenität die Rolle eines kulturellen Forums zu, das in seinen Narrationen kollektive Vorstellungen und Wertestrukturen prägt und so in Bezug auf die Gesellschaft eine stabilisierende Funktion innehat (vgl. Adelman et al. 2001).

2.1. Film als Zeichensystem

Film, ein System das mit bewegten Bildern, gesprochener und geschriebener Sprache, Geräuschen und Musik erzählt und argumentiert, nutzt vorfilmisch existente Klassen von Zeichen visueller und akustischer Natur, die simultan und integriert zusammenwirken, und verknüpft diese durch audiovisuelle Codes zu einem komplexen sekundären, semiotischen und modellbildenden System. Borstnar et al. (2002, 16) und Kanzog (1997, 23) klassifizieren die Zeichen im Film auf folgende Weise:



[Klassifikation filmischer Zeichen (Abb. 1)]

Dabei weisen die filmischen Strukturen durch Kamera, Schnitt und Montage charakteristische Gestaltungsmerkmale auf. Neben den filmischen Codes, die die dem Medium Film eigenen Möglichkeiten der Bedeutungskonstitution bezeichnen und die kinematographische⁵ und filmspezifische⁶ Codes umfassen, verwendet der Film ebenso filmextern bestehende, adaptierte⁷ und kulturelle Codes. Adaptierte und kulturelle Codes existieren unabhängig und werden dem Zeichensystem Film angepasst bzw. von ihm übernommen. Mit anderen Worten, die kinematographischen Codes umfassen die filmtechnischen Mittel der Realisierung, die filmspezifischen Codes die Konstanten der Filmstrukturen und der filmische Code alles, was den Film als Kunstwerk definiert.

2.1.1. Zeichentheoretische Grundlagen

Filmanalytische Ansätze beziehen sich in der Regel auf die Zeichentheorie von Charles Sanders Peirce. Diese geht davon aus, dass sich die Eigenschaften von Zeichen als eine triadische Relation zwischen Repräsentamen, Objekt und Interpretant charakterisieren lassen.

„Ein *Zeichen* oder *Repräsentamen* ist alles, was in einer solchen Beziehung zu einem *Zweiten* steht, das sein *Objekt* genannt wird, daß es fähig ist, ein *Drittes*, das sein *Interpretant* genannt wird, dahingehend zu bestimmen, in derselben triadischen Relation zu jener Relation auf das Objekt zu stehen, in der es selbst steht“ (Peirce,

⁵ „Alle Codes, die mit den technischen und zugleich wahrnehmungspsychologischen Grundlagen zusammenhängen“ (Kuchenbuch 2005, 96).

⁶ „Sie codieren konventionalisierte filmische Strukturen (Textsorten, Genres, Teilstrukturen)“ (Borstnar et al. 2002, 17).

⁷ Z.B. ikonographische, rhetorische und allgemein narrative Codes (Borstnar et.al. 2002, 17).

Phänomen, 1993, 64 [Hervorheb. im Orig.], (zit. nach Kanzog 2007, 39).

In Anlehnung an Peirce formulierte Peter Wollen (1969) drei Arten filmischer Zeichen, die sich hinsichtlich ihres Objektbezugs unterscheiden: Icon, Index und Symbol. Ein iconisches Zeichen ähnelt dem Objekt, das es repräsentiert. Im Icon sind Signifikat und Signifikant fast identisch, Monaco (2001, 158) verwendet daher den Begriff „Kurzschluß-Zeichen“. Ein indexikalisches Zeichen wiederum wird erst in einer logischen Konstruktion (meist kausale Zuordnung) erschlossen - es verweist auf etwas. Symbolische Zeichen wiederum sind konventionell geregelte Zuordnungen von Bedeutungen zu Objekten und sind an kulturelles Wissen gebunden. Diese drei Kategorien schließen einander nicht aus, sie wirken zusammen und können sich überlagern. Die Hinzuziehung des Interpretantenbezuges, (d.h. die Wirkung im Bewusstsein des Interpreten) in Peirce Ansatz ermöglicht es, die Bedeutung des Zeichens für den filmischen Diskurs genauer zu ermitteln (Kanzog 2007, 44). (Vgl. auch Kap. 8.2.2.).

Filme geben Bedeutung sowohl denotativ⁸ als auch konnotativ⁹ weiter. Sie erzeugen eine Vielzahl der Bedeutung auf konnotative Weise, indem der Sinn des zu Sehenden und zu Hörenden über das tatsächlich Dargebotene hinausweist. Dabei sind hinsichtlich der Konnotation zwei Bedeutungsachsen, die paradigmatische und die syntagmatische, zu unterscheiden. Die paradigmatische Achse bezieht sich auf die realisierte Darstellung im Vergleich zu allen anderen möglichen Darstellungen (Wie ist es gefilmt?). Die syntagmatische Achse vergleicht die realisierte Darstellung mit den vorausgehenden und nachfolgenden Darstellungen (In welcher Weise ist es montiert?).

„Ein großer Teil [der] filmischen Bedeutung entspringt nicht dem, was wir sehen (oder hören), sondern dem, was wir nicht sehen, oder, genauer gesagt, einem fortlaufendem Prozeß des Vergleichs zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir nicht sehen“ (Monaco 2001, 168f.).

⁸ Denotation. Die streng wörtliche Definition eines Begriffs (Wort, Bild, Zeichen) im Gegensatz zu seiner Konnotation (Monaco 2003, 43).

⁹ Konnotation. Die suggestive oder assoziative Bedeutung eines Ausdrucks (Wort, Bild, Zeichen), die über die strikt wörtliche Definition hinausgeht (Monaco 2003, 93).

Filme erscheinen als Folge von Einzelbildern, die sich zu Bildfolgen verdichten, dabei wird die kleinste Einheit der filmischen Bildfolgen als Einstellung¹⁰ bezeichnet, „[...] die Abfolge von Bildern, die von der Kamera zwischen dem Öffnen und dem Schließen des Verschlusses aufgenommen werden“ (Faulstich 2002, 113). Im Fernsehfilm sind das 25 Bilder pro Sekunde. Jedes Bild selbst ist ein Zeichensystem, das nach außen abgegrenzt und nach innen strukturiert ist. Der äußere Rahmen ist durch das Bildformat bestimmt, der liegt beim Fernsehfilm im Seitenverhältnis 1,33:1 (vgl. Borstnar et al. 2002). Sinn und Bedeutung, die sich im Bild manifestieren, beruhen auf der Strukturhaftigkeit der Repräsentation (Wie) und der Strukturhaftigkeit der Präsentation (Was). Die Kamera ist dabei das Subjekt der Auswahl und des technisch vermittelten Blicks. Abhängig von der Auswahl der Kamera und ihrer Situierung erhält das Motiv bedeutungstragende Merkmale und bestimmt dadurch den Blick des Rezipienten.

2.1.2. Gestaltungsebenen des filmischen Zeichensystems

Kuchenbuch (2005, 92) unterscheidet in Bezug auf die filmische Gestaltung zwischen Aktivitäten „vor der Aufnahme“, „in der Aufnahme“ und „nach der Aufnahme“.

Vor der Aufnahme (durch Kamera und Mikrophon) wird der Bildinhalt in Raum, Figuren, Anordnung der Objekte, Geräusch und Beleuchtung arrangiert. Neben der Bewegtheit der Bilder ist das Hervorrufen des Eindrucks von Räumlichkeit ein Merkmal des Mediums Film. Der Zuschauer nimmt den arrangierten Raum perspektivisch wahr. Dieser Eindruck beruht auf drei aufeinander aufbauenden Qualitäten, zum einen auf der Menge der im *Bildraum* dargestellten Elemente, aus deren Strukturen sich ein Ensemble räumlicher Verhältnisse bildet. Der *architektonische Raum* erhält seinen Charakter durch Raumindizien, wie Größenverhältnisse, Schärfe, Licht, Bewegung der Kamera, der Objekte und Figuren sowie Ton als Klangeindruck. Zum anderen entsteht im Kopf des Betrachters aus den

¹⁰ Die Kontinuität der Einstellung zeigt sich in einer einheitlichen Einstellungsgröße, Einstellungsperspektive und dem Achsenverhältnis.

einzelnen Einstellungen der *filmische Raum*, der als solcher nicht existiert, da er über das tatsächlich Abgebildete hinausweist. Die erzählte Welt des Films wird als Diegese¹¹ bezeichnet.

„Der Terminus der Diegese bezeichnet hingegen die Vorstellung der dargestellten Welt, wie der Film sie in seiner Gesamtheit konstruiert. Der filmische Raum ist also die räumliche Komponente der Diegese“ (Borstnar et al. 2002, 106).

Die Filmhandlung ist wesentlich an die in ihr agierenden Figuren gebunden. Sie treten häufig in Figurenkonstellationen auf (in der vorliegenden Arbeit ist dies das Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain, vgl. dazu vor allem Kapitel 5.3.3. und Kap. 7.2.3.).

Die Organisation des Bildinhalts ist planvoll und damit bedeutungstragend. Es ist die Funktion und Aufgabe der „Mise en Scène“, die Bildoberfläche hinsichtlich Bildkomposition, Proportionen, Farbkomposition zu gestalten, Aufmerksamkeitszentren und Peripherien anzulegen. Hier vollzieht sich die vorfilmische Konstruktion für die „Blickmöglichkeiten“ der Kamera. Ziel ist es, die Bildinhalte entsprechend konventionalisierter Wahrnehmungsmuster lesbar zu machen. Diese Konventionalisierung beruht auf in der Kultur verankerten Vorstellungen und Konzeptionen von Objekten. Sie berührt Fragestellungen der Ikonographie¹² und Ikonologie¹³.

„Beide Schritte – die ikonographische und ikonologische Analyse – [werden] immer eng miteinander verknüpft. Denn bereits mit der Identifikation einer bestimmten Ikonographie stellt sich ja die unmittelbare Frage danach, aus welchen Gründen die Bildgestaltung an dieser Stelle auf tradierte Formen zurückgreift“ (Borstnar et al. 2002, 104).

Film nutzt Ikonographie und Ikonologie als Bildprogramme, die in sich eigenständige und vorformulierte Bedeutungen tragen.

In der Aufnahme (durch Kamera und Mikrofon) äußert sich die filmische Gestaltung in der Wahl der Einstellungsgröße, der Kameraperspektive, des Kameraobjektivs, der Achsenverhältnisse, der Belichtung, der Kamerabewegung und der Aufbereitung des akustischen Materials.

¹¹ Diegetisch – Elemente, die aus der fiktiven Welt stammen, in der der Film spielt (Barnwell 2009, 155; 167).

¹² Beschreibung, Form- und Inhaltsdeutung von (alten) Bildwerken (Duden: Fremdwörterbuch, Bd. 5, 2001, 421).

¹³ Lehre vom Sinngehalt alter Bildwerke (Duden: Fremdwörterbuch, Bd. 5, 2001, 421).

Die Einstellungsgrößen bezeichnen das Größenverhältnis des Motivs zur Bildfläche. Sie sind an Hand von Motiven konventionalisiert, z.B. Landschaft, Schauplatz, Mensch, ihre Abfolgen sind teilweise standardisiert, ihr Potential und ihre Funktion sind beschreibbar, aber nicht festgelegt (vgl. Kap. 8.1.2.). Je nach Distanz der Kamera zum Objekt und den Eigenschaften des Kameraobjektivs unterscheidet man verschiedene Einstellungsgrößen: Weit/Supertotale oder Panorama (extreme long shot), Totale (long shot), Halbtotale (medium long shot), Amerikanisch (medium shot), Halbnahe (full shot), Nahe/Nahaufnahme (medium close up), Groß/Großaufnahme (close up), Detail (extreme close up) (vgl. u.a. Kuchenbuch 2005; Lange 2007). Die Kameraperspektive, die die Neigung der Kamera zum Objekt bezeichnet, ist konventionalisiert. Die Positionen bestimmen die Sicht des Rezipienten auf das Geschehen. Mit ihnen können Dominanzverhältnisse angezeigt werden. Die Normalperspektive (eye level) gilt als semantisch neutral, die Vogelperspektive/Aufsicht (overhead) und Froschperspektive/Untersicht (below shot) vermitteln dem Zuseher ein Gefühl der Überlegenheit bzw. der Unterlegenheit.

„Die Interpretation des Merkmals ‚Froschperspektive‘ bzw. ‚Vogelperspektive‘ darf nicht schematisch vorgehen, trotzdem kann es aufschlussreich sein, die Häufung von Aufsichten oder Untersichten in bestimmten Sequenzen eines Films festzuhalten“ (Kuchenbuch 2005, 53).

Die Wahl des Kameraobjektivs (Weitwinkel, Normal und Tele sowie Zoom) und damit der Brennweite beeinflusst die Tiefenschärfe des dargestellten Bildausschnitts bzw. vergrößert oder verkleinert ihn.

Eine wichtige Rolle spielt ebenso, in welchem Winkel sich Handlungsachse (Objektachse) und Kameraachse (Blickachse) befinden. Je kleiner der Winkel, desto stärker wird der Rezipient in die Darstellung hineingezogen.

Die hier am statischen Bild exemplifizierten Parameter gewinnen durch die den Film ausmachende Bewegung der Bilder eine zusätzliche Dimension. Dabei ist die Bewegung motiviert und steht in Relation zum zentralen Motiv oder zum Raum. Die Kamerabewegung kann die Bewegung eines Objekts verfolgen, ohne selbst ihren Standort zu verlassen (Schwenk, Neigen, Rollen), oder sich selbst im Raum bewegen (Fahrten, Installationen) (vgl. Borstnar et al. 2002, 96). Weiters werden durch die Kamera die

Einstellungskombinationen und die Belichtung vollzogen. Die Einstellungskombinationen der verschiedenen Blenden (Ab-, Auf- und Überblendung) dienen als Strukturierungsmittel des Films, die Belichtung bestimmt letztendlich die „atmosphärische Dramatisierung“ (Lange 2007, 53; vgl. dazu auch Monaco 2003).

Ebenso wichtig für den Aufbau des audio-visuellen Zeichensystems wie das Bild ist der Ton (vgl. Borstnar et al. 2002, 123f.). Er kann verschiedene Funktionen im Film einnehmen, mit ihm kann erzählt werden (Ton als Träger der Narration bzw. zur Informationsvergabe), er kann synthetisieren (indem er die Kontinuität zwischen den Einstellungen bzw. Einstellungsfolgen herstellt), Ton kann zeigen (durch Verstärkung der tonalen Äußerung, unabhängig von der Kamera), und Ton kann interpretieren, indem er die visuellen Aussagen erweitert oder modifiziert. Diese Funktionen stehen in Zusammenhang mit der Verwendung der verschiedenen Tonsorten. Hier ist zu unterscheiden zwischen Sprache, Geräusch und Musik, wobei Sprache im Film ikonisch (z.B. Plakat, Zeitung) oder auditiv (z.B. Dialog, Kommentar, Monolog) vorliegen kann. Ein Geräusch kann atmosphärische (z.B. Hintergrundgeräusche), Raum andeutende (z.B. Schritte) oder rhythmische (z.B. Uhrenticken) Qualität haben.

Musik dient Faulstich (2002, 139) zufolge der Emotionalisierung der Zuschauer, der Illustration, der Kommentierung der Filmhandlung und dem Ausdruck psychischer Befindlichkeit der Figuren. Die Funktion des Tons im Film lässt sich an Hand seines Vorkommens als dominierend, beigeordnet oder nachgeordnet bestimmen.

Das Verhältnis zwischen Bild und Ton im Film kann hinsichtlich seiner formalen Relation und seiner inhaltlichen Relation unterschieden werden. Die formale Relation bezieht sich auf das zeitlich-räumliche Verhältnis von Bild und Ton. Das zeitliche Verhältnis kann simultan oder nicht-simultan, das räumliche diegetisch oder nicht-diegetisch gestaltet sein. On-Ton bedeutet, dass die Tonquelle im Bild zu sehen ist, Off-Ton, dass die Tonquellen nicht im Bild zu sehen sind.¹⁴ Dialoge werden häufig durch die Kamerahandlung

¹⁴ Rauh (1990) kritisiert den inflationären Gebrauch des Begriffs Off. Er schlägt dafür vier Möglichkeiten des raum-zeitlichen Zusammenhangs von Ton und Bild vor: synchron (während der Visualisierungszeit wird gesprochen) versus asynchron, syntop (Tonquelle ist zu sehen) versus asyntop. Die vier Begriffe bezeichnen sowohl Herkunft als auch Zeitpunkt des Tons in Bezug zum Bild.

im Schuss-Gegenschuss-Verfahren abgebildet, das Gesprochene wird parallel zur Visualisierung wahrgenommen, die konkrete Tonquelle ist nicht sichtbar.¹⁵ Andererseits beinhalten die Bild-Ton-Verknüpfungen auch syntaktische, semantische, kontextuell-situative Dimensionen. Während das formale Verhältnis der technisch-inszenatorischen Kopplung von Bild und Ton in der syntaktischen und semantischen Dimension bedeutsam bleibt, erfährt es in der kontextuell-situativen eine Modifizierung. Diese Dimensionen drücken eine komplementäre (ergänzend, verstärkend oder interpretierend) bzw. kontrastive Relation zwischen Bild und Ton aus (vgl. dazu Kuchenbuch 2005). Alle tonalen Elemente tragen zur Handlung, Figurenentwicklung und zum Stil des Films bei.

Nach der Aufnahme erfolgt die Bearbeitung des filmischen Materials in Bild (u.a. Schnitt) und Ton (u.a. Kommentar oder Synchronsprache) und die Zusammenführung von Bild und Ton in der Montage.

Der technische Aspekt, die Auswahl und Kombination von Bildern und Tönen in einer bestimmten Abfolge und Frequenz, wird als Filmschnitt bezeichnet. Aus dem in nicht chronologischer Reihenfolge aufgenommenem Rohmaterial werden die Einstellungen und Szenen¹⁶ ausgewählt, die für die intendierte Filmfassung geeignet erscheinen, und in der gewünschten Ordnung zusammengestellt. Ein Schnitt markiert also den Wechsel zweier aufeinanderfolgender Einstellungen. Die Übergänge zwischen den Einstellungen werden u.a. durch verschiedene Blenden gestaltet. Dabei ist die Art der Blende selbst bedeutungstragend. Auf- und Ablenden am Anfang oder Ende einer Szene werden häufig verwendet, um neue Einheiten zu beginnen bzw. abzuschließen. Ein weicher Übergang kann hingegen durch eine Überblendung vollzogen werden. „Diese Blende kann einen Zeit- bzw. Ortswechsel anzeigen oder die inhaltliche Verbindung beider Einstellungen andeuten“ (Barnwell 2009, 174) (vgl. Kap. 8.2.1.). Ein Mittel, um den Übergang zu einem Motivwechsel weniger abrupt zu gestalten, ist die Tonüberlappung. Dabei wird das bildliche Ereignis schon akustisch

¹⁵ In Bezug auf die Bild-Ton-Relation liegt hier ein synchrones-asyntopes Verhältnis vor.

¹⁶ Szene. Allgemeine – und recht unpräzise – Bezeichnung für eine Einheit der Filmerzählung. Eine Szene besteht aus einer oder mehreren Einstellungen, die durch den Ort oder – wie im herkömmlichen Bühnenstück – durch die anwesenden Personen verbunden sind (Monaco 2003, 159f.).

angekündigt. In vielen kommerziellen Film- und Fernsehproduktionen scheinen die Bildfolgen kontinuierlich ineinander überzugehen. Hierbei handelt es sich um den sogenannten „unsichtbaren Schnitt“. Ein als Bildsprung wahrgenommener Übergang dagegen wird als „Jump Cut“¹⁷ bezeichnet (Barnwell 2009, 172).

Ein weiterer in der Zeit nach der Aufnahme durchgeführter Vorgang ist die Bearbeitung der Töne. In der Tonmischung werden die Originaltöne je nach Relevanz für die Filmhandlung ausgesteuert, d.h. verstärkt oder abgeschwächt bzw. herausgefiltert. Die Tonspur umfasst ebenso nachträglich ergänzte Elemente, wie Kommentartexte oder Voice Over¹⁸ und Filmmusik¹⁹ als extradiegetischen Ton.

In der abschließenden Montage werden die Bilder mit den Tonereignissen abgestimmt. Dabei bringt das Zusammenfügen von Bild- und Tonsegmenten eine neue Dimension von Bedeutung hervor, mit Hilfe der Montage entsteht eine neue Wirklichkeit (siehe Mikos 2003, 207). Montage ist als konstruktives Prinzip zu verstehen, das heterogene Elemente kontrastiert und so neuen Sinn über die Summe der einzelnen Teilmengen hinaus erzeugt. Montage ist auch als Aneinanderreihen von Elementen und deren Integration in einen übergeordneten, kohärenten Kontext zu verstehen, dessen Strukturierung durch die Elemente realisiert wird. Im Spielfilm bildet die Erzählung meist den Rahmen, an dem sich die Koordination der Bild- und Tonfolgen orientiert. Hier ist die Montage dem Erzählen untergeordnet. Wesentlich bei der Verknüpfung von Einstellungen sind Aspekte der Kontinuität. Dies kann Handlung, räumliche und zeitliche Verhältnisse, aber auch graphische und rhythmische Beziehungen sowie Ursache-Folge-Beziehungen und andere Verhältnisse betreffen. Die durch die Montage vollzogenen Vorgänge sollen inhaltliche Strukturen veranschaulichen. Sie dienen der Organisation der Handlung, dem Aufbau von Sinnbeziehungen und der Steuerung der Aufmerksamkeit (vgl. Borstnar et al. 2002, 133ff.). Kamp/Rüsel (1998, 62)

¹⁷ Jump Cut. Spezielle, ungewöhnliche Schnittart, bei der aus einer langen, kontinuierlich gedrehten Einstellung, z.B. einer Fahraufnahme, Teile herausgeschnitten werden, so dass rhythmische Bild- und Zeitsprünge entstehen (Monaco 2003, 87).

¹⁸ Voice-Over. Die Verwendung einer Kommentar-Stimme, die über den eigentlichen Filmtönen gelegt wird (Monaco 2003, 182).

¹⁹ Die Wahl der Filmmusik unterliegt Konventionen, die vom Genre abhängig sind.

bezeichnen Montage als „die Manipulation von Filmmaterial, von Zeit und Raum mit Hilfe des Filmschnitts“.

Die Mehrheit der Filme ist nach dem Continuity-System (Continuity Editing) realisiert. Diese Schnittmethode folgt Montagerregeln²⁰, die die Illusion von zeitlicher und räumlicher Kontinuität unterstützen und den Schnitt möglichst unsichtbar gestalten, der sogenannte „Unsichtbarer Schnitt“ (vgl. Barnwell 2009). Dabei ist der durch die Montage verwirklichte Einstellungswechsel häufig aus der Handlung der Erzählung heraus motiviert. Die Bildreihen folgen dem Blick der Filmfiguren, sie sollen das Geschehen dramatisieren und Spannung erzeugen. In der Montage werden Gruppen von Bildfolgen zu narrativen Einheiten zusammengestellt. Eine elementare Montageform ist der aus dem Theater bzw. der Narratologie entstammende Begriff der *Szene*, die durch Einheit von Raum, Zeit, Handlung und Personen charakterisiert ist. Sie bildet in Echtzeit Situationen der Handlung ab. Die Erzählzeit entspricht der erzählten Zeit.

„In der ‚Szene‘ herrscht durchgehende raumzeitliche Einheit bzw. Kontinuität. Die einzelnen Einstellungen machen nur geringfügige Sprünge (kleine, kaum merkbare Zeitsprünge von Einstellung zu Einstellung und Wechsel von Kamerastandort und Einstellungsgröße in deutlich einheitlichem Raum)“ (Kuchenbuch 2005, 64f.).

Komplexer und originär an die kinematographische Darstellung gebunden ist die filmische Einheit der *Sequenz* als Folge von inhaltlich zusammengehörenden Einstellungen. Sie steht relativ autonom und ist durch Gliederungssignale bzw. Strukturpausen, wie Auf- und Abblenden, Establishing Shots²¹, musikalische Markierungen u.a.m. von anderen abgegrenzt. Die zeitliche Kontinuität ist innerhalb einer Sequenz von untergeordneter Bedeutung, die Handlungsabfolge innerhalb einer Sequenz kann zeitliche Auslassungen aufweisen. „Jeder Film besteht in der Regel aus einer Vielzahl von Sequenzen, meistens zwischen 30 und 80“ (Faulstich 2002, 74). Eine besondere Form der Montage stellt die Montagesequenz dar. Sie kann beschreibenden oder zusammenfassenden Charakter haben. In Ersterem soll durch die Addition der Bildfolgen eine Stimmung beim

²⁰ Die 180-Grad- oder Achsensprungregel, Parallelmontage, Matching Eyelines; Match on Action, Schuss/Gegenschuss, Die 30-Grad-Regel (siehe Barnwell 2009, 177).

²¹ Establishing Shot. Filmdramaturgisch eine Einstellung zu Beginn einer Sequenz, die einen allgemeinen Überblick über Lokalität, Personal und Situation gibt (Monaco 2003, 58).

Betrachter hervorgerufen werden, in Zweitem werden größere Handlungszusammenhänge gerafft, er hat eine narrative Funktion, indem er z.B. eine Handlung wiedergibt oder die Gesamthandlung vorantreibt. Die durch die Montage gestalteten Elemente lassen sich als Glieder einer Kette verstehen, deren Beziehungen zueinander Ausdruck der dem Film zugrunde liegenden Argumentationsstruktur sind. Ein Ansatz ist die von Eisenstein entworfene Typologie von Montageformen: rhythmische, physiologische, optische und intellektuelle. In ihr werden die Beziehungen zwischen den Einheiten in Bezug auf ihre Wirkungsmomente unterteilt (vgl. Wuss 1990, 487).

Ein anderer Versuch, die Ordnungsmuster der Montage zu klassifizieren, bietet die Syntagmatik von Metz (1972). Es handelt sich hier um eine strukturelle Klassifikation mit begrenzter Zahl von Merkmalen in acht Syntagmen – „Einheiten, die bedeutungsvolle Beziehungen untereinander haben“ - die Grundtypen filmischer Montage darstellen (Monaco 2001, 222f.). Monaco zufolge beschreibt das Modell von Metz die meisten der wesentlichen Montagemuster, und es bleibt der einzige Versuch der letzten Jahre, das komplexe System der Montage zu erfassen (Monaco 2001, 223). Beide Montageformen, Szene und Sequenz, als Erzählmuster sind zumeist ausgerichtet „auf eine über die Handlung noch hinausgehende suprasegmentale Ganzheit des Films“ (Borstnar et al. 2002, 139).

Als Beispiel für die Anordnung von Bild- und Tonfolgen steht das im Anhang beigefügte Verlaufsprotokoll des MDR-TATORTS „Trübe Wasser“ (25). Es verdeutlicht darüber hinaus, aus welchen Handlungsschritten einer der untersuchten TATORTE besteht und wie seine narrativen Strukturen organisiert sind (vgl. Kap. 5.1.2. und Kap. 6.2.). Auf die filmischen Einheiten Szene und Sequenz wird in Kapitel 8.2. zurückgegriffen. Sie bilden den Bezugsrahmen für die dort durchgeführten exemplarischen Analysen ostdeutscher Identitätsinszenierung im MDR-TATORT: Beide Beispiele sind dem im Anhang protokollierten Film 25 entnommen und demonstrieren als solche die Einbettung der Identitätsinszenierung in die Handlungszusammenhänge der 45 Filme.

2.2. Film als audio-visuelle Erzählung

Film als Kombination von Zeichensystemen lässt sich zuvorderst hinsichtlich seines Verhältnisses zur Realität kategorisieren. Es geht dabei um die Frage, ob das im filmischen Material präsentierte Geschehen, die Handlung und die Personen bereits vorfilmisch existent, d.h. real oder an die Inszenierung gebunden, d.h. fiktiv und lediglich in der Vorstellungswelt der Rezipienten vorhanden sind. Die auf dieser Unterscheidung basierenden Kategorien der dokumentarischen bzw. fiktionalen Formate zeigen sich u.a. in der Art des Arrangierens des filmischen Materials. Die in fiktionalen Filmen agierenden Figuren verzichten in der Regel darauf, sich direkt an den Rezipienten zu wenden. „Die Figuren sind mit sich allein, sie reagieren nicht auf Kamera und Team“ (Borstnar et al. 2002, 32). (In der vorliegenden Analyse bilden die Filme 1 und 2 hier eine Abweichung, siehe dazu Kap. 7.1.1.2)

2.2.1. Organisationsformen audio-visuellen Erzählens

Ein anderes Kriterium einer Kategorisierung ist die Form der Inhaltsorganisation. Ein Film kann zum einen narrativ, zum anderen eher deskriptiv organisiert sein. Die narrative Form verfügt in der Regel über einen dramaturgisch gestalteten Spannungsaufbau mit Höhepunkten und Krisen. Die Organisation des filmischen Materials der beschreibenden, darstellenden nicht-narrativen Formen orientiert sich hingegen an anderen Kriterien. Bordwell/Thompson (1993, 37) unterscheiden vier nicht-narrative Formen: categorical, rhetorical, abstract und associational. Bei der kategorialen Form werden die Bildfolgen nach motivischen Gesichtspunkten geordnet, die rhetorische bedient sich Muster der Argumentation, die abstrakte organisiert ihr Material in Thema und Variation, und die associative Organisationsform kombiniert heterogenes Material, das durch die Verknüpfung neue Bedeutung erhält (vgl. Borstnar et al. 2002). Im Film erscheinen diese Formen häufig kombiniert und sind mitunter auch mit narrativen Einheiten verbunden. Ebenso weisen narrative Filme manchmal deskriptive Elemente bzw. treten Mischformen durch die Kombination beider

auf. Das Aufgreifen von dokumentarischem Filmmaterial (ein schwarz-weiß-Nachrichtenbeitrag des DDR-Fernsehens) und dessen Einordnung in die narrative Organisation der Erzählung weist der analysierte Film 26 („Totenmesse“) auf. Das vorfilmisch existente Geschehen hat deskriptiven Charakter und wird in rhetorischer Funktion eingesetzt, um innerdiegetisch Abgrenzung zu symbolisieren. In einer anderen Lesweise kehrt sich jedoch die intendierte Aussage um, da sich die Inanspruchnahme des Filmmaterials ebenso als Fortsetzung des Beschriebenen verstehen lässt. (Siehe Kap. 3.3. und Kap. 7.1.3.2.).

Betrachtet man Film als bedeutungstragende Äußerung und kulturelles Zeichensystem unter dem Aspekt der Beweisführung einer in ihm eingeschriebenen und angelegten Moral, dann bedient er sich dafür in seiner Argumentationsstruktur rhetorischer Verfahren. Barth zufolge unterliegen im filmischen Diskurs verbale und ikonische Zeichenkomplexe Regeln rhetorischer Redeführung. Das bezieht sich sowohl auf die vermittelten Informationen als auch auf die Art ihrer Darbietung. Der Aufbau, die Auswahl, die Anordnung der Teile sowie der Ausdruck der Gedanken und Handlungen vor der Kamera, die Kamerahandlung selbst, die Montage, die wechselnden Erzählaspekte und Modi lassen sich auf ihre Wirkungsbezogenheit hin untersuchen (Barth 1990, zit. nach Kanzog 2001, 15).

Das Gliederungsschema einer rhetorisch ausformulierten Rede in fünf Teilen²² weist Analogien zur Fünf-Akt-Struktur²³ filmischer Narration auf. Als Mittel der rhetorischen Gestaltung bedient sich das Medium Film konstanter Topoi²⁴, tropischer Strukturen²⁵ (z.B. Metapher, Allegorie, Metonymie u.a.m.) und rhetorischer Figuren²⁶ (z.B. Vergleiche, Ellipse u.a.m.) (vgl. dazu auch Kanzog 2001).

Eine andere Kategorisierung, die Aufschluss über die filmische Organisation geben kann, ist die Unterscheidung zwischen Kino- und Fernsehproduktionen (vgl. dazu Keppler 2006, 86ff.). Daneben finden sich Filme, in denen von vornherein eine spätere Fernsehauswertung angelegt

²² Einleitung, Behauptung, Darstellung, Beweisführung, Schlussfolgerung (Borstnar et al. 2002, 41).

²³ Exposition, Entwicklung, Komplikation, Höhepunkt, Auflösung (Barnwell 2009, 34).

²⁴ Visuelle und verbale Muster, die über eine gewisse Tradition im Zeichensystem unserer Kultur verfügen (Borstnar et al. 2002, 42).

²⁵ Semantische Abweichungen (Borstnar et al. 2002, 43f.).

²⁶ Abweichung (Borstnar et al. 2002, 43).

ist, sogenannte Amphibienfilme mit zwei unterschiedlichen Schnitffassungen.²⁷

Die vorliegende Arbeit nimmt die fiktionale Textsorte „Fernsehspiel“ in den Blick, die von der Textsorte „TV-Spielfilm“ abzugrenzen ist.

„Der Begriff *Fernsehspiel* entstand [...] in den Gründungsjahren des Fernsehens und hatte, u.a. auch vor dem Hintergrund der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten [...] zumeist eine kulturpolitische Konnotation. [...] Der Begriff *TV-Spielfilm* dagegen ist mit dem Entstehen der privaten Fernsehsender verknüpft. Als TV-Spielfilme werden Produktionen bezeichnet, die die Ästhetik und auch die populären Inhalte großer Kinofilme in bescheidenerem Maßstab imitieren“ (Borstnar et. al. 2002, 49).

Als eigenes fiktionales Fernsehformat gilt daneben die *TV-Serie*, die mittels serieller Merkmale auf eine längerfristige Rezeption hin angelegt ist. Ihre narrative Ausformung zielt auf eine möglichst stabile Publikumsbindung ab. Ein grundlegendes Ordnungsschema fiktionaler Filme ist darüber hinaus das der Genres²⁸. Es handelt sich um gedankliche Konstruktionen zur Klassifikation von Spielfilmen, die sich in Bezug auf Handlung, räumliche und zeitliche Situierung, bildliche Motive, visuell-ästhetischen Stil, der narrativen Muster und der Textperspektive²⁹ gruppieren lassen. Mit Borstnar (et al.) lassen sich Genres als *Strukturkonventionen* beschreiben, also als Vereinbarung darüber, wie ein Genrefilm in bestimmten motivischen, ikonographischen, strukturell-inhaltlichen und formalen Positionen gestaltet ist (Borstnar et al. 2002, 52). Genres können von ihrer motivischen oder von ihrer narrativen Dimension her bestimmt werden.

Für die 45 analysierten Filme des MDR-TATORTS liegen die motivischen Bestimmungsgrößen in der wiederkehrenden Formation von Zeit, Raum und Elementen rund um die Durchführung bzw. Aufklärung eines Kriminalverbrechens. Ihre Narration gestaltet sich in der Ereignisstruktur der Gefährdung der bestehenden Ordnung durch eine kriminell motivierte

²⁷ Z.B. „Der Baader-Meinhof Komplex“ (D, 2008; Regie: Uli Edel, Drehbuch: Bernd Eichinger), „Die Päpstin“ (D, GB, I, E, 2009; Regie: Sönke Wortmann, Drehbuch: Sönke Wortmann, Heinrich Hadding) (www.film.de / letzter Zugriff: 7. 06. 2010).

²⁸ Vgl. zur diskursanalytischen Genrediskussion: u.a. Fairclough (2003, 65ff.); Kress (1985, 19). Auf diese Diskussion wird in der vorliegenden Arbeit nicht näher eingegangen, da es sich der verwendete Genrebegriff an filmischen Ordnungsschemata orientiert, die sich tlw. wiederum aus literarischen Gattungen herleiten. (siehe zum Kriminalfilmgenre bes. Kap. 5.1.).

²⁹ Die Textperspektive kann als ein komplexes Konstrukt betrachtet werden, welches die Haltung des Textes zu seinem eigenen Gegenstand des Erzählten bestimmt (Borstnar et al. 2002, 166).

Grenzüberschreitung und die Wiederherstellung einer (vermeintlich) stabilen Ordnung. Diese Ereignisfolge ist verwoben mit der Exemplifizierung verschiedener Handlungsmodelle (siehe auch Kap. 5).

2.2.2. Merkmale filmischen Erzählens

Erzählen beschreibt die grundlegende kognitive Fähigkeit des Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren und zu vermitteln. Dafür fundamental ist das menschliche Wahrnehmungsvermögen, zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur zu überführen. Dabei ist die Manifestation der Idee einer abstrakten Geschichte in eine mediale Äußerungsform an die Darstellungsoptionen der Trägersubstanz gebunden. Diese sind keine neutralen Übertragungswege, sondern formen durch ihre internen Strukturgesetze den Erzählinhalt entscheidend mit. Das Narrative als formales Verstehens- und Kommunikationsprinzip wird allen medialen Erscheinungsformen übergeordnet (vgl. Mahne 2007).

Die russischen Formalisten³⁰ unterscheiden das WAS, d.h. die *Fabula*, das Rohmaterial der Erzählung, die Geschichte, wie sie sich mit wirklichen Menschen in wirklicher Zeit, im wirklichen Raum zugetragen hätte, vom WIE, dem *Sujet*, der Repräsentation dieser Handlung in einem Diskurs. Das *Sujet* ist immer eine bewusst vorgenommene Verformung der *Fabula*. Auswahl, Auslassungen, Umordnungen und Wiederholungen des Rohmaterials der *Fabula* legen ihre Bedeutung oder ihren Sinn fest. Die Unterschiede der Gestaltung zwischen *Fabula* und *Sujet* werden durch die Möglichkeiten des narrativen Mediums bedingt, wobei das *Sujet* immer an die Begrenzung des zur Verfügung stehenden Zeitrahmens gebunden ist (siehe Engler 1998).

In der kognitiven Filmtheorie (vgl. dazu Bordwell 1994) werden statt der Begriffe *Sujet* und *Fabula* die Begriffe *Plot* und *Story* verwendet. Der im *Plot* nachgezeichnete Handlungsstrang beginnt mit dem Auslösen des zentralen

³⁰ „In der europäischen, speziell der französischen Erzählforschung bezeichnet *Histoire* die rekonstruierte und *Discours* die präsentierte Geschichte, in der amerikanischen Erzählforschung bezeichnen etwa *Story* und *Plot* diese Phänomene“ (Borstnar et al. 2002, 152).

Konflikts und endet mit dessen Auflösung. Er thematisiert die Auseinandersetzung zwischen Protagonisten und Antagonisten und konzentriert sich auf die Darstellung von Handlungen. Die Elemente der Handlung stehen in einem kausalen Verhältnis, während in der Story die Elemente in ihrer temporalen Reihenfolge geordnet sind.

„Der Plot arrangiert die Ereignisse, Handlungen und Figuren eines Film- oder eines Fernsehtextes und steuert auf diese Weise den narrativen Prozess“ (Mikos 2003, 129).

Das Grundmodell einer narrativen Struktur ist durch eine Ausgangssituation, die eine Figur erlebt, eine Transformationsoperation, die mit dieser Figur verbunden ist, sowie durch eine Endsituation gekennzeichnet. Dabei müssen sich die Einheiten in mindestens einem relevanten Merkmal voneinander unterscheiden und dürfen einander nicht beinhalten bzw. voraussetzen, müssen aber in einem kausalen Verhältnis zueinander stehen. Abgesehen von den ersten drei MDR-TATORTEN präsentiert sich die Abfolge der narrativen Einheiten in den untersuchten Filmen als „Whodunit-Muster“ (siehe dazu Kap. 5.1. und 5.3.).

Die narrative Struktur einer Erzählung ist darüber hinaus davon abhängig, in welchem Maße ihre Handlung³¹ dynamischen oder statischen Charakter hat. So weisen sujethafte Texte eine starke Ereignishaftigkeit auf, die sich auf der Oberflächenstruktur³² festmachen lässt, während sujetlose Texte eher Vorgänge thematisieren, deren Wirkungsmomente in der Tiefenstruktur³³ begründet sind und deren Oberflächenstruktur geringer ausgeprägt ist. Erstere finden sich eher bei Filmen geschlossener Komposition, in denen die Handlung um einen zentralen Kern herum konstruiert ist, während Letztere ein Merkmal offener Filmkomposition ist, die auf einer Verkettung von Elementen beruht. Träger der Oberflächenstruktur sind Konfliktkonstellationen und Typisierung von Charakteren, was sich im Figurenverhalten zeigt. Eine starke Oberflächenstruktur greift auf stabilisierte

³¹ Handlung umfasst die Gesamtheit aller Zustände, Situationen, Vorgänge und Ereignisse (vgl. Borstnar et al. 2002, 153).

³² „Der Terminus Oberflächenstruktur bezeichnet die syntagmatische Abfolge sämtlicher Signifikanten (also Elemente, Geschehnisse) in ihrer zeitlich organisierten Anordnung“ (Borstnar et al. 2002, 153; vgl. auch Wuss 1986).

³³ „Der Terminus der Tiefenstruktur hingegen bezeichnet logisch-semantische Kategorien, welche von der Textoberfläche abstrahiert sind und miteinander vernetzt werden“ (Borstnar et al. 2002, 153; vgl. auch Wuss 1986).

Bewusstseinsinhalte zurück. Die Unbestimmtheit der Handlung gilt als der Aspekt von Offenheit filmischer Komposition. Aus der Strukturierung und Anordnung der Geschehnisse lässt sich nur schwer ein Zusammenhang ableiten, der auf eine klare inhaltliche Intention verweist. Die beiden Erzählweisen, sujethaft und sujetlos, treten in unterschiedlicher Ausprägung auf. Beide sind semantisch wirksam und inhaltlich relevant. Die Verknüpfungsprinzipien der filmischen Einheiten unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Intensität bei sujethaften und sujetlosen Texten. Beide fügen die Einheiten zu einer Kette zusammen. Texte mit einer stärkeren Oberflächenstruktur integrieren Elemente, die verschiedene strukturelle Funktionen tragen, was sich in Dominanz- bzw. Kausalitätsbeziehungen äußert. Bei Texten mit einer weniger stark ausgeprägten Oberflächenstruktur liegt eine Verbindung funktional typengleicher Elemente vor (vgl. Wuss 1986). Die Sujethaftigkeit eines Textes lässt sich auch mittels Lotmans Konzept der typologischen Ordnungen (1972) beschreiben (siehe Kap. 6.2.1.).

Hinsichtlich des inhaltlichen WAS des gestalteten Materials weist das Medium Film eine nahe Verwandtschaft zu anderen erzählenden Medien, wie Literatur oder Theater, auf. Differenzen zeigen sich im WIE, da die Struktureigenschaften der Medien die Ausdrucksform und somit den Ausdrucksinhalt prägen. Film integriert immer die Ausdrucksdimensionen des *Sagens* und des *Zeigens*. Der Film erzählt durch Zeigen (showing) und durch Sprechen (telling) über das Nicht-Gezeigte (vgl. Bordwell 1985).

„Erzählen mit Bildern enthält beides: Narration und Präsentation. Das zu Zeigende muss nicht erst von einem Rezipienten in seiner Imagination erzeugt werden, wie dies beim nur sprachlichen Erzählen der Fall ist, sondern es ist immer sofort zu sehen, das zu Erzählende ist etwas, was mit dem Sichtbar-Gemachten in einem engen Zusammenhang steht“ (Hickethier 2007b, 98).

Anders gesagt, Film kann durch die Kombinations- und Kontrastmöglichkeiten von Bild und Ton, durch Montage und Strukturierung des zeitlichen Ablaufs nicht nur das erzählen, was er zeigen kann. Die Inanspruchnahme dieser Besonderheit filmischen Erzählens für die in den MDR-TATORTEN vorgenommenen ostdeutschen Identitätsinszenierungen weisen die in Kapitel 8.2. durchgeführten exemplarischen Analysen nach.

Die Faszination filmischer Erzählungen beruht nicht zuletzt auf der Ähnlichkeit der Bilder zum vor-medial Realen. Sie erzeugt den Eindruck von Unmittelbarkeit und Direktheit. Dieser Realitätseindruck wird im filmischen Erzählen noch durch akustische Elemente verstärkt, Bild und Ton bilden eine Einheit. Audio-visuelles Erzählen verwendet visuelle und audiophone Zeichen, diese können ikonisch, indexikalisch oder symbolisch sein. Audio-visuelle Bilder sind durch Töne unterstützte Bilder. Dabei trägt der Ton als Sprache, Geräusch, Musik mit zur Bedeutungsproduktion bei, unterstützt das Visuelle, lenkt das Bild in einen bestimmten Bedeutungszusammenhang, kommentiert und/oder setzt emotionale Akzente. Die Narrativität der Bilder ist in ihrem materiellen Charakter verankert und operiert mit den nicht-zeichenhaften Elementen des Filmbildes der Bewegung und der Geräusche. Der narrative Charakter ist den Bilderfolgen insofern immer schon eingeschrieben, indem sich in den Differenzen der Einzelbilder eine Veränderung zwischen Zuständen manifestiert. Durch die Kamerabewegung wird das auf den Einzelbildern abgebildete Statische zum Bewegten (vgl. Hickethier 2007b). Die in Bezug auf die Kameraführung zu beschreibenden Parameter einer Einstellung, wie Einstellungsgröße, Perspektive, Achsenverhältnis u.a.m., sind Teil der Narration und etablieren diese. „Die Kamera ist das dominanteste Mittel filmischen Erzählens, da sie die optischen Standpunkte vermittelt“ (Kamp/Rüsel 1998, 100). Das durch die Kameraführung Abgebildete wiederum ist durch seine sinnliche Erfahrbarkeit ebenfalls Träger eines erzählerischen Potentials, da die Figuren, Objekte, Räume usw. durch ihre „Gestalt“ und deren Konnotationen präsent sind. Ebenso ist das Zurückhalten bzw. Verzögern der Sichtbarkeit des Abgebildeten - wie oft in Kriminalfilmen - ein weiteres narratives Instrument. Im Nicht-Zeigen tritt markant die Kamera als erzählerische Instanz zutage. Sie wirkt entscheidend an der Sukzession der Informationsvergabe mit, auf Grund derer die Rezipienten in Interaktion mit dem Filmtext treten. Als eigenständige visuelle Erzählinstanz kommt die Kamera in ihrer Erzählfunktion immer zu allen sich auf Sprache und Figuren beziehenden Erzählerkonstruktionen hinzu, d.h. die Erzählerposition ist im audio-visuellen Erzählen von vornherein mehrdimensional. Auf der sprachlichen Ebene kann der Erzähler als Sprecher im Bild als sogenannte

Reflektorfigur³⁴ oder aus dem Off auftreten. Der auktoriale Erzähler (Off) besitzt mehr Informationen als der Rezipient. Verbunden mit den zur Erzählung gehörenden Bildern kann damit die Innensicht des Sprechers, das sogenannte Voice Over erscheinen. Voice Over findet sich oft am Anfang eines Films, wodurch die Handlung retrospektiv kommentiert wird.

Die Perspektive der Kamera formuliert das Erzählkonzept, ihr Erzählstandpunkt (Point of View/PoV) ist jeder filmischen Einstellung eingeschrieben (vgl. Hickethier 2007a, 126f.). Der Erzählstandpunkt organisiert in quantitativer und qualitativer Hinsicht die Informationsvergabe. Während Erstere sich auf die Verteilung der Informationen, auf die Figuren bzw. das Verhältnis von Figuren- und Rezipientenwissen bezieht, verweist Letztere auf die Beschaffenheit der jeweiligen Information. Die Relevanz des durch die Kamera eingenommenen Erzählstandpunktes für die Bedeutungskonstruktion wird in Kapitel 7.1. und Kapitel 8.1.2. aufgenommen. In der wahrnehmungssubjektiven Informationsvergabe entsteht der Eindruck, der Rezipient sieht mit den Augen der Figur. Ein Extremfall der Figurengebundenheit des Wahrnehmungsinhalts stellt die *Subjektive Kamera*³⁵ dar. Der direkte Blick der Figur in die Kamera zerstört die Illusion der Schwelle zwischen der erzählten Welt und der realen Welt (nach Mahne 2007). Die mental-emotionale, subjektive Informationsvergabe markiert und zeigt die inneren Bilder einer Figur, wie Träume, Erinnerung u.a.m. (vgl. Borstnar et al. 2002, 165f.; siehe auch Kap. 7.1. und Beispiel im Verlaufsprotokoll).

Da der Film vor allem durch Zeigen erzählt und nicht durch Reden über Ereignisse, hat man es im Film in den seltensten Fällen mit einer explizit manifesten narrativen Instanz zu tun. Borstnar et. al. (2002, 175) übertragen

³⁴ Die Position des Erzählers zur Handlung bestimmt die Erzählsituation. Diese kann von Szene zu Szene wechseln, wenn z.B. im Kriminalfilm das Opfer aus der Perspektive der unmittelbaren Betroffenheit agiert. Der Kommissar erscheint in der Position der Reflektorfigur, der das Geschehen einordnet und bewertet. Er steht hier in räumlicher und zeitlicher Distanz zur erzählten Handlung (vgl. Bleicher 1999).

Reflektorfigur: Die Figur in der Filmhandlung, die dem Publikum an die Seite gestellt ist. Man erhält stets die gleichen Informationen wie die R. und erlebt mit ihr die Ereignisse (Kamp/Rüsel 1998, 148).

³⁵ Subjektive Kamera. Die Kamera nimmt die Position einer Figur ein, d.h. man sieht auf der Leinwand, was die Figur sieht (PoV – Point of View Shot: Aufnahme aus dem Blickwinkel einer der handelnden Figuren) (Monaco 2003, 131; 157). Mit den Mitteln der *Subjektiven Kamera* wird Spannung erzeugt, indem der Held als Erzähler fungiert (vgl. Bleicher 1999).

allgemeine Kommunikationsmodelle auf die Ebenen der filmischen Narration. Sie unterscheiden zwischen den außertextuellen Größen (Autor, Regisseur, Rezipient), und den innertextuellen der narrativen Instanzen (fiktives Publikum, auch kleine eingebettete Erzählungen zwischen den Figuren) und den Adressaten der Narration (vgl. Kap. 8.2.1.). Wenn die narrative Instanz sich nicht eindeutig als solche kenntlich macht, ist es der Film selbst, der die Bedeutungsstrukturen, gebunden an inhaltliche Faktoren und die Textperspektive der Darstellung, hervorbringt. Reichertz (2005, 143) schlägt in seinem Verfahren der Bildinterpretation den Begriff *korporierter Akteur* (= die Summe aller Handlungslogiken, die an der Aufnahme und Gestaltung eines Bildes mitwirken) vor.

Filmisches Erzählen verläuft prozesshaft und zeitgebunden im Fortgang der Filmhandlung, indem das zu Erzählende ausgewählt, medienadäquat transformiert und in Hinblick auf eine effektvolle Entfaltung arrangiert wird (vgl. Schweinitz 1999a+b).

Die Verbindungen und der Wechsel zwischen den Bildfolgen, die die audiovisuelle Erzählung auslöst, geschehen durch die Montage, in herkömmlichen Filmen unterstützt von einer verbalen Erzählkonzeption. Bazin zufolge ist die Montage

„nichts anderes [...] als die Organisation der Bilder in der Zeit – [...] – die Schaffung eines Sinns, den die Bilder nicht objektiv enthalten und der nur aus ihrer Beziehung zueinander hervorgeht“ (Bazin 2001, 257f.).

In der Wahl der Montageformen kommt auch eine Interpretation der erzählten Geschichte zum Ausdruck. Die Erzählweisen können z.B. interpretierenden, erläuternden oder auch moralisierenden Charakter haben. Die durch die Montage präsentierten Bildfolgen steuern die Wahrnehmung der Rezipienten. Dabei kann grundsätzlich das durch die Montage gestaltete Material als Kontinuum erscheinen, in dem die Einstellungen als Frage-Antwort-Ketten gestaltet sind (hier ordnet sich die Montage der Erzählung unter), oder die Montage kann dem Konzept der Kollision folgen, indem die Einstellungen als Konflikt und Kontrast dynamisch nebeneinander und gegeneinander gestellt sind (vgl. Borstnar et al. 2002, 140). In der Montage werden die Einstellungen aneinandergesetzt, an den Schnittstellen

entscheidet sich das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit, die Zeitgestaltung kann raffend oder dehnend erfolgen (vgl. Kap. 6.2.).

Kandorfer (2003, 171ff.) unterscheidet zwischen drei Montagearten, der Montage von Zeit und Raum, der Montage als Ideen-Assoziation (und Bedeutungsträger) und der Montage als Formalprinzip. Bei der Montageart von Zeit und Raum sind die Elemente in Bezug auf die Handlung linear, kausal oder parallel montiert. In Letzterer werden verschiedene simultan ablaufende Handlungsstränge als Parallelmontage alternierend abgebildet, während beim Split-Screen-Verfahren die Handlungen gleichzeitig auf einer geteilten Leinwand gezeigt werden (vgl. Kamp-Rüsel 1998, 148f.; siehe auch Kap. 7.1.). Bei der Montageart als Ideen-Assoziation unterliegen die Verknüpfungen nicht nur formalen und qualitativen Maßstäben, sondern in ihnen formuliert sich auch ein moralischer Anspruch des Regisseurs. Bei der Montage als Formalprinzip beruhen die Verknüpfungen auf ästhetischen Kategorien wie Form, Farbe und Bewegung. Grundsätzlich wird die Montage durch das Tempo der Bilderfolgen bestimmt. Dieses ist von der Länge der Einstellungen abhängig, welche wiederum, je nach Genre, Thema und der erzählten Zeit des Films und dem Ort der Handlung, variieren. Dabei ist die Länge der Einstellungen von ihrer dramaturgischen Funktion und dem dramaturgischen Stellenwert (z.B. Exposition, Höhepunkt) der Szene im Gesamtfilm bestimmt. Ebenso haben die Relevanz der dargestellten Figuren und Objekte oder auch Gefühls- und Stimmungswerte Einfluss auf die Einstellungslänge. Ein weiterer Faktor, der die Länge einer Einstellung bestimmt, ist die Funktion des Tons (z.B. Dialog, Musik) und ob dieser über die folgende Einstellung gelegt werden kann.

Zusammenfassend lassen sich nach Jan-Marie Peters (zit. nach Kanzog 2001, 88) die Funktionen der Montage wie folgt beschreiben: In ihr werden die physischen und physiologischen Beschränkungen der Aufnahme überwunden, sie veranschaulicht Zeitbezüge, ihr kommt eine diskursive Funktion als Ausdrucksmittel von emotionalen und intellektuellen Beziehungen und Dramatisierungen zu, sie steuert die Wahrnehmung des Betrachters, in ihr artikuliert sich der Erzählakt, und sie stellt eine rhythmische Ordnung des Erzählten her. In der filmischen Erzählung sind

Bild und Ton durch die Montage wechselseitig aufeinander bezogen und bilden eine Symbiose.

„Filmische und televisuelle Narration sind durch die Verbindung von Dramaturgie, Erzählstrategien und Montage zu beschreiben. Sie bedienen sich *aller* Mitteilungsebenen des Films, die in der Herstellung von Bedeutungen unterschiedlich dominant werden können“ (Hickethier 2001b, 148).

Jeder der 45 Filme zeichnet sich den Genrekonventionen entsprechend durch eine starke Ereignishaftigkeit aus, d.h. ihre Oberflächenstruktur ist ausgeformt. Betrachtet man die Filme hingegen als typengleiche Einheiten und konstituierende Elemente einer Gesamterzählung, ist ihre Oberflächenstruktur wenig ausgeprägt. Die Unbestimmtheit der präsentierten Handlung verleiht der Erzählung einen sujetlosen Charakter, deren narratives Potential auf ihre Tiefenstruktur zurückzuführen ist.

Die Montage der Bildfolgen in den 45 Filmen folgt dem dramaturgischen Muster einer Einzelerzählung im Format TATORT und ist dementsprechend konventionalisiert. Die Montage als bedeutungsgenerierende Strategie hat parallel dazu wesentlichen Einfluß auf die Aussagen, die die Filme über den Transformationsprozess treffen und darauf, wie in ihnen ostdeutsche Identität dargestellt wird. Dies wird im empirischen Teil der Arbeit nachgewiesen.

2.3. Film als massenmediales Kommunikationsangebot

Filme sind Produkte mittels derer sich eine Gesellschaft mit sich selbst auseinandersetzt. Sie stellen Modelle und Muster von Verhaltensweisen zur Verfügung, an denen sich Rezipienten orientieren können. Früh (1994) zufolge benutzt das Publikum das Informationsangebot der Medien als „Checkliste“, aus der Wesentliches und Neues ausgewählt wird. Es bedient sich der Medienwelt als Realitätsentwurf und Denkvorschlag, die dann mit Informationen aus anderen Quellen benutzt werden, um ein eigenes Vorstellungsbild zu entwickeln. Soziale Realität ist die ständige Transformation der Wirklichkeit, die sowohl Invarianz und Beständigkeit als auch Wandel und Wechsel erzeugt.

„Was die Filme reflektieren, sind weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen – jene Tiefenschichten der Kollektivmentalität, die sich mehr oder weniger unterhalb der Bewußtseinsdimension erstrecken“ (Kracauer 1984, 12).

Der (Fernseh)film als Teil der Massenkommunikation stellt den Rezipienten Kommunikationsangebote zur Verfügung. Als Teil der Wirklichkeits(re)konstruktion sind ihm Vorstellung von Wirklichkeit und Fiktion, von Normen und Werten eingeschrieben. Dieses Kommunikationsangebot ist durch filmische Mittel und Techniken geformt. Filmische Textsorten, fiktional oder nicht-fiktional, sind immer Inszenierung und Simulation von Wirklichkeit. Dies geschieht durch Auswahl, Gliederung und Formgebung des filmischen Materials. Die Vereinbarung darüber, ob das Dargestellte fiktional ist oder nicht, beruht auf einem kommunikativen Kontrakt zwischen Kommunikator und Rezipienten. Dieser kommunikative Kontrakt äußert sich in einer Als-ob-Relation, einer spielerischen Form von Grenzüberschreitungen (siehe auch Mead 1995). Er stellt eine kulturelle Konvention dar, die es erlaubt, im Fiktionalen potentiell Verhalten darzustellen. Gleichzeitig beruht der von Filmen ausgelöste Realitätseindruck nicht zuletzt darauf, inwieweit es ihnen gelingt authentisch, d.h. glaubwürdig zu wirken (vgl. Hickethier 2003).

Die Gestaltung strukturiert die kognitiven und emotionalen Aktivitäten der Zuschauer vor. Die Bedeutung bzw. der Sinn eines Films ergibt sich aber erst aus dem Zusammenspiel von Film und Rezipienten und den Kontexten, wie z.B. den intertextuellen Bezügen, der institutionellen Struktur, der sozialen, lebensweltlichen Situation und dem zeitgeschichtlichen, kulturellen Rahmen, in den beide eingebunden sind. Filme sind selbst Diskursereignisse und Teil der Diskurse einer Gesellschaft.

Als Medium sind sie zugleich Form und Instrument symbolischer Auseinandersetzung und Aneignung von Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wird erst in der Kommunikation erzeugt, die Medien sind in diesem Prozess Systeme, die Wirklichkeitskonzepte hervorbringen, die dann im Rahmen der Rezeption sozial abgeglichen und gewichtet werden, wobei auch abweichende Konzepte zur individuellen Wirklichkeitskonstruktion genutzt werden können (siehe Faulstich 1991).

Realitätsvorstellungen (Stereotypenrepertoire)³⁶ bestehen aus einer Vielzahl von Einzelinformationen und speisen sich aus verschiedenen Quellen. Hier sind zuvorderst Primärerfahrungen und Gespräche (als Alltagswelt) zu nennen, daneben Medien, die Sekundärinformationen zur Verfügung stellen. Merten et al (1994) zufolge entsteht medienvermitteltes Weltwissen in zwei Stufen. In einem ersten Schritt wird die Realität zur Medienrealität, diese geht dann in das subjektive Weltwissen ein und wird damit zur Publikumsrealität. Die Vorstellungsbilder des Publikums entstehen in einem interaktiven Prozess zwischen Medien und Rezipienten, bei dem die Medien Themen vorgeben und bestimmte Botschaften als Kernaussagen vermitteln. Die Rezipienten interpretieren die Themen, gliedern sie in ihre Vorstellungswelt ein, verändern und ergänzen dabei Inhalt und Struktur. Die Wirkung von Medieneinflüssen ist dabei umso größer, je umfangreicher, komplexer, prägnanter und dauerhafter die von den Medien initiierten Themenvorstellungen der Rezipienten sind, sofern ein Kernbestand an Medieninformation in den Vorstellungsbildern des Publikums erhalten bleibt (vgl. Früh 1994).

Die Wechselbeziehung zwischen Film und außermedialer Wirklichkeit zeigt sich zum einen in der Aufnahme bzw. Nicht-Aufnahme von Themen gesellschaftlicher Auseinandersetzung, zum anderen darin, wie diese Themen in den audio-visuellen Texten diskursiv entfaltet werden. Die audio-visuelle Narration vollzieht sich gekoppelt an stabilisierte Schemata, an die sich der individuelle Erzählvorgang anlehnt, und greift auf das kulturelle und filmbezogene Vorwissen der Rezipienten zurück.

Gerade aber in den sich an ein Massenpublikum richtenden populären Filmen, zu denen für das bundesdeutsche Publikum die Reihe TATORT gehört, findet sich eine auffällige Ähnlichkeit zu stereotypen Erzählstrukturen: auf dramaturgischer Ebene in Form von Figuren und Handlungssituationen, auf visueller Ebene durch sich wiederholende Bildlösungen, auf inhaltlicher Ebene in kognitiven Mustern, die Stereotypen als Basis für eine Identifikation nutzen. In diesen - für die Rezipienten zur Konvention gewordenen

³⁶ Stereotypenrepertoire entspricht, wenn man eine Gliederung nach inhaltlichen oder thematischen Gesichtspunkten annimmt, bestimmten Schemata. Das sind Wissenskomplexe, die Konzepte über Objekte oder Ereignisse in verallgemeinerter Form enthalten. Diese Stereotypen sind individuelle Konstruktionen mit einer subjektiven und einer kollektiven Komponente (vgl. Früh 1994; siehe auch Schweinitz 2006).

Strukturen - kulminiert die Tendenz zur Wiederholung des populären Erzählens im Medium Film. Die Ursachen der Standardisierung liegen auf der Produzentenseite in einer zunehmenden Rationalisierung und Minimalisierung des Absatzrisikos (Quote), auf der Zuschauerseite in einem gesteigerten Bedarf nach alltäglicher Rezeption dieser Muster und der Lust an Wiederholung (vgl. Schweinitz 1999).

Ohler (1994) geht in seinem kognitiven Prozessmodell der Filmverarbeitung davon aus, dass Herstellungs- und Rezeptionskonventionen einander bedingen, da beiden die gleichen basalen kognitiven Muster zugrunde liegen. Diese Korrespondenz ist die implizite Basis jeder Verständigung im audio-visuellen Massenkommunikationsprozess mit narrativen Filmen. Der narrative Film ist anhand von zwei Dimensionen charakterisierbar, der segmentalen Organisation und der dominanten visuellen Präsentationsmodalität. Erstere wird durch die Struktur der erzählten Geschichte dominiert, Letztere ist der Fluss der Bilder, über die das Kommunikat Film dem Rezipienten zugänglich gemacht wird.

Filmkompositionen sind als Rezeptionsvorgaben zu betrachten, die in ihren Strukturangeboten Erlebnisweisen und Wahrnehmungsprozesse vorskizzieren. In diesem Sinne ist Filmrezeption als ein Lernprozess allgemeinsten Art zu verstehen, der sich nach Wuss (1990, 1993) in drei Ebenen kognitiver Invariantenbildung (stabilisierte Muster) differenzieren lässt: Im Rezeptionsprozess können die konkreten Strukturen als perzeptionsgeleitet (Bottom-up-Prozesse), konzeptgeleitet (Top-down-Prozesse) oder stereotypengeleitet (normierte Wahrnehmungsmuster) vorliegen. Die Stereotypenstrukturen ermöglichen bei reduzierter Informationsvergabe zum Beispiel die Genrebestimmung. Sie sind gleichzeitig stärker als die konzeptuellen Strukturen an der Auslösung von Emotion und Wertung beteiligt. Alle drei Ebenen wirken an der Sinnbildung mit und stehen in Beziehung zueinander. Diese Invariantenklassen sind sowohl an Teilen von Filmen als auch als übergreifende Kompositionsmerkmale beschreibbar (vgl. Wuss 1993, 97ff.). Das Wuss'sche Modell³⁷ kognitiver Invariantenbildung nimmt keine Trennung von Inhalt und Form vor. Die Strukturen der Geschichte, die Organisationsprinzipien des

³⁷ Sogenanntes PKS-Modell.

audio-visuellen Textes und stereotypen Formen wirken simultan auf der Inhalts- und Ausdrucksebene des Films. Wuss betrachtet filmische Kompositionen als mehrfach geschichtetes Strukturangebot, das Erlebnisweisen und Wahrnehmungsprozesse formt.

Das Medium Fernsehen konstituiert sich aus Bildlichkeit, Ereignishaftigkeit und Serialität. In ihnen ereignet es sich, und auf sie weist es zurück (vgl. Fahle/Engell 2006). Die Institution Fernsehen präsentiert den kulturellen Konsens über die Struktur der Gesellschaft. Massenmedien haben eine Informationsfunktion, eine Sinnstiftungsfunktion und vermitteln (un)bekannte Welt- und Lebensbereiche. Dazu greifen sie auf in Mythen enthaltenen Stereotypen der Handlungsabfolge zurück, z.B. Harmonie, Konflikt, Konfliktlösung und Wiederherstellung der Harmonie.

„Durch die ständig stattfindende Integration von Formen, Inhalten und Funktionen seiner Vorgängermedien fungiert Fernsehen als Mnemosyne, als kollektives Gedächtnis der Gesellschaft“ (Bleicher 1999, 90).

In (Fernseh)Filmen manifestiert sich eine Geschichtsschreibung, in der das Private Einlass und Ausdruck sowie eine Veröffentlichung findet. Insofern kann Filmanalyse auch zur Sozialgeschichte beitragen (vgl. Brauerhoch 2006).

(Fernseh)Filme bieten also Reflexionsmöglichkeiten über und Einsichten in Gesellschaft und Zeitgeist. Dabei enthalten die Filme in ihrem Arrangement angelegte Lesarten,³⁸ die, abhängig von der Routine und Kritikfähigkeit des Rezipienten, die Interpretation des kommunikativen Angebots beeinflussen (vgl. Hickethier 2003). Sie sind ebenso als Mittler zwischen Realitäten aufzufassen, indem sie gesellschaftliche Realitäten erzeugen, rekonstruieren oder auch verleugnen.

Die hier beschriebenen Präsentationsformen des Zeichensystems Film, die Gestaltungsmerkmale filmischen Erzählens und die dem Medium eigenen Erzählstrategien sind Voraussetzung für die Analyse der Daten. Materiell an diese gebunden und durch sie hervorgebracht, werden die filmischen Einzelerzählungen durch eine Narration zweiter Ordnung zu einer über sie

³⁸ Fiske (1987) beschreibt die Rezeption der Inhalte als semantischen Konstruktionsprozess. Dabei wird die prinzipielle Offenheit der Texte je nach Deutungsinteressen bis hin zur völligen Umdeutung ausgedehnt.

hinausweisenden Gesamterzählung. Eine Analyse und Interpretation der audio-visuellen Daten muss berücksichtigen, dass inhaltliche und formale Ebene nicht voneinander zu trennen, sondern aufeinander bezogen sind. Erst im Zusammenwirken beider Ebenen kommt die spezifische Qualität der Bedeutungskonstitution zum Tragen. Die Untersuchung zielt auf die von den Genrekonventionen überlagerten Darstellungen der Transformation des Ostens und der ostdeutschen Identität im Kontext der deutschen Einheit ab. Sie betrachtet die 45 TATORTE als massenmediale Produkte, eingebettet in die gesellschaftlichen und sozialen Kommunikationsprozesse Deutschlands.

Im Folgenden werden die für die Analyse und Interpretation hinzugezogenen methodischen Verfahren und ihre theoretischen Konzepte skizziert, dabei leisten die verschiedenen Disziplinen zuzuordnenden Ansätze einen jeweils charakteristischen Beitrag zum Untersuchungsgegenstand „Mediale Texte“.

3. Methodische Zugänge

Filme als audio-visuelle Texte konstruieren durch das arrangierte Zusammenspiel verschiedener Codes ausschnittshaft Versionen von Wirklichkeit. Filmanalyse als Beobachtungsverfahren findet u.a. da Anwendung, wo gesellschaftliche Reflexionen über soziale Erfahrungen, Schlüsselmomente der Geschichte, kulturelle Werte und Normen u.a.m. behandelt werden. Dabei können Filme aus unterschiedlichen Perspektiven analysiert und interpretiert werden, von diesen ist abhängig, was für die Interpretation und die Resultate zentral ist. Filme als Daten qualitativer Forschung ermöglichen es, im Unterschied zu rein verbalen Texten, nonverbale Komponenten von Geschehen und Handlungsweisen in die Beobachtung systematisch mit einzubeziehen. Im vorliegenden Fall ist darüber hinaus zu berücksichtigen, welche Funktionen der Bild- und Tonebene bei der Hervorbringung der Narration zukommen. Die Beobachtung ist an das in der jeweiligen Situation aktualisierte Handeln gebunden und kann die spezifischen Hintergründe (gesellschaftliche oder individuell-biographische) nur indirekt rekonstruieren, dabei sind die dargestellten Interaktionen prinzipiell auf verschiedenen Bedeutungsebenen zu interpretieren.

Die Offenheit gegenüber dem Untersuchungsgegenstand ist durch die Analyse der im Medium Film erzählten Geschichten und der Handlungsverläufe gegeben. Die Strukturierung des Verfahrens kommt in der Gegenüberstellung der möglichen Lesarten zum Tragen.

Für die Analyse und Interpretation des aufbereiteten Datenmaterials wurden daher folgende methodischen Zugänge herangezogen: Inhaltsanalyse, Filmanalyse und diskursanalytische Verfahren, hier Ansätze der Lesweiseanalyse und der Kritischen Diskursanalyse.

3.1. Inhaltsanalyse

Die Inhaltsanalyse, „content analysis“, gilt als ein klassischer methodischer Zugang in der Medienforschung und eignet sich besonders für die Bearbeitung von umfangreichem Textmaterial. Ursprünglich auf die Erfassung von rein quantifizierbaren Aspekten von Textinhalten konzentriert, erfuhr der Begriff *Inhaltsanalyse* später eine Ausweitung, indem nun mittels verschiedener Kategorien auch qualitative Auswertungsaspekte herangezogen wurden (Mayring 2008; vgl. dazu auch Titscher et al. 1998, 92, die besonders Merten 1995 hervorheben). Sie ist eine sozialwissenschaftliche Methode, die „mit Mengen von Mitteilungen zu tun [hat], mit Zeichen und Zeichenkomplexen, die zu Kommunikationszwecken erzeugt werden“ (Früh 2007, 49). Dabei ist die Beschreibung des Inhalts nach Merkmalen eine notwendige Vorausbedingung für eine weitergehende Inhaltsanalyse (Merten 1995, 16).

Die Verwendung von Kategorien bzw. Kategoriensystemen, die qualitativ nicht allein auf inhaltliche und formale Aspekte beschränkt, sondern gleichermaßen auf die syntaktische, semantische oder pragmatische Ebene eines Textes bezogen sind und deren sprachliche Realisierungen berücksichtigen können, lässt die Inhaltsanalyse laut Titscher et al. (1998, 48, 74) eher als eine Forschungsstrategie, denn als eine textanalytische Methode erscheinen.

Die der Inhaltsanalyse zugrunde liegenden Prinzipien bestehen darin, Texte in Bezug auf vorher festgelegte Kategorien nach regelgeleiteten Verfahrensschritten und genau bestimmten Auswertungsregeln zu untersuchen, dabei dient ein sogenannter Codierleitfaden als wesentliches Instrument (Mayring/Hurst in Mikos/Wegener 2005, 438ff.). Die Kategorien werden auf Grund der präzisierten und theoretisch begründeten Fragestellung an das Datencorpus entwickelt.

Qualitative Inhaltsanalyse eignet sich dann besonders, wenn das Ziel in der Reduktion eines umfangreichen Datenmaterials liegt. Das Verfahren verdichtet die an der Oberfläche vorhandenen Informationen und kann in vier Arbeitsschritten erfolgen: Selektion/Reduktion, Bündelung,

Generalisierung/Abstraktion, Rückbezug auf Theorie (vgl. dazu Früh 2007, 73; Flick 2000, 212ff.).

Für die Fragestellungen der vorliegenden Arbeit steht die semantische Ebene im Mittelpunkt des Interesses. Es wird herausgearbeitet, welcher Themen sich die Erzählung über den Osten Deutschlands bedient. Themenanalyse als eine Form der Inhaltsanalyse ist eines der ältesten und ökonomischsten Verfahren und findet ihre Anwendung u.a. in der Film- und Fernsehanalyse (Merten 1995, 146ff.; 153).

Über die Analyse der semantischen Ebene auf der Oberfläche des Textes hinaus, können Erkenntnisse über die Tiefenstruktur gewonnen werden, die den von Lotman vorgeschlagenen Operationalisierungen entsprechen (vgl. Lotman 1972, 41f.).

„Nach formalen Strukturierungsgesichtspunkten kann eine innere Struktur herausgefiltert werden (formale Strukturierung); es kann Material zu bestimmten Inhaltsbereichen extrahiert und zusammengefaßt werden (inhaltliche Strukturierung); man kann auf eine Typisierungsdimension nach einzelnen markanten Ausprägungen im Material suchen und diese genauer beschreiben (typisierende Strukturierung); schließlich kann das Material nach Dimensionen in Skalenformen eingeschätzt werden (skalierende Strukturierung)“ (Mayring 1983, 53f, zit. nach Flick 2000, 214).

In der Untersuchung wird der strukturelle Zugang der Inhaltsanalyse angewendet, um die Gestaltung des symbolischen Materials, das gleichermaßen die Narration und Dramaturgie der Gesamterzählung umfasst, herauszuarbeiten und zu analysieren. Das inhaltsorientierte Vorgehen ergibt u.a., dass sich in der linear-temporalen Abfolge der 45 Filme ein segmentales Muster abbildet. Anknüpfend an den von Lotman vorgestellten Ansatz der narrativen Strukturen (1972) und unter Hinzuziehung des Greimas'schen Aktantenmodells (1972) wird dieses Muster als narrative Struktur klassifiziert, in der die einzelnen Segmente der nun konstituierten Gesamterzählung einer Darstellung der schrittweisen Bewältigung des Transformationsprozesses entsprechen. (In Kap. 6 wird das Konzept, aus dem die Gesamterzählung hergeleitet wird, detailliert dargelegt).

Weiters dienten inhaltsanalytische Verfahren dazu, das Textmaterial in Hinblick auf die Fragestellung zu reduzieren und so auf der semantischen

Ebene die Themen und Identitätsangebote herauszukristallisieren, die die übergeordnete Erzählinstanz MDR in seiner Erzählung über den Osten Deutschlands dem Rezipienten darbietet (siehe Kap. 7.1.).

Ein quantifizierender Zugang wird gewählt, um das numerische Vorkommen verbaler ostdeutscher Identitätsverweise in den einzelnen Phasen der Narration zu erfassen, sie zu ordnen und ihre Gewichtung und Verteilung zu vergleichen. Das sich aus der quantitativen Analyse ergebende Verteilungsmuster bestätigt die Ergebnisse der qualitativen Analyse (Kap. 8.1.).

3.2. Filmanalyse

Unter dem Begriff Filmanalyse lassen sich verschiedene methodische Zugänge subsumieren, die sich speziell mit der Analyse „bewegter Bilder“ auseinandersetzen. Einer davon ist der oben angesprochene inhaltsanalytische Zugang im Rahmen von literatur-, kunst- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen.

Eine ausführliche Typologie der verschiedenen Ansätze der Filmanalyse und Methoden stellt Schaaf (1980) vor. Er unterscheidet zwischen achronen, synchronen und diachronen Methoden der Filmanalyse, die er jeweils detailliert darstellt. Achrone Zugänge beziehen sich, verallgemeinernd gesagt, auf das dem Medium Innewohnende, während synchrone, bei Ausklammerung der historischen Aspekte, auf den filmischen Kommunikationsprozess fokussieren. Diachrone Ansätze betrachten Film in seiner Produktions- und Rezeptionsgeschichte als eine Form menschlicher Kommunikation. Von dieser Typologie ausgehend, ist die vorliegende Untersuchung dem achronen Zugang zuzuordnen. Filmische Inhaltsanalyse kann u.a. herangezogen werden, um eine Anzahl von Filmen unter vergleichenden Gesichtspunkten zu analysieren.

„Untersuchungskriterien sind bei den ausgewählten Filmen wiederkehrende thematische Elemente, Darstellungstopoi oder Gestaltungsklischees (rekurrente Elemente). Die filmische Inhaltsanalyse kann sowohl als induktive wie auch als deduktive

Methode Anwendung finden, d.h. entweder kann bei einer größeren Zahl von Filmen generell untersucht werden, welche rekurrenten Elemente vorhanden sind [...] oder aber ausgehend von einer Hypothese über bestimmte Rekurrenzerscheinungen werden einzelne Filme untersucht und nach Abschluß der Untersuchung wird die Hypothese verifiziert oder falsifiziert“ (Schaaf 1980, 78).

Die so gewonnenen Elemente werden in einem weiteren Schritt hinsichtlich der filmischen Gestaltungsmittel und Darstellungsweisen untersucht, um zu Aussagen über die Beschaffenheit der filmischen Konstruktion zu gelangen (siehe Kap. 2.). In einer Synthese von analytischen Elementen, Gestaltungsmitteln und Darstellungsweisen lässt sich dann eine Gesamtaussage über den Film bzw. eine Gruppe von Filmen tätigen (vgl. dazu Schaaf 1980, 103ff.), im vorliegenden Fall, wie die 45 TATORT-Episoden die Thematik „Deutsche Einheit“ behandeln und worin die Aussageintention der übergeordneten Erzählinstanz MDR besteht.

Die Heterogenität filmanalytischer Zugänge lässt sich hinsichtlich ihrer Interessensorientierung dahingehend differenzieren, je nachdem, ob sie auf die Inhaltsstruktur, Textstruktur oder die Rezeption abzielt (vgl. Wulff 2006, 240). Dabei ist für die Analyse nicht allein der Inhalt relevant, sondern auch die Form seiner Gestaltung.

„Der auszusagende Inhalt – ein Gedanke, eine Geschichte, ein Thema – wird mit einem *Darstellungsformat* vereinigt. Erst in dieser Gestalt kann er zum Element des kommunikativen Verkehrs werden“ (Wulff 1999, 32).

Für die vorliegende Untersuchung ist die Vergegenwärtigung dieses Umstandes von essentieller Natur, da die analysierte Erzählung in den Bezugsrahmen der Reihe TATORT eingebettet und an die Strukturkonventionen des Kriminalfilms gebunden ist, ja die Gesamterzählung selbst erst durch das Format konstituiert wird.³⁹ Dies hat Auswirkungen auf ihre Makro- und Mikrostruktur, die in der Analyse berücksichtigt werden müssen (vgl. Kap. 2.2. und Kap. 5.1. und Kap. 5.2.).

³⁹ So gibt es zum Thema „17 Jahre deutsche Einheit“ keine andere fiktionale Darstellung im audio-visuellen Medium mit einer derartig langen Erzählzeit.

Bezieht sich die Analyse auf Film als gesellschaftspolitisches Medium, gilt es zu unterscheiden, welche Untersuchungsbereiche von zentraler Bedeutung sind:

- Die Filmrealität: alle filminternen Daten, wie Inhalt, Form, Handlung.
- Die Bedingungsrealität: Evaluierung der Kontextfaktoren, die an der Hervorbringung dieses Inhalts in einer konkreten gesellschaftspolitischen Situation beteiligt waren.
- Die Bezugsrealität: Untersuchung des Verhältnisses der dargestellten Problematik zur realen historischen und politischen Bedeutung des Problems.
- Die Wirkungsrealität: Reaktion und Aufnahme durch Publikum und Kritik.

(Korte 1999, 21ff.).

Die Relevanz eines konkreten Films als gesellschaftspolitisches Medium ergibt sich aus der Bestandsaufnahme der filminternen Daten, einem Kontextvergleich, ihrem Aussagepotential, und der Rekonstruktion des Rezeptionsverhaltens.

Für die vorliegende Arbeit ist die Rezeptionsanalyse von untergeordneter Bedeutung (auf die Rezeption der Reihe TATORT wurde bereits eingegangen und vgl. auch Kap. 5.2.). Im Vordergrund steht die Frage, welche Themen der sozialen Wirklichkeit und politischen Vorstellungen die filmischen Darstellungen aufgreifen und wie diese gestaltet sind.

Eine Analyse der Reihe TATORT bedeutet eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit populärer Unterhaltungskultur unter Berücksichtigung seiner kontextuellen Verankerung. In diesem Zusammenhang ist der Ansatz der *Cultural Studies* als Bezug erwähnenswert. Die zentrale Auffassung der Cultural Studies ist, dass massenmediale Texte polysem und offen strukturiert sein müssen, da sie sich an ein breites Publikum richten. Diese Annahme beruht auf der Überlegung, dass Bedeutungsgenerierung meist innerhalb von Interpretationsgemeinschaften stattfindet, die „auf gemeinsam geteiltes Wissen, einen verbindenden Interpretationsrahmen und gemeinsam gelebte soziale Praxis aufbauen“ (Jurga 1999, 139). Die

Interpretationsgemeinschaften divergieren hinsichtlich der Lesarten, mit denen sie sich einen Text aneignen.

Im Rahmen seines „Encoding/Decoding“-Modells stellt Hall (1981, zit. nach Bonfadelli 2002, 173) drei idealtypische Lesarten⁴⁰ vor:

- Bevorzugte bzw. dominante Lesart (preferred reading) (nach Winter 1999, 52: Vorzugslesart): der Rezipient übernimmt die vorgegebene Bedeutung des medialen Textes.
- Oppositionelle Lesart (oppositional reading): der Rezipient lehnt die vorgegebene Bedeutung ab und interpretiert sie innerhalb eines alternativen Bezugsrahmens.
- Verhandelte Lesart (negotiated reading) (nach Winter 1999, 52: ausgehandelte Lesart): bewegt sich im vorgegebenen Rahmen und konstruiert aufbauend auf eigener Erfahrung aktiv eine Bedeutung.

Trotz genereller textueller Offenheit ist davon auszugehen, dass es Präferenzstrukturen zur intendierten Vorzugslesart gibt, wie Fiske (1987, 81ff.), ausführt. Er belegt das, indem er Merkmale von Texten herausarbeitet, in denen Polysemie zum Ausdruck kommt: Ironie, Metapher, Parodie, Witz, Sarkasmus, Widerspruch, Exzess als Übertreibung und semiotischer Exzess. Weiters kann Polysemie durch Intertextualität⁴¹ verstärkt werden. „Intertextualität legt durch die Bezüge, die in der Produktion und Rezeption zu anderen Texten hergestellt werden, gewissermaßen einen Intertext über den eigentlichen Film- und Fernsehtext“ (Mikos 2003, 262).

Im Zuge der Analyse der filmischen Texte wird nachgewiesen, dass sich auch die MDR-TATORT-Erzählung polysemer Merkmale bedient. Aus ihnen lassen sich hinsichtlich der Interpretation neben den Präferenzstrukturen andere Lesarten ableiten.

Ein Interesse der Arbeit ist es, der Frage nachzugehen, welche Deutungsmuster die ostdeutsche Sendeanstalt MDR zu dem medialen Diskurs über den Osten Deutschlands beisteuert. Hierfür lässt sich an die in der politischen Kulturforschung praktizierten Film- und Fernsehanalysen

⁴⁰ Vgl. auch Iser 1971.

⁴¹ Fiske (1987, 108ff) unterscheidet hier zwischen horizontaler und vertikaler Intertextualität, wobei Erstere auf Produkte gleichen Genres oder gleicher Gattung in Bezug auf Regisseure, Schauspieler, Inhalte, Traditionen u.a.m. und letztere auf sekundäre Texte, wie Kritiken, Hintergrundberichte etc. verweisen (vgl. Welke 2005).

anschließen. Sie schreibt populärer Unterhaltungskultur einerseits eine wichtige Orientierungsfunktion zu, akzentuiert andererseits aber auch deren Beteiligung an der Herausbildung eines öffentlichen Meinungskonsenses. Daneben fungieren Filme als Orte kulturellen Gedächtnisses.

„Die öffentliche Konstruktion von Politik vollzieht sich heute größtenteils in der populären, unterhaltenden Medienkultur. Sie ist das Forum, in dem politische Identitäten folgenreich inszeniert werden“ (Dörner 2000, 18).

Neben thematischen Gesichtspunkten, d.h. den dominanten Themen, stehen folgende drei Dimensionen im Vordergrund: Aktanten und Handlungsrollen, Werte und Normen, Symbole und Mythen. Politische Kulturforschung verbindet die Cultural Studies mit semiotischen Ansätzen. Sie beschäftigt sich mit Filmen, die hinsichtlich ihrer öffentlichen Resonanz und ihrer Eigenschaften als charakteristisch für eine bestimmte Kultur bzw. Teilkultur gelten (vgl. Dörner 1997, 2000, 2001, auch Greiffenhagen/Greiffenhagen 2002; vgl. Kap. 4.3.). Diese Kriterien erfüllt die Reihe TATORT für Deutschland seit 1970.

Das allgemeine Erkenntnisinteresse von Film- und Fernsehanalyse bezieht sich auf fünf Ebenen: Inhalt und Repräsentation; Narration und Dramaturgie; Figuren und Akteure; Ästhetik und Gestaltung sowie Kontexte (Mikos 2003, 39).

Während Mittel und Verfahren, die dem Medium Film eigen sind, im 2. Kapitel dargelegt wurden, grenzen das 4. Kapitel und 5. Kapitel die für die Fragestellung relevanten Kontexte ein. Die Ebene der Narration und Dramaturgie ist Thema des 6. Kapitels. Auf der Grundlage der ihr innewohnenden Merkmale wird dort die Gesamterzählung etabliert und das sie tragende Leitmotiv „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ bestimmt. Der empirische Teil der Arbeit legt die im 6. Kapitel hergeleiteten Strukturen zugrunde und stellt die Inhaltsebene der vom MDR präsentierten Handlungen sowie ihre Darstellungen ins Zentrum. Wesentlich für die Erfassung der Kontexte und Narration/Dramaturgie der 45 MDR-TATORTE ist die Ebene der Figuren und Akteure.

Im Folgenden wird auf die Ebene der Figuren eingegangen, da in ihnen zum einen die Relevanz der Kontexte zutage tritt, zum anderen die Etablierung der Gesamterzählung an sie gebunden ist. Die Figuren spielen des Weiteren

eine maßgebliche Rolle bei der in den TATORTEN stattfindenden Identitätsinszenierung (vgl. dazu auch Kap. 6.3. und Kap. 7.2.).

3.2.1. Figurenanalyse

Narration und Dramaturgie eines Films stehen in engem Zusammenhang mit der Gestaltung und Entwicklung der sie tragenden Figuren. Die Beziehungen zwischen Narration, Dramaturgie und Figuren sind demgemäß wechselseitiger Natur. Im Extremfall kann die Präsentation einer Erzählung aus der Perspektive einer Figur erfolgen.

Die Wahrnehmung der Figuren als Handlungs- und Funktionsträger ist wesentlich durch die Vorerfahrungen, Wünsche und Erwartungen der Rezipienten bestimmt.

„Mit und durch Film- und Fernsehfiguren verständigt sich die Gesellschaft u.a. über ihre Identitäts- und Rollenkonzepte. In diesem Sinn haben die Figuren [...] eine wesentliche Funktion im Rahmen der Repräsentation für die Subjektpositionierung und Identitätsbildung der Zuschauer. [...] Die Inszenierung von Figuren [...] ist grundsätzlich zu dem Wissen und den Emotionen, der kommunikativen Aneignung und dem praktischen Sinn der Zuschauer hin geöffnet. Die kulturellen, lebensweltlichen Konzepte, die in der Wahrnehmung von menschlichen Wesen als Personen eine Rolle spielen, sind auch für die Wahrnehmung von Figuren [...] in den Film- und Fernsehtexten bedeutsam“ (Mikos 2003, 46f.).

Handelt es sich um Protagonistenpaarungen wie im vorliegenden Fall, so sind diesen Konstellationen immer schon Bedeutungen eingeschrieben, die den Handlungsrahmen und die in ihm thematisierten Normen und Werte entscheidend prägen. Figurenkonstellationen unterliegen Intentionen, ihnen kommt die Aufgabe zu, etwas zu verdeutlichen, was anders nur umständlich oder gar nicht realisiert werden kann.

„Diese Konstellation ist nicht statisch, sondern verändert sich dynamisch im Laufe des Films. Diese Figurenkonstellation ist in der Regel so angelegt, dass durch die Charakteristika der Figuren ein Tableau verschiedener Verhaltensdimensionen aufgezeigt und damit die Handelnden gegeneinander abgesetzt werden, und indem die Figuren die wichtigsten Dimensionen des in der Geschichte zum Austrag gebrachten Konflikts verkörpern“ (Hickethier 2001b, 128).

Häufig werden Figuren im Rahmen der Filmanalyse auf ihre Handlungsrollen reduziert bzw. lediglich als Phänomene der Identifikation und Empathie thematisiert (Eder 2008). Er schlägt in seinem Modell vier zentrale Kategorien vor, mit denen Figuren untersucht werden können, „Die Uhr der Figur“:

- Fiktives Wesen: Welche stabilen und flüchtigen Eigenschaften besitzt die Figur in den Bereichen Körperlichkeit, Psyche, Sozialität, Verhalten?
- Artefakt: Wie ist die Figur durch die Darstellungsmittel und -strukturen des Films gestaltet?
- Symbol: Wofür steht die Figur, welche indirekten Bedeutungen, symbolischen Inhalte oder thematische Aussagen vermittelt sie?
- Symptom: Auf welche soziokulturellen Kontexte, die ihre Entstehung und Rezeption geprägt haben, verweist die Figur? (Eder 2008, 711).

Das Modell der „Uhr der Figur“, das auf einer Verknüpfung dieser vier Kategorien beruht, wird für die Beschreibung und Analyse der handlungskonstituierenden Figuren der MDR-Erzählung herangezogen, da hier die Figur als Element eines umfassenderen Systems betrachtet wird (vgl. Kap. 7.2.). Unter den spezifischen Kontexten, in denen die Figur eingebettet ist, finden zuvorderst Figurenkonstellation und Handlung Beachtung. Erstere betrifft das Netz der Beziehung zu anderen Figuren, Letztere betont, dass in den Motivationen der Figur als fiktives Wesen die Schnittstelle mit der Handlung liegt. Die Wünsche der Figur stehen also in einem engen Zusammenhang mit dem Thema des Films/der Filme. Das Instrumentarium der „Uhr der Figur“ eignet sich daher aufzuzeigen, wie durch die Aufeinanderbezogenheit von Handlung und Figur(en) in der MDR-Erzählung die Identitätsinszenierung hervorgebracht wird.

3.3. Diskursanalytische Verfahren

Aus den der Sammelbezeichnung zuzuordnenden textanalytischen Methoden mit linguistischem Hintergrund werden für die vorliegende Arbeit die *Lesweiseanalyse* und *Kritische Diskursanalyse* herangezogen, um die dargebotene Identitätsinszenierung unter einem gesellschaftspolitischen Ansatz zu untersuchen. Dies betrifft zum einen Realisierungsformen bzw. –mittel, die im Verlauf der gesamten Erzählung auftreten, zum anderen wird anhand von zwei Schlüsselszenen dargelegt, unter Hinzuziehung welcher Strategien, eingebettet in die filmische Narration, verbale Identitätsinszenierung erfolgt (siehe dazu Kap. 8.2.). In allen anderen, nicht allein an Verbalität gebundenen Fragestellungen, werden die Filme mit Rückgriff auf die schriftlich fixierten Texte der Verlaufsprotokolle und deren Paraphrasierungen analysiert.

Ziel der *Lesweiseanalyse*⁴² ist es, die Texten zugrunde liegende widersprüchliche gesellschaftliche Praxis aufzudecken. Um den latenten Sinn von Texten festzumachen, analysiert Maas (1984) zum einen die für einen Text konstitutive Form, zum anderen den außersprachlichen Kontext des Textes und gelangt so zu den verschiedenen Lesweisen. Das von ihm vorgeschlagene Vorgehen in fünf Schritten (vgl. Maas 1984, 17f.) lässt sich auf die Analyse der verschriftlichten Handlungsverläufe übertragen. Durch die Einbeziehung des sozialgeschichtlichen Kontextes wird versucht, der „Polyphonie“ von Texten nachzuspüren, wobei der von Maas postulierte polyphone Charakter von Texten auf der Ebene der filmischen Darstellung dem oben ausgeführten polysemen Charakter entspricht. Das vorgeschlagene Verfahren entspricht einem textreduzierenden Vorgehen, es arbeitet nur mit ganzen Texten und verwendet Auszüge nur zur Illustration (vgl. Welke 2005).

Für die vorliegende Untersuchung ebenfalls interessant ist die Auffassung, die von einer Zweidimensionalität von Texten ausgeht: auf der Oberfläche

⁴² Vgl. zur Lesweiseanalyse: Maas 1984; zusammengefasst bei Titscher et al. 1998, 219ff.

liegt die sich präsentierende Form, darunter befindet sich die latente Botschaft:

„Die Lesweiseanalyse interpretiert die sprachliche Oberfläche ähnlich als die sich präsentierenden Formen eines Textes, doch wird als 'Botschaft unter der Oberfläche' jene Botschaft verstanden, die sich aus der Analyse der sprachlichen Inszenierung eines Textes und dem sozialgeschichtlichen Bezug ergibt“ (Maas 1984, 18, zit. nach Titscher et al. 1998, 232).

Die im Rahmen der Narrativen Semiotik und der Filmsemiotik postulierte Oberflächenstruktur und Tiefenstruktur dienen als Basis für die Analyse der Daten (vgl. auch Kap. 2.2.2. und Kap. 6.).

*Kritische Diskursanalyse*⁴³ als eine Form der Medienforschung analysiert Diskurse bzw. verbale Interaktionen davon ausgehend, dass diese beeinflusst von Interaktionskontext durch Perspektive und Interessenlage der Beteiligten geprägt sind und so eine soziale Realität konstruieren, die unter anderem der Durchsetzung von Macht und Ideologie dient. Die Methode setzt sich zum Ziel, Inhalte, Strategien und Realisierungsformen der „Versprachlichung“ dieser Praktiken zu rekonstruieren. Die Praktiken bestehen in der Hervorbringung von Weltbildern, Gesellschaftsdeutungen und sozial wirksamen Klassifizierungen.

„[...] CDA as a specific form and practice of discourse analysis obviously always needs to account for at least some of the detailed structures, strategies and functions of text and talk, including grammatical, pragmatic, interactional, stylistic, rhetorical, semiotic, narrative or similar forms of verbal and paraverbal organization of communicative events“ (van Dijk 2001, 97).

Die Prinzipien der Kritischen Diskursanalyse beruhen auf der Erfassung von Setting und Kontext, der Gegenüberstellung der Inhalte mit historischen Ereignissen und Fakten, der Berücksichtigung von Intertextualität sowie einer genauen Beschreibung auf allen sprachlichen Ebenen. Es handelt sich um eine hermeneutisch-interpretative, zyklische Vorgangsweise. Sie wird insbesondere herangezogen, um Texten innewohnende inszenierte Diskurse der Differenz zu analysieren. Die Aufbereitung der Differenz kann dafür politisch-kulturelle und sozioökonomische Merkmale nutzen. Kritische

⁴³ Vgl. zur Kritischen Diskursanalyse u.a.: Titscher et al. 1998, 178ff.; Diaz-Bone in Mikos/Wegener 2005, 538-552.

Diskursanalyse begreift die inszenierte Differenz als Ergebnis verschiedener politisch-kultureller Prägungen. „Especially interesting for CDA research is the study of the many forms of implicit or indirect meanings, such as implications, presuppositions, allusions, vagueness, and so on” (van Dijk 2001, 103f.).

Filme präsentieren sich als multimodaler Diskurs, der auf dem Zusammenspiel verschiedenster Zeichensysteme beruht (Bilder, Töne, Schrift, Sprache, Graphik und Musik). Ein für die Untersuchung zentraler Modus ist der des Erzählens, sein Potential für den dargebotenen Diskurs besteht darin, das Erzählte zu perspektivieren. “Narrative is a mode because it allows discourses to be formulated in particular ways (ways which ‘personify’ and ‘dramatise’ discourses, among other things) [...]” (Kress/van Leeuwen 2001, 22).

Die Verwendung diskursanalytischer Verfahren in der vorliegenden Untersuchung berücksichtigt, dass an der Bedeutungskonstitution des filmischen Diskurses kinomatographische und filmspezifische Codes beteiligt sind (vgl. Kap. 2.1.)

Des Weiteren wird im Rahmen von diskursanalytischen Methoden auf das von Link entwickelte Konzept der Kollektivsymbolik Bezug genommen:

„Unter 'Kollektivsymbolik' [wird] die Gesamtheit der sogenannten 'Bildlichkeit' einer Kultur, die Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Metaphern, Exempelfälle, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien [verstanden] (Link 1997, 25, zit. nach Jäger 2004, 133f.)

Das System der Kollektivsymbole wird dazu benutzt, um zum einen Widersprüche zuzudecken und ein harmonisches Bild zu erzeugen und zum anderen dramatische Veränderungen symbolisch zu integrieren. Neben der existenten „Normalität“ gibt es im Gegensatz dazu eine Abweichung, die kodiert und überhöht wird. Sie wird als Mythos im Massenbewusstsein verankert (vgl. Welke 2005).

Im empirischen Teil der Arbeit werden sowohl das Analyseinstrumentarium der Lesweiseanalyse und der Kritischen Diskursanalyse sowie das Konzept der Kollektivsymbole für die diachrone und exemplarische Analyse und

Interpretation der filmischen Texte auf visueller und verbaler Ebene herangezogen (vgl. Kap. 7.1. und Kap. 8.2.).

Die Kombination der verschiedenen Zugänge - Inhaltsanalyse, Filmanalyse und diskursanalytische Verfahren - ermöglicht es, zum einen die 45 TATORTE als einen narrativen audio-visuellen Text zu betrachten, zum anderen die den Kontext einbeziehenden Deutungsmuster herauszuarbeiten und daran anschließend exemplarisch das diskursive Bearbeiten eines Themas zu analysieren und so dem interdisziplinären Erkenntnisinteresse der Untersuchung gerecht zu werden.

Das folgende Kapitel widmet sich der Darlegung der gesellschaftspolitischen Dimension der MDR-Erzählung, dem Ost-West-Hintergrund. Er ist der Bezugsrahmen, an dem sich die Gesamterzählung orientiert und den sie, künstlerisch geformt, spiegelt.

4. Konstruktionen von Identität

Im vorliegenden Kapitel sollen Gründe und Mechanismen des diskursiven Hervorbringens einer ostdeutschen Identität im Sinne einer deutschen Teilidentität in Folge der deutschen Einheit 1990 beschrieben werden. Dabei ist der Diskurs über diese Teilidentität zum einen eingebunden in einen übergeordneten, um die nationale Identität Deutschlands nach der Vereinigung und die Konsequenzen, die sich daraus für den Staat Deutschland ergeben, wobei die Vereinigung selbst Produkt der epochalen, weltweiten Umwälzung ist. Zum anderen, und hierauf zielt das Interesse der Arbeit, ist der Diskurs über eine ostdeutsche Teilidentität in Zusammenhang mit den an die deutsche Einheit gestellten Ansprüchen und deren Umsetzung relevant. Im Rahmen der politischen Kulturforschung wird ostdeutsche Teilidentität als ein Erklärungsansatz für die beobachtbaren Schwierigkeiten bei der Herstellung der deutschen Einheit herangezogen.

Die Vereinigung Deutschlands nach Artikel 23 des Grundgesetzes („Einigungsvertrag“) hatte den Beitritt der fünf neu konstituierten Bundesländer - Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen, Sachsen-Anhalt, Thüringen, plus Berlin⁴⁴ - zur Folge. Sie vollzog sich vor der Maßgabe, die beigetretenen Länder in das existierende politische, wirtschaftliche und soziale System der Bundesrepublik Deutschland zu integrieren. Die Verbundenheit mit den 1990 beigetretenen Ländern kommt in der nach wie vor gebräuchlichen Bezeichnung „Die fünf neuen Länder“ bzw. dem Schlagwort „Ostdeutschland“ zum Ausdruck. In beiden Begrifflichkeiten wird der Gegensatz *alt* versus *neu* bzw. *West* versus *Ost* aufrechterhalten. Unberücksichtigt blieben dabei Fragen der kulturell-mentalenen Integration. Gerade aber dies erwies sich bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung des Vereinigungsprozesses im Rahmen der politologischen Transformationsforschung als eine der Ursachen der Schwierigkeiten der Integration der beigetretenen Länder (vgl. Thumfart

⁴⁴ Im „Zwei-plus-Vier“-Vertrag vom 12. September 1990: Aufgabe der Rechte der vier Siegermächte des Zweiten Weltkriegs in Bezug auf Deutschland als Ganzes und Berlin. Auflösung der Alliierten Kommandantur. Vereinigung der Stadtteile Berlins in Art. 1 des Einigungsvertrages: „Die 23 Bezirke von Berlin bilden das Land Berlin“ (vgl. Weidenfeld/Korte 1999, 62).

2002; Greiffenhagen/Greiffenhagen 2002). Fügt man der Betrachtung über die Verwirklichung der deutschen Einheit eine historische Dimension hinzu, die berücksichtigt, dass Institutionen und ihre Akteure immer in Wertesysteme eingebunden sind, zeigt sich, dass in der Vereinigung Deutschlands zwei politische Kulturen aufeinander trafen.

„Unter dieser Perspektive ist es unumgänglich und sinnvoller Ausgangspunkt, die Gesellschaft und das politische System der alten BRD und der DDR als zwei unterschiedliche, über Jahrzehnte hinweg je eigenständig und spezifisch konfigurierte Formen von politischer Struktur und Kultur zu betrachten“ (Thumfart 2002, 31).

4.1. Zum Begriff von Identität

Mit dem Konzept von Identität wird versucht zu erfassen, dass Individuen trotz aller Veränderungen im Laufe des Lebens auf Grund ihrer Sozialität eine gewisse Unverwechselbarkeit und Wiedererkennbarkeit zu Eigen ist. Dabei konstituiert sich die Identität durch Interaktion und kognitive Prozesse des Individuums, besonders wichtig dabei sind die Phasen der Pubertät und Adoleszenz.

„Der Prozeß, aus dem heraus sich die Identität entwickelt, ist ein gesellschaftlicher Prozeß, der die gegenseitige Beeinflussung der Mitglieder der Gruppe, also das vorherige Bestehen der Gruppe selbst voraussetzt“ [...] „Das Wesen der Identität ist [...] kognitiv“ (Mead 1968, 207; 216).

Da jedes Individuum in verschiedenen sozialen Gruppen interagiert, ist es „Träger“ unterschiedlicher Identitäten, „die den verschiedensten Reaktionen entsprechen. Der gesellschaftliche Prozeß selbst ist für das Auftreten der Identität verantwortlich“ (Mead 1968, 184f.).

Identität ist als Informationsmuster zur Koordinierung des Menschen in seiner Umwelt zu verstehen. Die Summe dieses Orientierungswissens fungiert als Ordnungsrahmen. Fragen nach Identität werden dann thematisiert, wenn die Einbettung in der sozialen Welt nicht mehr selbstverständlich ist. „Man ist sich seiner Identität am bewußtesten, wenn man sie eben erst zu gewinnen im Begriff steht und gewissermaßen überrascht seine eigene Bekanntschaft macht“ (Erikson 1973, 147). Identität formt sich aus dem Abgleich zwischen Erfahrungs- und Erwartungshorizont. Eine ausbalancierte Identität ist ein

lebenslanger Prozess, in dem zwei Faktoren mit ihren jeweiligen Krisen interagieren, zum einen der individuelle Lebenszyklus, zum anderen der Wandel der Gesellschaft bzw. der relevanten Gruppe (Erikson, zit. nach Niethammer 2000, 58). Identität bezeichnet das Selbstverständnis von Personen in Bezug auf die eigene Individualität, Lebenssituation und soziale Zugehörigkeit.

Goffman (1975) entwickelte neben dem dramaturgischen Selbst⁴⁵ und dem Image-Selbst⁴⁶ ein triadisches Identitätsmodell, das die Konzepte „soziale“ und „personale Identität“ und das der „Ich-Identität“ umfasst. Stellt die „soziale Identität“ die Grundlage für Kategorisierung, Normen und Erwartungen dar, so zeigt sich in der „personalen Identität“ die Einzigartigkeit des Individuums. Während die beiden dem Individuum von Außen zugeschrieben werden, konstruiert sich die „Ich-Identität“ in der subjektiven Reflexion (vgl. dazu auch Wodak/de Cillia/Reisigl et al. 1998, 52ff.).

Innerhalb einer Gemeinschaft/Gesellschaft existieren Identitätsnormen, Abweichungen von diesen Normen werden stigmatisiert. Konflikte, die sich aus Normverletzungen ergeben, werden im Rahmen von „Stigmamanagement“ als sozialer Prozess in einer Gesellschaft gelöst. Goffman beschreibt dafür drei Lösungen: (1) die die Norm verteidigende Gruppe wird nicht als die Norm gebende angesehen, (2) die von der Norm abweichende Gruppe entfremdet sich von der Gemeinschaft bzw. entwickelt keine Bindung an sie, (3) beide Gruppen kooperieren stillschweigend, solange die herrschende Norm nicht in Frage gestellt wird (Goffman 1975, 159f.).

Wichtige Elemente von Goffman wurden von Habermas weiterentwickelt. Die persönliche Identität und soziale Identität sind Ergebnis einer Synthese zwischen Lebensgeschichte und sozialen Rollen. Für die Herausbildung einer ausgeglichenen Ich-Identität bedarf es des Aushaltens von Rollenambivalenz und Rollenambiguität sowie der autonom-reflexiven Anwendung von Identitätsnormen. „Ich-Identität“ ist für Habermas die Ausgeglichenheit zwischen sozialer und persönlicher Identität, bei Verlust der sozialen Identität kommt es zur „Verdinglichung“, bei Preisgabe der

⁴⁵ Dramaturgische Inszenierung des Selbst, die soziale Welt = eine Bühne, die sozialen Akteure = Darsteller, Zuschauer und Außenseiter.

⁴⁶ Wahrung und Verteidigung des eigenen Images.

persönlichen Identität zur „Stigmatisierung“ (Habermas 1973, zit. nach Kresic 2006, 92f.)

Der den Identitätskonstruktionen inhärente prozesshafte Charakter, der aus dem Wechselspiel von statischen und dynamischen Elementen resultiert, lässt sich mit dem von Ricoeur (1991) vorgeschlagenen Begriff der „narrativen Identität“ beschreiben. Dieser kann sowohl auf Individuen als auch auf Gemeinschaften bezogen werden. „Individuum und Gemeinschaft konstituieren sich in ihrer Identität dadurch, dass sie bestimmte Erzählungen rezipieren, die dann für beide zu ihrer tatsächlichen Geschichte werden“ (Ricoeur 1991, 397, zit. nach Wodak/de Cillia/Reisigl et al. 1998, 52). Die narrative Identität vermittelt zwischen den heterogenen Elementen, indem sie sie in eine kohärente Darstellung bringt, die den den Bedürfnissen nach Kontinuität in einer entsprechenden zeitlichen Ordnung gerecht wird.

In ihrer Untersuchungen zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität ziehen Wodak/de Cillia/Reisigl et al. das Konzept der narrativen Identität heran, um u.a. „jene Diskursstrategien aufzudecken und begrifflich zu fassen, deren Funktion darin besteht, nationale Identität⁴⁷ sprachlich zu verfertigen“ (Wodak/de Cillia/Reisigl et al. 1998, 16). „Man trägt den anderen die eigene Identität in Form eines Narrativs an und kann dabei die vergangenen Ereignisse im eigenen Leben narrativ arrangieren und interpretieren, re-arrangieren und re-interpretieren“ (Wodak/de Cillia/Reisigl et al. 1998, 55f.).

Analog zur personalen Identität entsteht kollektive Identität im sozialen Vorgang aus Interaktion, aus Rollen und Symbolen. Sie bezieht sich auf die Eigenart sozialer Normen und Verhaltensweisen, auf die Zusammengehörigkeitsgefühle, das Wir-Bewusstsein und gemeinsame Selbstverständnis der kollektiv verbundenen Individuen. Nach Bourdieu (1994) definiert sich kollektive Identität über Mitgliedschaft zu sozialen Gruppen, wobei soziale Kategorisierungen dazu dienen, die Welt zu gliedern. Dies geschieht u.a. über Selbstdefinition. Das Fundament einer kollektiven Identität bilden gemeinsame Überzeugungen und Ein- bzw. Zuordnungen.

⁴⁷ Nationale Identitäten definieren sie als „ein im Zuge der „nationalen“ (schulischen, politischen, medialen, sportlichen, alltagspraktischen) Sozialisation internalisierter Komplex von gemeinsamen und ähnlichen Vorstellungen bzw. Wahrnehmungsschemata [...], Einstellungen und Haltungen [...] und [...] Verhaltensdispositionen (de Cillia/Wodak 2009, 15)

Aus Gemeinschaftserfahrung entsteht ein Wir-Gefühl. Kollektive Identität bezieht sich u.a. auch auf spezifische Kulturelemente, wie Sprache, weltanschauliche Orientierungen, Werte, Symbole, Lebensstile.

Die kollektive Identitätsfindung bedarf also gemeinsamer Überzeugungen, Zuschreibungen und Einordnungen, sie äußert sich in der Art und Weise, wie Menschen denken, sowie in der Form der Verankerung ihrer Weltbilder und gesellschaftlichen Konstruktionen. Identität formt sich aus Gedächtnisstoff, Gegenwartserfahrung und Zukunftsprojektion, „[...] Geschichte als nachträglich verfasste und mit Sinn versehene Erzählung, [...] als Konstruktion oder (Er)Dichtung“ (de Cillia/Wodak 2009, 16).

„Geschichte stiftet Identität durch das Verhältnis der Menschen zur Vergangenheit; Gegenwart begründet Identität durch politische und soziale Ortsbestimmung; Zukunft formt Identität durch Antizipation künftigen Handelns“ (Thomas/Weidenfeld 1999, 430).

Die Wir-Identität ist eine starke Stütze für die Selbstbehauptung der Gruppe. Ihr Überleben hängt davon ab, inwieweit diese kollektive Identität an nachfolgende Gruppen/Generationen weitergegeben werden kann. Die Mitglieder der Wir-Gruppe werden durch die gemeinsame Identität verbunden, diese trägt damit zur Aufrechterhaltung des Zusammengehörigkeitsgefühls, der Gemeinsamkeit und Vertrautheit bei.

4.1.1. „Deutsche“ Identitäten

Niethammer zufolge (2000, 458) lassen sich für die Zeit seit dem Ersten Weltkrieg drei Grundtypen von kollektiven Identitätsargumentationen beschreiben:

- eine objektiv-zuschreibende Argumentation, die im Rahmen einer Ideologie ein historisches Subjekt konstituiert und zu diesem Zweck das diesbezügliche Kollektiv durch Ausgrenzung und Austreibung der Differenten homogenisiert;
- eine Argumentation zur Betonung einer defensiven oder subjektiven Differenz einer politisch nicht wirksam verfassten Gruppe, deren Wir-Gefühle durch äußeren Druck aktualisiert oder durch unbefriedigende

Geltungsansprüche hervorgerufen oder durch gemeinsame kulturelle Traditionen stabilisiert werden;

- o eine Argumentation zur Kritik der Subjekt- und Bewusstlosigkeit der Massenzivilisation.

Für die kollektive Identitätskonstruktion der Deutschen fehlte in den Jahren 1949-1989/90 der gemeinsame Handlungsraum als wesentlichstes Bestimmungselement einer institutionell geprägten politischen Praxis und Gestaltung. Aus diesem Umstand entwickelten sich divergierende Erfahrungsmuster in der DDR und der Bundesrepublik (vgl. Niethammer 2000).

So sind für den Westen u.a. die ökonomische Prosperität, eine nivellierte Mittelstandsgesellschaft und ein hohes Maß an Zustimmung zum Grundgesetz wesentliche Elemente des Erfahrungshorizontes, die Gesellschaft ist „hochgradig individualisiert und pluralisiert“ (Schroeder 2000, 9). In der im Osten am Kollektiv orientierten Gesellschaft hingegen, die „institutionell sowjetisiert“ war (Schroeder 2000, 9; siehe auch Kap. 7.1.4.2.), waren dies der offizielle Antifaschismus, Mangelwirtschaft und der permanente Systemvergleich sowohl im offiziellen Diskurs als auch durch die Massenmedien Fernsehen und Rundfunk der Bundesrepublik.⁴⁸ Die Entwicklung im jeweils anderen Staat stellte relevante Referenzpunkte der eigenen Standortbestimmung dar. Osten und Westen verhielten sich zwischen 1949 und 1989 wie „siamesische Zwillinge“. Der andere Staat diente zur Identitätsfindung, wobei 1968 jeweils einen Wendepunkt in den gesellschaftlichen Orientierungen darstellte. In der DDR äußerte sich das in der Abkehr von realsozialistischen Experimenten rund um die Ereignisse des Prager Frühlings, in der Bundesrepublik kam es in Folge der Studentenbewegung zu sozial-liberalen Reformen (vgl. von Lucke 2003). „Nach der Vereinigung trafen zwei kollektive Identitäten aufeinander, die sich in der Vergangenheit gegeneinander definiert haben“ (Segert 2008, 272).

⁴⁸ Im Dokumentationsbereich des öffentlichen Fernsehens der DDR und der Bundesrepublik fanden sich regelmäßig jeweils defizitorientierte Sendungen über den anderen Staat. Dem ZDF-Format „Kennzeichen D“ stand das DDR-Fernsehformat „Alltag im Westen“ gegenüber.

Die Zäsur 1989/90 markierte für die Bevölkerung der DDR einen System- und Kulturbruch. Obwohl die Mehrzahl sich nie vollständig mit der DDR identifiziert hatte - Zahlen aus der Sozialforschung zu einer DDR-Identität liegen nicht vor -, waren die Menschen trotzdem biographisch in diesen Staat eingebunden.⁴⁹ Das Verhältnis zum Staat war nicht allein auf Repression zu reduzieren, sondern beruhte auch auf Hinnahme und Zustimmung, was notwendigerweise zur Herausbildung spezifischer sozialer und kommunikativer Strategien führte. Das Selbstbewusstsein als Ostdeutsche/ ging nach der Wende einher mit der verstärkten Herausbildung regionaler Identitäten (vgl. dazu Kap. 8.1.3.). Beide Phänomene sind nicht als Zeichen einer Abgrenzung zu verstehen, sie sind eher Reaktion auf die veränderten Rahmenbedingungen. Während die Ostdeutschen trotz aller soziokultureller Binnendifferenziertheit eine spezifische Gruppe mit einigermaßen stabilen politischen Orientierungen bilden, setzt sich die Bevölkerung der alten Bundesrepublik insgesamt aus grundlegend divergierenden Teilgesellschaften, unterschiedlich kollektiven Identitäten und verschiedenen Wir-Gruppen zusammen. Der Dokumentarfilmer Volker Koepp charakterisiert das Leben in Ostdeutschland so:

„Es gab eine andere Art zu leben und die Dinge zu sehen. Man hat in jener Landschaft gelebt und hat sich mehr in Witzen verständigt. Es war nie ganz ernst, auch wenn es sehr ernst war. Auf der anderen Seite war das Leben östlich der Elbe, wenn man deutsche Geschichte überhaupt sieht, ohnehin immer anders. Es war eine andere Kulturlandschaft als am Rhein. Es war immer gröber und hatte eine viel stärkere Affinität zu den östlichen Nachbarn, den Russen und Polen. [...] Daß die DDR dann Teil des sogenannten sozialistischen Lagers war und dass die Strukturen, die es nun gab, ein Abklatsch der in der Sowjetunion vorhandenen Strukturen waren, ist klar.“ (Volker Koepp: „Die Dinge des Lebens“, 1998, 103).

Die Analyse der in den MDR-TATORTEN vorgenommenen Identitätsinszenierungen erfolgt unter Bezugnahme auf die oben eingegrenzten theoretischen Konzepte. Ostdeutsche Identität artikuliert sich als kollektive soziale Identität, die einer nationalen untergeordnet ist. Dabei

⁴⁹ 1987 führten Lutz Niethammer et al. in drei DDR-Industriestandorten (Karl-Marx-Stadt, Bitterfeld und Eisenhüttenstadt) 30 lebensgeschichtliche Interviews durch. Sie kamen zu dem Ergebnis, dass der hochgradigen Politisierung des Alltags spezifische Verhaltensmuster und Lebensstrategien entsprachen, weshalb die politische Geschichte der DDR so wenig von der Alltagsgeschichte zu trennen ist. (Veröffentlicht in Niethammer et al. 1991).

ist sowohl die Relevanz ihrer Artikulation als auch die Art ihrer Konstruktion Folge der durch die deutsche Vereinigung ausgelösten Veränderungen. Diese bewirkten für die einzelnen Individuen eine Infragestellung des eigenen Selbstverständnisses und setzten auf kollektiver Ebene den bisher gültigen Orientierungsrahmen außer Kraft.

Ein Ansatz sich der analytischen Erfassung des praktizierten Identitätsentwurfes zu nähern, bietet die narrative Identität. In ihr verschmelzen frühere und gegenwartsbezogene Erfahrungen zu einer neuen Gestalt. Dies lässt sich mit diskursanalytischen Verfahren nachweisen. (Ein Beispiel dafür präsentiert auf der personalen Ebene der *Film 39 Freischwimmer*, ein anderes Beispiel auf der dramaturgischen Ebene der *Film 36 Abseits*, vgl. Kap. 7.1.4.2. und Kap. 8.1.1.2.).

4.2. Identitätskrise(n)

Die Ausbildung einer Identität ist beeinflusst von Erfahrungen, lebensgeschichtlich bedingten Veränderungen sowie biographischen Diskontinuitäten, wobei Diskontinuitäten zu Identitätskrisen einzelner Individuen oder auch ganzer Gruppen führen können. Identitätskrisen gehören zur Normalbiographie jedes Individuums, sie können aber ebenso für komplexe Kollektive ausgemacht werden. Damit einher geht die subtextuelle Aufforderung, „erwachsen zu werden“ und zu einer festen Identität zu finden (vgl. Niethammer, 2000). Solche Krisen können auch im Identitätsverlust kulminieren. Das Individuum/die Gruppe verliert das Selbstbild, die Vorstellung über sich selbst und über die Einordnung in die soziale Umwelt. Identitätsverlust ist u.a. auf massiven sozialen Positionswechsel oder die Ablehnung der relevanten Bezugsgruppe zurückzuführen (vgl. Hillmann 1994).

Durch den Weltenumbruch 1989/90 wurde die Selbstgewissheit einer (gefestigten) kollektiven Identität in Frage gestellt. Das gilt sowohl für die Bevölkerung der alten Bundesrepublik als auch für die der beigetretenen Länder. Im innenpolitischen Diskurs der neuen Bundesrepublik wurde und

wird dies unter dem Schlagwort „Innere Einheit“⁵⁰ thematisiert und auf drei unterschiedlichen Ebenen gebraucht: in Bezug auf die Passung (Umgang mit Institutionen), auf die Gleichheit (Ökonomie) und auf die Akzeptanz (Bilder beider Gruppen voneinander). Während der Umgang mit den Institutionen (wie Parteien, Verbände, staatliche Einrichtungen) gelungen ist -wenngleich diese im Osten anders bewertet werden -, hat sich die die Gleichheit betreffende Vermögenspolarisierung zwischen Ost und West reproduziert. Obwohl sich die Bilder und Klischees voneinander im Laufe der 90er Jahre relativierten, behielten die negativen Stereotypen durch die ungleiche Verteilung der Ressourcen bis heute ihre Geltung (siehe dazu Kap. 7.1.3.2.). Den Ostdeutschen werden jene Eigenschaften zugeschrieben, die man dem Eigenbild zufolge erfolgreich abgelegt hat, wie Autoritarismus, gefügte Verantwortungslosigkeit, Fremdenfeindlichkeit, Rassismus und Indifferenz gegenüber dem Nationalsozialismus (Ahbe 2005, 276f.).

In diesen Diskurs eingebunden sind ebenso Fragen, die die symbolische Ausstattung des kollektiven Gedächtnisses betreffen (vgl. Kap. 4.5.3.). Durch die Vereinigung wurden die Vorstellungen über die kollektiven Identitäten von ihren herkömmlichen sozialen Fundamenten abgekoppelt. Obwohl man kaum von westdeutscher Identität spricht, rückte 1989/90 die westdeutsche Gesellschaft zusammen und bildete einen Instinkt für ihre kollektive Differenz als Modell des Ganzen aus. Die westdeutsche Alteritätskonstruktion des Ostens ist insofern als ein Zeugnis einer westdeutschen Wir-Identität zu verstehen (vgl. Ahbe 2005).

Das weitgehende Verschwinden einer öffentlich wahrnehmbaren Linken ist für die politische Szene Westdeutschlands eines der auffallendsten Ergebnisse der Vereinigung. Ein kritisches Potential als Stimulus war damit verschwunden. Indem das zukunftsunfähige und reformbedürftige Modell Bundesrepublik auf den Osten ausgedehnt wurde, enthüllte sich in der Vereinigungskrise der materielle und institutionelle Konservatismus der westdeutschen Identität (vgl. Niethammer 2000, 559ff.). Durch die Vereinigung wurde ein notwendiger Reformprozess hinausgeschoben. Darüber hinaus wich eine differenzierte kritische Selbstreflexion der

⁵⁰ Laut Eckart/Scherf (2004, 12) ist die „Innere Einheit“ dann vollzogen, wenn die Unterschiede, die aus der Nachkriegsgeschichte des geteilten Deutschlands herrühren, überwunden sind.

politischen Kultur der Bundesrepublik einer milieuübergreifenden konsensuellen Konstruktion des anderen. Der Diskurs war kulturell westdeutsch geprägt und auf Strukturen und Institutionen der Herrschaftsausübung in der DDR (Verbrechen und Repressionen) konzentriert. Die Lücken dieses Diskurses wurden besonders stark von denen empfunden, die sich als Ostdeutsche identifizierten, im Gegensatz zu denen, die sich in ihrer Identität stärker auf die Nation (Deutsche) oder Region (Sachsen, Brandenburger) beriefen⁵¹.

Der Wegfall des anderen Staates verwischte die Gegensätze im Westen. Forderungen, sich mit diesen Gegensätzen auseinanderzusetzen, wurden durch den kollabierten real existierenden Sozialismus diskreditiert. Das westdeutsche Bildungsbürgertum war sprachlos. Die Kosten der Vereinigung bekräftigten die Identität der Bundesrepublik als Wirtschaftswundernation. Die konservativen Trägergruppen der kollektiven Identität konnten sich mit moralischen Appellen an die Solidarität der nun vereinigten Nation wenden. Unter dieser Prämisse „erscheint die deutsche Einheit nicht als kulturelles Projekt, sondern als politisch administrative Tatsache“ (Giesen 1993, 251). Die fiskalische Umverteilung (z.B. Solidarpakt) wird als Instrument zur Konstruktion einer Nation instrumentalisiert.⁵²

„In den 90er Jahren hat die Bundesrepublik fast den doppelten Beitrag dessen, was sie in 50 Jahren zusammen genommen zur Wiedergutmachung des NS-Unrechts aufgewandt hat, in den neuen Ländern investiert“ (Niethammer 2000, 556).

Der ostdeutsche Glaube an die nationale Solidarität der Westdeutschen wurde in der ersten Hälfte der 90er Jahre durch den Arbeits- und Alltagsschock erschüttert. Die überzogenen Erwartungen der Ostdeutschen führten zu Enttäuschungen, sie empfanden sich als „fremd im eigenen Land“, sie fühlten sich als „Bürger 2. Klasse“. Der soziale Umbruch manifestierte sich unter anderem im massiven Arbeitsplatzabbau. Er betraf Industrie- und Landarbeiter, Frauen und ältere Arbeitnehmer⁵³ (siehe dazu Kap. 7.1., hier besonders die Expositionsphase).

⁵¹ Vgl. dazu Sozialreport 2004 (www.sfz-ev.de/index.htm). / letzter Zugriff: 31.10.2010).

⁵² Der Anteil der Ostdeutschen an der Gesamtbevölkerung beträgt 21% (Bahrman/Links 2005).

⁵³ Zwischen 1990 und 1997 fielen 3,2 Millionen Arbeitsplätze von vormals 9,7 Millionen weg (vgl. dazu Segert 2008, 264).

Nach Segert (2008) entstand das Wir-Bewusstsein einer übergreifenden Ostidentität Anfang der 90er Jahre als Folge eines Verlustgefühls, das ein DDR-Bewusstsein rekonstruiert, wobei sich die Rekonstruktion selektiver Strategien bedient. In ihr wird die DDR quasi neu erfunden und je nach Interesse der „erzählenden“ Gruppe ausgestaltet. Die anfängliche Kompensation des eigenen Selbstverständnisses als DDR-Bürger durch die Zugehörigkeit zur größeren deutschen Nation und den neu entstehenden Ländern erwies sich insofern als problematisch, als in der Bundesrepublik das Verständnis der Nation an die Geschichte der Spaltung gebunden ist. Ein Anschluss an diese Auffassung war für DDR-Bürger schwierig, weil dies nur mit einer völligen Neuinterpretation ihrer bisherigen Geschichte möglich war. In der Betonung der getrennten Entwicklung beider deutscher Staaten, an deren Ende die Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik dem Zusammenbruch der DDR gegenübergestellt war, ging mit der Abwertung des ehemaligen Gegners und damit auch seiner Bevölkerung einher. Dieser Sichtweise liegt ursächlich der von konservativen Eliten propagierte Antikommunismus zugrunde, der für breite Bevölkerungsgruppen als Lebens- und Denkmuster anschlussfähig ist. „Das Selbstwertgefühl der Sieger scheint die Herbwürdigung der Verlierer zu brauchen“ (Segert 2008, 272). Eine Konstruktion einer gemeinsamen kollektiven Identität durch die Beschwörung der gemeinsamen Wurzeln mit positiver Konnotation im kulturellen Erbe (z.B. Weimarer Klassik) kam nicht zum Tragen (siehe Kap. 7.1.5.2.).

Der Erwerb einer neuen kollektiven Identität umfasst für die beigetretene Bevölkerungsgruppe die konsensuelle Umbewertung der Lebensleistung der Aufbaugeneration der DDR und der nachfolgenden Generationen (siehe Kap. 4.5.1.). Unabhängig von den Ursachen und Intentionen ist die DDR als Staat durch die Durchführung sozialer Reformen (z.B. Kinderbetreuungseinrichtungen, Gesundheitsversorgung, Berufstätigkeit von Frauen, Fristenlösung) im Leben ihrer früheren Befürworter und Gegner nach wie vor präsent und beeinflusst dadurch die gesamtdeutsche politische Kultur und wird in ihren Folgen auch eine zentrale Rolle in der Bildung einer neuen deutschen Identität spielen (vgl. Jarausch/Middell 1994). Schwierigkeiten

zeigten sich daneben durch die Infragestellung einmal erworbener Gewissheiten, die sich in Symbolen und Ritualen ausdrücken.⁵⁴

„[...] wer seine Biografie und die bisher geltenden Werte selbst radikal verleugnet, wie das massenhaft ab 1990 in der späten DDR und den neuen Bundesländern geschah, der verfällt der Subalternität, der dauernden Anpassung an die von anderen diktierten Verhältnisse“ (Segert 2008, 268).

Während sich „die Dispositionen zur deutschen Identität [...] in der ehemaligen DDR weitgehend den Instrumenten einer systematisch vorgehenden empirischen Sozialforschung entzogen [haben]“ (Thomas/Weidenfeld 1999, 433), lässt sich eine ostdeutsche Identität nach dem Ende der DDR, in der sich unter anderem der Wunsch nach sozialem Halt und öffentlicher Anerkennung ausdrückt, durchaus mit sozialwissenschaftlichen Instrumenten nachweisen. Die frühere relativ egalitäre und im Alltag auf dichte Kommunikation und Austauschbeziehungen angewiesene DDR-Bevölkerung sieht sich durch die Vereinigung einer explosiven sozialen und mentalen Diffamierung gegenüber. Gleichzeitig schwindet aber das durch Zusammenhalt und Unterstützung geprägte Lebensgefühl, da dessen Praktizierung von den Strukturen der DDR bedingt war. Aus diesem Lebensgefühl leitet man nun eine moralische Überlegenheit der eigenen Gruppe ab (vgl. dazu Niethammer 2000) (siehe auch Kap. 4.6.). Im öffentlichen Diskurs hingegen finden ostdeutsche Identitätskonstruktionen häufig im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung und Bewertung mit der Vergangenheit statt (vgl. u.a. diverse Umfragen des Allensbacher Instituts für Demoskopie; siehe dazu auch Kap. 7.1.1.2.)

Der Identitätsdiskurs entwickelte sich in der innerstaatlichen Auseinandersetzung um Anerkennung, Teilhabe und Deutungshoheit.⁵⁵ An der Konstruktion der Ostdeutschen als kollektive Identität waren, neben den Bürgern, auch Medien und Wissenschaft beteiligt. In der Bezeichnung

⁵⁴ Als ein Beispiel führt Ahbe (2002, 33) *Händeschütteln* und *Konfliktbereitschaft* an: Im Osten werden beim Begrüßen und Verabschieden, im Westen wird nur bei formellen Anlässen die Hand gegeben. *Konfliktbereitschaft*: Im Osten wird versucht, Harmonie herzustellen, im Westen werden Konflikte angesprochen. (Vgl. dazu auch Schroeder 2006, 85).

⁵⁵ Er fand auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung Niederschlag, z.B. in Wolfgang Englers Veröffentlichung „Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land“ (1999, Berlin: Aufbau-Verlag), dem die Friedrich-Ebert-Stiftung den Preis für „Das politische Buch 2000“ verlieh.

„Ostdeutscher“ bzw. „Ossi“ als kollektive Gruppe, der eine Etikettierung innewohnt, wird einerseits eine deutliche Unterscheidung vom Altbundesbürger, andererseits auch eine Abgrenzung vom SED-Staat vorgenommen.⁵⁶ Die Zugehörigkeit zur genannten Gruppe weist über einen regionalen Geltungsanspruch (z.B. Sachse), im Sinne des deutschen föderalen Systems, hinaus.

Analog zur Nord-Süd-Raumeinteilung lässt sich die in Ost-West neutral als an den Himmelsrichtungen orientierte verstehen. In ihr lassen sich dann in Deutschland im Weiteren historische, konfessionelle, ökonomische Unterschiede usw. aufzeigen. Die im öffentlichen Diskurs verbreitete Kategorisierung Ost-West hingegen bedient sich unausgesprochen der politischen bipolaren Einteilung der Welt aus der Zeit des Kalten Krieges und schreibt implizit daran geknüpfte Argumentationsmuster fort. Die Aktualisierung verschleiert, dass hinter den an die Kategorisierung geknüpften Zuschreibungen Unsicherheiten im Umgang mit den sozioökonomischen, politischen und mental-kulturellen Folgen der Vereinigung - bei gleichzeitig stattfindendem Wandel einer globalisierten Weltwirtschaft - stehen. Die Diskussionen über kollektive Identität zeigen, dass sich selbst ein durch Beitritt ausgelöster Transformationsprozess nicht linear, sondern historisch voraussetzungsvoll und eigendynamisch vollzieht. Ziel der mental-kulturellen Integration muss ein tragfähiges Gemeinwesen sein, das den Herausforderungen der globalisierten Weltwirtschaft gewachsen ist (Reißig 2005).

Die Angleichungsprozesse zwischen Ost und West bleiben nicht unberührt von Globalisierung, zunehmender Differenzierung und Segregation, der europäischen Integration und Erweiterung und dem historisch-geographisch begründeten Föderalismus Deutschlands.

⁵⁶ Ursula Hoffmann-Lange plädiert für den Begriff „Bürger der ehemaligen DDR“, da dieser präziser sei als der Begriff „Ostdeutscher“. Sie kritisiert die Unschärfe auf Grund der Nichtberücksichtigung der Migrationsbewegungen in beide Richtungen (Hoffmann-Lange 2002, 116).

4.3. Transformation als Herausforderung

Zur Beantwortung der Ursachen der Schwierigkeiten bei der Integration des Ostens wird retrospektiv zum Teil auf Erkenntnisse aus dem Bereich der Migrationsforschung zurückgegriffen. Dies betrifft Phänomene wie Kulturschock und Selbstethnisierung. Ein erfolgreich bewältigter Kulturschock vollzieht sich in drei Phasen: Zusammenprall, Reorganisation und Neuidentifikation (vgl. auch Haller 2005; siehe dazu Kap. 6.4.). Ebenso wird versucht, die Integration bzw. Assimilation der Ostdeutschen z.B. mit dem Akkulturationsmodell von J. Berry⁵⁷ zu beschreiben, nach dem der Status von Einwanderern (Separation, Integration, Marginalisierung, Assimilation) davon abhängig ist, wie stark sie sich mit ihrer Herkunftskultur und der Aufnahmekultur identifizieren. Als wichtigste Variable gelten Alter und Generationenzugehörigkeit.

Die Schwierigkeiten der Ostdeutschen unmittelbar nach dem Beitritt der fünf Länder bestanden unter anderem im Verlust ihrer Handlungskompetenz. Bisher erworbene Fähigkeiten und bisher erworbenes Wissen waren entwertet und mussten neu gelernt werden. Ihre Situation ähnelt insofern der von Einwanderern.

„Tatsächlich sind die Ostdeutschen [...] aus einem völlig anderen Land gekommen. Sie ließen ihre Heimat hinter sich, kamen in einen fertigen Staat, eine gesetzte Gesellschaft, die nicht wirklich auf sie gewartet hatte, die sie kaum mitgestalten konnten, in die sie sich einzupassen hatten. [...] Das Außergewöhnliche ihres Migrantendaseins ist bloß, dass die Ostdeutschen ausgewandert sind, ohne sich fortbewegt zu haben. Das neue Land ist zu ihnen gekommen, nicht sie zu ihm“ (Staud 2003, 267).

Parallel dazu vollzog sich in der Phase des Aufbau Ost ein paradoxer Rollentausch: Die Einheimischen (Ost) mussten die Regeln der anderen (West) lernen.

Im Unterschied zu den „echten Migranten“, die den Assimilationsaufwand für sich und ihre Kinder mit dem Ist-Zustand der verlassenen Heimat vergleichen können, fehlt den Ostdeutschen diese Möglichkeit, denn ihr Herkunftsland wurde allmählich unauffindbar. Insofern ist die Gewinn- und Verlustbilanz der

⁵⁷ Berry 2001, zit. nach Staud 2003, 275, 324.

Ostdeutschen widersprüchlich, weil in ihrem Vergleichsmaßstab reale Veränderungen und wandelnde Bewertungen zusammenfließen. Dies erklärt, warum sich eine Mehrheit der Ostdeutschen bei gleichzeitiger Verbesserung der Lebensverhältnisse als Verlierer der deutschen Einheit sieht. Ein Zeichen dafür ist, dass in einer Umfrage 1995 72% der Ostdeutschen meinten, die früheren DDR-Bürger seien im vereinigten Deutschland „Bürger 2. Klasse“ (vgl. Ahbe 2005, 38).

Ein Eindruck von den kontroversen politischen Standpunkten zum Vollzug des staatsrechtlichen Vorgangs am 3. 10. 1990 geben die im Wende-Korpus⁵⁸ aufgelisteten Benennungsvarianten. Neben dem neutralen beschreibungs- sprachlichen Lexem *Beitritt*, das am häufigsten verwendet wurde und langfristig- Deutungshoheit behaupten konnte, finden sich *Anschluss*, *Angliederung*, *Annexion*, *Einverleibung*, *Übernahme*, *Vereinnahmung*. Der Verwendung der Lexeme, die sich auf transitive Verben zurückführen lassen, wohnt eine kritisch-distanzierte Haltung zum Vorgang inne, d.h. er wird als ungleichgewichtiger Aneignungsprozess bewertet, nicht als selbstbestimmte Handlung der DDR. Die Bundesrepublik nimmt dabei mit starken Eigeninteressen die jeweilige Agens-Rolle ein (vgl. dazu auch Herberg1997/2008).

Ein weiterer Ansatz, die Schwierigkeiten der Integration zu erklären, ist der der politischen Kulturforschung. Diese untersucht empirisch unter anderem Auseinandersetzungen über Verbindlichkeiten von Traditionen, Normen und Erziehungszielen in Zeiten politischer Umbrüche. Sie vergleicht politische Einstellungs- und Wertekriterien im Gestern und Heute, im Hier und Dort. Als Vertreter dieser Disziplin weisen Greiffenhagen/Greiffenhagen (2002, 17) darauf hin, dass sich zum einen die Ansichten der KulturforscherInnen in den Diagnosen niederschlagen, zum anderen, dass der politikwissenschaftliche Terminus „Vergleich“ in Deutschland immer auch einen politischen Akzent hat. Für die Untersuchung des politischen Identitätsdiskurses in Deutschland werden herkömmlicherweise immer die neuen und alten Bundesländer

⁵⁸ Vgl. Wende-Korpus (1992): Das Wende-Korpus. Textdatenbank des Instituts für deutsche Sprache, IDS Mannheim; Hellmann, Manfred W. (2004): Wörter in Texten der Wendezeit. Ein Wörterbuch zum "Wendekorpus" des IDS. Mai 1989 bis Ende 1990. (Unter Mitwirkung von Pantelis Nikitopoulos und Christoph Melk). CD-ROM und Begleitband. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache - amades (vgl. www.ids-mannheim.de/pub/laufend/amades/ama04-1.html/ letzter Zugriff: 31. 10. 2010)

miteinander verglichen, mit der impliziten Prämisse der Angleichung im Rahmen der Dominanzrelation zwischen beiden Teilen. Die Kontroversen bestehen so gesehen darin, wie lange „die zwei Teile eines Volkes benötigen, damit wieder zusammenwächst, was immer zusammen gehörte“ (Greiffenhagen/Greiffenhagen 2002, 16). Die politische Kulturforschung sieht den Zeitrahmen der wirtschaftlichen Angleichung als eine der Ursachen für das mentale Auseinanderdriften beider Bevölkerungsteile, das sich erst bei einer deutlichen Übereinstimmung der Lebensverhältnisse verlieren wird.

Nach Thumfart (2002) werden, den Annahmen der Modernisierungstheorie folgend, gesellschaftliche Wandlungsprozesse mit dem Begriff Transformation⁵⁹ beschrieben. Diese wird extern geleitet und vollzieht sich in drei Phasen:

- Initiierungsphase: politische Revolution und tief greifende Reformen;
- Transitionsphase als Übergangsphase: Schaffung und Implementierung der rechtlichen Rahmeninstitutionen;
- Strukturierungs- und Konsolidierungsphase: Feinausgestaltung und Zementierung der neuen Ordnungen.

In ihrer Abfolge spiegelt sich die normative Integration von Gesellschaft.

„Auf die Transformation der DDR übertragen, bedeutet dies, dass die *Transitionsphase* [...] von Januar/Februar 1990 bis zum 3. Oktober 1990 [dauerte] und wir uns gleichsam nach der offiziellen deutschen Vereinigung im Sedimentierungsabschnitt befinden, in dem keine Veränderungen oder Irritationen mehr zu erwarten sind“ (Thumfart 2002, 40).

Im Rahmen der sozialwissenschaftlichen Transformationsforschung wird von einer solchen vorbestimmten Ankunftsgesellschaft abgegangen, und die Prozesse werden als polyphone Entwicklungen aufgefasst, die von endogenen Faktoren mitbestimmt sind (vgl. Thumfart 2002, 34ff.). Dieser Zugang berücksichtigt sowohl die Geschichte des Verhältnisses zwischen Struktur und Kultur als auch das von politischen Institutionennetzen und Akteuren. Des Weiteren ist die Dimension der historischen Zeit mit einbezogen. Dieser Ansatz lässt sich auch begrifflich festmachen, indem der Wandel als Transition⁶⁰ bezeichnet wird. Der Unterschied besteht darin, dass

⁵⁹ Transformation: Umwandlung, Umformung, Umgestaltung, Übertragung (Duden: Fremdwörterbuch, Bd. 5, 2001, 1005).

⁶⁰ Transition: Übergang (Duden: Fremdwörterbuch, Bd. 5, 2001, 1006).

hier die Phänomene beide Teilgesellschaften betreffend (d.h. gesamtdeutsch), ergebnisoffen und relativ unbestimmt aufgefasst werden (vgl. Thumfart 2002, 40).

Die Transformationsforschung schlägt drei Dimensionen des politischen Systems vor:

- die Dimension der politisch-administrativen Institutionalisierung (Makroebene, z.B. Verfassungen, Parlamente, Ministerien);
- die Dimension des Aufbaus intermediärer Organisationen (Mesoebene, z.B. Parteien, Verbände, Kirchen, Medien);
- die Dimension der politisch-kulturellen Orientierungen der Mitglieder einer Gesellschaft (Mikroebene, z.B. Einstellungen und Verhaltensweisen).

Diese drei unterliegen einer wechselseitigen Durchdringung, Beeinflussung und Modifizierung.

Integration manifestiert sich u.a. in den Feldern Mitgliedschaft (z.B. als Konstruktionselement kollektiver Identität und Handlungsfähigkeit), Konfliktregulierung (z.B. werden Gegensätze als berechtigt und sinnvoll angesehen), Öffentlichkeit (z.B. vorherrschende Deutungsmuster), Solidarität (z.B. an lebensweltliche Voraussetzungen wie Identität, Bindung und Zugehörigkeit gebunden) und Wertebindungen (z.B. Erhaltung kultureller Orientierungen einer Gesellschaft). Alle genannten Felder durchziehen die Makro-, Meso- und Mikroebene.

Die Betrachtung der Transformation des Ostens unter der theoretischen Prämisse einer „nachholenden Modernisierung“, in der die alte Bundesrepublik als *Blaupause* diente - man beschrieb den Zustand Ostdeutschlands Anfang der 90er Jahre mit dem in der alten Bundesrepublik in den 50er, 60er Jahren vergleichbar -. förderte letztendlich die ab Mitte der 90er Jahre zu beobachtenden Tendenzen einer dualistischen Gesellschaft (Greiffenhagen/Greiffenhagen 2002, 21f.). In der Ergänzung dieser Auffassung um die politisch-kulturelle Dimension zeigte sich, dass westliche Ableitungs- und Zuschreibungsmuster auf die im Osten sozialisierte Bevölkerung so nicht anwendbar waren. Zwar zeigten sich hinsichtlich der sogenannten „Sekundärtugenden“ durchaus oben genannte Parallelitäten, auf dem Einstellungsfeld „soziale Gleichheit und Gerechtigkeit“ dagegen

deutliche Unterschiede. Die 40-jährige Politikgeschichte der DDR hat deutlich eigene Profile hervorgebracht, die innerhalb der Gesellschaft abhängig von Generationenzugehörigkeit, Bildungsgruppe und Beruf variieren. Als Erklärung dieser Phänomene wird auf sozialwissenschaftliche Forschungsansätze, die sich mit den Aspekten von Sozialisation und Situation beschäftigen, hingewiesen. In den Argumentationen ursprünglich einander gegenübergestellt, werden beide mittlerweile im Rahmen der Transformations- bzw. Transitionsforschung einander ergänzend mit jeweiligen Ausdifferenzierungen herangezogen (vgl. Greiffenhagen/Greiffenhagen 2002). Mit Hilfe der Sozialisationshypothese wird versucht, die im Osten verbreitete Werteorientierung auf die DDR-spezifische Sozialisation der Ostdeutschen zurückzuführen, während die Situationshypothese die wachsende Selbstidentifikation als Ostdeutsche mit den Erfahrungen im Vereinigungsprozess erklärt. Während die Erstere die kollektiven Bindungen und Orientierungen als Nachwirkungen der DDR-Sozialisation bestimmt, sieht die Letztere die Aspekte des Transformationsprozesses und damit einhergehende Frustrationen als Ursache (vgl. dazu auch Neller 2006, 47). Letztendlich erscheint ostdeutsche Identität und die mit ihr verknüpfte Erinnerungskultur als multidimensionales Gebilde, das stärker auf sozialisatorische oder situative Faktoren bezogen sein kann (vgl. Pollack 1998).

4.4. Raumbezogene Identitätskonstruktion

Auf den Begriff *Region* wird hier eingegangen, um aufzuzeigen, dass dessen Konzeptualisierung für die Konstruktion der kollektiven Identität Ostdeutscher unter gewissen Blickwinkeln herangezogen werden kann. Darüber hinaus spielt das Konzept *Region* in den analysierten Daten als „Mitteldeutschland“⁶¹ eine Rolle (siehe dazu auch Kap. 8.1.3).

⁶¹ Zur Debatte um den Begriff von „Mitteldeutschland“ als Bezeichnung der DDR Anfang der 60er-Jahre (vgl. Betz 1962, zit. nach Hellmann/Schröder 2008, 113-119).

Für die Bewohner selbst stellt sich eine Region als politisches Gefüge mit seiner Lage, Geschichte, Tradition, Größe sowie Siedlungsstruktur in einem bestimmten Lebens-, Wirtschafts- und Naturraum dar.

Aus wissenschaftlicher Perspektive wird Region als Einheit definiert, die sich nicht nur durch ökonomische Verflechtungen konstituiert, sondern sich auch durch politisch-administrative und regionenweit wirksame Instrumente als identifikationsbildende Entität in einem gemeinsamen Lebens- und Wirtschaftsraum darstellt. Zur Beschreibung von Regionen werden vier idealtypische Differenzierungsmöglichkeiten vorgeschlagen. Unterschieden wird zwischen einem strategischen, einem analytischen, einem funktionalen und einem territorialen Zugang (vgl. dazu Geis 2005). Dabei wird jeweils ein definierendes Kriterium für die Festlegung von räumlichen Grenzen herangezogen. Der *strategische Zugang* orientiert sich an einer ökonomischen Einheit, z.B. cluster, industrial district. Unter *analytischer Perspektive* werden in einem Bottom-up-Prozess politisch-administrative Einheiten, meist Kommunen, gebildet. Der *funktionale Zugang* definiert aus der Perspektive der handelnden Person oder Organisation eine Region als Interventionsraum zur Problembearbeitung. Bezogen auf das *Territorium* wird Region als Raumeinheit, z.B. Wirtschaftsraum, Kulturraum, erfasst, wobei die Abgrenzung hier nach unterschiedlichen Kriterien erfolgt. Dabei fanden bisher Raumbildungen mit religiösem, sozialem, ästhetischem oder symbolhaftem Kontext wenig Beachtung (Ritter 1998, 51).

Nutzt man das Konzept Region, um Ostdeutschland als Einheit zu definieren und dementsprechend die in ihr lebende autochthone Bevölkerung als Ostdeutsche, erscheint die territorial begründete Zugehörigkeit vor dem Hintergrund des symbolhaften Kontextes der DDR, die als gemeinsam erfahrener Lebensraum rekonstruiert wird, interessant. Allerdings vernachlässigt man dann, dass der Osten Deutschlands ein disparates Gebilde in sich darstellt. In ihm stehen urbane Regionen wie Dresden, innovative Industrie- und Technologiecluster wie Jena, brachliegende Industrieregionen wie Eisenhüttenstadt, ländliche Randgebiete wie die Region um Cottbus und deindustrialisierte Regionen wie das Lausitzer Braunkohlenrevier einander gegenüber.

Die in den 90er Jahren mit „Abriss“, 10 Jahre später mit „Rückbau“ bezeichneten Vorgänge sind Kennzeichen einer Schrumpfung, die zu immer ungleicheren Lebensverhältnissen in immer disparateren Regionen führt. Seit dem Mauerfall haben zwei Millionen Menschen den Osten Deutschlands verlassen.⁶² Das betrifft vor allem den ländlichen Raum, die größeren Städte konnten leicht dazugewinnen. Der ländliche Raum wird zum „Altersheim“, er hat keine „junge Mitte“, was die Bildung einer bürgerlichen Mittelschicht erschwert. Die Abwanderung im Osten ist zugleich Ergebnis und Ursache der Veränderungen in Ostdeutschland (vgl. Kralinski 2003). Diese demographische Entwicklung im Osten Deutschlands ist weltweit einmalig und zeigt tief greifende Folgen in der Veränderung der Sozialstruktur bis hinein in die Familien, da es sich um eine flächenhafte Erscheinung handelt, es vor allem Frauen mit arbeitsweltlicher Orientierung sind, die abwandern, und diese Prozesse nicht durch Zuzug ausgeglichen werden (Weiß 2005). Funktional wird Ostdeutschland im öffentlichen Diskurs dann als Region etabliert, wenn es um defizitorientierte Kategorisierungen geht, sei es ökonomischer („Solidarbeitrag für die fünf neuen Länder“) oder sozialer Natur („Rechttradikalismus in Ostdeutschland“). Die Etablierung Ostdeutschlands als Region, die alle Binnendifferenzierungen überstrahlt, ordnet ihr dabei Aufgaben im innerdeutschen Diskurs zu, die die vorhandenen Disparitäten negieren.

„Aus einem rückwärts orientierten Vergleich zur DDR, Anfang der 90er Jahre, wurde ab Mitte der 90er Jahre ein Ost-West-Vergleich, der vor allem die Ungleichheiten zur Grundlage hatte. Die sich unterscheidenden Parallelstrukturen (Wirtschafts-, Eigentums- und Betriebsgrößestrukturen, das Arbeitslosigkeitsniveau und die Einkommens- und Vermögensstrukturen) haben zu einer eigenen Ost-Identität geführt, die die Wurzeln nicht vorrangig in der gemeinsamen Vergangenheit, sondern der aktuellen Gleichartigkeit der Lebensverhältnisse in den neuen Bundesländern hat“ (Sozialreport 2004, 13).

Nichts trennt die Ostdeutschen und Westdeutschen heute so sehr wie die Vermögensverteilung. Die 1990 vollzogene Währungsunion verschärfte und verfestigte diese Vermögensdiskrepanz (vgl. Busch 2005; siehe dazu vor allem Kap. 7.1.5.2.).

⁶² Zwischen 1989 und 2002 haben 1,3 Millionen Menschen den Osten verlassen, vor allem junge, gut Ausgebildete und Frauen. Der Osten blutet intellektuell ähnlich aus wie vor 1961 (Kralinski 2003, 80).

Neben dem „Großraum“ Ostdeutschland⁶³ findet sich verstärkt die Wiederentdeckung einer kleinräumig definierten regionalen Identität als „Sachse“, „Thüringer“ etc., die zum einen auf die historische Regional- und Landesgeschichte zurückgreift und zum anderen auf die in der DDR praktizierte und geförderte Brauchtumpflege (u.a. Bergmannsbrauchtum: Schnitzen, Klöppeln, die sorbische Domowina⁶⁴, Leipzig als Messestadt und Zentrum der sächsischen Wirtschaft, daneben die barocke Residenzstadt Dresden⁶⁵) anknüpft. Identitätsstiftend für Sachsen ist u.a. ein anti-preußisches, d.h. anti-berlinerisches (Preußen versus Sachsen),⁶⁶ Gemeinschaftsgefühl. Das Bewusstsein um die regionalen und historischen Traditionen spielte eine Rolle, dabei blieb aber der Stellenwert der Landesgeschichte im Schatten. So gewinnt mit der Neukonstitution des Landes Sachsen 1990 dessen Geschichte in der Öffentlichkeit wieder an Bedeutung, was sich u.a. in der Verwendung der alten sächsischen Farben Weiß-Grün zeigt. Auch die Wiedereinrichtung der sich neu konstituierenden Länder orientierte sich an traditionellen Grenzen. Wirtschaftliche und verwaltungstechnische Überlegungen fanden keine Zustimmung in der Bevölkerung (vgl. Keller 1994).

Darüber hinaus lässt sich Region als räumliche Einheit administrativ als politische Region (z.B. die 16 Bundesländer und Berlin)⁶⁷ beschreiben und als strukturelle Region, in der die Regionstypen je nach ihrer Siedlungsstruktur sich in drei Grundtypen (Agglomerationsraum, verstädterte Räume, ländliche Räume)⁶⁸ beschreiben (vgl. Geis 2005, 90ff.).

⁶³ Erst der Sozialreport 1999 führte in der Frage nach der regionalen Identität die Kategorie „Ostdeutschland“ ein.

⁶⁴ Dachverband sorbischer Vereine.

⁶⁵ August der Starke (*1694) sächsischer Kurfürst mit identitätsstiftendem Potential.

⁶⁶ Die Geschichte des Niedergangs Sachsens steht in direktem Zusammenhang mit Preußens Weg zur Dominanz in Deutschland. Dies fand seinen fiktionalen Niederschlag im DDR-Fernsehfilm „Sachsens Glanz und Preußens Gloria“ (1985/87, Regie: Hans-Joachim Kasprzik, Drehbuch: Albrecht Börner, August III. Rolf Hoppe). (www.fernsehserien.de/index.php?serie=3198 / letzter Zugriff: 31. 10. 2010).

⁶⁷ Diese lassen sich im Weiteren in 97 Raumordnungsregionen synthetisieren, wovon sich 23 im Osten Deutschlands befinden. Sie unterscheiden sich hinsichtlich der Merkmale Infrastruktur, Sozialräume, Wirtschaft, Bevölkerungszahl, Beschäftigungszahl und Qualifizierungsniveau (Geis 2005, 102).

⁶⁸ Diese werden insgesamt in sieben Regionstypen ausdifferenziert. Im Westen Deutschlands sind Arbeitslosigkeit und Sozialhilfequote in den Agglomerationsräumen und Großstädten am höchsten; im Osten hingegen verhält es sich umgekehrt (Eckart/Scherf 2004).

Die östlichen Bundesländer bilden kein homogenes Gebilde mit einheitlicher Wirtschaftsstruktur. Sie sind gekennzeichnet durch drei „regionale Disparitäten“, ein Stadt-Land-Gefälle, ein, im Vergleich zum Westen Deutschlands, nicht sehr ausgeprägtes Süd-Nord-Gefälle und strukturschwache Gebiete an den ehemaligen Außengrenzen. Allen 23 östlichen Raumordnungsregionen gemeinsam ist aber die höhere Bedeutung, die dem Standortfaktor Arbeitsmarkt und der Kinderbetreuung beigemessen wird, während es in den westlichen Regionen Faktoren wie das Verkehrssystem, Lebenshaltungskosten, Einkaufsmöglichkeiten und Dienstleistungen sind. Unterscheidungen zwischen Ost und West finden sich auch in den Einstellungen zum Beruf, wobei die Reihenfolge wichtiger Ambitionen ähnlich ist, ihre jeweilige Relevanz aber unterschiedlich gewichtet wird. Hinsichtlich der beruflichen Prioritäten ist für Ostdeutsche der Sicherheitsgedanke, das sinnvolle Ausfüllen des Alltags, sich Herausforderungen zu stellen und sich beweisen wollen, ebenso wie hoher Verdienst, Ansehen und Anerkennung in der Öffentlichkeit relevanter, für Westdeutsche hingegen sind Unabhängigkeit von anderen, Einfluss auf wichtige Entscheidungen und Entwicklungen zu nehmen, etwas Sinnvolles für andere Menschen zu tun und die Karriere wichtiger (Geis 2005, 159ff.; 176f.).

Weitere, aber weniger ausgeprägte Unterschiede zwischen östlichen und westlichen Regionen zeigen sich in den Erziehungs- und Bildungszielen. Während im Osten stärker traditionellere Ziele, wie Pflichtbewusstsein, Höflichkeit, gute Umgangsformen, und Autonomieziele, wie Selbstständigkeit, Neugier und Wissensdurst, Durchsetzungsfähigkeit, Leistungsbereitschaft und Leistungsfähigkeit, betont werden, wird im Westen mehr Wert auf soziale Kompetenz, wie z.B. Kritik- und Urteilsfähigkeit sowie Verständnis für andere, gelegt. Was die Bildungsziele betrifft, so sind im Osten selbstständiges Arbeiten, Fachwissen und berufliche Spezialisierung wichtig, im Westen hingegen werden Team- und Kritikfähigkeit sowie die Fähigkeit zum Aufbau von Netzwerken hervorgehoben (Geis 2005, 188). Hier zeigt sich, dass Ergebnisse von Befragungen, die sich auf ein Territorium beziehen, ihre Entsprechung in Daten, die von sozialen Gruppen ausgehen, finden (vgl. Kap. 4.5.2.).

4.5. Vergangenheitsbezogene Identitätskonstruktionen

Das Konstrukt einer kollektiven Identität der Ostdeutschen verdeckt neben den regionalen Disparitäten soziale Differenzierungen innerhalb dieser Gruppe. Gerade für die vorliegende Arbeit sind diese aber in Hinblick auf die Inszenierung von ostdeutscher Identität von Bedeutung. Neben den situationsbedingt individuell unterschiedlich erfolgreich erlebten und verarbeiteten Erfahrungen sozioökonomischer Natur in Folge der Vereinigung spielt auch die sozialisatorische Komponente eine Rolle. Diese kommt in der generationenspezifischen Bindung und Prägung durch die Institutionen des untergegangenen Staates DDR sowie durch die ebenfalls dadurch beeinflusste Einstellung zu diesem Staat zum Ausdruck. Dabei dient nicht der Staat DDR, sondern die in ihm verbrachte Lebenszeit, die biographischen Erfahrungen und das eigene Selbstverständnis als Identifikation; (siehe dazu u.a. die Protagonisten der TATORT-Erzählung Ehrlicher und Kain, vgl. Kap. 7.2.1.).

4.5.1. Generation als Erfahrungsgemeinschaft

Generation ist ein Element der Identitätskonstruktion, zum einen sinnstiftend im Rahmen der Familie, aber auch in Bezug auf die altersspezifischen Selbstbilder, die eine soziale Orientierung ermöglichen, zum anderen für die Konstituierung einer imaginierten Wir-Gruppe. Darüber hinaus impliziert der Generationenbegriff immer Erfahrungsgemeinschaft, in der soziales Wissen vergesellschaftet und überliefert wird. Insofern handelt es sich bei dem Begriff „Generation“ auch um eine Gedächtniskategorie.

„Das gemeinschaftsstiftende Potential liegt auf der kulturell codierten Ebene der Deutung und Verarbeitung. Nur als angeeignete Erfahrungen können die an sich heterogenen und durchaus widersprüchlichen Erlebnisse eine generationelle Signatur erhalten und damit ein Gefühl von Gemeinschaft begründen“ (Jureit 2006; 14).

Die generationenspezifische Bindung⁶⁹ besteht darin, dass hier Angehörige benachbarter Geburtsjahrgänge als sogenannte Erfahrungsgemeinschaften bestimmte Schlüsselereignisse, Lebensvorstellungen und Verflechtungen von Alt und Neu teilen. Damit werden generationstypische Erfahrungen und Erwartungen sowie Muster des Denkens und Fühlens rekonstruiert. Ahbe/Gries (2007) zufolge wird Generation hier nicht im verwandtschaftlichen, sondern im gesellschaftlichen Sinn verstanden. Sie kann über die Unterschiede in Bildung, Einkommen, gesellschaftlicher Position, politischer Orientierung hinweg bestehen. Sie wählen diesen Zugang, um Dynamik, Stabilität, Stagnation und Krise in der DDR zu erklären. Für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit wird das Konzept der Erfahrungsgemeinschaften herangezogen, um den retrospektiven DDR-bezogenen Anteil der ostdeutschen Identität und die damit verbundene Abwertung der Lebenserfahrung in Folge der Transformation und dessen Konsequenzen für die Identitätskonstruktionen im neuen Staat herauszuarbeiten, d.h. hier wird der Generationenzusammenhang explizit aus der Nachwendeperspektive heraus entwickelt.⁷⁰ Dabei entstehen diese neuen Identitätskonstruktionen in der Inszenierung der Interaktion zwischen den Generationen. Ahbe/Gries (2007, 4ff.) klassifizieren dabei sechs typologische Generationen, die Teile ihrer Lebenszeit in der DDR verbracht haben und die sich, beeinflusst vom politisch-sozialen Wandel der Gesellschaft, in ihren Erfahrungen und Erwartungen voneinander unterscheiden.⁷¹ Diese Generationen sind durch

⁶⁹ Nach Mannheim, dem „Vater“ der Generationenforschung, schafft die Teilhabe an „verbindenden Ereignissen“ den sogenannten Generationenzusammenhang. Innerhalb dieses können nebeneinander mit unterschiedlicher Dominanz verschiedene Generationseinheiten bestehen, die sich bezüglich ihres Reagierens auf Ereignisse und Lebensbedingungen unterscheiden (Mannheim 1928, zit. nach Jureit 2006, 22f.).

⁷⁰ Andere Generationendifferenzierungen beziehen sich zumeist auf die Zeit bis 1989/90, z.B. Weidenfeld/Korte (1991) und Gensicke (1998), vor. Weidenfeld/Korte legen die Sozialisationsphasen (Kriegsgeneration, Nachkriegsgeneration, DDR-Generation) zu Grunde, ohne eine genaue zeitliche Eingrenzung vorzunehmen. Gensicke orientiert sich an den Zäsuren der DDR-Geschichte, aus der drei Phasen (revolutionäre stalinistische Umbruchphase, die von Ulbricht geprägte Reformphase, Honeckers Konsumphase) resultieren. Dieses Modell wird von Rölle (2000) ausdifferenziert. Weitere Ansätze präsentieren Schüle/Ahbe/Gries 2006.

⁷¹ Die Generationenfolge in der DDR war dichter im Vergleich zur Bundesrepublik, da es unter den gegebenen gesellschaftlichen Bedingungen unüblich war, den Kinderwunsch hinauszuzögern. So waren die BRD-68er ungehindert, während ihre DDR-Pendants Familien gründeten (Rauschenbach 1995).

die vier Jahrzehnte DDR-Geschichte und die Zeit nach 1990 im vereinten Deutschland unterschiedlich geprägt:

- die *misstrauischen Patriarchen* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1883-1916): umfasst sowohl die zahlenmäßig kleine Gruppe der politischen Funktionsträger und Gründer der DDR als auch die große Zahl der NS-Mitläufer. Beide sind nachhaltig geprägt durch existenzielle Belastung der NS-Zeit oder/und des Zweiten Weltkriegs.⁷²
- die *Aufbau-Generation* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1925-1935): ist die eigentliche Träger-Generation, die „Stunde Null“ entsprach Beginn einer neuen Lebensphase, sie profitierte von Bildungs- und Aufstiegschancen. Das Ende der DDR ging einher mit dem Erreichen des Pensionsalters.
- die *funktionierende Generation* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1936-1948): ist geprägt von Kriegskindheit und Nachkriegsnot, sie steht sowohl in der DDR als auch nach 1989 in der „2. Reihe“, taktisches und pragmatisches Verhältnis zur DDR, die Wende bedeutete grundlegende Neuorientierung und oft Arbeitslosigkeit.
- die *integrierte Generation* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1949-1959): ist hineingeboren in die DDR, Kindheit/Jugend vor dem Mauerbau 1961, sie profitierte von sozialen Reformen in den 70er Jahren, sie wird von der Wende „überrollt“, doppelter Erfahrungshorizont, in beiden Systemen im erwerbstätigen Alter.
- die *entgrenzte Generation* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1960-1972): ist aufgewachsen in entideologisierte Wohlstandsgesellschaft, pragmatisch bei gleichzeitig medial vermittelter kultureller Orientierung an den Westen, Umbruch fiel mit Ende der Ausbildungsphase zusammen.
- die *Generation Wende-Kinder* (Geburtsjahrgänge etwa zwischen 1973-1984): spätsozialistische Kindheit, Wende als Schlüsselerfahrung, ohne lebensgeschichtlichen Planungsvorlauf, Orientierung auf Geborgenheit und Familie.

Das Verhältnis zwischen den Generationen äußerte sich in Bündnissen, Symbiosen, aber auch Konflikten und Blockaden. All dies kann zur Erklärung

⁷² Beide Gruppen unterscheiden sich allerdings markant in Bezug auf die moralische Anerkennung dieser Erfahrungen durch die Gesellschaft.

der relativen Stabilität, aber auch des Zusammenbruchs der DDR herangezogen werden. Für die Stabilität der DDR erwies sich das konfliktvermeidende Bündnis zwischen der ersten und der zweiten Generation als Hypothek. Diesem trat dann später auch die dritte Generation bei. Die vierte Generation wurde von der Gründergeneration als „Eigentum“ betrachtet, deren Rückzug ins Private sich dann später in den Wahrnehmungs-, Kommunikations- und Reformblockaden im Verhältnis zur fünften Generation zeigte. Die jüngeren Jahrgänge der integrierten Generation und die älteren Jahrgänge der entgrenzten Generation bildeten die Ausreise- und Fluchtwelle, welche die von den drei ersten Generationen getragene DDR aufzulösen begann. Die Generation der misstrauischen Patriarchen und die Aufbaugeneration hatte es nicht geschafft, ihr Lebenswerk zu überantworten (Ahbe/Gries 2007, 74).

4.5.2. Wertegemeinschaft

Neben den oben erwähnten Befragungen Anfang bis Mitte der 90er Jahre zur Gruppenzugehörigkeit⁷³ bzw. Gewinn- und Verlustbilanz infolge der Vereinigung, in denen unterschiedliche Bewertungen der Gruppen der Ostdeutschen und Westdeutschen zutage treten, zeigt sich in Umfragen zur Entwicklung der politischen Kultur Deutschlands, dass diese seit 1990 von Widerspruch geprägt ist. Dieser zeigt sich in der Gleichzeitigkeit ungleicher Tendenzen zwischen Ost und West (siehe dazu Amsler et al. 1995). Dabei erwies sich, dass die in die weltweiten Veränderungen eingebettete innere Verarbeitung der deutschen Vereinigung eine grundlegende Wertediskussion nach sich zog. Die für Deutschland kennzeichnende Formel des Wertewandels besteht in einer Verschiebung „von Pflicht- und Akzeptanzwerten hin zu (individuellen) Selbstentfaltungswerten“ (Klein 1995,

⁷³ Die Umfragen des Allensbacher Instituts zwischen 1990-1997 zeigen, dass sich im März 1990 noch 61% der Ostdeutschen eher als Deutsche, 32% eher als Ostdeutsche fühlen. In den Jahren 1992/1997 kehrt sich dieses Verhältnis um, 35% bzw. 28% der Befragten fühlen sich als Deutsche, 60% bzw. 67% als Ostdeutsche. Auch noch 20 Jahre nach der Vereinigung, im Jahre 2009, ist es für ein Viertel der Bewohner der neuen Länder schwer, ein Urteil über den „neuen“ Staat zu fällen, stolz auf den „neuen“ Staat sind 81% Westdeutsche, aber nur 68% Ostdeutsche (siehe dazu Allensbacher Jahrbuch 1993-1997 und 2003-2009).

91).⁷⁴ Meulemann (1998, 14) zufolge sind Werte Orientierungspunkte des Handelns, die Meinungen und Bewertung bestimmen. Werte liegen auf einer höheren Hierarchiestufe als Meinungen und Bewertungen, sie sind frühzeitig erworben, verinnerlicht und stabil.

Im Kontext der deutschen Einheit stehen nach wie vor Fragen nach dem Umgang mit der Vergangenheit und Zukunft, nach Aussagen über Demokratie und Freiheit im Mittelpunkt des Interesses.⁷⁵ Dabei zeigte sich in den 90er Jahren, dass die Werteeinstellungen im Osten und im Westen sich nicht angeglichen, sondern konstant in Distanz geblieben sind bzw. sich auseinanderbewegt haben. Auffällig ist dies hinsichtlich der Erziehungsstile und bei der Bewertung von Gleichheit/Gerechtigkeit, Arbeit/Leistung, Mitbestimmung, Gleichbehandlung in der Familie (Meulemann 1998). Schroeder (2006, 384) konstatiert, dass sich Wertemuster bei teilweiser generations- und geschlechtsspezifischer Annäherung in Orientierungen wie Fleiß, Leistung, Regelkonformität, Familie und Arbeit verfestigt haben. Die Werteunterschiede werden im Laufe der Zeit zwar geringer, wesentliche Unterschiede bleiben aber erhalten.

Nach Ergebnissen des DJI (Deutsches Jugendinstitut) - Jugendsurvey zwischen 1992 und 2003 sind in allen drei Befragungen (1992, 1997, 2003) ostdeutschen Jugendlichen (16 bis 29-Jährige) Selbstentfaltung sowie konventionelle Werte wichtiger als der westlichen Vergleichsgruppe. Die Wertesynthese von Konventionalismus und Selbstentfaltung bei gleichzeitig prosozialer und hedonistischer Orientierung lässt sich auch bei der Erwachsenenpopulation im Osten nachweisen (Gille 2008, 143ff.). Die Aussagekraft solcher Umfragen ist allerdings dadurch eingeschränkt, dass oft nicht definiert wird, welche Semantik mit den Begriffen, z.B. Gleichheit/Gerechtigkeit, Freiheit/Demokratie usw., verknüpft wird (siehe dazu auch die Diskussion zu „Elemente politischer Kultur in Ostdeutschland“, Thumfart 2002, 788ff.).

Weiterführend ist das Bedeutungsfeld Generation für die vorliegende Arbeit in Bezug auf das Verhältnis der Generationen untereinander, bezüglich der

⁷⁴ Nach Klein (1995) sind Werte allgemeine Orientierungen für Denken und Handeln von Individuen und Gruppen bis hin zu ganzen Gesellschaften und Kulturkreisen.

⁷⁵ Brie weist darauf hin, dass der Gegenüberstellung von Demokratie und Freiheit wahrscheinlich die intendierte Bestätigung eines Vorurteils innewohnt (Brie 2005, 217).

Inhalte, die weitergegeben werden, und hinsichtlich der transgenerationellen Übertragungen, infolge derer sich die nachfolgenden Generationen Konflikten gegenübersehen, die ursprünglich nicht die ihren sind. Wesentlich für den generationellen Vergemeinschaftungsprozess ist, dass er im öffentlichen Raum stattfindet und Identifikationsobjekte braucht, über die man sich kollektiv verständigt. Diese können sowohl alltagskultureller als auch sozialer oder politischer Natur sein (vgl. Jureit 2006).

4.5.3. Erinnerungsgemeinschaft

Entscheidend für die Etablierung der Generation als Erinnerungsgemeinschaft ist die Annahme einer kollektiven Gedächtniskategorie. Grundlegende Funktionen des Gedächtnisses sind die Speicherung von kulturellen Mustern, d.h. Handlungen, die somit reproduzierbar sind, also Kontinuität ermöglichen, und die Rekonstruktion von Kontinuität, um die Brüche zwischen dem Gestern und Heute bewusst auszugleichen, also Kontinuität behaupten (Assmann/Assmann 1994, 115)

Nach Halbwachs (1985/1991, 12) werden Gedächtnis und Urteil durch den sozialen Rahmen, in dem gedacht und erinnert wird, geprägt. Die kollektiven Vorstellungen variieren dabei je nach Gruppen, sind aber für sie bezeichnend, d.h. die Erinnerungen orientieren sich am sozialen Zusammenhang. Familiengedächtnis, inter-generationelles oder soziales Gedächtnis sind verschiedene Ausprägungen des kollektiven Gedächtnisses. Gemeinsam ist ihnen die zentrale Funktion des Vergangenheitsbezugs, dessen selektiver und rekonstruktiver Charakter in letzter Konsequenz dazu dient, die Gegenwart des betreffenden Kollektivs zu deuten. Das Bewusstsein des Einzelnen ist im Sozialen verankert und damit sozial organisiert. Das Gedächtnis der Menschen ist von ihren gesellschaftlichen Bezügen abhängig. Dabei bedarf die Existenz des kollektiven Gedächtnisses, das das individuelle Gedächtnis umschließt, einer engeren, dauerhaften Gemeinschaft. Die kollektive Erinnerung gestaltet sich als dynamischer Vorgang, insofern es immer wieder zu Ergänzungen und Umbewertungen kommt. Ihr Fortbestand ist auf Strategien und Techniken

der Vergewisserung der Gedächtnisinhalte angewiesen. Diese können z.B. in symbolischen Handlungen, in Form von Ritualen und Festen u.a.m. bestehen, materialisiert sein (Denkmäler, Objekte, Fotos, Bilder usw.) oder sprachlich (Erzählungen, Legenden, Liedgut usw.) hervorgebracht werden. Aleida und Jan Assmanns Arbeiten (1991, 1993, 1994), die u.a. auf Halbwachs' Überlegungen basieren, unterscheiden innerhalb des kollektiven Gedächtnisses zwei Gedächtnisrahmungen, das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis. Das *kommunikative Gedächtnis* wird von Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft getragen,⁷⁶ bewegt sich in einem Zeithorizont von drei bis vier Generationen und ist inhaltlich auf die Geschichtserfahrung im Rahmen individueller Biographien bezogen, es bedarf keiner institutioneller Überformungen. Ein zentraler Ort, an dem Aneignung und Deutung von Geschichtserfahrung stattfindet, ist das Familien- und Generationengedächtnis, das den Rahmen stellt, wie das gelernte Geschichtswissen gedeutet und gebraucht wird, es entsteht in der Alltagsinteraktion (siehe dazu Kap. 8.2.).

Das *kulturelle Gedächtnis* dagegen ist stark geformt, institutionalisiert und hat verbindlichen Charakter. Es ist auf die absolute Vergangenheit bezogen und bedarf spezialisierter Träger. Zwischen beiden Rahmungen der erinnerten Zeit „klafft [...] eine Lücke, ein mitwanderndes floating gap“ (Erll 2005, 28). Beim kulturellen Gedächtnis ist zwischen aktuellen Inhalten, die im Funktionsgedächtnis⁷⁷, und denen, die ein Reservoir an Sinnstiftungen bilden, die im Speichergedächtnis⁷⁸ aufbewahrt werden, zu unterscheiden. Bedarf eine Gesellschaft einer neuen Sinnkonstitution, greift sie auf die im Speichergedächtnis gelagerten Inhalte zurück. Diese Annahme impliziert eine Durchlässigkeit beider Gedächtnistypen (vgl. Erll 2005). Die Weitergabe und Vermittlung von Gedächtnisinhalten zwischen Generationen eines Kollektivs gestaltet sich in der symbolischen Dimension in ihren kulturellen Ausformungen. Die Hervorbringung von Symbolen ist eine soziale Eigenschaft des Menschen.

⁷⁶ Im Rahmen der Oral-History-Forschung wird versucht, durch lebensgeschichtliche Interviews Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses zu vergesellschaften.

⁷⁷ Das Funktionsgedächtnis ist idealtypisch komponiert, konstruiert und verbunden mit der Ich- bzw. der Wir-Identität (Assmann/Assmann 1994, 122).

⁷⁸ Das Speichergedächtnis ist größer, ungeordneter und (un)bewusster, es begründet keine Identität (Assmann/Assmann 1994, 122f.).

Nach Lotman

„[...] kann Kultur als das nicht vererbte Gedächtnis eines Kollektivs verstanden werden, das in einem bestimmten System von Verboten und Vorschriften seinen Ausdruck findet. [...] Gleichzeitig erscheint Kultur – das System des kollektiven Gedächtnisses und des kollektiven Bewusstseins – als eine für das jeweilige Kollektiv einheitliche Wertstruktur“ (Lotman/Uspenskij 1977, 1, zit. nach Assmann/Assmann 1994, 116)

Assmann und Assmann (1994) schreiben Medien beim Übergang zwischen beiden Gedächtnisformationen (kommunikatives und kulturelles Gedächtnis) eine tragende Rolle zu. Die externen Speicher aber lassen die Konturen des kulturellen Gedächtnisses verschwimmen. Grundsätzlich liegt das Potential des im kulturellen Gedächtnis verorteten Funktionsgedächtnisses in der Instrumentalisierung einer intendierten Identitätskonstruktion und der Legitimierung von politischen Ansprüchen einer Gesellschaftsform mit einhergehender Delegitimierung möglicher Gegenerinnerungen und der Distinktion von anderen Kollektiven. Die Eigenschaften des Speichergedächtnisses hingegen lassen sich zur Perspektivierung heranziehen. Auf Grund seiner relativen Stabilität ist es nur eingeschränkt manipulativ zugänglich. Es vermag dem Funktionsgedächtnis ein Korrektiv entgegenzustellen, dessen korrigierende Elemente unter veränderten Rahmenbedingungen in das Funktionsgedächtnis zukünftiger Generationen integriert werden können (siehe Assmann/Assmann 1994, 123ff.).

Die sozialen Gruppen bestimmen darüber, was des Andenkens wert ist und wie es erinnert wird. Die Erinnerung ist dabei abhängig von der gesellschaftlichen Organisation der Weitergabe und der für die Überlieferung genutzten Medien. Dies kann in mündlicher Tradition, wie die symbolische Funktion des Erzählens, durch konventionelle historische Dokumente und schriftliche Aufzeichnungen, durch statische oder bewegte Bilder, durch kollektive Gedenkrituale und auch geographische und soziale Räume (z.B. Theater, Dorfstrukturen) geschehen. Gemeinsam ist allen Formen ein Schema, das dazu dient, ein bestimmtes Ereignis oder eine Person darzustellen oder tatsächlich zu erinnern. Die Funktion des sozialen Gedächtnisses ist die kulturelle Verwurzelung, der Gebrauch der Vergangenheit zur Identitätsbestimmung. Ihre Verkehrung äußert sich als soziale Amnesie, in der konflikthafte Bestandteile völlig ausgeblendet

werden, oder als Revision, z.B. in der Umbenennung von Straßen (siehe Burke 1991, 292ff.). Dabei zeigt sich, dass Erinnerungskulturen einer Gesellschaft neben einer hegemonialen Erinnerungshoheit von einander konkurrierenden, koexistierenden, sich überlagernden und sich durchdringenden Interessen geprägt sind.

Die Entwicklungsmöglichkeiten einer kollektiven Gruppe sind nicht zuletzt auch davon mitbestimmt, ob es ihr gelingt, sich in ihrer Erinnerungskultur an wandelnde Rahmenbedingungen anzupassen. Vor dieser Herausforderung stand sowohl die Bevölkerung der ehemaligen DDR in Folge der Vereinigung und steht die gesamtdeutsche Gesellschaft bis heute.

4.6. Sprache als Spiegel sozialer Identität

Ein wesentliches Merkmal der Identitätsbildung ist Sprache, da sich unter anderem in ihr die Sozialisation des Individuums vollzieht. Darüber hinaus gilt Sprachverhalten und Sprachgebrauch als ein Indikator für die Gruppenzugehörigkeit des Einzelnen.

Für die vorliegende Arbeit ist daher von Interesse, welche sprachlichen Elemente zu einer ostdeutschen Identitätskonstruktion herangezogen werden können. In Folge der Zweistaatlichkeit haben sich in Ost und West unterschiedliche Kommunikationsgemeinschaften gebildet, die an den jeweiligen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen orientiert waren. Die Übernahme des bundesdeutschen Systems durch die Vereinigung 1990 blieb nicht ohne Auswirkungen auf der sprachlichen Ebene. Hellmann (2008a) spricht von 1500-3000 Wörtern (ohne Fachvokabularien), die die Ostdeutschen in den ersten fünf Jahren im wiedervereinigten Deutschland lernen mussten. Die differente Lexik erstreckte sich auf Sachgebiete wie Ideologie, öffentliche Institutionen, Wirtschaft, Rechtswesen, Soziales, Arbeit, Erziehung, Mode, Unterhaltung, Freizeit, Sport usw. Die Veränderungen betrafen des Weiteren diverse Textsorten und Textmuster wie Bewerbungen, Lebensläufe, Leserbriefe, Kontakt- und Stellenanzeigen, Beratungsgespräche u.a.m., die den ostdeutschen Diskurs ersetzten (Fix 1997/2008; 441).

„Der Vorgang ist auch, anders als in unserer traditionellen Vorstellung von Sprachwandel, ein *rigoroser* Prozess, weil er grundsätzliche Bereiche der Sprache – vom Wortbestand bis hin zu Verwendungsweisen von Sprache und zu Ausprägungen des Sprachbewusstseins – in kürzeren Zeiträumen erfasst. Dass dabei Gefühle kultureller Fremdheit entstehen, muss nicht verwundern, wie es auch nicht erstaunen muss, dass nach Identitätsstiftendem in der sprachlichen Vergangenheit gesucht wird. Ungewöhnlich ist auch, dass der Vorgang *selektiv/einseitig* ist [...], ein Prozess, der einen Kontinuitätsbruch bewirkt“ (Fix 1997/2008, 441f.).

Die Asymmetrie des Vereinigungsprozesses beider deutscher Staaten fand so im Bereich der Kommunikation ihre Entsprechung. Sie konnte zu Störungen des sprachlichen Austausches beider Kommunikationsgemeinschaften, z.B. durch Missverstehen oder Kommunikationsabbruch, führen. Solche Havarien sind Ausdruck differenter Kommunikationserfahrungen, beruhen auf erlernten Kommunikationspraktiken und sind an das Sprachwissen der Individuen gebunden (vgl. dazu Fraas/Steyer 1992). Sie haben ihre Ursache in den unterschiedlichen Erfahrungs- und Lebenswelten, den Verhaltens- und Bedeutungsmustern einer Kommunikationsgemeinschaft (vgl. Welke 2005). Da der sprachliche Angleichungsprozess aus linguistischer Sicht als abgeschlossen gilt⁷⁹ und die jüngeren Generationen⁸⁰ das DDR-bezogene Erfahrungswissen nicht teilen, ist anzunehmen, dass nun eher die Betonung sprachlicher Differenzen aus strategischen Gründen erfolgt:

„Zur Vergewisserung der Gruppenzugehörigkeit, zur Erzeugung nostalgischer Stilfebung, zur Abgrenzung von den Angehörigen der jeweils anderen Kommunikationsgemeinschaft oder aber [...] zur Distanzierung von der Vergangenheit (Hellmann, 2004, 17).

Fleischer (1993, zit. nach Clyne 1995/2008) zählt folgende Gründe für die Bewahrung von Aspekten der DDR-Varietät auf: die Notwendigkeit über die Vergangenheit und ihre Auswirkungen zu sprechen, Unterschiede in Bezug auf Sachverhalte sowie das Fortdauern von DDR-Traditionen (z.B. *Jugendweihe*). Der Gebrauch von lexikalisch, semantisch oder pragmatisch abweichenden Realisierungen kann den Widerstand gegen möglichen

⁷⁹ Vgl. dazu u.a. Reiher/Baumann 2004.

⁸⁰ Hellmann (2008, 114) zufolge sind „deutsch-deutsche Kommunikationsprobleme [...] inzwischen ein Generationsproblem geworden. Die jungen Leute, d.h. Generationen der Jahrgänge ab etwa 1976 teilen nur noch selten die Vorbehalte der Älteren; ihre Generation hat mit ihren Altersgenossen im jeweils anderen Teil kaum Kommunikationsprobleme, die sich auf Ost-West-Differenzen zurückführen lassen“ (vgl. auch Kap. 4.5.1.).

Identitätsverlust anzeigen, dem kollektiv vollzogenen Sprachwandel werden beharrliche Momente entgegengesetzt, die zu einer Regionalisierung der ursprünglichen DDR-Varietät führen.⁸¹ Hellmann (2008) spricht von einem besonderen Typ großregionaler Varianten, der sich in die stärker ausgeprägten Nord-Süd-Unterschiede eingliedern wird.⁸² An Sprache gebundene Identität wird dann evident, wenn beobachtbare Phänomene der sprachlichen Differenzierung zwischen Ost und West erst durch Verwendung von Historismen die Verhältnisse in der DDR zeitverschoben korrekt charakterisieren (z.B. im Rahmen biographischer Erzählungen). Gleichzeitig vollzieht sich Identitätsfindung über sprachliche Ausdrücke, Nennung von Produkten oder Verweise auf Embleme (siehe Kap. 8.2.). „In jedem Fall wird mit den alten DDR-Ausdrücken potentiell ein Stück DDR-Identität fassbar“ (Eroms 1997/2008, 428). Eine weitere Funktion des ostdeutschen Sprachgebrauchs liegt in der Bewältigung reaktiver Aufgaben. Das Festhalten an Gewohntem bewahrt bei kritischer Distanz die erschütterte Identität. Ostdeutscher Sprachgebrauch kann ebenso Ausdruck eines Sprachbewusstseins sein, das sich Modewechseln gegenüber resistent zeigt. Mit der Vereinigung fand ein Ausgleichsprozess (vom Westen in den Osten, die Anpassung des ostdeutschen an den westdeutschen Standard) und gleichzeitig ein Archaisierungsprozess (im Osten das Beibehalten von DDR-spezifischen Lexemen) statt (vgl. Welke 2005). Im ostdeutschen Raum haben sich einige wenige Bezeichnungsvarianten stabilisiert (z.B. *Broiler, Datsche, Plaste, geschuldet sein*), mitunter in ironisierender Funktion. Manche fanden auch Aufnahme in den westdeutschen Sprachgebrauch (z.B. *etwas andenken, etwas abnicken*) (vgl. Hellmann 2008a). Daneben stehen in den Sprachgebrauch aufgenommene Wörter, die direkt auf den Vereinigungsprozess zurückweisen, sogenannte Wende-Neologismen (z.B. *Wendehals, Mauerspecht, abwickeln*); (siehe Kap. 8.1.1.).

In der diskursiven Auseinandersetzung der Ost- und Westdeutschen diente Sprache bis Anfang 2000 als „Projektionsfläche“ (Antos/Schubert 1997/2008, 463) für Zuschreibungen von historischen, sozialen und kulturellen Verschiedenheiten, während sich in der jüngeren Zeit die Debatte hin zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit verschob.

⁸¹ Vgl. dazu Schröder/Fix 1997.

⁸² Vgl. dazu u.a. auch Stickl 2000 und Ammon 1995.

Hausendorf belegt, dass Ost- und Westzugehörigkeit soziale Kategorien sind, die kommunikativ konstruiert werden. Ostzugehörigkeit erweist sich hier als Nachfolgekategorie von DDR-Zugehörigkeit. Vor dem gesellschaftlichen Hintergrund der Ost-West-Unterscheidung „erscheint Ostzugehörigkeit dabei als eine sozial *stigmatisierte* Identität“, die Rechtfertigungs- und Begründungszwängen unterliegt (2000/2008, 583). Als Reaktion darauf kann die Zugehörigkeit zur Gruppe mit der Aufforderung zur Selbstachtung einhergehen und mit einem Gruppenethos verknüpft werden. Es handelt sich dann um Appelle zur emotional-affektiven Identifizierung mit der eigenen Gruppe.

„Der Konstruktion eines Ost-Ethos wohnt insofern ein kämpferisches, auf Einflussnahme und Überzeugung gerichteter Impetus inne, der die Auseinandersetzung um gruppenbezogene Macht und Achtung anschaulich hervortreten lässt“ (Hausendorf 2000/2008, 583).

Ein Bereich, in dem DDR-Sprachgebrauch nach wie vor präsent ist, sind literarische Texte, die in der DDR entstanden sind und Lebensumstände sowie Lebenserfahrungen darstellen. In ihnen finden sich Sachverhalte, deren Bezeichnungen nicht mehr aktiv verwendet werden. Das Verständnis der Texte ist durch divergierendes soziales Hintergrundwissen bzw. Generationenzugehörigkeit beeinträchtigt (vgl. Kühn 2004)⁸³. Ein ähnliches Phänomen lässt sich in der Nachwendeliteratur beobachten. Hier wird Erinnerungsvokabular eingesetzt, das Rückschlüsse auf die lebensweltliche und identitätsprägende Herkunft der Autoren aufweist und sich unmittelbar nur Lesern mit gleicher Sozialisation erschließt, „Erinnerung und Identität wurden nur für ‚Eingeweihte‘ lebendig“ (Kühn 2004, 323).

DDR-Geschichte und ihre Sprachgeschichte sind Teile der deutschen (Sprach)Geschichte und sollten als Elemente der kollektiven gesamtdeutschen Identität im gesellschaftlichen Diskurs Berücksichtigung finden.

„Lassen wir nicht zu, dass die Geschichte der DDR, auch ihre Sprachgeschichte, marginalisiert wird, als habe sie – wenn überhaupt – irgendwo im Ausland stattgefunden. Auch die Sprachgeschichte der DDR ist zu dokumentieren, zu kodifizieren, zu beschreiben und zu erinnern als Teil unserer gemeinsamen deutschen Geschichte“ (Hellmann 2004, 23).

⁸³ Kühn (2004, 323) schlägt als Interpretationshilfen die Bereitstellung von Wortfeldglossaren mit Sachtexten und Hintergrundinformationen vor.

4.7. Identitätsdiskurse 20 Jahre nach der Einheit

Da die DDR-Geschichte nicht als gleichwertiger Teil der deutschen Nachkriegsgeschichte im vereinigten Deutschland gilt,⁸⁴ sind Wissen und Kenntnisse darüber nicht Bestandteil des kollektiven deutschen Gedächtnisses. In diesem ist die bundesrepublikanische Nachkriegsgeschichte hegemonial verankert. Für das kulturelle Gedächtnis Deutschlands gilt, dass Inhalte des kommunikativen Gedächtnisses der Ostdeutschen ebenso nicht zu dessen Inventar gehören. Demzufolge stehen zwei Erinnerungskulturen nebeneinander, zum einen die Erfolgsgeschichte der Bundesrepublik, zum anderen die Erfahrung eines radikalen Bruchs (Steinle 2009, 322). Der Diskurs über die DDR geschieht in der Regel auf der Grundlage einer Täter–Opfer–Mitläufer-Struktur. In ihr bleiben die verschiedenartigen und differenzierbaren Lebenserfahrungen der Menschen unberücksichtigt, wodurch das Bestehen einer Teilidentität bestärkt wird (vgl. Segert 2008).

In Bezug auf die ehemalige DDR existieren parallel drei unterschiedliche Erinnerungsdiskurse. Der eine fokussiert auf die politische Gegnerschaft zum ideologischen System und den Umbruch im Herbst 1989, er dominiert die politische und mediale Öffentlichkeit. Der zweite, nur partiell relevante, besteht in der relegitimierenden Gegenerzählung, in ihm wird das Scheitern des sozialistischen Versuchs als Folge der Handlungen des politischen Gegners betont. Beide Diskurse bieten großen Bevölkerungsteilen des Ostens keine Anknüpfungspunkte in Bezug auf ihre individuellen Erfahrungen und Lebensgeschichten. Ein Zeichen des „Kommunikationsstaus“ (Ahbe 2005, 43) war die Mitte der 90er Jahre

⁸⁴ Im öffentlichen Diskurs werden die DDR und die in ihr stattfindende Alltagsgeschichte ausgegrenzt und abgewertet. „Die DDR ist eine Fußnote in der Geschichte [...] Die kurzlebige Existenz der DDR hat in jeder Hinsicht in eine Sackgasse geführt. Daher wird auch in diesem Band der DDR-Geschichte keine gleichwertige Behandlung mit der Bundesrepublik eingeräumt. Sie wird vielmehr als Kontrast und zum Vergleich herangezogen. [...] Man kann es der florierenden DDR-Forschung getrost überlassen, das Gelände eines untergegangenen, von seiner eigenen Bevölkerung aufgelösten Staatswesens mit all seinen Irrwegen genauer zu erkunden.“ (Hans-Ulrich Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte 1949-1990*. München: C.H.Beck, zit. nach www.lesesaal.faz.net/wehler/texte.php?tid=1 / letzter Zugriff 22. 1. 2011)
Zum Beispiel die Dokumentationsreihe der ARD anlässlich 60 Jahre Bundesrepublik; die Ausstellung „Sechzig Jahre. Sechzig Werke. Kunstwerke aus der Bundesrepublik Deutschland von '49 bis '09 vom 1. Mai - 14. Juni 2009 im Martin-Gropius-Bau, Berlin. Siehe dazu auch Kritik im Feuilleton, z.B. FAZ 2. 05. 09, Der Spiegel, Nr. 709.

einsetzende Ostalgiewelle⁸⁵, die diese Lücke füllte. Der dritte Diskurs widmet sich dem alltäglichen Leben unter nicht selbst gewählten und wenig beeinflussbaren äußeren Umständen. Dieser Diskurs findet allerdings nicht in einer bundesweiten Öffentlichkeit statt und speist sich aus verschiedenen Erinnerungsgemeinschaften (vgl. Seegers 2008, 39). Ein Beispiel dieses dritten Erinnerungsdiskurses, der auch medial zugänglich ist, ist die Langzeitdokumentation „Die Kinder von Golzow“.⁸⁶ In den nach der Wende gedrehten Filmen spiegelt sich die Auseinandersetzung mit der eigenen Lebenserfahrung unter den veränderten Umständen.

„Dazu gehört, was die Figuren nun – nach dem Zusammenbruch der DDR – in der Situation der Suche nach einer erneuerten gesellschaftlichen Identität an ihrer Vergangenheit hervorheben, was ihnen nach wie vor wichtig und wertvoll erscheint, was sie verwerfen oder was sie erst jetzt zur Sprache bringen, was sie vergessen haben und was sie vergessen wollen oder auch was sie neu bewerten, was sie in veränderte Zusammenhänge stellen und wie sie dies tun“ (Ebbrecht et al. 2009, 12f.).

Ostdeutsche Teilidentität wird dann hervorgebracht, wenn die Unterschiede zur westdeutschen Vergleichsgruppe betont werden sollen (vgl. dazu bes. Kap. 7.1.3.). Die Differenzen zeigen sich in den von der Geschichte des Staates DDR geprägten Individualbiographien, die sich zu generationenspezifischen Mustern bündeln lassen. Sie gründen sich auf die Umbruchserfahrung 1989/90, vor deren Horizont sich die Ostdeutschen umorientieren mussten. Der nachhaltige Einfluss der Sozialisation der Gruppe äußert sich in der Stabilität von Werten und Normen und dem teilweisen Fortbestand eines DDR-geschulten Traditionsverständnisses. Neben den inhaltlich begründeten Dimensionen einer kollektiven Identitätskonstruktion verfügt diese zusätzlich über materialisierte Formen, mittels derer die kollektive Identität rekonstruierbar wird. Hier stehen

⁸⁵ Im dominanten medialen Diskurs wurde und wird dieser Strang des Vergangenheitsdiskurses vereinfachend als *Nostalgie* oder *Ostalgie* bewertet. Darüber hinaus gab es kommerziell orientierte Strategien, die an das vorhandene Bedürfnis nach Erinnerung anknüpften und mittels Produktwerbung aufnahmen und unter anderem durch typische Ostprodukte zu einer Ostidentifikation beitrugen (vgl. Ahbe 2005).

⁸⁶ Die Chronik einer Landschulklasse aus Golzow (Oderbruch), eine Langzeitdokumentation mit über 19 Filmen (1961-2007) berichtet von Menschen der Jahrgänge 1953-1955, die in der DDR geboren wurden, hier aufwuchsen und, nun schon jenseits der Mitte ihres Lebens, Bürger der Bundesrepublik Deutschland sind. Ihre Geschichten und die mit ihnen verbundenen Blicke auf Lebenswirklichkeiten veranschaulichen ein Stück Geschichte der DDR und des DEFA-Dokumentarfilms (siehe www.kinder-von-golzow.de/ letzter Zugriff: 16. 5. 2010)

alltagskulturelle Gebrauchsgegenstände, die auf die ehemalige DDR zurückweisen, neben Erinnerungssedimenten, wie Fotos, Bilder, literarische Versatzstücke, oder „herrenlose Symbole“ (Ahbe 2005, 56), wie Wappen, Uniformen und raumgestaltende Elemente, wie Denkmäler und Gebäude (siehe dazu u.a. Kap. 8.1.2.).

In der Thematisierung der eigenen Gruppe als Subjekt artikuliert sich der Anspruch, als gleichwertiger Bestandteil der sich verändernden Gesellschaft betrachtet zu werden.

„20 Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer, der am Beginn eines Prozesses stand, in dessen Rahmen zwei Staaten und zwei sehr unterschiedliche Gesellschaftssysteme zu einer Nation vereint wurden, die es in dieser Form zuvor nie gegeben hatte und deren Geschichte somit erst am 9. November 1989 beginnt, präsentiert sich Deutschland zwar der Welt als staatliche Einheit, wir leben jedoch nach wie vor in zwei Gesellschaften“ (Heitmeyer 2009, 45).

Die vorgestellten Aspekte der Identitätskonstruktionen einer ostdeutschen Teilidentität dienen in der empirischen Untersuchung als Grundlage der Analyse der in den Filmen stattfindenden Identitätsinszenierung.

Neben der zentralen Bedeutung von Figuren/Akteuren, die in den Darstellungen als Identitätsträger agieren, vollzieht sich ostdeutsche Identitätsinszenierung in transformationsbedingter Neupositionierung, räumlicher Orientierung, Vergangenheitsbezug und sprachlicher Manifestation. Dabei ist zwischen dem Auftreten der einzelnen Aspekte und ihren konkreten Ausformungen zu unterscheiden. Sie variieren in dem Grad ihrer Explizitheit bzw. Implizitheit und hinsichtlich ihres exklusiven bzw. inklusiven Charakters. Erst die Differenzierung erlaubt es, Rückschlüsse auf die Funktionen der Identitätsangebote und Identitätszuschreibungen zu ziehen (vgl. Kap. 7 und Kap. 8). Der prozesshafte Charakter der Transformation und die sich wandelnden Identitätskonstruktionen lassen sich in der dramaturgischen Entwicklung der Gesamterzählung festmachen. Der Raum erscheint als materialisiertes Referenzobjekt der in ihrer Identität verunsicherten Figuren. In ihrer Suche nach einer den neuen Zeiten angepassten Identität greifen sie im Abgleich mit der Gegenwart vergangenheitsbezogene Aspekte auf und verknüpfen diese mit sprachlichen Elementen und konstituieren so eine Gruppenzugehörigkeit Ostdeutsch.

Entscheidende Faktoren der Identitätsgestaltung sind die Berücksichtigung der zeitlichen Komponente des gesellschaftlichen Wandels und ihre generationenspezifische Ausprägung.

Das folgende Kapitel behandelt die Kontexte sowie die institutionellen und strukturellen Rahmenbedingungen, in denen die analysierte filmische Identitätskonstruktion der Ostdeutschen im MDR-TATORT der Jahre 1992-2007 stattfindet.

5. Der TATORT - eine Sendereihe im Genre des Kriminalfilms

Im Folgenden wird die Einbettung der MDR-Filme in die Sendereihe TATORT erläutert. Die Kriminalreihe wird hinsichtlich ihrer Strukturkonventionen und ihres Erzählkonzepts beschrieben. Anschließend werden die für die untersuchten Filme verantwortliche Sendeanstalt Mitteldeutscher Rundfunk (MDR) und die Spezifika der MDR-TATORTE vorgestellt.

5.1. Der Kriminalfilm als Genre

Genrebezeichnungen sind Qualifikationen und dienen der Orientierung. Sie berühren Aspekte der Produktion bis hin zur Rezeption. Die Zuordnung zu Genres kann auf der Grundlage inhaltlich-struktureller Bestimmungen erfolgen, sich aber ebenso auf die emotionale Ausrichtung der filmischen Komposition beziehen. Auf die Schwierigkeiten, den Begriff eindeutig zu definieren verweist Grant (2007, 22f.):

„Fundamental to defining any genre is the question of corpus, of what films in fact constitute its history. [...]. Nevertheless, a problem with the various genres that have been established by common cultural consensus, as several scholars have noted, is that different genres are designated according to different criteria.”

Genres als Filmgruppen dienen als Verständigungsbegriffe in der Kommunikation über die jeweiligen Filme. In Genres sind narrative Grundmuster, Themen und Motive eingeschrieben, die das Wissen und die Erwartungshaltung der RezipientInnen organisieren, regulieren und stimulieren. Genres lassen sich als Geschichten generierende Systeme verstehen, in denen Mythen tradiert werden, gleichzeitig sind sie immer Teile eines kulturellen Systems und historisch eingebunden (Tudor 1977).

Die Strukturkonventionen des Genres Kriminalfilm beruhen auf der Gegenüberstellung von Verbrechen und Aufklärung. Aus ihr leitet sich eine feste Rollenzuschreibung ab, die zu einer eindeutigen Problemlösung führt. Die Opposition findet auf der Figurenebene ihre Entsprechung: Täter, Opfer,

Zeugen, Ermittler. Zum narrativen Verlauf gehören die Handlungselemente: Motiv, Tat, Detektion, Sanktion, die sowohl in der Reihenfolge ihrer Präsentation als auch in der Fokussierung einzelner Elemente variieren können (Kanzog 1997, 59ff.).

Während sich der im Fernsehen verwendete Begriff „Format“ auf den Aspekt der massenmedialen Verwertbarkeit, d.h. der Marktfähigkeit und Publikumsakzeptanz, ausrichtet und in diesem Sinne erfolgreiche Elemente medienindustriell optimiert, um ideale Formen für seriell hergestellte und gesendete Produktionen zu schaffen, orientiert sich der Begriff „Genre“ an historisch gewachsenen Formentraditionen (vgl. Hickethier 2003).

Die Verdrängung des Genres des Kriminalfilms aus den bundesdeutschen Kinos ab den 70er Jahren ist eine Folge der zunehmenden Ausdifferenzierung des Fernsehkriminalfilms. Das im Laufe seiner Ausstrahlungsgeschichte immer wieder dem Zeitgeschmack angepasste Format TATORT bezieht sich in seinem erzählerischen Konzept auf das Genre des Kriminalfilms, dessen zugrunde liegendes Schema es im Rahmen der Reihe variiert und erweitert. „Vor allem die *Tatort*-Reihe ließ eine eigene kriminalerzählerische Tradition entstehen“ (Hickethier 2002, 169).

5.1.1. Die Entwicklung des Genres

Das Kriminalgenre handelt von den Überschreitungen der gesellschaftlich gegebenen Regeln und der Verfolgung und Ahndung des Gesetzesbruches. In seiner Ausformung an den erkennenden Geist gebunden, entstand es im Laufe des 19. Jahrhunderts, dem Zeitalter des Rationalismus. Es fußt auf der Existenz eines rational argumentierenden Justizwesens, eines naturwissenschaftlichen Weltbildes sowie einem nachvollziehenden Denken. Das Kriminalgenre setzt auf Belehrung durch Unterhaltung und erfuhr massenmedial durch die Etablierung des Kinofilms Anfang des 20. Jahrhunderts eine Verbreitung, die es heutzutage zum quantitativ umfangreichsten Filmgenre macht. Seine Faszination bezieht das Genre aus der ausbalancierten Darstellung des Normverstoßes und der Normbestätigung. In Ersterem bedient es das Begehren nach Ausbrechen

aus gesellschaftlichen Konventionen, in Letzterem den Wunsch nach Vergewisserung und Bekräftigung der in Frage gestellten Ordnung. Da den Genrekonventionen gemäß das Unerlaubte geahndet, der Täter letztendlich überführt und mit Disziplinierung gestraft wird, trägt das Genre selbst zur Stabilität und Sicherung der gesellschaftlichen Normen bei (vgl. Hickethier 2005). Die Kriminalgeschichten sollen dabei die Gewissheit über die vorgeblich rationale Ordnung der Welt bestätigen. Das Kriminalgenre nimmt gesellschaftliche Dynamik und mediale Veränderungen wie kaum ein anderes Genre auf, verarbeitet und spiegelt diese wider (Viehoff 2005, 101).

Die Aufweichung des dem Genre zugrunde liegenden dualistischen Schemas von Gut und Böse durch Einführung „gebrochener Helden“ führte einerseits zu einer Diversität der Geschichten und verlieh ihnen andererseits mehr Glaubwürdigkeit. Das Verbrechen ist nun nicht mehr an bestimmte Milieus gebunden, sondern kann sich prinzipiell überall ereignen, auch in einer scheinbar geordneten Welt in der Mitte der Gesellschaft.

Die zunehmende Individualisierung der Figuren der Kommissare ist dabei ebenso Folge der verstärkten Konkurrenz im quantitativ anwachsenden Genre Kriminalfilm selbst als auch Zeichen der Individualisierung der Gesellschaft im Allgemeinen.

Sie „[...] werden dann innerhalb des Genres zugleich als Variationen des ansonsten ‚Immer gleichen‘ benutzt, also als genreinterne Veränderungen, und sie erhalten so ihre zusätzliche legitimierende Kraft“ (Viehoff 2005, 100).

Eine weitere Folge der Differenzierung der Vielzahl der Kriminalfilme war die Herausbildung von Subgenres, die das Grundproblem der Normverletzung und ihrer Wiederherstellung modifizieren, indem sie den Akzent auf verschiedene Aspekte der Handlung setzen: „[...] since it includes gangster films, detective and mystery films, action films, police films and heist movies“ (Grant 2007, 23). Während z.B. im Gangster- und Serienkillerfilm die Darstellung des Verbrechens im Vordergrund steht, konzentriert sich der Detektivfilm in der Person des Detektivs auf die Rekonstruktion des Tathergangs und die Suche nach dem Täter. Der Gefängnisfilm dagegen fokussiert die Bestrafung des Täters und die Wiederherstellung der Ordnung. Andere Subgenres, wie der Thriller, forcieren durch Informationsvergabe

Aspekte der Spannung (siehe dazu auch Lacey 2006; Hickethier 2005, 17ff.; Mikos 2003).

5.1.2. Merkmale und Erzählstrategien des Kriminalfilms

Grundlegendes Merkmal des Kriminalgenres ist seine Rätselstruktur. Das Rätsel liegt entweder im Geheimnis um den Täter oder im das Verbrechen auslösenden Motiv. Diese beiden Erzählperspektiven *Wer?* und *Warum?* in allen ihren Variationen bestimmen Muster und Ablauf der Geschichte (*whodunit*-Schema⁸⁷ - *Wer hat es getan?*). Beide Schemata sind konventionalisiert und durch klare teleologische Strukturierungen des narrativen Verlaufs gekennzeichnet. Die Serialität des Genres zieht nach sich, dass diese Musterelemente immer wiederkehren. Die beiden Erzählperspektiven *Wer?* und *Warum?* bestimmen die Dramaturgie der erzählten Geschichte. Während die *Wer*-Perspektive die Aufklärung des Verbrechens ins Zentrum stellt (ein unbekannter Täter begeht ein Verbrechen, das im Laufe der Ermittlung aufgeklärt und dabei die Identität des Täters aufgedeckt wird), erklärt die *Warum*-Perspektive die soziale und psychogenetische Gebundenheit des Verbrechens (der Täter ist bekannt, das Motiv für sein Verbrechen tritt im Laufe der Geschichte zutage). Die Erzählstrategie der verdeckten Täterführung (*Wer?*) verlangt eine Reihe von Verdächtigen aufzubauen, um die Auflösung des Rätsels auf das Ende der Geschichte hin zu verlagern. Im Gegensatz dazu ist in der Erzählstrategie der offenen Täterführung (*Warum?*) der Täter den Zuschauern meist früher bekannt als den ermittelnden Kommissaren, was die Darstellung der Umstände und Ursachen der kriminellen Handlung ermöglicht.

Für die einzelnen Handlungsorte von Kriminalfilmen hat sich eine dem Genre eigene Typologie herausgebildet: der ‚Raum‘ der Tat, der Planung (Motivation), des Erkennens (Aufdeckungsstrategie), der Ermittlung (Aufdeckungsprozess) (vgl. dazu Kanzog 1997, 62). Dabei folgt die Topographie des Verbrechens der vom Genre geforderten Dramatisierung.

⁸⁷ Ein Mord geschieht meist zu einem sehr frühen Zeitpunkt, es gibt zahlreiche Verdächtige, die alle ein Motiv haben. Mehrere falsche Spuren werden verfolgt, am Ende werden alle zusammengerufen, der Mord wird aufgeklärt (vgl. Wehn 2002, 278).

Die visualisierten Raumausschnitte und die in ihnen agierenden Menschen erscheinen als Typisierungen, z.B. hell - dunkel oder arm - reich (vgl. Bollhöfer 2005, 131ff.).

Für die Zuschauer besteht der Lust- und Erkenntnisgewinn bei Kriminalfilmen u.a. darin, der Ermittlung zu folgen und sich danach zu fragen, welche Motive zu dem Verbrechen geführt haben, den Tathergang zu rekonstruieren und die TäterInnen als solche zu entlarven. Um die RezipientInnen in diesem Sinne zu aktivieren, bedient sich das Genre als dominierender Erzählstrategie einer thematischen und rhetorischen Mehrdeutigkeit: Nichts ist so, wie es scheint. Das Erzählen im audio-visuellen Medium Film durch Auslassungen, durch Nicht-Zeigen, ist ein weiteres genrespezifisches Merkmal.

„Kriminalfilme erzählen oft Geschichten mit abgründigen Charakteren in abgründigen Situationen, mit ungewöhnlichen Perspektiven und dramaturgischen Finten“ (Grob 2002, 327).

Weiters zeichnen sich Kriminalfilme durch den Einsatz sogenannter *Falscher Fährten* aus. Diese sind durch Dramaturgie und/oder Kamera intendierte und vollzogene Desinformationen, mit denen der Rezipient in die Irre geleitet werden soll. Die *Falschen Fährten sind* ein Mittel, die aktive Rezeption anzuregen.

Seine quantitative Verbreitung verdankt das Kriminalgenre neben dem Erkenntnisprinzip zugleich dem Realismusprinzip. Thematisch äußert sich dies darin, dass das Genre Verbrechen aus gesellschaftlichen Bereichen aufgreift, die in der aktuellen Auseinandersetzung eine erhöhte Relevanz einnehmen - nicht der Alltag, sondern die Thematisierung der Normverletzung steht im Zentrum des Genres. In ihr wird die herrschende Norm formuliert und gleichzeitig fortgeschrieben. In diesem Sinne zeichnen die Filme in zugespitzter Form ein Bild der Gesellschaft, das abseits der konkreten Kriminalgeschichte als natürlich angeboten wird. Insofern kann der Kriminalfilm als Metapher für die Befindlichkeit der Gesellschaft gelten (vgl. Hickethier 2005, 28).

Die Bedeutung des Kriminalfilmgenres im deutschen Fernsehen lässt sich u.a. daran festmachen, dass es seit den 80er Jahren zur dominanten Form des audio-visuellen Erzählens wurde. Sein Erfolg beruht auf der besonderen Mischung des Stoffes, aus dem sich das Genre konstituiert.

„Erst aus dem Zusammenspiel von Unterhaltung, Spannung, Schrecken, Furcht, Mitleid, Dramatik, Identifikation, Realität, Authentizität, Rätselhaftigkeit, Moralität und Legalität, aus Mord und Totschlag, aus Gut und Böse, aus Absonderlichkeit und Banalität, aus Intimität und Oberflächlichkeit, aus Entsetzen und Genuss, aus Liebe und Hass, kurz: aus dieser *besonderen Mischung des Stoffes* muss der Erfolg zu erklären sein, den das Genre hat“ (Viehoff 2005, 93).

5.1.3. Der TATORT als Polizeifilm

Die für die vorliegende Arbeit analysierten Filme der Reihe TATORT sind dem Subgenre des Polizeifilms⁸⁸ zuzuordnen. So wie im Detektivfilm der Detektiv tritt hier die Welt des Ermittlers/der Ermittlerin (PolizistIn/KommissarIn) mit seinen/ihren Vorlieben und Eigenarten in den Vordergrund.

„Während ältere *Tatorte* zu einer durchgehend realistischen und wenig reflektierten Erzählweise tendieren und damit sowohl der Gattungskonvention der Detektivgeschichte wie auch der impliziten oder expliziten *Serienprogramm* folgen, spielen neuere Folgen hin und wieder, insgesamt zunehmend, mit modernen oder gar postmodernen Techniken, etwa mit *intertextuellen* Verfahren“ (Vogt 2005, 128).

Die Qualität der Kriminalfilme ist entscheidend davon abhängig, wie vielschichtig die Figur des „gebrochenen Helden“ ausgearbeitet ist, wie tief er selbst in Bedrängnis gerät. Im Unterschied zu seinem Vorläufer, dem Detektiv, ist der Polizist oder Kommissar Teil einer Institution, die den Staat und dessen Normen repräsentiert. In ihrem Auftrag führt er die Ermittlung und Aufklärung durch, kann sich institutioneller Mittel bedienen, ist dabei eingebunden in eine hierarchische Struktur, deren Ignoranz, Unfähigkeit und politische Korruptierbarkeit ihn oft in seiner Arbeit behindern. Der Kommissar erscheint als der unbeirrbar Einzelne, der gegen alle Widerstände Recht und Gerechtigkeit behauptet. Er symbolisiert Kontinuität, Berechenbarkeit und Standfestigkeit (vgl. Hickethier 2005). Sein Dienst an der Gemeinschaft bleibt letztendlich unbedankt, sein Sieg von kurzer Dauer.

⁸⁸ Nach Vogt (2005, 112f.) ist „jede einzelne *Tatort*-Folge [...] ein konventionelles *police procedural* nach ursprünglich amerikanischem Vorbild, in dem ein oder zwei Polizeibeamte, unterstützt von ihren technischen Helfern, pro Episode je einen Fall bearbeiten und meistens auch lösen, wie das Gattungsschema es verlangt“.

Strukturell lässt sich für die Kriminalhandlung in den TATORTEN im Allgemeinen überwiegend das dramaturgische Schema der verdeckten Täterführung nachweisen: Am Beginn der Geschichte steht die Normverletzung (die Tat ist fast immer ein Mord), wodurch die Fallhöhe des Täters steigt, sie ist in der Regel vor dem Einsetzen der Filmhandlung geschehen. Die Kommissare werden zum Fundort der Leiche gerufen, die Detektion beginnt und dauert zielgerichtet fast bis zum Ende des Films an. Nach der erfolgreichen Überführung des Täters/der Täterin haben die Kommissare die verbleibenden letzten Filmminuten Gelegenheit, den Status quo zu rasonieren, bevor am nächsten Tatort-Sonntag eines ihrer KollegInnenteams zur Verbrecherjagd gerufen wird.

5.2. Der TATORT als Sendereihe

Die Ausstrahlung des TATORTS als Sendereihe der ARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland) setzte am 29. 11. 1970 mit der Folge „Taxi nach Leipzig“ ein (1970, Regie und Buch: Peter Schulze-Rohr, Friedhelm Werremeier). Mit dem Rückgriff auf das Kriminalformat als einer populären Spielform des Unterhaltungsbereichs neben der Familienserie suchte die ARD dem zentralistisch organisierten Sender ZDF (Zweites Deutsches Fernsehen) und dessen erfolgreicher Krimiserie „Der Kommissar“ (ab 1969 mit Erik Ode) etwas eigenes Neues entgegensetzen. Entstanden in der Zeit des gesellschaftspolitischen Aufbruchs der sozial-liberalen Ära Willy Brandts (im Zeitraum von 1969-1974), zeigt sich in der Reihe⁸⁹ die Tendenz zu gesellschaftskritischen Reflexionen als stilbildendes Merkmal.

„'Der Kommissar' verbindet noch das Harmoniebedürfnis der Adenauer-Ära mit dem Krimigenre, während sich innerhalb des

⁸⁹ Eine Reihe konstituiert sich im Unterschied zur Serie durch selbstständige Einzelfilme, die einem formalen Konzept unterliegen und durch ein übergeordnetes Thema in einem losen Zusammenhang stehen (vgl. auch Kap. 6). Nach Hickethier (2007a, 197) ist eine Reihe durch die in sich abgeschlossenen Folgen, die durch Titelsignet oder gleich bleibende Eingangssequenzen (beim TATORT Titelmelodie und Trailer) zusammengehalten werden, gekennzeichnet.

'Tatort'-Spektrums eine breite Differenzierung und Weiterentwicklung des Genres [...] durchsetzt“ (Hickethier 1991, 34).⁹⁰

Die zugrunde liegende Idee war, die föderalen Strukturen der ARD zu nutzen, indem die einzelnen Sendeanstalten alternierend ihre Filme unter dem überdachenden Titel TATORT einspeisten⁹¹ (siehe Schaubild im Anhang). Die von Anfang an auf Vielfalt angelegte Reihe - ein Umstand, der sich durch die Ausstrahlungsdauer noch vermehrte - zeigt sich in der Vielzahl der Ermittlerfiguren, Schauplätze, beteiligten Redaktionen, Autoren und Regisseure. Der TATORT steht dabei in der Tradition des journalistisch bis dokumentarisch ausgerichteten Fernsehspiels, das sich des Kriminalgenres als Unterhaltungsvehikel bedient, um tendenziell bzw. partiell sozialkritisch inhaltliche Aussagen über gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge zu treffen (Brück et al. 2003, 158). Bis Anfang der 90er Jahre wurden jährlich 11 oder 12 Filme, dann 15 bis 18 Filme und ab Mitte der 90er Jahre um die 25 neue Filme gesendet.⁹²

Das übergreifende Konzept des TATORTS umfasst die Prinzipien Realitätsbezug, regionale Verortbarkeit und Individualität der jeweiligen Filme. Realistisch heißt, die gesendeten Geschichten sollen in ihrer Glaubwürdigkeit nachvollziehbar sein. Der Anspruch, die regionalen Besonderheiten zum Tragen kommen zu lassen, führt unter den beteiligten Sendern zu einem Wettbewerb, einen möglichst unverwechselbaren Beitrag zu leisten, dessen Gesamtbild die Vielfalt der Bundesrepublik widerspiegelt. Dies äußert sich einerseits neben der regionalen Komponente in den Stil- und Qualitätsunterschieden der Filme und andererseits in der Pluralität der Ermittlerfiguren, die bundesweit als lokale Repräsentanten erscheinen.⁹³ Sie, die ihnen eigenen Ermittlungsansätze, und damit ihre Rollenprofile verleihen den jeweiligen Folgen einen unverwechselbaren Charakter. Die Häufigkeit und Kontinuität des Auftretens der Handlungsträger variiert bei den

⁹⁰ Die ersten kommerziellen Programme in der Bundesrepublik entstanden erst mit der Einführung des dualen Rundfunksystems Mitte der 80er Jahre (vgl. Hickethier 1991).

⁹¹ Ursprünglich waren acht deutsche Sender und der österreichische Rundfunk beteiligt, zwischen 1990-2001 auch das deutsch-schweizerische Fernsehen (vgl. dazu Brück et al. 2003; Vogt 2005).

⁹² Zurzeit ermitteln 15 Teams (in Hamburg und Wien ermittelt ein Kommissar), bisher waren etwa 70 KommissarInnen tätig (vgl. www.tatort-fundus.de/ / letzter Zugriff: 5. 10. 2010)

⁹³ Die ersten TATORT-Kommissarinnen nahmen 1978 ihre Ermittlungen auf, SWF: Nicole Heesters als Oberkommissarin Marianne Buchmüller; Karin Anselm als Hauptkommissarin Wiegand (Wenzel 2000, 71).

beteiligten Sendern. Das in der Reihe angelegte breite Ermittlerspektrum kann durch die Pluralität seiner Typen unterschiedliche Zuschauergruppen in ihren Erwartungen bedienen.

„Auffällig ist, dass es ab Ende der 80er Jahre, spätestens ab Anfang der 90er Jahre, allen Sendern gelang, mit festen Figuren eine klarere Linie in ihre Darstellung zu bringen“ (Brück et al. 2003, 169).

Der damit einhergehende bedingte serielle Charakter der Reihe erweist sich als ihr größtes Potential (vgl. dazu auch Krahl 2004). Das Erfolgsgeheimnis des Formats TATORT beruht darauf, gleichzeitig offen für die Aufnahme neuer gesellschaftspolitischer Entwicklungen und Anforderungen zu sein, z.B. Feminisierung und Diversifizierung von Familienmodellen sowie Teamarbeit und Veränderung der Gestaltung von Hierarchien, in Bezug auf seine Geschichten aber am ursprünglichen Konzept der Gegenwartsbezogenheit und regionalen Eingebundenheit festzuhalten. In seiner Entwicklung erfuhr der TATORT eine Aufweichung von der Eindeutigkeit seiner Aussagen hin zu einer Mehrdeutigkeit. Die Differenz zwischen Recht und Gerechtigkeit wurde um politische Aspekte erweitert. Die Ermittler als verlängerter Arm des Gesetzes stehen immer wieder auch im Widerspruch zu ihren eigenen moralischen Ansprüchen.

„Dabei ist zu bedenken, dass der TATORT als Ganzes im Grunde alle möglichen Positionen vereint. Es wurden ganz konventionelle Geschichten erzählt, die auch konventionell inszeniert waren. Daneben gab es innovative Züge, die sich auf allen Ebenen zeigten“ (Brück et al. 2003, 165).

Der Pluralismus der Reihe zeigt sich unter anderem darin, dass neben klassischen Kriminalstoffen auch soziale und ethnisch motivierte Verbrechen inszeniert werden, die neue Perspektiven auf die Gesellschaft zulassen.

Der Charakter des TATORTS als Reihe aus abgeschlossenen Folgen, die jede für sich ein eigenes Weltmodell konstruieren, äußert sich in seiner Rahmung durch die Titelmelodie, das Titellogo TATORT und den Vor- und Abspann. Auf der daraus resultierenden Wiedererkennbarkeit, die Teil deutscher Fernsehsozialisation ist, beruht nicht unwesentlich das Kapital der Marke TATORT. Die Rahmung hält die Folgen zusammen und ordnet sie dem Sujet Verbrechen und Verbrechensaufklärung zu. Sie bildet Anfang und Endpunkt der Variationen des übergeordneten Themas. In der immer wieder kreisförmig an den Ausgangspunkt zurückkehrenden Narration und der

Unverbundenheit der jeweiligen Handlungsstränge kommt der zyklische Charakter der Reihe TATORT zum Vorschein (siehe Kap. 6.2.). Er drückt sich daneben in dem seit 1970 bundesweit einheitlichem Sendeplatz der TATORT-Erstaussstrahlungen am Sonntagabend aus und wird durch die in ihnen vorgenommenen intertextuellen Bezüge auf andere TATORTE unterstützt. Die Zugehörigkeit zur Reihe geht mit einer fortlaufenden Nummerierung der TATORT-Folgen durch die ARD einher. Innerhalb der Reihe haben sich Teilreihen einzelner Sender etabliert, die mittels ihrer Handlungsträger seriellen Charakter tragen. Die einzelnen Folgen haben ohne Vor- und Abspann eine Länge von ca. 88 Minuten und 30 Sekunden und verfügen über eine geschlossene Bauform. Sie folgen in der Regel dem Whodunit-Schema, bei der die Kommissare im Laufe der Filmhandlung das Verbrechen aufklären, indem sie den Täter überführen und seine Motive aufdecken. Als dramaturgisches Prinzip bedienen sich die TATORTE dabei der erzählerischen Verschachtelung mehrerer Handlungsstränge. Einer von ihnen widmet sich mehr oder weniger ausgeprägt den im Mittelpunkt stehenden paarweise agierenden ErmittlerInnen der Sendeanstalten. In den TATORT-Produktionen der letzten Jahre übernimmt die Figur des zweiten Ermittlers teilweise eine Person aus dem beruflichen (Psychologin, Pathologe...) oder auch privatem Umfeld (Mitbewohner) der Hauptperson. Inwieweit die einzelnen von einer Sendeanstalt verantworteten TATORTE den Charakter von Teilreihen tragen, ist, neben der Anzahl der jährlich produzierten Folgen (diese ist innerhalb der ARD festgelegt und bedingt durch die Größe und Finanzkraft der Sender), entscheidend davon beeinflusst, wie und in welcher Form der Handlungsstrang um die ErmittlerInnen akzentuiert ist.⁹⁴ Es obliegt der dramaturgischen Entscheidung des Senders und seiner RedakteurInnen, ob die einzelnen Folgen eher in einem lockeren oder engeren Zusammenhang stehen. Die Ausstattung der Handlungsträger mit Privatleben und alltäglichen Problemen kann das Identifikationspotential für die Zuschauer erhöhen. Identifikation und Empathie der Rezipienten mit den Figuren ist entscheidend für ihre emotionale oder/und intellektuelle Bindung.

⁹⁴ Die Produktionen der Sendeanstalten variieren zwischen vier, z.B. Kölner-Team (WDR = Westdeutscher Rundfunk) und einer, Hamburg (NDR = Norddeutscher Rundfunk).

Ein anderes Merkmal der TATORTE ist die Inszenierung von regionaler Identität über die Darstellung geographischer Räume in Gestalt von Landschaften und Besonderheiten der jeweiligen Sendegebiete. Mittels einer relativ hohen Anzahl von Außenaufnahmen gelingt es den einzelnen TATORTEN, die Schauplätze ihrer Geschichten für die Rezipienten zu verorten. Dafür werden bekannte, meist großstädtische Motive verwendet. Die behauptete Authentizität und vorgebliche Realität sind insofern problematisch, da die Filme lediglich Wirklichkeitsentwürfe einer erst durch sie selbst komponierten Welt darbieten. Um diese zu konstruieren und Wiedererkennbarkeit zu garantieren, ordnen die Filme einer Stadt Identitätskennzeichen zu, sogenannte *landmarks*, die für das Image - in den meisten Fällen einer Stadt stehen. Diese und metaphorische Orte, die die Topographie des Verbrechens typisieren, bilden den filmischen Raum (vgl. Kap. 2.1.2. und Kap. 8.1.2.1.). Die vorgenommene Anordnung steht dabei in der Funktion der Erzählung, sie erst schafft den präsentierten synthetischen Raum. „So erzeugt die Filmwelt eine eigene, symbolische Landschaft, in der räumliche und soziale Zuschreibungen vorgenommen werden“ (Bollhöfer 2005, 142).

Der TATORT als Untersuchungsgegenstand ist nicht zuletzt deshalb von Interesse, da er von seinem konzeptionellen Anspruch her an der Schnittstelle zwischen politischer Unterhaltung und unterhaltender Politik anzusiedeln ist. Er verwendet das Genre Kriminalfilm als Trägermodell, um Geschichten aus dem Hier und Heute der Bundesrepublik (und Österreich) zu erzählen. Zuvorderst dem Ziel der Unterhaltung verpflichtet, greift er immer wieder gezielt aktuell relevante Themen und Fragestellungen auf und stellt so gesellschaftliche Praktiken zur Diskussion. Der TATORT ist Teil und Gegenstand des medialen Diskurses und findet z.B. in der Medienwissenschaft entsprechende Berücksichtigung (vgl. dazu Gräf 2010). Zugleich aber wohnt dem TATORT als Format eine stabilisierende und legitimierende Kraft inne, da er das politische System und seine Praktiken nicht grundsätzlich hinterfragt und sich allenfalls im Handeln einzelner Protagonisten Spuren von Subversivität festmachen lassen. Diese

Kennzeichen erlauben es, den TATORT als Teil des bundesdeutschen Politainment zu bestimmen.

„Politainment bezeichnet eine bestimmte Form der öffentlichen, massenmedial vermittelten Kommunikation, in der politische Themen, Akteure, Prozesse, Deutungsmuster, Identitäten und Sinnentwürfe im Modus der Unterhaltung zu einer neuen Realität des Politischen montiert werden“ (Dörner 2001, 31).

Aufmerksamkeit verdient der Umstand, dass sich durch die beständige Existenz des TATORTS - im Jahre 2010 feierte das Format mit der Folge 781 sein 40-jähriges Jubiläum⁹⁵, was ihn zu einer kulturellen Konstante und zum „Dauertext des bundesdeutschen Fernsehens“ (Wenzel 2000, 7) macht. Der TATORT begleitet gleichsam als „Archiv“ die Gegenwartsgeschichte der Bundesrepublik, zu einem Zeitpunkt einsetzend, als diese, 21-jährig, Wege eines neuen Selbstverständnisses einschlug⁹⁶. Er wird so zum populären Gedächtnis ihrer Gegenwartskultur. In seinen fiktionalen Geschichten manifestiert sich Zeitzeugenschaft über Jahrzehnte hinweg. Diese Qualität kommt dem TATORT sowohl auf der alltagsgeschichtlichen Ebene, hinsichtlich der Abbildung des sozialen Wandels (Beziehungsmuster, Interieur, Mode u.a.) sowie des Wandels der Kriminalität (Normverletzungen und ihre Bewertungen u.a.), der Auswirkungen sozioökonomischer Veränderungen (Wirtschaftsliberalismus u.a.), als auch auf der Ebene der „großen, der politischen Geschichte“ (Vogt 2005, 120) zu. So widmet sich der erste TATORT „Taxi nach Leipzig“⁹⁷ einem deutsch-deutschen Beziehungsdrama vor dem Hintergrund der offiziell anerkannten Zweistaatlichkeit.⁹⁸ Die 30 Jahre später ausgestrahlte Jubiläumsfolge 450 „Quartett in Leipzig“ (*Film 24*) referiert bei veränderten Rahmenbedingungen sowohl in der Titelgebung als auch thematisch auf ihren Vorläufer. Die

⁹⁵ „Wie einst Lilly“ (HR, 28.11.2010, Drehbuch: Christian Jeltsch, Regie: Achim von Boerries).

⁹⁶ Für die TATORTE aus Österreich und die Schweiz gilt das, u.a. auf Grund ihrer im Vergleich geringen Anzahl, nur in eingeschränktem Maße.

⁹⁷ Im ersten TATORT fährt Hauptkommissar Trimmel auf eigene Faust auf der Transitstrecke nach Leipzig, um die Hintergründe einer Straftat aufzudecken. Sein Ostberliner Kollege, mit dem er früher im Reichskriminalamt (sic!) zusammengearbeitet hat, gibt ihm dafür den entscheidenden Tipp. Ein sterbendes Westkind wurde gegen ein putzmunteres Ostkind, hervorgegangen aus einer deutsch-deutschen Leipziger Messebegegnung, ausgetauscht (vgl. auch Welke 2005).

⁹⁸ 1970: Anerkennung der DDR durch die Regierung Willy Brandt; 1972: „Grundlagenvertrag“ zwischen der BRD und der DDR.

Begegnung zweier Ermittlerteams aus West- und Ostdeutschland wird gleichsam als Vereinigungs-TATORT inszeniert (vgl. Welke 2005).

Der TATORT fungiert trotz veränderter Sehgewohnheiten und technischer Aufzeichnungsmöglichkeiten nach wie vor durch seinen festen Sendeplatz im sogenannten Ersten Programm der ARD (Sonntag 20.15) als sozialer Zeitgeber. Monatlich werden durchschnittlich drei neue Folgen gesendet, wöchentlich gibt es in den verschiedenen dritten Programmen (ARD-Sendeanstalten) bis zu drei Wiederholungen, im Jahre 2009 erreicht ein TATORT im Schnitt 7 Millionen Zuschauer (siehe: www.tatort-fundus.de). Er ist damit die meistgesehene deutsche Krimireihe, der „wahre deutsche Gesellschaftsroman“ (Vogt 2005, 111). Der TATORT gilt als „Hort deutscher Fernsehkultur, er ist das Flaggschiff der ARD, ein Marathonläufer“ (Wacker 1998, 10).

5.3. Der MDR und sein TATORT

In einem kurzen Überblick werden im Folgenden der Sender MDR, die von ihm verantworteten TATORTE und ihr spezifisches Profil im Kontext der deutschen Einheit konturiert.

5.3.1. Die Entstehungsgeschichte des Mitteldeutschen Rundfunks

In Folge der Wende 1989/90 kam es am 31. Dezember 1991 zur Auflösung des DFF (Deutscher Fernsehfunk)⁹⁹, der DFF 1 wurde abgeschaltet und durch die ARD ersetzt. Der DFF 2 sendete unter dem Namen „DFF-Länderkette“, sie wurde von den fünf neuen Ländern (Mecklenburg-Vorpommern, Brandenburg, Sachsen-Anhalt, Sachsen und Thüringen) und

⁹⁹ DFF = Deutscher Fernsehfunk, als „Fernsehen der DDR“ bezeichnet, 1952-1991, wurde nach der Vereinigung zergliedert und eingestellt (vgl. Sommer 1999, 66). Beschluss der Volkskammer: Rundfunksüberleitungsgesetz 13. 9. 1990, Artikel 36 des späteren Einigungsvertrages. Beschluss der Abwicklung des DFF und die Überführung in neue Landesrundfunkanstalten bis Ende 1991 (vgl. Brück et al. 2003, 223 f.).

Adlershof (Sitz des ehemaligen Staatsfernsehens der DDR, Berlin¹⁰⁰) gemeinsam betrieben. Ab dem 1. 01. 1992 wurde die Länderkette durch zwei neue Landesrundfunkanstalten, ORB (Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg) und MDR (Mitteldeutscher Rundfunk), ersetzt¹⁰¹. Der MDR vertritt als Sendeanstalt die drei Bundesländer Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen. (www.mdr.de). Die zwei anderen Bundesländer auf dem Gebiet der ehemaligen DDR, Mecklenburg-Vorpommern und Brandenburg, wurden dem NDR (Norddeutscher Rundfunk) bzw. später dem RBB (Rundfunk Berlin Brandenburg) zugeordnet. Der MDR ist die fünftgrößte ARD-Anstalt, sein Programmauftrag ist im Staatsvertrag über den Mitteldeutschen Rundfunk vom Mai 1991 und dem Staatsvertrag über die Rundfunkanstalten im vereinten Deutschland vom August 1991 festgelegt. Danach haben „alle Sendeanstalten öffentlichen Rechts der Pluralität Rechnung zu tragen. Sie sollen die Zusammengehörigkeit im vereinten Deutschland sowie die internationale Verständigung fördern und auf ein diskriminierungsfreies Miteinander hinwirken.“ (Staatsvertrag, August 1991, § 41, Programmgrundsätze). Der Mitteldeutsche Rundfunk ist federführend verantwortlich für die laufenden Geschäfte des Kinderkanals von ARD und ZDF, KI.KA¹⁰², der seit 1997 existiert und seinen Sitz in Erfurt hat. Sein Programm richtet sich an 3 bis 13-Jährige und umfasst Filme, Serien, Information u.a.m..

5.3.2. Polizeiruf 110, TATORT und der MDR

Im Jahre Zwei nach der Vereinigung der beiden deutschen Staaten betritt der MDR (Mitteldeutscher Rundfunk) 1992 als Sendeanstalt die TATORT-Bühne. Parallel dazu produzierten der MDR und der ORB weiterhin die Reihe Polizeiruf 110¹⁰³, die 1993 als einzige fiktionale Reihe des DDR-Fernsehens

¹⁰⁰ Artikel 1 des Einigungsvertrages: Die 23 Bezirke von Berlin bilden das Land Berlin (Weidenfeld/Korte 1999, 62).

¹⁰¹ Der ORB fusionierte am 1. 5. 2003 mit dem SFB (Sender Freies Berlin) zum RBB (Rundfunk Berlin Brandenburg).

¹⁰² Vgl. www.kika.de / letzter Zugriff: 19. 12. 2010

¹⁰³ Erstausstrahlung 27. 6. 1971 mit „Der Fall Lisa Murnau“, Regie: Helmut Krätzig.

von der ARD mit verändertem Konzept und Profil übernommen wurde (siehe Brück et al. 2003).

1990 hatten sich Polizeiruf 110 und TATORT in einer Folge für eine Koproduktion von WDR und DFF „vereinigt“, um die Vollziehung der deutschen Einheit in Form einer Ost-West-Komödie zu begehen (Brück 2003, 236). „Unter Brüdern“ (Regie: Helmut Krätzig) lief gleichzeitig am 28. 10. 1990 auf den gewohnten Sendeplätzen des DFF und der ARD. Ein Jahr später, 1991, wurde der letzte DFF Polizeiruf 110 gesendet. „Tanners neuer Job“ (22. 12. 1991, Regie: Bodo Fürneisen¹⁰⁴) war wiederum eine Koproduktion mit dem WDR. Ein Kriminalbeamter aus den „alten“ Ländern wird den ermittelnden Beamten der „neuen“ Länder als Chef übergeordnet.¹⁰⁵ In beiden Filmen weisen die Ost-Kommissare die Infragestellung ihrer Berufserfahrung zurück (Polizeiruf 110: Der denkt wohl, wir haben vierzig Jahre nur Detektivromane gelesen. TATORT: Was haben Sie eigentlich gegen meinen Chef? Traun Sie ihm nicht, weil er schon unter Honecker Kriminalist war?). In „Unter Brüdern“ ermittelten die Teams aus Ost und West im Kunsthändlermilieu, ein Kunstraub aus dem Osten in den Westen musste aufgeklärt werden. Der Täter des Jahres 1990 war ein getarnter Stasi-Offizier. Zehn Jahre später, der MDR-TATORT ist etabliert, feiern Ost und West, nun der MDR mit dem WDR in einer Koproduktion, eine zweite Begegnung anlässlich des 10. Jahrestages der deutschen Einheit („Quartett in Leipzig“, 2000, Regie: Kaspar Heidelberg). Hintergrund ist die Vertuschung manipulierter Testergebnisse einer medizinischen Versuchsreihe, dieses Mal im Osten des vereinigten Deutschland. Die Täter des Jahres 2000 kommen aus dem Burschenschaftsmilieu West. Die Folge verwendet nahezu wortgleiche Formulierungen aus der Koproduktion „Unter Brüdern“ (1990) (z.B. haben die überhaupt ein Fax; das kann Jahre dauern, bis die reagieren). In beiden Filmen finden sich ironisierte Darstellungen sozialer Praktiken, die so genannten sozialistischen Ritualen zuzuordnen sind. In „Unter Brüdern“ sind das die Ordensverleihung und Titelvergabe, während im „Quartett in Leipzig“ die Ostkommissare ihre Kollegen mit einem Bildband

¹⁰⁴ Bodo Fürneisen führte im dritten MDR-TATORT „Verbranntes Spiel“ die Regie.

¹⁰⁵ Im ersten Jahr des MDR-TATORTS agiert als Leiter der Dienststelle und Vorgesetzter der beiden Ostkommissare auch ein pensionierter West-TATORT-Kommissar aus Bayern, Oberinspektor Veigl. Seine letzte Folge als TATORT-Kommissar (Bayrischer Rundfunk): „Usambaraveilchen“ (20. 4. 1981, Regie: Wilm ten Haaf, Buch: Herbert Rosendorfer).

„Den Wandel zeigen“ beschenken (Welke 2005). Weitere zwei Jahre später, im Jahre Zwölf der deutschen Einheit kommt es noch einmal zu einer TATORT-Koproduktion Ost-West, dieses Mal unter der Hauptverantwortung des WDR mit dem sprechenden Titel „Rückspiel“ (2002, Regie: Kaspar Heidelberg). Aus der Komödie des Jahres 1990 ist eine Parodie geworden, der Kunstraub als verbindende Folie ist geblieben und die Täterzuordnung zu Gruppen ist obsolet.

Die Kontinuität zwischen DFF und MDR zeigt sich auch darin, dass die an der Etablierung des MDR-TATORTES beteiligten Redakteure schon Mitarbeiter des DFF waren,¹⁰⁶ Gleiches trifft für den „Vater“ der Figuren Ehrlicher und Kain zu.¹⁰⁷

Der MDR verantwortete zwischen 1992 und 1994 jährlich je zwei, und seit 1995 je drei TATORTE und zählt damit zu den größeren Tatortlieferanten der ARD.

Die MDR-Ermittler zwischen 1992 und 2007 sind das Kommissarenpaar Hauptkommissar Bruno Ehrlicher (Peter Sodann)¹⁰⁸ und Kommissar/Hauptkommissar Kain (Bernd-Michael Lade)¹⁰⁹. Seit 2008 bilden Eva Saalfeld (Simone Thomalla) und Andreas Keppler (Martin Wuttke) das Ermittlerteam des MDR.

¹⁰⁶ Thomas Steinke, Wolfgang Vogt und Karl-Heinz Staamann verantworteten als Redakteure Polizeiruf 110 und TATORT beim MDR.

¹⁰⁷ Hans-Werner Honert, ab 1976 Regisseur des DFF, seit 1995 Geschäftsführer und Produzent der Saxonia Media.

¹⁰⁸ Peter Sodann, geb. 1936 in Meißen, Lehre als Werkzeugmacher. 1954-57 studierte er an der Arbeiter- und Bauernfakultät, 1959 an der Theaterhochschule in Leipzig. Zwei Jahre Gefängnis wegen Gründung des Studentenkabarets „Rat der Spötter“, 1962 entlassen. 1964 erstes Engagement am Berliner Ensemble (bei Helene Weigl), dann an zahlreichen Theatern der ehemaligen DDR. 1980-2005 Intendant in Halle/Saale, Leiter des Theaters (das „neue theater“) und Kulturzentrums (Hallesche „Kulturinsel“) (siehe www.petersodann.de/vita/ / letzter Zugriff: 10.10.2010). (Vgl. auch Röhl 2002).

¹⁰⁹ Bernd-Michael Lade, geb. 1965 in Berlin, Lehre als Baufacharbeiter. Schauspielschule „Ernst-Busch“ in Berlin, später Regiestudium an der Filmhochschule Potsdam-Babelsberg. Ab 1988 zahlreiche Rollen beim DFF. Mitglied der Punk-Szene Ostberlins (*planlos und Cadavre exquis*). 1991 im Film „Trutz“ Beginn der Zusammenarbeit mit Hans-Werner Honert und Peter Sodann (vgl. www.tatort-fundus.de/.../bernd-michael-lade.htm / letzter Zugriff : 10.10. 2010).

5.3.3. Merkmale des MDR-TATORTS

Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten MDR-TATORTE der Jahre 1992 bis 2007 stellen mit ihrem Ermittlerpaar zwei männliche Protagonisten in den Mittelpunkt ihrer 45 Folgen. Beide Figuren wurden in der DDR sozialisiert, ihr Altersunterschied - bei Aufnahme der Ermittlungsarbeit für den MDR ist Hauptkommissar Ehrlicher Anfang bis Mitte 50, sein Kollege und Assistent, Kommissar Kain, etwa 30 Jahre jünger - weist sie als Vertreter verschiedener Generationen aus. Während der ältere auf Berufserfahrung als Polizist aus DDR-Zeiten zurückblicken kann, steht der jüngere am Anfang seiner beruflichen Laufbahn. Das Merkmal des paarweisen Auftretens der Protagonisten teilt der MDR-TATORT mit TATORTEN anderer Sender. Hervorstechend bei der vom MDR gewählten Figurenkonstellation ist hingegen der Umstand, dass es sich um Vertreter zweier Generationen handelt, die dabei trotz ihres Altersunterschiedes und der damit verbundenen unterschiedlich langen beruflichen Erfahrung prinzipiell gleichberechtigt auf Augenhöhe miteinander agieren (vgl. dazu Kap. 7.2.1. und Kap. 7.2.3.). Die Figur Bruno Ehrlicher wird von der ersten Folge an sowohl in seinem beruflichen als auch in seinem privaten Umfeld dargestellt, was für Kain in erheblich geringerem Maße zutrifft. Konzeptuell ist daher Bruno Ehrlicher als die Hauptfigur des MDR-TATORTS der Jahre 1992 bis 2007 zu bestimmen.

Unter Figurenkonstellation versteht man in der Erzähltheorie systematische Beziehungen zwischen Figuren, die dramaturgische Funktionen erfüllen. Sie können oppositioneller, dualer oder paralleler Art sein (vgl. Lahn/Meister 2008, 246; siehe Kap. 6.3.). Mit ihnen werden u.a. Missbilligung, Alternativen oder Ähnlichkeiten der konturierten Figur ausgedrückt. Abgesehen von dem durch das Genre Kriminalfilm bestimmten Figurenspektrum der Opfer, Tatverdächtigen, Zeugen und Mitwisser und der im Polizeiapparat Beschäftigten (Spurensicherer, Gerichtsmediziner, Vorgesetzte, Staatsanwälte) sowie den Nebenfiguren, der Stichwortgeber und Typen, die die Handlung vorantreiben bzw. in ein Milieu einbetten, gibt es darüber hinaus in den MDR-TATORTEN weitere Figuren, deren Funktionen in erster Linie dadurch beschreibbar sind, dass sie den Charakter der Hauptfigur

Ehrlicher und das Verhältnis des Protagonistenpaares zueinander verdeutlichen. Diese über mehrere Folgen hinweg agierenden Nebenfiguren aus dem privaten bzw. halbprivaten Umfeld der Protagonisten¹¹⁰ tragen wesentlich zum seriellen Charakter der MDR-TATORTE bei (vgl. Kap. 7.2.2.). Durch sie erscheinen Ehrlicher und Kain in ein soziales Feld eingebettet, das die Entwicklung beider begleitet und widerspiegelt. Zugleich ermöglicht diese Konstellation fernsehtaugliche Einblicke in den sich vollziehenden gesellschaftlichen Wandel. Der MDR bedient sich also nicht einfach einer Figurenkonstellation, sondern eines Figurennetzes (Haselauer 1997, 28ff.) und etabliert so einen eigenständigen Erzählstrang in seinem TATORT. (Auf die Bedeutung des Erzählstrangs wird in Kap. 6.1.3. detailliert eingegangen).

Der Umstand, dass der Protagonist Ehrlicher nicht allein als Funktionsträger in der Rolle des Kriminalkommissars gezeigt wird, sondern auch in seiner Privatsphäre, lässt ihn als „Menschen von Nebenan“ erscheinen. Die Privatheit einer Filmfigur ist für den Zuschauer dann am stärksten erlebbar, wenn sie in ihrer familiären Eingebundenheit gezeigt wird. Der Privatmensch Ehrlicher lebt mit Frau und erwachsenem Sohn im Alter seines jüngeren Kollegen Kain in einem Haus an der Elbbrücke „Blaues Wunder“, das schon seinen Eltern gehörte. Im Erdgeschoß des Hauses eröffnen Frau und Sohn gemeinsam ein Ausflugslokal namens „Körnerstube“.

„Die allmähliche Fertigstellung und die Öffnung der Kneipe bleibt eine folgenübergreifende Nebenhandlung und steht sinnbildlich für die Versuche von Ostdeutschen, sich nach der Wende eine neue Existenz aufzubauen“ (Brück et al. 2003, 254).

Die Anlage einer solchen Figur verfügt dramaturgisch über ein Potential, das weit über das einer auf Einzelfolgen angelegten Kriminalreihe hinausweist. Dabei greift die Entwicklung des Protagonisten auf serielle Elemente zurück. Eine derartige Umsetzung ist für den produzierenden Sender mit erheblich höherem Aufwand (finanziell und logistisch) und Risiko (Vielzahl der Beteiligten) verbunden. Beide Aspekte legen nahe, dass es sich von der Intention des Senders MDR her nicht einfach nur um einen weiteren

¹¹⁰ Lore = Ehefrau Ehrlichers in den Folgen 1-9; Tommi = gemeinsamer Sohn in den Folgen 1-19 und in der Folge 45; Walter = Kollege und Freund in den Folgen 1-45; Frederike = Besitzerin des Waschcafes, Partnerin Ehrlichers, später Freundin beider Kommissare in den Folgen 21-45; (vgl. Kap. 7.2.2.).

TATORT im nun größeren Deutschland handelt, sondern dass parallel dazu, im Rahmen einer alt eingeführten Reihe, die Veränderungen infolge der Vereinigung beider deutschen Staaten selbst auch ein Thema der Filme sind.¹¹¹ Die Ost-West-Thematik stiftet so dem Genre Kriminalfilm Motive, mittels derer eine Dramatisierung der Handlung erreicht wird bzw. Gegensätze verdeutlicht werden. In den MDR-TATORTEN lässt sich das u.a. für folgende Motive belegen: die Differenz der wirtschaftlichen Situation zwischen alten und neuen Bundesländern, der Komplex Eigentumsfragen, Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, Veränderungen im Alltagsleben und Kennzeichen einer Identitätskrise (vgl. Peulings 1993). Durch die der Reihe eigenen Prinzipien *Realitätsbezogenheit* und *Regionalität* ist den MDR-TATORTEN der Ost-West-Kontext gleichsam eingeschrieben. Erst vor diesem Hintergrund gelingt es, beide Prinzipien einzulösen. Dabei unterliegt die Thematisierung der Ost-West-Folie Schwankungen und variiert hinsichtlich Quantität und Direktheit im Laufe der 45 Filme. Sie kommt sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Figurenebene zum Ausdruck und wird verbal sowie visuell vollzogen (vgl. Kap. 8.1.1 und Kap. 8.1.2.).

Durch die Konstellation des Kommissarenpaares Ehrlicher und Kain als Angehörige zweier Generationen ergibt sich die Möglichkeit, verschiedene Identifikationspotentiale in Bezug auf eine DDR-Sozialisation, die Bewältigung des Umbruchs bis hin zur Realität „Vereinigtes Deutschland“ anzubieten. „Die sozialistische Sozialisation spielt eine Schlüsselrolle für die Wertmaßstäbe, das Handeln und die Einschätzung der beiden Kommissare“ (Brück et al. 2003, 255). Die Konzeption eines derartigen Protagonistenpaares erlaubt Ambivalenzen, Widersprüchlichkeiten und Brüche in der Inszenierung, womit die MDR-TATORTE das Konfliktpotential der Eindeutigkeit umschiffen, indem Abschwächung und Relativierungen von Positionierungen angelegt sind. Gleichzeitig schreibt die Konstellation *väterlicher Freund und Sohn* ein Familienmodell fort, bei dem Eltern und Kinder kooperieren. In der Realität hat in der DDR ein Generationenkonflikt, wie es ihn 1968 in der Bundesrepublik gab, nicht stattgefunden. Der

¹¹¹ Nach Hickethier (2001b, 215) stellt die Ost-West-Geschichte ein relativ junges (Sub-)Genre dar, „[...] die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland quer durch alle Medien herausgebildet hat. Die Bausteine des Ost-West-Genres sind Teilung und Einheit, Grenzen und ihre Überwindung, die Flucht in verschiedenen Varianten und nicht zuletzt der grundsätzliche Gegensatz zwischen verschiedenen Lebenswelten.“

Umbruch 1989/1990 und die Schwierigkeiten bei seiner Bewältigung förderten im Osten Deutschlands den generationenübergreifenden Zusammenhalt (vgl. Kap. 4.5.).

Die Filme eins bis drei orientieren sich in ihrem Handlungsaufbau an einer DDR-geschulten Dramaturgie, das Verbrechen ist nicht Ausgang der Handlung, sondern wird in seinem Entstehen gezeigt (vgl. Wehn 2002).

„Die früheren Folgen knüpften an die DFF-Krimitraktion an und präsentierten eine Mischung aus offener und verdeckter Täterführung. [...] Seit 1996 ist eine deutliche Standardisierung der MDR-TATORTE zu beobachten“ (Brück et al. 2003, 257f.).

Auffallend ist die Vielzahl der Schauplätze der MDR-TATORTE, erst ab Folge 22 kehrt diesbezüglich eine gewisse Beständigkeit ein, ab dem Jahr 2000 ermittelt das Kommissarenpaar in der Regel in Leipzig (vgl. Kap. 7.1.3.). Daneben manifestieren sich in den narrativen Strukturen der MDR-TATORTE Veränderungen der Kriminalität infolge von Globalisierung und Entgrenzung.

Insgesamt ermitteln die Kommissare viermal in Kooperation mit Kollegen außerhalb ihres operativen Einsatzgebietes, in den östlichen Nachbarstaaten Polen (*Film 12: Reise in den Tod*, *Film 21: Fluch des Bernsteinzimmers*) und Tschechien (*Film 29: Heiße Grüße aus Prag*) und einmal in den westlichen Bundesländern (*Film 30: Rückspiel*).

Generell setzt der MDR-TATORT auf

„[...] Raum für einen ruhigeren, traditionelleren und differenzierteren Stil. Er konzentriert sich auf psychologische Nuancen und authentisch wirkende Biographien, kommt sicher auch mentalen Bedürfnissen des ostdeutschen Publikums entgegen und brilliert unzweifelhaft in Drehbuch, Inszenierung und Schauspielkunst“ (Vogt 2004, 127).

Darüber hinaus zeichnet die MDR-TATORTE eine hohe Selbstreferentialität in Bezug auf den ausstrahlenden Sender MDR aus. Der homodiegetische Erzähler MDR tritt selbst in seiner Erzählung in Erscheinung und ist so Teil der erzählten Welt (vgl. Lahn/Meister 2008). Zum einen geschieht das durch Kameranäherungen auf das MDR-Logo (z.B.: *Film 9: Bomben für Ehrlicher*: Fernsehbildschirm mit „mdr (Logo) – Riverboattalkshow“; *Film 11: Bei Auftritt Mord: Screens*: MDR-Deutsches Fernsehballer; *Film 17: Tanz auf dem Hochseil*: mdr 1, Radio Sachsen; Mikrofone mit mdr-Logo), zum anderen auf der Tonspur durch die Kennmelodie des MDR-Radios, direkte Namensnennung oder Studioauftritte

(z.B.: *Film 3: Verbranntes Spiel*: „Aufschwung in der Region – das war der Mitteldeutsche Rundfunk“; *Film 9: Bomben für Ehrlicher*: Stimme aus dem Off: „MDR 1, Kennmelodie, Radio Sachsen [...] rufen Sie bitte den Mitteldeutschen Rundfunk, Radio Sachsen“; *Film 29: Heiße Grüße aus Prag*: „Radio MDR-Kultur Leipzig“; *Film 17: Tanz auf dem Hochseil. Kommissar Kain ist im Radiostudio*) (vgl. auch Kap.8.1.3.).

Selbstreferentiell endet auch die Erzählung um die beiden Kommissare. Im *Film 45: Die Falle* feiert das Polizeipräsidium Leipzig den „Abgang“ seiner Protagonisten.

Die analysierten 45 Fernsehfilme erzählen jeweils in 88,30 Minuten von der erfolgreichen Aufklärung eines Verbrechens, das seinen Ausgang im Sendegebiet des MDR hat. Sie folgen in ihren narrativen Strukturen dem Kriminalfilmgenre, dabei treten die zwei Generationen angehörenden Kommissare, Ehrlicher und Kain, in der Funktion der Protagonisten der Einzelerzählung auf. Sie verkörpern die normgebende Instanz des Gesetzes bzw. Staates, in dessen Auftrag sie gegen das Verbrechen ermitteln. Die Auffüllung der narrativen Struktur der Kriminalfilme, die meist dem whodunit-Schema folgen, bedient sich typisierender Verfahren und erhebt zugleich den Anspruch realistisch und regional verortbar zu sein. Bis über die Jahrtausendwende hinaus thematisieren die MDR-TATORTE häufig Vereinigungskriminalität oder kriminelle Handlungen, deren Motive aus der deutschen Vereinigung abgeleitet werden. Die beschriebenen Charakteristika der Reihe TATORT, ihre Merkmale im Rahmen der deutschen Fernsehlandschaft und Fernsehrezeption sowie die Hintergründe der Entstehung des MDR und die konstituierenden Merkmale seiner TATORTE dienen der Eingrenzung und Konturierung des Untersuchungsgegenstandes der vorliegenden Arbeit.

Auf diesen Rahmenbedingungen aufbauend wird nun die Konzeption einer in sich geschlossenen Erzählung vorgestellt, deren Dauer sich über den 16-jährigen Ausstrahlungszeitraum der 45 Filme erstreckt. In der vorliegenden Arbeit wird der verantwortlichen Sendeanstalt MDR die Funktion der übergeordneten Erzählinstanz zugewiesen, da sie hierarchisch über den korporierten Akteuren der 45 Filme steht (vgl. Kap. 2.2.2.). Die Interpretation

der untersuchten TATORTE als Gesamterzählung lässt sich nicht auf langfristig geplante dramaturgische Entscheidungen der übergeordneten Erzählinstanz zurückführen, sondern ist Ergebnis der Analyse der Daten. Die kontextuelle Gebundenheit der 45 Filme bringt es mit sich, dass sie die sukzessiven Veränderungen des Raums und der in ihm handelnden Figuren aufnehmen. Die solchermaßen den Transformationsprozess des Ostens Deutschlands begleitenden Einzelerzählungen unterliegen auf inhaltlicher und formaler Ebene einer narrativen und dramaturgischen Gestaltung. Eine dramaturgische Intention bei der Gestaltung der Filme als Elemente einer Gesamterzählung durch die übergeordnete Erzählinstanz MDR lässt sich in der Analyse erst gegen Ende der Gesamterzählung nachweisen. In ihr spiegelt sich der Wunsch, den im fiktionalen Darstellungsmodus veranschaulichten Transformationsprozess als abgeschlossen zu präsentieren.

6. Narration und dramaturgische Ordnung

Im vorliegenden Kapitel wird dargelegt, unter welchen Voraussetzungen die 45 MDR-TATORTE als konstituierende Elemente einer in sich geschlossenen Gesamterzählung über den Transformationsprozess des Ostens Deutschlands zu verstehen sind. Dabei werden die filmischen Einzelerzählungen als Episoden aufgefasst, die jede für sich in ihrer erzählerischen Organisation dem Handlungsschema des Kriminalfilms (siehe Kap. 5.1.) folgen. Die Episoden sind durch die Protagonisten seriell verbunden und erscheinen vor dem thematischen Hintergrund der Darstellung der allmählichen Annäherung und Angleichung der Lebenswelten in ihrer Gesamtheit als eine komplexe Verknüpfung organisierter und nicht organisierter Elemente.

In einer strukturellen Analyse wird aufgezeigt, dass sich der prozesshafte Charakter der Entwicklung in der Gliederung der Gesamterzählung nachweisen lässt, indem sich die Episoden zu Gruppen bündeln lassen, die hinsichtlich der in ihnen dargebotenen thematischen Aufbereitung der Transformation korrelieren. In den daraus abgeleiteten Handlungsphasen: Exposition – Steigerung – Höhepunkt/Umschwung – Retardierung – Neutralisierung manifestiert sich ein stufenförmiger Aufbau der Gesamterzählung, deren Ende sich einer eindeutigen Aussage bezüglich der erreichten Integration des Ostens Deutschlands in das vereinigte Deutschland des Jahres 2007 entzieht.

Die Umwandlung der 45 filmischen Einzelerzählungen auf die Ebene eines dramaturgisch geordneten Gesamttextes orientiert sich an einer transmedialen Erzähltheorie und versucht, in der verbal orientierten Konzeption der Beschreibung der filmischen Präsentation gerecht zu werden (vgl. Mahne 2007).

Im Film überlagern sich Strukturelemente dramatischer und narrativer Texte. Dramatische und filmische Texte sind durch Kriterien der Plurimedialität und Kollektivität von Produktion und Rezeption Varianten einer Schreibweise. Mit narrativen Texten teilen filmische Texte hingegen das Vorhandensein einer „perspektivierenden, selektierenden, akzentuierenden und gliedernden Vermittlungsinstanz“. (Pfister 1997, 48).

Der vorgestellte Ansatz der Analyse fiktionaler Texte greift Verfahren der literarischen Erzählanalyse auf, da den filmischen Erzählungen eine Wesensverwandtschaft zu literarischen Texten innewohnt. Parallel dazu vollzieht sich in den filmischen Erzählungen die soziale Interaktion mit Hilfe von Mündlichkeit.

6.1. Konstituierende Merkmale der Erzählung

Fiktionales Erzählen beschreibt die kognitive und kommunikative Fähigkeit der Menschen, Ereignisse der Lebenswirklichkeit sinnvoll zu organisieren, zu rekonstruieren und zu vermitteln. Voraussetzung dafür ist das menschliche Vermögen, zeitliche Prozesse in eine chronologische und kausale Ordnungsstruktur zu überführen.

Nach Wolf (2002) kann das *Narrative* als kognitives Schema menschlichen Denkens durch werkexterne und werkinterne Signale gezielt angeregt werden. Diese sind mediengebunden und lösen die Rezeption der Darstellung als Erzählung aus. Dabei liegt der Ausdrucksseite der 45 TATORTE umfassenden Erzählung eine vormediale Inhaltsseite zugrunde, deren Ereignisketten in eine Oberflächenstruktur transportiert werden. Aus strukturalistischer Perspektive lassen sich in einer Erzählung zwei Ebenen unterscheiden, die Oberflächen- und die Tiefenstruktur. Auf der Oberflächenstruktur erscheinen die konkreten Inhalte, wie z.B. Figuren und Ereignisse, die auf eine Tiefenstruktur zurückzuführen sind. Die Tiefenstruktur stellt sich in Relationen der Gleichwertigkeit und Gegensätzlichkeit zwischen den erzählten Elementen der Handlung dar (vgl. Lahn/Meister 2008, 225). Nach Mahne (2007, 13) erfahren „die Ereignisordnung, -dauer und -frequenz der abstrakten Geschichte [...] im Vermittlungsprozess eine Reorganisation“. Die inhaltlichen Narrativitätsfaktoren, wie Figur(en), Handlung, Zeit und Raum, konstituieren die erzählte Welt. Die syntaktischen Faktoren, wie Chronologie, Kausalität und Teleologie, dagegen organisieren das Erzählte.

Das Erzählte existiert nur in der Vorstellung und durch die Darstellung (Wulff 1999, 60). Martinez/Scheffel (2007) unterscheiden in ihrer Erzähltheorie für

das fiktionale Erzählen zwischen der Handlung/Histoire (dem *Was*) und der Darstellung/discours (dem *Wie*). Die von Genette (1998) vorgenommene Einteilung der Aspekte des Narrativen in Geschichte, Erzählung und Narration findet sich bei ihnen im Bereich der Darstellung wieder, indem sie hier zwischen der Erzählung (Reihenfolge der erzählten Ereignisse, Darstellung des Textes) und dem Erzählen/Narration (Art und Weise der Präsentation) differenzieren. Der Bereich der Handlung setzt sich aus den vier folgenden in ihrer Komplexität zunehmenden Elementen zusammen: Ereignis oder Motiv, Geschehen, Geschichte und Handlungsschema (Martinez/Scheffel 2007, 24ff.). Die elementarste Einheit ist dabei das *Ereignis oder Motiv*, in der Aneinanderreihung der Ereignisse zeigt sich das *Geschehen*. Wenn die Ereigniskette nicht nur chronologisch, sondern auch kausal miteinander verknüpft ist, wird sie zu einer *Geschichte*¹¹². Beim *Handlungsschema*, dem komplexesten Element, handelt es sich um ein abstrahiertes globales Schema, das für ganze Textgruppen charakteristisch sein kann und sich in archetypischen Strukturen manifestiert. Durch die Eingliederung einer Geschichte in ein Handlungsschema erlangt diese eine geschlossene und sinnhafte Struktur.

6.1.1. Der serielle Charakter der Erzählung

Die untersuchten 45 Filme haben jeder für sich den Charakter selbstständiger, abgeschlossener Erzählungen, verweisen darüber hinaus mittels ihrer Rahmung durch den TATORT-Vor- und Abspann extern auf ihre Zugehörigkeit zur Reihe TATORT, womit sie sich in einen größeren Erzählszusammenhang einfügen.

„Der Berührungspunkt aller Ansätze zu einer zyklischen, novellistischen oder narratologischen Gattungsbestimmung ist die Feststellung, dass das Motiv der sich unter äußerer oder innerer Bedrohung erzählenden Gesellschaft meist an bestimmte formale Kriterien, wie eine zyklische Rahmung, gebunden ist“ (Mielke 2006, 5).

¹¹² Der Begriff *Geschichte* unterliegt sehr unterschiedlichen Bezeichnungen (vgl. dazu Martinez/Scheffler 2007, 26).

Gemeinsam ist allen TATORTEN das Aufgreifen ein und desselben Ausgangsthemas, die Aufklärung von Verbrechen in ihrer aktuellen gesellschaftlichen Einbettung (vgl. Kap. 5.2.). Insofern könnte man die MDR-TATORTE als Bestandteile *eines* Zyklus auffassen, die nach Martenstein (1996, 12) einen „Teil der modernen Lagerfeuererzählungen“ Deutschlands darstellen. Mielke (2006, 46) definiert Zyklus als selbstständige abgeschlossene Werke, die nur übergeordnet, d.h. extern, verbunden sind. Des Weiteren bilden die untersuchten 45 Filme in ihrer Gesamtheit eine in sich geschlossene Einheit, die Merkmale einer seriellen Narration trägt. Die Einheit ergibt sich durch den fortlaufenden Erzählstrang¹¹³ um die Protagonisten *Ehrlicher* und *Kain*, durch den die einzelnen Filme inhaltlich verbunden und aufeinander aufbauend sind. Der von den beiden Kommissaren handelnde Erzählstrang wird sukzessive weiterentwickelt und bildet ein sich selbst tragendes Stoffgerüst, da die Darstellung der Transformation in wesentlichen Teilen an den Protagonisten veranschaulicht wird. Im Rahmen der Gesamterzählung kommt dem Erzählstrang die Funktion eines „roten Fadens“ zu, um den sich die filmischen Einzelerzählungen korrelativ gruppieren. Die 45 Filme sind dementsprechend als segmentierte Teile eines logisch-kausalen Erzählganzen aufzufassen. Mielke (2006, 48) versteht unter serieller Narration separate Geschichten, die dabei eine fortlaufende Handlung in sich tragen. Sie sind inhaltlich mit Vorangegangenem und Folgendem verknüpft. Die Separierung äußert sich in der periodischen Unterbrechung der linear verbundenen Erzählreihe. Die Linearität lässt die Erzählung endlos erscheinen. Dieses Merkmal wohnt auch den MDR-TATORTEN inne. Allein das fortschreitende Alter des Protagonisten Ehrlicher und das seines Darstellers Peter Sodann lässt ein Ende der Gesamterzählung in Betracht ziehen. In Film 42 (*Schlaflos in Weimar*) findet sich erstmals ein indirekter Hinweis auf ein mögliches Ende der Erzählung um den Protagonisten. Die Abgeschlossenheit der vorliegenden Gesamterzählung manifestiert sich in der Pensionierung Ehrlichers (Film 45: *Die Falle*), mit der die Erzählinstanz MDR 2007 nach 16 Jahren Erzählzeit ihre fiktionale Darstellung der Transformation des Ostens Deutschlands beendet.

¹¹³ Der Begriff *Erzählstrang* bezieht sich in der vorliegenden Arbeit immer auf die Erzählung um die Protagonisten (siehe dazu Kap. 6.1.3.).

6.1.2. Die Geschlossenheit der Erzählung

Während sich der serielle Charakter der 45 Filme in ihrer Verknüpfung durch den Erzählstrang um die Protagonisten äußert, lässt sich die Annahme einer in sich geschlossenen Erzählung aus der Aristotelischen Lehre über die Einheit von Ort, Zeit und Handlung ableiten. Die strukturelle Analyse der Daten ergab, dass sich die Geschlossenheit der MDR-Erzählung in folgenden Merkmalen zeigt: dem konstanten Protagonistenpaar (Ehrlicher und Kain), einer Rahmung durch Anfang und Ende, einem übergeordneten Thema (der Transformationsprozess infolge der Vereinigung), der Existenz einer verantwortenden Erzählinstanz (MDR), der sukzessiv voranschreitenden erzählten Zeit (1991-2007) und der Gestaltung des Raums (Schauplätze als Bedeutungslandschaft).

Damit sich eine Erzählung konstituiert und sie auch als solche erkennbar ist, bedarf es ihrer *Rahmung* durch Beginn und Ende. In der vorliegenden Erzählung geschieht dies durch die Situierung der *Protagonisten* in den ersten Filmen und deren Verabschiedung im letzten der 45 Filme. Das Protagonistenpaar repräsentiert als Aktanten die Handlungsrolle der Subjekte, die den Wandel vollziehen (vgl. Greimas 1972; siehe Kap. 6.3.2.).

Die Konstituierung der Erzählung durch die Rahmung und die Entwicklung der Protagonisten ergibt sich erst in der retrospektiven Betrachtung der Filme in der Reihenfolge ihrer Produktion und Ausstrahlung. Gleiches gilt für die Konzeptualisierung des alle filmischen Einzelerzählungen überdachenden *Leitthemas* „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“, das der MDR im Nachhinein indirekt selbst benennt, wenn er 2008 in überregional geschalteten Werbeanzeigen für die Protagonisten einer dann neu beginnenden Erzählung ein „Angekommen-Sein“ im vereinigten Deutschland behauptet (siehe Anhang). Indem er nun ein „Angekommen-Sein“ postuliert, reicht er gleichsam das Leitthema für die vorangegangene Erzählung nach.¹¹⁴ Die Zäsur zwischen beiden Erzählungen manifestiert sich im Auswechseln der Protagonisten und der Nennung eines Leitthemas. In ihr spiegeln sich ein verändertes Selbstverständnis der *Erzählinstanz* MDR und der Versuch einer Neupositionierung des Senders.

¹¹⁴ Ab 2008 ermitteln *Eva Saalfeld* und *Andreas Keppler*, dargestellt von Simone Thomalla und Martin Wuttke, für den MDR-TATORT.

Der MDR nimmt als auftraggebender und finanzierender Sender für die Gesamterzählung die Funktion einer übergeordneten Erzählinstanz ein. Unter seinem Logo erscheinen die 45 Einzelfilme, die von der künstlerischen Handschrift verschiedenster DrehbuchautorInnen, RegisseurInnen und Kameraleute usw. geprägt sind. Die Mehrdimensionalität der Erzählerposition liegt im audio-visuellen Medium begründet, das arbeitsteilig, geschaffene Produkte präsentiert (Hickethier 2007, 96). Der Sender zeichnet sowohl für die Rahmung als auch für die Kontinuität der Erzählung verantwortlich. Die Fortentwicklung des Erzählstrangs um die beiden Protagonisten, die Platzierung der jeweiligen Stoffe im Rahmen der Gesamterzählung sowie deren plausible dramaturgische Umsetzung zu begleiten gehört zu den Aufgaben der betreuenden MDR-RedakteurInnen.¹¹⁵

Der MDR als Erzählinstanz präsentiert in der Chronologie seiner Erzählung ein nicht abgeschlossenes Geschehen. Das zu Berichtende ist noch nicht vollendet und entwickelt sich während der Dauer des Erzählvorgangs weiter (vgl. Lahn/Meister 2008). Die Erzählung setzt 1992 ein (Erstausstrahlung am 19. Jänner 1992) und endet am 11. November 2007. Da es sich bei den ersten beiden Filmen um DFF-Produktionen, sogenannte Überläufer aus dem Jahre 1991, handelt, ist für die Ebene der dargestellten Geschichte ein erzählter Zeitraum von 17 Jahren (1991 bis 2007) anzusetzen, dem auf der Ebene der Darstellung ein Zeitraum von 16 Jahren Erzählzeit (1992 bis 2007) entspricht. *Erzählte Zeit* umfasst die Fiktion der Zeitspanne, in der die Handlung spielt, während *Erzählzeit* sich auf die Dauer der Darstellung bezieht. Im vorliegenden Fall ist das im Laufe von 16 Jahren 45 x 88,30 Minuten.

„Die Erzählzeit kann gegenüber dem Erzählten gerafft und gedehnt werden, in der Regel zeigt der Film das zu Erzählende nur in Ausschnitten und mit Auslassungen. Die Geschichte, die einem Film zugrunde liegt, geht nicht im Gezeigten auf, sondern umfasst auch Nichtgezeigtes“ (Hickethier 2001b, 119).

Die MDR-Erzählung gestaltet sich summarisch aus Momentaufnahmen – anfänglich zwei, später drei Filme pro Jahr. Das Geschehen zwischen den

¹¹⁵ Lutz Schön: Filme 1, 2; Karl-Heinz Staamann: Filme 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 14, 21; Christian Steinke: Film 6; Peter Vogt: Filme: 11, 15, 17, 20; Sabine Mantley: Filme: 13, 16, 18; Sven Döbler: Film: 19. Ab der Übersiedlung des MDR-TATORTS nach Leipzig (Film 22: *Einsatz in Leipzig*) zeichnet immer Sven Döbler als verantwortlicher Redakteur. Film 30: *Rückspiel* wurde vom WDR betreut. Der MDR war hier Koproduzent.

Filmen wird in Ellipsen übersprungen. Auf der Ebene der filmischen Einzelerzählungen umfasst die erzählte Zeit in der Regel drei bis vier Tage (die Dauer der Ermittlungen). Auch hier kommt es zum Extremfall der Zeitraffung in Form von Ellipsen,

„wenn der Erzähler das Erzähltempo so stark beschleunigt, dass Zeiträume übersprungen werden und gewisse Geschehenselemente gar nicht zur Darstellung kommen“ (Lahn/Meister 2008, 144).

Sowohl der serielle Charakter der erzählten Geschichte als auch deren temporale Gebundenheit bleiben dem Rezipienten verschlossen, wenn er einzelne Filme im Zuge ihrer Mehrfachverwertungen (Zweit- oder Drittausstrahlung) sieht. Hier findet eine weitere Reorganisation der Erzählzeit und der erzählten Zeit statt. Zwar ist durch die Produktionsdaten dem Interessierten eine zeitliche Zuordnung möglich, der Film aber kann nicht mehr als Element einer Gesamterzählung identifiziert werden. Der Rezipient erlebt in der wiederholten Ausstrahlung eine momentane, für sich stehende Einzelerzählung in Gestalt eines Kriminalfilms der Reihe TATORT aus dem Osten Deutschlands, produziert im Jahr X. Falls er den Film als Zeitdokument auffasst, ergibt sich durch den Vergleich mit der Gegenwart eine Veränderung des Dargestellten.

Die Vielzahl der Handlungsorte der filmischen Einzelerzählungen lässt sich aus der Entstehungsgeschichte des Senders MDR heraus erklären (vgl. Kap. 5.3.1.). Unabhängig davon deutet sich in ihnen die Ausdehnung des vom Transformationsprozess betroffenen *Raumes* an, der über die nationalstaatlichen Grenzen hinwegreicht. Unter dieser Perspektive sind die erzählerischen Abstecher nach Polen im Film 12 (*Die Reise in den Tod*) und im Film 21 (*Fluch des Bernsteinzimmers*) sowie in die Tschechische Republik im Film 29 (*Heiße Grüße aus Prag*) nur konsequent. Darüber hinaus kommt der Darstellung des Raumes als Lebenswelt in der vorliegenden Gesamterzählung eine eigenständige Funktion zu, die sich nicht in der Visualität des Mediums Film erschöpft. Der Raum als solcher ist neben dem Handlungsort hier auch Protagonist, er vollzieht den Transformationsprozess, gleichzeitig wird er als Metapher herangezogen, ihn zu versinnbildlichen. Er konstituiert die Handlung und verändert sich ebenso sukzessive wie die in ihm agierenden Figuren.

Das gemeinsame Auftreten der aufgeführten Merkmale und ihr Sinnzusammenhang bringen den geschlossenen Charakter der Erzählung hervor. In ihr und durch sie wird der erfolgreich bewältigte Transformationsprozess künstlerisch geformt und audio-visuell präsentiert. Die den seriellen und zyklischen Merkmalen übergeordnete Rahmung sowie die über eine lose inhaltlich-motivische Verknüpfung hinausweisende Entwicklung der Protagonisten verleiht den 45 Filmen den Status einer abgeschlossenen und für sich stehenden Gesamterzählung.

6.1.3. Handlungsstrang und Erzählstrang

1992, im Jahre seiner Konstituierung, beginnt der MDR sich des Sendeformats TATORT zu bedienen, um in dessen Rahmen einem gesamtdeutschen Publikum vom Osten Deutschlands zu erzählen. Der *fiktionale Charakter* der dargebotenen Erzählungen ergibt sich unter anderem aus ihrer Einbettung in Reihenvorspann und Reihenabspann. Solche Fiktionssignale bewirken das Inkrafttreten eines kommunikativen Kontraktes zwischen Erzähler und Rezipienten. Zuvorderst präsentiert der MDR 45 fiktionale Einzelerzählungen, die dem Handlungsschema des Kriminalfilms folgen. Dem Grundmuster des TATORTS entsprechend, kreiert er als Protagonisten ein Kommissarenpaar, das für die erfolgreiche Aufklärung der Verbrechen zuständig ist (vgl. Kap 5.1.3.). Die in den TATORT-Erzählungen konstruierte Welt orientiert sich in ihrer Gegenwartsbezogenheit an einer vorgeblich authentischen Darstellung des vorgeblich Abgebildeten. Obwohl es sich dabei nicht um Nachahmungen von Wirklichkeit handelt, sondern diese erst medial erzeugt ist und die zu Geschichten verknüpften Ereignisse einer Erzählwürdigkeit bedürfen, damit sie präsentiert werden, sind ihnen Aussagen über die Befindlichkeit der dargestellten Welt eingeschrieben.

Jeder Film besteht aus einem Handlungsstrang, der die Kriminalerzählung konstituiert, seine Entwicklung vollzieht sich dramaturgisch gestaltet im Laufe der 88,30 Minuten und ist dann endgültig abgeschlossen. In ihm und mit ihm verwoben, ihn überdauernd ist der Erzählstrang der beiden Protagonisten.

Das von der übergeordneten Erzählinstanz MDR nachgereichte Leitthema „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ bedarf eines eigenen, alle 45 Filme durchlaufenden Handlungsstrangs. Er ist mit dem Erzählstrang der Protagonisten verbunden und weist dem Osten Deutschlands als Subjekt die Aktantenrolle in der Gesamterzählung, dem erfolgreich bewältigten Transformationsprozess, zu.

Hinsichtlich der Organisation der filmischen Einzelerzählungen zeigt sich, dass jeweils ein Element des den Kriminalfilm konstituierenden Handlungsstranges in abgewandelter Form in den die Gesamterzählung umfassenden Erzählstrang rund um die Protagonisten aufgenommen wird und so beide miteinander temporär verknüpft sind. Die Differenziertheit der Ausgestaltung der Elemente unterliegt Schwankungen. Mitunter kommt dem Erzählstrang nahezu handlungstragender Charakter im Rahmen der Kriminalfilme zu, wie zum Beispiel in Film 9 (*Bomben für Ehrlicher*), in Film 12 (*Die Reise in den Tod*), in Film 19 (*Todesangst*), in Film 29 (*Heiße Grüße aus Prag*), in Film 31 (*Rotkäppchen*), in Film 45 (*Die Falle*) (vgl. Kap. 7). In Film 24 (*Quartett in Leipzig*), der fiktional den 10. Jahrestag der deutschen Einheit aufgreift, erfährt der Handlungsstrang der Transformation durch die direkte Begegnung der Ost-West-Kommissare eine besondere Qualität (vgl. Welke 2005). Ähnlich verhält es sich in dem vom WDR verantworteten Film 30 (*Rückspiel*). In diesen beiden Filmen überlappen die beiden Handlungsstränge und der Erzählstrang einander.

6.1.4. Episoden als Einheiten der Erzählung

Die Abgeschlossenheit der filmischen Einzelerzählungen voneinander bei gleichzeitiger Verknüpfung mit dem sich weiterentwickelnden Erzählstrang um die Protagonisten und dem fortschreitenden Handlungsstrang der Transformation verleiht den Filmen den Charakter von *Episoden*. Dieser ist umso augenfälliger, wenn man berücksichtigt, dass in den Filmen häufig inhaltliche Motive der (kollektiven) Verlufterfahrung oder Neuorientierung thematisiert werden, die den Ausgangspunkt der Einzelerzählungen und das Bindeglied zwischen den Filmen bilden. Für Martinez/Scheffel (2007, 110ff.)

steht eine 'Episode' zwischen der Ebene des Ereignisses und der Ebene einer Geschichte. In Bezug auf ihre interne Struktur stellt die Episode formal, durch die ihr innewohnende chronologische und kausale Kohärenz, eine narrative Einheit dar, die durch Anfang und Ende vom narrativen Kontext abgegrenzt ist. Der funktionale Aspekt einer Episode dagegen bezieht sich auf ihre Stellung im narrativen Gesamttext. Syntaktisch ergibt sich ihre Funktion aus ihrem Verhältnis zur Gesamthandlung. Dieses kann unterschiedlich stark ausgeprägt, kausal, temporal oder auch lediglich ästhetisch kompositorisch begründet sein.

Legt man der Gesamterzählung den Handlungsstrang der Transformation zugrunde, als dessen Protagonisten die beiden Kommissare vordergründig auftreten, erscheinen die 45 Episoden neben ihrer konstanten Ort- und Zeitfixierung zunächst korrelativ verknüpft. Bei diesem Prinzip akzentuieren und vertiefen die einzelnen Episoden das erzählte Geschehen (Lämmert 1970, 52ff.). Dies kann mittels thematischer Ähnlichkeit oder thematischem Kontrast geschehen. Im Unterschied zur rein additiven Verknüpfung, bei der die einzelnen Episoden anreichernden Charakter haben, also die Erzählung bunter gestalten, spiegeln sich bei der korrelativen Verknüpfung in den Episoden Vorgänge, die für die Gesamthandlung konstitutiv sind. Diese Verknüpfungsform appelliert darüber hinaus daran, sich vergangene Geschehnisse zu vergegenwärtigen und zukünftige gedanklich vorwegzunehmen. Solch ein Appellcharakter lässt sich in verschiedenen Episoden der Gesamterzählung nachweisen (vgl. Kap. 7.1.). Je weiter nun die Gesamterzählung „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ voranschreitet, je unweigerlicher sie sich ihrem Ende nähert, desto stärker erscheint die Verknüpfung der Episoden rückblickend auch auf eine Konsequenz hinsichtlich ihrer Lesart gestaltet, die in ihrer Intention die Erzählung dem Handlungsschema Transformation bzw. Akkulturation zuordnet. Der die Gesamterzählung initiiierende Handlungsstrang des kollektiven Transformationsprozesses des Ostens Deutschlands findet sein Ende in einer intendierten Darstellung der Angleichung, die keiner kausalen Erklärungen bedarf.

„Zur konsekutiven Verknüpfung gehört es, daß vor Auflösung aller Rätsel, zahlreiche Einzelereignisse zunächst in einer geheimnisvollen

Korrelation zu stehen scheinen, ehe sich ihre kausale Abhängigkeit herausstellt“ (Lämmert 1970, 59).

Das in den Mittelpunkt der Erzählung gestellte Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain hingegen entzieht sich einer „Ankunft“ im neuen Deutschland (*Episode 45*). Auf der Ebene des Erzählstrangs werden die durch die staatliche Neuordnung verursachten Komplikationen nicht gelöst.

6.2. Von der internen Struktur zur dramaturgischen Ordnung der Erzählung

Im Folgenden wird dargelegt, welche internen Strukturmerkmale die MDR-Erzählung aufweist. Daran anschließend wird herausgearbeitet, dass sich Aufbau und Gliederung der Erzählung über den Transformationsprozess des Ostens Deutschlands nach dramaturgischen Ordnungsprinzipien vollzieht, die mit aus der Dramentheorie bekannten vereinbar sind. Voraussetzung und Grundlage der Überlegungen ist, dass sich die dramaturgische Gestaltung der Geschichte über die Angleichung des Ostens allein in der temporalen Ordnung der Erstaussstrahlungen der einzelnen Episoden manifestiert. Auf der Achse der Zeitdramaturgie der Narration verweist der reflexive Charakter der Episoden auf den permanent größer werdenden Abstand zum Einsetzen der Erzählung zurück. Das chronologische, kausale und letztendlich final bestimmte Voranschreiten der Erzählung ist an den beständigen Fluss der Erzählzeit gebunden. Erst in ihr und durch die Vernetzung der Episoden gewinnt die Erzählung ihren „epischen Atem“ (Rohrwasser 2005, 147).

Dramaturgie wird hier als Beschreibungskategorie der zugrunde liegenden Handlungsstruktur sowie als Theoriemodell der Gestaltungsformen und Organisationsprinzipien verwendet. Auf der Ebene der dargestellten Welt präsentiert sich die Handlung als zielgerichtete Ereigniskette mit Anfang und Ende, Höhe- und Wendepunkten.

6.2.1. Die interne Struktur der Erzählung

Die interne Organisation des Erzähltextes¹¹⁶, der durch Situierung und Verabschiedung der Protagonisten nach außen begrenzt ist, geht über die einfache Abfolge der 45 Episoden auf einer primär linearen Art hinaus. Nach Lotman (1972) gibt es auf der Ebene der künstlerischen Organisation eine Struktur sekundärer Art, die Texte auf der syntagmatischen Ebene in ein strukturiertes Ganzes verwandelt.

Auf der syntagmatischen Achse der einzelnen Episoden (1 bis 45) bilden folgende Ereignisse eine merkmalsreiche Kette: A vollzieht ein Verbrechen an B, die Protagonisten überführen A nach eingehenden Ermittlungen, bei denen Hintergründe und Motive der Tat thematisiert werden. Die Ordnung der dargestellten Welt ist vorübergehend wiederhergestellt. Auf der paradigmatischen Achse muss die Wahl getroffen werden, wer A ist, welche Art von Verbrechen warum geschehen und wer B ist (siehe Kurzinhalte in Kap. 7.1.). Auf der syntagmatischen Achse der Ebene der Erzählung (alle 45 Episoden) muss sich der Osten im Zuge des Transformationsprozesses neu orientieren. Dieser Prozess vollzieht sich in Phasen und ist in der Erzählung partiell erfolgreich. Die dabei in den 45 Episoden dargestellten Probleme, Handelnden und Räume bilden die paradigmatische Achse der Erzählung.

Betrachtet man die in der Erzählung entworfene Welt als organisiertes System, dann ist dieses durch Strukturmerkmale gekennzeichnet, die bedeutungstragend und bedeutungsgenerierend sind. Nach Lotman (1972) ist die interne Struktur der erzählten Welt durch Handlungsorte, zeitliche Gliederung, Regelmäßigkeiten und Gesetzmäßigkeiten von Abläufen sowie (abstrakten) Werten und Normen bestimmt. Diese Strukturmerkmale begründen die Erzählung zum einen, werden aber zum anderen erst durch die in ihr vollzogenen Handlungen, die Rede der Figuren bzw. Visualisierungen etabliert. Je stärker die bedeutungstragenden Einzelaspekte dabei miteinander interagieren, desto geschlossener wirkt die Erzählung, deren Sinnzusammenhang sich allein vor dem Hintergrund eines integrativen Themas ergibt. Im vorliegenden Fall stiftet das Thema „Unterwegs-Sein (im neuen Deutschland)“ den Interpretationsrahmen.

Die Struktur künstlerischer Texte ist von einer unbegrenzten Zahl von Grenzen durchsetzt (Lotman 1972, 420ff.). Zwischen den sich aus ihnen

¹¹⁶ Der *Erzähltext* ist der konkrete sprachliche Ausdruck, in dem die Erzählung präsentiert wird (vgl. Lahn/Meister 2008, 213).

ergebenden Segmenten bestehen Äquivalenzrelationen. Die Organisation künstlerischer Texte realisiert sich durch die Vermehrung äquivalenter Auswahlmöglichkeiten, wobei die Umsetzung eines Elements immer schon das Ergebnis der Wahl des Autors, im vorliegenden Fall der mehrdimensionalen Erzählerposition, ist. Je komplexer der Sachverhalt, der vermittelt werden soll, desto notwendiger ist das Hervorbringen eines Systems, da nur geordnete Elemente fähig sind, Informationen zu vermitteln. In künstlerischen Texten ist es nun auch die Sprache selbst, hier in ihren audio-visuellen Ausdrucksformen, die zum Informationsträger wird. Das äußert sich in der Wahl des Registers, der Zugehörigkeit des Textes zu verschiedenen Sprachen, der Regelverletzung der Struktur, mit dem Ziel, ihren Informationsgehalt zu erhöhen, sowie der Funktion des Textes im Rahmen seiner kulturellen Gebundenheit.

Die gleichzeitige Zugehörigkeit der aus Episoden aufgebauten Erzählung zu verschiedenen einander überschneidenden textexternen Strukturen¹¹⁷ und die Zugehörigkeit der Textelemente zu Segmenten einer textinternen Struktur macht sie zum Träger komplexer untereinander korrelierender Bedeutungen. Die Beschreibung einer der vielen Strukturebenen hat unweigerlich eine Reduktion der anderen zur Folge. Sie geht ebenso mit dem Umstand einher, dass in ihr im Verhältnis zu den beschriebenen Texten (45 filmische Episoden) nur die in Bezug auf die Strukturebene bedeutungstragenden Elemente enthalten sind. Die Episoden erscheinen so im Verhältnis zur Gesamterzählung als „komplexe Verknüpfungen von organisierten (systemhaften, relevanten) und nicht-organisierten (systemexternen, irrelevanten) Elementen“ (Lotman 1972, 88). In diesem Sinne werden als systemhafte, relevante Elemente der Erzählung Protagonisten, Handlungsraum, Zeit, übergeordnete Erzählinstanz, die Geschichte verstanden. Systemexternes, irrelevantes Element hingegen ist die mehrdimensionale Erzählerposition aus DrehbuchautorInnen, RegisseurInnen und Kameraleuten.

Die Grenzen, die einen künstlerischen Text durchziehen, gliedern ihn auf der syntagmatischen Achse in Segmente. Diese sind in irgendeiner Art äquivalent. Erst durch deren Ko-opposition lässt sich die Verschiedenheit der

¹¹⁷ Textexterne Strukturen sind: Genre Kriminalfilm, Reihe TATORT, fixer Sendeplatz am Sonntag Abend öffentlich-rechtliches Fernsehen.

Bedeutung erkennen. Zwischen den Segmenten kann die Relation der Ko-opposition sich wiederholender äquivalenter Elemente (Wiederholungspaare) oder die Ko-opposition benachbarter (nicht-äquivalenter) Elemente (Nachbarschaftspaare) bestehen. Das Verhältnis der Ko-opposition äußert sich als Ähnlichkeit bzw. Verschiedenheit der Elemente. Im ersten Fall werden alle Elemente des Textes äquivalent. Ihr entspricht das Prinzip der Wiederholung, des Rhythmus. Im zweiten Fall werden alle Elemente vereinigt, was das Prinzip der Metapher, eine partielle Merkmalsgleichheit, erfüllt. Durch die daraus entstehenden Segmente ergibt sich auf der syntagmatischen Achse ein rhythmisches Prinzip in der Struktur (vgl. Lotman 1972, 134ff.).

In der vorliegenden Erzählung ist es die Entwicklung des Transformationsprozesses, die diese Struktur gestaltet. Die Segmente (hier Phasen) wiederum bestehen aus Elementen (hier Episoden), die sich durch ähnlichen Aufbau und Charakter auszeichnen. Die Erzählung kann so interpretiert werden, dass ihre Phasen (Segmente) als Teil einer Gesamtaussage betrachtet werden und damit in bestimmte Relationen zu ihrem syntagmatischen Ganzen und seinen Teilen treten. Die Beziehungen zwischen den Phasen führen dazu, dass jede in bestimmter Weise eine vorgreifende Entscheidung über die folgende trifft. Eine Struktur wird nur dann generiert, wenn sich aufeinanderfolgende Episoden in mindestens einem Merkmal unterscheiden.

Künstlerische Texte sind hierarchisch organisierte Systeme mit einer gewissen Anzahl von Subsystemen, deren Konstruktion dazu führt, dass manche Elemente der inneren Struktur in Subsystemen verschiedener Typen in Grenzpositionen auftreten, wodurch sie strukturell eine gehaltvollere Stellung einnehmen als andere. Durch die Hierarchieebenen ergibt sich die Möglichkeit der Vergleichbarkeit der Rolle der Begrenzungssignale.

„Die Konstruktionsprinzipien von künstlerischen Texten beruhen auf der kombinatorischen und selektiven Anordnung von Elementen in dem Zusammenspiel auf syntagmatischer und paradigmatischer Achse“ (Lotman 1972, 85).

Da die in Erzählungen präsentierte Handlung aber nur durch das Eintreten von Ereignissen voranschreitet, finden sich die in diesem Sinne bedeutungsvollsten Elemente meist am Ende der Segmente. Ähnliches lässt

sich auch bei den Phasen der TATORT-Erzählung feststellen, indem die Episoden (innerhalb einer Phase) in ihrer Reihung Informationen zurückhalten, deren Vergabe dann in der letzten Episode der Phase erfolgt. Die der Erzählung zugrunde liegende Struktur manifestiert sich so erst in ihrer Finalität. Durch die Strukturelemente Anfang und Ende verschmelzen in der Rahmung die Episoden zu einem in Phasen geordneten Ganzen, die Ereignisse folgen aufeinander und kommen in Episode 45 zum Stillstand. Der Raum hat seinen dynamischen Charakter eingebüßt, indem er in einem anderen Raum aufgegangen ist, womit wieder eine Ordnung hergestellt wurde. Diese Art eines konsistenten Zustands wird als Ordnungstilgung durch Transformation bezeichnet (Renner 1983). Während der Anfang eines Erzähltextes die Darstellung der Ursachen zum Inhalt hat, drückt sich in seinem Ende das Ziel aus.

In der analysierten Erzählung begründet die erfolgte Vereinigung Deutschlands die Notwendigkeit einer Neuorientierung. Die Vereinigung stellt das handlungsauslösende Moment der Erzählung dar. Die Notwendigkeit der Neuorientierung hält sie in Gang und endet mit der behaupteten Bewältigung der Transformation.

Meist bieten Textanfänge den Rezipienten Informationen zur intendierten Lesart, zu Genre und Stil, an denen sie ihre Erwartungen orientieren. Wenn die Hinweise widersprüchlich sind und bleiben, kann das Ende als „Annullierung des Anfangs“ (Lotman 1972, 311) erscheinen und somit dem Gesamttext einen gänzlich anderen Sinn verleihen. Die Gestaltung des Erzählstrangs um die Protagonisten lässt offen, ob es die Intention der übergeordneten Erzählinstanz war, die Protagonisten als Teil der Transformation zu präsentieren, da sie erneut zu einer Grenzüberschreitung ansetzen und die hergestellte Ordnung hinter sich lassen.

Die textinterne Strukturanalyse der Gesamterzählung erfolgte in folgenden Schritten:

1. Teilung des Textes (45 Episoden) in die syntagmatischen Ebenen des Erzählstrangs um die Protagonisten und des Handlungsstrangs um die Transformation des Ostens und seiner Neuorientierung;

2. Teilung beider Ebenen (Erzählstrang und Handlungsstrang) nach Themen/Motiven, Figuren, Handlungsorten und zeitlichen Verweisformen;
3. Ermittlung von Wiederholungspaaren hinsichtlich der Motive/Figuren (Episoden innerhalb einer Phase);
4. Ermittlung von Nachbarschaftspaaren (Episoden an Phasengrenzen);
5. Zusammenführen der Ebenen des Erzählstrangs und des Handlungsstrang.

Als Ergebnis der strukturellen Analyse wurden die Episoden 12, 21, 30, 39 auf Grund der ihnen innewohnenden Verschiedenheit zu den vorausgehenden und nachfolgenden Episoden als *Grenzelemente* bestimmt. Sie strukturieren die Erzählung über den Transformationsprozess des Ostens. In ihnen kreuzen sich der Handlungsstrang um den Transformationsprozess und der Erzählstrang um die Protagonisten, wodurch sie der Entwicklung der Erzählung neue Impulse verleihen. Betrachtet man die Erzählung unter der Perspektive der Entwicklung der Transformation, zeigt sich, dass in den Grenzepisoden die Ost-West-Thematik explizit die Handlung motiviert, sei es durch Gegensatz, Vergleich oder Bezug (siehe Kap. 7.1.). Die Ereignishaftigkeit ist häufig an die Überschreitung räumlicher Grenzen gebunden. Parallel dazu erhält in diesen Episoden der Erzählstrang um die Protagonisten eine neue dramaturgische Dimension (vgl. Kap. 6.1.3.). Eingeleitet wird die Gesamterzählung durch das Strukturelement Anfang (Episode 1) und abgeschlossen durch das Strukturelement Ende (Episode 45), durch beide wird die Erzählung gerahmt. Die ko-oppositionellen Episoden 1 bis 12, die ko-oppositionellen Episoden 13 bis 21, die ko-oppositionellen Episoden 22 bis 30, die ko-oppositionellen Episoden 31 bis 39 und die ko-oppositionellen Episoden 40 bis 45 bilden jeweils auf Grund ihrer Ähnlichkeit eine narrative Einheit.

Grenzelement 12 (*Die Reise in den Tod*)

Handlungsstrang:

Aktanten des „alten“¹¹⁸ Ostens agieren als Aktanten des „neuen“¹¹⁹ Westens im Osten (Polen).

Erzählstrang:

Die die familiäre Einbindung symbolisierende Ehefrau des Protagonisten wird Opfer eines Verbrechens. Der Protagonist wird von Episode 13 (*Bierkrieg*) an als einsamer Held, begleitet von seinem jüngeren Kollegen und Freund, ermitteln.

Grenzelement 21 (*Fluch des Bernsteinzimmers*)

Handlungsstrang:

Aktanten des „alten“ Westens sind in den „neuen“ Osten zurückgekehrt und operieren von dort aus in den Osten (Polen).

Erzählstrang:

Es kündigt sich ein Schauplatzwechsel der Erzählung an, den die Protagonisten dann in Episode 22 (*Einsatz in Leipzig*) auch vollziehen.

Grenzelement 30 (*Rückspiel*)

Handlungsstrang:

Aktanten des „neuen“ Ostens kooperieren mit Aktanten des „neuen“ Westens im Westen (Köln).

Erzählstrang:

Beide Protagonisten agieren erst- und einmalig am westdeutschen Schauplatz (Köln).

Grenzelement 39 (*Freischwimmer*)

Handlungsstrang:

¹¹⁸ „alt“ = vor der Vereinigung Deutschlands 1990 („alter“ Osten = DDR, „alter“ Westen = BRD)

¹¹⁹ „neu“ = nach der Vereinigung Deutschlands 1990 („neuer“ Osten = die neuen Bundesländer, „neuer“ Westen = die alten Bundesländer, resp. Gesamtdeutschland).

Aktanten des „neuen“ Ostens bewerten Handlungen von Aktanten des „alten“ Ostens im Osten (Leipzig).

Erzählstrang:

Die Protagonisten als Vertreter ihrer Generationen nehmen gemeinsam eine letzte grundsätzliche Bewertung der Ost-Vergangenheit vor.

Mit Episode 45 (*Die Falle*) bricht die Erzählung ab. Die Schlussepisode bildet den Ausgangspunkt einer neuen Erzählung. In der sie abschließenden Sequenz reiten die Protagonisten außer Dienst auf Pferden der Leipziger Polizei Richtung Horizont. Die Sequenz lässt sich auch als Pointe interpretieren, die Protagonisten der Erzählung sind insofern noch immer unterwegs. Die Schlussepisode bildet die Voraussetzung des Einsetzens einer neuen Erzählung. Die auf die zyklische Einbettung der folgenden Erzählung verweisende mögliche Schlussformel: „Aber das ist bereits eine andere Geschichte“, bleibt ungesagt.

6.2.2. Die dramaturgische Ordnung der Erzählung

In der Analyse der Dramaturgie wird in der Regel zwischen zwei Zugängen unterschieden, der eine fokussiert als zentrale Kategorie die Entwicklung der Gesamthandlung - story driven -, der andere die Figurenhandlung - character driven - (vgl. dazu: Lahn/Meister 2008, 219ff.; zur Figurenkonzeption siehe Kap. 6.3.)

Die gewonnenen Grenzelemente gliedern die Erzählung auf ihrer syntagmatischen Achse, wobei die dabei konstituierten Segmente in ihrer chronologischen Abfolge sich in ihrer Gesamtkonzeption als handlungslogische Ereignisfolge präsentieren. Diese ist einem Handlungsschema zuzuordnen.

Legt man der MDR-Erzählung als gestaltete Geschichte¹²⁰ das Handlungsschema eines erfolgreich bewältigten Transformationsprozess zugrunde, sollte sich das dramatische Geschehen¹²¹ aus einer Störung des gesellschaftlichen Gleichgewichts heraus entwickeln, das dann über mehrere Etappen letztendlich in einer anderen Form wiederhergestellt wird. Da die gesellschaftlichen Veränderungen weitreichend und nachhaltig sind, kommt es im Verlauf der Entwicklung zu Konflikten, Krisen und Peripetien, bevor eine Neutralisierung der Gegensätze möglich ist. Eine solche dramaturgische Komposition entspricht dem von Pfister definierten Idealtyp der geschlossenen Form eines Dramas.

„Aus einer klar exponierten Ausgangsposition, die auf einem abgeschlossenen und überschaubaren Satz von Fakten beruht, entwickelt sich ein Konflikt zwischen transparent profilierten antagonistischen Kräften, der zu einer eindeutigen und endgültigen Lösung geführt wird“ (Pfister 1997, 320).

Auf dieser Abstraktionsebene wird der Konflikt als einer zwischen zueinander im Widerspruch stehenden Ideen und Ansichten betrachtet. Unter einer handlungsorientierten Perspektive dient dann der Erzählstrang um die Protagonisten als Spiegelung der thematischen Aspekte der Haupthandlung in der Nebenhandlung.

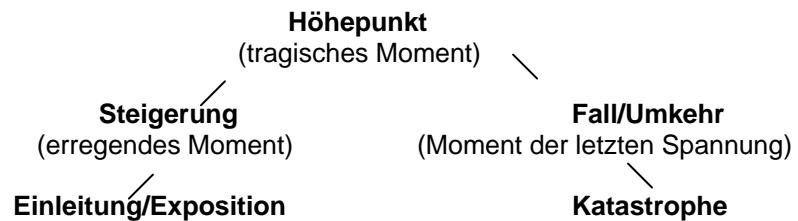
Über die Literaturwissenschaft hat das Modell eines gestörten Gleichgewichts Eingang in die Filmwissenschaft und Drehbuchliteratur gefunden. Hier wird es genutzt, um Handlungsabfolgen filmischer Narration zu beschreiben und erfolgreich zu entwickeln. Nach Todorov (1972, 111) ist eine Erzählung eine kausal begründete Umgestaltung, die fünf Stadien durchläuft: ein anfängliches Gleichgewicht (A) wird durch ein Ereignis gestört (B), die Störung wird als solche erkannt (-A) und es wird versucht sie zu beseitigen (-B). Es gelingt das ursprüngliche Gleichgewicht wiederherzustellen (A). Schon Gustav Freytag legte in seiner normativen Dramentheorie dramatischen Texten eine fünfgliedrige Struktur zugrunde. Die einzelnen voneinander zu isolierenden Akte bezeichnet er als Exposition

¹²⁰ *Geschichte* verstanden hier als „[...] die chronologisch geordnete Sequenz aus der Teilmenge des Geschehens, die für die Bedeutungsabsicht des Erzähltextes relevant ist. In der Regel umfasst die Geschichte alle Ereignisse, aber nicht alle Geschehnisse (Lahn/Meister 2008, 211).

¹²¹ *Geschehen* verstanden hier als: „[...] die chronologische Gesamtsequenz aller Geschehnisse und Ereignisse“ (Lahn/Meister 2008, 211).

– Steigerung – Höhepunkt – Umkehr – Katastrophe. In dieser Gliederung wird die aus vielen Einzelheiten zusammengesetzte und aus einer Anzahl dramatischer Momente bestehende Handlung nacheinander gesetzmäßig wirksam (Gustav Freytag 1894, 171ff., zitiert nach Krützen 2004, 105f.).

Der Idealtyp des Aufbaus eines geschlossenen Dramas weist eine pyramidenförmige Struktur auf, die nach Pfister (1997, 320) graphisch folgendermaßen dargestellt werden kann:



[Aufbau eines geschlossenen Dramas (Abb. 2)]

In der Einleitung/Exposition werden die Figuren, der Ort, die Zeit, das Milieu und das Motiv eingeführt und die Probleme entfaltet. Durch das erregende Moment, das den thematisierten Konflikt kenntlich macht, folgt die Steigerung der Handlung, die zum dramatischen Höhepunkt führt, der gleichzeitig den Wendepunkt darstellt. In Fall/Umkehr ist der Ausgang der Handlung bereits absehbar, wird aber durch verschiedene Umstände verzögert. Im Unterschied zum klassischen Drama endet die populäre Filmerzählung, die sich einer ähnlichen Struktur bedient, zumeist im Happyend.

Da die beiden Begriffe Katastrophe und Happyend jeweils schon eine Bewertung der Handlung und ihres Ausgangs enthalten, wird für die MDR-Erzählung der Begriff Neutralisierung vorgeschlagen.

„Nicht immer muss ein Schluss tragisch oder glücklich sein. Entscheidend ist, wie und womit der Zuschauer entlassen wird“ (Hickethier 2007a, 119).

Vom Ende der Filmerzählung her erfolgt die retrospektive Bewertung der Handlung, „sowohl die Auflösung der erzählten Geschichte als auch das gesamte Filmerleben der Zuschauer werden durch das Ende bestimmt“ (Heidrich 2006, 104f., zitiert nach Hickethier 2007a, 120).

Für die MDR-Erzählung ergibt sich auf der Grundlage der Grenzepisoden (vgl. Kap. 6.2.1.) folgende Handlungsentwicklung in der Struktur eines fünfphasigen aus 45 Episoden bestehenden Dramas:

In der *Exposition (Phase 1)* wird der Status quo der dargestellten Welt (sozial und lokal, alte Zeit - Ost) etabliert und als in ihren Grundfesten von außen (neue Zeit – West) infrage gestellt beschrieben.

In der *Steigerung (Phase 2)* werden Reaktionen darauf in den Mittelpunkt der Handlung gerückt. Die neue Zeit - West - erweist sich als dominierend und erfolgreicher.

Am *Höhepunkt/Umschwung (Phase 3)* der Handlung scheint der Konflikt überwunden. Die alte Zeit – Ost ist teilweise in der neuen Zeit – West aufgegangen, sie bedient sich der Spielregeln der neuen Zeit – West.

In der *Retardierung (Phase 4)* zeigt sich, dass trotz der vollzogenen Annäherung die Gegensätze zwischen alter Zeit – Ost - und neuer Zeit – West - noch nicht außer Kraft gesetzt sind.

Die *Neutralisierung (Phase 5)* der Handlung besteht in einer Angleichung der Gegensätze zwischen alter Zeit – Ost - und neuer Zeit – West. Der Konflikt wird als beigelegt dargestellt.

Da die Erzählung eine eindeutige Aussage hinsichtlich der intendierten Lesart verweigert, lässt sich ihr Ende auch als offen interpretieren.

6.3. Zur Figurenkonzeption der Erzählung

Während in der handlungsorientierten Perspektive das Geschehen von zentraler Bedeutung ist, stehen bei einer figurenorientierten Perspektive die Aufgaben, die der „Held“ auf dem Wege zur Erlangung seines Ziels lösen muss, im Zentrum. Der Handlungsgang ergibt sich aus Anlagen, Absichten und Tun der einzelnen Figuren. Wesentlich sind dabei Fragen zur Motivation, die die Figur zu ihren Handlungen treibt „Zwischen dem Handeln der Figuren und der (Gesamt-)Handlung gibt es in einem wie im anderen Fall Wechselwirkungen“ (Lahn/Meister 2008, 219).

Im Folgenden werden verschiedene Ansätze einer figurenbezogenen Analyse von (filmischen) Erzählungen skizziert. Die Berücksichtigung der

Figuren bei der Analyse ergibt sich im konkreten Fall daraus, dass das Protagonistenpaar ein stabiles Merkmal der Erzählung darstellt und ihm eine mehrdimensionale Funktionalität für die Gesamterzählung zukommt.

Ein figurenbezogener Ansatz für die Analyse von Erzählungen ist ein von van Dijk vorgeschlagenes Modell, das von Alltagserzählungen ausgeht, in denen die konflikthafte Situation einer Figur entwickelt wird. Der Ansatz nimmt eine Folge von Komplikationen und Auflösungen als grundlegende Struktur der Handlung in erzählenden Texten an. Komplikationen äußern sich als Schädigung oder Mangel, die behoben werden müssen (van Dijk 1980, zitiert nach Leubner/Saupe 2009, 48f.). Aufbauend auf Propps Modell der Märchenanalyse¹²² (1975) baute Stückrath (o.J.) van Dijks Modell aus. Er fasst Komplikationen und Auflösung als zentrale Ereignisse auf und fragt nach den Faktoren, die diese explizit oder implizit motivieren. Schädigung oder Mangel richten sich auf ein Gut materieller, personeller oder ideeller Art. Eine Schädigung entsteht dann, wenn die Figur dieses Gut verloren hat, ein Mangel, wenn sie es (noch) nicht besitzt, aber besitzen möchte (siehe Leubner/Saupe 2009, 48ff.).

In der vorliegenden Erzählung äußern sich die zentralen Komplikationen auf der ideellen Ebene und der materiellen Ebene. Auf der ideellen Ebene ist die Balance „Alt“ und „Neu“ gestört, auf der materiellen Ebene die ökonomische Sicherheit bedroht. Die Schädigung äußert sich in der Verlusterfahrung von sozialer Identität, und der Mangel zeigt sich im Streben nach Gleichwertigkeit und Akzeptanz. Die auf der Handlungsebene in den 45 Episoden thematisierten Konflikte bilden in diesem Sinne Teilkomplikationen einer übergreifenden zentralen Komplikation.

¹²² Propp analysierte russische Zaubermärchen und führte ihre formale Grundstruktur auf eine lineare Abfolge verschiedener abstrahierter Funktionen zurück (z.B. dem Helden wird ein Verbot auferlegt, ein Auftrag erteilt u.a.m.), die die Gesamthandlung vorantreiben und deren kausal-logisches Organisationsprinzip begründen. Propps formalistischer Ansatz gilt als Vorläufer der strukturalen Handlungsanalyse, die Handlung als Strukturphänomen beschreibt. Ihre Konzeption ermöglicht auch die Erfassung mehrsträngiger und verschachtelter Handlungsverläufe (vgl. Lahn/Meister 2008, 223f.).

6.3.1. Funktionen von Figuren

Ein figurenorientierter Zugang rückt die beiden Protagonisten in den Mittelpunkt der Erzählung. Sie erfahren im Laufe der Handlung eine biografische Ausformung, die sich mosaikartig Episode für Episode fortschreibt. Diese Anreicherung ist aber ungleich verteilt, der ältere der Protagonisten ist sowohl quantitativ als auch qualitativ weit detaillierter gezeichnet, was in der Analyse nahelegt, ihn als die zentrale Figur aufzufassen. Der jüngere Protagonist ist ihm zur Seite gestellt, um ihn stärker zu konturieren. Gleichzeitig sind beide aneinander gebunden (vgl. Kap. 5.3.1. und Kap.7.2.3.).

Die Protagonisten der MDR-Erzählung verkörpern die genrespezifisch vorgegebenen Rollen der Kommissare und sind als solche auf soziale Verhaltensschemata festgelegt. Darüber hinaus kommt ihnen der Status von *Charakteren* zu, da sie die Figuren sind, die die Handlung tragen und die Verkettung der Episoden erst gewährleisten. Sie werden im Laufe der Erzählung zu facettenreichen Figuren entwickelt.

„Als *Charaktere* gelten Figuren, die erst im Zuge der erzählten Handlung sukzessive erkennbar werden, im Wechselspiel mit der Handlung Entwicklungen erleben und ein individuelles und vielschichtiges geistig-psychologisches Profil besitzen“ (Schweinitz 2006, 45).

Von den Charakteren abzugrenzen ist die Figur als *Typ*. Er erscheint schematisch reduziert und ist mit wenigen markanten Attributen ausgestattet.

Häufig wird seine

Eindeutigkeit durch ähnlich konstruierte Gegenspieler hervorgehoben¹²³.

Alle auftretenden Figuren lassen sich auf der Grundlage ihrer Selbstcharakterisierung, der Fremdcharakterisierung und der Erzählercharakterisierung beschreiben und analysieren. Durch das Zusammenspiel dieser drei Arten der Charakterisierungsstrategien gewinnen

¹²³ Nach Hickethier (2007a, 121ff.) wird vielfach auch von Charakter gesprochen und damit eher eine individualisierbare Gestalt im Spiel gemeint, während der Begriff des Typus dem Vertreter einer größeren Gruppierung vorbehalten bleibt, der weniger Individualität zeigt, sondern mehr die für eine Gruppe als bezeichnend geltenden Merkmale aufweist. [...] So wird zwischen Hauptfiguren (auch Protagonisten, denen oft ein Antagonist gegenübergestellt wird, und Helden, wobei der 'Held' immer mit positiver moralischer Wertschätzung verbunden wird) und Nebenfiguren danach unterschieden, wie stark sie im Zentrum des Geschehens stehen. Mit Protagonist wird häufig auch die Figur bezeichnet, die in der Geschichte ein Ziel anstrebt, etwas erreichen will.

die Figuren ihre Dimensionalität, die mit darüber entscheidet, inwieweit sich die Rezipienten in die Handlung hineinziehen lassen (vgl. dazu auch Faulstich 2002, 97ff.).

Figuren als wieder erkennbare fiktive Wesen und Zeichen lassen sich zudem als *Symbol* und *Symptom* verstehen. Abhängig von der Funktion der Figur überwiegen bei ihrer Konstruktion bestimmte Aspekte. Charakteristisch für *diegetische Figuren* ist ihre Gebundenheit an die Erzählung, sie halten die Illusion der fiktiven Welt aufrecht. Bei *artifiziellen Figuren* tritt hingegen die schematische Strukturiertheit in den Vordergrund. Die Eigenschaften *symbolischer Figuren* erfüllen in erster Linie thematische Funktion, bei ihnen dominiert die durch sie vermittelte Bedeutung. *Symptomatische Figuren* schließlich haben deutliche Bezüge zu realen Kontexten. Als fiktive Wesen sind sie auf existierende Vorbilder bezogen.

Die im Folgenden für die MDR-Erzählung beschriebenen Figuren vereinen in unterschiedlichem Ausmaß alle vier Aspekte. Die Artefaktebene liegt im Kriminalfilmgenre begründet und ist für die vorliegende Untersuchung von untergeordnetem Interesse. Die diegetischen Aspekte sind auf der Ebene der mentalen Modellbildung und hinsichtlich der Gesamterzählung zu verorten. Ihre Funktion gilt aber nur in eingeschränktem Maße, da die illusionsaufrechterhaltenden diegetischen Aspekte der Figur Ehrlicher in den Episoden 1 und 2 durch das Kameraverhalten eindeutig konterkariert werden (vgl. Kap. 7.1.1.2). Die Episoden 24 und 30 haben als solche für sich extradiegetische Funktion, da hier der Konstruktionscharakter des Dargestellten inner- und intertextuell manifest ist. Die Schluss-Sequenzen von Episode 45 brechen mit den Konventionen des Genres und dekonstruieren so den Illusionscharakter der Gesamterzählung (vgl. Kap. 7.1.5.2.).

Die symbolische Funktion des in ein Figurennetz eingebundenen Protagonistenpaares tritt dann zutage, wenn explizit Veränderungen der Lebenswelt in den neuen Bundesländern bzw. ostdeutsche Befindlichkeit thematisiert werden. Als Thementräger der impliziten Darstellung der neuen politischen und ökonomischen Rahmenbedingungen unter Einbeziehung der sie begleitenden soziokulturellen Veränderungen kommt den Protagonisten die Rolle zu, sowohl Bezüge zur Herkunftsidentität herzustellen als auch im

Sinne der Neustaatlichkeit zu wirken. Die Wesensmerkmale der zugleich parallelisierenden und kontrastierenden Figurenkonstellation von Ehrlicher und Kain bieten das Modell einer modifizierten Kontinuität als Bewältigungsstrategie der realen Sachverhalte an. Beide Kommissare sind Kunstfiguren, dennoch ist die Wahl von Peter Sodann als Hauptkommissar Ehrlicher und Bernd-Michael Lade als Hauptkommissar Kain ein Indiz, dass mit der MDR-TATORT-Erzählung unter anderem symbolische und symptomatische Anliegen verfolgt wurden.

Die vorliegende Untersuchung interpretiert die MDR-Erzählung als begleitende Darstellung der sich ausformenden deutschen Einheit, deren Dramaturgie die Bewältigung der Transformation als Problemlösungsprozess abbildet. In Bezug auf die dramaturgische Funktion der symbolischen und symptomatischen Aspekte des Protagonistenpaares, kristallisiert in der Hauptfigur Ehrlicher, ist anzunehmen, dass seinen Handlungen eine extradiegetische Motivation zugrunde liegt, die die Erzählung vorantreibt.¹²⁴

Unter Motiv wird in Anlehnung an Eder (2008, 435ff.) der Wunsch nach einem positiv bewerteten Zustand verstanden, der durch bestimmte Handlungen erreicht werden kann (vgl. Kap. 3.2.1.). Der angestrebte Zustand ist das Ziel der ausgeführten Handlungen. Dabei haben Wünsche und Ziele ihren Ursprung in Bedürfnissen. Die zentrale Motivation der Protagonisten der Erzählung besteht in der aufrechten Bewältigung des Transformationsprozesses mit der Möglichkeit, diesen gleichwertig mitzugestalten. Zugrunde liegend ist das soziale Grundbedürfnis nach gesellschaftlicher Anerkennung, die als in Frage gestellt erlebt wird.

¹²⁴ Die extradiegetische Motivation der Erfüllung der Genrekonvention ist hier nicht von Interesse.

6.3.2. Figuren als Aktanten

Nach dem Aktantenmodell von Greimas (1972) lassen sich Figuren in Erzähltexten je nach ihrer Funktion als Aktanten klassifizieren. Diese repräsentieren sechs abstrakte Handlungsrollen¹²⁵, die die erzählten Figuren ausführen können.

„Die Funktionen müssen nicht unbedingt von menschlichen Figuren übernommen werden; es kann sich dabei auch um Tiere, Objekte oder um Konzepte handeln“ (Krützen 2004, 182).

Ein Aktant kann in mehreren Figuren erscheinen, gleichzeitig kann eine Figur auch mehrere Handlungsrollen einnehmen. Aktanten stehen in Figurenkonstellationen zueinander. Je nach Beschreibungsperspektive können den Figuren, Objekten und Konzepten verschiedene Aktantenrollen zugeordnet werden. Fasst man die MDR-Erzählung als die Geschichte des Transformationsprozesses des Ostens auf, nehmen die Rolle des Subjekts einerseits der Osten als Sozietät, andererseits die Protagonisten ein. Das Gesuchte besteht auf der einen Seite in der Bewältigung der Transformation, auf der anderen Seite in Anerkennung und Gleichwertigkeit. Die Suche wird durch den Umbruch infolge der Neustaatlichkeit ausgelöst. Von der Suche profitieren sowohl der Osten als auch der neue Staat und die Protagonisten als ihre Vertreter. Die Suche wird durch die Vergangenheit, durch ökonomisches Ungleichgewicht und durch Werturteile in Ost und West behindert. Unterstützt wird die Suche partiell durch den neuen Staat.

In der vorliegenden Analyse wird herausgearbeitet, dass die übergeordnete Erzählinstanz MDR in der Entwicklung seiner TATORT-Erzählung das allmähliche Hineinwachsen der abgebildeten Sozietät in das veränderte Deutschland darstellt. Folgt man nun dem von Carrol (1996) vorgeschlagenen Ansatz „narration as explanation“, gelangt man für die MDR-Erzählung zu der Frage: „Wird es den Aktanten gelingen, den Transformationsprozess erfolgreich zu bewältigen?“ Bei diesem Vorgehen

¹²⁵ Diese sind: Das Subjekt = der Held, hat ein Ziel, ist auf der Suche; das Objekt = das Gesuchte, das begehrte Objekt oder die gesuchte Person; der Adressant = der Sender/der Auftraggeber, er verursacht die Suche; der Adressat = der Empfänger, der von der Suche profitiert; der Opponent = der Widersacher/der Gegner, er behindert die Suche; der Adjuvant = der Helfer, er unterstützt die Suche (vgl. Krützen 2004, 182; Lahn/Meister 2008, 226). Bachorz (2004, 55) nennt den Adressanten: Schiedsrichter und weist darauf hin, dass dieser auch mit Macht (gesellschaftliches Schicksal, Zufall) gleichgesetzt wird.

werden vom Rezipienten Hypothesen über den Verlauf der Handlung auf der Grundlage der Möglichkeiten, die die Inszenierung bietet, gebildet (Krützen 2004, 162).

In einem weiteren Schritt kann ein Zugang, in dem die Funktion von Film als „Lösung von Aufgaben“ (vgl. Köbner 2002, 288) beschrieben wird, gewählt werden. Dabei stellt sich die Frage, welche Lösungen die übergeordnete Erzählinstanz MDR anbietet.

Nimmt man die herausgearbeitete dramaturgische Ordnung und gestaltete Entwicklung der Erzählung zur Grundlage (vgl. Kap. 6.2.2.), könnte sich die Bewältigung der Aufgabe analog zu den Phasen in folgende Teilschritte gliedern:

Phase 1 (Exposition): Die Aktanten (der Osten als Sozietät) sehen sich in ihrer Welt mit der neuen Welt konfrontiert.

Phase 2 (Steigerung): Die Aktanten versuchen vergeblich, die ihnen bekannte Welt zu bewahren.

Phase 3 (Höhepunkt/Umschwung): Die Aktanten behaupten sich in der Auseinandersetzung in der neuen Welt.

Phase 4 (Retardierung): Die Aktanten haben sich die neue Welt noch nicht zu eigen gemacht.

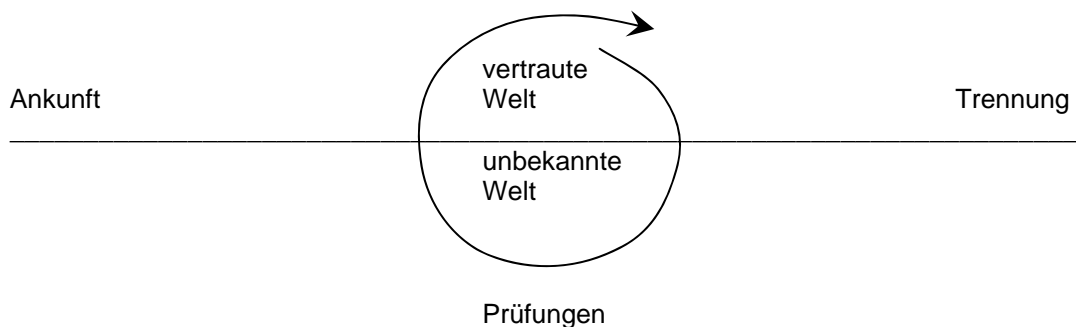
Phase 5 (Neutralisierung): Die Aktanten sind Teil der neuen Welt.

Die Verwendung des Aktantenmodells ermöglicht es, die einzelnen Handlungsrollen auf einer höheren Abstraktionsebene anzusetzen und so, über die Fiktion hinaus, zu einer verallgemeinerbaren Aussage der Erzählung zu gelangen.

6.3.3. Die Heldenreise

Die Gliederung des Textes unter einer Figurenperspektive könnte der MDR-Erzählung das Modell von der „Reise des Helden“ als mythische Struktur zugrunde legen. Nach Campbell (2007, 36) vollzieht sich die Heldenreise in drei großen Abschnitten: Trennung – Initiation – Rückkehr.

Der Held muss auf der Durchquerung zweier Welten, der vertrauten und der fremden, 12 Stationen durchlaufen, die ihn vor Prüfungen stellen.¹²⁶ Dramaturgisch sind diese Stationen als Episoden gestaltet. Wenn er alle diese Prüfungen erfolgreich bestanden hat, kehrt er gereift in seine vertraute Welt zurück und wird belohnt, wobei man sich den Prozess der Reise spiralförmig vorzustellen hat, da sich der Held im Laufe der Erzählung verändert, also nicht als derselbe zurückkehrt und auch der Ausgangsort Wandlungen unterlegen ist. Krützen (2004, 97) schlägt statt „Rückkehr“ den Begriff „Ankunft“ vor, da dieser auch filmische Erzählungen einbezieht, in denen die Hauptfiguren nicht zurückkehren können oder wollen. Folgendes Schaubild soll dies verdeutlichen:



(Krützen 2004, 112)

[Modell der Reise des Helden (Abb. 3)]

Die Gegensätzlichkeiten beider Welten, die der Held durchquert, beruhen auf sozialen Unterschieden, wie z.B. verschiedenem Lebensstandard, kulturellen und politischen Differenzen. Diesem dramaturgischen Schema folgen laut Hickethier (2007a, 121) in erster Linie Mainstream-Filme, es hat aber über die Drehbuchliteratur auch den Fernsehfilm erreicht. Es geht in seiner Entfaltung von den Erzählabschnitten rund um den Helden aus und folgt ihm in seiner Entwicklung.

¹²⁶ Vogeler (2004) hat dieses Modell von Campell noch dahingehend spezifiziert, indem er die jeweiligen Stationen akzentuiert hat: Die 12 Stationen der Reise des Helden: 1. Ausgang: die gewohnte Welt; 2. Ruf zum Abenteuer; 3. (meist) Weigerung des Helden; 4. Begegnung mit dem Mentor, er berät und rät zur Reise; 5. Die Reise beginnt, Überschreiten der 1. Schwelle (ein Zurück ist nicht mehr möglich); 6. Bewährungsproben: der Held trifft auf Verbündete und Feinde; 7. Der Held dringt zur tiefsten Höhle vor, er trifft Gegner; 8. Prüfung in Form von Konfrontation und Überwindung des Gegners; 9. Der Held wird belohnt (durch ein Elixier, z.B. Schwert, Schatz ...); 10. Auf dem Rückweg; 11. „Auferstehung“ des Helden, er ist zur neuen Persönlichkeit gereift; 12. Rückkehr mit dem Elixier.

Einzelne Elemente des Modells der Heldenreise sind für die Analyse der vorliegenden Erzählung insofern anregend, da die Protagonisten, bezogen auf die Handlungsebene, ja tatsächlich unterwegs sind, ohne dabei allerdings einen Ortswechsel zu vollziehen. Die fremde Welt kommt zu ihnen. Sie sind die Reisenden, die sich von ihrer altvertrauten Welt lösen müssen, Prüfungen in einer neuen, unbekannteren zu bestehen haben, um dann verändert in einem gewandelten Umfeld „anzulangen“. Ihre Prüfungen bestehen in der Bewältigung des Transformationsprozesses.

Handlungsorientierte und figurenbezogene Ansätze lassen sich zusammenführen, indem Handlung und Charakter (narrative material) als zwei Aspekte eines Prozesses betrachtet werden. Beide sind getrennt analysierbar, aber immer aufeinander bezogen. Dabei bildet jede Erzählung eine Serie von individuellen Folge-Segmenten, die durch Modulationen miteinander verbunden sind. Auf diese Weise arrangiert die Erzählung Muster, die sie als spezifische Following - Pattern abbildet. Altman (2008, 11ff.).

Die vorgestellten Ansätze werden im Rahmen der Diachronen Analyse (Kap. 7.1.) berücksichtigt.

6.4. Die Spiegelung der 5-Phasen-Struktur in 3-Phasen-Modellen

Die dramaturgische Ordnung der Gesamterzählung als fünfphasige Struktur mit Höhe- und Wendepunkten und das auf einer Dreiteilung basierende Modell der Heldenreise beruhen in einigen Punkten auf ähnlichen Voraussetzungen. Auf diese soll nun kurz eingegangen werden, weil sich in ihnen die Phasen eines Kulturschocks, als der der Transformationsprozess auch gesehen werden kann, spiegeln (vgl. Kap. 4.3.).

Vergleicht man das 5-Phasen-Modell der Gesamterzählung und das 3-Phasen-Modell der Heldenreise, ergibt sich eine Deckungsgleichheit von Exposition und Trennung sowie von Neutralisierung und Ankunft. Der im fünfphasigen Modell differenzierte Mittelteil der Erzählung (Steigerung, Höhepunkt, Retardierung) dient der Konfliktentfaltung sowie

Konfliktgestaltung und umfasst im 3-Phasen-Modell die Prüfungen. Ein erfolgreich bewältigter Kulturschock vollzieht sich in den drei Phasen Zusammenprall – Reorganisation – Neuidentifikation. In einer solchen dreigliedrigen Struktur der Erzählung stimmen die Phasen der Heldenreise und die Phasen einer gelungenen kollektiven Transformation überein. Legt man der Erzählung eine dreigliedrige Struktur zugrunde, entspricht die Exposition der Trennung (in der Heldenreise die Stationen 1 bis 5: Ausgang, Ruf, Weigerung, Begegnung, Beginn der Reise) und dem Zusammenprall mit der anderen Kultur (Ost-West). Steigerung, Höhepunkt und Retardierung kommen den Prüfungen (in der Heldenreise die Stationen 6 bis 9: Bewährungsproben, Treffen auf den Gegner; Konfrontation und Überwindung des Gegners, Belohnung) bzw. der Reorganisation gleich. Die Neutralisierung manifestiert sich als Ankunft (in der Heldenreise die Stationen 10 bis 12: Rückweg, neue Persönlichkeit, Rückkehr) bzw. Neuidentifikation der Beteiligten. Die in der Erzählung dargestellten Konflikte beruhen u.a. auf der Diskrepanz zwischen erwartbaren und unvorhersehbaren Lebensumständen. Viele Konflikte zwischen Ost- und Westdeutschen beruhen auf divergierenden Erwartungen beider Gruppen aneinander (vgl. Kap. 4.2.).

Vorliegendes Schaubild soll die Vergleichbarkeit der drei Modelle demonstrieren:

3-Phasen-Modell Reise des Helden	5-Phasen-Modell Gesamterzählung	3-Phasen-Modell Kulturschock
<i>Episode</i>		
1	Exposition	
Trennung Zusammenprall		
12		
<hr/>		
13	Steigerung 21	
		22
Prüfungen Reorganisation		Höhepunkt
		30
		31
39	Retardierung	
<hr/>		
40	Neutralisierung	Neuidentifikation
Ankunft		
45		

[Phasen-Modelle (Abb 4)]

Die Konzeptualisierung der MDR-TATORTE als eine in sich geschlossene Erzählung rekurriert auf die Existenz narrativer Einheiten, die sich aus den Beziehungen zwischen den 45 Episoden ergeben. Die narrativen Einheiten lassen sich als aufeinanderfolgende Phasen eines Transformationsprozesses beschreiben, in dem Fragen der Identitätsbestimmung von zentralem Interesse sind.

Die vorgenommene Strukturierung der Erzählung interpretiert die Wechselwirkung zwischen Handlungsstrang und Erzählstrang als eine thematische Einheit und verknüpft Elemente beider Entwicklungen zu einer dramaturgischen Ordnung in fünf Phasen.

In der ersten Phase der Gesamterzählung, der *Exposition* (Episoden 1 bis 12, 1992-1996), macht die übergeordnete Erzählinstanz MDR den Rezipienten mit den sozialen und lokalen Rahmenbedingungen bekannt. In der Exposition zeigt sich der gesellschaftliche Umbruch im Osten, die

Aktanten sehen sich in ihrer Identität in Frage gestellt und mit den Problemen einer notwendigen Neuorientierung konfrontiert. Die Ursache der Störung des Gleichgewichts wird sukzessive durch Verweise auf die unmittelbare Vergangenheit nachgereicht, damit einher geht eine Betonung des grundsätzlich veränderten Charakters der Anforderungen. Der dargestellte Handlungsraum ist durch Abwesenheit staatlicher Regulierung geprägt. Die Erzählung setzt in medias res ein. Für den älteren der Protagonisten endet durch den Tod seiner Frau ein Lebensabschnitt gewaltsam.

Die *Steigerung* (Episoden 13 bis 21, 1997-1999) der Handlung manifestiert sich für die Aktanten in der Verschärfung der Auseinandersetzung zwischen der untergehenden und der sich neu etablierenden Welt, zwischen Tradition und Moderne. Dies äußert sich ebenso in der Darstellung des Handlungsraums, der oft als Idylle gezeigt wird. Mittels historischer Verweise wird die Verbundenheit zwischen beiden Welten unterstrichen. Die Aktanten erleben sich als Opfer der neuen Zeit. Der ältere der Protagonisten solidarisiert sich mit den Opfern der gesellschaftlichen Veränderungen. Für ihn kündigt sich in Gestalt einer Frau eine Veränderung in seinem Privatleben an.

Am *Höhepunkt/Umschwung* (Episoden 22 bis 30, 2000-2002) der Erzählung sind die Aktanten sozial etabliert, das Streben nach persönlichem Lebensglück steht im Vordergrund. Der Handlungsraum ist durch ein Nebeneinander von alter Welt und neuer Welt geprägt. Ein Vergangenheitsbezug wird entweder durch persönliche Erinnerungen oder durch Verweise auf das kulturelle Erbe hergestellt. Die Protagonisten vollziehen einen Ortswechsel und agieren, die Initiative ergreifend, in der neuen Welt. Im direkten Vergleich mit ihren westdeutschen Partnern erweisen sich die Protagonisten als ebenbürtig.

Die Phase der *Retardierung* (Episoden 31 bis 39, 2003-2005) zeigt die Aktanten verschiedenen sozialen Gruppen zugehörig, die mit unterschiedlichem Erfolg eine Teilhabe an der Gesellschaft einfordern. Im Handlungsraum ist die Umgestaltung teilweise abgeschlossen bzw. in der Vollendung. Der Herkunftsbezug der Aktanten wird wieder relevanter, die Auseinandersetzung mit der untergegangenen Welt erfolgt generationenübergreifend und wird auch von den Protagonisten geführt.

Die *Neutralisierung* (Episoden 40 bis 45, 2006-2007) besteht in einer Auflösung der ursprünglichen Gegensätze der Welten. Die Aktanten nehmen für sich in Anspruch, den Wandel vollzogen zu haben. Der Handlungsraum wird als gewachsener Ort nationaler und kultureller Bedeutung präsentiert, womit indirekt ein Vergangenheitsbezug hergestellt wird. Andere Rückverweise bleiben vage. Die Protagonisten entziehen sich einer Ankunft.

Zentrales Anliegen des Kapitels war es, auf der Grundlage einer strukturellen Textanalyse darzulegen, unter welchen Voraussetzungen sich aus den 45 Filmen eine Gesamterzählung konstituiert. Ausgehend von den in ihrer Erstausstrahlung begründeten temporalen Abfolgebeziehungen der 45 TATORTE, die sich als Kette autonomer, linear verknüpfter Glieder mit einem ausgeformten Anfangs- und Endglied präsentieren, wurde in einem ersten Analyseschritt festgestellt, dass die Beziehungen zwischen den 45 Filmen durch das Protagonistenpaar und die sie begleitenden Nebenfiguren, Merkmale seriellen Erzählens aufweisen. Diese lassen sich als fortlaufender und dramaturgisch gestalteter *Erzählstrang* der 45 Filme klassifizieren und weisen ihnen den Status von Episoden zu. In einem zweiten Analyseschritt wurde unter Zuhilfenahme der Verlaufsprotokolle (siehe Beispiel im Anhang), die auf der Oberflächenstruktur der Episoden abgebildete Ereignisabfolge erfasst und hinsichtlich der Themen, Motive, Folien, Figuren und Räume kategorisiert. Die konkreten Inhalte der einzelnen Kategorien wurden in Bezug auf ihre Äquivalenz und Differenz in der gegebenen temporalen Abfolge verglichen. Die Ergebnisse zeigten, dass sich die Inhalte der Kategorien bestimmter Episoden maßgeblich von den ihnen nachfolgenden unterscheiden, während sie zu den vorangegangenen in Äquivalenzrelation stehen. Diese Merkmalshaftigkeit geht oft mit einer Überschreitung der gegebenen topographischen Ordnung einher. Die Episoden in Grenzposition gliedern die interne Struktur der korrelativ verknüpften 45 Episoden. In ihnen manifestiert sich die in der Tiefenstruktur zu verortende Ereignishaftigkeit der Erzählung, deren Thema „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ die übergeordnete Erzählinstanz MDR 2008 (siehe Anhang) nach Abschluss der Erzählung medial nachrichtete. Das Aufdecken der narrativen Organisation der internen Struktur erforderte eine zyklische Arbeitsweise, indem nun die in

Äquivalenzrelation stehenden Episoden als narrative Einheiten einer Erzählung über den bewältigten Transformationsprozess analysiert wurden. Dabei bildet die Kette der 45 Episoden den vom Erzählstrang (individuelle Wege der Protagonisten) zu unterscheidenden *Handlungsstrang* (voranschreitender Transformationsprozess). Beide sind durchgehend aufeinander bezogen, in den Grenzepisoden bewirkt ihr Aufeinandertreffen eine Ereignishaftigkeit, die der Entwicklung der Erzählung eine neue Dimension verleiht. Das Resultat der zyklischen Analyse ergab für die narrative und dramaturgische Organisation der Erzählung einen Handlungsbogen, der sich in fünf Phasen gliedert.

Der so herausgearbeitete Handlungsbogen der Erzählung dient im empirischen Teil als Bezugsrahmen der Diachronen Analyse (Kap. 7.1.) und der Analyse der Verweisformen ostdeutscher Identitätsinszenierung (Kap. 8.1.). Dort wird der Frage nachgegangen, welche Strategien, Argumentationsmuster und Realisierungsmittel sich die audio-visuelle Erzählung bedient, um den stufenförmigen Angleichungsprozess des Ostens aufzubereiten. Darüber hinaus werden die Filme daraufhin analysiert, welche ostdeutschen Identitätsinszenierungen in ihnen stattfinden, welche der im Kapitel 4 vorgestellten Aspekte aufgegriffen werden, ob die Inszenierungen einem Wandel unterliegen und wie sie umgesetzt werden. Dies geschieht unter Einbeziehung der Handlung und der Protagonisten.

7. Diachrone Analyse

Dieses Kapitel zeichnet die Gestaltung und Entwicklung der 45 Episoden umfassenden Gesamterzählung auf der Grundlage der in Kapitel 6 herausgearbeiteten narrativen Organisation nach. Es interpretiert sie dahingehend, wie sich in ihr die fortschreitende Angleichung des Ostens Deutschlands bis hin zur intendierten Aufhebung der Ost-West-Differenzen kenntlich macht und welche Relevanz der ostdeutschen Identitätsinszenierung dabei zukommt. Der erste Teil des Kapitels analysiert die Handlungsebene und der zweite Teil die Protagonisten und die sie begleitenden Figuren.

7.1. Die 5 Phasen der Erzählung

Die Erzählung gliedert sich in fünf Handlungsphasen. Als ein Bestimmungsfaktor für die Einteilung der Phasen dient neben dem Narrationsverlauf die Einheit von Zeit, Ort und Figur:

Phase 1 (1992-1996, 12 Filme): Exposition.

Phase 2 (1996-1999, 9 Filme): Steigerung.

Phase 3 (2000-2002, 9 Filme): Höhepunkt/Umschwung.

Phase 4 (2003-2005, 9 Filme): Retardierung.

Phase 5 (2006-2007, 6 Filme): Neutralisierung.

Im Folgenden werden kennzeichnende Komponenten für die einzelnen Phasen mittels spezifischer Kategorien (z.B. Motive, Figuren, Folien, Themen, Räume) exemplarisch herausgearbeitet und es wird der Frage nachgegangen, welche Funktionen sie auf der Repräsentations- und Narrationsebene erfüllen.

Die Kurzinhalte (Plots) sollen eine Orientierung über die Elemente der Kriminalhandlung der Episoden (Wer? Was? Wo? Wie? und Warum?) geben. Vor diesem Hintergrund vollzieht sich die Darstellung der

Transformation des Ostens Deutschlands und der ostdeutschen Identitätsinszenierung.

7.1.1. Phase 1: Exposition (1992-1996)

7.1.1.1. Kurzinhalte der Phase 1

Ein Fall für Ehrlicher (1)

Während die Dresdner Kriminalpolizei nach einem Serientäter sucht – mehrere Frauen wurden Opfer von Sexualverbrechen –, wird eine junge Frau als vermisst gemeldet. Beschuldigt wird ihr zukünftiger Stiefvater, ein Pole, er soll sie vergewaltigt haben. Die Verleumdung des Bräutigams der Mutter geschieht aus Eifersucht und Fremdenfeindlichkeit und löst dessen Suizid aus. Im Streit mit der wieder aufgetauchten Tochter stößt die enttäuschte Mutter sie zu Boden. Die junge Frau stirbt infolge der schweren Körperverletzung.

Tod aus der Vergangenheit (2)

Die Witwe eines verunglückten Carl-Zeiss-Jena-Ingenieurs beschuldigt dessen ehemaligen Forschungsgruppenleiter des Patentdiebstahls und sieht als letzte Möglichkeit ihren Mann posthum zu seinem Recht zu verhelfen, den inszenierten Selbstmord. Im Laufe der Untersuchungen stellt sich heraus, dass der jetzige Geschäftsführer einer neu gegründeten Ost-West-Firma verantwortlich für den Unfalltod des Mitarbeiters war, dafür aber nie juristisch belangt wurde.

Verbranntes Spiel (3)

Ein Naumburger Familienunternehmen, das erfolgreich medizinisch-technische Geräte für den Weltmarkt entwickelt, wird langfristig und gezielt von einem großen westdeutschen Konkurrenten ausspioniert. Der hintergangene Firmenpatriarch sieht sein Lebenswerk bedroht und bringt das Auto mit der Handlangerin zur Explosion.

Bauernopfer (4)

Ein nach der Wende von Hamburg nach Dresden zurück gezogener Juwelier täuscht einen Einbruch vor, mit dem er sich unter anderem aus den Händen der Mafia befreien will. Doch das organisierte Verbrechen ist gerade dabei, Dresden als operativen Raum zu entdecken. Ein Experte des Hamburger Sonderdezernats

übernimmt den Fall, um an die Hintermänner zu kommen. Trotz eines Teilerfolgs, bei dem zwei Mafiosi einander töten, bleibt die Mafia Sieger, nicht zuletzt durch den Mord an einer Kontaktfrau.

Laura, mein Engel (5)

Ein im Raum Thüringen aus einem Kinderheim verschwundenes Mädchen wird von der Polizei als Zeugin des Mordes an ihrer Mutter gesucht. Gleichzeitig wird es von einem international operierenden Menschenhändlerring verfolgt. Diesem wurde das Mädchen von der Mutter aus finanziellen Motiven zur Kinderprostitution angeboten. In letzter Minute gelingt es den Kommissaren, die Täter auf frischer Tat festzusetzen.

Jetzt und alles (6)

In einer Plattenbausiedlung finden drei Crash-Kids im gestohlenen Auto eines Spielothek-Pächters die Leiche eines tschechischen Mannes. Sie versuchen daraufhin, den Pächter und dessen Frau zu erpressen. Der Geschäftspartner des Paares und Geliebte der Frau benutzt die Spielothek als Tarnunternehmen für Frauenhandel. Bei der Geldübergabe erschießt er einen der Burschen mit der Waffe des Pächters. Die Tochter des toten Tschechen wird von einem anderen der Burschen aus der Spielothek befreit. Bei der Verfolgungsjagd wird er vom jüngeren Kommissar erschossen.

Ein ehrenwertes Haus (7)

In einem Dresdner Gründerzeithaus mit sechs Wohnparteien wird ein sozialer Außenseiter durch gemeinschaftliches Handeln bzw. Wegschauen getötet. Bis auf eine Hausbewohnerin haben sich alle Mieter schuldig gemacht. Die Motive des vorgetäuschten Selbstmords variieren je nach Person zwischen Geld, Eifersucht, Gleichgültigkeit und Liebe.

Falsches Alibi (8)

In der sächsischen Bergbaustadt Freiberg wird die Leiche eines jungen Autoschiebers und Geldeintreibers gefunden. Wie andere Kneipenbesitzer bezieht auch der Sohn des Kommissars Hehlerware und ist dadurch erpressbar und verdächtig. Hinter den Schutzgeldzahlungen und dem Mord steht ein neuer Geschäftsmann, der noch einen weiteren Gehilfen umbringen lässt.

Bomben für Ehrlicher (9)

Bei den Kommissaren gehen Bombendrohungen ein, denen drei Banküberfälle folgen. Als der letzte Banküberfall misslingt, flüchtet einer der Täter unerkannt mit einem kleinen Jungen als Geisel. Der anonyme Drahtzieher, ein unehrenhaft entlassener Kollege, droht nun mit der Sprengung eines öffentlichen Gebäudes. Sein Motiv ist, in einem persönlichen Zweikampf mit dem Hauptkommissar seine Überlegenheit zu beweisen. Die Kommissare kommen dem Gegenspieler knapp zuvor, der sich daraufhin selbst in die Luft sprengt.

Wer nicht schweigt, muß sterben (10)

Der entlassene Firmenanwalt eines nach der Wende nach Dresden zurückgekehrten erfolgreichen Unternehmers wird tot in seiner Wohnung aufgefunden. Er hatte einem freien Journalisten, der über illegale Waffengeschäfte recherchierte, Firmenunterlagen angeboten. Obwohl der Journalist mehrfach bedroht und schließlich erschossen wird, bleiben die Dokumente verschwunden. An seiner Stelle fordert nun die Tochter des Unternehmers vom Vater Aufdeckung der Geschäftspraktiken. Dieser wird von seinen eigenen Leuten erschossen, Tochter und Beweismaterialien können gerettet werden.

Bei Auftritt Mord (11)

Das unter Geldnöten leidende Dresdner Showballett erhält anonyme Morddrohungen. Während eines Auftritts wird einer der Tänzer durch einen Messerwurf verletzt. Hinter beiden Aktionen steht der Direktor des Balletts, das wegen sinkenden Publikumsinteresses um mediale Aufmerksamkeit ringt. Bei einer Probe bricht sich eine vom Direktor protegierte junge Solotänzerin das Genick. Ihre ältere, zurückgesetzte Konkurrentin, der Star der Truppe, hat ihr Mineralwasser mit KO-Tropfen versetzt.

Reise in den Tod (12)

Während eines Urlaubs in Polen kommt die Ehefrau des älteren Kommissars durch ein Bombenattentat ums Leben. Sie wird unbeteiligtes Opfer eines Kampfes zwischen Komplizen um die Vorherrschaft in einem international operierenden Schmugglerring, der mit artgeschützten Tieren handelt. Der Kampf der rivalisierenden Gruppen fordert neben dem Tod eines der Beteiligten auch den des Vaters einer Konkurrentin.

7.1.1.2. Exposition

In der ersten Phase der Gesamterzählung, der Exposition, mit einer zwölf Episoden umfassenden Erzählzeit von 1992 bis 1996, werden die Protagonisten und der Handlungsort eingeführt. Darauf aufbauend wird die soziale und lokale Dimension der Erzählung etabliert.

Globale Merkmale der eröffnenden Erzählphase

Der MDR beginnt seine TATORT-Erzählung im Jahre Zwei der deutschen Einheit. Bei den beiden Episoden, die im Jahre 1992 erstausgestrahlt wurden (*Ein Fall für Ehrlicher (1)* und *Tod aus der Vergangenheit (2)*), handelt es sich allerdings um Überläufer aus dem DFF¹²⁷ (vgl. Kap. 5.3.2.). Die 12 Episoden der Erzählphase Exposition führen die Rezipienten in die Ausgangssituation der Nachwendezeit der MDR-Narration ein.

Auf der dramaturgischen Ebene geschieht das zuvorderst durch die Etablierung der Hauptfigur Hauptkommissar Bruno Ehrlicher und seines Assistenten Kain. Ihnen ist im Anfangsjahr 1992 der pensionierte Hauptkommissar Veigl aus Bayern als Dienststellenleiter vorgesetzt (vgl. Welke 2005). Ab 1993 ermitteln die beiden Ostdeutschen dann ohne westdeutsches Gegenüber. Die Konzeption der Figur Ehrlicher durch den verantwortlichen Sender DFF, dann MDR, er ist bei Einsetzen der Erzählung ca. Mitte 50, beruht nicht zuletzt darauf, dass er über berufliche Erfahrung als Kriminalpolizist schon aus DDR-Zeiten verfügt. Durch diesen Umstand ist die Figur von vornherein mit einer biographischen Vergangenheit ausgestattet, was vielfältige Anknüpfungspunkte gerade in Bezug auf die Auseinandersetzung mit vergangenheitsbezogenen Themen bietet. Berücksichtigt man den speziellen Entstehungskontext der MDR-TATORT-Produktionen, wird eine solche Figurenkonzeption für die Rezipienten authentisch, da ja nicht sämtliches Personal ausgetauscht werden konnte. Gleichzeitig öffnet sich über den biographischen Hintergrund der Figur ein

¹²⁷ DFF = Deutscher Fernsehfunk, seit 1952, Standort Berlin-Adlershof, neben der DEFA der zweite Produzent von Filmen in der DDR (vgl. Sommer 1999, 66).

differenzierbares Identifikationspotential für ostdeutsche Rezipienten. Seine Übernahme in den Polizeidienst des neuen Deutschlands, die aber interessanterweise in der gesamten Filmerzählung entgegen dem Realerleben besonders in den ersten Jahren nach der Wende nie thematisiert wird, lässt ihn gleichzeitig integer gegenüber Vorwürfen politischer Verstrickung mit dem alten System erscheinen.¹²⁸ An der Seite Ehrlichers ermittelt sein jüngerer Assistent Kain. Auch der Mitte 20-Jährige ist in der DDR sozialisiert, gehört aber der Generation an, die um die Wende herum ihre Ausbildung abgeschlossen hat. Kain steht am Beginn seiner beruflichen Laufbahn. Später ist Kain dem Dienstgrad nach formal dem älteren Ehrlicher gleichgestellt, ebenfalls Hauptkommissar. Beide Figuren haben ein freundschaftliches Verhältnis, das sich im Laufe der Erzählung noch vertieft, und stehen mit absoluter Loyalität zueinander (vgl. Kap. 7.2.3.). Neben der Zeichnung der Hauptfiguren deutet der MDR auch den Rahmen seiner Orientierungen hinsichtlich der zentralen Handlungsräume an. Dies zeigt sich in der Darstellung des lokalen und sozialen Spektrums. Die 12 Episoden der 1. Phase vollziehen sich im neu konstituierten Mitteldeutschen Raum, der auf eine historisch gewachsene Beziehung zu seinen östlichen Nachbarn zurückgreifen kann. Die Protagonisten operieren einerseits in Dresden, sind andererseits aber durchaus auch in anderen Städten Mitteldeutschlands, wie Jena (*Tod aus der Vergangenheit (2)*), Naumburg (*Verbranntes Spiel (3)*), Halle (*Laura, mein Engel (5)*) oder Freiberg (*Falsches Alibi (8)*) zu sehen bzw. gemeinsam mit polnischen Kollegen in Krakau und der Hohen Tatra (*Die Reise in den Tod (12)*).

Die soziale Verortung der Episoden vollzieht sich an Hand eines breiten Figurenspektrums, an dem jeweils exemplarisch verschiedene Ist-Befindlichkeiten der Handelnden in den Nachwendejahren abzulesen sind. Die Figuren und Akteure der einzelnen Episoden werden in dieser ersten Erzählphase fast ausnahmslos von Darstellerinnen und Darstellern verkörpert, die den Ost-Rezipienten aus dem DDR-Film- und Theaterschaffen vertraut sind. Verfügen die Figuren dagegen über einen maßgeblich im Westen zu verortenden biographischen Hintergrund, gehören sie dann im dualistischen Sinne zu den „Bösen“, wie in *Bauernopfer (4)*, *Ein*

¹²⁸ Angestellte des öffentlichen Diensts und andere Personen in herausgehobenen Positionen wurden auf MfS-Mitarbeit überprüft (vgl. Henke 1999, 728).

ehrenwertes Haus (7), *Wer nicht schweigt, muß sterben (10)*, sind sie mit Schauspielern aus den westlichen Bundesländern besetzt. In der letztendlich exterritorialen Episode *Bei Auftritt Mord (11)* rund um ein Show-Tanzballett - sie spielt fast zur Gänze in Innenräumen - ist dieses Identifikationsangebot de facto außer Kraft gesetzt bzw. durch das Fernsehballett des MDR symbolisch besetzt. Interessant ist die Besetzung der Hauptrollen in *Jetzt und Alles (6)*. Hier treten drei DarstellerInnen auf, die zu DDR-Zeiten große Erfolge feierten, von denen aber zwei in den 80er Jahren aus der DDR in die BRD übersiedelt waren. Der dritte Schauspieler dagegen, der in der DDR geblieben ist, verkörpert in *Jetzt und Alles (6)* einen abgewickelten Lehrer für Russisch und Staatsbürgerkunde. Der Schauspieler tritt in *Verbranntes Spiel (3)* als gescheiterter Physiker auf.¹²⁹

Die Hervorhebung der gegenwartsbezogenen Aspekte der Narration geschieht durch den unmittelbaren Vergleich mit der Vergangenheit. Die Erzählung des MDR bedient sich in ihren ersten Jahren gehäuft Hinweisen auf die Vorgeschichte der Figuren, die über die Benennung einzelner Marksteine ihrer Sozialisation hinausgehen. In drei Episoden ist der Rückgriff auf die Vergangenheit dramaturgisch notwendig, weil dort das auslösende Moment der Kriminalhandlung liegt (*Tod aus der Vergangenheit (2)*, *Bomben für Ehrlicher (9)*, *Wer nicht schweigt, muß sterben (10)*). Ein anderes Mittel der sozialen Verortung ist der Einsatz von erklärenden Monologen, in der Regel durch den Protagonisten, die teilweise direkt an die Rezipienten adressiert sind, was sich im Achsenverhältnis der Kameraführung zeigt (vgl. Kap. 2.1.2). Durch die Parallelität von Handlungs- und Wahrnehmungssachse sieht Ehrlicher in *Ein Fall für Ehrlicher (1)* den Zuschauer direkt an, wodurch die Äußerung Appellcharakter erhält (vgl. Faulstich 2002, 122):

[1/32'] Ehrlicher (hinter Schreibtisch, Arme auf Tisch verschränkt, blickt in die Kamera): Ich habe 20 Jahre auf Ihrem Stuhl gesessen, ich begreife Sie, ob Sie mich begreifen, das weiß ich nicht. Ich habe 20 Jahre lang Täter überführt, einige sitzen heute noch. Ich habe Straftaten aufgeklärt, die welche waren und sind, unabhängig davon, ob der Staatschef Honecker oder Kohl heißt.

¹²⁹ Renate Größner: „Solo Sunny“ (1980) hat 1985 die DDR verlassen; Winfried Glatzeder: „Die Legende von Paul und Paula“ (1973) hat 1982 die DDR verlassen. Henry Hübchen, international bekannt aus „Alles auf Zucker“ (2004).

Die Figur Ehrlicher als ostdeutscher Kommissar mit DDR-Vergangenheit macht hier seine Gleichwertigkeit gegenüber den Adressaten geltend, dafür bezieht er sich in seiner Argumentation allein auf Straftatbestände jenseits der herrschenden politischen Ideologie. Dass eine solche Perspektive durchaus der angelegten Intention des auktorialen Erzählers entspricht, kann der Reaktion des westdeutschen Gegenübers Veigl entnommen werden: [1/32'] Veigl: wir sind für die Leit da, net für die Politiker.

In einem weiteren Monolog Ehrlichers in *Tod aus der Vergangenheit (2)* ist vorgeblich der westdeutsche Vorgesetzte Veigl der Adressat der Erklärung, gleichzeitig wird der Rezipient durch den geringen Winkel zwischen Kameraachse und Handlungsachse merklich in die Situation hineingezogen:

[2/49'] Ehrlicher: Ja, sehen Sie, solche Leute wie der Herr Professor Weinkauf, die hatten nie Ideale, die haben nur an sich gedacht. Wir wollten eine Gesellschaft der Gleichen unter Gleichen aufbauen. Wir sind wie Blöde zu jedem freiwilligen Arbeitseinsatz gerannt (Blick gesenkt) und haben uns eingeredet, die da oben wissen nichts vom Schwachsinn da unten, selbst als wir denen auf den Trichter (Zeigegeste) gekommen sind (Blickkontakt zu Veigl), sind wir weiterhin zum Arbeitseinsatz gerammelt. Wir haben sie in Schutz genommen, und die haben uns verarscht und Weinkauf war ein großer Verarscher.

Dieser zweite Monolog hebt die idealistischen Motive der Aufbaugeneration der jungen DDR hervor (vgl. Kap. 4.5.1.). Ehrlicher tritt als Sprecher einer nicht spezifizierten Wir-Gruppe auf. Gleichzeitig referiert er auf die Spaltung der DDR-Gesellschaft in zwei Gruppen – *Wir hier unten und die da oben*. Er nimmt damit indirekt ein Erklärungsmuster aus der Wendezeit auf.

Die spezifische ostdeutsche Inszenierung durch den Erzähler kommt in der Expositionsphase zudem in der dramaturgischen Gestaltung einzelner Episoden zum Ausdruck. Sie stehen insofern deutlich in einer DDR-geprägten Traditionslinie des Fernsehkriminalfilms, in der der Mord nicht Ausgang der Handlung, sondern deren Ergebnis ist, die Zuschauer also die Zuspitzung des Konflikts miterleben (vgl. Brück/Guder/Viehoff/Wehn 2003, 257).

Dramaturgisch auffällig ist in der Expositionsphase auf der Ebene der Kriminalgeschichten die Häufigkeit von Selbstmord als Todesursache: vier Suizide bei 23 Toten. Ähnlich verhält es sich in der Steigerungsphase (19 Tote, davon drei Selbstmorde), ab Phase 3 sinken die Zahlen markant bzw.

ist Suizid als Problemlösungsmuster außer Kraft gesetzt (Phase 3: 20 Tote, davon zwei Selbstmorde; Phase 4: 14 Tote, kein Selbstmord; Phase 5: neun Tote, davon ein Selbstmord). Möglicherweise spiegelt sich hierin der reale Anstieg der Suizidrate in den ersten Jahren nach der Wende bei einem ohnehin hohen Ausgangsniveau zu DDR-Zeiten (Zahlen dazu wurden nie veröffentlicht).

In der Hälfte der Episoden erscheint der Handlungsraum Deutschland-Ost als Transitgebiet des Verbrechens. In *Bauernopfer* (4) erweitert die Mafia ihr Operationsgebiet, in *Laura, mein Engel* (5) finden belgische Kinderhändler dort ihre Opfer, in *Jetzt und Alles* (6) dient Mitteldeutschland als Umschlagplatz für Prostituierte aus Osteuropa. *Falsches Alibi* (8) stellt Schwarzmarktgeschäfte und Autoschieberei im grenznahen Umland, deren Hintermänner im alten Bundesgebiet sitzen, ins Zentrum der Filmhandlung. In *Wer nicht schweigt, muß sterben* (10) verlegt ein westdeutscher Waffenhändler seinen Firmensitz in den Osten und in *Die Reise in den Tod* (12) bedient sich ein internationaler Schmugglerring ostdeutscher Verkehrsrouten, um seine Waren zu transportieren. Die den Kriminalgeschichten geschuldeten Handlungsebenen nehmen so symbolisch das Muster einer von außen an die Sozietät herangetragenen Veränderung auf, wobei dieser - analog zu den sich in der Realität vollziehenden gesellschaftlichen Prozessen – tendenziell eine erleidende Rolle zugeschrieben wird.

Auf der visuellen Ebene lässt sich die präsentierte Orientierungslosigkeit der zwölf Filme an dem Nebeneinander von „Alt“ und „Neu“ ablesen. Der hoffnungslosen Tristesse von Autowracks, Abbruchhäusern, deklassierten Plattenbausiedlungen und dem Verfall anheimgegebener Fabrikanlagen stehen die ersten Investitionen im Baugewerbe gegenüber. Parallel dazu zeichnet die Kamera das Bild historisch gewachsener und die Region mitprägender Kulturlandschaften, z.B. das Saale-Unstrut-Gebiet in *Verbranntes Spiel* (3); (vgl. Kap. 8.1.2.)

Dramaturgisch wird Umbruch als thematischer Schwerpunkt der 1. Erzählphase durch das Gegeneinanderstellen von Biographien in Szene gesetzt. Hier lässt sich sowohl die Opposition von Ost- und Westsozialisation, als auch die von Wendegewinnern und Wendeverlierern

finden. Ein weiteres dramaturgisches Mittel ist, auf die Zugehörigkeit zu verschiedenen Generationen zu fokussieren, an Hand derer die Auseinandersetzung mit dem Umbruch dargestellt wird.

Neuorientierung in Folge des Umbruchs

Nahezu allen Episoden der 1. Phase ist gemeinsam, dass in ihnen der Versuch eines Neubeginns thematisiert wird. Zwei Episoden widmen sich dagegen der Darstellung des Zerbrechens einer alten, gewachsenen sozialen Formation. Insofern stellen sie verzögert die Notwendigkeit einer Neuorientierung dar. Beide Episoden verbindet, dass sie mikrokosmische Gesellschaften abbilden, die handelnden Figuren werden nur bei Aktionen innerhalb ihrer geschlossenen aufeinander bezogenen Gemeinschaft gezeigt. In der Episode *Ein ehrenwertes Haus (7)* zerfällt eine Mietergemeinschaft, während *Bei Auftritt Mord (11)* Mitglieder eines Showballetts lebensgefährliche bzw. tödliche Verletzungen ihrer Kollegen in Kauf nehmen. Auslöser sind jeweils die veränderten äußeren gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, in *Episode 7* nutzt der neue Hauseigner die Möglichkeiten, die Wohnungen zu entmieten, um sie als Eigentumswohnungen zu verkaufen. In *Episode 11* leidet ein Showtanzballett unter Publikumsschwund: [11/19'] Lewald: Ja wissen Sie, Showballett ist eigentlich nicht mehr angesagt, sicher ist das Geschäft ein Risiko, was zu verschärftem Konkurrenzdruck führt, d.h. in beiden Episoden brechen Wertegemeinschaften auseinander, und Solidarität bzw. Verantwortung zwischen den Betroffenen scheint obsolet. Interessant daran ist, dass es damit in der 1. Phase keine Inszenierung eines Neubeginns aus einer Gruppe heraus gibt. Handelt es sich um soziale Netzwerke, werden diese in ihrem Zerschneiden vorgeführt, ohne dass ein darauffolgendes Danach angedeutet wird, während die Episoden, die Einzelschicksale in den Mittelpunkt stellen, gerade das Ringen um einen Neuanfang präsentieren. Die Inszenierung dieses Neuen vollzieht sich vorwiegend in der beruflichen Sphäre. Teilweise geht diese mit einer Neuorientierung innerhalb der Privatsphäre einher, indem die Figuren z.B. andere

Beziehungskonstellationen eingegangen sind oder auch den Wohnort gewechselt haben. So setzt die MDR-Narration auf der Handlungsebene der Kriminalerzählung in der 1. Episode *Ein Fall für Ehrlicher* mit der Darstellung eines misslingenden Versuches eines familiären Neubeginns ein. Darüber hinaus thematisieren zwei Handlungsstränge eine berufliche Neuorientierung, zum einen in der Person des Hauptkommissars Ehrlicher selbst, zum anderen die seiner Frau Lore und des gemeinsamen erwachsenen Sohnes Tommi (vgl. Kap. 7.2.). Da sich auch in späteren Erzählphasen die Grenzepisoden (vgl. Kap. 6.2.1.) mehrfach eines familiären Hintergrunds bedienen, ist anzunehmen, dass sich so leichter dramaturgische Wege bieten, der Ausgestaltung der Protagonisten genügend Raum zu geben und damit ihre Serienbiographie fortzuschreiben. Zwar nehmen *Verbranntes Spiel* (3) und *Laura, mein Engel* (5) ebenfalls Familie als soziale Gruppe zum Ausgangspunkt ihrer Erzählungen, im Unterschied dazu bleiben in *Episode 1* die Handlungen der Figuren allein auf die familiäre Binnenstruktur bezogen.

Der angesprochene Neubeginn im beruflichen Feld äußert sich in der Gründung von Firmen im wissenschaftlich-technischen Bereich (Prof. Weinkauf und Fred Keller in *Tod aus der Vergangenheit* (2)). Die Figuren können dabei auf ihre beruflichen Erfahrungen zurückgreifen, die sie z.B. bei Carl-Zeiss-Jena¹³⁰ erworben haben. Sie verfügen also über ein gesellschaftlich-kompatibles Expertenwissen und ein erwerbsbiographisches Kontinuum. Professor Weinkauf ist Vertreter jener Gruppe von SED¹³¹-Mitgliedern in Funktionärstätigkeit, auf deren angeeignete Akkumulation von Wissen und Sozialkompetenz die Bundesrepublik nach 1990 beim Umbau der alten DDR-Betriebe zurückgegriffen hat. Damit hatten diese Personen nach der Wende bessere Chancen auf Weiterbeschäftigung und Aufstieg als jemand, der nicht Mitglied der SED war (vgl. Schroeder 2000, 167).

In *Verbranntes Spiel* (3) steht dagegen ein Familienunternehmen im Mittelpunkt. Der Firmenpatriarch Willigerodt hat seit 20 Jahren, d.h. seit 1973, mit seinem etwas jüngeren Cheffingenieur an der Entwicklung eines neuen Lasergerätes, eines CO₂-Laser-Prototypen, der jetzt in Produktion gehen kann, gearbeitet. Das Unternehmen wird als gewachsene Fabrik

¹³⁰ (Vgl. www.zeiss.de / letzter Zugriff: 9.10.2010).

¹³¹ SED -Sozialistische Einheitspartei Deutschlands.

bezeichnet, Willigerodt war jahrelang sein eigener Chef: [3/2'] Willigerodt: Ich denke nicht daran, mich von denen schlucken zu lassen, ich war jahrelang mein eigener Chef, was berufliche, ökonomische und private Kontinuität hieße. Der Neubeginn manifestiert sich hier in den allein marktbestimmten Möglichkeiten des mittelständischen Unternehmens. Widersprechende Informationen dazu sind der Pressemappe des MDR zu entnehmen. Hier hat Willigerodt nach der Wende seine Firma zurückerhalten

Der erfolgreiche Neubeginn unter veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen soll wohl realitätsbezogen auf Sachsen und Thüringen als Wirtschaftsstandort mit langer Tradition verweisen (vgl. Kap. 4. 4.). Dieser Funktion folgen vermutlich ebenso die mehrfach etablierten medialen Verweise, z. B. die Einbettung des Slogans „Aufbau Ost“, der wiederum mit dem sprechenden Titel einer Radiosendung „Aufschwung der Region Mitteldeutschland“ [3/4 '] Aufschwung in der Region - das war der Mitteldeutsche Rundfunk verknüpft wird. Das Identifikationsangebot durch die beiden Unternehmer Weinkauf und Willigerodt, die das Drehbuch jeweils mit einem umfassenden Charakterprofil ausgestattet hat, bleibt letztendlich brüchig, weil sie sich moralisch schuldig gemacht haben oder im Laufe von 65 Filmminuten schuldig werden.

Der berufliche Neubeginn erweist sich als problematisch, wenn die Figuren einen Neustart bewältigen mussten. In der Regel handelt es sich um frühere Polizisten (*Bomben für Ehrlicher* (9)), oder Lehrer (*Jetzt und Alles* (6)), die jetzt im Dienstleistungs- oder Gastronomiegewerbe tätig sind. Ihre Erwerbsbiographie ist entwertet und wird in der Regel auch als solche explizit thematisiert:

[9/35'] Ehrlicher: Tag, Walter, Tag Genosse Hauptmann. Na bist Du jetzt Putzer bei Walter? Leo: Nee, nee ich mach bei ihm die Abrechnung. [...] [9/68'] Walter: Ich muss mich von so nem Hausmeister abkanzeln lassen wie' n Schuljunge, wie' n Schuljunge, [...] Sie müssen unsern Dreck nicht weg machen, dazu gibt's heutzutage genügend Leute, die das können, auf Sie sind wir nicht angewiesen. Das muss ich mir von so nem Proleten sagen lassen?

Der Wert von Arbeit zeigt sich nicht in Geld, sondern in der gesellschaftlich-sozialen Anerkennung: [6/6'] Ehrlicher: Haben Sie Feinde? Carsten: Ich war Lehrer, Russisch, Staatsbürgerkunde, reicht das? Ehrlicher: Heutzutage ja. Die Gruppe der Betroffenen gehörte zu den ehemaligen Autoritäten mittlerer Ebene und

erlebte ihren Neuanfang gleichzeitig als sozialen Abstieg. Ihr abwertendes bzw. gleichgültiges Verhalten gegenüber ihrem sozialen Umfeld lässt ihnen kaum positives Identifikationspotential zukommen und bleibt so in der Aussageintention ambivalent.

Exemplarisch für materiellen Aufstieg ist ein ehemaliger VEB-Ingenieur, nunmehr Besitzer einer Kette von Video-Läden sowie mehrerer Immobilien: [5/35'] Jettner: Nach der Wende hab ich meine Chance genutzt und jetzt gehört mir eine ständig wachsende Kette von Video-Läden in Sachsen, Thüringen, Sachsen-Anhalt. Er wird der geplanten Kinderschändung überführt werden.

Andere Figuren suchen ihr Auskommen als freier Journalist (*Wer nicht schweigt, muß sterben* (10)), Hotelportier (*Laura, mein Engel* (5)) oder in nicht näher definierter Nacharbeit (*Falsches Alibi* (8)). Neben den Personen mittleren Alters gibt es eine unscharf gezeichnete Gruppe vorwiegend jüngerer Figuren, die sich in Ermangelung fester Arbeit mit Autoschiebereien und anderem über Wasser zu halten versucht: [8/47'] Mutter: Ich weiß nur, dass er in Dresden endlich ne anständige Arbeit finden wollte.

In fünf Episoden findet die berufliche Neuorientierung eindeutig mit kriminellen Zielen statt. So eröffnet ein ehemaliger Kellner erfolgreich fünf Lokale sowie ein Hotel und überzieht die Region mit Schutzgeldforderungen:

[8/19'] Taubitz: Es gibt da ein neues Unternehmen. Ehrlicher: Worüber man sich doch eigentlich freuen sollte. Taubitz: Eins, das nichts bringt, nur was nimmt. Ehrlicher: Ah ja, unsere schönen Autos. Taubitz: Auch, aber vor allem Schutzgeld. Ein paar Kneipen stehen ziemlich unter Druck. [...] [8/31'] Taubitz: Schau doch mal bei Hildegard rein, neues Etablissement, lohnt sich. Ehrlicher: Ist das nicht `ne Neueröffnung von Jenninger? Taubitz: Den kenne ich noch als Mitropa-Kellner. Ehrlicher: Na dann nimm dir mal an ihm ein Beispiel, fünf gut gehende Kneipen in der Stadt und draußen das neue Hotel.

Eine Frau will ganz groß ins internationale Schmugglergeschäft einsteigen: [12/53'] Ingrid: Sag mal, spinnst du? Wir betreiben doch keinen Imbissstand, es geht hier um Millionen. Zu dieser Gruppe gehören zwei nach der Wende wieder in den Osten zurückgekehrte Geschäftsmänner, die nun von Dresden aus im Mafia- bzw. Waffengeschäft tätig sein wollen (*Bauernopfer* (4); *Wer nicht schweigt, muß sterben* (10)). Extremstes Beispiel dieser Kategorie Neuorientierung, ebenfalls mit dem Merkmal Rückkehr, ist eine Mutter, die zehn Jahre von ihrer Tochter getrennt war und diese nun im Internet zur Prostitution anbietet:

[5/48'] Laura: Mama hat gesagt: durch den können wir viel Geld verdienen, sie und ich. Ich auch, gerade ich. Eine Sauerei, sag ich dir, ich soll mit alten Knackern ins Bett, so mit alten abgewetzten schlapprigen Kerln, bloß drei vier Jahre. Sie wird mir helfen, mir alle Tricks beibringen.

Biographisches Spektrum der Figuren

Ein Kennzeichen der 12 Episoden der 1. Phase ist, dass in ihnen die Hauptfiguren in der Regel männlich sind. (Zur Figurenkonzeption der Erzählung siehe Kap. 6.3.) Naturgemäß hat das Geschlecht Konsequenzen für die Vielfalt der vorgestellten Biographien und der mit ihnen verknüpften Rollenmuster.

Ausgenommen von dieser Regel bleibt die Figur der Laura in *Laura, mein Engel* (5). Hier steht ein 13-jähriges Mädchen im Vordergrund, an dessen Schicksal eine der wenigen weiblichen Biographien, nämlich die ihrer Mutter, umfassender erzählt wird.

Da mit ihrer Biographie zum einen der Ost-West-Hintergrund der Gesamterzählung aufgerufen und damit verknüpft eine generationsgeprägte Aushandlung von Vergangenheitsbewertung zwischen dem Protagonistenpaar inszeniert wird, wird auf diese Biographie später genauer eingegangen.

Weiters agieren in den schon erwähnten Episoden *Ein ehrenwertes Haus* (7) und *Bei Auftritt Mord* (11) Frauen als die wesentlichen Handlungsträger. Während *Episode 7* eigentlich nicht über eine Hauptfigur im klassischen Sinne verfügt, sondern die sozialen Beziehungen der Figuren untereinander gleichsam unter dem Brennglas fokussiert, zeigt *Episode 11* das Schicksal einer alternden Solotänzerin in ihrem beruflichen Umfeld. Die beiden letztgenannten Filme fallen somit in mehrfacher Hinsicht aus dem Rahmen.

Die Tatsache der vorwiegend männlichen Figuren korrespondiert mit dem Faktum, dass auch auf der Seite der Gestalter sowohl hinsichtlich der Drehbücher und der Regie als auch hinsichtlich der betreuenden Redakteure eine männliche Perspektive dominiert. Nur an *Episode 7* war eine Frau, und zwar als Regisseurin, maßgeblich beteiligt. Das Merkmal Biographie ist

insofern interessant, weil sich in deren Ausformulierung der gesellschaftliche Umbruch der erzählten Zeit manifestieren müsste. Die in den MDR-TATORTEN inszenierten Biographien variieren, sie werden teils nur in ihren Konturen angedeutet, teils sind sie klar umrissen. Sie werden entweder durch eigenes Erzählen oder - dem Genre Kriminalfilm geschuldet - im Laufe der Ermittlungsarbeit präsentiert (vgl. Kap. 5.1.).

Hauptfiguren

Die Biographien der männlichen Hauptfiguren lassen sich in zwei Gruppen einteilen, zum einen der in den 40er, zum anderen der in den 60er Jahren Geborenen, d.h. es werden zwei Generationen dargestellt, deren Sozialisation durch die deutsche Zweistaatlichkeit geprägt ist (vgl. Kap. 4.5.1.). Quantitativ überwiegt die Gruppe der Älteren und deren Auseinandersetzung mit ihrer Vergangenheit. Die Jüngeren hingegen agieren, ihrem Alter entsprechend, mehr in der Suche nach einem Platz im Jetzt.

Die Miltzwanziger Kain und Tommi sind Teil der Figurenkonstellation, die rund um den Hauptprotagonisten entwickelt ist. Ihre Zeichnung als jüngerer Kollege bzw. als Sohn ist von vornherein in der Konzeption der Serie angelegt. Sie werden dem Kommissar von Anfang an zur Seite gestellt und erfüllen damit verschiedene dramaturgische Funktionen. Dass sie beide darüber hinaus jeweils im Mittelpunkt einer Episode, gebunden an die Kriminalgeschichte, stehen (Kain: *Bauernopfer* (4), Tommi: *Falsches Alibi* (8)), legt nahe, sie nicht auf ihre Funktion als Reibefläche oder Steinchen im Kaleidoskop des Protagonisten zu reduzieren. Ihre Sozialisation erschließt sich durch den Protagonisten Ehrlicher. Sie werden als Vertreter einer Generation präsentiert, die um die Wende herum bereits ihre Ausbildung abgeschlossen und erste Schritte im Erwerbsleben gesetzt hatte. Die Generation steht am Beginn eines Lebensabschnitts, der neue Optionen eröffnet. Die biographische Zäsur geht also mit der gesellschaftlichen des Umbruchs einher (vgl. auch Kap. 7.2.).

Die ältere Generation

Als erste männliche Hauptfigur der Nachkriegsgeneration (*Ein Fall für Ehrlicher (1)*) wird ein polnischer Bauarbeiter präsentiert, der offensichtlich schon länger in diesem Teil Deutschlands lebt und dort gut integriert ist:

[1/41'] Meister: Der ist zuverlässig, der dürfte eigentlich gar kein Pole sein, der ruiniert den schlechten Ruf der Polen. Nun mal auf gut Deutsch, der Daniel beherrscht sein Handwerk aus dem FF. Er ist sauber, korrekt, pflichtbewusst, er hat all das, was einen guten Deutschen ausmacht.

Während eines früheren Galeriebesuchs mit seiner Brigade¹³² lernte er eine ostdeutsche Frau kennen, die er zu heiraten beabsichtigt. Seine Biographie erschließt sich nur über den misslungenen Versuch Ehrlichers, eine Wir-Gruppe auf der Ebene Angehöriger einer Generation zu etablieren: [1/25'] Sie sind ja jünger als ich, aber im weitesten Sinne gehören wir einer Generation an, aus der Erwähnung des Bildtitels Brigadefeier (vgl. Kap. 8.1.1.) durch Anne seiner zukünftigen Frau:

[1/31'] In der Ausstellung mit diesem schrecklichen Bild Brigadefeier, ich fand das so abscheulich und dann sagt plötzlich ein wildfremder Mann zu mir, ist aber so, und dann hab ich Dich gefragt, ob Du auch in einer so versoffenen Truppe arbeiten würdest,

so wie der perfektiven Personenbeschreibung durch den Meister: [1/41'] Ich bürge für den Jungen, er hat bei mir gelernt, er hat bei mir gearbeitet. Daniel Tuskwiewitsch bleibt einer der wenigen nicht-deutschen Hauptfiguren im MDR-TATORT, neben Pavel in *Episode 29*. Da sich die Episode offensichtlich zum Ziel gesetzt hat, das Thema Fremdenfeindlichkeit im Osten Deutschlands aufzugreifen, dient die Hauptfigur Daniel lediglich als Aufhänger. Bemerkenswert ist aber, dass der MDR 1992 mit diesem Thema seine TATORT-Reihe beginnt.

Älter und eindeutiger gezeichnet sind die Hauptfiguren der zwei folgenden Episoden. Beide sind Angehörige der Vor- bzw. Kriegsgeneration. In *Tod aus der Vergangenheit (2)* wird uns Professor Weinkauff, ehemaliger Leiter einer

¹³² Brigade: kleinste Struktureinheit, Kollektiv von Werktätigen, das nach dem sozialistischen Prinzip der kameradschaftlichen, gegenseitigen Hilfe und Unterstützung arbeitet (vgl. Sommer 1999, 54).

Forschungsgruppe von Carl-Zeiss-Jena, vorgestellt. Sein biographischer Werdegang wird von einem ehemaligen Mitarbeiter in folgenden Stationen umrissen: Wissenschaftler, Manager, Politapparatsmitglied. Seine Forschungsgruppe entwickelte den Elektronikbaustein Monitum, wofür Weinkauf im Oktober 1989 (sic!) mit dem Nationalpreis ausgezeichnet wurde. Von ihm findet sich mit Porträtfoto eine in einer DDR-Zeitung abgedruckte Ergebenheitsadresse an Erich Honecker, die von der Kamera in Naheinstellung als authentisches Dokument präsentiert wird (vgl. Kap. 2.2.1.): [2/39'] Als wir oft nicht wussten, wie weiter, ganz unten waren, haben wir an dich gedacht, Genosse Honecker, an deine Zeit in Brandenburg, das hat uns Mut gemacht, Kraft gegeben zum Weitermachen. Derselbe Mitarbeiter beschreibt ihn als Schwein, rote Socke, röter als nur vorstellbar, der zum Kapitalisten, Saubermann [2/41'] mutierte. Ein bei Weinkauf gebliebener Mitarbeiter und dessen jetziger Assistent erklärt einer westdeutschen Investorin Weinkaufs Verhalten: [2/52'] Bohm: Wegen Valutamittel ist er dem großen Chef in den Arsch gekrochen und verteidigt so Weinkauf, da dieser letztendlich nur Forschungsinteressen verfolgt habe. Weinkauf hat am 17. Dezember 1988 nach einer Weihnachtsfeier unter Alkoholeinfluss bei einem Autounfall den Tod eines seiner engsten drei Mitarbeiter verschuldet. Seine seit dem Unfall im Rollstuhl sitzende Frau und der ihn verteidigende Mitarbeiter schweigen über den tatsächlichen Fahrzeuglenker. Da Weinkauf zu DDR-Zeiten ein bekannter Mann war, ließ man von offizieller Seite her die Unfallakte verschwinden, und er wurde nie juristisch belangt. In der Rechtsprechung der DDR war Alkoholkonsum im Zusammenhang mit Straftaten, im Unterschied zur geltenden Rechtsprechung der BRD, kein strafmildernder Umstand (vgl. Veiel 2007, 232). Weinkauf wird von mehreren Personen als hochgestellte Persönlichkeit beschrieben. Ehrlicher ordnet ihn der Gruppe der Egoisten und Verarscher [2/49'] zu. Nach dem Unfalltod seines Mitarbeiters beanspruchte Weinkauf das Patent über Monitum und gründete nach der Wende auf dessen Grundlage mit finanzieller Unterstützung und Teilhabe westlicher Banken die Firma Monita. Weinkauf scheint biographisch ohne Bruchstellen an die neuen Zeiten anknüpfen zu können: [2/66'] Frau Weinkauf: Natürlich war er eine, wie Sie sagen, hochgestellte Persönlichkeit, weil man ihn brauchte, und jetzt braucht man ihn wieder. Seine Ehefrau deutet allerdings später auch eine frühere

Infragestellung der Kontinuität an: [2/72'] Frau Weinkauf: Es ist nicht das erste Mal, dass wir scheinbar vor dem Nichts stehen. Es bleibt offen, worauf sich das Nichts bezieht, auf den Unfall 1988, auf die Wende oder auf etwas noch weiter Zurückliegendes.

Die Episode *Verbranntes Spiel* (3) aus dem Jahr 1993 stellt Dr. Franz Willigeroth, den Chef einer medizinisch-technischen Firma, in den Mittelpunkt. Willigeroth ist nicht nur Inhaber der Firma, er ist auch Forscher und hält wissenschaftliche Vorträge. Die Episode widmet sich außergewöhnlich lang der Figurenkonstellation, der Zuschauer erlebt die Zuspitzung des Konflikts mit, das Verbrechen selbst geschieht erst in der 65. Filmminute. Der Unternehmer feiert in Naumburg seinen 60. Geburtstag, zu dem auch sein alter Schulkollege, Hauptkommissar Ehrlicher, aus Dresden anreist, d.h. beide sind Mitte der 30er Jahre geboren. Ehrlicher hat anscheinend die erwachsene Tochter schon als Kind gekannt. Das letzte Mal sahen sich die Freunde vor drei bis vier Jahren, d.h. in der Wendezeit, als Willigeroth einen Vortrag in Dresden über Lasertechnik hielt. Der Firmenchef wird von verschiedenen Nebenfiguren, z.B. seiner langjährigen Sekretärin, als eine Seele von Mensch, immer ausgeglichen, ganz und gar Wissenschaftler, klar und vernünftig [3/45'] beschrieben. Willigeroth weiß um die Wichtigkeit eines guten Arbeitsklimas, sein Schwiegersohn, Professor für Physik an der Uni, arbeitet auch in der Firma. Willigeroth wurde vor 20 Jahren von seiner Frau wegen eines Geschäftsfreundes verlassen: [3/18'] Willigeroth: Ich habe mich um meine Tochter gekümmert und habe gearbeitet. Leider wird nicht ausgeführt, was Geschäftsfreund unter planwirtschaftlichen Bedingungen meint. Ebenso unklar ist Willigeroths Aussage: Ich habe vor ein paar Jahren ein paar Patente angemeldet in Düsseldorf, heimlich, sonst hätte ich das alles nicht geschafft [3/34']¹³³. Die Formulierung vor ein paar Jahren bleibt vage, erst durch das Wort heimlich wird ein Verbot angedeutet, das auf die deutsche Zweistaatlichkeit vor 1989/90 verweisen könnte. Es stellt sich die Frage, wie glaubwürdig die Ausführungen sind. Insgesamt teilen Ehrlicher und Willigeroth anscheinend manche Wertvorstellungen, wie die moralisch-korrekte Verwendung technischer

¹³³ Die Düsseldorfer Messe wurde 1947 als Norddeutsche Ausstellungsgesellschaft/NOWEA gegründet und in den 70er Jahren vergrößert (vgl. dazu: www.messe-duesseldorf.de / letzter Zugriff: 10.10.2010).

Entwicklungen, Verantwortungsbewusstsein, Pflichtbewusstsein, Familienzusammenhalt, Loyalität und Arbeitsethos, was auf eine Bestätigung der Zuschreibung der hohen Akzeptanz von sogenannten Sekundärtugenden im Osten hinausläuft (vgl. Kap. 4.3.).

In *Bomben für Ehrlicher* (9) steht mit Leo, einem ehemaligen Hauptkommissar der DDR-Volkspolizei, ein eindeutiger Repräsentant der alten Staatsmacht im Mittelpunkt der Handlung. Die Hinweise darauf sind mehrfach, sowohl auf verbaler als auch auf visueller Ebene, kodiert (vgl. Kap. 8.1.1 und Kap. 8.1.2.). Wie schon Willigeroth verfügt die Figur Leo über ein Naheverhältnis zum Protagonisten Ehrlicher. Es scheint, als sollten mit Leo und Ehrlicher zwei Biographien gegeneinandergestellt werden, die ursprünglich nicht so verschieden waren, aber dann unterschiedliche Entwicklungen genommen haben. Die biographische Gemeinsamkeit zwischen Ehrlicher und Leo wird mehrfach durch Fotos von Sportwettkämpfen etabliert, auf denen beide Männer in Dynamo-Dresden-Trainingsanzügen als Mitglied einer Volkspolizeimannschaft in Siegespose abgebildet sind.¹³⁴ Bei Leo hängt eines der Fotos gerahmt neben einer Ehrenurkunde, die beide als Angehörige der bewaffneten Organe¹³⁵ erkennen lässt [24']. In Ehrlichers persönlichen Fotoalben kleben mehrere solcher Wettkampffotos [34', 43']. Diese geteilten biographischen Erinnerungen haben wie schon in *Tod aus der Vergangenheit* (2) Dokumentationscharakter in Bezug auf die Zeit vor 1989 und werden von der Kamera in Großaufnahme präsentiert (vgl. Kap. 2.2.1.). Indem Ehrlicher Leo als Genosse Hauptmann [35'] anredet, das kollegiale Du wird von Leo auch gegenüber Ehrlichers Ehefrau Lore mehrfach verwendet, sowie der Umstand, dass Leo von Ehrlicher als alten Kollege [68'] spricht, verweisen auf Elemente einer geteilten Gruppenzugehörigkeit. Während der noch im Polizeidienst stehende Spurensicherer Willi, er ist als Walter konstantes Element des Figurennetzes (vgl. 7.2.2.4) rund um das Protagonistenpaar, der Männerfreundschaft treu geblieben ist - die ehemaligen Kollegen teilen

¹³⁴ Dynamo Dresden: Fußballverein des Ministeriums des Inneren der DDR (vgl. Sommer 1999, 77).

¹³⁵ Bewaffnete Organe: Staatsorgane, die zur Erfüllung ihrer Funktionen und Aufgaben Waffen für den Dienstgebrauch besaßen. Dazu gehörte auch die Volkspolizei (vgl. Sommer 1999, 45).

die Faszination für elektrische Eisenbahnen – [9/44'] Willi: Wir waren mal vier Freunde, jetzt sind wir nur noch drei, hat sich Ehrlicher ihr entzogen: [9/44'] Ehrlicher: Ich vermisse unsere Freundschaft schon, nur zerbrochen ist sie nicht meinerwegen, was ich mir höchstens zum Vorwurf mache, dass ich nichts dafür tun wollte, sie zu erhalten. Wann der Einschnitt in der Biographie Leos, dem früheren Hauptmann und Spezialisten für Elektronik, zeitlich genau erfolgte, lässt sich nur ungefähr erschließen, wahrscheinlich rund um die Wendezeit. Jedenfalls wurde Leo unehrenhaft entlassen, weil er mit Gewalt Aussagen erzwungen und Indizien manipuliert hatte. Ehrlicher war zu diesem Zeitpunkt mit internen Ermittlungen beauftragt und hatte sich nicht vor seinen Kollegen gestellt:

[9/72'] Leo: Meier hat mich eingestellt. Obwohl ich aus der Polizei unehrenhaft entlassen wurde. Ehrlicher: Du glaubst immer noch, das hast du mir zu verdanken. Leo: Du hast die Ermittlung geleitet. Ehrlicher: Es gab die Aussagen der Betroffenen, das weißt du doch alles selbst. Leo: Du hast erst gar nicht versucht mich zu entlasten, oder du warst dazu nicht in der Lage.

In der Übergangszeit vor der Vereinigung, im Oktober 1991, arbeitete Leo dann bei einer Wach- und Schließgesellschaft, die ein anderer ehemaliger Kollege, Hauptkommissar Meier, a.D., gegründet hatte. Dieser Meier bezeichnet Leo im Zuge der Ermittlungsarbeiten als ehrgeizigen, aber verlässlichen Hund [55'], Ehrlicher dagegen als alte Wühlmaus, die Gift und Galle spuckt [55']. Die Wach- und Schließgesellschaft war in der Übergangszeit sechs Wochen mit dem Objektschutz einer Sprengstofffabrik betraut (52'). In diesem Zeitraum verschwanden auch hundert Kilo Sprengstoff, was damals niemanden besonders erregt hat. Die Wende war wichtiger [52']. Später (1991) wurde die Bewachung vom Bund übernommen [54']. Leo ist dann in die Gebäudereinigungsfirma eines anderen ehemaligen Kollegen, Walter, früher Oberst bei der Polizei und ebenfalls Elektronikspezialist, umgestiegen. Er erledigt dort die Abrechnung und schließt die Verträge mit den Kunden ab. Im Unterschied zu Walter scheint Leo die neue Situation zu akzeptieren, wenn er sagt: Der Kunde ist König, is' n altes Ding [68']. Tatsächlich aber führt Leo einen persönlichen Zweikampf mit Ehrlicher. Es hat den Anschein, als ginge es ihm darum zu beweisen, wer letztendlich der „Stärkere“ ist. Dazu hat er zwei junge Männer zu Banküberfällen angestiftet, die er, den Polizeifunk abhörend, aus dem Hintergrund dirigiert. Seine anonymen Bombendrohungen auf öffentliche Gebäude sind immer an Ehrlicher

adressiert. Den Zweikampf mit dem die neue Staatsmacht repräsentierenden und dabei wiederum moralisch überlegenen Ehrlicher kann Leo naturgemäß nicht gewinnen und sprengt sich daher mit den Worten: Ich hab ein Problem, Ehrlicher, ich kann nicht verlieren [88'] selbst in die Luft. Es ist dies der einzige Film in Phase 1, der die biographischen Brüche einer Hauptfigur stellvertretend für eine ganze Gruppe Betroffener in deren gesellschaftlicher Einbettung explizit benennt. So wird in Minute 30 das Lexem Abwicklung als kollektive Erscheinung und in Minute 35 die Abkürzung IM¹³⁶ als Generalverdacht thematisiert. Beide Male bleiben aber die dahinter stehenden Instanzen ungenannt. Das Motiv der Abwesenheit staatlicher Regulierung in der Wendezeit findet sich in allen Phasen der Erzählung.

Die bisher beschriebenen Hauptfiguren der im Osten sozialisierten Männer der Vor- bzw. Kriegsgeneration, d.h. der in der Erzählzeit Mitte 50-Jährigen eint, dass sie um die Anerkennung ihres Lebenswerkes, ihrer erbrachten Leistungen kämpfen. Genau dies wird ihnen aber in den Filmhandlungen verweigert und kann ihnen auch nicht von den Rezipienten zuteil werden, da sie sich persönlich schuldig gemacht haben. Letztendlich sind die Angehörigen dieser Generation moralische Verlierer.

Etwas differenzierter liegt der Fall bei der Nachkriegsgeneration. In *Wer nicht schweigt, muß sterben* (10) lernt der Rezipient den früheren Polizeireporter Paul Winter kennen, wiederum handelt es sich um eine Figur aus dem Bekanntenkreis Ehrlichers. Winter recherchierte als angestellter Journalist einer Dresdner Tageszeitung über den aus dem Westen zurückgekehrten Unternehmer und Hausbesitzer, Meister. Da der Unternehmer aber auch Wohltäter der finanzarmen Stadt Dresden ist, wurde Winter vor einem halben Jahr wegen Verleumdung aus seiner Redaktion entlassen. Nun arbeitslos, recherchiert er auf eigene Faust weiter gegen den angesehenen Bürger wegen Verdachts auf illegale Waffengeschäfte.

Der Darstellung der Beziehungsebene zwischen Winter und Ehrlicher - Ehrlicher bezeichnet ihn als anständigen Kerl, mit dem er früher ein paar Bierchen getrunken hat [2'] - wird entsprechend Raum und Zeit gegeben. Beide duzen einander und sind von grundsätzlichem Wohlwollen zueinander gezeichnet.

¹³⁶ Informeller Mitarbeiter der Staatssicherheit.

Ehrlicher selber vermerkt gegenüber dem Chefredakteur eine Charakterähnlichkeit mit Paul Winter: [10/23'] Chef: Schreiben konnte er. Aber wissen Sie, dieser sture Wahrheitsfimmel, dieser preußische Gerechtigkeitsfanatismus. Ehrlicher: Wenn das ein Kündigungsgrund ist, dann bin ich ständig in Gefahr. In Minute 29 bezeichnet Ehrlicher Winter seinem Kollegen Kain gegenüber als Mensch mit Charakter. Paul Winter und Ehrlicher thematisieren in einem Gespräch persönliche Verantwortung in verschiedenen politischen Systemen:

[10/36'] Ehrlicher: Wir können uns auch über einen arbeitslosen Journalisten unterhalten, der sich wie ein Zyniker aufführt, nur weil er ein gekränkter Idealist ist. Winter: Oder über fleißige kleine Polizeibeamte, die in jedem System funktionieren, egal unter welcher Regierung. Ehrlicher: Es kommt doch immer darauf an wie, entweder als Prinzipienreiter oder als Mensch.

Es geht in diesem Dialog auch um eine Auseinandersetzung mit ihren jeweiligen Biographien und um eine Bewertung derselben. Dass beide auch kollektive soziale Erinnerungen teilen, wird u.a. am Beispiel ihres musikalischen Geschmacks ausgeführt:

[10/42'] Ehrlicher: Weeste, Louis und Ray Charles, die hab ich immer sehr gemocht.

[10/49'] Ehrlicher (schenkt Winter eine Ray Charles-Kassette): Ich habs dir überspielt, die alte Platte die kann ich dir leider nicht ersetzen. Winter: Ray Charles. (Beide stehen am Rekorder und hören zu).

Ehrlicher kann den Idealisten Paul Winter nicht schützen, Winter wird von den Hintermännern des Waffenhändlers erschossen. Der positive Held mit Kohlhaas'schen Zügen wird zwar nicht schuldig, muss aber sterben – und mit ihm stirbt ein Zeitgenosse und Seelenverwandter Ehrlichers.

Die jüngere Generation

Die eindeutig im Zentrum der 1. Phase stehenden Biographien älterer Jahrgänge werden in zwei Episoden durch die Fokussierung auf Heranwachsende kontrastiert. Sowohl in *Laura, mein Engel* (5) als auch in *Jetzt und Alles* (6), beide 1994, werden Lebensumstände der sogenannten Wendekinder (vgl. Kap. 4.5.1.) abgebildet, denen die entwurzelte und orientierungslose Elterngeneration weder Unterstützung noch Halt bietet, ja sie letztendlich aufgegeben hat. Besonders *Episode 6* zeigt ein Ausmaß an

Tristesse und Resignation in den sozialen und gesellschaftlichen Verhältnissen, was den Eindruck von füreinander verlorenen Generationen hervorruft. Dabei bezieht die Gesamtaussage ihre Wirkung neben der inhaltlichen Ebene aus den einander verstärkenden visuellen und akustischen Zeichen der filmischen Gestaltung (siehe auch Kap. 2.1.).

Auf die in *Laura, mein Engel* (5) ausführlich beschriebene Biographie von Lauras Mutter wird besonders eingegangen, da es sich zum einen um die einzig weibliche Hauptfigur der 1. Phase handelt und sie zum anderen thematisch die Auswirkungen der Zweistaatlichkeit auf individuelle Entscheidungen und Lebensumstände aufgreift. Die Hauptfigur der Episode ist die seit 1986 in einem Kinderheim in Thüringen lebende ca. 13-jährige Laura, deren Mutter erschlagen wurde. Im Zuge der Ermittlungen rekonstruieren die Protagonisten den Lebenslauf von Lauras Mutter, und durch Befragungen von Zeugen und Gesprächen zwischen den Kommissaren erhalten die Rezipienten gleichzeitig Einblick in die Tragweite politischer Entscheidungen auf den Alltag in der DDR. Annerose Berkau, Lauras Mutter, wurde 1954 in Halle geboren und ist somit Angehörige der zweiten in der DDR sozialisierten Generation (vgl. Kap. 4.5.1.). Ihre Eltern werden lediglich erwähnt, aber nicht konkretisiert. Die alleinerziehende Mutter und ihre Tochter lebten in einem Altbauhaus in Halle. Aus dieser Zeit kennt Laura ein älteres Nachbarkind, Marie Wegner, eine nunmehr junge Frau, deren Eltern bei einem Autounfall ums Leben kamen und die dann bei ihrer Tante aufwuchs. Laura nimmt 1994, nachdem ihre Mutter ermordet wurde, zu beiden Kontakt auf. Das Wohnhaus steht mittlerweile leer und ist Sanierungs- oder Abrissobjekt. Lauras Vater ist ein italienischer Lastwagenfahrer, zu dem Mutter und Tochter regelmäßig Kontakt hatten, Baptista Parodi aus La Spezia hat in Italien Frau und zwei Kinder. Lauras italienische Großmutter wusste von dem Verhältnis ihres Sohnes mit einer „DDR-Deutschen“, nicht aber von der Existenz einer, ihren Namen tragenden, Enkelin [71’]. Lauras Mutter arbeitete als Buchhalterin bei VEB¹³⁷ Saale-Chemie in Halle. Nach einem misslungenen Versuch, gemeinsam mit ihrer sechsjährigen Tochter über die deutsch-deutsche Grenze zwischen Thüringen und Hessen illegal die DDR zu verlassen [25’], wird ihr, nachdem die

¹³⁷ VEB = Volkseigener Betrieb (vgl. Sommer 1999, 333).

Mutter 1986 in den Westen abhaut [12'],¹³⁸ das Sorgerecht für die Tochter entzogen. Die umgangssprachliche Formulierung Ehrlichers kann sich im Kontext der Erzählung nur auf einen Häftlingsfreikauf beziehen, da es unmöglich war aus dem Gefängnis in den Westen zu gelangen.

Laura versucht vom Heim aus, mit ihrem italienischen Vater Kontakt aufzunehmen. Sie wartet, dass der Vater kommt und sie holt. Die von ihr geschriebenen Karten und Briefe sind aber gemäß Vorschrift [28'] nie von der Heimleitung abgeschickt worden, sondern lagern 1994 noch immer im Heimarchiv. Als ihr Vater nicht reagierte, wurde Laura 1987 ein Jahr lang schwer krank. Nach der Wende 1989/90 schrieb Laura erneut zwei Karten nach Italien, diese wurden aber, da der Empfänger unbekannt war, von der italienischen Post zurückgesandt. Im Westen arbeitete Lauras Mutter zunächst als Kontoristin in Stuttgart, später war sie Prostituierte und beging verschiedene Straftaten, wie Beischlaf-Diebstahl, Hehlerei, Einbruch, für die sie mehrfach bestraft wurde. 1989 wird sie wegen Raubes verurteilt und sitzt drei Jahre im Gefängnis ein [12']. Mitte 1992 wird sie aus der Haft entlassen und arbeitet als Putzfrau. In dieser Zeit nimmt sie Kontakt zu ihrer Tochter Laura im Kinderheim in Thüringen auf. Ihr Antrag auf Rückgabe des Sorgerechts wird abgelehnt, sie erhält lediglich Besuchsrecht [27']. Nach dem zweiten Besuch der Mutter kehrt Laura nicht mehr zurück, worauf das Heim Laura als vermisst meldet. Die Mutter hatte Verbindung zu einem Kinderhändlering geknüpft, um ihre Tochter zu prostituieren. In einem Motel wird die Mutter von den Kinderhändlern erschlagen. Laura, von diesen und der Polizei gesucht, fährt mit dem Geld der Mutter von Dresden nach Halle zu ihrer Freundin Marie aus Kindheitstagen und vertraut sich deren Tante an. Sie ist empört über ihre Mutter und hat genug von Bullenkinderheimen [64']. Die Information über die Hintergründe von Lauras Aufenthalt im Kinderheim erhält Kommissar Ehrlicher in einem Gespräch mit der Heimleiterin, die diese Funktion schon zu DDR-Zeiten innehatte. Interessant ist, dass sie nicht die Phrase „zu fliehen“ verwendet, sondern die neutrale Umschreibung „versucht, zu verlassen“. Die Formulierung *illegal* impliziert dagegen die

¹³⁸ Häftlingsfreikauf: der Terminus bezeichnet die seit 1963 durchgeführte Praxis der Bundesregierung gegen Devisenzahlungen politische Häftlinge freizukaufen, die dann vor Ablauf ihrer regulären Haftzeit in die Bundesrepublik ausreisen konnten. In den 70er und 80er Jahren betraf dies 5000 Personen jährlich (Behnen 2002, 277).

Alternative *legal*, aber selbst das Wort *Ausreiseantrag*¹³⁹ fällt im gesamten Film nicht. Des Weiteren erwähnt die Heimleiterin Ehrlicher gegenüber eine Nachricht, die sie im Herbst 1986 im damaligen Westfernsehen gesehen hatte:

[5/29'] Im Herbst 86 ist ein italienischer Lastwagenfahrer von einem DDR-Grenzpolizisten an einem Grenzübergang erschossen worden. Über den Fall wurde in der DDR nichts berichtet, aber im Westfernsehen haben sie ein Foto von dem Lastwagenfahrer gezeigt, seiner Frau, seinen zwei kleinen Kindern, also nachträglich finde ich, Laura sieht diesem Lastwagenfahrer ähnlich.

Die Erinnerung der Frau macht zum einen deutlich, in welchem Maße die DDR-Bürger westdeutsche Medien (Fernsehen, Radio) nicht allein zur Unterhaltung, sondern gerade als ergänzende Informationsquelle nutzten, zum anderen, dass dieser Funktion mit den gesendeten Inhalten entsprochen wurde (vgl. Kap. 4.1.1.).

Letztendlich wird Annerose Berkau bloß in ihrer Mutterrolle präsentiert. Der Rezipient erfährt nichts über ihre individuellen Hintergründe. Sie erhält keine Möglichkeit, ihre Handlungen zu erklären. Ihre Lebensgeschichte bedient sich Versatzstücke der früheren DDR-Rhetorik über einen moralisch verkommenen Westen. (Abstieg von der Buchhalterin über Prostitution zur Kriminellen).

Mit der Leiterin des Kinderheims und der Tante Maries, Frau Wegner, Verkäuferin im Kaufhof (zu DDR-Zeiten befand sich in dem Gebäude das Centrum-Warenhaus)¹⁴⁰, werden Lauras Mutter zwei weibliche Nebenfiguren in Form von Typen (siehe Kap. 6.3.1.) gegenübergestellt, die andere mögliche Handlungsoptionen zu DDR-Zeiten andeuten. Lauras Mutter hat, obwohl ihr vom System Unrecht getan wurde, durch den Plan, ihr Kind zu „verkaufen“, in der Aussageintention des Erzählers jegliches Mitleid verwirkt. Ehrlicher recherchiert die Information über den Vorfall an der Grenze bei einem alten Armeekumpel [52']. Im Grenzpolizeiarchiv Suhl gibt es Akten zu diesem Vorgang. Parodi wurde 1986 an einem deutsch-deutschen Grenzübergang von einem DDR-Grenzpolizisten erschossen. Die Bremsen

¹³⁹ Ausreiseantrag: damit wird der Wille bekundet, in die BRD zu übersiedeln. Nach Antragsstellung musste häufig mit Diskriminierung, ja sogar Inhaftierung gerechnet werden. Eine positive Bescheidung konnte viele Jahre dauern und war oft mit dem Verlust des persönlichen Eigentums verbunden (vgl. Sommer 1999, 31).

¹⁴⁰ Kaufhaus der staatlichen Handelsorganisation der DDR (HO), in den Bezirksstädten hießen die Warenhäuser Centrum-Warenhaus (vgl. Sommer 1999, 347).

seines Lastwagens hatten versagt, sodass er auf die Grenzsperrre auffuhr, was für versuchte Sabotage gehalten wurde. Die Schilderung des Ereignisses ist Auslöser für ein generationenübergreifendes Gespräch zwischen Ehrlicher und Kain:

[5/52'] Ehrlicher: n' Grenzpolizist hat geschossen, Parodi war sofort tot, ja das wars. Mann, knallt er den Kerl einfach ab. Kain: Was hättest du denn gemacht, als Grenzer. Hätt ja ein Saboteur sein können, der Italiener. Du hättest genauso geschossen. Eure ganze Generation hätte geschossen. Ehrlicher: Ich, nee, ich hätte nicht geschossen. Kain: Und was wär dann gewesen? Verfahren, Rausschmiss, dann wärst du heute nicht Kommissar. Du würdest in Gera Schnürsenkel verkaufen. Ehrlicher: Ja, hätte ich aber geschossen, so würde ich jetzt auch Schnürsenkel verkaufen.

In der Art und Weise, wie Ehrlicher den Vorfall ausdrückt, zeigt sich für ihn das Außergewöhnliche der Tat, so als ob es sich dabei um einen Reflex des Grenzpolizisten gehandelt hätte. Dieses Erstaunen Ehrlichers weist Kain zurück, indem er Ehrlicher als Handelnden imaginiert, in der Imagination ein in der DDR übliches Argumentationsmuster verwendet (Saboteur) und die Wirksamkeit dieser Argumentation für die gesamte ältere Generation behauptet. Ehrlicher setzt in seiner Reaktion die Zugehörigkeit zur postulierten Ihr-Gruppe außer Kraft. Kain zählt die Konsequenzen einer als Befehlsverweigerung zu interpretierenden alternativen Handlung zu DDR-Zeiten auf und legt deren gegenwartsbezogene Auswirkungen dar, die im Kontext der deutschen Einheit sozialer Abstieg und Marginalisierung bedeuten würden. Ehrlicher nimmt Kains retrospektive Spekulation auf, und zeigt, dass unter den heutigen Maßstäben die Folgen vergleichbar wären, und spricht damit die gesetzlich gedeckte Verschiebung der Täter-Opfer-Perspektive nach der Wende an. Kain lässt das als Vergleich formulierte Gedankenspiel unwidersprochen stehen.

Die Episode thematisiert wie keine andere der 1. Phase der MDR-TATORTE die jüngere Geschichte der beiden deutschen Staaten bis 1989, deren Aufeinanderbezogenheit und die Auswirkungen der Zweistaatlichkeit auf das alltägliche Leben der DDR-Bürger.

Nebenfiguren

Wenn dem Rezipienten Informationen zum biographischen Hintergrund der Nebenfiguren gegeben werden, dann geschieht dies in den Episoden durch die *Nennung der Geburtsdaten, Verweise auf historische Kontinuität, die Figur des Wiederkehrers*, aus der dann die Zäsuren Mauerbau, 1961, und Mauerfall, 1989, geschlossen werden können, die Thematisierung von *Vorruhestand und/oder Arbeitsplatzverlust bzw. Berufswechsel und/oder beruflichen Neustart*. Diese Informationen werden mit Aussagen zur Befindlichkeit bzw. Bewertung der Figuren verknüpft.

In *Ein Fall für Ehrlicher (1)* zum Beispiel wird erwähnt, dass Katjas Vater als Zeuge am 8. 3. 1945 geboren ist. Vordergründig scheint das dem Genre geschuldet. Durch seine Darstellung als Wendegewinnler:

[1/54'] Vater: Na ja, Gott sei Dank, sind heutzutage der geschäftlichen Kreativität keine Grenzen mehr gesetzt. Ich bin in eine Marketingfirma eingestiegen, das Geschäft läuft dank der Wende. Die Welt gehört jetzt uns, man darf sich vor ihr nicht verschließen

erfährt das Geburtsdatum für den angebotenen Interpretationsrahmen Relevanz, es gibt in dieser Generation Personen im Osten, die von der Einheit profitieren. Durch ihre Charakterisierungen und Handlungen sind sie in dieser Phase aber als negative Prototypen gezeichnet.

Eine Figur, für die das in noch viel stärkerem Maße zutrifft, ist die am 27. 7. 1956 geborene Ingrid Angelika Merkel in *Reise in den Tod (12)*. Sie nutzt die Kontakte ihres Vaters, dem Besitzer einer Tierhandlung, um in den Schmuggel mit bedrohten Tierarten einzusteigen: [12/48'] Vater: Ingrid ist heute hier, morgen dort. Manchmal schaut sie wochenlang nicht nach ihrem Vater. Sie nimmt wissentlich den Tod zweier unbeteiligter Menschen in Kauf.

Historische Kontinuität über deutsche Zweistaatlichkeit hinweg vermittelt biographischer Hinweise bedarf älterer Figuren. Ihnen ist Empathiefähigkeit und genaues Einschätzungsvermögen über ihr soziales Umfeld eingeschrieben. In *Laura, mein Engel (5)* ist das ein Nachtportier. Er war seit seiner Jugend Maskenbildner beim Film: [5/17'] Ich bin in meiner Jugend

Maskenbildner beim Film gewesen, erst bei der UFA, dann bei der DEFA, ich versteh was von Haaren und Perücken.

Durch die 83-jährige Rebecca Schwarzkopf in *Ein ehrenwertes Haus (7)*, deren Eltern 1912 als russische Juden aus Wilna vor den Pogromen unter dem Zaren nach Dresden flohen, hingegen, wird die Verfolgung des jüdischen Teils der Bevölkerung thematisiert:

[7/20'] Rebecca Schwarzkopf: 1912, an dieser Stelle (deutet auf Teppich), hat mich meine Mutter bekommen. Meine Eltern, die waren gerade aus Wilna geflohen, nach so einem Pogrom gegen russische Juden unter dem Zaren.

Die Glaubhaftigkeit ihrer Erzählung wird durch alte Familienfotos dokumentiert (vgl. Kap. 2.2.1.). Die Figur erhält in vier Szenen die Möglichkeit, ihre Biographie anzudeuten. Offensichtlich hat sie ihr gesamtes Leben in diesem Haus verbracht und kennt die Familien der Mitbewohner teils noch aus der Zeit um 1933: [7/23'] es gibt zwar Leute, die glauben, dass Rebecca Schwarzkopf meschugge im Kopf ist, aber fragen Sie mich mal, wer hier 1933 [...]. Sie hat den Krieg überlebt, da ihr Mann nicht bereit war, sich scheiden zu lassen:

[7/33'] Ehrlicher: Ich möchte sehr gerne wissen, wie haben Sie den Krieg überlebt?
Rebecca Schwarzkopf: Ah, Sie meinen, weil ich Jüdin bin? Nun wir haben in einer Mischehe gelebt, mein Mann war ein so genannter Arier, wenn er sich hätte von mir scheiden lassen, dann wär ich auch in Auschwitz gelandet, so wie der Rest meiner Familie, er hat sich geweigert.

Aber nicht nur durch den Inhalt der Erzählungen, sondern auch dadurch, dass sie jiddische Lexeme verwendet, wie in: [23'] meschugge, Shehmassel, nertiger Tog und in: [35'] ein Schwupp, wird historische Kontinuität evoziert. Wie der Nachtportier teilt auch sie den Kommissaren ihre Beobachtungen und Bewertungen mit und kann entscheidende Hinweise zur Lösung der Kriminalhandlung geben.

In drei Episoden der Phase 1 wird die Figur des Wiederkehrers bemüht und damit die Unterbrechung der politischen Einheit Deutschlands. Es handelt sich um Männer, die vor dem Mauerbau in Dresden geboren wurden, dann mit ihren Eltern in den Westen übersiedelt und später, nach der Wende, wieder nach Dresden gezogen sind. Sie sind durch Besitz, Kontakte und Wissen um die Gepflogenheiten im System Bundesrepublik ihrem ostdeutschen Gegenüber überlegen und gleichzeitig in ihrer

Figurenzeichnung keine Sympathieträger. Die Wiederkehrer sind grundsätzlich mit der Thematisierung juristischer Fragen und Ost-West-Zugehörigkeit verbunden.

In *Bauernopfer (4)* ist es der 1941 geborene Günther Drätsch, der als 17-Jähriger mit seinen Eltern nach Hamburg gegangen ist. Sein Vater hatte vor dem Krieg eine leitende Funktion in den Kamerawerken, deren Existenz wiederum durch Fotos als Originaldokumente belegt wird (vgl. *Episode 9*). Später bekam der Vater Probleme mit der SED, wurde herabgestuft und zog sich in den Handel mit Uhren und Schmuck zurück. Das Familiengeschäft der Drätschs in Hamburg wurde in den 70er Jahren mehrfach infolge von Schutzgeldforderungen demoliert. Der Sohn übernimmt das Geschäft an einer der besten Adressen Hamburgs [15']. Offenbar benutzte die Mafia den Juwelier für Geldwäscheaktionen. 1987 kam Drätschs Frau bei einem Unfall mit ihrem manipulierten Auto ums Leben. Nach der Wende kehrte Drätsch mit seiner 20-jährigen Tochter nach Dresden zurück und eröffnete ein Juweliergeschäft in der Innenstadt. Drätsch, der auch hier Geschäfte mit der Mafia macht, interpretiert das Gesetz nach seinen Vorstellungen: [4/54']
Drätsch: Gesetz, was ist das? Eine zeitweilige Vereinbarung von gesellschaftlichen Umgangsformen, so was kann man doch auch wieder ändern.

Im *Ein ehrenwertes Haus (7)* ist es der Vermieter Vermeier, gebürtiger Dresdner, der 1956 mit seiner Mutter rüber gegangen ist [46']. Mutter und Sohn lebten in Hannover, Vermeier kehrte 1992 nach Dresden zurück, er erhielt das Alteigentum seiner Mutter, ein sechs Wohnungen umfassendes Gründerzeithaus, zurück. In einem Dialog diskutieren Ehrlicher und Vermeier als ehemalige Angehörige zweier deutscher Staaten über gültige Rechtsnormen und Gerechtigkeitsauffassungen. Der Protagonist schätzt die aktuellen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen als fremdbestimmt ein:

[7/46'] Vermeier: Das Haus wurde von Ihrem Staat kassiert und dem Verfall freigegeben. Ehrlicher: Und Ihr Staat hat es Ihnen jetzt wieder zurückgegeben. Wie heißt es doch so schön, der Staat nimmt, der Staat gibt. Und sage einer, es gäbe keine Gerechtigkeit auf dieser Welt.

Während Vermeiers Mutter als eine sich immer anständig verhaltende Besitzerin beschrieben wird [17'], wird der Sohn als völlig überzeichneter Homosexueller dargestellt, der die ihm nicht genehmen Mieter aus dem Haus

vertreiben will. Wie schon Drätsch macht Vermeier Gebrauch von der Möglichkeit der Gesetzesauslegung:

[7/44'] Ehrlicher: Eine alte Geschichte, man entmietet ein Haus, renoviert es und verkauft die Wohnungen teuer, beliebtes Spiel hier in Dresden. Vermeier: Was nicht strafbar ist. Ehrlicher: Kommt ganz darauf an, was man unter Entmieten versteht.

Vermeier sieht sich als Opfer des Stalinismus, eine Sichtweise, die durch das Verhalten der oberen Etagen des Polizeipräsidiiums als akzeptiert aufzufassen ist:

[7/48'] Chef: Ich mag das nicht, wenn ein Mann, der extra zurückgekommen ist, um sich am Aufbau Ost zu beteiligen, schlecht behandelt wird, nur weil irgendein Asozialer sich die Seele aus dem Leib gesoffen hat. Seien Sie vorsichtig, der Vermeier, der hat, Kain: Verbindungen.

Die Gegensätzlichkeit beider Positionen und die Voreingenommenheit der inszenierten Ost-West-Gruppen gipfelt in der pauschalen Beschuldigung der Stasi-Zugehörigkeit Ehrlichers:

[7/60'] Vermeier: Von Menschen wie Ihnen hab ich langsam die Nase voll, ihr habt eure Stasiakte verbrannt, und jetzt, als Beamte, verschleudert ihr hier unsere Steuergelder. Menschen wie Sie sind mir zuwider.

Im Wiederkehrer Vermeier als Vertreter der westlichen Wir-Gruppe zeigt sich die Sprengkraft, die der Deutungshoheit, gerade in Bezug auf die Bewertung der jüngeren Vergangenheit, zukommt.

Der dritte Vertreter der Gruppe der Wiederkehrer ist O.W. Meister in *Wer nicht schweigt, muß sterben* (10). Er hat bis zur Wende in Köln gelebt und kehrt dann mit seiner zweiten Frau und dem gemeinsamen Sohn nach Dresden zurück. Seine Frau selbst spricht das Thema Zugehörigkeit an:

[10/20'] Dabei ist mein Mann gebürtiger Dresdner, auch wenn er bis zur Wende in Köln gelebt hat. Indirekt wird die Frage aufgerufen, ob Zugehörigkeit an Geburt oder Sozialisation festgemacht wird. Wie Vermeier hat Meister nach der Wende den Besitz seiner Eltern zurückbekommen. Er lässt die Häuser nun sanieren, um die Wohnungen dann mit horrenden Mieten auf den Markt zu bringen:

[10/1'] Kain: 1500 kalt, 50 Quadratmeter, 8000 Abschlag. Seine Bauarbeiter haben so schlechte Verträge, dass sie mit Transparenten gegen ihn zu Felde ziehen: Meister heißt er, uns beschießt er [1']. Wiederum bedient sich die filmische Gestaltung der Nahaufnahmen von Zeitungsartikeln, um die Authentizität der Anschuldigungen zu dokumentieren: [10/13'] Ehrlicher (liest aus Zeitung): Ganoven,

Schieber, Absahner, die Gewinn(l)er der deutschen Einheit (Schlagzeile: Millionengeschäfte bei Immobilien in den neuen Bundesländern) (vgl. Kap. 2.2.1. und Kap. 8.1.3.). Meister selbst rechtfertigt sich mit dem Hinweis auf die Gesetze der Marktwirtschaft: [10/21'] Ja manchem Ex-DDR-Bürger fällt es eben verdammt schwer, sich an die Gesetze der Marktwirtschaft zu gewöhnen. Wenn er von Ex-DDR-Bürgern spricht, thematisiert er dabei auch die neue Staatlichkeit. Meister, vordergründig im Marketinggeschäft tätig, vermittelt wissenschaftliche Geräte und landwirtschaftliche Güter. Er ist ein angesehener Bürger der Stadt: [10/41'] Polizeichef: Meister ist nicht irgendwer, er tut als Steuerzahler ne Menge für diese Region, ich weiß nicht, ob Sie das wissen, seine Frau hat Unsummen in Kinderspielplätze gesteckt. Der Wiederkehrer Meister erfährt eine inhaltliche Erweiterung vor dem Hintergrund des Ost-West-Dualismus insofern, da er seit der Zeit des Kalten Krieges immer wieder in Verdacht stand, in illegale Waffengeschäfte verwickelt zu sein, was ihm nie bewiesen werden konnte [41']. Die Folgen der Waffengeschäfte werden in Minute 15 im Rahmen einer Nachrichtensendung durch Nutzung des Mediums Fernsehen dokumentiert (vgl. Kap. 2.2.1.). Eva Meister, seine Tochter aus erster Ehe und junge Journalistin, unterstützt die Aufdeckung der Machenschaften und fordert sein moralisches Schuldbekenntnis:

[10/44'] Eva: Hast du in den Libanon geliefert oder nicht? Meister: Natürlich hab ich, seit Jahren. Eva: Natürlich, jetzt doch auf einmal, Pflanzenschutzmittel, was, die Terroristen ins Westjordanland fliegen, um Zivilisten zu vernichten. Meister: Davon weiß ich nichts. Eva: Weil du nichts davon wissen willst. [...]. Eva: Ich hab mir eins deiner Opfer angesehen. Meister: Opfer? Was denn für Opfer, ich kann keiner Fliege was zuleide tun. Eva: Ja und jedem Bettler hast du früher was in den Hut geworfen. Meister: Und was stört dich daran? Eva: Die Heuchelei, sag mir jetzt die Wahrheit, dass deine Pflanzenschutzmittel in Wirklichkeit chemische Kampfstoffe waren, hast du das gewusst oder nicht? Meister: Das kann ich gar nicht gewusst haben, weil's nicht stimmt.

Die Episode enthält einen Verweis auf deutsche Geschichte, da der Titel eines Buchmanuskripts, *Meister aus Deutschland* (35') lauten soll,¹⁴¹ der damit die Waffenlieferungen in den Libanon in Verbindung zum Nationalsozialismus stellt. Zwar werden Israelis und Palästinenser und die jeweiligen Beziehungen der DDR und BRD zu ihnen nicht genannt, aber

¹⁴¹ Vgl. Paul Celan, Todesfuge: Der Tod ist ein Meister aus Deutschland.

indirekt doch aufgerufen. Meister hat Zöllner bestochen, damit die C-Waffen über Rumänien in den Libanon und von dort aus ins West-Jordanland geflogen werden. Die Waffen stammen aus westlichen Firmen, die östlichen Firmen dienen als Tarnorganisationen [57']. Die Hintergrundinformationen nehmen deutlich auf die Blockbildung der Staatengruppen Bezug. Der Vater rechtfertigt sich gegenüber der Tochter mit Hinweis auf die Entspannungspolitik der 70er Jahre:

[10/72'] Ich habe geglaubt, mit Waffen könnte man Kriege verhindern, das Gleichgewicht des Schreckens, das hat ja auch eine ganze Epoche funktioniert. Das war der Grund, weshalb ich auf beide Seiten geliefert habe.

Inhaltlich deutet sich indirekt eine Thematisierung des historischen Kontinuums bzw. der Frage nach Verantwortung und Bewertung des Handelns beider deutscher Staaten auf internationaler Ebene an.

Die in der ostdeutschen Realität in den 90er Jahren sehr markant auftretenden wendeverursachten Folgen Vorruhestand und Arbeitsplatzverlust und damit einhergehende Phänomene der sozialen Entwertung und Entwurzelung werden in Phase 1 exemplarisch an der Nebenfigur Petzhold (*Tod aus der Vergangenheit (2)*) abgehandelt. Der ehemalige Polizist ermittelte 1988 im Autounfall Weinkauf. Seine derzeitige Situation wird mit den Worten Der bestellt jetzt seinen kleinen Garten [59'] beschrieben. Diese Aussage wird wiederholt getätigt: [2/59'] Sie wissen ja, wie's ist. Petzhold erhält im Verlaufe zweier Szenen auch selbst die Gelegenheit seine Befindlichkeit auszudrücken: [2/62'] Petzhold: Tut verdammt weh, weißt du, verdammt weh. Der Tag liegt vor dir, und es ist so, als ob er schon hinter dir läge. Er thematisiert in den Gesprächen mit Ehrlicher das Herausfallen aus dem sozialen Umfeld: [2/61'] Petzhold: Was weißt du denn? Du kannst noch weiter machen, du lebst und kannst große Töne spucken.

In *Ein ehrenwertes Haus (7)* begegnen wir Walter Lohr, der seit seiner Arbeitslosigkeit unter Depressionen und Schlaflosigkeit leidet. Früher ein areligiöser Mensch, fängt er plötzlich an, öffentlich zu predigen, und ist dabei, den Verstand zu verlieren: [7/57'] Lohr: Apostel Paulus sagt, wer nicht arbeiten will, der soll auch nicht essen. In dieser Episode wird Arbeitslosigkeit auch als eine Ursache für gehäuften Selbstmord benannt: [7/10'] Polizist: Kommt in letzter Zeit

ziemlich häufig vor (dreht sich weg, geht ab). Anderer Polizist: Sein Bruder hat sich vor sechs Wochen umgebracht, war ja drei Jahre arbeitslos.

Ein weiteres Beispiel für Arbeitsplatzverlust ist die Mutter der beiden kleinkriminellen Burschen, Frau Kemper, in *Falsches Alibi (8)*. Sie arbeitet im Jahre 1995 nachts, es bleibt offen, welcher Arbeit sie nachgeht. Mit dem Hintergrundwissen, dass eine Berufstätigkeit für Frauen in der DDR die Normalität darstellte, ist es für Ost-Rezipienten eindeutig ist, dass diese Frau vor 1989 sicher nicht nachts, in einem Umfeld, das sie nicht benennen will, tätig war. Der Komplex Arbeitsplatzverlust wird hier durch eine Leerstelle thematisiert, die der Rezipient selber füllen muss. Ein Wortwechsel rückt die voneinander abweichenden Konnotationen von arbeiten und jobben ins Zentrum: [8/28'] Kain: Hatte er Arbeit? Mutter: Nur gejobbt. Dass Arbeitsplatzverlust mit Existenzängsten verknüpft ist, wird allerdings nur indirekt angesprochen: [8/53'] Polizist: Red nicht so' n Stuss, du hast ja deine Existenz (vgl. Kap. 4.3.).

Männliche Nebenfiguren als Vertreter der in den 50er Jahren Geborenen (*Tod aus der Vergangenheit (2)*) verweisen explizit auf ihre Sozialisation in der DDR: [2/44'] Fred Keller: Weinkauf hat uns aus der ganzen Republik zusammengeholt, die besten Studenten der Elektronik. [2/50'] Ralph Bohm: Hier, in dem kleinen Dorf DDR und erklären nicht nur ihrem aktuellen Gesprächspartner, sondern auch den Zuschauern die Spielregeln der DDR:

[2/44'] Fred Keller: Weinkauf ist Manager, vielleicht war er mal Wissenschaftler, [...], aber er ist aus der Forschung raus und hat vier Jahre im Politapparat gesessen.

[2/50'] Ralph Bohm: Was haben Sie nicht schon alles geredet, nur um ans Ziel zu kommen.

Beide Nebenfiguren haben für sich mit dieser Phase ihres Lebens abgeschlossen und sind dabei, sich gerade neu zu etablieren: [2/44'] Fred Keller: Ich bin jetzt mein eigener Chef, ich will mit der ganzen Scheiße nichts mehr zu tun haben. 2/50': Ralph Bohm: Meinen Sie, dass das heute noch jemanden interessiert?

Die etwas jüngeren weiblichen Nebenfiguren thematisieren dagegen ihre Sozialisation nicht eindeutig. Es sind junge, selbstständige Frauen, die soziale Verantwortung für ihr Umfeld übernehmen, sei es für Vater, jüngere Schwester (*Ein ehrenwertes Haus (7)*), oder ein ehemaliges Nachbarkind (*Laura, mein Engel (5)*). Für den MDR gilt offenbar das Berufsbild Automechanikerin als Sinnbild einer emanzipierten und modernen jungen

Frau ostdeutscher Sozialisation. Sie träumen von einem selbst bestimmten Leben, zum Teil auch außerhalb Deutschlands: [5/65'] Marie: Ich freue mich schon auf unser Haus in Malmö, Garten und Schiffe, die vorbei fahren.

Durch den unerwarteten und gewaltsamen Tod Lores, der Ehefrau des handlungstragenden Protagonisten Ehrlicher, in *Reise in den Tod* (12) endet nicht nur eine für die Figur des Kommissars auf der fiktionalen Ebene konstituierende Lebensphase, sondern erfährt auch die Narration des MDR-TATORTS eine entscheidende Weichenstellung. Der in der Exposition durch das Zusammenleben mit Frau und erwachsenem Sohn mit einer familiären Sphäre versehene Ehrlicher ermittelt von nun an vor einem biographischen Hintergrund, dessen Konstanz und Stabilität in der Inszenierung in Frage gestellt ist. Der Protagonist muss sich vom gewachsenen sozialen Umfeld verabschieden und in eine neue Lebensphase eintreten.

7.1.1.3. Zusammenfassung der Phase 1

Die Erzählung beginnt mit der Etablierung des Ostens Deutschlands als Subjekt ihrer Handlung, gleichzeitig wird der Osten in seiner Funktion als Handlungsraum weiträumig eingegrenzt und beschrieben. Die Folie „Vereintes Deutschland“ bildet den Bezugsrahmen der Handlung der Erzählung.

Zentrales Thema der Exposition ist die gebrochene Kontinuität, die allen Ebenen der Darstellung eingeschrieben ist und offensiv visualisiert und verbalisiert wird. Dabei bleiben die Geschehnisse und Ereignisse, die den Kontinuitätsbruch verursachten, unbenannt bzw. ausgespart und werden nur in ihren Auswirkungen präsentiert. Themen dieser Phase sind vor allem Arbeitsplatzverlust, Vorruhestand, erzwungene Umorientierung und die damit verbundenen Folgen.

Der Raum ist vom Umbruch gezeichnet, in ihn schreiben sich erste Indizien der Veränderung in die noch präsente Vergangenheit ein.

Auf der breit angelegten Figurenebene zeigt sich der in der jüngeren Vergangenheit anzuesiedelnde Einschnitt im Nebeneinander von Orientierungslosigkeit und Neuorientierung, wobei überwiegend die mittlere Generation Schwierigkeiten mit der Bewältigung der Situation hat, sie muss sich in der Neustaatlichkeit bewähren und ihren Platz finden. Quantitativ dominieren in dieser Phase die vor 1961 geborenen Jahrgänge. Die zahlreichen biographischen Informationen und die offensichtliche Relevanz des Herkunftsbezugs (DDR-BRD bzw. Ost-West bzw. Alt-Neu) geben einen Einblick in die Vielfalt der möglichen Sozialisierungen und des darin begründeten identitätsbezogenen Selbstverständnisses.

Die 1. Phase der Gesamterzählung dient der Einführung des Protagonistenpaars sowie der sozialen und lokalen Gegebenheiten und Merkmale des Ostens Deutschlands für den gesamtdeutschen Rezipienten.

7.1.2. Phase 2: Steigerung (1996-1999)

7.1.2.1. Kurzinhalte der Phase 2

Bierkrieg (13)

Der umtriebige Verkaufsleiter einer von Ravensburg nach Dresden expandierenden Familienbrauerei wird erschossen. Er hatte mittels neuer Marketingmethoden die Gastwirte so fest an sich gebunden, dass die alt eingesessene Biermarke aus dem Angebot verdrängt wurde. Er wollte seinen persönlichen Konkurrenten in den Ruin treiben, damit sich dessen Ehefrau, die ihm vor 20 Jahren nicht in den Westen gefolgt war, endlich für ihn entscheidet. Die nichts ahnende Tochter tötet ihren leiblichen Vater bei einem Versuch, ihn zur Rede zu stellen, und begeht nach dem Geständnis Selbstmord.

Tödlicher Galopp (14)

Eine junge Reiterin wird nach einem Galopprennen in Dresden vergiftet, weil sie hinter den Deal einer internationalen Investorengruppe mit der Stadt Leipzig gekommen ist. Leipzig möchte die Rennbahn – ein zentrumsnahes Filetstück – veräußern, um die leere Stadtkasse aufzufüllen. Die dafür notwendige und unpopuläre Umwidmung des Geländes bereitet ein Privatbankier vor, der vom väterlichen Freund der Reiterin erschossen wird. Der Pferdenarr alter Schule will den Verkauf der Rennbahn um jeden Preis verhindern.

Der Tod spielt mit (15)

Vier Burschen, Spieler einer Dresdner Football-Mannschaft, erpressen den Besitzer einer Imbissbudenkette, der die Haltbarkeitsdaten seiner Produkte fälscht. Bei einem Brandanschlag kommt der Bruder des Erpressten ums Leben. Wenig später wird einer der Burschen erschlagen aufgefunden - er wollte seine Freundin rächen, die von den anderen dreien während einer Siegesfeier der Football-Mannschaft vergewaltigt wurde. Einer der Vergewaltiger wird im Sportclub vergiftet, die anderen beiden entgehen nur knapp dem Tod. Das Opfer, das für Mord und Mordversuche verantwortlich ist, begeht Selbstmord.

Fürstenschüler (16)

Auf dem Eliteinternat im sächsischen Grimma wird eine Schülerin ertrunken aufgefunden. Sie hat versucht, einen Mitschüler mit dessen homosexueller Beziehung zum Schuldirektor zu erpressen. Als der tatverdächtige junge Mann die Hintergründe des Unfalls an die Öffentlichkeit bringen will, erschlägt ihn die Ehefrau des Direktors, um das Geheimnis ihres Mannes weiterzubewahren.

Tanz auf dem Hochseil (17)

Während einer Vorstellung des auf den Dresdner Elbwiesen gastierenden Zirkus stürzt der Star der Manege, ein Hochseilartist, zu Tode. Sein Lehrer und Mentor hat dessen Balancierstange manipuliert, da er es nicht ertragen konnte, von seinem Schüler und dessen Partnerin, die ein neues Engagement in Paris angenommen hatten, zurückgelassen zu werden.

Money! Money! (18)

Die Dresdner Staatsanwaltschaft ermittelt wegen Betrugs und Steuerhinterziehung gegen den US-amerikanischen Geschäftsführer eines in Deutschland agierenden Kettenspielclubs. Dieser steht wegen Serienbetrugs auf der Fahndungsliste des FBI und ist dadurch erpressbar. Nach einer Werbeveranstaltung für ein Pyramidenspiel wird seine erfolgreiche Dresdner Geschäftspartnerin tot aufgefunden. Eine Mitspielerin früherer Runden, verzweifelt wegen ihrer finanziellen Notlage, hatte vergeblich ihre hohen Geldeinsätze zurückgefordert und sie während eines Handgemenges erschlagen.

Todesangst (19)

Ein zur Wendezeit fälschlich wegen Kindesentführung und sexuellen Missbrauchs Vorverurteilter rächt sich am vorgeblich dafür verantwortlichen Kommissar, indem er die Tochter der neuen Freundin des Kommissarensohnes entführt und Indizien so manipuliert, dass der Kommissar in Verdacht gerät. Dieser soll sein Schicksal des sozialen und beruflichen Ruins teilen. Der damals für solche Delikte zuständige und jetzt zurückgestufte Kollege fühlte sich bedroht und hatte die Akte mit falschem Namen unterschrieben. In letzter Minute können die Kommissare den Täter festnehmen und das Mädchen retten.

Auf dem Kriegspfad (20)

Ein Wächter des Karl-May-Museums in Radebeul, in dem sich kostbare Ritualgegenstände vom Stamme der Sioux befinden, wird erschlagen. Der Täter, ein junger Mann, der seit Jahren in den USA bei den Indianern lebt, möchte die Heiligtümer seinen Freunden zurückbringen, einerseits, weil diese Teil ihrer Kultur, sind und andererseits, um einer der ihren zu werden. Als er erkennt, dass eine Rückführung der Objekte auf Grund ihres Zustandes nicht mehr möglich ist, stürzt er sich von einem Felsen der Sächsischen Schweiz zu Tode.

Fluch des Bernsteinzimmers (21)

Ein nach Sachsen zurückgekehrter Herzog, der vorgeblich nach dem Bernsteinzimmer suchen lässt, wird anonym bedroht und nach dem Fund alter Dokumente, die Kriegsverbrechen beweisen, gemeinsam mit seiner Frau vom familiär verbundenen Anwalt erschossen. Dieser handelt im Auftrag eines der damals beteiligten Offiziere, der gleichzeitig Treuhänder des Vermögens ist. Ein weiterer Zeuge, der Vertraute und Verwalter des Herzogs, wird auf dem polnischen Gut der Familie erschlagen, ein Unfalltod des mit der Suche Beauftragten wird vom Täter ebenfalls wissentlich in Kauf genommen. Beim Versuch der Polizei, den Mörder festzunehmen, erschießt ihn der Kommissar, um so das Leben seines Kollegen zu retten. Der der Kriegsverbrechen beschuldigte Treuhänder wird verhaftet.

7.1.2.2. Steigerung

In der 2. Phase der Erzählung, der Steigerung, mit neun Episoden und der Erzählzeit von 1997 bis 1999 wird das Problem benannt, der Konflikt aufgebaut, ein symbolischer „Gegenspieler“ der Protagonisten als Figur, Idee oder Weltanschauung etabliert.

Globale Merkmale der Steigerungsphase

Gemeinsam ist den neun Episoden der 2. Phase, dass in ihnen die Auseinandersetzung zwischen dem „Alten“ und dem „Neuen“ thematisiert wird. Dieser Konflikt zwischen „Tradition“ und „Moderne“ wird an exotisch

erscheinenden, symbolisch aufgeladenen Topoi abgehandelt, wie z.B. Pferderennsport, Zirkus oder Indianerwelten. Diese stehen in ihrer zeitlichen Gebundenheit nicht nur für den Osten Deutschlands, sondern sind verallgemeinerbar.

Vor dem Deutungshorizont DDR-Sozialisation haben sie darüber hinaus noch einen speziellen Nimbus. Im Zentrum der Konflikte findet sich dabei immer der Abschied vom vermeintlichen Idyll der heilen Welt, der als einzige Lösung präsentiert wird. Die Figuren sehen sich Begleiterscheinungen der Globalisierung gegenüber, die die Artefakte ihrer regionalen bzw. kulturellen Identität bedrohen. Oft agieren dabei die einzelnen Figuren vor dem Hintergrund einer geschlossenen Gemeinschaft, wobei die Gemeinschaft für ihr individuelles Handeln sekundär ist, d.h. diese Episoden stellen in der Mehrzahl den Anbruch neuer Zeiten, gegen die sich das „Alte“ nicht behaupten kann, dar.

Zwei Episoden dieser Phase (*Der Tod spielt mit* (15) und *Money! Money* (18)) stellen das Teilhaben-Wollen am „Neuen“ in den Mittelpunkt. Während eine mögliche Partizipation in Phase 1 aber in der Regel an Arbeit gebunden war, ist sie nun, Ende der 90er Jahre, an das Verfügen über Geld geknüpft. Die Methoden, derer sich die Figuren in beiden Episoden bedienen, um sich diese Teilhabe zu ermöglichen, beruhen darauf, die Schwächen anderer auszunutzen, indem diese erpresst (15) bzw. betrogen (18) werden.

Das „Neue“ des gesellschaftlichen Hintergrunds zeigt sich entweder explizit in der Bedrohung des „Alten“ (z.B. *Bierkrieg* (13), *Tödlicher Galopp* (14)), oder es wird als gegeben dargestellt und dem Rezipienten mit Rückverweisen auf frühere Zeiten erklärt. Die Erklärungen können sehr ausformuliert in der Gegenüberstellung Früher – Jetzt wie z.B. in *Money! Money!* (18) sein: [18/10'+11'] Angie: Dass ich raus musste aus dieser nassen, dunklen Wohnung [...], dass meine Bea heute in einer sonnigen Wohnung lebt mit Südbalkon. Das Neue kann aber auch als selbstverständlich und zeitlos inszeniert werden wie in *Fürstenschüler* (16). Auffälligerweise bricht gerade hier der Protagonist Ehrlicher selbst diese filmisch behauptete Normalität, indem er sich als

Absolvent der Arbeiter- und Bauernfakultät zu erkennen gibt.¹⁴² Der exterritorial erscheinende Handlungsraum „Eliteinternat“ hatte also schon andere Zeiten erlebt. Wie schon in Phase 1 (*Falsches Alibi* (8)) gibt es Leerstellen, in denen sich das grundsätzlich Neue des Dargestellten nicht ohne weiteres erschließt.

So fehlt in *Der Tod spielt mit* (15) jeglicher Hinweis darauf, dass die Sportart American Football auf dem Gebiet der DDR nicht ausgeübt wurde, sondern sich erst nach 1990 entwickelt hat.¹⁴³ Mehrere Episoden widmen sich der Darstellung von sozialen Handlungsräumen (*Der Tod spielt mit* (15), *Tanz auf dem Hochseil* (17), *Auf dem Kriegspfad* (20)), die aus sich selbst heraus Assoziationen an die große weite Welt evozieren. Je nach Topos sind diese dann um den American Way of Life, ferne Länder oder den „edlen Menschen“ usw. erweiterbar, wobei das Motiv der Suche und des Aufbruchs eine wesentliche Rolle spielt. Die abgebildeten Handlungsräume versinnbildlichen verschworene Gemeinschaften mit den ihnen eigenen Regeln und Ritualen. Dazu gehört das Spiel mit Kostümierungen, die ihren Mitgliedern einen temporären Identitätswechsel erlauben.

Im Unterschied zur Exposition lassen sich in den neun Episoden der 2. Erzählphase mehrfach Verweise auf eine historische Kontinuität, in die der inszenierte soziale Raum Mitteldeutschlands eingebettet ist, finden. Dabei beziehen sich die Episoden einerseits auf ein Vorkriegsdeutschland, wie in *Bierkrieg* (13) an Hand eines wiedereröffneten Ballhauses in Dresden oder wie in *Auf dem Kriegspfad* (20) auf das Karl-May-Erbe in Radebeul, andererseits auf die ersten Jahre nach dem zweiten Weltkrieg vermittelt der „Biographie“ eines Rennpferdes namens Birkhahn in *Tödlicher Galopp* (14). Eine weitere Möglichkeit, historische Kontinuität zu generieren, stellt der in *Fluch des Bernsteinzimmers* (21) verwendete Mythos rund um das verschollene Bernsteinzimmer dar. Diese Episode bereitet damit die in der 3.

¹⁴² Arbeiter- und Bauernfakultät (ABF) wurde 1949 als Nachfolgeeinrichtung der sogenannten Vorstudienanstalten, die 1946 an vielen Universitäten gegründet wurden, errichtet. Ziel war die Erreichung der Hochschulreife (Matura) und die Herausbildung einer „Neuen sozialen Intelligenz“ (vgl. Sommer 1999, 9).

¹⁴³ Die Sportarten American Football und Cheerleading haben sich im Freistaat Sachsen nach den Umbrüchen der Jahre 1989/90 entwickelt. In der DDR war die Ausübung beider Sportarten nicht möglich. Im Februar 1992 gründete sich mit den Saxonia Monarchs (später Dresden Monarchs) der erste Football-Verein in Sachsen. Schon wenige Monate später, im April, kamen die Leipzig Lions hinzu. Drei Jahre später folgten schließlich die Chemnitz Crusaders (siehe offizielle Seite des American Football Verbandes Sachsen, www.afvs.de/ letzter Zugriff: 13. 11. 2010)

Phase (Höhepunkt/Umschwung) stattfindende Begegnung Ost-West auf der Folie eines historischen Kontinuums vor (*Quartett in Leipzig* (24) und *Rückspiel*, (30)).

Abgesehen von einzelnen Figuren in *Bierkrieg* (13), *Money! Money!* (18) und *Auf dem Kriegspfad* (20), deren biographische Hintergründe von der DDR-Zeit geprägt sind und deren Erfahrungen detailliert zumeist in Form von Erzählungen präsentiert werden, bleibt die Zeit der Zweistaatlichkeit auffällig schemenhaft. Insofern erscheint in der Steigerung die Thematisierung der Differenz Ost und West ausgespart, die Auseinandersetzung manifestiert sich im Spannungsfeld „Alt“ und „Neu“, wobei auf verbaler und visueller Ebene der Osten das Alte verkörpert. Die Besetzung, nicht nur der Hauptfiguren der einzelnen Episoden mit ostdeutschen Schauspielerinnen und Schauspielern wird auch in dieser Erzählphase fast durchgängig beibehalten.

Auf der dramaturgischen Ebene knüpft die 2. Erzählphase an den in *Reise in den Tod* (12) inszenierten persönlichen Verlust des Protagonisten Kommissar Ehrlicher an. Die letzten Bilder seiner Frau Lore zeigten sie in Rückenansicht aus dem Film gehend. Später identifizierte er sie in der Krakauer Pathologie. In der Steigerungsphase wird eine ganze Epoche verabschiedet. Den Lauf der Geschichte kann der Protagonist Ehrlicher nicht aufhalten, aber er kann weiter der Fürsprecher der Verlierer der Veränderungsprozesse sein. Ein weibliches Gegenüber im Privatleben wird ihm dabei erst wieder in der 3. Erzählphase zur Seite gegeben werden. In *Episode 21* lernt Ehrlicher auf ungeklärte Weise Frederike¹⁴⁴ aus Leipzig, Besitzerin eines Waschcafés, kennen. Das Ende der von Resignation geprägten Steigerungsphase erhält so durch den Erzählstrang um die Protagonisten eine zuversichtliche Perspektive.

¹⁴⁴ Frederike wird von der Schauspielerin Annekathrin Bürger verkörpert, einem weiblichen Filmidol der DDR, deren Film- und Theaterkarriere in den 50er Jahren begonnen hatte (vgl. Poss/Warnecke 2006, 110f.).

„Alt“ und „Neu“ als Gegensätze

In der 1. Episode dieser Phase (*Bierkrieg (13)*) steht dem „Alten“ mit der Figur Kreiling, seit 22 Jahren verheiratet, Vertreter von Eichen-Pils, das „Neue“, der Erfolgsmensch und Junggeselle Schaffert, Vertreter von Dobitzer Bräu, gegenüber.¹⁴⁵ Interessant an ihren Biographien ist, dass beide Männer im Osten sozialisiert sind. Während Kreiling Zeit seines Lebens im Raum Dresden verbrachte, handelt es sich bei Schaffert um eine weiterentwickelte Variante des schon aus Phase 1 bekannten Wiederkehrers. Kreiling wird als Opfer von Schaffert und der neuen Zeit beschrieben:

[13/28+29'] Chef des Gesangvereins: Kreiling ist ein guter Mann, hat sich bei Eichen-Pils hochgedient, seit Schaffert erschienen ist, kippt ein Lokal nach dem andern. Ehrlicher: Das ist die freie Marktwirtschaft. Chef des Gesangvereins: Schaffert hat dem Kreiling das Wasser abgegraben, wo er nur konnte.

Kreiling selbst beschreibt seine Situation resignativ:

[13/56'] Seit Schaffert hier ist, geht alles bergab. Ich bin 30 Jahre bei Eichen-Pils, ich hab als Lehrling angefangen, aber das zählt nicht mehr, was zählt, ist der Umsatz. Ehrlicher: Warum hat es Schaffert so auf Sie abgesehen? Kreiling: Das ist so in dem Geschäft, alles ist anders geworden, ich passe da nicht mehr rein.

Er wird als ruhig, bescheiden, nicht nachtragend und zurückgezogen lebend gezeichnet: [13/27'] Chef des Gesangvereins: Kreiling ist ein lieber Kerl, aber vom heutigen Geschäft hat er keine Ahnung. Er selbst ist es leid, sich ständig verteidigen zu müssen, was als generelle Aussage über die damalige Stimmung im Osten interpretiert werden kann. Kreiling war früher Vereinspräsident des Männerchors der Bergfinken, legte das Amt aber nieder, nachdem sein Konkurrent Schaffert der Vereinskasse Geld gespendet hatte, und trat sogar aus dem Verein aus: [13/32'] Kreiling: Es war ein Interessenkonflikt, der Verein sollte frei entscheiden, also bin ich zurückgetreten. Ehrlicher bezeichnet ihn als Nandu, [...] ein straußenähnlicher Vogel, der seinen Kopf in den Sand steckt [84']. Über Schaffert erfährt man, dass er 1976 die DDR verlassen hat:

[13/77'] Frau Kreiling: 1976 da ist er abgehauen in Westen, Republikflüchtling. Ehrlicher: Ja, und wie? Frau Kreiling: Udo war unser Cheftechniker. '76 war eine

¹⁴⁵ Dobritz ist ein Stadtteil von Dresden, es ist aber keine Brauerei Dobritz und auch keine Brauerei Dobitz bekannt. Eichenpils wird im bayrischen Eichhofen gebraut (vgl. www.eichhofener.de / letzter Zugriff: 13.11.2010).

Tournee geplant, Griechenland, Italien, Spanien. Aber in Griechenland sind so viele abgehauen, dass man uns zurückgerufen hat.

In ihrer Erinnerung verwendet die ehemalige Freundin das DDR-Lexem Republikflüchtling und ruft damit das Themenfeld „Mauer“, „Ausreise“, „Bleiben oder Gehen?“ auf, das in der DDR im öffentlichen und privaten Diskurs in divergierenden Ausformungen permanent präsent war (vgl. dazu Kap. 4.6. und 8.1.1.).

Schaffert kehrte 1993 aus Ravensburg nach Dresden zurück und begann mit Geschäften am Biermarkt: [13/54'] Ehrlicher: Er hatte früher nie etwas mit Bier zu tun und hier reißt er sich den ganzen Dresdner Biermarkt untern Nagel. Er bietet den Kneipen gute Konditionen und bindet sie u.a. durch Spenden an Vereine an sich, indem er z.B. das Probenlokal des Gesangsvereins auf Kosten der Brauerei renovieren lässt. Schaffert wird als erfolgreich und gleichzeitig ambivalent beschrieben. Er macht Marktanalysen [27'] und den Wirtefrauen schöne Augen [46']. [13/19'] Ehrlicher: Er hat alles, Geld, Weiber, Auto, Arbeit. [13/47'] Die Kommissarin von der Sitte: Für Männer muss er so ein blöder Schnösel gewesen sein. Was die Frauen angeht, hatte er so das gewisse Etwas. Seine Methoden bleiben nicht ohne kritischen Kommentar: [13/71'] Ehrlicher: Der hätte den Leuten auch Pferdepisse andrehen können, die hätten die auch gesoffen, teilweise aus einer naiven Perspektive heraus, wie der Satz eines Wirtes zeigt: [13/65'] Er versuchte sich in die Gesamtkonzeption meines Lokals einzumischen. In der Auseinandersetzung mit Schaffert hatte Kreiling von Anfang an keine Chance: [13/27'] Auf die Dauer hätte [...] in Dresden kein Bein auf die Erde gekriegt, denn Schafferts Motiv ist Rachsucht, er kauft die zwangsversteigerte Villa seines von ihm ins Aus gedrängten Rivalen.

Der erfolgreiche „Neue“ (Schaffert) verheimlicht seine Herkunft und bedient sich zweifelhafter Methoden, während dem „Alten“ (Kreiling) moralische Attribute zugeschrieben werden, die nicht in die Zeit passen.

Bei mehrfachen Qualitätsvergleichen beider Biersorten ist das Ost-Bier eindeutig der Sieger: [13/70'] Ehrlicher: Eichen-Pils hat eindeutig den besseren Geschmack, aber weil der Verkäufer eine Flasche ist, lässt es sich nicht verkaufen. Die Äußerung greift auf Stereotypen des Ostens über den Westen nach der Wende „mehr Schein als Sein“ und „große Klappe – nichts dahinter“ zurück. Gleichzeitig spiegelt sich in *Bierkrieg* die Realität der 90er Jahre wieder, dass

Ost-Produkte Absatzschwierigkeiten hatten und (auch deshalb) aus dem Angebot verschwunden sind.

Tradition und damit historische Gebundenheit wird durch den Männerchor *Bergfinken Dresden* hergestellt. Der Chor¹⁴⁶, dessen Vereinseblem die Kamera kurz präsentiert, ist in der 25. Minute auch mit ein paar Takten eines Volksliedes zu hören. Die regionale Biermarke Eichen-Pils dagegen hat es schwer, weiter zu bestehen: [13/28', 71'] Zu alten Zeiten gab's nur Eichen-Pils, aber man muss mit der neuen Zeit gehen [...] früher gab's nur Eichen-Pils, heute gibt's Dobitzer, Dobitzer, Dobitzer. Historische Kontinuität, unterbrochen durch die Zäsur des Krieges, symbolisiert das Ballhaus Watzke:¹⁴⁷ [13/41'] Franke: Vor dem Krieg war das das beste Lokal Dresdens. Ehrlicher: Mhm. Franke: Doch doch, ja und jetzt eben wieder. Die Anknüpfung an Tradition und Geschichte wird durch den neuen Besitzer wie folgt behauptet: Unser Lokal war schon vor dem Krieg bei Eichen-Pils [42']. Dass mit der Wiedereröffnung des Ballhauses neue Zeiten angebrochen sind, in denen es regionale Tradition schwer hat, zeigt sich in der Wahl der Küche: [13/41'] Ehrlicher: Sächsische Küche, was? Franke: Nee, nee, mein Koch kommt aus Italien. Die neue Zeit wird mit ökonomischen Versatzstücken wie: Wir haben hier nen Käufermarkt [42'] beschrieben, manchmal ironisch - durch Ehrlicher - konterkariert: Das ist die freie Marktwirtschaft, Herr Vorsitzender! [29']. Parallel dazu wird auf gegenwartsbezogene Realität gesetzt: [13/9'] Schaffert hatte gute Beziehungen zur Treuhand. Dadurch war es der westdeutschen Familienbrauerei möglich, die Brauerei zu kaufen und sich in Dresden zu etablieren: [13/61'] Lehmann: Schaffert hat unsere damalige Freundschaft, Bekanntschaft dazu benutzt, an meinen Vater ranzukommen, er hat ihn dazu überredet, diese stillgelegte Brauerei hier oben zu kaufen. Die Ravensburger Brauerei ist Nutznießer der Ostöffnung. Die neuen Märkte liegen aber noch weiter ostwärts: [13/62'] Lehmann: Mein Vater, der will mich in die Tschechei versetzen, wir bauen dort eine neue Brauerei. Die Zentralen bleiben im Westen, der Osten gilt als weit weg vom Schuss [62']. Der in Phase eins etablierte Transitraum Deutschland-Ost als Umschlagplatz für kriminelle Geschäfte ist nach wie vor attraktiv. Von Dresden aus operiert ein Zuhälterring, der Frauen aus dem Osten in die BRD einschleust [8'].

¹⁴⁶ Der Chor wurde 1927 gegründet und umfasst derzeit 85 aktive, männliche Sänger (siehe www.bergfinken.de/ / letzter Zugriff: 13. 11. 2010).

¹⁴⁷ Das Ballhaus Watzke wurde 1838 als Brauerei gegründet und 1898 als Ballhaus neu errichtet. 1945-1950 gab es tägliches Programm im Ballhaus, ab 1950 diente es als Lagerhalle für Sportartikel. 1993 wurde es denkmalgerecht restauriert und 1996 als Brau- und Ballhaus wiedereröffnet (siehe www.watzke.de/ / letzter Zugriff: 13. 11. 2010).

Tödlicher Galopp (14) verdichtet die im Widerstreit stehenden Antipoden „Alt“ - „Neu“, indem die Episode diese motivisch durch „Tradition“ und „Moderne“ anreichert. Dafür bedient sich die Erzählphase des Topos „Pferderennsport“, Symbol einer untergehenden Welt: [14/71'] Trainer: Leipzig war mal ein Mekka des gesamtdeutschen Turf. [...] Karsunke: Die Tribüne da ist von 1905, war einmal mit der von Paris verglichen.¹⁴⁸ Die Verortung der Handlung in Dresden bzw. Leipzig projiziert die Sehnsucht nach einer überschaubaren Idylle auf den Osten Deutschlands. Die fiktionale Darstellung nimmt die reale Finanzknappheit deutscher Städte, hier im Osten, auf:

[14/38'] Oberbürgermeister Leipzigs: Tja, die Stadt braucht Geld, alle Kommunen in Deutschland brauchen Geld. Sollen wir die Krankenhäuser schließen, die Oper dicht machen, das Gewandhaus auflösen? Das Rennbahngelände ist das größte zusammenhängende Grundstück in zentraler Lage einer deutschen Großstadt.

Inhaltlich wird hier u.a. die Frage aufgeworfen, welcher symbolischen Manifestationen und kultureller Institutionen identitätsstiftender Funktion eine Gemeinschaft bedarf. Die Beantwortung der Frage setzt voraus, dass Kriterien existieren, nach denen sich z.B. der Wert des kulturellen Symbols „Pferderennbahn“ bestimmen lässt. Das „Neue“, das hier für Globalisierung steht, tritt in Gestalt des Konsuls eines Liechtensteiner Konsortiums auf:

[14/49'] Das Haus Europa ist unser Aktionsraum, wir empfinden uns gewissermaßen als Raumausstatter. [14/52'] Wir leben ja nicht mehr in den Zeiten der Kleinstaaterei. Ehrlicher: Ich denke, Sie sind aus Liechtenstein. Konsul: Wissen Sie, Herr Ehrlicher, ich habe in Sachsen schon mehr Grundbesitz als bei mir zu Hause.

Das „Alte“ ist doppelt kodiert, zum einen über die Welt, die bewahrt werden soll, die Galopprennbahn, zum anderen über die Hauptfigur Karsunke. Brekelsen, sein Gegenspieler, er hat für das Konsortium mit der Stadt Leipzig verhandelt, hasst ihn, weil er das „Alte“ schlechthin repräsentiert:

[14/34'] Weil er der Alte ist, nein, weil er das Alte ist, selbst als Pferdliebhaber ist er Purist, bestimmt schläft er nachts nur auf Rosshaarmatratzen und düngt seine Tomaten nur mit Pferdemist. Und Grüner sein ist für ihn keine Politik, sondern Weltanschauung.

¹⁴⁸ Es handelt sich um die 1875 gegründete Galopprennbahn Scheibholz (www.galoppimscheibholz.de / letzter Zugriff 22. 01. 2011) in Leipzig, die im Ausstrahlungsjahr des Films, 1997, 130 Jahre Jubiläum feierte (vgl. auch Kap. 8.1.2.2.: Topographische Schizophrenie). (Auf die Bedeutung des Raums in der filmischen Inszenierung wird in Kap. 2.1.2. eingegangen).

Karsunke personifiziert Werte und Kontinuität. Er ist, wie schon Kreiling (*Bierkrieg* (13)), seinem Arbeitsfeld von Jugend an verbunden: [14/41'] Ich bin seit 50 Jahren im Geschäft, von der Picke auf, Lehrling, Bereiter, Jockey, Trainer und dann Veterinär. Seine Biographie weist ihn als Vertreter der Vorkriegsgeneration aus, in welchem gesellschaftspolitischen Kontext er aber diese fünfzig Lebensjahre verbracht hat, bleibt unklar. Elemente einer DDR-Sozialisation werden nicht explizit genannt. Dass die Rennbahn mit ihrer Gaststätte Teil deutsch-deutscher Tradition ist (Altdeutscher Schriftzug [53']), wird durch Karsunkes Aufzählung der hier begangenen Feierlichkeiten klar. An ihnen lässt sich ablesen, welchen Ereignissen im Leben der Menschen im Laufe der letzten Jahrzehnte ein feierlicher Rahmen zukam. Die Feste spiegeln so auch Zeitgeschichte der DDR wieder:

[14/46'] Karsunke (sitzt in Kutsche, Ehrlicher angelehnt an Kutsche): [...] Und die Gaststätte da war früher mal `ne Goldgrube für'n Verein, man solls nicht glauben. Hier feierten die Leipziger, auch außerhalb der Renntage, Hochzeiten, Jubiläen, Konfirmationen, Jugendweihen, Brigadefeiern.

Die Erzählung über die Geschichte des Rennpferdes Birkhahn illustriert die Aufeinanderbezogenheit der beiden deutschen Staaten auf dem Gebiet des Pferdesports¹⁴⁹:

[14/46'] Karsunke: Ja, man könnte ein Museum hier einrichten, das Skelett von Birkhahn steht in Hannover, man könnte es zurückholen. Ehrlicher: Birkhahn? Karsunke: Mhm, ein Stück deutsch-deutscher Turf-Geschichte. Ehrlicher: Deutsch-deutsch? Karsunke: Birkhahn, er ist 1947 aus der britischen Besatzungszone zu uns nach Leipzig gekommen. Hier ist er groß geworden. Er hat 16 von 22 Rennen gewonnen, die ersten 12 in Folge, darunter das deutsche Derby in Hamburg, darunter [...] den großen Preis der Dreijährigen in Hoppegarten¹⁵⁰. Ehrlicher: Hoppegarten. Karsunke: Dann war er Zuchthengst im volkseigenen Gestüt Graditz, hat man ihn 1959 wieder ausreisen lassen. Er kam in Deutschlands ältestem Privatgestüt, zu Schlenderhan.

Mit der Verwendung des Verbs *ausreisen* stellt Karsunke hier eine Analogie zu politischen Beziehungen zwischen beiden deutschen Staaten nach 1961 (Mauerbau) her (vgl. *Episoden 5 und 13*).

¹⁴⁹ Vgl. dazu Gaitzsch 2008.

¹⁵⁰ Hoppegarten, die Galopprennbahn vor den Toren Berlins wurde 1868 eröffnet. Zu DDR-Zeiten fanden jährlich etwa 22 Renntage statt, achtmal das „Meeting der sozialistischen Länder“. Heute ist es die erste deutsche Rennbahn mit einem Privatinvestor (vgl. www.hoppegarten.com/ letzter Zugriff: 26. 09. 2010).

Das „Neue“ in Gestalt von Brekelsen beschreibt Karsunke: Er frisst nicht aus Hunger, er frisst aus Lust [...] Wenn er wettet, ist das kein Sport für ihn, sondern ein Vernichtungsfeldzug, als ob er das Konkurrenzprinzip verinnerlicht hätte [14/42']. Ähnlich zu *Episode 13* sind die Methoden, derer sich das „Neue“, hier Großinvestoren, bedient, um Interessen durchzusetzen, unlauter, diesmal im großen Stil: [14/43'] Karsunke: das Szenarium für die so genannte strategische Geschäftsvorbereitung, eine Liste von Schweinereien: Betrug, Bestechung, Abwerbung. Realitätsbezogen firmiert das geplante Projekt, eine Riesenbebauung, europäischer größter Erlebnispark, Spielbank, Hotels usw. [38'], unter Hilfe beim Aufschwung Ost: [14/52'] Konsul: Ich engagiere mich wirklich und ich bin für jeden da, der mit hilft, den Aufschwung Ost zu schaffen. Parallel dazu finden sich im Jahre 1997 erste Hinweise auf innerstädtische leer stehende Investitionsruinen: [14/75'] Angestellter: Das Büro Brekelsen ist, war das einzig vermietete, ist wie eine Geisterstadt da unten.

Ostdeutsche Befindlichkeit pendelt zwischen Resignation:

[14/17'] Kain: An die große Wende glauben Sie wohl auch nicht mehr? [14/58']

Trainer: Die Geschichte geht eben einfach und schlicht und einfach über uns hinweg. Wissen Sie, ich, ich geh dahin, wo ich arbeiten kann, also würde ich auch hier bleiben, wenn ich die Chance dazu hätte,

und naivem Vertrauen:

[14/36'] Oberbürgermeister: Die Stadt verscherbelt nichts, uns liegen verschiedene Projekte vor, die durchlaufen die unterschiedlichsten Gremien. Wir leben nicht im Feudalismus und nicht in einem zentralistischen System. Entscheidungen in einer Demokratie sind Prozesse, meist sehr sensible Prozesse. [14/38'] Es ist noch nichts entschieden, es geht alles den vorgeschriebenen Weg, aber der Druck ist groß.

Die Möglichkeit, Interessen durchzusetzen, besteht, wenn man mediale Öffentlichkeit erlangt:

[14/59'] Ehrlicher: Um die Öffentlichkeit zu mobilisieren, bedarf es doch mehr als ein paar Schlagzeilen über Pferde, die nach Dresden abgeschoben werden. [14/44'] Bei Steuerbetrug und Mord wird die Öffentlichkeit hellhörig, selbst die Politiker werden sensibel.

Seitens der Westdeutschen wird der Ihr-Gruppe der Ostdeutschen ein hohes Maß an Wunsch nach gutem Ruf und Ansehen zugeschrieben: [14/15'] Brekelsen: Warum seit Ihr Ossi nur so penetrant reputierlich? Lassen Sie doch die Zeitungen schmieren, was sie wollen (vgl. auch Kap. 4.4.).

Spielarten des „Neuen“

Der Tod spielt mit (15) lässt sich als Fortschreibung von *Jetzt und Alles (6)* auffassen. Das soziale Umfeld hat sich geordnet, an Stelle einer deklassierten, überforderten Elterngeneration, die ihre Kinder aufgegeben hat, begegnet man einem Trainer, der versucht, den nunmehr 22-Jährigen Ziele zu setzen, und einer Mutter, die an ihren Sohn glaubt:

[15/42'] Frau Wagner: Er hat es geschafft, wissen Sie, er hat seinen Traum realisiert.

Ehrlicher: Was war denn das für ein Traum? Frau Wagner: In Frankfurt, da hätte er das nächste Jahr mitspielen können. Mich wollte er mitnehmen, mein Junge war immer anständig.

Man trifft einen Prototypen des Kleinunternehmers aus dem Gastronomiegewerbe wieder, einen Imbissbudenbesitzer, der Anfang der 90er Jahre gemeinsam mit seinem Bruder seine „Karriere“ startete: [15/13'] Kain: Vor vier Jahren eröffneten die Gebrüder Bachmann die erste Bude, nach einem Jahr die zweite, und in den letzten dreißig Monaten genau vier Stück, das nennt man nämlich Karriereexpress. Im Unterschied zum Kleinunternehmer aus Phase eins, dem Pächter einer Spielothek (*Jetzt und Alles (6)*), einem ehemaligen Russisch- und Geschichte-Lehrer, erfahren wir nun nichts mehr über das Vorleben des Imbissbudenbesitzers. Aber nicht allein in diesen Figurengruppen liegt die Vergleichbarkeit beider Episoden, ebenso in der Darstellung der Lebensinhalte der nunmehr jungen Erwachsenen:

[15/36'] Arno: Welches Leben, du hast doch überhaupt kein Leben. Und ohne Kohle schon gar keines. Wenn du in dieser scheiß Welt Spaß haben willst, brauchst du Asche, Alter, jede Menge Asche, ich dachte das wär dir klar.

Ihre Träume und Sehnsüchte weisen Parallelen auf: [15/39'] Trainer: Der Junge hat jeden Abend hier trainiert, von sieben bis zehn, wie' n Uhrwerk, wollte unbedingt in die Bundesliga. Zwar haben sich die Anfang 20-Jährigen der Steigerungsphase als Mitglieder der aufgestiegenen Dresdner Cobras (American Football und Cheerleader) mittlerweile den Regeln eines Sportvereins unterworfen und verdienen ihren Unterhalt als Lastkraftfahrer, Kranführer oder einfach auf dem Bau, sie sind aber trotzdem weitgehend von einer tiefen Orientierungslosigkeit geprägt: [15/48'] Kain: Was verstehst du unter Spaß? Arno: Das heißt tun und lassen können, was du willst. Kain: Das verstehst Du unter Spaß, ist es das? Jeder für sich? Arno: Genau und nehmen durch ihre Handlungen den Tod anderer

Menschen, auch den ihrer Freunde, in Kauf: [15/11'] Maik: Denkst du, es macht Spaß, wenn da irgendjemand drauf geht, c'est la vie. Folgender Dialog zwischen der Hauptfigur Ehrlicher und dem Anführer der Burschen, Maik, versucht, verschiedene Blickwinkel von Generationserfahrungen anzudeuten:

[15/46',47'] Maik: Die Wahrheit, die interessiert dich doch einen Scheißdreck, wir sind doch nur das asoziale Pack für euch, je mehr von uns krepieren, desto besser, oder? Ehrlicher: Die eigentlichen Asozialen sind doch die Reichen, ihr seid bloß die Blöden. Maik: Kann ich jetzt gehen? Ehrlicher: Aber bitte. Warum hast du denn Angst? Maik: Ich hab keine, Angst ist was für Schwächlinge. Mein Vater, der ist bei euch im Knast gestorben, der hat mir beigebracht, Angst kann dich umbringen. Ehrlicher: Da haste recht.

Der junge Mann ordnet hier Ehrlicher dem alten politischen System zu, das sich in seinen Augen moralisch deklassiert hat. Ehrlicher selbst weist diesen Vorwurf interessanterweise nicht zurück. Die jungen Erwachsenen dieser Phase müssen weiterhin ihren Weg allein finden und gehen. Der „familiäre“ Ersatz und Halt wird in sozialen Gemeinschaften gesucht, aber durch diese nicht eingelöst. Die ostdeutsche Eltern-Generation der 2. Erzählphase bietet, obgleich breit gefächert, kein nachahmenswertes Lebensmodell: ein resignierter, ins berufliche Aus gedrängter Vertreter und eine zum Mystizismus neigende, in sich zurückgezogene ehemalige Balletttänzerin (*Bierkrieg* (13)), ein unwissend nachsichtigen Trainer, eine im Rollstuhl sitzende verwitwete Mutter (*Der Tod spielt mit* (15)), Eltern, die ihre Kinder in ein Eliteinternat geben: [16/18'] Er arbeitet als Geologe in Buenos Aires, wird aber keine Zeit haben, zur Beerdigung zu kommen, für manche ist es die einfachste Art, seine Kinder loszuwerden und Eltern, die in den Westen gingen und ihr Kind bei den Großeltern ließen: [20/63'] Georg: Was ist denn noch wichtig, wenn die eigenen Eltern in den Wesen abhauen? Kein Indianer lässt sein Kind im Stich.

Extremstes Beispiel einer Losgelöstheit von gesellschaftlicher Einbettung ist ein Eliteinternat im sächsischen Grimma, das in *Fürstenschüler* (16) als „Insel“ im gesellschaftlich-sozialen Umfeld dargestellt wird und somit nur durch den realen Schauplatz, das Gelände des Gymnasiums „St. Augustin

zu Grimma, ehemalige Fürsten und Landesschule“¹⁵¹, zu verorten ist: [16/29']
Direktor: Das hier ist nicht irgendeine Schule. [16/16'] Kain: Wie siehst denn hier mit den Beziehungen zur Stadt aus? Direktor: Es gibt keine. Eine Schülerin antwortet auf die Frage, ob die Tote Kontakt zu jemandem außerhalb der Schule hatte: Für die waren das doch nur Bauerntempel [19']. Nicht allein diese Äußerung der Episode bedient sich verbreiteter Stereotypen über Internate und ihre Bewohner. Eine regionale Verortung deutet eventuell eine Klassenfahrt, die nach Prag führte, an. Die Handlung könnte irgendwo in Deutschland spielen: [16/30'] Kain: Morgen schon wird Ihr Gymnasium das bekannteste von Usedom bis München sein, würde nicht in einem Dialog zwischen beiden Protagonisten ein biographischer Hinweis zum älteren der beiden erfolgen: [16/15'] Kain: Sieh dir das mal an, hier wird also unsere neue Elite gebacken. Ehrlicher: Ah du, ich bin auch ein Fürstenschüler. Kain: Du siehst schon so aus, wie'n Fürst. Ehrlicher: Ja, damals hieß es noch Arbeiter- und Bauernfakultät. Was sich hinter Arbeiter- und Bauernfakultät verbirgt, wird nicht erklärt, ist aber im Osten durch die Schullektüre von Hermann Kants Roman „Die Aula“ (1965) bekannt. Das Thema Elite, aus welchen sozialen Schichten sie sich rekrutiert und welche Werte es ihr zu vermitteln gilt, wird mehrfach dozierend durch das Direktorenpaar angesprochen:

[16/15'] Direktor: Ja ja die Fürstenschule, die Schule der Reichen und Privilegierten. Was ist verkehrt an einer Schule, die versucht, den Besten die besten Möglichkeiten zu bieten? Außerdem zählt bei uns nur die Leistung, nicht der Status der Eltern. Wenn jemand begabt ist und die Eltern können die Internatsgebühr nicht bezahlen, dann springt eine Stiftung ein. [16/16'] Wir verstehen uns als eine Art Insel, eine konzentrierte Arbeitsatmosphäre ist sehr wichtig, wie auch Disziplin, Hingabe, Verantwortungsgefühl.

¹⁵¹ Das bereits seit 1287 bestehende Augustinerkloster wurde 1550 von Herzog Moritz von Sachsen in eine Landesschule umgewandelt. [...]. Nach dem Umbau zum Reformgymnasium in den 1920er-Jahren wurde die Schule in der ehemaligen DDR als Oberschule sozialistischer Prägung und seit 1974 als Erweiterte Oberschule „Ernst Schneller“ betrieben. Nach Entscheid von Schülerschaft und Kollegium trägt die Schule seit Ende 1989, anknüpfend an die Landesschultradition, wieder den alten Namen „St. Augustin“. 2006 kam es auf Betreiben der sächsischen Landesregierung zur Fusion mit dem örtlichen Johann-Gottfried-Seume-Gymnasium. Gymnasium und Schulförderverein sehen sich als Förderer einer „Elitebildung“. Neben der mathematisch-naturwissenschaftlichen Regelausbildung erfolgt in einer Klasse pro Jahrgang auch eine vertiefte sprachliche Ausbildung. Dazu ist das Bestehen einer vom sächsischen Kultusministerium vorgegebenen Eignungsprüfung notwendig (siehe staugustin.de / letzter Zugriff: 10.10.2010).

Das Protagonistenpaar zieht u.a. durch (extemporierte?) abgewandelte Redewendungen die behaupteten Werte ins Lächerliche, das Thema, das in Bezug auf den Hintergrund der Ost-West-Erzählung an und für sich aufschlussreich wäre, wird so zwar angerissen, aber nicht bearbeitet. Dazu passt, dass der Direktor die Tradition und Kontinuität der Schule ins Feld führt, ohne auch nur ansatzweise auf die Phase der Arbeiter- und Bauernfakultäten einzugehen (siehe Kapitel 4.7.: Ausblenden von DDR-Geschichte):

[16/45'] Direktor: Wir haben keine Perspektiven für unsere Kinder, und wenn wir sie haben, vermitteln wir sie schlecht, was für ein Witz im Land der Dichter und Denker. Kain: Und deshalb denken Sie auch, dass Internate wie dieses hier die letzte Rettung sind, die neue Elite, die den Karren aus dem Dreck zieht? (Ehrlicher grinst). Direktor: Diese Schule existiert seit 500 Jahren. Wir formen Charaktere, das ist der Unterschied. Nächstenliebe, Ehrlichkeit Fleiß. Kain: Ja, das hat ja leider nicht ganz geklappt, mit der Nächstenliebe.

Die Episode *Tanz auf dem Hochseil* (17) bedient sich mit dem Topos „Zirkus“ einer Metapher der großen, weiten Welt, die im Unterschied zu American Football historischer Bestandteil deutscher Unterhaltungskultur ist. In der DDR erfuhr die Institution Zirkus eine Anreicherung durch die aus der Sowjetunion stammende Wertschätzung als Bestandteil der Hochkultur.¹⁵² Es ist anzunehmen, dass die tradierten Vorurteile über Angehörige des Zirkus, [17/42'] Boris: Für Sie sind wir doch noch immer das fahrende Volk, bessere Zigeuner, in der Bevölkerung verbreitet waren. Gleichzeitig bedeutete Zirkus aber, einen Hauch der fremden und fernen Welt zu erleben, die den Besuchern selbst verschlossen war. Zirkus als Metapher für Befindlichkeit lässt sich in dieser Phase symbolisch ebenso als „Unterwegs-Sein“ interpretieren. Die nach dem Mauerfall einsetzende Globalisierung, in der sich die Auseinandersetzung zwischen Alt und Neu manifestiert, wird als solche durch einen Kommentar Walters beschrieben: [17/25'] Die Welt ist klein geworden, heutzutage kannst du ja selbst in Dresden Papier aus der ganzen Welt kaufen. Eine Begleiterscheinung ist der Austausch von billigen Arbeitskräften durch

¹⁵² 1958 wurden die drei in der DDR tätigen Zirkusbetriebe (Zirkus Aeros, Zirkus Berolina, Zirkus Busch) zum VEB-Staatszirkus zusammengefasst, dieser existierte bis 1990 (vgl. Sommer 1999, 371f.).

noch billigere: [17/69'] Ehrlicher: 50% Kommission, der Zirkus als Durchlaufstation für junge Artisten. Die präsentierten Arbeitsverhältnisse lassen sich auf die ökonomischen Unsicherheiten in der Realität übertragen: [17/44'] Artist: Er macht keine Verträge mit uns, stattdessen rechnet er vor, was er für uns ausgibt: Essen, Wohnwagen usw., das nennt er Darlehen. Und diese Ausgaben zieht er dann von unserer Gage ab. Wie schon die anderen „Ersatzgemeinschaften“ erweist sich der Zirkus als Utopie: [17/17'] Zirkus ist ne große Familie, man versteht sich und hilft sich. Ersetzt man in der nachstehenden Äußerung mit dem Verfahren der Lesweiseanalyse das Lexem Zirkus durch den untergegangenen Staat DDR, tritt die potentielle metaphorische Intention zutage:

[17/46'] Direktor: Ein Zirkus ist ein sensibles Gefüge von Menschen, die an strenge Ordnung gewohnt sind. Nach Ihrem Kahlschlag hier kann es Monate dauern, bis sie sich wieder beruhigt haben. Kain: Wenn Sie unter Ordnung Unterdrückung und finanzielle Ausbeutung verstehen, dann...

Das Lexem Kahlschlag wird oft verwendet, um die Prozesse der Deindustrialisierung des Ostens Deutschlands nach der Wende zu umschreiben. Die Interpretation im Sinne dieser Lesart wird durch die Äußerung des Protagonisten unterstützt: [17/80'] Ehrlicher: Ich hab in einer Zeit gelebt, da war Seiltanzen angesagt. Er referiert hier auf die „akrobatische“ Fähigkeit im alten Staat DDR, politisch nicht anzuecken, und ruft damit den Ost-West-Hintergrund ins Gedächtnis.

Während in *Fürstenschüler* (16) die regionale Verortung nur angedeutet ist, *Episode 17* den Zirkus als Metapher verwendet, wird der Fokus in *Auf dem Kriegspfad* (20) auf in Sachsen anzusiedelnde Anteile des deutschen Kulturerbes, den Nachlass von Karl May, gelegt.¹⁵³ Mit den Schauplätzen Karl-May-Museum in Radebeul und der Felsenbühne in Rathen in der Sächsischen Schweiz rückt die Episode, wie schon *Tödlicher Galopp* (14) und später *Fluch des Bernsteinzimmers* (21), gesamtstaatliches Kulturgut, besonders hinsichtlich seiner kulturhistorischen Bedeutung, ins Blickfeld.¹⁵⁴

¹⁵³ Karl May, geboren 1842 in Hohenstein-Ernstthal, gestorben 1912 in Radebeul.

¹⁵⁴ Minute 7 präsentiert das deutsche Hygienemuseum. Dieses wurde 1912 als Volksbildungsstätte für Gesundheitspflege gegründet und befindet sich im 2001 erschienen „Blaubuch“, einer Liste national wichtiger Kultureinrichtungen in Ostdeutschland (vgl. Vogel 2003).

Mit dem Rennpferd Birkhahn (14), dem Bernsteinzimmer (21) und der Geschichte des Karl-May-Erbes lassen sich die politischen Entwicklungen Deutschlands vereinfacht darstellen. In der DDR wurden die Bücher von Karl May lange Zeit nicht publiziert, waren aber trotzdem bekannt: [20/15'] Helga: Haben Sie denn nie Karl May gelesen? Ehrlicher: Alle 65 Bände. Die Rückbenennung des Indianermuseums Radebeul in „Karl-May-Museum“ erfolgte 1985 noch zu DDR-Zeiten (vgl. v. Borries/Fischer 2008). Daneben zeigt die Episode Reste einer DDR-Freizeitkultur, indem hier beispielhaft für ca. 60 Indianistikgruppen¹⁵⁵ in der gesamten früheren DDR eine solche Freizeitgemeinschaft agiert und damit hinsichtlich einer DDR-Sozialisation für Teile der Rezipienten anschlussfähig ist: [20/6'] Ehrlicher: Winnetous, so was, was es nicht alles gibt. Wachmann: Eine der ältesten Indianergruppen Sachsens. Die haben ihre Wigwams auf den Elbwiesen. Kain: Mitten in Dresden, Wigwams. Parallel dazu war und ist die Begeisterung für die Indianer auch Symptom des Rückzugs in eine kleinbürgerliche Privatsphäre: [20/11'] Schmiedel (Kunstprofessor und Häuptling): Weil das alles hier was von Vereinsmeierei hat. In der DDR bot die Beschäftigung mit der Geschichte und Kultur nordamerikanischer Ureinwohner den Beteiligten einerseits einen kulturellen Freiraum, andererseits passte sie zum offiziellen ideologischen Antimperialismus, da die Kulturgruppen die Unterdrückung der Indianer durch koloniale amerikanische Kräfte thematisierten.¹⁵⁶ Die in ironischer Einbettung erwähnte Unterstützung für Reservate - [20/46'] Kain mit Holzpferd: Da werden sich die Kinder in den Reservaten aber freuen. Museumschef: Erzgebirgisches Holzspielzeug haben wir nie im Depot - fand in der Realität in Form von Petitionen (z.B. 1977: Freiheit für Leonard Peltier) und Hilfssendungen als Beispiel der Völkerfreundschaft und internationalen Solidarität ihren Niederschlag. Mit der Erwähnung des Erzgebirges wird der regionale Bezug untermauert. Als Topos eignet sich die Projektionsfläche *Indianer* für eindeutige Zuordnungen innerhalb der dualistischen Gegenüberstellung von Gut und Böse. An ihr handeln die Figuren ihre Träume ab:

¹⁵⁵ Die erste „Kulturgruppe für Indianistik“ wurde 1956 in Radebeul gegründet, (v. Borries/Fischer 2008, 24).

¹⁵⁶ „Vor diesem Hintergrund entwickelt sich nun eine eigene DDR-spezifische Indianerkultur, die sich von der traditionellen, romantischen Westernbegeisterung unterscheidet“ (v. Borries/Fischer 2008, 42; vgl. auch Liselotte Welskopf-Henrich und ihre Romanpentalogie 1966-80. Ebenso der DEFA-Film: Blutsbrüder, 1975).

[20/15'] Helga: Ich hab als Mädchen immer davon geträumt, ich sei die Squaw von Winnetou, ich wär schon gern mal nach Amerika gefahren. Ehrlicher: Na ja, jetzt können Sie's doch. Helga: So schön wie im Kopf kann der Wilde Westen gar nicht sein.

Der Dialog thematisiert aus der Sicht der Figur die Unerreichbarkeit Amerikas vor der Wende und seine Bedeutung als Projektionsfläche in ihrer Vorstellungswelt. In der doppeldeutigen Formulierung Wilder Westen zeigt sich retrospektiv die Gewissheit, dass der Traum einem Realitätsvergleich nicht standhalten kann. Mit dem Topos Indianer werden ebenso identitätsbezogene Fragestellungen bearbeitet:

[20/63'] Ehrlicher (am Marterpfahl): Als Kind wollte ich auch immer Indianer sein. Georg: Na klar, wie alle. Ehrlicher: Aber irgendwann muss man die gefärbten Gänsefedern ablegen. Georg: Was soll denn die Predigt? Wollen Sie damit sagen, dass es irgendwann was Wichtigeres gibt, wollen Sie das damit sagen? Ehrlicher: Das könnte schon sein. Georg: Wenn ich das hier nicht gehabt hätte und meine Großeltern, hier war ich jagender Pfeil. Keine Pioniere, keine FDJ, keine SED und keine Mauer. Von meinem ersten Westgeld hab ich mir 'nen Flug nach South-Dakota gekauft, ohne Rückflug. Bei den Sioux war der ganze Stamm eine Familie.

Die Figur Georg benennt in negativer Abgrenzung verschiedene Sozialisationsinstitutionen, die DDR-Jugendliche in der Regel durchliefen, und stellt ihnen den im großelterlichen Garten gelebten Traum entgegen. Wie schon in *Episode 5* findet sich hier das Motiv des von seinen Eltern wegen Ausreise in den Westen getrennt aufwachsenden Kindes. Die Bewertung wird wieder dem Rezipienten überlassen. Die Wende als zweite biographische Zäsur ermöglichte es dem jungen Mann, seinen Kindheitstraum von intakter Gemeinschaft und Freiheit zu realisieren. Im Streben der Hauptfigur Georg, den Indianern einen Kultgegenstand, die vor 150 Jahren von den Weißen geraubte Büffelmaske der Sioux [54'], zurückzubringen, äußert sich auch sein Wunsch nach Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft und die Suche nach der eigenen Identität: [20/48'] Häuptling: Unser weißer Bruder ist noch kein Indianer und er ist kein Dresdner mehr. Er hat sein Land 10 Jahre lang nicht gesehen und erkennt es nicht wieder.

Die Bestandsaufnahme ist verallgemeinerbar, der Osten hat seine Identität im neuen Deutschland noch nicht gefunden, die Veränderungen sind unwiderruflich, und die Jugend droht wegen Perspektivlosigkeit

abzuwandern. Zugespitzt formuliert ist das ehemalige „Reservat DDR“ in Folge der Vereinigung nun ein Reservat der Dagebliebenen und Alten. Die in der Episode angesprochene Ausblendung der Vergangenheit:

[20/60'] Georg: Was haben Sie denn noch von ihrer Vergangenheit? Doch nur, was in den Köpfen der Alten übrig ist, der ganz Alten. Alles andere haben die Weißen zerstört, oder es hängt im Museum oder über der Couch in irgendeinem Wohnzimmer

lässt sich ohne weiteres auf den öffentlichen Diskurs in der Bundesrepublik in Bezug auf die DDR übertragen.

Teilhabe am „Neuen“

Wie keine andere Episode dieser Erzählphase thematisiert *Money! Money!* (18) das Ringen der Figuren um einen Platz in der Mitte der neuen Gesellschaft: [18/3'] (Werbeveranstaltung des Kettenspielclubs Golden Future). Mitspieler: Fühl dich ganz wie zu Hause, wir gehören dazu. Eine Gesellschaft, die sich offenbar allein über den Besitz von Geld definiert: [18/40'] Frau Wimmer: Ja Geld, verdammt noch mal Geld, Menschen zählen doch nicht für Euch, der mit regulärer Arbeit nicht zu erlangen ist: [18/10'] Angie: Und plötzlich war überall Kapitalismus und wir sind so oft reingefallen, auf einmal ging es nur noch um Geld, Geld, Geld, Geld, Geld. Die Mitgliedschaft in einem Kettenspielclub scheint den Zugang zur Teilhabe zu garantieren:

[18/36'] Ehrlicher: Ich hab mir mal die Leutchen angesehen, die da so mitspielen, wie die sich da in ihre besten Klamotten zwängen, um so auszusehen als wären sie ihren dreitausend Mark Mindesteinsatz gut oder für einer seiner hohen Wucherkredite.

Dabei beruht die vermeintliche Chance auf der Preisgabe der sozialen Beziehungen: [18/2'] Angie: Drei Freunde hat doch jeder, ich habe spielend fünf überzeugt, und bedeutet somit in letzter Konsequenz Prozesse der Entsolidarisierung, da jeder Beteiligte nur an sein persönliches Fortkommen denkt:

[18/57'] Wimmer: Sie wissen doch selber, wer am Anfang im Schneeballsystem dabei ist, schlägt sich die Taschen voll, so wie sie die Leute scharf machen in den Meetings. Ich hätte schnellstens 90.000 Mark haben müssen.

Bleibt der erträumte Gewinn jedoch aus und sind die Figuren persönlich gescheitert, wird im Nachhinein die regulierende Hand des Staates eingefordert: [18/58'] Wimmer: Warnt die Polizei die Menschen nicht? Warum lasst Ihr uns einfach blind ins Unglück laufen? Die Grenzen des neuen Rechtsstaats werden dann deutlich, wenn,

obwohl diese komischen Clubs auf- und zumachen, wie's gerade passt, Milliarden Schäden in Deutschland verursachen und gegen den Betreiber des Clubs auch bei der Staatsanwaltschaft Potsdam ein Verfahren wegen Betrugs und Steuerhinterziehung anhängig ist [42'],

der Kettenspielclub mit denselben Methoden weiter in Sachsen operieren kann. Die Darstellung des riskanten Spiels um eine zweite Chance bedient sich erstmals in der Erzählung ausschließlich weiblicher Figuren. Ihre Gegenüberstellung, die symbolisch als Auseinandersetzung zwischen in der DDR sozialisierten Generationen aufgefasst werden kann, beruht nicht zuletzt auf der biographischen Ausformung, mit der jede der beiden Frauen versehen ist. Eine vergleichbar detailliert ausgeführte DDR-Biographie findet sich in dieser Erzählphase nur in der schon vorgestellten *Episode 13*. Hier wie dort werden die situative Befindlichkeit der Figuren und ihre Handlungen nicht zuletzt unter Rückgriff auf die vergangenheitsbezogenen Aspekte der Persönlichkeitsentwicklung erklärt.

Angie Hilpert, Jahrgang 1964, zur Wende 26 Jahre alt, lebte mit ihrer kleinen Tochter als alleinerziehende Mutter in einer 2-Raum-Altbauwohnung, die sie selber bei einer Werbeveranstaltung als *nass und dunkel* [10'] bezeichnet. Wovon sie damals gelebt hat, erfährt der Zuschauer nicht. Auffällig nicht ins DDR-Bild passend sind die Lebensweise von Mutter und Tochter, Angie hatte keine geregelte Arbeit, und ihr Kind ging nicht in den Kindergarten: [18/46'] Bea: Mama war immer zu Hause, hat im Bett gelegen und geraucht, ich war nicht im Kindergarten. Dann ist Angie Hilpert anscheinend plötzlich zu Geld gekommen und hat alle sozialen Kontakte abgebrochen: [18/47'] Nachbarin: Money, Money, danach hat sie keinen mehr gekannt. Später lebt sie mit ihrer Tochter in einer Hotelsuite, offensichtlich profitierte sie als eine Spielerin der ersten Runde vom Schneeballsystem. Sie arbeitet gemeinsam mit dem Betreiber des Kettenspielclubs, mit dem sie auch eine Liebesbeziehung verband: [18/30'] Dorsey: Angie war ein Glückskind. Hilpert ist so erfolgreich und überzeugend bei der Anwerbung neuer Mitspieler, dass sie ihren Meister aus

dem Westen Deutschlands überholt hatte: [18/3'] Angie: Warum erklärst du mir eigentlich immer die Dramaturgie, die ich selber erfunden habe? und einen eigenen Kettenspielclub zu gründen plant: [18/65'] Folder mit Logo: Club Diamant. In sieben Wochen Millionär. Hier drängt sich eine weitere Parallele zu *Bierkrieg (13)* auf. Beide Male verkauft ein Ostdeutscher erfolgreich die Insignien des Westens in den neuen Ländern, Schaffert und Hilpert wissen, wie der Osten funktioniert, und haben sich die Strategien des Westens zu eigen gemacht. Für die ältere Generation steht Frau Sandra Wimmer, 1942 in Dresden geboren und elternlos aufgewachsen. Frau Wimmer war Betriebsleiterin in der ehemaligen DDR, erfolgreich und erfahren [6']. Ihr Betrieb produzierte zu Honeckers Zeiten Plastikteile für VW [57']. Der Betrieb wurde nach der Wende geschlossen, obwohl er lebensfähig gewesen wäre. In einem Gespräch zwischen den Kommissaren und ihr wird noch einmal die ökonomische Situation in Folge der Vereinigung aufgerollt: [18/57'] Ehrlicher: Und warum haben Ihnen die Banken kein Geld gegeben, als Sie den Betrieb übernehmen wollten? Wimmer: Hätten Sie Sicherheiten? Ehrlicher: Nee, allerdings nicht. Wimmer ist Mutter eines erwachsenen Sohnes, der ihr nun, Ende der 90er Jahre, ihr damaliges Verhalten vorwirft:

[18/32'] Wimmer: Ludwig, ich hab immer für dich gesorgt. Ludwig: Während ich im besten Hort weit und breit war, hast du für den Sieg des Sozialismus einen Betrieb hochgezogen. Wimmer: Und die Reisen und die Vergünstigungen? Ludwig: Wird' nicht sentimental.

Zehn Jahre nach der Wende arbeitet Wimmer an der Kassa eines Supermarktes: [18/57'] Ehrlicher: Ich nehme an das Übliche: Halbtagsjob, jederzeit kündbar und die Angst im Nacken, dass die Kasse nicht stimmt. Wimmer: Ich arbeite statt Sozialamt. Ihr Mann hat die soziale Deklassierung nicht verwunden und nach der Wende Selbstmord begangen, der als Unfall ausgegeben wurde (vgl. *Episode 7*). Die Versicherungssumme von 30.000 DM hat Wimmer im Pyramidenspiel eingesetzt und verloren: [18/24'] Kain: Der haben sie 30.000 abgezockt. Eine verbale Auseinandersetzung zwischen beiden Frauen eskaliert, die sich erneut um ihre Chancen betrogen fühlende DDR-Direktorin erschlägt im Affekt die in den neuen Zeiten erfolgreiche „Geschäftsfrau“. Der von der Älteren formulierte Appell an solidarisches Mitgefühl wird als unzulässig zurückgewiesen. Der demütigenden Niederlage der verpassten Chance auf Teilhabe, die mit dem Gesichtsverlust durch die jüngere

Konkurrentin symbolisch unterstrichen wird, hat sie nichts außer Wut entgegenzusetzen:

[18/6] Wimmer: Ich brauche das Geld, mein Sohn, Sie haben doch selbst eine Tochter. Angie Hilpert: Keine Emotionen, wir reden hier übers Geschäft. Wimmer: Geschäft? Betrug! Ich geh zur Staatsanwaltschaft (packt sie an der Jacke). Angie Hilpert: Reißen Sie sich ein bisschen zusammen (schlägt Frau Wimmer ins Gesicht). Wimmer: Betrüger, mir hat noch keiner ins Gesicht geschlagen, noch nie. Angie Hilpert (geht auf sie zu, nimmt sie an der Schulter): Sandra, Disziplin, das Glück steht auch vor Ihrer Tür.

An die Biographie der Wendeverliererin Wimmer gebunden, werden Informationen genannt, die das Ost-West-Verhältnis wirtschaftsbezogen beschreiben. Die DDR war teilweise verlängerte „Werkbank“ der BRD und bekam im Gegenzug Waren seltener Devisen. Die Verantwortlichen wurden mit Privilegien honoriert, selbst gut gehende Betriebe wurden nach der Wende von der Treuhand geschlossen. DDR-Bürger verfügten über keine Rücklagen und waren für größere Investitionen nicht kreditwürdig.

Der Konflikt um die interessengebundene Auslegung von (Spiel-)Regeln, die über Erfolg oder Misserfolg, Gewinn oder Verlust, Teilhabe oder Nicht-Teilhabe, bestimmen, stellt die Eindeutigkeit der Täter-Opfer-Konstellation in Frage. Dementsprechend doppeldeutig ist das Deutungsangebot durch die Protagonisten. Während Ehrlicher in Wimmer eher ein Opfer sieht, ist für den Jüngeren die Ermordete das Opfer.

Konfrontation mit dem „Alten“

Mit *Todesangst* (19) gibt es wie in der 1. Phase eine Episode, die die Wirren der Umbruchzeit, der staatlichen Auflösung der DDR, zum Ausgangspunkt der Kriminalhandlung nimmt. Wiederum ist es der Protagonist Ehrlicher, an dem Rache genommen werden soll. An seinem Verhalten und den Reaktionen seiner Umwelt auf ihn, sollen anscheinend Themen fernab der Kriminalhandlung bearbeitet werden. Ehrlicher, in der sozialen Rolle des (Nenn-)Opas, wird verdächtigt, die 8-jährige Tochter der Freundin seines Sohnes – die drei Generationen leben unter einem Dach – entführt zu haben, um seinen sexuellen Missbrauch zu verschleiern. Die Anschuldigungen

entbehren jeder Grundlage, was dem Zuschauer von Anfang an klar ist, da er in Minute sechs Zeuge der Entführung und damit der Haltlosigkeit der Verdächtigungen gegen Ehrlicher ist. Vorausgegangen war, dass der Protagonist in der filmischen Exposition stellvertretend für die Dresdner Polizei eine Auszeichnung erhalten hatte: [19/3'] Ehrlicher: Da freut man sich schon, Ehrenbürger der Stadt zu werden. Der ungeheure Vorwurf der Kindesentführung und des Kindesmissbrauchs gegen einen TATORT-Kommissar hatte im Rahmen der Reihe TATORT experimentellen Charakter. Diese im Rezipientenwissen verankerte Vorannahme wird durch die dramaturgisch getragene Informationsvergabe bestätigt (vgl. Kap. 5.2.). Insofern muss es sich hier thematisch um einen anderen Verdacht handeln. Ersetzt man die offensichtlich falschen Verdächtigungen hingegen durch das Thema Stasi-Verstrickungen, ergäbe die inhaltliche Aufbereitung durchaus Sinn. Dieser Themenkomplex erweist sich, obwohl in der Episode die Lexeme *Stasi/Staatssicherheit* nie verwendet werden, mit der Darbietung der Figurenkonstellation in ihren verschiedenen Dimensionen als kompatibel. Alle aktiv an den Ermittlungen beteiligten Filmfiguren verkörpern Menschen ostdeutscher Herkunft. Es handelt sich also fiktional um eine rein ostdeutsche Auseinandersetzung über Deutung und Bewertung möglicher Verstrickungen.

Die Figuren stehen entweder in unbedingter Loyalität hinter Ehrlicher (Kain und Tommi), verhalten sich abwartend (Staatsanwalt und Ehrlichers unmittelbarer Vorgesetzter) bzw. verunsichert (Mutter des entführten Mädchens), oder sie vorverurteilen ihn (Hauptkommissarin Steiner). In der Fiktion ruft der Protagonist den Themenkomplex Stasi auf, als ihn sein Chef von den Ermittlungen im Falle der Kindesentführung abziehen will: [19/60'] Ehrlicher: Da kannst du mich ja gleich in die Pforte setzen wie den verdienten Kollegen Seidlitz. Chef: Seidlitz hat jahrelang Einschätzungen über die Kollegen geliefert. Ehrlicher: Was nie bewiesen werden konnte.

Eine frühere Frage-Antwort-Sequenz operiert noch mit der Mehrdeutigkeit hinsichtlich des Verdachtsmomentes: [19/41'] Kain: Sie, Sie kennen ihn schon lange. Was genau wollen Sie ihm eigentlich unterstellen? Chef: Gar nichts. Mensch, wir können doch nicht auf einem Auge blind sein. Augenscheinlichstes Indiz der Austauschbarkeit beider Themen, Kindesmissbrauch – Stasi-Verstrickungen, ist eine Szene im Archiv des Polizeipräsidiums. Da Ehrlicher einen

persönlichen Rachefeldzug hinter der Entführung und den manipulierten Beweisen vermutet, sucht er in alten Akten nach einem in Frage kommenden Täter, wobei sich noch einmal die Gelegenheit ergibt, „objektiv“ durch eine jüngere Kollegin bestätigt, auf seine jahrelange und erfolgreiche Tätigkeit als Kommissar schon zu DDR-Zeiten hinzuweisen: [19/62'] Ehrlicher: Alles noch Fälle von mir, da merkt man mal, wie alt man geworden ist. Junge Polizistin: Oder wie viel Power Sie immer hatten, als seine Gegenspielerin in Gestalt von Kommissarin Steiner hinzutritt und ihn bezichtigt, Beweise seiner Schuld zu vernichten: [19/63'] Steiner: Also, wie Schreivarbeiten sieht das Ganze hier nicht aus. Sieht aus, als wollten Sie hier irgendetwas beiseite räumen. Ehrlicher: Und wär's so schlimm? Der vordergründige Verdacht der Kindesentführung steht in keinerlei Beziehung zur Anspielung auf den Fakt der Beseitigung belastender Akten, ein Vorwurf, der im Zusammenhang mit Debatten um mögliche Stasi-Mitarbeit immer wieder erhoben wurde. Unbewiesene, in den Raum gestellte Verdächtigungen gegenüber Kollegen können durchaus auch der persönlichen Karriere hilfreich sein, wie der Dialog zwischen dem Protagonistenpaar andeutet: [19/28'] Kain: Die wittert jetzt ihre große Chance, die will auch Hauptkommissarin werden. Ehrlicher: Möglich ist alles. Die Positionierung zu den Vorwürfen kann aber auch weitreichende negative Konsequenzen haben, worauf die eifrige Kollegin Steiner Kain in einem Vier-Augen-Gespräch hinweist:

[19/48'] Steiner: Ich finde nur, dass es auch Grenzen gibt, zum Beispiel, wenn man einem Kollegen in den Abgrund folgt. Im Ernst, Sie setzen Ihre Karriere aufs Spiel.

Kain: Machen wir das nicht alle, bei jedem Fall? Ist doch unser Berufsrisiko oder nicht?

Da die Übernahme in den öffentlichen Dienst in Gesamtdeutschland 1999 abgeschlossen war, erklärt sich folgender Gedankenaustausch nur vor der Folie Verdacht auf Stasi-Mitarbeit: [19/73'] Ehrlicher: Würdeste aber Schwierigkeiten kriegen. Kain: Weil sie dich abwickeln wollen? Das Lexem abwickeln bezeichnet das Verfahren, mit dem nach der Vereinigung Personen mit tatsächlicher oder vermuteter Staatsnähe, d.h. aus politischen Gründen, entlassen wurden, während der eines kriminellen Strafbestandes Überführte unehrenhaft *entlassen* wurde. Daneben existierte die vorgeblich neutrale Formulierung *in den Vorruhestand gehen/schicken*. Der anfangs von Ehrlicher als Beispiel zitierte Kollege Seidlitz war zu DDR-Zeiten für Sexualdelikte zuständig. Der neue Staat verzichtete auf Grund der gegen ihn erhobenen Anschuldigungen

auf sein Erfahrungswissen: [19/77'] Ehrlicher: Ich brauche dich. Seidlitz: Mich braucht keiner mehr. Seidlitz' jetzige Arbeit als Pförtner weist darauf hin, dass man ihm keine Verstrickung nachweisen konnte, ansonsten würde er überhaupt nicht mehr im Polizeidienst arbeiten. Das Misstrauen und der pauschale Verdacht der Verstrickungen kann jeden, der auch schon zu früheren Zeiten in staatsnahen Bereichen arbeitete, treffen, - so die zentrale Aussage der Episode: [19/79'] Seidlitz: Ich bin doch kaltgestellt. Ehrlicher: Das sind wir alle. Die Unschuldsvermutung gilt in diesen Fällen nicht, die Beweislegung ist Aufgabe der Beschuldigten. Ehrlicher thematisierte diesen Umstand in *Bierkrieg (13)* schon einmal: [13/75'] Ehrlicher: Das ist wieder mal typisch. Da kannst du tausendmal sauber sein, aber davon hast du nichts. Die Analogie des Schicksals Seidlitz als Prototyp eines von Stasi-Verstrickungen Beschuldigten mit dem eines des Sexualdelikts Verdächtigten stellt die Episode über den tatsächlichen Entführer der 8-jährigen Wahlenkelin Ehrlicher her. Der ehemalige Musiklehrer war 1989 zeitweise tatverdächtig. Die unberechtigten Anschuldigungen hatten seinen beruflichen Abstieg und seine soziale Isolation zur Folge: [19/82'] Kilian: Du hast mein Leben ruiniert. Du hast mir meine Familie genommen, meine Arbeit, meine Freunde. Ehrlicher, als vermeintlich dafür Verantwortlicher, soll die Auswirkungen solcher Anschuldigungen teilen. Der Kollege Seidlitz fühlte sich damals von Kilian bedroht und verfolgt und hatte daher mit Ehrlicher's Namen unterschrieben: [19/83'] Seidlitz: Was bedeutete denn während der Wende schon so ne Unterschrift? Die fiktional hergestellte Verknüpfung zwischen Verdacht auf Kindesmissbrauch und dem auf Stasi-Mitarbeit lässt sich zum einen als kritischer Beitrag des MDR zur Praxis der Vorverurteilung generell auffassen und erweist sich zum anderen als ebenso anschlussfähig im Rahmen der Diskussion rund um die Bewertung der Aussagekraft von Stasi-Akten (vgl. dazu Henke 1999, 721ff.).

Fluch des Bernsteinzimmers (21) bedient sich des Mythos vom verschollenen Bernsteinzimmer¹⁵⁷, dessen Verbleib als Artefakt nationaler Identität im Osten und im Westen Deutschlands nach wie vor für

¹⁵⁷ Das Bernsteinzimmer, als kostbare Wandtäfelung aus baltischem Bernstein für das Schloss Charlottenburg in Berlin 1701 geschaffen, 1717 an Peter den Großen geschenkt, 1941 von den deutschen Truppen als Kriegsbeute in das ostpreußische Königsberg gebracht, seit 1945 verschwunden, wird dadurch zum Mythos (vgl. dazu u.a. Remy 2003).

Schlagzeilen sorgt: [21/26'] Ehrlicher: Das Bernsteinzimmer hat mir gerade noch gefehlt. Die einzigen, die was davon haben, sind Touristikbranche und Presse. Die Einbettung der fiktionalen Handlung in die realen ostdeutschen Gegebenheiten äußert sich darin, dass die vermeintliche Suche durch eine fiktive herzogliche Familie Sachsen-Gronau: [21/12'] Ross: Die Sippe ist 900 Jahre alt initiiert wird, der dies erst durch die Vereinigung möglich wurde:

[21/5'] Herzog: Wir haben bis vor drei Jahren in Irland gelebt und dann, als es möglich wurde, unser Gut zwischen Leipzig und Dresden zurück erworben. Ehrlicher: Zurück erobert. [21/45'] Ehrlicher: Gehe ich mal richtig in der Annahme, dieses Waldstück gehörte dem Herzog und gehört wieder dem Herzog? Sur: Ja, seit 94.

Die Episode thematisiert damit Fragen des Besitzes und verweist so auf die Diskussionen „Rückgabe vor Entschädigung“ rund um den Einigungsvertrag¹⁵⁸. Die Alteigentümer haben 12 Millionen Kredit von der Bank, ziemlich niedriger Zinssatz, Land und Schloss sind die Sicherheit, bekommen [38']. In der Episode wird eine frühere Verwendung des Besitzes erwähnt: [21/38'] Kain: So abgeledert war's nicht, im Osten war's früher mal ne Parteischule. Die indirekt in den Raum gestellte Behauptung des desolaten Zustands wird mit Verweis auf die Nutzung des nach DDR-Recht im staatlichen Eigentum befindlichen Gebäudes in Frage gestellt.

Auf ein angedeutetes historisches Kontinuum verweist der Umstand, dass die herzogliche Familie noch über ein Gut in Polen verfügt, das sie im Unterschied zum sächsischen Gut auf dem Gebiet der ehemaligen DDR derzeit nicht zurück erwerben kann. Es handelt sich um ein als Wehrburg visualisiertes Anwesen jenseits der Oder-Neiße-Grenze: [21/49'] Mary: Aber hier ist Polen. Ross: Na und? Mary: Aber es ist gar nicht möglich für einen Deutschen, hier Land zu kaufen. Derzeit wird das Gut von einem polnischen Verwandten verwaltet, man hofft auf Polens Beitritt in die EU: [21/52'] Ross: Ich habe Ihrem Vater einen Eid geschworen, dass bei Aufnahme Polens in die EU wir es ihm überschreiben. Die Gewinne des Gutes liefen schon jetzt zu 80% auf ein polnisches Konto, das auf Ihren Namen läuft. Die verwendete topographische Bezeichnung in der Nähe von Danzig [47'] orientiert sich dabei am historischen bzw. bundesdeutschen Sprachgebrauch und nicht am offiziellen, in der DDR verwendeten *Gdansk*. Die klischeehafte Darstellung Polens als rückständiges Agrarland, in dem

¹⁵⁸ Gesetz zur Regelung offener Vermögensfragen von 1990 (vgl. Wassermann 1999, 658).

Straßen mitten auf der grünen Wiese enden: [21/56'] Ehrlicher (steigt auf einer Wiese aus dem Auto): Das gibt's doch nicht. (Faltet Freytag&Berndt-Karte auf, sieht auf eine verfallene Brücke, auf die die Straße führt, dort endet die Wiese) und sich der Kommissar mittels eines Pferdefuhrwerks fortbewegt [72], zeichnen den Osten Deutschlands als sein Gegenstück, noch nicht Westen und nicht mehr Osten.

Die Inszenierung des „Alten“ in der Gestalt des Herzogs wird sowohl durch die ihn sozial bestimmenden Attribute klischeehaft vollzogen - als Beweis seiner Bedrohung trägt er einen Fehdehandschuh aufs Kommissariat: [21/5'] Herzog: Diesen Handschuh hab ich heute morgen mit der Post zugeschickt bekommen, er widmet sich der Falknerei und sein Butler Bob ist schwarz - als auch auf der verbalen Ebene ausgedrückt: [21/5'] Herzog (zu Ehrlicher): Ich glaubte, für dieses Stück Land seien Sie von der Residenz zuständig. Residenzstädte gibt es seit der Weimarer Republik, also seit fast 80 Jahren, in Deutschland nicht mehr. Auch in der Figurenrede der Protagonisten wurde nicht mit Zitaten gespart: [21/19'] Ehrlicher: Ich hab in der Schule gelernt, der Adel ist ne absterbende Klasse. [21/39'] Laut Marx ist ein Schloss totes Kapital. Während der Herzog als Vertreter des „Alten“ in der Inszenierung höchstens Widerspruch bei den Kommissaren hervorruft, stehen die von seinem Gegenspieler, bezeichnenderweise mit dem Namen Maas¹⁵⁹ beschworenen Blut- und Boden-Traditionen im gesellschaftlichen Konsens zwischen Ost und West für das „Alte“, das einer überwundenen Epoche der Geschichte angehört:

[21/69'] Maas: Wir werden untergehen, weil wir unsere Traditionen vergessen haben. Kain: Kommt bloß darauf an, welche. Maas: Ehre, Treue, Tapferkeit, Pflichtgefühl. Kain: Sie haben Ordnung vergessen. Maas: Sehen Sie, für Sie bedeutet das alles nichts.

Über den Mythos Bernsteinzimmer wird der Bogen zu einem anderen Kapitel geteilter deutscher Geschichte geschlagen, nationalsozialistische Kriegsverbrechen im Zweiten Weltkrieg. Im Waldbesitz des Herzogs sind Dokumente vergraben, die Kriegsverbrechen beweisen:

[21/44'] Sur (weist auf ein Foto): Das sind Offiziere des Regiments Kurfürst, eine Spezialeinheit von Admiral Canaris, dem Chef der deutschen Abwehr. Die Abwehr

¹⁵⁹ „Von der Maas bis an die Memel“ - Deutschlandlied oder auch Lied der Deutschen genannt, 1841 von August Heinrich Hoffmann v. Fallersleben geschrieben.

hatte in diesem Waldstück das Kommando. [21/43'] Ehrlicher: In diesem Waldstück hier, da sollen 82 KZ-Häftlinge ermordet worden sein.

Der seit 1945 verschlossene und jetzt wieder geöffnete Stollen im Wald des Herzogs könnte die gemeinsame Geschichte und den Umgang beider deutscher Staaten mit Nationalsozialismus und Faschismus symbolisieren. Die DDR-Gründergeneration bezog eine wesentliche und lange Zeit tragende Legitimation aus der Abgrenzung von Krieg und Nationalsozialismus. In der „Aufarbeitung“ nicht nur dieser Vergangenheit muss sich zeigen, was das „Neue“ an dem neuen Staat ausmacht. In der Episode bekommt diese Aufgabe symbolhaft der Angehörige der jüngeren Generation übertragen:

[21/86'] Ehrlicher: Eine Sache müssen wir noch erledigen. Kain: Hast du irgendwann schon mal so'n Kriegsverbrecher verhaftet? Ehrlicher: Nee, werd ich auch nicht. Kain: Warum nicht? Ehrlicher: Weil du ihn verhaften wirst. Kain: Auf die Verhöre bin ich gespannt. Ehrlicher: Na ja, darf ich mich dazusetzen? Kain: Na ja, die Auffrischung der Geschichtskennntnisse hat noch keinem geschadet,

womit ein neues Kapitel deutsch-deutscher Annäherung aufgeschlagen ist.

7.1.2.3. Zusammenfassung der Phase 2

Charakteristisches Kennzeichen der Steigerungsphase der Erzählung ist die konflikthafte Gegenüberstellung von Alt und Neu, die symbolisch überformt als Auseinandersetzung zwischen Tradition und Moderne präsentiert wird. Dabei werden Ersterer idyllische und gruppenorientierte Qualitäten zugeschrieben, während Letztere mit sozialer Kälte und Egoismus gleichgesetzt wird. Die dualistische Darstellung beider Kategorien weist ihnen jeweils einen stabilen Status zu, zwischen ihnen gibt es keine Übergänge. Die Kategorien treten an Figuren und an Räume gebunden auf, wobei der Herkunftsbezug von untergeordneter Bedeutung für die verkörperten Eigenschaften ist. Die Räume bilden Refugien der in ihnen agierenden Figuren und präsentieren den Osten unter einer historisierenden Perspektive.

Die aufgegriffenen Themen sind disparat und umkreisen Beharren versus Abschied bzw. Suche versus Aufbruch.

Auf einer höheren Abstraktionsebene lassen sich die aufgerufenen Eigenschaften zum einen dem projizierten Osten, d.h. der Vergangenheit, zum anderen dem präsenten Westen, respektive der Gegenwart, zuordnen.

Während sich in der Durchsetzung der Interessen das Neue als dominant erweist, erlaubt die Etablierung von symbolischen Topoi ein für die Ost-West-Folie relevantes historisches Kontinuum zu aktualisieren.

Die Identitätsinszenierung der betroffenen Figuren trägt dagegen resignative Merkmale und sieht sich mit den Folgen grundsätzlich veränderter Rahmenbedingungen konfrontiert.

Die 2. Phase der Erzählung beschreibt die Konflikte und Gegensätze, die sich aus dem Aufeinandertreffen zweier differenter Wertesysteme und der in ihnen sozialisierten Figuren, vor dem Hintergrund der Vereinigung, ergeben.

7.1.3. Phase 3: Höhepunkt/Umschwung (2000-2002)

7.1.3.1. Kurzinhalte der Phase 3

Einsatz in Leipzig (22)

Die Dresdner Kommissare werden nach Leipzig beordert, um dort in einer Serie von Banküberfällen zu ermitteln, deren Hintermänner man in den eigenen Polizeikreisen vermutet. Bei einem erneuten Überfall wird eine Streifenpolizistin erschossen, die Täter, zwei Brüder, entkommen unerkannt. Wenig später verschwindet eine Augenzeugin, mutmaßliche Komplizin, spurlos. Ein Bruder erstickte die Freundin des anderen, um seine eigene Liebesbeziehung mit dem Chef der Leipziger Kripo nicht zu gefährden. Die Kommissare können das Doppelleben des Informanten aufdecken und werden von nun an in Leipzig ermitteln.

Tödliches Verlangen (23)

Eine junge Frau wird aus Eifersucht von ihrer älteren Konkurrentin, einer erfolgreichen und vermögenden Molekularbiologin, erschlagen. Verdächtigt wird aber der von der Älteren ausgehaltene Liebhaber, ein Betrüger und potentieller Erpresser, der auch ein Verhältnis mit ihrer erwachsenen Tochter hat. Als er sich von Mutter und Tochter trennen will, erschlägt die Mutter auch ihn.

Quartett in Leipzig (24)

Während die Leipziger Kommissare den Mord an einem erschlagenen Burschenschaftler untersuchen, ermitteln die Kölner Kommissare die Hintergründe des Giftmordes an einem anderen. Beide Opfer lebten in Leipzig, waren Mediziner und arbeiteten in der Privatklinik eines Lungenspezialisten an einer Studie zur Einführung eines neuen Medikaments. Die Fälle können nur durch die Kooperation der vier Kommissare gemeinsam in Leipzig aufgeklärt werden. Der Sohn des anerkannten Spezialisten, Medizinstudent und Burschenschaftler, gesteht die Taten. Er wollte dem Vater die Vertuschung der manipulierten Testergebnisse ermöglichen.

Trübe Wasser (25)

Ein junger, frisch verheirateter Mann kommt nach Leipzig zurück, um seinen ehemaligen Lehrer und Gönner und dessen zwei sozial etablierte Ruderpartner mit einem Museumsüberfall während der Wendezeit zu erpressen. Er wird aus

Eifersucht und Enttäuschung von seinem früheren Geliebten, dem Lehrer, erschlagen, der sich daraufhin wenig später selbst erhängt. Im Zuge der Ermittlungen stoßen die Kommissare im Fluss auf ein Fass mit einer stark verwesenen Leiche. Bei dem Toten handelt es sich um den verschwundenen Vierten der Rudermannschaft. Er wollte damals mit der Beute aus dem Überfall und seiner schwangeren Frau in den Westen gehen und kam bei einer Auseinandersetzung mit seinem Nebenbuhler ums Leben. Dieser hatte den Tod des Partners all die Jahre verschleiert und vergiftet nun auch den letzten der Mannschaftskollegen.

Totenmesse (26)

Die Buchhalterin eines Architektenbüros, das sich an der Ausschreibung zur Neugestaltung der alten Leipziger Messe beteiligte, wurde vom Balkon gestoßen. Sie hatte für den Täter über das Büro Zahlungen an ein Nummernkonto abgewickelt, womit sie ihn, Manager der ausschreibenden Invest AG, erpressen wollte. Er hatte seit einem Jahr eine auf seinen Kollegen und Freund angesetzte Geliebte bezahlt, um so die Weitergabe von Insiderinformationen vorzutäuschen. Er wollte damit den Aufstieg des Jüngeren in die Vorstandsetage verhindern. Als der Freund der Geliebten hinter das Verhältnis kommt, wendet er sich an die ahnungslose Ehefrau des Aufstiegs kandidaten, die aus Wut und Enttäuschung die jüngere Frau ersticht. Der Freund begeht aus Schuldgefühlen Selbstmord.

Verhängnisvolle Begierde (27)

Bei einer Explosion auf einem Segelboot infolge einer manipulierten Gasflasche wird der Seniorchef eines Familienunternehmens schwer verletzt. Seine Schwiegertochter und langjährige heimliche Geliebte kommt dabei ums Leben. Der hoch verschuldete Bauleiter der Firma erpresst die Frau des Seniors mit Fotos, die den unschuldigen Juniorchef als Täter erscheinen lassen. Während einer Auseinandersetzung um die vermeintlich belastenden Negative erschlägt diese ihren Angestellten. Die in den Junior verliebte Sekretärin wird des Mordanschlages überführt, sie war bei der Manipulation vom Bauleiter fotografiert worden.

Todesfahrt (28)

Ein 17-jähriger Radrennfahrer stirbt an den Folgen von Doping. Die Medikamente hatte er von der Mannschaftsärztin, die auch Prüfärztin für einen Pharmakonzern ist, erhalten. Kurz darauf verunglückt die Frau bei einem Autounfall tödlich. Die junge Geliebte ihres Mannes, einem Tennistrainer, wollte die Konkurrentin ausschalten und hatte die Bremsleitung ihres Autos angesägt.

Heiße Grüße aus Prag (29)

Ein bekannter Nachwuchsmusiker, einziger Sohn eines berühmten Prager Trompetenbauers, wird in Leipzig erschlagen. Da die tatverdächtige Freundin des Toten in ihrer Heimatstadt untergetaucht ist, ermitteln die Leipziger Kommissare mit Unterstützung ihrer tschechischen Kollegen in Prag. Der Täter, Werkstattleiter und rechte Hand des Vaters, sah sich in seinen Hoffnungen, das Familienunternehmen zu übernehmen, betrogen.

Rückspiel (30)

In Leipzig wurde eine Restauratorin erschlagen, um den vom Restaurationsabteilungsleiter und einem Kölner Kunstspediteur geplanten Versicherungsbetrug mit einem byzantinischen Triptychon, gedeckt von der zuständigen Kuratorin, zu verschleiern. Beim fingierten Überfall auf den Kunsttransport im Kölner Raum wird der Fahrer erschossen, der begleitende Restaurator stirbt später an seinen Verletzungen. Da die Tatverdächtigen beider zusammenhängenden Fälle sich in Köln befinden, ermitteln dort die Kölner und Leipziger Kommissare gemeinsam. Zur Übernahme des Triptychons war die Frau des Fahrers an stelle des Spediteurs, dessen Freund für den Leipziger Mord verantwortlich ist, erschienen. Sie nutzte die Gelegenheit, sich an ihrem Mann zu rächen, der sich wegen der Kuratorin von ihr trennen wollte.

7.1.3.2. Höhepunkt/Umschwung

In der 3. Phase der Erzählung, dem **Höhepunkt/Umschwung** mit neun Episoden und der Erzählzeit von 2000 bis 2002, beginnen sich die ökonomischen und sozialen Lebensbedingungen der Figuren neu zu ordnen, es werden Möglichkeiten aufgezeigt, wie „Gegenspieler“ und Widerstände überwunden werden können. Zum Höhepunkt der Filmerzählung wird die 3. Phase des Weiteren dadurch, dass zwei der neun Episoden (*Quartett in Leipzig (24)* und *Rückspiel (30)*) eine direkte Ost-West-Begegnung zwischen den Protagonisten verschiedener TATORT-Teams (MDR und WDR) inszenieren.

Globale Merkmale der Höhepunktphase

Die den Höhepunkt der Erzählung bildende Phase 3 betont die veränderten Rahmenbedingungen im vereinten Deutschland, zehn Jahre nach der Wende, mit Leipzig als Schauplatz. Der behauptete Normalitätsanspruch wird unter anderem dadurch formuliert, dass seine Protagonisten von dort aus ebenso im geografischen Osten (*Episode 29: Prag*) wie im geografischen Westen (*Episode 30: Köln*) in jeweiliger Kooperation mit den zuständigen Kommissaren ermitteln. Dabei nimmt die direkte Ost-West-Begegnung einen zentralen Platz in der Darstellung ein. Das Aufeinandertreffen des Ostens und des Westens bei formaler Gleichheit ihrer Vertreter ermöglicht es, das Gemeinsame und das Trennende beider Gruppen explizit zu thematisieren. Die zweite Strategie, das Ost-West-Thema aufzugreifen, besteht darin, Erinnerungen auszutauschen. Diese können Teil des individuellen und/oder des kollektiven Gedächtnisses sein (vgl. Kap. 4.5.3.).

Die Episoden spielen im etablierten sozialen Milieu, die Figuren der zwischen Anfang 30- und Mitte 50-Jährigen haben alle Arbeit, Geld und Erfolg. Ihre Biographien werden nicht ausformuliert, ihre Sozialisation erschließt sich oft nur aus dem Kontext. Die Motive ihrer Handlungen sind allgemeiner Natur, wie z.B. der Wunsch nach sexueller Erfüllung (*Einsatz in Leipzig (22)*, *Tödliches Verlangen (23)*, *Trübe Wasser (25)*), der nach freundschaftlicher Loyalität (*Totenmesse (26)*) oder auch Habgier (*Todesfahrt (28)*, *Rückspiel (30)*).

Die jüngere Generation erhält in der Regel, bis auf die ihrer geographischen Herkunft, keine biographischen Hinweise. Ihr geht es um leicht „verdientes“ Geld (*Einsatz in Leipzig (22)*, *Tödliches Verlangen (23)*, *Trübe Wasser (25)*, *Totenmesse (26)*, *Rückspiel (30)*), um die Durchsetzung einer Beziehung zu einem schon gebundenen Partner (*Verhängnisvolle Begierde (27)*, *Todesfahrt (28)*) oder um das Streben nach väterlicher Anerkennung (*Quartett in Leipzig (24)*, *Heiße Grüße aus Prag (29)*). Die in der 3. Phase dargestellten Konflikte resultieren nicht aus einem Interessengegensatz zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, sondern stellen das persönliche private Lebensglück ins Zentrum. Die Auseinandersetzungen darum

vollziehen sich innerhalb des eigenen sozialen Gefüges, wie Familie, Freundeskreis und/oder Komplizen. Die konkreten Ausformungen dieser Gefüge reichen einerseits vom Geschwisterpaar über ein Drei-Generationen-Haus bis zur Paten- bzw. Adoptivfamilie, andererseits von früheren Mannschaftskollegen bis zu Burschenschaftlern.

Veränderungen auf der dramaturgischen Ebene stellt der Wechsel des Protagonistenpaars von Dresden nach Leipzig dar (*Einsatz in Leipzig* (22)). Nachdem sie in Leipzig erfolgreich einen Serientäter und seinen polizeiinternen Komplizen überführt haben, erhalten sie das Angebot, in der Leipziger Kriminalpolizei zu arbeiten. Ehrlicher bietet sich so die Chance, auch räumlich in eine neue Lebensphase einzutreten und die mit den Erinnerungen an seine tote Frau verbundene Stadt Dresden hinter sich zu lassen:

[22/85'] Ehrlicher: Kain, was hält mich denn noch in Dresden? Meine Frau ist schon lange tot, mein Sohn kommt mich wahrscheinlich häufiger besuchen, wenn ich hier wohne, die Beförderungsstellen in Dresden sind alle mit Jüngeren besetzt. Irgendwas brauch ich doch noch als Herausforderung.

Dieser Umstand findet seine private Entsprechung in der Etablierung einer weiblichen Begleitfigur Ehrlichers, Frederike, die bereits in der letzten Episode der Steigerungsphase (*Fluch des Bernsteinzimmers* (21)) eingeführt wurde. Im weiteren Verlauf der Erzählung findet die private Zeichnung der Protagonisten und ihres sozialen Umfeldes im Wesentlichen in Frederikes Waschcafé statt. Sein jüngerer Kollege Kain schließt sich in der Filmerzählung dem Ortswechsel aus der einstigen sächsischen Residenzstadt Dresden in die wachsende Großstadt Leipzig aus Freundschaft an: [22/87'] Kain: Na ja, ich dachte mir eben, nicht nur in deinem Alter muss man immer wieder nach neuen Herausforderungen suchen.

Der MDR vollzieht hier auf der fiktionalen Ebene seinen eigenen Umzug nach. Der Rundfunkstaatsvertrag bestimmte den Standort Leipzig als Sendeanstalt (Staatsvertrag, August 1991¹⁶⁰). Abgesehen vom beruflichen und sozialen Umfeld der Protagonisten, lassen sich in der Besetzung der

¹⁶⁰ Die Episoden 1-21 wurden von verschiedenen Redaktionsmitarbeitern des MDR betreut, was die mitunter uneinheitliche Handschrift bei der Entwicklung einzelner Figuren der ersten beiden Erzählphasen erklärt. Ab der Episode 22 werden alle MDR-TATORT-Produktionen von ein und demselben Redakteur, Sven Döbler, betreut. In eingeschränktem Maße gilt das für die Koproduktion *Rückspiel* (30), bei der die Hauptverantwortung beim WDR in Köln lag.

Figuren der Höhepunktphase keine Einschränkungen im Darstellerkreis erkennen. Es finden sich ostdeutsche neben westdeutschen und österreichische neben russischen und tschechischen Schauspielern und Schauspielerinnen, was dem Normalitätsanspruch der Erzählphase und den Thematiken der einzelnen Episoden entspricht.

Spuren biografischer Vergangenheit

Ein Beispiel für eine nur angedeutete, nicht ausformulierte Biografie der älteren Generation ist die von Frau Professor Christine Werrling (*Tödliches Verlangen* (23)). Dass sie und ihre Tochter in der DDR sozialisiert wurden, erschließt sich direkt nur durch das in der Beschreibung der erwachsenen Tochter verwendete Lexem *Wende* als Markierung einer biographischen Zäsur, an der ihr Vater im Unterschied zur Mutter scheiterte: [23/70'] Mein Vater, zum Beispiel, der hat nach der Wende gesoffen, kurz davor hab ich ihn noch gesehen, nun ist er tot, sie hat noch nicht mal einen Kranz geschickt. Der Chefchemiker Paulus¹⁶¹ sagt über die erfolgreiche Molekularbiologin Werrling: Früher war sie sehr streng, arbeitete vierzig Stunden am Tag, verlangte dasselbe von ihren Mitarbeitern. Das wichtigste in ihrem Leben waren ihre Patente, die sehr viel Geld eingebracht haben [47']. Auf welchen Zeitraum er damit verweist, bleibt offen. Die Nebenfigur Paulus selbst wiederum wird mit einem ähnlich vagen Sozialisationsmarker ausgestattet:

[23/48'] Ehrlicher: Sagen Sie mal Herr Paulus, sind Sie zufälligerweise mit diesem General verwandt? Paulus: Er war mein Großvater, ich werd da nicht so gern dran erinnert. Ehrlicher: Kann ich durchaus verstehen. Paulus: Großvater Stalingrad vergeigt, Enkel Unikarriere vergeigt, sauber.

Nur wenigen Rezipienten dürfte bekannt sein, dass der zitierte Großvater Generalfeldmarschall Friedrich Paulus nach der sowjetischen Kriegsgefangenschaft in Dresden lebte. Im kollektiven Gedächtnis ist der Name Paulus untrennbar mit der Schlacht um Stalingrad verbunden. Paulus

¹⁶¹ Die Figur des Chefchemikers wird von Manfred Möck verkörpert, der in einem der letzten DEFA-Filme der DDR „Einer trage des anderen Last“ (1988, Regie: Lothar Warneke) einen zur Toleranz und Versöhnung bereiten Vikar darstellte. Der Film spielt in der Gründerzeit der DDR und beschwört den Konsens zwischen Marxisten und Christen. Peter Sodann (Ehrlicher) verlieh dem Erzähler aus dem Off seine Stimme (vgl. Gersch 2006, 197).

bekanntes sich als einer der wenigen Zeugen im Nürnberger Prozess offen zu seiner Verantwortung, insofern knüpft seine Erwähnung im MDR-TATORT an die Gründungserzählung der DDR, dem Antifaschismus, an (Zimmering 2000, 33; vgl. auch *Episode 21*). Gleichzeitig gelingt es durch die Namensnennung, eine Brücke zur historischen Kontinuität Deutschlands zu schlagen. Aus der Äußerung des Enkels geht nicht hervor, welche Bewertung er bezüglich des Großvaters vertritt.¹⁶²

Völlig vage bleibt die biographische Verortung des Familienunternehmens in *Verhängnisvolle Begierde (27)*. Die Klimaanlagebauende LLK wurde von der Seniorenchefin vor 35 Jahren in die Ehe eingebracht: [27/80'] Frau Wasberg: Hast du vergessen in was für einem Zustand ich die Bude von deinem Vater übernommen habe? Drei Monteure und ein oller Lieferwagen. Der Ehemann und Geschäftsführer baute sie zur ersten Firma der Region aus, das Unternehmen hat 45 Mitarbeiter, arbeitet an 12 Baustellen und beteiligt sich erfolgreich an öffentlichen Ausschreibungen. Der langjährige Lieferant der Firma sitzt in Kassel. Alle genaueren zeitlichen Angaben, auch diese, dass der Sohn und die Schwiegertochter seit sieben Jahren in der Firma arbeiten [32'], datieren aber nach der Wende.

Der suggerierten Normalität des Miteinanders von Ost und West entsprechend, ist es nicht ungewöhnlich, dass junge Westdeutsche im Osten leben und dort auch Liebesbeziehungen eingehen. Kurioserweise nutzen sie den Standort gleich für ausgeklügelte kriminelle Aktivitäten. Die Money Makers [9'], aus *Einsatz in Leipzig (22)* leben seit 1992 in einer Villa in Leipzig und haben 18 Banküberfälle verübt. Die Brüder Vodenka stammen aus München und haben dort an der Technischen Hochschule (TH) studiert. Die bei ihnen lebende Freundin des einen war in Berlin Maskenbildnerin beim Film. Die drei sind Ende zwanzig und haben beim Börsenboom ne Menge Geld gemacht [22'].

Ein etwa gleichaltriger Ostdeutscher wie Paul Hahn alias Paolo aus *Trübe Wasser (25)* war im November 1989 in Berlin als Mauerspecht unterwegs [51']. Seit

¹⁶² Vgl. Johannes Hürter: Ohne den Mut zum Ungehorsam. In: FAZ, 3. 11. 2008.

Anfang der 90er Jahre lebt er auf Ibiza und hat sich 1994 mit Hilfe seines ehemaligen Lehrers und Freundes selbstständig gemacht. Dieser hatte jahrelang seinen Anteil [aus dem Museumsüberfall] in die von Paul eröffnete Discobar gesteckt [66']. Das Geschäft lief eine Zeit lang gut, später begann er, im Drogengeschäft mitzumischen, und bekam Schwierigkeiten mit der Mafia. Neun Jahre später kommt er nach Leipzig zurück, um mit seinem Wissen Geld zu erpressen.

In *Totenmesse* (26) versucht eine 26-jährige, alleinstehende Buchhalterin ihren Auftraggeber zu erpressen. Nach einem Achtstundentag absolvierte die kleine Buchhalterin mit großen Plänen [10'], ein Fernstudium für Bauingenieurwesen. Eine andere junge Frau ist in Rostock geboren und lebt seit fünf Jahren mit ihrem Freund in Leipzig. Die beiden 22-Jährigen arbeiten für ein Versandhaus, sie als Modezeichnerin und er als Fotograf. Sie wollten sich mit einem Modeatelier selbstständig machen, das Geld für ihren Traum bezieht die junge Frau aus einer Beziehung mit einem älteren Mann.

Dass ostdeutsche Herkunftsverweise durchaus funktioneller Natur sein können, demonstriert der in derselben Episode (26) als Quoten-Ossi [40'] bezeichnete Architekt Frings. An sein Architekturbüro ging als einziges ostdeutsches Büro die Aufforderung zur Beteiligung am Wettbewerb um die Neugestaltung der Leipziger Messe¹⁶³. Über seine Biographie ist nicht sehr viel zu erfahren, außer dass er sich in den letzten zehn Jahren etwas aufgebaut hat [2'] und als erfolgreicher Architekt arbeitet, der Preise und Auszeichnungen gewonnen hat. Die beruflichen Qualitäten der Figur werden offenbar herangezogen, um ein Ungleichgewicht zwischen Ost und West bei der Verwirklichung der deutschen Einheit – hier die Gestaltung der Neuen Messe – zu illustrieren: [26/71'] Frings: Für den bin ich wohl so was wie ein Quotensachse gewesen¹⁶⁴. Das Kriterium ostdeutsche Herkunft von Frings erfüllt in der Episode lediglich eine offiziell gewünschte Alibifunktion. Im Konflikt zwischen den westdeutschen Entscheidungsträgern spielt sie keine Rolle, sondern wird strategisch eingesetzt.

¹⁶³ Industriemustermesse, Leipzig als Messestandort geht bereits auf das Mittelalter zurück, in der DDR Messe im Frühjahr und Herbst. Drehscheibe des Ost-Westhandels, Ausstellung ganzer Volkswirtschaften. (vgl. Sommer 1999, 194f.)

¹⁶⁴ Eine Quote dient dazu, einen bestimmten Personenkreis in einer angemessenen Zahl zu vertreten (nach Duden: Fremdwörterbuch, Bd.5, 2001, 836).

Mit eindeutigen Hinweisen auf eine ostdeutsche Sozialisation sind die beiden Sportler in *Todesfahrt (28)* versehen. Beide waren 1988 Mitglieder der DDR-Olympiamannschaft¹⁶⁵, der eine erfolgreicher Kunstturner: [28/20'] Ehrlicher: Ah, Tobias Kühn, Olympiasieger 1986 im Bodenturnen. Kühn: 88, Bronze an den Barren, Silber an den Ringen und auch Silber mit der Mannschaft, der andere ein Rennfahrer, von dem heute keiner mehr spricht, ist damals auf dem Fahrrad eingeschlafen [32']. [28/52'] Kühn: Er ist ein Verlierer, vierter Platz war das höchste der Gefühle für ihn, trotz seines Ehrgeizes. Der Rückverweis auf die sportlichen Erfolge wird verbal und visuell vollzogen, z.B. in Minute 48 durch Fotos der beiden Sportler bei Siegerehrungen mit Medaillen und Pokalen (vgl. Kap. 8.1.2.). Die Sozialisierung der Ehefrau von Kühn, jetzt Tennistrainer, eine erfolgreiche Sport- und Prüfärztin, erschließt sich nur über deren gemeinsame Ehejahre: [28/26'] Ehrlicher: Wie lange sind Sie eigentlich schon verheiratet? Kühn: 20 Jahre.

Erinnerung als Vergegenwärtigung von Sozialisation

Konkreter sind in *Trübe Wasser (25)* die Informationen zur Sozialisation der Figuren, drei ehrbare Leipziger Bürger [4'], ein Lehrer für Deutsch und Sport, ein Getränkegroßhändler und ein Zahnarzt. Wieder wird das Jahr 1989 als biographische Zäsur gesetzt, die einen auf einer kriminellen Tat beruhenden Neustart ermöglicht. Am 12. November 1989 überfielen die vier Männer ein Museumsdepot in Leipzig und stahlen eine Uhren- und Pretiosensammlung im Wert von über 2 Millionen Mark. Durch die Grenzöffnung profitierten die Täter von der Umtauschmöglichkeit der DDR- in D-Mark. Damit hatten sie 1990 das Geld für eine Existenzgründung (vgl. exemplarische Analyse „Archiv“: Kap. 8.2.1.).

Vor 1989 ruderten die Männer erfolgreich in einem Viererboot: [25/15'] Bernd: Unser Kleeblatt hat ne ganze Weile vorne mitgemischt. Mit der Erzählung über den Bau des Bootes Kleeblatt Marke Eigenbau [15'] - visualisiert durch ein rückverweisendes Schwarz-Weiß-Foto - wird gleichzeitig DDR-Alltagswissen, über das alle in der Episode auftretenden Figuren verfügen, insofern

¹⁶⁵ 1988 gewann in Seoul der Sportler Sven Tippelt die Bronzemedaille am Barren, die Bronzemedaille an den Ringen und die Silbermedaille im Herren Mehrkampf Mannschaft (siehe: www.olympiastatistik.de/ letzter Zugriff 10.10.2019; vgl. dazu auch Kluge 2000).

aufgerufen, dass die damaligen ökonomischen Engpässe erfinderischer Eigeninitiative bedurften: [25/20'] Ehrlicher: Wo habt Ihr denn damals das Holz hergehabt? Behrens: Organisiert. Schewe: Sie kennen doch die drei berühmten B's, Bestechung, Matzke: Bückware¹⁶⁶, Behrens: Beziehungen. Die die Verwendung sozialer Nähe andeutende informelle Ihr-Form greift zum einen auf unter Sportkollegen übliche Anredeformen zurück, ist vor dem Hintergrund der Erzählung aber ebenso plausibel als Konstruktion einer Wir-Gruppe aufzufassen. In der Formulierung der Antworten als Phrasen aus dem halb-öffentlichen DDR-Sprachgebrauch wird die Existenz der auf die Vergangenheit zurückgehende Wir-Gruppe bestätigt. Der Bootssteg des Rudervereins entstand unter ähnlichen Bedingungen: [25/35'] Angler: Und der hat damals mit ein paar Kumpels so ne Fässer abgeholt und Eisenschrott, die wollten nen Steg bauen oder so was.

Das „Verschwinden“ des vierten Mannschaftskollegen wiederum wird mit folgenden, dem offiziellen DDR-Sprachgebrauch entsprechenden Phrasen umschrieben:

[25/20']. Unser Schlagmann konnte damals den Verlockungen des goldenen Westens nicht widerstehen. [25/38'] Ehrlicher: Wann ist er denn nun genau nach'm Westen abgehaun? [25/44'] Schewe: Ne Menge Leute haben 89 ihre Familie im Stich gelassen.

Der getötete Schlagmann war zur Wende laut Obduktion zirka 20 Jahre alt und arbeitete in einer nun aufgelassenen Fabrik: [25/34'] Angler: Den Laden gibt's nicht mehr, den haben sie abgewickelt, seitdem hab ich viel Zeit zum Angeln. Das ausführende Subjekt (sie) wird der anderen Gruppe zugeordnet, die nicht konkretisiert werden muss, allerdings wird die möglicherweise an die Zugehörigkeit gebundene negative Zuschreibung durch den saloppen Sprachgebrauch (Laden = Betrieb) neutralisiert (vgl. Kap. 4. 6.).

Während diese Beispiele belegen, wie in der filmischen Inszenierung kollektive Sedimente ostdeutscher Alltagserinnerung aufgegriffen werden und damit die gemeinsame Sozialisation der Interaktionsbeteiligten als Faktor einer Gruppenbildung herausgearbeitet wird, führt ein anderes

¹⁶⁶ Bückware, auch: unterm Ladentisch. Durch ständigen Mangel und Lieferengpässe gab es immer wieder Waren, die nicht in ausreichendem Maße zur Verfügung standen. Diese Waren wurden häufig erst gar nicht in die Regale gestellt. Der Kunde bekam die Ware häufig nur auf Anfrage „unter dem Ladentisch vor gereicht, wenn er sich gut mit dem Verkaufspersonal stellte“ (Sommer 1999, 56).

Gespräch das identitätsstiftende Potential eines konkreten Ereignisses, das im kollektiven Gedächtnis der Beteiligten verankert ist, vor Augen. Das besondere Potential rührt daher, dass hier ein historischer Markstein untrennbar mit dem individuellen Leben jedes der Gesprächsbeteiligten verbunden ist, die geteilte Erinnerung sich also aus Bestandteilen des kollektiven und individuellen Gedächtnisses speist, die einander verstärken (vgl. Kap. 4.5.3.). Die Frau des verschwundenen Schlagmanns stellt in einem Gespräch mit Ehrlicher die Wir-Gruppe der Ostdeutschen her, indem sie dessen Erinnerungen an den Herbst 1989 aufruft: [25/43'] Frau Künzel: Erinnern Sie sich nicht mehr an den Herbst 89? Die Aufforderung evoziert beim Protagonisten die gewünschte Wirkung. In seiner Reaktion bestätigt sich die bindende Kraft der geteilten Erinnerung und damit die Existenz und Erneuerung der Wir-Gruppe: [25/43'] Ehrlicher: Oh doch, das war ne große Zeit (versonnen, in sich gekehrt). Frau Künzel: Freiheit, hieß das Zauberwort, und da wollt ich meinem Mann mit nem Kind neue Fesseln anlegen? In ihrer nachgesetzten Feststellung verwendet die Frau das Lexem Freiheit im kollektiven Sinn in einer formelhaften Wendung, um dem eine individuelle Beschränkung entgegenzustellen, deren Gültigkeit sie gleichzeitig infrage stellt. Der Protagonist wird sich im Laufe der gesamten Episode zur aufgeworfenen Frage kollektive versus individuelle Freiheit nicht äußern. Weder wird seine Einstellung zum Plan des Toten, mit Beute und schwangerer Frau in den Westen zu gehen nachgereicht, noch nimmt er irgendeine Bewertung vor und bleibt damit vorgeblich neutral. Im Zuge ihrer Recherchen zu dem getöteten Ehemann tauscht das Protagonistenpaar später im Archiv seine Erlebnisse vom 12. November 1989 aus (vgl. exemplarische Analyse „Archiv“: Kap. 8.2.1.).

Ebenfalls in dieser Episode findet sich eine der seltenen Szenen [26'] der Gesamterzählung, in denen mittels eines materialisierten ikonographischen Zeichens mit eindeutig politischer Symbolik: Hammer–Zirkel–Ährenkranz¹⁶⁷ an das kollektive Gedächtnis appelliert wird (vgl. exemplarische Analyse „Münze“: Kap. 8.2.2.).

¹⁶⁷ Staatswappen der DDR von 1955-1990. 1959 wurde das Wappen in die deutsche Flagge (Schwarz-Rot-Gold) eingefügt und diente als DDR-Staatsflagge. Erst 1969/70 wurde die DDR-Staatsflagge auch auf bundesdeutschem Boden akzeptiert (vgl. Lexikon der deutschen Geschichte 1945-1990, 2002, 109 und 567).

Im Unterschied zum ikonographisch gleichfalls manifestierten Leipziger Messesymbol mit monumentalem Charakter in *Totenmesse* (26) bedarf aber der politische Aussagewert der Münze keinerlei Erklärung oder Hintergrundwissens, er steht in seiner Referenz für sich (vgl. Kap. 4.5.3.).

Schon der Titel *Totenmesse* subsumiert das Thema der Episode, ein Abgesang auf die Ökonomie des untergegangenen Staates DDR am Beispiel seines renommiertesten Handelsplatzes, der Leipziger Messe, die im 11. Jahr der Einheit visuell zu Grabe getragen wird. Eines der zentralen identitätsstiftenden Elemente der Stadt Leipzig, die Alte Messe, soll neu gestaltet werden. Das Messesymbol als Bauwerk selbst ist in den 87 Filmminuten vierzehnmal aus verschiedenen Kameraperspektiven und Einstellungsgrößen zu sehen. Durch ein Modell der Neuen – Alten Messe im Architekturbüro wird dessen visuelle Inszenierung noch vervielfacht. Die Topographie der Alten Messe mit dem markanten Messesymbol wird zudem durch den auffälligen Obelisken mit rotem Stern am russischen, vormals sowjetischen, Pavillon angereichert, der wiederum viermal von der Kamera präsentiert wird. Die Episode stellt so mehrfach sowohl verbal als auch visuell den Kontrast zwischen „Alt“ und „Neu“ - dem Leitthema der Steigerungsphase - ins Zentrum ihrer Geschichte. Die Gegenüberstellung wird mit filmischen Mitteln betont, indem zweimal ein altes DDR-Filmdokument in Schwarz-Weiß als Werbefilm des Bauträgers Urban-Invest AG verwendet wird (*Minuten 1, 4*). (Vgl. Kap. 2.2.1.). Die Archivaufnahmen aus dem DDR-Fernsehen, die Erich Honecker¹⁶⁸ und Willi Stoph¹⁶⁹ beim Besuch der Leipziger Messe zeigen, laufen mit O-Ton und sollen den Vorstand der Urban-Invest AG vom neuen Konzept überzeugen. Erst aus der Beweiskraft der Originalaufnahmen bezieht die Urban-Invest AG offenbar die Legitimation des Neubaus. In *Minute 44* sieht sich diese anscheinend in direkter Nachfolge zur ehemaligen DDR-Führung:

¹⁶⁸ Erich Honecker, 1976-1989 Staatsrat der DDR (vgl. www.chronikderwende.de/lexikon/biografien/biographie_jsp/key=honecker_erich.html/letzter Zugriff: 21. 01. 2011).

¹⁶⁹ Willi Stoph, 1976-1989 Ministerpräsident der DDR (vgl. www.chronikderwende.de/lexikon/biografien/biographie_jsp/key=stoph_willi.html/letzter Zugriff 21. 01. 2011).

[26/44'] (Nacht, Messesymbol als Leuchtreklame, Alte Messe) Ton Werbefilm: Die alte Messe Leipzig, Publikumsmagnet, gestern, heute und morgen, dort wo sich noch vor wenigen Jahren die DDR-Führung feiern ließ (vorne Erich Honecker, hinten Willi Stoph mit Hut, Leute am Straßenrand applaudieren), wird die Urban Invest AG den größten Freizeit- und Erholungskomplex Europas errichten.

Symbolisch vollzieht der Film im Film das herkömmliche dichotome Muster des Ost-West-Diskurses nach, der eine bedarf des anderen als Negativfolie (vgl. Kap. 4.1.1.).

Neben der visuell inszenierten Erinnerung beinhaltet die Episode darüber hinaus eine in sich geschlossene verbalisierte Erinnerung, in der ostdeutsche und westdeutsche Sichtweisen gegeneinander gesetzt sind, wobei der Schauplatz „Alte Messe“ sowohl Referenzobjekt als auch auslösendes Moment der Erinnerung ist. Dramaturgisch eingeleitet wird diese während einer Fahrt des Protagonistenpaares zum Architekturbüro in Form einer Bestandsaufnahme, die generationenspezifisch ausfällt. An ihr lässt sich die divergierende emotionale Bindung an das Areal ablesen. Hier deuten sich zwei grundverschiedene Ansätze im Umgang mit Vergangenheit, nicht nur in Bezug auf zeitgeschichtlich geprägte Bausubstanz, an. Als der Anfang 30-jährige Kain angesichts des Zustandes der Messe eine radikale Tabula rasa fordert, widerspricht ihm der ältere Ehrlicher, verwendet dabei (ironisch?) allerdings ein Fahnenwort des politischen Diskurses rund um die deutsche Einheit, das in sich selbst die Existenz eines einzubeziehenden „Alten“ verleugnet:

[26/13'] Kain: Alles verfallen hier, Bombe rauf und plattmachen. Ehrlicher: Warum denn plattmachen? Aufbau Ost¹⁷⁰, (man sieht Obelisken), heh, der sowjetische Pavillon, Kinder, Kinder, ist das lange her. Kain schaut ihn an. (Im Hintergrund der vormals sowjetische Pavillon mit Obelisken).

Ehrlicher schwelgt in seinen Erinnerungen, wird aber nicht aufgefordert, diese zu erzählen. Der selbstverständliche Gebrauch des Adjektivs sowjetisch ist selbst schon rückbezüglich. Augenscheinlich löst der Pavillon mit dem roten Stern in ihm persönliche Erinnerungen aus, die er erst in Minute 39

¹⁷⁰ Aufbau Ost: Programm der Bundesregierung mit dem Ziel, in den neuen Bundesländern einen wirtschaftlichen Standard, wie in der Bundesrepublik zu erreichen. Nach Schroeder (2006, 616) beläuft sich der „Preis der Einheit“ auf etwa 1,7 Billionen Euro (netto: 1,4 Billionen Euro). (Vgl. dazu auch Aufbau Ost-Lexikon, www.bpb.de/letzter Zugriff 10. 10. 2010).

verbalisiert. In diesem Gespräch - wiederum bei einer Autofahrt über das Messegelände - tauschen Ehrlicher und sein Gegenspieler, der westdeutsche Manager Freyberg, beide sind ungefähr gleich alt, ihre Erinnerungen an die Leipziger Messe zur Zeit der deutschen Zweistaatlichkeit aus. Während die älteren Männer im vorderen Teil des Autos ihre Erinnerungen austauschen, schweigt der jüngere Kommissar im Fond. Seine Reaktionen vollziehen sich allein auf der nonverbalen Ebene. An seinen mimischen Reaktionen ist zwar erkennbar, dass er dem Gespräch folgt, welche Meinung er selbst vertritt, bleibt mehrdeutig. Freyberg, fahrend, erzählt von seinem Messebesuch 1984:

[26/39'] Freyberg: 84 war ich schon mal hier, mit einer Wirtschaftsdelegation aus Düsseldorf. Wir haben uns totgelacht (Kain: leichtes Wegschauen nach links), im Pavillon vom VEB Robotron¹⁷¹ stand der erste begehbbare Mikrochip der Geschichte (er lacht), Weltniveau.

Für ihn liegt die Relevanz der Leipziger Messe allein in ihrer ökonomischen Potenz. Sein Erlebnis bezieht sich auf die schon damals bekannte technisch-wissenschaftliche Unterlegenheit des anderen deutschen Staates,¹⁷² dessen Versuche um wirtschaftliche Konkurrenzfähigkeit er ins Lächerliche zieht, indem er ihre didaktischen Präsentationsformen abwertend in den Vordergrund stellt. Er tut das als Angehöriger der auch langfristig ökonomisch erfolgreicherer Wir-Gruppe. Die erwähnte Präsentation war wohl mehr dem innenpolitischen Anspruch geschuldet, eigene wissenschaftlich-technische Entwicklungen als Errungenschaften des Sozialismus darzustellen. Der Adressatenkreis war die interessierte Bevölkerung, der die Leistungen der Vorzeigebetriebe nahegebracht werden sollten. Die Leipziger Messe war neben einer Verkaufsmesse, bei der Wirtschaftsbeziehungen gepflegt wurden, eine öffentliche Schaumesse. Ehrlicher geht auf die zum Ausdruck kommende Abwertung seines Gesprächspartners nicht ein. Er setzt ihr eine subjektiv uneingeschränkte positive Sicht entgegen:

¹⁷¹ Robotron: Markenzeichen des VEB Robotron Sömmerda. Unter diesem Markenzeichen produzierte die DDR Computer und periphere Technik wie Drucker (siehe Sommer 1999, 276).

¹⁷² Schroeder bezeichnet die Jahre zwischen 1981 und 1985 als die der Stagnation und Krise. In diese Zeit fallen auch die durch Franz-Josef Strauß vermittelten Milliarden-Kredite der Bundesrepublik an die DDR (Schroeder 1998, 255).

[26/39'] Ehrlicher: Ich hab da eigentlich schöne Erinnerungen an die Zeit (Kain blickt nach unten), immer wenn hier Messe war, wurden wir von Dresden aus abkommandiert. Na ja, natürlich gab's zu wenig Unterkünfte, aber ich hatte ja meine feste Schlummermutter. Freyberg: Feste was? Ehrlicher: Schlummermutter. Das ist so etwas wie ne Messewirtin, na ja, also Privatwohnung (Kain schaut nach rechts), wir sind runter gekommen, abends gabs Strammer Max oder Sülze mit Bratkartoffeln, danach Wodka aus Wassergläsern (Kain verzieht die Augen), Mann, haben wir einen Skat gedroschen, bis tief in die Nacht. Meine Wirtin hat immer gewonnen, ich weiß bis heute nicht, warum (Hintergrund: Obelisk mit rotem Stern).

Ehrlicher beschreibt sich selbst als einer hierarchisch untergeordneten Gruppe zugehörig, die sich aus beruflichen Gründen während der Messe in Leipzig aufhalten musste. Es bleibt ungesagt, was ihr konkreter Auftrag war, es kann aber davon ausgegangen werden, dass es sich um Sicherheitsaufgaben handelte. Ehrlichers Erzählung ist nur mit dem Wissen um ihren gesellschaftlichen Kontext zu verstehen, so zum Beispiel, welche Bedeutung die Leipziger Messe als Schaufenster der und für die DDR hatte oder dass es in Leipzig zur Messezeit zu wenig Hotelbetten gab und es daher auch für Betriebe normal war, ihre Dienstreisenden in Privatquartiere einzumieten. Die von Ehrlicher verwendete Bezeichnung Schlummermutter ist in der Inszenierung auf die Nachfrage des Westdeutschen hin angelegt. Die erklärende Definition liefert Ehrlicher gleich anschließend. Auffallend ist, dass Ehrlicher seine Messeerlebnisse ausschließlich als kollektive soziale Alltagserfahrung beschreibt. Die Inszenierung verzichtet dabei nicht auf die Verwendung von Stereotypen, die teilweise auch noch visuell reflektiert werden (Wodka aus Wassergläsern – Obelisk mit rotem Stern). Freyberg kommentiert die Erzählung Ehrlichers gönnerhaft, nicht ohne wieder die Überlegenheit der eigenen Gruppe anzudeuten und nennt gleichzeitig den Grund des Niedergangs der DDR: [26/40'] Freyberg: Na ja, die kleinen Freuden der Mangelgesellschaft. Ehrlicher: Na, ich seh das ein bisschen anders. Die hegemoniale Sichtweise symbolisiert er, Freyberg, Manager der Urban-Invest AG und Fahrer des Autos. Beide Gesprächspartner handeln die Bewertung ihrer Erfahrungen nicht aus, gehen nicht aufeinander ein, ihre Sichtweisen über die Vergangenheit bleiben nebeneinander stehen.

Neben Episoden, die die Phase der deutschen Zweistaatlichkeit aus der Perspektive von Ost- und West-Protagonisten reflektieren, steht *Heiße Grüße aus Prag* (29), die das Verhältnis der früheren DDR-Bürger zum ehemaligen sozialistischen „Bruderland“ CSSR berührt. Indirekt nimmt die Episode auf die frühere Zweistaatlichkeit Bezug, indem in ihr ausnahmslos Figuren agieren, die im politischen Osten sozialisiert wurden. Auf dramaturgischer Ebene wird der Blick in die Vergangenheit durch die Melodie eines Trompetenspiels ausgelöst, die Ehrlicher zufällig in Frederikes Waschcafé hört: [29/1'] Ehrlicher: Entschuldigung, schöne Melodie, nachdem die DDR eingegangen war, hab ich das nie wieder gehört. Frederike: Das ist die berühmte goldene Trompete aus Prag. Die symbolische Bedeutung von Prag in der kollektiven Erinnerung der Ostdeutschen erschließt sich, wenn man berücksichtigt, dass die CSSR das einzige sozialistische Land war, für das DDR-Bürger kein Visum brauchten. Im kollektiven Gedächtnis der Tschechen wiederum, die Figuren differenzieren dabei nicht zwischen Ost- und Westdeutschen, ist die Erinnerung durch die historischen Ereignisse ab 1938 („Münchener Abkommen“) belastet: [29/68, 69'] Kommissar Czerny: Deutsche Romantik trifft auf blondes Prager Mädchen. Trau keinem Deutschen, ihre Liebe kann sehr besitzergreifend sein. Die Ereignisse des Jahres 1968 („Prager Frühling“) und die Rolle der politischen Staatsführung der DDR werden nicht thematisiert, obwohl der Protagonist ungefähr um dieses Jahr herum das letzte Mal in Prag war: [29/84'] Czerny: Ich hoffe, Sie warten nicht wieder 35 Jahre, bis Sie Prag das nächste Mal besuchen. Ehrlichers Erinnerungen reichen in die fünfziger Jahre zurück und rufen Segmente eines geteilten kollektiven Gedächtnisses einer Ostsozialisation unter Ausklammerung divergenter Elemente auf: [29/23'] Ehrlicher: Da stand doch vor einiger Zeit noch Stalin. Irina: Den haben wir schon lange von seinem Sockel geholt. Prag hat in seiner Geschichte schon etliche Herrscher kommen und gehen gesehen. Ehrlicher: Wie Heydrich. Die Erwähnung Heydrichs¹⁷³ macht deutlich, dass der Protagonist im Rahmen seiner kollektiven Identität diesen nicht als Mitglied seiner eigenen Gruppe betrachtet, womit er an den DDR-Gründungsmythos des Antifaschismus anknüpft (vgl. Zimmering 2000, 14). Interessant an der Äußerung seiner jüngeren tschechischen Gesprächspartnerin in Kains Alter ist, dass deren Gruppe als handelndes

¹⁷³ Reinhard Heydrich, 1904-1942, Stellvertretender Reichsprotektor von Böhmen und Mähren, fiel 1942 einem Attentat in Prag zum Opfer (vgl. Deschner 2008).

Subjekt der Geschichte markiert ist, während Entsprechendes vom ostdeutschen Protagonisten nicht in Anspruch genommen wird. Eventuell handelt es sich hierbei um eine Leerstelle - der Osten Deutschlands als Objekt der Geschichte. Episode 29 ist eine Koproduktion mit dem tschechischen Fernsehen als Partner. Während der Protagonist seinen Fall löst, wandelt er auf den Spuren seiner Jugend in Prag: [29/25'] Pensionswirtin: Der junge Herr Bruno ist unser erster ausländischer Gast gewesen. Seine Erwartungen entpuppen sich als Projektion einer Sehnsucht nach einer anderen Welt. Der dargestellte Alltag entspricht dem einer Übergangsgesellschaft mit ihren neuen Statussymbolen: [29/22'] Ehrlicher (zu Irina, die in ihr Cabrio steigt): Eurer Polizei muss es ja gut gehen, wenn ihr euch solche Dienstwagen leisten könnt. Irina: Der gehört mir, und ich musste hart dafür arbeiten, sehr hart sogar und ihren Lebensbedingungen: [29/73'] Irina: Nein, im Zentrum wohnen nur noch die Reichen. Also, ich nicht. Kain: Wie bei uns. Er weist damit Parallelen zu Visualisierungen aus der Phase 1 und 2 der Filmerzählung auf (vgl. Kap. 8.1.2.). Ehrlichers etwa gleichaltriger tschechischer Kollege, Major Czerny, ihm in Berufsethos und Werteinstellungen ähnlich, klärt Serienmorde an russischen Prostituierten. In Prag hat die Globalisierung Einzug gehalten, auch hier gelten die Gesetze der Marktwirtschaft: [29/83'] Kain: Was passiert denn jetzt mit dem Haus Materna? Czerny: Wahrscheinlich wird's ein Souvenirshop oder Fast-Food-Bude. So ist es der ältesten Buchhandlung von Prag gegangen, die verkaufen jetzt Schwejkburger. Auf der Ebene der Kriminalgeschichte nimmt die Episode noch einmal das in der Phase 2 dominante Thema, Konflikt zwischen Tradition und Moderne, auf: [29/6'] Milan Materna: Dann wird mein Vater vor die Presse treten, er wird mich als Versager hinstellen, der gemeinsam mit einem skrupellosen Geschäftemacher versucht, billigste Plagiate als echte Maternas auszugeben und zu verkaufen. Es handelt sich um eine Projektion des Ostens (Ostdeutschland) auf den Osten (Tschechien). Die Episode zeigt, dass auch dort eine neue Zeit angebrochen ist, in der der Osten als Idee Geschichte ist. Insofern heißt es Abschied nehmen von der Projektion des „heilen Ostens“, er existiert nur mehr in der Erinnerung.

Ost-West-Begegnung

Neben der Identitätsinszenierung, die die konstituierenden Elemente einer kollektiven Identität mittels der Erinnerung der Figuren präsentiert, in der sich spezifische ostdeutsche Erfahrungen eingeschrieben haben, lässt sich an Gruppen gebundene Identität in der direkten Begegnung mit dem konstruierten Anderen gestalten und umreißen. Auf diesem Verfahren beruhen insbesondere die in den *Episode 24 und 30* inszenierten Gruppenzugehörigkeiten Ost und West, die sich in einem Neben- und Miteinander der handelnden Protagonisten und Figuren konturieren. Dabei wird die Rolle der eindeutig ostdeutschen Perspektive fast ausschließlich vom Protagonisten Ehrlicher übernommen. Bei beiden Episoden handelt es sich um Koproduktionen zwischen dem MDR und dem WDR. Während in *Quartett in Leipzig (24)* die Täter in der von Köln nach Leipzig expandierten deutsch-nationalen Burschenschaft Votonia zu verorten sind, handelt es sich in *Rückspiel (30)* um von Ost und West gemeinsam geplante und durchgeführte Verbrechen. Hier agieren die Protagonistenpaare aus Leipzig (Bruno Ehrlicher und Kain) und Köln (Max Ballauf und Freddy Schenk) als Vertreter einer Ost- bzw. Westgruppe, die, um ihre miteinander verbundenen Fälle zu lösen, zu einem gruppenübergreifenden gesamtdeutschen Handeln finden müssen. Die Schwierigkeiten auf dem Wege über eine Kooperation zur Interaktion sind explizit Gegenstand der Episoden. *Quartett in Leipzig (24)*¹⁷⁴ wurde rund um das Jubiläum 10 Jahre Deutsche Einheit im Herbst 2000 ausgestrahlt, die Reihe TATORT beging mit diesem Film ihr 30-jähriges Jubiläum.¹⁷⁵ Dementsprechend war auch die Aufmerksamkeit, die der Film in der medialen Berichterstattung fand. *Rückspiel (30)* aus dem Jahre 2002 dagegen ist nicht nur dem Titel nach als Reaktion auf die erste Begegnung der Kommissare zu verstehen, sondern nimmt durch die Wiederaufnahme dramaturgischer und verbaler Elemente direkt auf seinen Vorläufer Bezug. Die Einbeziehung überzeichneter visueller Verweise verleiht der zweiten Begegnung mitunter parodistischen Charakter. In beiden Inszenierungen

¹⁷⁴ Dieser Film als Einzelerzählung wurde umfassend und detailliert im Rahmen einer veröffentlichten Diplomarbeit analysiert (Welke 2005).

¹⁷⁵ Der 1. TATORT „Taxi nach Leipzig“ wurde im November 1970 in der ARD ausgestrahlt (vgl. Kap. 5).

sind die Begegnungen weder Resultate eines gemeinsamen Plans der ermittelnden Kommissare noch Auftrag ihrer übergeordneten Behörden (Sachsen und Nordrhein-Westfalen). Sie sind Folge unautorisierten Handelns auf jeweils fremdem Terrain, in der vom MDR verantworteten Episode (24) ermitteln die Kölner in Leipzig, in der WDR-Episode (30) die Leipziger in Köln, was für die Ausgangsposition des Aufeinandertreffens bestimmenden Charakter hat:

[24/23'] Freddy: Du willst also auf Rechtshilfeverfahren Sachsen - Nordrhein-Westfalen machen, ja? Mit Antrag? Ballauf: Nein, eher so was Inoffizielles. Freddy: Ach, so'n kleiner Privatbesuch? Ballauf: Wir müssen das ja nicht gleich an die große Glocke hängen, nur der Erfolg zählt. Freddy: Da gibt's bestimmt kein Kölsch!

Bei einem unbeabsichtigt herbeigeführten Telefonat (*Minuten 9-11*) mit den Handys der Toten – die Kommissarenpaare sind in einer Parallelmontage (vgl. Kap. 2.1.2.) für die Rezipienten zu sehen (links West, rechts Ost) – wird allein durch die Verbalität die Gruppenzugehörigkeit (West-Ost) der Protagonisten als relevante Kategorie etabliert: [24/9'] Ehrlicher: Was machst du denn in Köln? Ballauf: Och, pah, musste mal raus aus Leipzig. Ehrlicher: Ach ja, verstehe, zurück in die alte Heimat und dann mit entsprechenden Zuschreibungen und Bewertungen versehen: [24/10'] Ballauf: Na, verstehst du keinen Spaß? Ehrlicher: Ich weiß nicht, was an'm dusseligen Gerede lustig sein soll. Ballauf: Ja, weil du ein unverbesserlicher Spießker bist, ein langweiliger vertrottelter Spießker. Dass die etablierten Gruppen nicht auf regionalen Identitäten beruhen, sondern sich aus der Polarität Ost-West ergeben, zeigt sich in den jeweiligen Auswertungen der Protagonisten:

[24/10'] Ost: Kain: Was war das jetzt? Ehrlicher: Ach, das war noch nischts, das wird erst was. Kain: Und was? Ehrlicher: Ne freundliche Begegnung mit ne'm Kollegen aus'm Westen. Kain: Aus'm Westen? Wieso? Kannst du den? Ehrlicher: Er nannte uns vertrottelte Spießker. Kain: Aha.

[24/22'] West: Ballauf: Also, wenn wa weiterkommen wollen, dann müssen wa nach Leipzig fahren. Freddy: In nahen Osten, mit alten Volkspolizisten rumstreiten? Nee! Ballauf: Du kennst die doch gar nicht. Freddy: Das Telefonat gestern hat mir gereicht.

Bei einer zweiten, von Köln diesmal bewusst initiierten Kontaktaufnahme per Telefon [22'] wollen die Sprecher beider Gruppen (Ballauf und Ehrlicher) voreinander nicht zugeben, dass sie auf die Informationen und Erkenntnisse

der anderen Gruppe angewiesen sind. Ehrlicher benutzt dafür die Ausrede des nicht funktionierenden Faxgeräts, was auch als Anspielung auf den innenpolitischen Vorwurf des Milliarden Fördermittel schluckenden Ostens interpretierbar ist: [24/22'] Ballauf: Is ja toll, dann können se uns ja schon mal Ihre Berichte durchfaxen. Ehrlicher: Oh, leider is unser Faxgerät kaputt, aber Ihr könnt ja n' Fax schicken, annehmen tut er.

Bevor die Annäherung der Gruppen stattfinden kann, muss Ehrlicher erst die Frage der Gleichwertigkeit beider hervorheben. Als sich sein westdeutsches Gegenüber auf eine Gruppennorm beruft, weist Ehrlicher die darin enthaltene Fremdzuschreibung zurück und betont gleichzeitig den individuellen Charakter von Verantwortung. Auch für die Vergangenheit steht seine persönliche Integrität als handelndes Subjekt außer Zweifel:

[24/32'] Ehrlicher: Rambo lässt grüßen, Dienstwege gibt's bei Ihnen nicht, was? Einfach auf eigene Faust (Husten). Freddy: Bei uns wird alles n' bisschen lockerer gehandhabt. Ehrlicher: Bei uns! Drüben im Westen! Alles locker vom Hocker. Ach Gott, erzähl se doch keen Mist! Freddy: Vielleicht haben wir da einfach den größeren Handlungsspielraum. Ehrlicher: Ach ja (Husten), ich nehme mir den, den ich verantworten kann und muss, so hab ich das immer gemacht.

Das Angebot zur Zusammenarbeit erfolgt wenig später durch Freddy und wird, nachdem er den beiden Leipzigern die grundsätzliche Ebenbürtigkeit attestiert hat, von diesen auch angenommen. Einer Kooperation beider Gruppen steht nun nichts mehr im Wege. Die Relevanz der Gleichwertigkeit für den Osten, aus einer Position unterstellter Minderwertigkeit heraus, wird dadurch hervorgehoben, dass Ehrlicher wiederholt das letzte Wort hat:

[24/38'] Freddy: Kollegen, wolln wa nich die Karten zusammenwerfen und die Sache gemeinsam angehn? Ehrlicher: Moment mal, ihr seid doch die Solotänzer oder? Kain: So sieht's aus. Freddy: Ich sitz doch hier und hör euch beiden zu, im umgekehrten Fall wärt ihr genauso auf eigene Faust nach Köln gefahren, wir suchen einen Mörder, nur der Erfolg zählt. Ehrlicher: Das Resultat.

Auf individueller Ebene kommen sich beide Gruppen in der Inszenierung von persönlichen Gesprächen näher. Wiederum ist es Freddy als Vertreter der Westgruppe, der den ersten Schritt setzt, indem er mitfühlend nach der vermeintlichen Krankheit Ehrlichers fragt und nach dessen Antwort Parallelen zu Krankheitssymptomen seines Vaters herstellt:

[24/47'] Freddy: Is es schlimm? Ehrlicher: Fleck auf der Lunge. Freddy: Bösartig? Flecken... meinen Vater wollten sie auch sein ganzes Leben lang operieren, aber er wollte nich, schließlich haben sie ihn rumgekriegt, aufgemacht und nachguckt, was war? Irgend'n Kalkfleck, vollkommen ungefährlich, schlechte Ernährung in der Kindheit, daran wär er nicht gestorben.

Die Episode bietet als Erklärungsmuster Mangelernährung in der Kriegskindheit als Ursache der Krankheit von Ehrlicher und Freddys Vater an, ein Faktum, das die Ost- und West-Gruppe gleichermaßen betrifft. In der Inszenierung scheint eine Ost-West-Annäherung dann möglich, wenn sich die Protagonisten auf Augenhöhe begegnen und ihre persönlichen Erfahrungen und Wissensbestände einbringen können. Sie gestaltet sich leichter, wenn die Betonung der Unterschiede nicht dazu führt, die Gemeinsamkeiten außer Acht zu lassen. Als Beispiel kann folgende Redewendung dienen, die sowohl im Osten als auch im Westen gebraucht wird: [24/67'] Freddy: Doppelt gemoppelt hält besser, den Spruch kennt Ihr doch hier auch? Um ein gesamtdeutsches Handlungsfeld anzubieten, benutzt die Episode den Topos „Burschenschaft“ als Folie. Er knüpft damit an ein deutsch-deutsches historisches Kontinuum an, dessen Wurzeln in den Vormärz zurückreichen (vgl. Welke 2005). Auf der symbolischen Ebene steht der Bahnhof für Aufbruch und Entwicklung. Das Motiv des Leipziger Bahnhofs weist darüber hinaus einerseits in die deutsche Geschichte zurück, andererseits wurde der Bahnhof 1994 bis 1997 neu gestaltet und steht damit auch für ein der Zukunft zugewandtes Jetzt (vgl. Welke 2005). Den Erfolg und das Potential der Interaktion zwischen Ost und West demonstriert die in der Episode zitierte statistische Ermittlungsdauer. Im Osten liegt sie bei 6,8 Tagen, im Westen bei 7,6 Tagen: [24/88'] Kain: Zwei Morde, vier Leute, 3,8 Tage, drückt die Statistik ganz schön. Die Leipziger Kommissare verabschieden die Kölner Kollegen am Bahnhof, man hat beide Fälle geklärt und mittlerweile einige Biere miteinander getrunken: [24/88'] Freddy: Diese Pferdepisse wird mir fehlen. Ehrlicher: Du kannst doch n' Fass mitnehmen, nicht ohne dass noch einmal mit dem Überreichen eines Geschenks, eines sächsischen Polizeiwimpels und eines Bildbandes, „Leipzig – den Wandel zeigen“, ein habituelles Ostmarker präsentiert wird (vgl. Kap. 8.1.2.). Eine Fortsetzung der Zusammenarbeit in Köln wird angekündigt, und der Zug mit dem

ökonomischen Erfolgsverweis „Expo 2000 Hannover“ setzt sich in Bewegung.

In *Rückspiel* (30) wird nun das Leipziger Protagonistenpaar unangemeldet in Köln aktiv. Im Unterschied zum Vorläufer *Quartett in Leipzig* (24) bemüht die Episode in oft überspitzter Art und Weise das Ost-West-Thema. Die Protagonisten werden weiterhin als Mitglieder verschiedener Gruppen inszeniert. Um diesen Status aufrechtzuerhalten, muss die Differenz zwischen beiden Gruppen demonstrativ betont werden. Dies geschieht mittels gruppenbezogener Vergleiche, die die Abgrenzung voneinander in den Vordergrund stellen: [30/9'] Kain: Am Anfang war es ne ganz normale Beschattung. Ballauf: So was nennt Ihr im Osten ne ganz normale Beschattung, diese Ballerei. Eine andere Möglichkeit, die Unterschiede zu betonen, ist der Verweis auf die Zeit vor bzw. um 1989, aus der die Mitgliedschaftszugehörigkeit zu verschiedenen Gruppen resultiert:

[30/10'] Freddy: pf, biste in Westen abgehauen oder haste Sehnsucht gehabt. [30/11'] Freddy: Ne Makarow, russische Offizierswaffe. Kain: Die haste nach der Wende auf jedem gut sortierten Flohmarkt für nen Hunderter gekriegt. Freddy: Dafür hast Du dein Begrüßungsgeld¹⁷⁶ verplempert?

Hierzu greift die Inszenierung auf die gehäufte Verwendung von Formulierungen zurück, die längst überholte Handlungskonzepte aufrufen und so Stereotypen fortschreiben. In der 13. Minute findet sich ein dramaturgisches und visuelles Zitat des ersten Telefonats der *Episode 24*. Im Jahre 2002 ist es die Diskrepanz des Gehaltsschemas in Ost und West, die Ungleichheit signalisiert: [30/13'] Ballauf (im Bild): Bingo, 100 Punkte, die Million gehört Ihnen. Ehrlicher (Großaufnahme): Was denn, soviel verdient Ihr im Westen?

Die Existenz der zwei Gruppen wird unhinterfragt vorausgesetzt und das Desinteresse zumindest der einen Gruppe reproduziert: [30/18'] Ballauf: Ja, warst du überhaupt schon mal im Westen? Ehrlicher: Also, wir Osis waren alle schon mal im Westen, aber die Wessis waren noch nie im Osten, außer euch beiden. Die beiden Gruppen kontrastieren ebenso in ihrer Zeichnung als kunst- und

¹⁷⁶ „Bürgerinnen und Bürger der DDR bekamen einmal im Jahr bei einem Besuch der Bundesrepublik pro Person ein Begrüßungsgeld ausgezahlt, das seit dem 26. 8. 1987 100 DM betrug. In den ersten Wochen nach dem Mauerfall war das Begrüßungsgeld für die übergroße Mehrheit der DDR-Bevölkerung die einzige Möglichkeit, an Devisen zu gelangen. In der DDR war nur ein einmaliger Umtausch von 15 DM zum Kurs von 1:1 möglich“ (vgl. www.chronikderwende.de/ letzter Zugriff 10. 10. 2010).

bildungsorientierte Zeitgenossen. Auf der einen Seite die wissbegierigen und aufgeschlossenen Ostbürger, auf der anderen Seite uninteressierte, fast teilnahmslose Westbürger: [30/18'] Ehrlicher: Wir wollten noch den Dom besichtigen, dann das Germanische Museum, das Ludwigmuseum wegen der Impressionisten. Im Gegensatz dazu kennen die Kölner die Museen ihrer eigenen Stadt nicht:

[30/22'] Ballauf: Byzantinisches Triptychon, können Sie mir dazu noch was erklären? Rover: Sie waren doch sicher schon mal im Kolumbamuseum, dem erzbischöflichen Diözesanmuseum? Ballauf: Na ja, wenn man so viel um die Ohren hat. Rover: Dann wird es aber höchste Zeit, dass Sie sich mal von kompetenter Seite erklären lassen, ich könnte Sie gern mal anmelden (Freddy klopft Ballauf auf die Schulter).

Die Leipziger Protagonisten werden voller Selbstbewusstsein, Cleverness und Eigeninitiative inszeniert, was den Kölner Kollegen einige Geduld abfordert.

Die reale Ausdehnung des Westens in den Osten durch die Vereinigung wird visuell durch die territoriale Inbesitznahme von Ballaufs Schreibtisch durch Ehrlicher ironisiert. Er hat sich in Abwesenheit Ballaufs hinter dessen Schreibtisch gesetzt und den sächsischen Wimpel aus *Episode 24* postiert: [30/15'] Ehrlicher (weist auf Leipziger Polizeiwimpel auf Schreibtisch, Grün-Weiß): Hab ich wiederentdeckt, stand da hinten in der Ecke. Die ironische Gestaltung auf visueller und verbaler Ebene macht die Episode im Rahmen der MDR-TATORTE zu einer untypischen: [30/15'] Ballauf: Tu dir keinen Zwang an, ich kann in der Zwischenzeit hier in die Besenkammer ziehen. Ehrlicher: Ah, ist das nicht ein bisschen eng? Ehrlicher unterstreicht die Ansprüche seiner Gruppe auf Gleichstellung im gemeinsamen Staat, die sie durch die Vereinigung erworben hat, da die Realität nun aber so ist, gelte es, das darin liegende Potential für den gemeinsamen Staat zu nutzen: [30/28'] Ballauf: Wir haben uns auf eine gute Zusammenarbeit hier in Köln geeinigt, rausschmeißen können wir euch ja wohl kaum. Ehrlicher: So leicht kriegt ihr eben die Osis nicht mehr los, und acht Augen sehen mehr als vier. In der Inszenierung haben die Leipziger dank ihrer DDR-Sozialisation Qualitäten, die die Ermittlungen erleichtern. So erweisen sich Ehrlichers Russischkenntnisse (vgl. dazu auch Kap. 7.1.4.2.), im Gegensatz zu Freddys Radebrechen mit Hilfe eines Wörterbuchs [26'], als äußerst nützlich, um das Vertrauen einer Verdächtigen zu erlangen:

[30/25'] Ehrlicher (auf Russisch): „Entschuldigen Sie bitte, ich möchte Genossen Sergeij Samarantow sprechen“. Frau Samarantowa: Sie kennen sich gut aus mit unserer Sprache. Ehrlicher: Na ja, ich habe sehr viel vergessen. 30/82': Kain: „Sopraschur“ das ist Russisch, hatten wir in der Schule, „alles ist vorbei“.

Letzteres ist ein Beispiel für Ironie als Stilmittel, was Konsequenzen für die Eindeutigkeit der intendierten Gesamtaussage der Episode hat.

Folie des gesamtdeutschen Handlungsfeldes ist das kulturelle Erbe Deutschlands in Gestalt eines byzantinischen Triptychons. Das Triptychon kann auch als symbolische Bezugnahme auf die deutsche (Wieder-)Vereinigung interpretiert werden. Erst mit der Rückgabe der Seitenflügel durch die Sowjetunion nach der Wende ist es wieder vollständig. Das Triptychon gehörte ursprünglich in den Kölner Dom, wurde aber von dort zu Restaurationszwecken nach Leipzig gegeben. Die Arbeitsteilung könnte als ein Indikator für die im Osten bestehende Tradition staatlich geförderten Expertentums im hoch spezialisierten Handwerksbereich verstanden werden: [30/33'] Kuratorin: Delikate Objekte haben wir oft zur Restaurierung nach Leipzig gegeben, ein Umstand, der auch in der letzten Phase der Gesamterzählung eine Rolle spielen wird (vgl. *Blutschrift* (41), *Schlaflos in Weimar* (42)). Rückbezüglich dient das Triptychon ebenso zur Thematisierung der offiziellen Beziehungen zwischen der DDR und der BRD im Kunstbereich: [30/41'] Rover: Zu DDR-Zeiten hab ich ein paar Kunsttransporte für das Museum in Leipzig organisiert. Der dortige Konservator, der hat mich mit Samarantow bekannt gemacht. Verweise auf die Zweistaatlichkeit als Folge des Zweiten Weltkrieges finden sich in der Biographie von Samarantow:

[30/17'] Ballauf: Sergej Samarantow, seit 1994 deutscher Staatsbürger, vorher Zivilangestellter bei der Sowjetarmee in der DDR, bis 1990 in Leipzig stationiert. Zuständig für Kulturaustausch, hatte sich vor dem Abzug der Russen in den Westen absetzen können. Hat wohl n'en deutschen Aussiedlerurgroßvater im Stammbaum gehabt, Eintrittskarte für'n Goldenen Westen.

Der Spediteur Rover kann auf eine langjährige Bekanntschaft mit dem russischen Maler zurückblicken und half ihm mit seinen Kontakten: [30/43'] Rover: Damals lag die Bundeshauptstadt ja noch nahe bei Köln, und man hatte so seine Beziehungen. Die mehrfachen Hinweise auf die besonderen Beziehungen zwischen Deutschland und Russland bzw. der Sowjetunion lassen die Ermittlungen der Kommissare in einem historischen Kontinuum erscheinen:

[30/41'] Rover: Schon mein Großvater hatte gute Verbindungen in den Osten. Hatte Niederlassungen, in St. Petersburg, in Moskau und Kiew. Freddy: So weit wollen wir gar nicht zurück. Dem allzu eigenständigen, die Ermittlungen an sich reißenden Ehrlicher setzt Ballauf nach knapp zwei Dritteln der Handlung ein Ende: [30/55'] Ballauf: Ich will ja jetzt nicht unfreundlich sein, aber Grüppchenbildung Ost-West machen wir jetzt nicht. Ehrlicher: Ay, ay Sir, vom Westen lernen, heißt siegen lernen. Ehrlicher nimmt die Aufforderung nicht ohne Ironie an, indem er ein Zitat aus der politischen Rhetorik der DDR umformuliert.¹⁷⁷

Von nun an treten die Kommissare in der schon aus *Quartett in Leipzig* bekannten Konstellation (Ehrlicher - Freddy und Kain - Ballauf) auf. Höhepunkt des überzeichneten Ost-West-Diskurses ist eine Fahrt Ehrlicher und Freddys im mittelblauen Trabi¹⁷⁸ in den *Minuten 59, 67 und 70*. Ehrlicher erweist sich hier auf Grund seiner Ostsozialisation naturgemäß als überlegen, was die technischen Raffinessen des Gefährtes anbelangt:

[30/59'] Ehrlicher: Haste Benzinahn auf? Freddy: Benzinahn? Ehrlicher: Warte mal (beugt sich runter), jetzt kannst du fahren. [30/67'] Ehrlicher: Bleib mal sitzen, zieh mal die Haube, vorne links, der Schwarze, mal kieken (beugt sich zum Motor). Lass noch mal an, aber gib wenig Gas! (Auto springt an, er schließt die Haube, klopft drauf). Kommt doch, auf ihn ist eben Verlass.

Einen Witz Freddys kontert er souverän und stellt so dessen Stereotypen bloß:

[30/59'] Freddy: Amerikanischer Millionär will unbedingt das Auto, auf das man 10 Jahre warten muss. Er zahlt ne halbe Million und kriegt den Trabi natürlich sofort geliefert. Typisch Deutsch, denkt er sich, die schicken im Voraus schon mal ein Modell aus Pappe. Ehrlicher: Über den Witz haben wir 20 Jahre lang gelacht.

Nach Freddys reduzierender Beschreibung des Autos, die auch verallgemeinernd symbolhaft für die DDR stehen könnte, erzählt Ehrlicher, nicht nur Freddy, aus seinem früheren Leben, um gleich darauf dessen Zuschreibung zurückzuweisen:

¹⁷⁷ Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen, 1949: Gründung der Gesellschaft für Deutsch-Sowjetische Freundschaft (DSF). Unter dem Wahlspruch Von der Sowjetunion lernen, heißt siegen lernen werden Sprachkurse, Studienreisen, Ferienlager etc. in die Sowjetunion organisiert (siehe Sommer 1999, 343f.).

¹⁷⁸ Trabant: PKW aus dem VEB Sachsenring Zwickau. Wurde nach dem ersten Sputnik, der ein künstlicher Erdtrabant war, Trabant genannt, aus Mangel an Metall mit einer Kunststoffkarosserie gebaut, motorisiert mit einem Zweizylinder-Zweitakt-Otto-Motor, Höchstgeschwindigkeit 110km/h bis 120 km/h. Spitznamen: „Rennpappe und „Plastikbomber“ (vgl. Sommer 1999, 325f.).

[30/70'] Freddy: N' bisschen eng, die Hamsterbox, aber ganz gemütlich. Ehrlicher: Ich hab mich damals sehr gefreut, als ich meine erste Rennpappe bekam. Schließlich musste man ja Jahre druf warten. Freddy: Habt ja och nichts anderes gekannt, oder? Ehrlicher: Gekannt, gekannt ham wa mehr als du denkst.

Hier zeigt sich die subjektive Prägung der Wahrnehmung und die unterschiedlichen Erfahrungshorizonte und Wissensbestände beider Gruppen von einander.

In einer die Kriminalfälle zusammenfassenden Szene in einer Kölner Kneipe wird der Ost-West-Gegensatz auf eine regionale Differenz hinuntergebrochen und damit eventuell nachträglich in seiner Relevanz entschärft:

[30/76'] Ehrlicher: Wie'n Broiler sieht das nicht aus. Freddy: Nee, das n' halber Hahn, Käsebrot. Und das ist Kölscher Kaviar (Blutwurst vor Kain). Kain: Na ja, ich hab mir das och ein bisschen anders vorgestellt, aber wenigstens ist das Bier echt. Ehrlicher: Aber in Probiertgläsern. Freddy: Das sind Kölschstangen, das muss so sein, sonst schmeckt's nicht.

In der Schlusszene, am für den Kölner TATORT dramaturgisch obligaten Würstelstand (Wurstbraterei), von dem aus man den Dom als Landmark Kölns sieht (vgl. Kap. 8.1.2.1.), erhalten die Leipziger ein Abschiedsgeschenk in Form eines Globus - Kölner Identität und Marker westlicher Selbstgenügsamkeit? Damit wird noch einmal das Gegenstück *Quartett in Leipzig (24)* zitiert:

[30/86'] Kain: Was kommt denn da? Ballauf: Kleines Geschenk von uns, damit ihr immer wisst, wo ihr hingehen könnt. Ehrlicher: Wo ist hier Afrika? Kain: Der Stadtplan von Köln. Köln, als Nabel der Welt für unseren Schreibtisch, danke schön.

Das Ost-West-Thema in regionaler Einbettung klingt, die Begegnung abschließend, in Ehrlichers Erwähnung des sächsischen Polizeipräsidenten an: [30/87'] Ehrlicher: Sag einmal, wie heißen die Dinger hier? Freddy: Rögletten. Ehrlicher: Ich soll doch meinem Polizeipräsidenten 50 Stück aus seiner alten Heimat mitbringen. Die Wurst, die isst er lieber von uns. Dass der Leipziger Polizeipräsident des Jahres 2002 aus dem Westen kommt, spiegelt den geringen Anteil Ostdeutscher in Führungspositionen wider (Schroeder 2006, 611).

Die Szenen, in denen regionale Unterschiede vorkommen, führen vor Augen, dass diese ohne Konfliktpotential nebeneinander stehen können, während

Differenzen, die auf die Ost-West-Gruppen bezogen sind, tiefer gehende Fragen berühren.

7.1.3.3. Zusammenfassung der Phase 3

Die Höhepunktphase der Erzählung präsentiert die vollzogene Angleichung der Lebensverhältnisse im Osten an einen suggerierten Normalzustand. Eine wesentliche Strategie hierfür ist, nicht das Ringen um eine Veränderung zu thematisieren, sondern das Gegenwärtige als selbstverständlich zu setzen. Eine andere besteht in der Anwesenheit von Figuren westdeutscher Herkunft, die darüber hinaus die gegenwartsbezogenen Aspekte der Darstellung unterstützt und betont. Parallel dazu fungieren die Figuren implizit als Vergleichsgröße der ökonomischen und sozialen Lage und verdeutlichen so die Erfolge des Transformationsprozesses.

Die Themen sind entweder dem Feld der Privatsphäre zuzuordnen oder nehmen dezidiert eine gesamtdeutsche Perspektive ein, in der die Aufgaben und Vorhaben nur in Kooperation zwischen Ost und West zu bewältigen sind. Auf der Ebene des Raums äußert sich die Stabilisierung in der Fokussierung eines konkreten Handlungsortes. Daneben erfährt der Handlungsradius eine Erweiterung nach Westen, wobei die Beziehungen zum Osten aufrechterhalten bleiben. In der direkten Begegnung der Figuren (Ost-West) dient der Herkunftsbezug dazu, Gruppenzugehörigkeit zu etablieren und daran anknüpfend, subjektiv oder kollektiv geprägte Erinnerungen, die teilweise im kollektiven Gedächtnis verankert sind, auszutauschen. Dabei ist der Erfahrungshorizont grundsätzlich durch die Zeit der Zweistaatlichkeit, in der die Figuren sozialisiert wurden, determiniert. Lediglich auf der Protagonistenebene werden identitätsbezogene Fragen mit der Gegenwart verbunden und so Fragen der Gleichwertigkeit und Entscheidungsverteilung von Ost- und West-Gruppe im vereinigten Deutschland angesprochen.

Die 3. Phase der Erzählung stellt die Herausforderungen der Vereinigung sowohl auf privater als auch auf gesellschaftlicher Ebene als überwindbar dar. Es bleibt offen, welches Gewicht der gruppenbezogenen Sozialisation dabei zukommt.

7.1.4. Phase 4: Retardierung (2003-2005)

7.1.4.1. Kurzinhalte der Phase 4

Rotkäppchen (31)

Eine Gymnasiastin wird im Hause ihres Vaters zu Tode gestürzt aufgefunden. Ein der Tat verdächtiger junger Mann, ehemaliger Angestellter des verwitweten Taxiunternehmers, wird wenig später erschlagen und von einer Brücke gestoßen, um so seinen Selbstmord vorzutäuschen. Der Vertraute der jungen Frau wusste von der besitzergreifenden Eifersucht des Vaters und war Ohrenzeuge der tödlichen Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter.

Außer Kontrolle (32)

In einem aufstrebenden Gebiet Leipzigs treibt ein 34-jähriger ertrunkener Obdachloser im Kanal. Aus Hass und Schuldgefühlen wurde er vom Anführer einer Jugendclique ins Wasser getrieben und daran gehindert, es wieder zu verlassen. Seit einem Brand in einem von Obdachlosen genutzten Abbruchhaus vor zwei Jahren kontrollieren die Jugendlichen im Auftrag der gewerbetreibenden Eltern und Anwohner das Viertel. Der zuständige Revierpolizist deckt Brandstifter und Erwachsene, die ihn erpressen und bestechen. Er hatte damals die Anzeige gegen den Jungen fallen lassen. Im Haus war dessen Schwester verbrannt.

Atlantis (33)

Am Tage der Eröffnung des Leipziger Erlebnisparks am Cospudener See wird dessen Geschäftsführer erschlagen aufgefunden. Vor Jahren war hier und an anderen Stellen des ehemaligen Tagebaugebietes von einer Abbruchfirma illegal Sondermüll stillgelegter Betriebe entsorgt worden. Der Täter, wegen Konkursbetrug verurteilter Inhaber dieser Firma, erpresst nach seiner Haftentlassung sowohl Neueigentümer als auch Mitwisser. Um seine Komplizenschaft und die Aufdeckung des Skandals zu vertuschen, vergiftet ihn der inzwischen zum Geschäftsführer der Leipziger Stadtreinigung aufgestiegene damalige Leiter des Grundstücksamtes und überführt sich schließlich durch das Auffinden des vergrabenen Giftmülls selbst.

Waidmanns Heil (34)

Um den einzigen wahren Konkurrenten der neu zu vergebenden Pacht des Hochwildreviers auszuschalten, erschießt ein Wildgroßhändler einen Immobilienbesitzer während einer Treibjagd. Mit der Übernahme der Pacht will er sich an seinem älteren Bruder, dem jetzigen Pächter und leidenschaftlichen Jäger, dafür rächen, dass dieser ihm vor Jahren die Frau ausgespannt hatte. Der Bruder hatte die Tat beobachtet und erpresst ihn nun. Infolge einer Verwechslung erschießt der Jüngere nachts auf dem Hochstand den Sohn der von ihm noch immer geliebten Frau.

Teufelskreis (35)

Während am Leipziger Hauptbahnhof eine genehmigte Demonstration von Neonazis stattfindet, wird im Völkerschlachtdenkmal ein Mann erschlagen, der dort ein Transparent der Neonazis entrollen wollte. Der Tote war seit mehreren Jahren bezahlter V-Mann und hatte dem Verfassungsschutz bundesweite Dateien über das rechtsradikale Netzwerk geliefert. Sein letztes konspiratives Treffen mit der verantwortlichen Regierungsrätin im Denkmal war von einem der Neonazis beobachtet worden. Der Mörder versucht nach der Tat die Verfassungsschützerin mit den in Kauf genommenen schweren Straftaten des Toten zu erpressen, worauf sie nicht eingeht.

Abseits (36)

Die junge Personalchefin des neuen Leipziger Zentralstadions wird zwei Tage vor dessen Eröffnung beim alten Teil des Sportkomplexes erschlagen aufgefunden. Sie hatte, um den langjährigen Stadionwart zu schikanieren, dessen geplante öffentliche Ehrung aus dem Eröffnungsprotokoll gestrichen und war deswegen von seinem Sohn, dem technischen Direktor des Zentralstadions, getötet worden.

Feuertaufe (37)

Eine erfolgreiche Mitarbeiterin der Leipziger Immobilienconsulting GmbH (LIC) wird mit Genickbruch auf einem Industriegelände gefunden. Sie hatte von ihrer früheren Arbeitsstelle, einer Steuerkanzlei, Kundendaten entwendet, auf deren Grundlage sie der LIC zu hohen Umsätzen verhalf. Der Chef der LIC, ein gefragter Motivationstrainer, nutzt die Abhängigkeiten seiner ausschließlich weiblichen Beschäftigten sexuell aus und hatte mit der Toten ein Verhältnis. Als er das auch mit einer LIC-Maklerin, der im Heim aufgewachsenen Tochter seiner Geschäftsführerin,

versucht, ersticht ihn die Mutter. Damit kann die Ursache des Sturzes der jungen Steuerprüferin in seiner Wohnung nicht aufgeklärt werden.

Tiefer Fall (38)

Der 8-jährige Sohn eines Sprengmeisters ist beim Spielen in einem stillgelegten Steinbruch an Splittstaub erstickt. Sein Unfalltod ist Folge der Vortäuschung eines Auftrags an die kurz vor der Insolvenz stehenden Sächsischen Natursteinwerke für den Bau des Leipziger City-Tunnels. Da der Auftrag die letzte Chance ist, ihre Arbeitsplätze zu erhalten, belasten die Bergarbeiter ihre Häuser mit Hypotheken, um eine dringend notwendige Maschine zu kaufen. Ihr verschuldeter Chef hat aber nur eine vage Zusage aus Leipzig erhalten und plant, sich mit dem Geld der Kollegen abzusetzen. Als der Vater des Jungen hinter die Wahrheit kommt, stößt ihn der vermeintliche Freund von der Wand des Steinbruchs zu Tode.

Freischwimmer (39)

Ein 23-jähriger Jugendlicher mit Down-Syndrom ertrinkt während eines Gruppenausflugs in einem gut besuchten Leipziger Freibad. Ein ehemaliger Olympiateilnehmer, der als Ein-Euro-Hilfskraft im Bad arbeitet, fühlte sich von der politisch aktiven Mutter des Toten, einer früheren Mannschaftskollegin, in seinen beruflichen Qualifikationen übergangen und drückte den wegen Unterzuckerung geschwächten Schwimmer, nachdem dieser ihn verspottet hatte, unter Wasser.

7.1.4.2. Retardierung

Nach der direkten Begegnung mit dem „Anderen“ widmet sich die 4. Phase der Erzählung, **die Retardierung/das Retardierende Moment**, mit neun Episoden und der Erzählzeit von 2003 bis 2005, deutlich der Thematisierung der Befindlichkeit der Figuren und des sie umgebenden sozialen Raums. Gute zwölf Jahre nach der Vereinigung haben sich die Verhältnisse geordnet und werden weitestgehend als solche akzeptiert. Im Unterschied zur vorhergehenden Phase, dem Höhepunkt, bedarf es nun nicht mehr der Präsenz von Vertretern der Westgruppe als Gegenbild, um das Eigene zu konturieren. Es formt sich in der Vergewisserung geteilter Erfahrungen und der gemeinsamen Bewertung längst vergangener Realitäten. In der Aktualisierung ihrer Vergangenheit besinnen sich die Figuren der eigenen Wurzeln. Die Abwesenheit der Westgruppe ist für die Konstituierung der implizit umrissenen Gruppenidentität insofern förderlich, da auf diese Weise ihre amorphe Gestalt Berücksichtigung finden kann.

Durch Vergangenheitsbezüge, die den Hintergrund der Erzählung wieder aufleben lassen und in Erinnerung rufen, wirkt die Handlung – die gelungene Bewältigung des Transformationsprozesses – verzögert. Zur Retardierung werden die Episoden dadurch, dass in ihnen wieder mehr oder weniger ausgeprägt ostdeutsche Herkunftsbezüge vorgenommen werden, die sich u.a. aus Elementen von DDR-Sozialisierungen speisen.

Globale Merkmale der Retardierungsphase

Die Mehrzahl der Episoden kreist thematisch um die Gefährdung der Gemeinschaft durch Gleichgültigkeit, Ignoranz oder Egoismus und problematisiert so Defizite in der zivilgesellschaftlichen Orientierung der Handelnden. Die dargebotenen Konfliktlösungen appellieren dementsprechend an Gemeinsinn und Verantwortung.

Das soziale Spektrum der Figuren entspricht dem einer gewachsenen Gesellschaft, die vom Ein-Euro-Jobber (*Freischwimmer (39)*) über den Lehrling (*Teufelskreis (35)*) bis zum Immobilienbesitzer (*Waidmanns Heil*

(34)) reicht und in der der Mittelschicht Leitfunktion zugeschrieben wird (*Außer Kontrolle* (32)). Unterstützt wird dies durch die Präsentation Leipzigs als ostdeutsche Vorzeigestadt, in der viel in die Infrastruktur investiert wurde und noch immer wird. In naher Zukunft wird die Lebensqualität und Attraktivität des dargestellten sozialen Raums durch weitere städtische Großprojekte erhöht (vgl. Kap. 4.4.). Die so umrissene Lebenswelt der Figuren wird aber in ihren Grundfesten infrage gestellt, wenn sie blind gegenüber der Vergangenheit sind. Dabei können die nun auftretenden Konflikte ursächlich in der Vergangenheit liegen oder erst vor ihrem Hintergrund zu solchen werden. In dramaturgischer Hinsicht bedeutet das, dass die rückbezüglichen Verweise explizit benannt bzw. herausgearbeitet werden.

Teilweise sind die Rückgriffe gekoppelt an Sedimente einer Ostbiographie, die allein die Funktion erfüllen, die dargestellte Geschichte mit dem regionalen Verweis „Mitteldeutschland“ zu versehen: [34/34'] Der alte Dietz war Vorsitzender der LPG¹⁷⁹. Mit diesem Herkunftsbezug ist es möglich, die Handlung da regional eindeutig zu verorten, wo sich der Schauplatz, im Grunde beliebig austauschbar, im Irgendwo befinden könnte, wie hier im deutschen Wald (*Waidmanns Heil* (34)). Die Bedeutung des Handlungsortes Hochwaldrevier als Regionalitätsverweis erschließt sich wohl nur den Rezipienten, die wissen, dass der Forstbezirk Leipzig zu den größten zusammenhängenden Damwildrevieren Deutschlands gehört. Ein ähnliches Vorgehen findet sich in *Episode 31*, die einige ostdeutsche Städtenamen bemüht. *Rotkäppchen* (31) könnte bis auf die Nennung und damit Austauschbarkeit von z.B. Chemnitz, Meißen und Kodül überall spielen. Beiden Episoden ist darüber hinaus gemeinsam, dass es sich um reine Familiendramen handelt, fernab einer gesellschaftsbezogenen Dimension.

Überwiegend aber greifen die Episoden der Retardierungsphase Normen und Werte sozialer Gemeinschaften auf, teilweise ist die Gesellschaft als ganzes Referenzsubjekt. Sie thematisieren so grundsätzliche Fragen, wie (soziale) Verantwortung (*Außer Kontrolle* (32), *Atlantis* (33), *Feuertaufe* (37)), Verrat (*Tiefer Fall* (38)), Grenzen des Rechtsstaats (*Teufelskreis* (35)), oder Anerkennung der Lebensleistung (*Abseits* (36), *Freischwimmer* (39)). Im

¹⁷⁹ LPG = Landwirtschaftliche Produktionsgenossenschaft. Anfang der 50er Jahre Durchsetzung des sozialistischen Eigentums auf dem Land (vgl. Sommer 1999, 196).

Unterschied zur Höhepunktphase werden nun mehrfach soziale Gruppen präsentiert, deren Normen und Werte für die stattfindenden kriminellen Handlungen auslösend sind. (*Außer Kontrolle* (32), *Teufelskreis* (35), *Tiefer Fall* (38)). Daran gebunden nimmt Moral als handlungsleitende Maxime eine zentrale Rolle in den filmischen Auseinandersetzungen ein, dem Genre gemäß in seiner Negation, dem amoralischen Handeln. Gemeint ist nicht der Fakt der kriminellen, strafbaren Tat, sondern das Handeln im Sinne des Kant'schen Kategorischen Imperativs, wie zum Beispiel in der schon zitierten *Episode 34*: [34/64'] Gernot hat Marion seinem Bruder ausgespannt, drei Monate vor der Hochzeit oder in *Episode 33*: [33/61'] Lass doch die Kinder Leukämie kriegen! Hauptsache ich bin meine Häuser los.

Der Vergangenheitsbezug wird dann umfassender gestaltet, wenn Fragen von Gruppenethos und damit verknüpfter Identität angesprochen werden, wodurch die Figuren für die Rezipienten als festes soziales Gebilde wahrgenommen werden. In diesem Kontext werden die sozialisatorische Prägung der jeweiligen Figur und ihr eigenes Selbstverständnis betont (z.B. durch Sport, Zugehörigkeit zur kirchlichen Friedensbewegung, Bezüge zur ehemaligen Sowjetunion). In dieser Funktion erhalten die biographischen Verweise identitätsstiftenden Charakter.

Auf dramaturgischer Ebene unterstreicht die die Retardierungsphase eröffnende Episode *Rotkäppchen* (31) den Anspruch der Erzählung auf Kontinuität, da der Weiterentwicklung des Erzählstrangs um die Protagonisten wesentlich Raum gegeben wird (vgl. Kap. 7.2.). Wichtiges Element dabei ist die Vorbereitung der Feier zum 30. Dienstjubiläum des Protagonisten Ehrlicher:

[31/82'] Polizeipräsident (betritt den Raum): So, Herr Ehrlicher, ich habe heute die Ehre, mit Ihnen einen verdienten Kriminalisten für einen tadellosen dreißigjährigen Dienst zu ehren. Sie sind immer für uns alle ein Vorbild gewesen. Ehrlicher: Lassen Sie mal, Herr Polizeipräsident, das hängt doch immer von den Umständen ab. Denken Sie erst an neulich, auf der Treppe, und die großen Worte, na ja, die kenn ich alle noch aus der anderen Republik.

In der Person Ehrlichers wird hier also eine Kontinuität inszeniert, die einerseits fiktional auf die 30 vorhergegangenen Episoden der Erzählung verweist, andererseits wirklichkeitsbezogen einen Bogen zum

untergegangenen Staat DDR spannt. Neben dieser offiziellen Ehrung zeigt die Episode in ihren letzten Minuten auch die dem Jubiläum gewidmete private Einladung Ehrlichers an die Polizeikollegen in Frederikes Waschcafé. Die Szenen präsentieren den Protagonisten als erfolgreich und anerkannt auf dem Höhepunkt seiner beruflichen Laufbahn:

[31/86'] (Polizei-Blaskapelle biegt um Ecke, Polizeipräsident gibt den Takt an, Marschmusik). Frederike: Na, was sagste nun? Ehrlicher: Sei mal jetzt stille, ja. (Mehrere Leute, u.a. Walter, mit großer Urkunde). Nix für ungut, Bruno. Ehrlicher: Ah, Frau Mitterer, Frau Neumann aus der Verwaltung. Kain (mit Butterblume in der Hand): Auf die nächsten dreißig Jahre (Umarmung). Ehrlicher: Sag mal Kain, ist das nicht ein bisschen viel? Kain: Na ja, vor allem sind jetzt alle so lieb. Ehrlicher: Na ja, der Erfolg hat viele Freunde.

Zentral aber ist die Beschuldigung des jüngeren Protagonisten Kain durch die Staatsanwältin, für den Tod eines Tatzeugen verantwortlich zu sein. Wie schon in *Episode 19* wird also einer der Protagonisten auf Grund von Verdachtsmomenten verurteilt, deren Haltlosigkeit dem Rezipienten durch die filmische Darstellung bekannt ist. Die gemeinsame Aufgabe beider Protagonisten besteht darin, die Unschuld Kains zu beweisen, was ihnen dank ihrer absoluten Loyalität zueinander gelingt: [31/83'] Kain: wollte ich Dir einfach noch mal Danke sagen für deine Freundschaft, deine Hilfe, und vor allem für dein Vertrauen. Und ich bin eigentlich froh, dass es vorbei ist (küsst ihm die Stirne). Mit der Staatsanwältin Mitterer wird dem Protagonistenpaar von nun an eine weitere weibliche Figur, neben der schon seit *Fluch des Bernsteinzimmers (21)* auftretenden Frederike, zur Seite gestellt. Im Unterschied zu dieser aber, die der privaten Sphäre der Protagonisten zuzuordnen ist und in jeder Episode auftritt, ergänzt die Staatsanwältin das berufliche Umfeld der Protagonisten in unregelmäßigen Abständen. (*Episoden 31, 33, 35* und in der letzten Erzählphase die *Episoden 40, 43, 45*). Obwohl die biographische Vergangenheit der Staatsanwältin keinerlei Erwähnung findet, wirkt es auf Grund der inszenierten Vertrautheit zwischen Ehrlicher und ihr so, als ob die beiden einander schon länger kennen würden¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Unterstützt wird diese Interpretation dadurch, dass die die Figur verkörpernde Darstellerin Simone von Zglinicky, geboren 1951, ebenfalls aus der DDR stammt und den Rezipienten als Schauspielerin des Deutschen Theaters und der DEFA bekannt ist. (Siehe: www.deutschestheater.de/home/.../simone_von_zglinicky//letzter Zugriff: 12. 12. 2010).

Das in *Rotkäppchen* benannte Motiv der Verantwortung des Einzelnen für die Gemeinschaft - Kain fühlt sich mitschuldig, weil er nicht eingegriffen hat:

[31/6'] Kain: Ich hätte wenigstens aussteigen und dazwischen gehen können.

Ehrlicher: Du hast sogar den Streifenwagen her geschickt, mehr kann man doch nicht von dir verlangen, schließlich darf man sich in diesem Land streiten, ohne dass gleich die Polizei in der Wohnung steht, -

findet sich in Variationen in fast allen Episoden dieser Phase und ist daher als eines ihrer Kennzeichen zu bestimmen.

Die Inszenierung des sozialen Raums Leipzig

Seit der staatlichen Vereinigung haben sich in Leipzig markante bauliche Veränderungen vollzogen, die Stadt und mittlerweile auch ihre Umgebung erscheinen im Großen und im Kleinen um- bzw. neu gestaltet. In der Höhepunktphase symbolisierten das der renovierte neu eröffnete Hauptbahnhof (*Episode 24*) und der Architekturwettbewerb um die Neue Messe (*Episode 26*). Die Retardierungsphase nutzt nun weitere städtische Großprojekte als Folie ihrer Episoden (*Atlantis (33)*, *Abseits (36)*, *Tiefer Fall (38)*). Dabei greifen die filmischen Inszenierungen die Veränderungen mehrfach nicht allein als Abbild auf, sondern verweben sie mit ihren Handlungen. Insofern kommt den Darstellungen eine bedeutungsstiftende Funktion zu (vgl. Kap.6.1.2. und Kap. 6.2.1.).

In *Tiefer Fall (38)* ist das der vermeintliche Auftrag für den Leipziger City-Tunnel¹⁸¹. Durch ihn hoffen die Bergarbeiter der als „Sächsische Natursteinwerke“ bezeichneten Sandsteinwerke aus Pirna, ihre Arbeitsplätze für die nächsten sechs Monate erhalten zu können. Eine vorgeblich bereits fertiggestellte und in der Episode angesprochene Großinvestition ist die Start- und Landebahn Süd¹⁸² des Flughafens Leipzig: [38/31'] War ein schöner

¹⁸¹ Der Bau des City-Tunnels durch die Stadt Leipzig begann 2004 (vgl. www.citytunnelleipzig.de). Der Eisenbahntunnel unterquert das Stadtzentrum und verbindet den Bayrischen Bahnhof mit dem Leipziger Hauptbahnhof, einem in Phase 3 (*Quartett in Leipzig (24)*) illustrierten Großprojekt. (Letzter Zugriff: 13. 11. 2010).

¹⁸² In der Realität wurde der Bau der Start- und Landebahn Süd im Jahre 2005 begonnen und 2007 fertiggestellt, der Film selbst spielt im Jahr 2005 (vgl. www.leipziginfo.de / letzter Zugriff 10. 10. 2010)

Auftrag damals, Flughafen Leipzig, Startbahn, da mussten wir sogar Sonderschichten fahren. Historische Bezüge stellt die Episode zum einen über die Nennung der Organisationsform VEB her, die den Natursteinwerken und ihren Bergarbeitern einen Platz im Rahmen der 40-jährigen DDR-Geschichte einräumen, zum anderen deren gewachsenen Charakter hervorheben: [38/1'] Holger: Dein Vater hat im Steinbruch gearbeitet, genauso wie mein Vater und mein Großvater und dessen Vater.

Während in *Tiefer Fall* (38) die angesprochenen Großinvestitionen Lohn und Brot für viele Familien [68'] bedeuten, ansonsten aber Hintergrund bleiben, spielen die Bauprojekte Neuseenland mit dem realen Vergnügungspark Belantis in *Atlantis* (33) sowie das Leipziger Zentralstadion in *Abseits* (36) für die Handlungen, in denen sowohl der Vergnügungspark als auch das Stadion vor der Eröffnung stehen, eine tragende Rolle.¹⁸³ Neuseenland und Stadion haben eines gemeinsam: Beide wurden auf den „Fundamenten“ der alten DDR errichtet, eine Tatsache, die den Episoden handlungsmotivierend eingeschrieben ist. Die übergeordnete Erzählinstanz MDR legte Wert darauf, die Episoden als fiktionale Produkte durch einen Abspann zu kennzeichnen: *Die Handlung des Filmes ist frei erfunden, etwaige Ähnlichkeiten mit tatsächlichen Begebenheiten oder mit lebenden oder verstorbenen Personen wären rein zufällig.* Neuseenland, südlich von Leipzig gelegen, ist eine Seenlandschaft aus 18 Seen, die durch Kanäle miteinander verbunden sind.¹⁸⁴ Ursprünglich handelt es sich um Tagebaurestlöcher, Folge der ehemaligen Braunkohlegewinnung, die renaturiert und rekultiviert werden, im Unterschied zu den in den vorangegangenen Phasen stillgelegten Tagebauflächen (Phase 1: *Bomben für Ehrlicher* (9), Phase 2: *Todesangst* (19), Phase 3: *Tödliches Verlangen* (23)).

¹⁸³ Belantis wurde 2006 eröffnet und ist laut Eigenwerbung „Ostdeutschlands größter Freizeitpark“ (vgl. www.Belantis.de / letzter Zugriff: 10.10.2010). Er liegt am Cospudener See, mit dessen Flutung im Jahre 2000 begonnen wurde.

Auch das neue Leipziger Zentralstadion wurde 2004 fertiggestellt. Es ist mit knapp 45.000 Plätzen das größte Stadion auf dem Gebiet der ehemaligen DDR und war bei der Fußballweltmeisterschaft 2006 der einzige Austragungsort im Osten Deutschlands (vgl. www.sportforum-leipzig.com / letzter Zugriff: 10. 10. 2010).

„Zudem ist Leipzig die Stadt mit der vielleicht am tiefsten verwurzelten Sportkultur des Landes“. 1900 gründete sich der Deutsche Fußballbund in Leipzig. Der VfB Leipzig (heute Lok Leipzig) wurde drei Jahre später der erste deutsche Fußballmeister. Zu DDR-Zeiten schmückte sich die Stadt allein bei den Spielen 1988 mit elf Olympiasiegen (siehe Michael Horeni: Sturz von Olympia, FAZ 28.03.09).

¹⁸⁴ Leipzig führte bei der Bewerbung um Olympia 2012 die Seenlandschaft als möglichen Austragungsort der Wassersportwettkämpfe an. Den Zuschlag für Olympia 2012 bekam London.

In *Atlantis* (33) aus dem Jahre 2003 suchen die Protagonisten auf dem Gebiet des ehemaligen Tagebaus nach Giftmüll, der dort vergraben ist. Das Gelände steht kurz vor der Flutung: [33/65'] Arbeiter: Nächsten Monat beginnen wir hier, die Grube zu fluten, das wird mal der Zwengauer See, der größte Badesee in Neuseenland¹⁸⁵. In der Episode muss sich Sachsens aufstrebende Metropole, bei aller Zuversicht, ihrer Vergangenheit stellen. Nach der Wende hatte die Stadt als Auftraggeber für viel Geld: [33/67'] Ehrlicher: So viele Millionen für Entsorgung von Giftmüll Industrieanlagen wie Schlachthof und Färberei abreißen lassen: [33/53'] Staatsanwältin Mitterer: Die Stadt Leipzig, das Grundstücksamt, hat den Schlachthof, die alte Färberei in Konewitz und das Depot vom Gartenbauamt abgerissen, die fachgerechte Entsorgung aber nicht ordentlich kontrolliert:

[33/54'] Staatsanwältin Mitterer: In den Abrissobjekten lagen häufig Altlasten herum. Das waren doch zum Teil völlig verwaahlte Betriebe. Walter (in Schutzkleidung): Sehr giftig, sieht nach Pestiziden aus, noch aus DDR-Zeit, und da ist PCP drin. Und wenn das ins Grundwasser sickert.

Auf dem Gelände des Freizeit- und Vergnügungsparks Atlantis hatte sich ebenfalls Giftmüll befunden, der, ohne Wissen der Öffentlichkeit von der Stadt aus Steuergeldern finanziert, komplett ausgetauscht worden war:

[33/56'] Delitz: Der Boden war mit Kühlmittel vermischt. Kain: Der Sondermüll vom Schlachthof wurde von der Stadtreinigung auf dem Atlantisgelände gefunden und vorschriftsmäßig entsorgt. Delitz: Wir mussten dem Oberbürgermeister absolute Diskretion zusichern.

An der Stelle des in *Abseits* (36) fokussierten neuen Zentralstadions befand sich zu DDR-Zeiten das „Stadion der Hunderttausend“,¹⁸⁶ welches das größte Stadion der ehemaligen DDR war. Hier fanden die Turn- und Sportfeste der DDR sowie die Fußballländerspiele statt. Zwei der auftretenden Personen hatten als Freiwillige das Stadion miterrichtet. Das frühere Stadion war für beide, das berühmteste Fußballidol Leipzigs [71'], und den alten Hauswart [80'] entscheidender Sozialisationsraum und identitätsstiftend,

¹⁸⁵ Die reale Flutung wird 2013 abgeschlossen sein. Der See hat dann eine Oberfläche von 914 ha, (vgl. www.leipzigerneuseenland.de/ / letzter Zugriff: 10. 10. 2010).

¹⁸⁶ Das „Stadion der Hunderttausend“ mit 100.000 Sitzplätzen wurde 1956 errichtet. Das neue Stadion war 2003 fertiggestellt (siehe www.sportforum-leipzig.com/ / letzter Zugriff 10. 10. 2010).

woraus der Konflikt der Kriminalhandlung resultiert (vgl. Kap. 8.1.1). In der Episode ist der alte Teil des Stadions nur mit seinem Osttor und dem Tunnelsystem zu sehen.

Beide Episoden deuten eine zurückliegende, abgeschlossene Zeit an, bildgebend ist das Neue, die Zukunftsperspektive. In *Atlantis* (33) ist der Umgang mit den Folgen der Vergangenheit für die Allgemeinheit bedrohlich, in *Abseits* (36) ist die Vergangenheit nur für den Einzelnen relevant, der aber ebenso für die Nicht-Berücksichtigung des Lebenswerks einer Gruppe der älteren DDR-Sozialisierten stehen kann.

Die inszenierte Attraktivität Leipzigs zeigt sich nicht nur an den genannten Großprojekten, sondern auch daran, dass die Straßen größtenteils saniert und viele Häuser renoviert sind (vgl. Kap. 8.1.2.). Die Figuren in *Außer Kontrolle* (32) haben Geschäfte eröffnet und träumen von einer heilen, überschaubaren Welt:

[32/36'] Mühlberg: Ich hatte mal einen Traum wie im Märchen. Sauberes Viertel, renovierte Häuser, Leute, die sich auf der Straße grüßen, nette Geschäfte und mitten drin meine kleine eigene Apotheke.

In *Atlantis* (36) werden Eigentumshäuser gebaut und in *Feuertaufe* (37) verkauft die Leipziger Immobilien Consulting erfolgreich Wohnungen, d.h. die Menschen sind in der Lage, Eigentum zu erwerben: [37/39'] Frederike: Ja, ich wollte mir eigentlich schon immer mal was Eigenes anschaffen, und der Preis ist ja auch sehr günstig. In *Freischwimmer* (39) hat sich eine Bürgerinitiative für die Realisierung eines Ferienhofes eingesetzt, in dem Behinderte und Nicht-Behinderte zusammen leben und arbeiten:

[39/30'] Frau Stein: das ist ein Ferienhof mit ökologischer Ausrichtung, für den ich mich sehr eingesetzt habe, hier sollte ursprünglich ein Luxus-Wellness-Hotel hinkommen, aber das wussten wir zu verhindern. Stattdessen haben wir etwas Wunderbares geschaffen, ein integratives Konzept für behinderte und nicht behinderte Menschen mit angrenzendem betreutem Wohnen.

Der demonstrativ zur Schau gestellten Normalität der Jahre zwölf bis fünfzehn der deutschen Einheit entgegen stehen jedoch Thematisierungen von Hass und Gewalt gegen Minderheiten in *Außer Kontrolle* (32), *Teufelskreis* (35) und *Freischwimmer* (39), die darauf hinweisen, dass das Erreichte immer wieder aufs Neue bestätigt werden muss.

Kulturelle Prägung

Gehäuft finden sich in Phase 4 Hinweise auf die Einbindung der DDR in die sowjetische Hemisphäre des früheren Ostblocks und die daraus resultierenden kulturellen Prägungen. Dies kann als weiterer Indikator des Retardierenden Moments der Gesamterzählung interpretiert werden.

Damit wird indirekt auf die Russifizierung der früheren DDR-Gesellschaft zum Unterschied zur Amerikanisierung der Bundesrepublik verwiesen (Schroeder 1998, 589). In der Regel sind es die beiden Protagonisten, die diese Signale kommentierend einsetzen. Der ältere Ehrlicher tut dies in *Abseits* (36) in Form eines Kompliments an ein kleines Mädchen im Ballettstudio:

[36/23'] Mensch, Du bist ja schon eine richtige Ballerina, ich hab in Moskau im Bolschoi-Theater die Guljanowa und Pletsetzkaja tanzen sehen, muss so Siebzig [1970] gewesen sein. Also, das hat mir schon gefallen.

Kain, der jüngere, hingegen verwendet solch ein Indiz als ironische Anspielung gegenüber Walter (*Tiefer Fall* (38)), der in Frederikes Gastgarten Terrassenplatten verlegt: [38/62'] Und Du Walter, haste den Chef mal gefragt, was für Dich dabei rausspringt, wenn Du hier Subotnik¹⁸⁷ machst? Der von Walter geleistete Freundschaftsdienst an Frederike lässt sich eben auch als freiwilliger, unentgeltlicher Arbeitseinsatz zum Wohle der Gemeinschaft verstehen. Parallel dazu verfügen die fiktive Figur Kain und die reale Person Bernd-Michael Lade auf Grund ihrer schulischen Sozialisation über Handlungswissen bezüglich des Zustandekommens und der Inhalte solcher „freiwilliger“ Arbeitseinsätze. Die Verweise reflektieren ebenso explizit Fragmente geteilter Erfahrungshorizonte der handelnden Figuren. So führen die Ermittlungen in *Abseits* (36) in eine Lagerhalle, die unter anderem als Bücherantiquariat genutzt wird. Ehrlicher greift dort nach einem Buch und zitiert einige Zeilen daraus. Dem jüngeren Kain scheint dieses Buch aus der Schulzeit bekannt zu sein. Er setzt das Zitat in freier Ergänzung fort und bricht so den pathetischen Gehalt:

[36/52'] Ehrlicher: Ich hab hier ein Buch gefunden aus meiner Jugendzeit, da war doch dieser berühmte Spruch drin. Ich find ihn nicht. Das wertvollste, was der

¹⁸⁷ Subotnik: Arbeitseinsatz, erfunden in der Sowjetunion während der Bürgerkriege 1918/1919, abgeleitet von dem russischen Wort Subota – Samstag (vgl. Sommer 1999, 317).

Mensch besitzt ist das Leben, es wird ihm nur ein einziges Mal gegeben, nutzen soll er es so, dass ihn nutzlos vergangene Jahre nicht bitter bereuen oder so. Kain: Und beeilen soll er sich im Leben. Ehrlicher: Du sagst es. Kain: Den musste ich auch auswendig lernen.

Was Kain als Weiterführung anbietet, ist eine Anspielung auf den Beginn der Übersetzung des bekannten Gorbatschow-Spruchs „Wer zu spät kommt, den bestraft das Leben“, der sich für die DDR als zutreffende Prognose erwies. Weder der Name des Autors noch der Titel des Buches, das Ehrlicher zitiert, werden genannt oder gezeigt, und dennoch ist es für den ostsozialisierten Rezipienten naheliegend, dass es sich um Ostrowskis Werk „Wie der Stahl gehärtet wurde“¹⁸⁸ handelt.

In *Feuertaufe* (37) wiederum nutzen die Protagonisten Videoaufzeichnungen des benachbarten russischen Konsulats, um die Täterin zu überführen. Die Formulierung der Frage Ehrlichers an Walter nach den belastenden Dokumenten verrät, dass hier Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses aufgerufen werden: [37/74'] Ehrlicher: Na, haben die Freunde was geschickt? (Vgl. Kap. 4.5.3.). Freunde als Bezeichnung für die russischen Konsulatsmitarbeiter ist ein Versatzstück aus der Rhetorik der deutsch-sowjetischen Völkerfreundschaft und wurde zu DDR-Zeiten daneben privat durchaus euphemistisch verwendet. Bei dieser Gelegenheit werden Kains Russischkenntnisse, die er in seiner DDR-Schulzeit erworben hat, thematisiert (vgl. *Rückspiel* (30)): [37/73'] Ehrlicher: Wozu hast Du in der Schule Russisch gelernt? Kain: In der Schule Russisch. Ja edu goworit. Ehrlicher: Eto prawelno. Unbeabsichtigt hingegen ist wohl die Namensgleichheit der Episode 37 *Feuertaufe* mit einem bekannten Kinderbuchtitel „Die Feuertaufe“ von Arkadi Gaidar aus dem Russischen.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Nikolai Alexejewitsch Ostrowski: „Wie der Stahl gehärtet wurde“, 1932-1934, ein wichtiges Werk des Sozialistischen Realismus (vgl. auch Sommer 1999, 354f.). Dieses Werk war verpflichtender Teil der Schullektüre.

¹⁸⁹ Arkadi Gaidar: *Die Schule des Lebens/Die Feuertaufe*, entstanden 1930. Wiederum handelt es sich um eine Pflichtlektüre der DDR-Schüler, und thematisiert die Bewährungsproben eines Jungen zur Zeit der Russischen Revolution 1917 (www.ddr-hoerspiele.de / letzter Zugriff 10. 10. 2010). Arkadi Gaidar ist ebenfalls Autor des in der DDR bekannten Kinderbuches „Timur und sein Trupp“ von 1940 (vgl. dazu auch Sommer 1999, 323). Auch dieses Buch war Pflichtlektüre in der Schule.

Der Mechaniker Fink aus *Tiefer Fall (38)* braucht während einer Vernehmung durch die Protagonisten nicht zu erklären, worauf er sich bezieht, wenn er sagt: Die Maschinen, die hab ich gewartet, Schrott war das aus der SU und ich hab sie alle flott gekriegt [31']. Fink spielt zum einen auf das technische Entwicklungsgefälle innerhalb der RGW-Staaten an, zum anderen auf die eingeschränkten Möglichkeiten der DDR-Betriebe, an Ersatzteile zu gelangen, um häufig auftretende Defekte durch einfachen Austausch zu beheben. Die ökonomischen Gegebenheiten erforderten nicht nur im privaten Bereich, sondern auch auf institutioneller Ebene Improvisationstalent. Der pauschalen Abwertung wird die eigene Fähigkeit entgegengesetzt.

Rechtsstaatlichkeit und Demokratie

Als einzige der 45-teiligen Gesamterzählung widmet sich die 2004 ausgestrahlte Episode *Teufelskreis (35)* einem Thema, das politisch motivierter Gewalt zuzuordnen ist. Es handelt sich dabei um Rechtsextremismus, der Leipzig als Aufmarschplatz bundesweit organisierter Neonazis nutzt. Der Staat stellt sich ihm einerseits mit rechtsstaatlichen Mitteln entgegen, bedient sich andererseits geheimdienstlicher Methoden, wie der Einschleusung von V-Männern. Die Verwendung von Originalaufnahmen aus Fernsehnachrichten dokumentiert den nicht gänzlich fiktiven Charakter derartiger Aufmärsche in Leipzig, wenngleich die übergeordnete Erzählinstanz MDR im Abspann der Episode auf die Fiktionalität der Handlung hinweist:

[35/15'] (Off-Ton aus Monitoren): Nach Beschluss des Oberverwaltungsgerichts Bautzen musste die Stadt Leipzig die Demonstration genehmigen, allerdings konnte durch einen umfangreichen Auflagenkatalog der Marsch zum Völkerschlachtdenkmal verhindert werden. Zu viele Neonazis waren nicht bereit, während der Demo auf Bomberjacken

Schlüsselfunktion in der Auseinandersetzung kommt in *Teufelskreis (35)* dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal zu (vgl. Welke 2005). Während die Leipziger Polizei versucht, ihre Gewaltenhoheit im öffentlichen Raum zu behaupten und durch konsequentes Durchsetzen der gerichtlich bestimmten Auflagen eine symbolische Besetzung des Bauwerks durch die

rechtsextremen Demonstranten zu verhindern, übergibt im Denkmal selbst ein Informant eine CD-Rom an den Verfassungsschutz: [35/72'] Frau Faulhaber: Er hat uns alle Dateien und Programme geliefert, mit denen die Nazis ihre Leute bundesweit informieren, so konnten wir uns in das rechtsradikale System einloggen. Wenig später entrollt der wegen des toten Informanten herbeigerufene Protagonist Ehrlicher zufällig ein dort angebrachtes Transparent der Rechtsradikalen in Frakturschrift: [35/7'] Vertikal untereinander: Deutschland (rot)-frei-sozial-national (schwarz)-Deutschland (rot). Im Happyend der Episode versichern die Verteidiger des Rechtsstaates einander ihres gemeinsamen Zieles und betonen durch das Hinaufsteigen auf das Denkmal den Anspruch auf das nationale Symbol:

[35/87'] Ehrlicher zu Frau Faulhaber: Sie haben mit uns das Denkmal verteidigt, nun bleiben Sie schon bei der Fahne Das sind ungefähr 350 Stufen bis nach oben (mit Blick auf Kain) Wir beide waren vor 20 Jahren das letzte Mal oben.

Die Episode stellt sich durch das Aufnehmen der Thematik von Rechtsradikalismus einerseits der kritischen überregionalen Berichterstattung über neonazistische Aktivitäten gerade im Osten Deutschlands, andererseits wird die eindeutige Verortung durch den Hinweis auf eine gesamtdeutsche Vernetzung und Aktivität der Rechtsradikalen abgeschwächt. Leipzig und das Völkerschlachtdenkmal bilden so in der Inszenierung lediglich Schauplatz der Handlung.

Interessant ist, dass der Veranstalter der Demonstration, Nico Röckmann, aus dem Westen kommt:

[35/52'] Kain: Röckmann, das ist so 'n Reisender in Sachen rechter Agitation, ein in der Wolle gefärbter Nazi. Also, Röckmann stammt aus Rüsselsheim, zweiter Bildungsweg, Abitur, danach Jurastudium, er war der Staradvokat der Rechten, hat dann aber die Anwaltszulassung verloren, weil man ihm, wie er sagt, angehangen hat, dass er Spendengelder veruntreut hat,

während die anderen rund um den lokalen Nazichef, junge Leute, die in Leipzig aufgewachsen sind, einem braunen Rattenfänger hinterherlaufen [14']. Hier wird somit eine Hierarchie innerhalb der Neonazis angedeutet, bei der die Leipziger die Rolle der Verführten innehaben.

Die zentrale Frage in *Teufelskreis* ist aber nicht der Rechtsextremismus, sondern sind die Verstrickungen des Verfassungsschutzes. Schließlich finanziert der Verfassungsschutz über den V-Mann Banzhaff indirekt die Wehrsportübungen der Neonazis mit: [35/22'] Ehrlicher: Jetzt machen sie ihre

Wehrsportübungen in der Ukraine. In der Person von Regierungsrätin Faulhaber nimmt der Verfassungsschutz die kriminellen Straftaten ihres Informanten in Kauf und deckt ihn. Der tote Banzhaff war einschlägig vorbestraft, er hatte den Imbissstand einer Vietnamesin in Dresden abgebrannt und die Frau niedergestochen, nur weil sie die sogenannte ausländerfreie Zone betreten hatte [10']. Faulhaber erklärt ihr damaliges Vorgehen:

[35/83'] Der vietnamesische Imbiss, Banzhaff war kurz davor aufzufliegen. Sie wollten eine Mutprobe von ihm, er hat einen Molotow-Cocktail in den Imbiss geworfen, ich hab geschwiegen, mein Chef hätte ihn abgeschaltet und festnehmen lassen, aber er war meine einzige Quelle.

Ungeachtet all dessen finden sich aber in der Episode mehrfach Rückverweise auf die DDR bzw. eine Sozialisation in ihr. So verwenden die Neonazis bei ihrem Aufmarsch die in den Hitlergruß eingebettete Parole Wir sind das Volk! [8'], womit Versatzstücke aus der Zeit der Überwindung der Zweistaatlichkeit in den Rahmen nationalsozialistischer Ideologie überführt werden. Der Spruch kam bei den Montagsdemonstrationen im Herbst 1989 auf und demaskierte die versuchte Vereinnahmung der DDR-Bevölkerung durch die offizielle Rhetorik der SED. In seinem Kommentar weist der jüngere der Protagonisten die ideologische Umdeutung der Neonazis zurück: [35/8'] Kain: Wir sind das Volk, die sind doch völlig bekloppt. Stärker aber sind die an den Toten gebundenen Verweise. In Banzhaffs Wohnung befinden sich Fotos von der Besetzung der Staatssicherheitszentrale in Leipzig. Sie wurden in der Wendezeit aufgenommen: [35/21'] Haus mit Graffiti: Stasi Raus. Durch die Pastorin wiederum, die Ex-Frau eines zeitweise Verdächtigen, wird die Rolle der Kirche im Herbst 1989 angesprochen und deren Mitverantwortung beim friedlich verlaufenden Umbruch betont: [35/41'] Pastorin: Wir haben während der Wendezeit übrigens auch Stasifunktionäre zum Gespräch eingeladen. Dass nicht alle in der DDR sozialisierten Figuren damals von den von der Kirche zur Verfügung gestellten Angeboten Gebrauch machten, zeigt sich indirekt in ihren erstaunten Reaktionen auf Kain: [35/11'] Kain (sieht Pastorin auf Monitor) Das ist die Pastorin Mayer-Lischinski von der Paulusgemeinde. Staatsanwältin Mitterer: Und die kennen Sie? Kain: Warum nicht? Der Umstand, dass der jüngere Protagonist sie kennt, wird so als ungewöhnlich markiert. Neben Röckmann und Banzhaff wird der etwa gleichaltrige Ex-Ehemann der Pastorin detaillierter charakterisiert. Er hatte auf der Demonstration eine

Auseinandersetzung mit dem späteren Opfer Banzhaff begonnen. Kurz darauf lag er verletzt im Aufzug des Völkerschlachtdenkmals und galt als tatverdächtig. In der mit Gegenständen aus dem Dritten Reich ausgestatteten Wohnung des toten Banzhaff: [35/19'] Zwei Schaufensterpuppen mit Wehrmachtsuniform und SS-Uniform. Überlebensgroßes Poster (Deutsche Jugend), Wimpel, Foto von Hitler hängt an der Wand finden die Protagonisten Briefe, in denen sich Mayer von seinem Freund lossagt: [35/21'] Ehrlicher (liest aus Brief vor): Linhard, es ekelt mich vor dem, was Dich begeistert, Du trägst Leichengeruch an Dir, ich werde Dich aufhalten mit allen Mitteln, ich schäme mich, dass Du mein Freund warst. Die Männer kannten einander seit den 80er Jahren aus der Kirchenbewegung, die regimekritischen Kräften in der DDR einen Diskussions- und Handlungsraum bot. Eine wichtige Rolle nahm dabei die Umweltbewegung ein, in der auch Mayer aktiv war, beide konnten Honecker nicht leiden und hatten bis zur Wende die gleichen Ziele [33']. Der in Untersuchungshaft sitzende Mayer macht explizit auf seine Erfahrungen als Oppositioneller in der DDR aufmerksam: [35/46'] Die Herrschenden haben mich bespitzelt und verhört, aber eingesperrt, das haben sie mich noch nie, das ist jetzt mal was Neues, das ist ein richtiger Höhepunkt und ahmt deren repressive Strategien verbal nach:

[35/46'] Schreiben Sie auf, dass der Delinquent Stefan Mayer heimliche Freude über den Tod eines Nazis empfindet. Dann ist das auch noch aktenkundig. Und schreiben Sie auf, dass der Delinquent die Aussage verweigert, ja, die Aussage verweigert.

Mayer sieht sich als Opfer einer Verschwörung zwischen Polizei und Verfassungsschutz. Bei seiner Entlassung zieht der von Ehrlicher als Widerständler von der Kirche [35'] bezeichnete, sehr pathetisch dargestellte Mayer dann noch einen weiteren Vergleich zwischen Früher und Heute:

[35/74'] Demokratie! Demokratie! Das hat doch ne'n Bart, genau wie Sozialismus, es geht in Wirklichkeit nur um die Unterdrückung des Menschen durch den Menschen, und das ist genau der Punkt, wenn es um Macht und um Unterdrückung und um Verfolgung und Mord geht, da sind nun mal die Nazis hier in Deutschland die allerschlimmsten.

Für ihn ist es unerträglich, dass der Staat nicht hart genug gegen Neonazis vorgeht, ihm geht es um weit mehr als den persönlichen Verrat. In dieser Grundeinstellung ist auch seine Feindschaft zum früheren Freund Banzhaff begründet. 1989 hatte er von den wahren Motiven der Aktivitäten Banzhaffs in der DDR-Opposition erfahren: [35/33'] Pastorin: Linhard Banzhaffs Großvater war

Offizier der Waffen-SS, in den 50er Jahren ist er in der DDR zum Tode verurteilt worden. Vor drei Jahren hatte er Banzhaff wegen schwerer Körperverletzung angezeigt und musste dann erleben, dass dieser nach zwei Jahren wieder auf freiem Fuß war und sich erneut bei den Rechtsextremen engagierte. Das Erstaunen über das Weiterleben rechtsextremen Gedankenguts im in der DDR sozialisierten Enkel Banzhaff illustriert die Tabuisierung der Verbreitung dieser Ideologie in der DDR und konterkariert den antifaschistischen Mythos (vgl. Veiel 2007, 245ff.).

Mehrfach werden in der Episode verschiedene Demokratieauffassungen der Protagonisten und Figuren ausgedrückt. Während Staatsanwältin Mitterer ihrer Funktion gemäß die durch das Grundgesetz geregelte Meinungsäußerung vertritt: [35/3'] Das Oberverwaltungsgericht Bautzen hat gesagt, dass das Grundgesetz für alle gilt, auch wenn sie diese persönlich nicht teilt: [35/8'] Noch ne halbe Stunde, dann ist der Spuk zu Ende, plädieren Kain und Ehrlicher für ein Verbot der Neonazis: [35/3'] Kain: Wenn's nach mir gehen würde, gäbe es gar keine Demos und keine Nazis hier in der Stadt; [35/39'] Ehrlicher: Weißt du, in unserer Demokratie, ne, ne, da ist mir zu vieles möglich.

Angedeutete Biographien

In mehreren Episoden werden biographische Hinweise offensichtlich dazu eingesetzt, um den im Zentrum der Geschichte stehenden Figuren ein Charakterprofil zu verleihen, aus dem sich die Motivation ihrer Handlung erklären lassen soll. Dabei divergieren die biographischen Informationen hinsichtlich ihrer Direktheit, Repräsentativität und Detailliertheit. Häufig werden dazu andere Figuren herangezogen, die so als Gegenbild der Profilierung der zentralen Figuren dienen. Allen auf diese Weise konturierten ist gemeinsam, dass sie der Altersgruppe der Mitte bis Ende Vierzigjährigen angehören, beruflich erfolgreich sind und in den filmischen Inszenierungen daran gemessen werden, in welchem Maße sie bereit sind oder waren, soziale bzw. moralische Verantwortung zu übernehmen.

Zu den Vertretern dieser Gruppe gehören die schon erwähnten Geschäftsbesitzer rund um den Apotheker Mühlberg aus *Außer Kontrolle* (32). Ihre eigenen biographischen Konturen bleiben vage und können nur kontextuell erschlossen werden. Mühlberg selbst deutet an, dass es sich für ihn um einen beruflichen Neuanfang handelte: [32/36'] Mühlberg: Ich habe bei null angefangen, ein Haus gesucht, die Banken um Kredite angefleht, ein Jahr lang frei konstruiert, renoviert und mich gefragt, lohnt sich die Mühe? Aus Geburts- und Sterbedatum seiner älteren Tochter (1983-1999) ergibt sich, dass die Geschäftsgründung Mitte der 90er Jahre stattfand. Welcher Tätigkeit der Apotheker, der Wirt des Kanalrestaurants, die Besitzerin des Sonnenstudios und der Inhaber des Kebabgrills früher nachgingen bzw. wo sie sozialisiert wurden, wird nicht gesagt. Es ist aber davon auszugehen, dass auch die übrigen Geschäfte Neugründungen sind, zum einen, weil solche Dienstleistungen (wie Sonnenstudio) erst Anfang der 90er Jahre auf dem Gebiet der ehemaligen DDR angeboten wurden, es zum anderen seitens der DDR keine Anwerbung türkischer Gastarbeiter gab, der Inhaber des Kebabgrills also erst nach der Wende nach Leipzig gezogen sein kann. Ihnen zur Seite gestellt ist ein Revierpolizist, der vor zwei Jahren von Berlin nach Leipzig strafversetzt wurde: [32/40'] Polizist: Lohner ist vor zwei Jahren hergekommen, gerade als die ersten Häuser fertig saniert waren, bis dahin war der Bezirk eine Katastrophe, Kleinkriminalität, Vandalismus, Drogen. Damals hatten Gewerbetreibende und Polizei nicht eingegriffen als Jugendliche des Viertels durch Brandstiftung Obdachlose aus der Wohngegend vertrieben. Seitdem kontrolliert das Bündnis aus schweigenden und wegschauenden Erwachsenen und gewalttätigen Jugendlichen als Bürgerwehr die sanierten Straßen:

[32/41'] Polizist: Er hat die Jungs von der Straße geholt, Streetball-Turniere organisiert, null Toleranz gepredigt, uns zum besten Viertel von der ganzen Gegend gemacht. Die Penner haben sich in Luft aufgelöst. Seitdem er hier ist, geht's bergauf.

Außer Kontrolle (32) schildert, wie die Sehnsucht nach einer heilen Welt, gepaart mit Ablehnung und Ausgrenzung von Minderheiten, in Gewalt umschlägt. Der Apotheker versucht die Anliegen der Interessensgruppe mit einem Hinweis auf das Versagen des Staates zu legitimieren:

[32/35'] Mühlberg: Wissen Sie, was heutzutage das Problem ist? Keiner ist mehr für irgendwas verantwortlich. Draußen vor der Tür klirrt es, irgendein Besoffener

demoliert eine Telefonzelle. Oder Junkies lassen ihre Spritzen auf dem Spielplatz liegen. Und wir, was machen wir? Wir ziehen die Vorhänge zu. Was ist das für ein Land, wo keiner mehr für irgendwas verantwortlich ist?

Auf welche Zeit er sich aber vergleichend bezieht, bleibt unklar, er ist ein Vertreter derjenigen, die sich einen starken autoritären Staat wünschen. Hinter den ökonomischen Interessen der generationenübergreifenden Bürgerwehr, die vorgeblich ihren Besitzstand schützen möchte, verbergen sich grundsätzlich ausgrenzende Weltbilder:

[32/33'] Kanalwirt: Wenn Deine Grillbude kaputt macht, packste Deine fünf Schnitzel und machst hundert Meter weiter ne neue auf, das kann ich nicht. Türke:

Wie redest du mit mir, biste besser als ich? [32/55'] Lukas: Ist doch kein Türkengrill.

Die Spiegelung einer nur rudimentär vorhandenen Zivilgesellschaft in der Gruppe ehrenwerter und besorgter Bürger [48'] ist in ihrer Ausstattung stereotyp überzeichnet. Der Apotheker tritt als fülliger Biedermann im weißen Kittel auf, der Wirt des Kanalrestaurants in Westernkleidung und Cowboystiefeln, die nicht mehr ganz junge, blonde Studiobesitzerin mit sonnengegerbter Lederhaut, Herr Yüksel spricht mit türkischem Akzent und lädt die Kommissare ein: [32/28'] Herr Yüksel: Eh, ist keine Bestechung, Geschenk. Willst du ablehnen, okay, okay. In einem aufklärerischen Impetus werden nacheinander verschiedene Stufen der Ablehnung eines Außenseiters vor Augen geführt. Anfänglicher Gleichgültigkeit: [32/12'] Polizist Lohner: Obdachlose leben immer gefährlich, folgt Ausgrenzung: [32/17'] Kanalwirt: Der Kerl hat meine Gäste belästigt, der Penner, Inkaufnehmen von kriminellen Taten: [32/27'] Mühlberg: Es werden doch sowieso schon zu viel Steuergelder verschwendet für überflüssige Aktionen, Abwertung: [32/33'] Kanalwirt: Da hab ich noch Glück gehabt, dass er nicht an meinen Gästen vorbeigeschwommen ist und letztendlich tolerierte Gewaltanwendung und Rechtfertigung: [32/82'] Polizist Lohner: Also hab ich die Anzeigen gegen Mario fallen lassen, ich hab gehofft, er fängt sich wieder.

Das Opfer Eddi als konstruiertes Gegenbild verfügt über eine ausformulierte Biographie. Er ist 1968 geboren und war ein Schulfreund des jüngeren Protagonisten: Kain: [32/8'] Wir sind zusammen in eine Klasse gegangen, wir haben auch ein Jahr lang zusammen auf einer Schulbank gesessen, er war 'n Freund. In der Schule war er überdurchschnittlich erfolgreich: [32/21'] Eddi hatte verdammt, verdammt viele Begabungen. Er verweigerte allerdings jede Form von Sport:

[32/9'] Kain: 100-Meter-Lauf, 'n Einbeiniger ohne Krücken hätte ihn einfach eingeholt. Fußball, wenn Mannschaften ausgewählt wurden, war er immer der Letzte, weil die Mannschaft, die ihn abkriegt schon verloren hatte, bevor es anfing.

Die ausgeprägte und ausgelebte Abneigung Eddis gegen Sport schreibt ihm rückblickend schon zu DDR-Zeiten einen Außenseiterstatus zu. Sport nahm sowohl im Alltag als Breitensport als auch im Kontext der internationalen Reputation des Staates DDR (Leistungssport) einen hohen Stellenwert ein (vgl. dazu Braun 2009). Eventuell soll Eddis Nichtbereitschaft, sich Wettkämpfen und Kräfteressen zu stellen, erklären, warum er in der neuen Zeit keiner Arbeit nachgeht. Auf jeden Fall aber wird er zum Opfer, weil er sich nicht wehrt. In Kains Beschreibung und in den Rückblenden wirkt Eddi sensibel, kommunikativ und sozial:

[32/8,9'] Kain: Wir hatten ein Sprichwort, haste irgendein Problem, geh zu Eddi. Wenn du n' Mädchen anbaggern wolltest, n' Gedicht oder so, dann war Eddi dein Mann. Friedrich der Große, der Siebenjährige Krieg, er hätte dir die Uhrzeit des Ausbruchs sagen können. Ehrlicher: Also so ne Art Klassengenie.

Später heiratete Eddi eine Freundin aus der gemeinsamen Schulzeit: [32/10'] Kain: Ich kenne seine Frau, wir sind zusammen zur Schule gegangen. 1995 bekam das Paar eine Tochter, seit zwei Jahren sind sie getrennt. Die Frau hat die Scheidung eingereicht und plant, wieder zu heiraten. Der neue Mann ist der Polizist Lohner, der für das Viertel zuständig ist. Seit der Trennung lebt Eddi auf der Straße, dichtet für Passanten und porträtiert sie, wofür er kleinere Geldzuwendungen erhält. Seine Tochter sieht er an ihrem siebten Geburtstag, seinem Todestag, zum letzten Mal. Eddi wird 34 Jahre alt, seine Obduktion ergibt starke Unterernährung, er war nicht drogensüchtig. Der Sohn des Apothekers ließ ihn bei 13 Grad Wassertemperatur ertrinken und schaute dabei zu. Die Handlungen der Apothekertochter, seiner Schwester, dem Engel der Armen [75'], deren Tod er verschuldet hat, gleichen einem Appell an die teilnahmslosen und resignierten Bürger, die wachsende Gleichgültigkeit und Brutalität in der Gesellschaft nicht zu akzeptieren. Die damals 16-jährige Apothekertochter verbrannte in einem Abrisshaus, das als Treffpunkt der Obdachlosen gedient hatte:

[32/77', 78'] Mühlberg: Sie hatte noch Ideale. Sie fand es ungerecht, dass es Leute gibt, die sich keine Medikamente leisten können. Also brachte sie ihnen manchmal

welche mit aus meinem Schrank. Sie glaubte, ich merke nichts, ich hab nichts gesagt. Ich wollte sie nicht verlieren.

Während die Gruppen der Jugendlichen in Phase 1 (*Jetzt uns Alles (6)*) orientierungslos neben ihren an den Folgen der Wende laborierenden Eltern umherirrten, in Phase 2 (*Der Tod spielt mit (15)*) Geld und Spaß als Lebenssinn betrachteten, treten sie in Phase 4 als abgestumpfte und verrohte Gemeinschaft auf.

In *Atlantis (33)* ist Delitz die Schlüsselfigur, an der gezeigt wird, welche Konsequenzen Ignoranz und Egoismus für die Gesellschaft haben können. Er wird als Vertreter einer Gruppe von Ostdeutschen inszeniert, die vor der Wende auf mittlerer Funktionsebene tätig war. Er ist seit drei Jahren Geschäftsführer der Leipziger Stadtreinigung [68'], vorher war er Chef des Grundstückamts [69']. In dieser Funktion vergab er nach der Wende in Absprache mit der Stadt Leipzig Aufträge zur Beseitigung von DDR-Altlasten an eine private Abrissfirma, von deren Inhaber Radke er sich dafür bezahlen ließ, die fachgerechte Entsorgung des Sondermülls durch den Deponieleiter Schubert nicht zu kontrollieren. Delitz wird als großspuriger und selbstgefälliger Mensch gezeichnet, der sich Statussymbole wie Geländewagen und Segelboot zulegte, deren Angemessenheit mehrfach thematisiert bzw. in Frage gestellt wird, wodurch der Besitz als ungewöhnlich markiert ist. Während im Kommentar eines befragten Anglers als Begründung eine erwartungsgemäße Diskrepanz der finanziellen Mittel eines in Leitungsfunktion tätigen und eines Pensionisten angeboten wird, lässt der Vergleich des Gehaltsschemas im öffentlichen Dienst am legalen Zustandekommen der Kaufkraft Delitz' zweifeln:

[33/63'] Angler: Schon lange leider, ich hätt's damals och gerne gekauft, aber bei meiner Rente; [33/76'] Ehrlicher: Der Leiter vom Grundstücksamt hat ne A11, der verdient genauso viel wie du oder ich. Aber so' n Kahn kann ich mir nicht leisten.

Vor diesem Hintergrund erscheint Delitz als Wendegewinnler, dem der Sprung in die neue Zeit finanziell und beruflich erfolgreich gelungen ist. Es bereitet ihm keine Probleme, seine erwachsene Tochter, Studentin der Kunstgeschichte, und deren Mann, Archäologe, mit größeren Summen zu unterstützen: [33/23'] Olaf: Mein Problem ist, die Bank finanziert mir das nicht mehr. Delitz: Verstehe, wie viel brauchst du? Olaf: Also, 20.000 bräucht ich schon. Delitz (wirft

Portemonnaie auf Tisch): 20.000, zum letzten Mal. Tochter und Schwiegersohn wollen Eigentümshäuser in Falkenthal am Cospudener See verkaufen: [33/12'] Baugrundschild: Neuseenland, Wohnen im Grünen, Siedlung Falkenthal. Der Archäologe gab seine Uni-Karriere auf, nachdem er vor zwei Jahren von seiner Tante Baugrund geerbt hatte, die diesen infolge des Grundsatzes *Rückgabe vor Entschädigung* zurückerhalten hatte: [33/50'] Kain: Was war denn früher hier? Bauschuttdeponie? Olaf: Nee, waren überall Kuhweiden hier, LPG Florian Geyer. Wiederum erfolgt der Rückverweis auf die DDR durch die Nennung der Organisationsform LPG (vgl. *Waidmanns Heil (34)*), hier noch erweitert durch die spezifische Namensgebung Florian Geyer¹⁹⁰ (vgl. Kap. 8.1.1.). Der Inhaber der Abbruchfirma hatte für die Tante zwei Rinderställe der LPG abgerissen und den Bauschutt gleich dort vergraben. Später erpresste er von Olaf Krüger Geld, weil dadurch der Boden vergiftet war. Da Radkes Firma in Insolvenz gegangen ist, musste Krüger als Eigentümer für die Sanierung seines Bodens selbst aufkommen. Na da kommen schnell ein paar Hunderttausende zusammen. Artikel 14, Eigentum verpflichtet [58']. Die Staatsanwältin zitiert hier einen Artikel des Deutschen Grundgesetzes, das seit 1990 auch auf dem Gebiet der ehemaligen DDR Gültigkeit hat. Für Krüger erweist sich das Erbe seiner Tante als Schuldenfalle, er kann die Sanierung des Bodens nicht bezahlen. In der Absprache zwischen Delitz, Radke und Schubert wird eine Seilschaft aus Nachwendezeiten angedeutet, die wissentlich in Kauf nahm, dass ein ganzes Gebiet langfristig ökologisch belastet und damit und in seinen Entwicklungschancen eingeschränkt ist. Die Stadtverantwortlichen tragen auf Grund ihrer mangelhaften Kontrolle Mitverantwortung für die drohende Katastrophe:

[33/30'] Staatsanwältin Mitterer: Radke hat uns ziemlich beschäftigt, 2 Millionen veruntreut, Steuerhinterziehung, Kreditbetrug, das volle Programm. [33/55'] Ich hab das Zeug hier nicht in die Landschaft gekippt. Ehrlicher: Aber schlecht ermittelt.

Ignoranz gegenüber realen oder möglichen Umweltschäden entspricht einem DDR-Handlungsmuster und fand scheinbar in der Nachwendezeit ihre Fortsetzung. Die ostdeutsche Sozialisation Delitz', der eitel zum Auffinden

¹⁹⁰ Florian Geyer: revolutionärer Bauernführer, 1490-1525. Bauernkrieg und Reformation sind in der ersten Hälfte der DDR mit den radikalen Umwälzungen gesellschaftlicher Verhältnisse und der sozialen Revolution im eigenen Land in Zusammenhang gebracht worden. Der Mythos Bauernkrieg und Reformation ist wichtig für die Sinnschöpfung der in den 50er Jahren durchgeführten Bodenreform. Straßen und Betriebe wurden erst nach 1945 nach Florian Geyer benannt (vgl. Zimmering 2000, 173ff.).

der Giffässer beiträgt und sich so selbst überführt, wird in seiner Schlussäußerung noch einmal unterstrichen: [33/84'] Delitz: Das ist unser Job, wir packen es an. Ehrlicher: Hama früher auch gesagt (Delitz lacht). Metaphorisch betrachtet könnte es sich nicht nur um den Umgang mit Altlasten aus DDR-Fabriken handeln.

Die in *Feuertaufe* (37) gegebenen biographischen Hinweise erweitern das Spektrum der Sozialisationsräume der Figuren der bisherigen 36 Episoden um eine nach DDR-Maßstäben ungewöhnliche Variante. Die junge Maklerin Sabine Gerber wuchs in einer konfessionellen Einrichtung, dem Katharinenstift, auf. Dieses muss seit mindestens 38 Jahren in dieser Funktion bestehen: [37/81'] Schwester Antonia: Also, ich bin jetzt 38 Jahre im Stift. Kinder, die in der MDR-Gesamterzählung von ihren Eltern getrennt lebten, waren Laura (*Episode 5*), die von ihrer Mutter in einem staatlichen DDR-Kinderheim zurückgelassen werden musste, und Georg (*Episode 20*), der bei den Großeltern aufwuchs, nachdem seine Eltern die DDR verlassen hatten. Sabine hingegen war, als die Familie ihrer 17-jährigen Mutter jede Unterstützung verweigert hatte und diese sich außer Stande sah, die Tochter alleine großzuziehen, als Säugling in einem kirchlichen Heim untergebracht worden: [37/85'] Caroline: Ich war 17, Dein Vater hat sich aus dem Staub gemacht, und meine Eltern haben mich rausgeschmissen, was sollte ich machen? Das ist nur mit religiösen Bindung bzw. großer Distanz zur DDR-Politik erklärbar, wofür es in der Episode keinerlei Anhaltspunkte gibt. Ebenso wird nicht plausibel, warum später weder Mutter noch Großeltern den Kontakt zu Sabine suchten, noch, warum sie trotzdem nicht zur Adoption freigegeben wurde. Das Rätsel bleibt genauso ungelöst wie die Frage, was die zentrale Figur der Episode, Caroline Beck, nach der Geburt der Tochter gemacht hat. Es bleibt eine Leerstelle, deren Füllung dem Rezipienten überlassen wird. Sabine blieb bis zum Abschluss ihrer Lehre als Einzelhandelskauffrau im kirchlichen Heim: [37/81'] Schwester Antonia: Die ist mit 18, 19 weg, hat eine Lehre als Einzelhandelskauffrau gemacht, was auf eine DDR-Ausbildungsbiographie - mit zehn Jahren Polytechnischer Oberschule (bis zum 16. Lebensjahr) und anschließender zwei- bis drei-jähriger Lehrausbildung - hinweist. Sie wird von der sie damals betreuenden Schwester Antonia als Organisationstalent [81'] beschrieben. Ein

früherer Arbeitgeber, ein Steuerberater, lobt ihre Fähigkeiten als Steuerprüferin: [37/38'] Ich kenn auch die Maklerin Sabine Gerber. Hat vor drei Jahren gekündigt, herber Verlust für mich, die Frau ist topp. Sabine heiratete jung, ihr Mann hat ein kleines Taxiunternehmen, das Paar plante Kinder. Während ihrer Lehrzeit hatte Sabine begonnen, nach ihrer Mutter zu suchen, deren Namen sie dann mit Hilfe ihrer Geburtsdaten in alten Krankenhausakten gefunden hat. Offenbar verfolgte die Tochter die berufliche Entwicklung ihrer Mutter, in deren Firma sie später wechselte: [37/38]: Steuerberater: Gekündigt aus persönlichen Gründen. Hat sich in den Wochen vorher auffällig mit der LIC beschäftigt: Zeitungsberichte, Internet, alles Mögliche, besonders die Geschäftsführerin, richtige Obsession, Caroline Beck. Ihre Mutter wird als Frau dargestellt, die klein angefangen hat: [37/23'] Caroline Beck (schrubbt Boden mit Schrubber und Plastikhandschuhen) Ehrlicher: Frau Beck, schön, dass Sie als Chefin mit Hand anlegen, Caroline: So hab ich mal angefangen, und das kann ich heute noch. Sie arbeitet seit zehn Jahren in der Leipziger Immobilien Consulting GmbH, (LIC), die Eigentumswohnungen verkauft. Caroline Beck hat die Firma, die sie als ihr Lebenswerk [33'] bezeichnet, mit aufgebaut und ist seit zehn Jahren deren Geschäftsführerin. Ihr Geschäftspartner Forssell ist einer der wenigen explizit im Westen sozialisierten Figuren dieser Phase und macht sein Hauptgeld gar nicht mit Immobilien LIC, sondern er gibt Motivationsseminare, bundesweit [12']. Seine Versicherungsagentur in Dortmund ist Pleite gegangen, einer Strafverfolgung entzog er sich. Später war er Chef einer Druckerkolonne, dann hat er am neuen Markt noch viel Geld verdient [26'], ging nach Leipzig und gründete die LIC. Im Gegensatz zu Caroline Beck wird er als selbstgefällig und menschenverachtend dargestellt: [37/18']: Kain: Den Typen windig zu nennen, das wäre ja eine Beleidigung für alle Winde dieser Welt. Anlage und Zeichnung der Figur weisen Parallelen zu der des Pyramidenspiel-Initiators Dorsey in *Episode 18* auf. Die ökonomischen Rahmenbedingungen, unter denen der Verkauf der Eigentumswohnungen abläuft, lassen sich an den Arbeitsverträgen der LCI ablesen und werden mehrfach demonstrativ angesprochen:

[37/2'] Caroline: Die Leute haben etwas anderes im Kopf, als Wohnungen zu kaufen. Forssell: Was redest Du denn da? Was heißt hier, die Zeiten sind mies. Ja natürlich, die Leute haben Angst, ja, sie haben Angst, dass die Rente nicht reicht, Angst vor der Inflation, vor höheren Steuern, dass die Miete steigt. Aber das ist alles unser Vorteil.

Nur die Maklerinnen sind fest angestellt, und die anderen sind so was wie Ich-AGs [9']. Ehrlicher kommentiert dies mit dem Erzählen eines Witzes: [37/12'] Ein einsamer Mann sitzt auf einer Parkbank. In der linken Hand hat er ne Wurstbemme und in der rechten ne Bierbüchse. Was ist das? Eine Ich-AG auf Betriebsausflug. Die Firma rekrutiert ihre Mitarbeiterinnen mit dem Versprechen auf schnellen Aufstieg, fordert von ihnen Wochenenddienste ohne soziale Absicherung und bindet sie durch Firmenkredite an sich:

[37/31'] Forssell: na ja so ein Firmenkredit ist äußerst praktisch, ich weiß das aus eigener Erfahrung. Aber Sie wissen schon, dass es noch ein paar Wochen dauert, bis Sie den Maklerschein haben, ich meine, nicht dass wir dann hinterher Probleme bekommen mit der Ratenrückzahlung, Ihr Mann ist doch arbeitslos.

Sabine steht unter Erfolgsdruck und will, auch mit illegalen Methoden, beweisen, dass sie ihrer Mutter überlegen ist. Sie verkauft eine Wohnung, die nur als Schauobjekt existiert. Die im notariell beglaubigten Kaufvertrag angegebene Wohnadresse befindet sich in einem unsanierten Leipziger Außenbezirk. Im Gegensatz dazu wird Caroline Beck in ihrem Arbeitsethos als Vertreterin einer (alten) Schule gezeichnet, die sich moralisch den Interessenten und Käufern verpflichtet fühlt: [37/41'] Caroline: Noch bin ich Geschäftsführerin, und so lange werden die Kunden nicht betrogen. Wir haben eine Verantwortung, meine Liebe, und die hört nicht auf mit der Unterschrift. In Gestalt der leichtgläubigen Kunden nimmt die Episode das Motiv des naiven Ostdeutschen auf, der im Vertrauen auf Rechtschaffenheit dank Werbung und Überzeugungskunst über den Tisch gezogen wird. In der Bereitschaft der Mitarbeiterinnen wiederum, minimale soziale und finanzielle Sicherheiten hintanzustellen, zeigt sich der Wunsch nach Teilhabe am gesellschaftlichen Leben.

In den angedeuteten Biographien manifestieren sich Sedimente ostdeutscher Lebensgeschichten und rufen spezifisch ostdeutsche Entwicklungen ins Bewusstsein.

Gemeinsam ist den zentralen Figuren der drei Episoden¹⁹¹ darüber hinaus, dass sie von bekannten DDR-SchauspielerInnen verkörpert werden, was die These ihrer intendierten ostdeutschen Sozialisation bekräftigt.

¹⁹¹ Apotheker Mühlberg (32): Udo Kroschwald, geb. 1955 in Freiberg (www.sokowismar.zdf.de); Delitz (33): Dieter Montag, geb. 1949 in Hebra (www.komische-oper-berlin.de/spielplan/im-weissen-roessl/dieter_montag/); Caroline Beck (37): Katrin Saß,

Gruppengeprägte Sozialisationen

In den vorgestellten Episoden leitet sich das Selbstverständnis der zentralen Figuren aus ihrer Zugehörigkeit zu Sozialisationsgemeinschaften her, die in der Darstellung deren identitätsstiftende Funktion akzentuiert. Dabei rufen die dargebotenen Folien zum einen lediglich die Existenz solcher Erfahrungsgemeinschaften ins Bewusstsein, zum anderen lassen sich die Episoden als Angebote auffassen, diese als Erinnerungsgemeinschaften zu aktualisieren. Sie stimmen darin überein, dass sie sich an den gegenwärtigen gesellschaftlichen Bedürfnissen nach Bewertung und Anerkennung des Vergangenen orientieren, indem sie auf eine Integration der Vergangenheit in die Gegenwart abzielen.

Deutlich herausgearbeitet ist in *Abseits* (36) die Sozialisierung des ehemaligen Leipziger Fußballausnahmetalents und jetzigen Geschäftsführers des neuen Leipziger Zentralstadions Utz sowie des alten Stadionwarts Georg Bracht. Beide bauten als Freiwillige das DDR-„Stadion der Hunderttausend“ auf und dürften ungefähr derselben Generation angehören. Die Vergangenheit des Fußballidols Utz¹⁹² wird durch das wiederholte Abspielen von Radiomitschnitten (*Minute 28 und 50*) eines legendären Fußballspiels etabliert:

[36/28'] Und nun könnte die Entscheidung fallen, Utz legt den Ball auf den Elfmeter-Punkt, im „Stadion der Hunderttausend“ ist es still geworden, ganz Leipzig hält den Atem an. Hat der junge Spieler die Nerven für diesen alles entscheidenden Schuss? Es sind die letzten Sekunden des Spiels, das Ausnahmetalent aus Leipzig läuft an und schießt: Tor, Tor, Tor. Leipzig feiert seinen neuen Fußballgott. Hartmut Utz, ein Teufelskerl.

Die Verwendung (semi)authentischer Tondokumente als ein Mittel filmischen Erzählens (vgl. Kap. 2.2.1.) dient hier in erster Linie dazu, Realitätsbezug zu behaupten. Gleichzeitig wird durch den konkreten Beitrag an kollektive

geb. 1956 in Schwerin (www.filmportal.de). (Katrin Saß spielt in der Gesamterzählung auch in den Episoden 19, 24). Alle drei SchauspielerInnen sind einem breiten Publikum durch Theater-, Film- und Fernsehauftritte bekannt. (Letzte Zugriffe: 12. 12. 2010).

¹⁹² Als Inspiration für die Figur Utz könnte der DDR-Fußballer Jürgen Sparwasser gedient haben, (geb. 1948), dem 1974 im Volksparkstadion Hamburg der 1:0 Sieg der DDR über die BRD gelang. Jürgen Sparwasser setzte sich 1988 in die BRD ab (vgl. Nagorske 2008).

Gedächtnisinhalte appelliert, dabei generell an eine Zeit, in der es verbreitet war, Fußballspiele in Radioübertragungen live zu verfolgen, und speziell an die sportlichen Erfolge des realen Fußballspielers Sparwasser. Auf jeden Fall wird so Vergangenheit evoziert, vor deren Hintergrund dann die Thematisierung der Gegenwart vollzogen wird.

Der Erzähler nutzt bei der Figurenzeichnung von Utz das schon aus *Feuertaufe* (37) bekannte Muster der Lebensphasen umfassenden Leerstelle. Auf die reale Person Sparwasser bezogen erweist sich das als Kunstgriff, müsste doch dessen „Abwenden“ von der DDR in irgendeiner Form aufgegriffen werden. In der Inszenierung lässt sich das Idol früherer Zeiten nahtlos in die Gegenwart transformieren. Er revitalisiert als Sympathieträger einen alten DDR-Mythos und dient zugleich der Akzeptanz und Vermarktung des neuen Leipziger Stadions als Zugpferd. Utz ist mit einer Frau verheiratet, die offenbar in den Spielregeln der neuen Zeit sozialisiert ist:

[36/57'] Kain: Die Gewinne sollen angeblich in aufwendige Sanierungsmaßnahmen in die Firmenhalle geflossen sein, und Sie haben sich Ihre Villa renoviert. Frau Utz: Die Idee eines Steuerberaters, falls irgendwas nicht rechtens ist, klär ich das natürlich mit dem Finanzamt

und hat zudem eine jüngere Geliebte, die Personalmanagerin des Stadions. Seine gesellschaftliche Reputation beruht anscheinend in erster Linie auf seinen damaligen Sporterfolgen:

[36/10'] Meckel: Nicht jeder Fußballspieler ist auch ein Kaufmann. [36/62'] Frau Utz: Dir hat es immer gereicht deine eigene Sportlegende zu sein, vom Geschäft und vom Geld hat Utz nicht die leiseste Ahnung, das war schon immer mein Gebiet.

Er selbst thematisiert seine Vergangenheit nur vage: Auf dem Spielfeld war alles viel einfacher [51']. Hier klingen divergierende Prägungen der Ehepartner an. Einmal kommentiert er das Training von Cheerleadern im Stadion mit der Bemerkung: Früher haben wir erst nach dem Spiel die Puppen tanzen lassen [59']. Es bleibt der einzige von Utz vorgenommene Vergleich zwischen dem Gestern und dem Heute, der sich auf Werte und Einstellungen bezieht. In dem nicht benannten Früher feierte man erst nach dem Spiel, während im dargestellten *Jetzt* die Cheerleader vor dem Spiel auftreten. Eventuell soll hier ein aus der protestantischen Ethik stammendes und in den sozialistischen Moralvorstellungen überformtes Arbeitsethos zum Ausdruck gebracht

werden, das daher in mehrfacher Hinsicht anschlussfähig ist (Schroeder 1998, 672). Die Funktion von Cheerleadern, Stimmung zu entfachen und aufrechtzuerhalten, bleibt unberücksichtigt.

Die suggerierte DDR-Sozialisation - unter anderem durch die Gegenfigur Bracht - wird durch die Besetzung mit dem Darsteller Fritz Wepper¹⁹³ in der Rolle des Utz brüchig. Sie lässt sich aber fiktional aufrechterhalten, eventuell liegt doch die Verknüpfung beider Sichtweisen im Interesse des Erzählers.

Über den alten Bracht hingegen, verkörpert von Günter Junghans,¹⁹⁴ ist zu erfahren, dass er Zeit seines Lebens im Stadion arbeitete: [36/19'] Meckel: Papa Bracht hat vierzig Jahre lang brav im Stadion gebuckelt, dafür sollte Utz dem Helden der Rasenpflege vor dem Spiel ein paar goldne Worte widmen. Die Verwendung der temporalen Angabe *vierzig Jahre* referiert insofern auf die DDR, da diese vierzig Jahre lang als Staat existierte. Die Zeitspanne zwischen der Eröffnung beider Stadien, 1956 und 2003, umfasst in der Realität hingegen fast fünfzig Jahre. Die konkreten Jahreszahlen werden in der Episode aber nie genannt. Die Formulierung *brav buckeln* spielt hinsichtlich ihrer Aussageintention mit Ambiguität. Sie bedeutet zum einen „ohne Widerspruch körperlich hart arbeiten“ oder „sich ohne Widerspruch unterordnen“ (vgl. Duden: Redewendungen, 2002, 145f.). Erstere betont die Zuverlässigkeit und beruflichen Einsatz Brachts, Letztere zieht seine moralische Integrität in Zweifel. Die Bezeichnung Brachts als Held der Rasenpflege bedient sich einer ironischen Umformulierung der aus DDR-Tagen bekannten Bezeichnung *Held der Arbeit*¹⁹⁵ und zieht so sowohl die persönlichen Verdienste des Genannten ins Lächerliche als auch die an das Handlungsmuster DDR-Ehrentitel-Verleihung gebundenen erbrachten Leistungen für den Staat DDR. Verstärkt wird die Abwertung durch die nachgesetzten *gold'ne[n]* Worte, für die man sich im Unterschied zum „gold'nen Handschlag“ (Duden: Redewendungen, 2002, 328) nichts kaufen kann. Es handelt sich also

¹⁹³ Fritz Wepper, geb. 1941 in München, bekannt aus vielen Fernseh- und Kinofilmen (u.a. aus den Fernsehkriminalfilmreihen „Der Kommissar“ und „Derrick“). (www.steffi-line.de/archiv_text/nost_buehne/22w_wepper_fritz.htm/ letzter Zugriff: 12.12.2010).

¹⁹⁴ Günter Junghans, geb. 1941 in Leipzig, Theater- und Filmschauspieler (bekannt u.a. durch die Fernsehkriminalreihe Polizeiruf 110). (www.agentur-rahn.de/schauspieler/81-guenter-junghans.html/ letzter Zugriff: 12.12.2010).

¹⁹⁵ Held der Arbeit: Staatliche Auszeichnung der DDR. Der Ehrentitel wurde durch den Vorsitzenden des Staatsrats der DDR verliehen und war mit einem Geldbetrag dotiert (vgl. Sommer 1999, 140).

grundsätzlich um das Infragestellen der Notwendigkeit immaterieller Wertschätzung als Form der Anerkennung.

Nicht allein der Ort *Stadion* ist identitätsstiftend für Bracht, sondern die Arbeit, die er dort gemeinsam mit Kollegen leistete und leistet: [36/14'] Georg Bracht: Am liebsten würde die Dame nur Zeitarbeiter beschäftigen, dabei haben die gar keine Ahnung vom Stadion. Wir haben nicht mal ne'n eigenen Aufenthaltsraum. Bracht wird als Vertreter einer alten Zeit inszeniert, indem er für Werte wie Erfahrungswissen, kollegialen Zusammenhalt und Gerechtigkeit sowie soziale Errungenschaften, wie z.B. Arbeitnehmerrechte, eintritt. Er hatte sich gegen die ungerechtfertigte, fristlose Kündigung eines Kollegen ausgesprochen und gegenüber der Personalchefin eindeutig Partei bezogen. Des Weiteren wird die Figur Bracht herangezogen, um narrative Identität darzustellen, wobei die Funktion des die Ereignisse arrangierenden und interpretierenden Erzählers von der Kamera übernommen wird (genauer ausgeführt in Kap. 8.1.1.2.).

Auffällig an der Darstellung des Verhältnisses zwischen Utz und Bracht ist, dass ihre gemeinsam verbrachte Zeit und die Erinnerung daran vorwiegend auf der visuellen Ebene vollzogen wird. Sie manifestiert sich in Fußballtrophäen, Pokalen, vergoldeten Fußballschuhen, einem großen Teppich mit Signaturen, der am legendären Fußballspiel beteiligten Mannschaftskollegen usw. oder eben als Tondokument. Nie aber verbalisieren die beiden Figuren miteinander die Inhalte der Vergangenheit. Es ist, als ob die Inszenierung zwar die Vergangenheit aufrufen, sie aber nicht konkretisieren wolle, sondern allein deren Visualisierung anbietet, um ansonsten den „Mantel des Schweigens“ über sie zu breiten. Strategisch betrachtet, bedient die Inszenierung so in erster Linie konservatorische und weniger erneuernde Anliegen. Das Verhältnis beider ist hierarchisch, Bracht zeichnet sich durch unbedingte Loyalität aus:

[36/42'] Georg Bracht: Guten Morgen, Chef. Utz: Georg, so früh schon unterwegs? Bracht: Noch ne Menge Arbeit bis zur Eröffnung. Utz: Ja ja, jetzt heißt es anpacken, und jeder muss jetzt 100% Einsatz zeigen. Dann kriegen wir das auch gebacken bis zum Spiel. Bracht: Ich helfe Ihnen. Utz: Das ist aber nett.

Der Protagonist Ehrlicher kennt den erfolgreichen Fußballer Utz noch aus einer anderen Zeit. Er charakterisiert und misst ihn an Werten, die in dieser Zeit galten. Die Reaktion des jüngeren Protagonisten Kain stellt infrage,

inwiefern die Beschreibung Anspruch auf Gültigkeit hat, und es bleibt offen, ob sich dieses nur auf die Gegenwart oder ebenso auf die Vergangenheit bezieht:

[36/28'] Ehrlicher: Hast du Utz noch spielen sehen? Kain: Nein, ist ja gar nicht mehr meine Generation. Ehrlicher: War ein genialer Spieler, bescheiden und volksnah und immer im Dienste der Mannschaft. Kain: Wie das Haus, bescheiden und volksnah. Ehrlicher: Hat er sich gekauft, nach der Wende.

Die biographische Zäsur wird von Ehrlicher in der Wende ausgemacht. Utz hat einen Schlussstrich unter den ersten Teil seiner Biographie gezogen, der es ihm ermöglicht(e), im zweiten Teil wieder erfolgreich zu sein. Gleichzeitig muss sich der Mensch Utz durch die Wende in grundlegenden Wesensmerkmalen verändert haben.

Der Lebensweg des alten Bracht hingegen steht für biographische Kontinuität: [36/83'] Georg Bracht: Obwohl ich nur ein kleines Rädchen im großen Gefüge gewesen bin. Die von Utz geduldete Verweigerung der Lebens- und Arbeitsleistung Brachts durch seine junge Geliebte, die Personalmanagerin, wird von Brachts Sohn Daniel gerächt:

[36/81'] Ehrlicher: Einmal im Mittelpunkt stehen, einmal eine Anerkennung erhalten für die Arbeit eines ganzen Lebens, da freut man sich doch darauf. Und da kommt auf einmal eine junge, arrogante Karrierefrau und nimmt ihm alles weg, mit einem Strich.

Der junge Bracht ist ein Beispiel dafür, dass eine Ostsozialisation für sozialen Aufstieg nicht hinderlich ist, immerhin hat er es als Ingenieur zum technischen Direktor des neuen Zentralstadions gebracht: [36/83'] Georg Bracht: Und mein Sohn ist hier Ingenieur und sich Teile der neuen Regeln zu eigen gemacht: [36/14'] Daniel Bracht: Viele Arbeiten werden in Zukunft von Subunternehmen erledigt. Konzeptuell erscheint er parallel dazu als Gegenfigur zu den westdeutsch geprägten Figuren der jüngeren Generation. Er fordert, wenngleich durch seine soziale Rolle als Sohn abgeschwächt, die Anerkennung der Lebensleistung der „kleinen Leute“ und ist nicht bereit, deren permanente Abwertung bzw. Ausblendung zu akzeptieren:

[36/82'] Daniel: Das Miststück hat ihn dauernd schikaniert, wie ein geprügelter Hund. Die Fellner hat ihm seine Selbstachtung genommen, seinen Lebensmut, aber er kriegt ihn wieder zurück, dafür werd ich sorgen.

Tiefer Fall (38) thematisiert nicht die sozialisatorische Prägung eines Einzelnen durch eine Gemeinschaft, sondern eine Gemeinschaft als Ganzes mit ihren Normen und Werten am Beispiel einer Gruppe von Bergarbeitern, die seit Generationen im Steinbruch arbeitet: [38/68'] Siebert: Seit 400 Jahren wird hier der Stein abgebaut, Lohn und Brot für viele Familien und von ihrer Hände Arbeit lebt und als Gruppe Initiative zeigt: [38/6'] Holger: Wir haben nur unsere Hände, und damit werden wir uns in dieses Gestein krallen. Die Episode könnte theoretisch ebenso im Ruhrgebiet oder Saarland spielen, wenn nicht an Hand einer Arbeitsbiographie explizit auf die Einbettung der Bergarbeitersozialisation in den ehemaligen Staat DDR hingewiesen würde: [38/31'] Fink: Zwanzig Jahre hab ich im Steinbruch geknufft, meine Lehre hab ich da gemacht, Mechaniker, und dann vor sechs Monaten Entlassungspapiere. In dieser Zeit dienten die Natursteinwerke u.a. als Ausbildungsstätte der heute um den Erhalt ihrer Arbeitsplätze kämpfenden Arbeiter. Für Kontinuität auf personeller Ebene steht die Figur des früheren und jetzigen Chefs: [38/27'] Der Chef hat schon im VEB das Kreuz für uns breit gemacht.

Visuell getragen wird die Einbettung durch das Einblenden von Gemälden mit Bergarbeitern bei ihrer Arbeit im Stil des Sozialistischen Realismus¹⁹⁶. Die beiden Szenen, in denen das/die Gemälde zu sehen sind, umfassen als Rahmen die gesamte Episode (*Minuten 2f. und 85f.*). Interessant an dem so aufbereiteten Angebot ist die Verknüpfung von betontem Herkunftsbewusstsein und der Umstand, dass es sich bei den Bergarbeitern um Vertreter jener Gruppe handelt, die im Zentrum der DDR-Ideologie stand, die Arbeiterklasse. Der sozialistische Staat bezeichnete sich als Arbeiter- und Bauernstaat¹⁹⁷, seine Symbole waren Hammer und Zirkel im Ährenkranz (vgl. exemplarische Analyse „Münze“: Kap. 8.2.2.). Diese Rolle der Arbeiterklasse versinnbildlichen die Gemälde in der Eingangshalle des Steinbruchgeländes, indirekt knüpft die Episode so an ein DDR-Erbe an. Neben dem realen Bedeutungsverlust der Bergbauindustrie in Deutschland, u.a. weil der Fortbestand der Zechen in Zeiten der Globalisierung unrentabel ist, worauf in der Episode auch verwiesen wird: [38/82'] Kain: da läuft jetzt ne

¹⁹⁶ Sozialistischer Realismus (vgl. Sommer 1999, 299f.).

¹⁹⁷ „Nach den Lehren des Marxismus-Leninismus war die Arbeiterklasse die herrschende Klasse im sozialistischen Staat und der sozialistische Staat das Instrument ihrer Machtausübung. Seine Errichtung war demnach das eigentliche Ziel der sozialistischen Revolution“ (Sommer 1999, 23).

neue Ausschreibung, europaweit. Da hätte Siebert [die Bergarbeiter] keine Chance gehabt, lässt sie sich symbolisch als Abgesang auf das Ende einer Epoche auffassen, die nicht nur für die Industrialisierung Deutschlands steht, sondern auch für den Versuch einer Utopie.

Die Bergarbeiter und ihre Familien bewohnen seit Generationen eine Siedlung, man unterstützt einander finanziell und steht füreinander ein. Ihr Wahlspruch lautet: *Einer für alle, alle für einen*. Wesentliche Elemente des geteilten Wertekanons sind Vertrauen, Verlässlichkeit, Ehrlichkeit und Zupacken statt Reden:

[38/7'] Holger: Schöne Reden schwingen, das können Sie. Aufschwung Ost. Der Kunde unser Partner und Sie werden nicht mal rot dabei. [38/52'] Siebert: Wir sind immer direkt, hinten rum gibt's bei uns nicht, sagen Sie, was Sie wollen, so bin ich's gewohnt.

Rituale bestätigen und festigen die Gemeinschaft:

[38/59'] Löschner: (nimmt sich aus Bierkiste Bierflasche): los, so wie's mein Vater gemacht hat und eure Väter. (Alle Arbeiter werfen ihre Flasche in den Schlund).
Siebert: 4000 Tonnen, jeden verdammten Tag (Alle wiederholen: 4000 Tonnen),

eine Gemeinschaft, in der jeder Einzelne nur ein Glied in einer langen Kette ist:

[38/7'] Holger: Diese Muschel ist zweihundert Millionen Jahre alt, die hat mein Urgroßvater im Steinbruch gefunden, er hat sie seinem Sohn, der seinem Sohn und der mir und irgendwann werde ich sie meinem Sohn geben, wenn es soweit ist, um am Vorbrecher zu stehen,

und die Zugehörigkeit zur Gruppe sich auch in materialisierter Form manifestiert. Man hat familiäre Verantwortung übernommen und trägt diese, selbst durch einen Nachtjob als Türsteher, um in Zeiten der Kurzarbeit das Familienbudget aufzubessern. Man hat aber auch Verantwortung für die Kollegen übernommen, die ihre Häuser beliehen haben, um für 1,2 Millionen Euro einen Steinbrecher zu kaufen, und muss sich dieser stellen: [38/78'] Frau Siebert: Glaubst du wirklich, ich geh da mit raus, Tür zu und nicht mehr daran denken?

Die starke Gruppenidentität der Bergarbeiter kommt in der Inszenierung durch deren körperliche Präsenz zum Ausdruck. Sie besprechen gemeinsam ihr Vorgehen, sie trauern gemeinsam, und sie verhandeln als Gruppe mit der Bank um einen Kredit. Die Wahrnehmung der Arbeiter als „Wir“ wird nicht durch den an Einzelfiguren gebundenen Kriminalfall gestört. Der Verrat des

Einzelnen an der Gruppe soll mit einem gemeinsam vollzogenen Mord bestraft werden. Der Protagonist Ehrlicher als Hüter des Gesetzes - er erscheint gleichsam als Deus ex machina - übernimmt die Aufgabe, den Täter seiner legalen Strafe zuzuführen, nicht ohne die Ursache des Übels zu benennen:

[38/84'] Löschner: Einer für alle, alle für Einen. Ehrlicher (kommt von hinten): und der eine bin ich. Leute, der Siebert war vielleicht einmal ein anständiger Kerl. Sonst hättet ihr ihm nicht euer Geld anvertraut. Doch das beschissene Geld hat ihn verdorben und zum Mörder gemacht. Er wird seiner gerechten Strafe doch nicht entgehen.

Am Ende der Episode hat der Protagonist den Chef der Leipziger Bank gleichsam märchenhaft überzeugt, den Arbeitern noch eine Chance zu geben, und so für den Fortbestand der Gruppe gesorgt. Wenn sie keinen Auftrag erhalten, wartet auf sie Hartz V, VI, VII [41'].

Freischwimmer (39) stellt die Lebenswege zweier im DDR-Leistungssport sozialisierter Figuren einander gegenüber,¹⁹⁸ deren Verlauf eine diametrale Entwicklung aufweist. Verdichtet zeigt die Episode, dass eine Ostsozialisation nicht schuldhaft dafür verantwortlich gemacht werden kann, welchen Platz man im vereinigten Deutschland einnimmt. Darüber hinaus weist die Inszenierung Versuche einzelner und Gruppen zurück, diskriminierende Handlungen mit mangelnder gesellschaftlicher Anerkennung und Wertschätzung zu rechtfertigen.

Wie schon in *Abseits* (36) der Stadionwart Georg Bracht erhält die Figur des ehemaligen Olympiateilnehmers im Schwimmkader und jetzigen Ein-Euro-Jobbers Lutz Bader in *Freischwimmer* (39) eine identitätsstiftende Sozialisation, deren Relevanz für sein Selbstbild mehrfach unterstrichen wird. Lutz Bader war 1988 Mitglied der DDR-Mannschaft bei den Olympischen Spielen in Seoul. Der Rückenschwimmer gewann dort eine

¹⁹⁸ Auch in dieser Episode werden die beiden Hauptfiguren von Schauspielern aus dem Osten verkörpert: Lutz Bader: Arved Birnbaum, geb. 1962 in Cottbus (www.arved-birnbaum.de) und Julia Jäger, geb. 1970 in Angermünde/Brandenburg (vgl. auch Episode 18) (www.imdb.de/name/nm0433465/). Beide sind durch zahlreiche Film- und Fernsehauftritte einem breiteren Publikum bekannt. (Letzte Zugriffe: 12. 12. 2010).

Bronzemedaille.¹⁹⁹ Nachdem er in Seoul Kontakte zur westdeutschen Mannschaft aufgenommen hatte, war seine Schwimmkarriere beendet: [39/11'] Bader: Ich hab mich im olympischen Dorf zu gut mit den westdeutschen Schwimmern verstanden, da haben sie mich kaltgestellt. Klassenfeind, kennen Sie doch. Ehrlicher: Ja, ja. Die Szene ist ein typisches Beispiel, wie die MDR-Erzählung noch in der Retardierungsphase auf Zeiten der deutschen Zweistaatlichkeit verweist und damit verknüpfte Wissensbestände aufruft, diese aber in der Inszenierung nur andeutet. So wird die Dichotomie Ost-West und Sport als Schauplatz ideologischer Systemkonkurrenz aktiviert, nicht aber erklärt, was kaltstellen im Kontext des DDR-Spitzensports bedeutete. Der Protagonist Ehrlicher, von Bader als Mitglied der Wir-Gruppe angesprochen, bestätigt die geteilte Sozialisationserfahrung, ohne sie konkret auszuformulieren. Der soziale Abstieg des ehemaligen Olympiateilnehmers ist markant und appelliert in der dargebotenen Kausalität an Empathie, zu der Bader direkt auffordert, wenn er seine arbeitsethische Einstellung und sich als Kämpfernatur mit sportlichem Wertekanon beschreibt:

[39/10',11'] Kain: Wir dachten eigentlich, Sie sind hier der Bademeister. Bader: Nee, schön wär's, ich mach hier bloß ein' Ein-Euro-Job. Putzen, Müll weg, Rasenmähen, alles was anfällt. Kain: Das machen Sie alles hier für einen Euro die Stunde? Bader: Besser als zu Hause rumhängen. Als Schwimmer lernt man schnell, dass man nicht immer gewinnen kann.

Der allein erziehende Vater wohnt mit seinem halbwüchsigen Sohn in einer Plattenbauwohnung.

Seine Gegenfigur ist Stadträtin Bettina Stein. Sie war ebenfalls 1988 in Seoul im Schwimmkader der DDR, ist mit einem Gymnasiallehrer verheiratet und Mutter eines 23-jährigen Sohnes mit Down-Syndrom sowie einer jüngeren Tochter. Die als überambitionierte Frau beschriebene Stadträtin lebt mit ihrer Familie in einem neuen, mit Hypotheken belasteten Einfamilienhaus und kandidiert bei den Stadtratwahlen für das Bürgermeisteramt: [39/16'] Am Straßenrand hängen Plakate mit Frau Stein. Foto. Schriftzug: wb entscheiden zupacken oder Plakate mit Familie Stein: von wb: die Partei der starken Schwachen: miteinander vorwärts. Wieder sind es die Figuren, die mit ihrer Vergangenheit abgeschlossen

¹⁹⁹ Für die DDR gewann 1988 in Seoul Frank Baltrusch eine Silbermedaille im 200-Meter-Rückenschwimmen (siehe www.olympiastatistik.de; vgl. dazu auch Kluge (2000). (Letzter Zugriff 10. 10. 2010).

haben, die zu den nun Erfolgreichen gehören. In *Freischwimmer* (39) aber wird der Erfolgreiche zum Täter. Hintergrund der Verbindung zwischen Bader und Stein ist eine alte Schuld Bettina Steins. Sie waren in Seoul ein Paar, er hatte dort eine Affäre mit einer westdeutschen Sportlerin, was sie eifersüchtig dem Trainer mitteilte, womit sie den Ausschluss Baders aus dem Olympiakader auslöste: [39/75'] Frau Stein: Lutz hatte etwas mit einer Schwimmerin von drüben angefangen. Und das habe ich unserem Trainer erzählt. Damit habe ich ihm natürlich alles versaut.

Internationale Sportwettkämpfe hatten in der Geschichte der DDR immer eine politische Funktion, einerseits auf Grund der Möglichkeit, so die staatliche Souveränität zu demonstrieren, andererseits galten die errungenen Siege in der offiziellen Rhetorik als Beweis der Überlegenheit des sozialistischen Systems. Die Auseinandersetzung mit dem „Gegner“ sollte nicht durch persönliche Kontakte, noch dazu mit Angehörigen des „Referenzstaates“ BRD, mit dem man um Attraktivität konkurrierte, konterkariert werden. Der persönliche Verrat aus Eifersucht wurde so zum politischen Instrument des Staates DDR umfunktioniert. Der Vorfall macht deutlich, wie nahe beieinander in bestimmten Bereichen der DDR private und politische Handlungen lagen. Die Bedeutung, die ihm beide Figuren noch jahrelang zumessen, zeigt die Relevanz individueller Verantwortung bei der Klärung moralischer Schuld. Siebzehn Jahre lang hatte Bettina Stein versucht, ihre Schuld einzulösen. An dem Tag, in dessen Verlauf ihr Sohn starb,²⁰⁰ hatte sie einen Schlussstrich unter die gemeinsame Vergangenheit gezogen und Bader die weitere Unterstützung verweigert:

[39/75'] Frau Stein: Aber ich hab versucht, das wieder gutzumachen. All die Jahre wollte ich ihm helfen, wie ich konnte. Lutz Bader ist wie ein Auto ohne Motor. Wenn sie es anschieben, rollt es eine Weile, aber dann bleibt es wieder stehen. Ehrlicher: Am Tag, als Leo starb, haben Sie da versucht, Lutz Bader mal wieder anzuschieben? Mutter: Nein, das wollte ich nicht mehr.

Mit der Durchsetzung eines ökologischen Behindertenprojekts, dem Ferienhof Herzensgut, auf dem ihr Sohn ein Praktikum absolvierte, verhinderte Stein den Bau eines Luxushotels, von dem Bader sich eine

²⁰⁰ *Episode 39* greift in ihrer Inszenierung ein reales Vorkommnis, den Badeunfall eines Kindes, auf: 1997 ertrank im sächsischen Sebnitz ein kleiner Junge. Für seinen Tod wurden Rechtsradikale verantwortlich gemacht. Der Fall, der damals durch die Medien ging, konnte später aufgeklärt werden: der Junge erlag seinem Herzfehler (vgl. *Die Zeit*, 22/2006).

Anstellung als Bademeister erhofft hatte: [39/67'] Kain: Wenn das mit dem Luxushotel geklappt hätte, würde Bader den gesamten Wellnessbereich übernehmen. Bader rächt sich an Stein, indem er den Tod ihres Sohnes herbeiführt.

Das Ehepaar Stein sieht in einer Gruppe von Jugendlichen die vermeintlichen Mörder ihres Sohnes: [39/33'] Martin Stein: Die sind nur auf Randalen aus, Typen, die alles verachten, was ihnen fremd ist: Ausländer, Behinderte, Lehrer, Polizisten. Die kennen nichts als Gewalt. Der arbeitslose Anführer der Jugendlichen, Ralf Salchow, leitet sein Überlegenheitsgefühl gegenüber den Behinderten aus der eigenen Unversehrtheit her: [39/20'] Ralf: Was kann so ein Mongo schon bezeugen? Warum hört Ihr dem überhaupt zu? Kain: Ich hör Dir doch auch zu. Ralf: Na, das ist doch wohl was anderes. Er teilt damit die von Bader empfundene Abwertung durch die Gesellschaft, die sich nicht für sie, sondern für die der Behinderten einsetzt: [39/52'] Ralf: Für die sind wir doch nur Assis. [39/80'] Bader: Die Aussage eines geistig Behinderten ist doch vor Gericht nicht zu verwerten. Lutz Bader und Ralf Salchow, Vertreter zweier Generationen, sehen sich als Opfer, weil es ihnen verwehrt ist, in einer angemessenen Arbeit ihren Lebenssinn zu finden: [39/18'] Ralfs Vater: Meine Frau und ich, wir kommen kaum noch durch bei Ralf. Was der bräuchte, ist n' Job, aber Sie machen die anderen für die eigene Situation verantwortlich, ihr Selbstbild entspricht nicht dem Platz, den ihnen die Gesellschaft zuweist und den sie als Abwertung empfinden, woraus sie die Legitimation ihres Handelns ableiten: [39/78'] Ralf: Du bist genauso ein Versager wie dein Vater, du bist auch null, Bader: Wir sind keine Versager.

Das Finale der Retardierungsphase wird durch den jüngeren Protagonisten Kain gestaltet. Er vollzieht die Einordnung des Lebenswegs der zentralen Figur Bader in den gesellschaftlichen Kontext und nimmt aus einer in Bezug auf die Gruppenzugehörigkeit distanzierten Position heraus eine moralische Abrechnung vor. Er konfrontiert Bader der Reihe nach mit seinen Möglichkeiten und vertanen Chancen und zerstört so Stück für Stück dessen Eigenkonstruktion als Opfer. Kain verhindert, dass Bader seine narrative Identität entfalten kann, indem er monologisch rhetorische Fragen stellt, deren Beantwortung er selbst vornimmt, wobei Kain eventuelle argumentative Er widerungen Baders von vornherein entkräftet:

[39/80,81'] Kain: Wie war denn das eigentlich damals mit Ihrem Rausschmiss aus der Mannschaft? Wer war denn schuld, das System oder Bettina Stein? Dabei ging's Ihnen doch gut. Sie hatten doch Abitur als Kadersportler, sie haben sogar fünf

Semester Medizin studiert und dann hingeschmissen, warum? Bader: Auf der Uni wollten sie mich fertigmachen, weil ich sag, was ich denk. Kain: Dann Ihre Ausbildung: Krankengymnastik, zwei Jahre im Beruf und dann hingeschmissen. Was war denn los? Und dass der Job im Luxushotel nicht geklappt hat, wer war denn da schuld? Immer wenn irgendwo was den Bach runterging, waren immer andere schuld, nur nicht Sie selbst. Bader: Ich bin halt ein Stehaufmännchen. Kain: Nee, sind Sie eben nicht. Bettina Stein hat Ihnen die ganzen Jobs besorgt. Sie haben die alle geschmissen. Sie hat Ihnen Geld geborgt, das hat sie bis heute noch nicht wieder. 17 Jahre haben Sie sich das schlechte Gewissen von Bettina Stein zu Nutzen gemacht.

Kain, ebenfalls im Osten sozialisiert, weiß, wovon er spricht, wenn er Schlüsselwörter wie Abitur und Medizinstudium verwendet. Die Gelegenheiten dazu resultierten nicht zuletzt aus Baders Privilegien als Kadersportler der DDR. Als solcher erhielt er zu DDR-Zeiten eine umfassende Ausbildung,²⁰¹ auf den dabei erworbenen Qualifikationen hätte er nach der Wende aufbauen können. In der Aufzählung macht Kain den altersmäßig zwischen den beiden Protagonisten stehenden Bader allein für seine Situation verantwortlich. Die Bewältigung umbruchsbedingter Schwierigkeiten - die Zäsur der Wende wird nicht benannt - wird von Kain nicht berücksichtigt bzw. sind für ihn keine mildernden oder erklärenden Gründe (vgl. auch seine Bewertung von Frau Wimmer in *Phase 2, Episode 18*). Die abschließende Erwähnung der Schulden Baders bei Stein ist aus Kains Perspektive nur der Endpunkt der negativen Bilanz. Der ältere der Protagonisten Ehrlicher versucht, die moralische Verurteilung der Lebensgeschichte Baders abzuschwächen (vgl. auch hier *Episode 18: Frau Wimmer*), indem er ihm die Gelegenheit gibt, seinem Sohn die Beweggründe seines Handelns darzustellen:

[39/83',84'] Bader: Er hat immer Müllmann zu mir gesagt. Immer wieder Müllmann, Müllmann. War schon richtig drin in seiner Birne. Packt er mich und schreit: Müllmann, Müllmann. Hat gar nicht wieder aufgehört, war schon fast im Koma. Hab ich ihn ein bisschen untergedrückt, hat sich kaum gewehrt. Sollte doch nur n' Denkkzettel werden. Man ist doch nicht der Müllmann der Mongos. Kain: Sie haben einen behinderten Jungen umgebracht, weil er Müllmann zu Ihnen gesagt hat? Bader: Man hat doch was geleistet im Leben, die besten Jahre für den Sport geopfert,

²⁰¹ Deutsche Hochschule für Körperkultur und Sport (DHFk) (vgl. Sommer 1999, 66).

man hat studiert, gearbeitet. Man ist doch nicht der letzte Dreck (weinend) man hat doch auch seinen Stolz.

Bader geht in seiner Erklärung nicht auf die Infragestellung seines Lebensweges durch Kain ein, sondern fokussiert allein auf die Todesumstände Leos. Als Motiv seiner Tat benennt er die Abwertung, die er durch Leo erfahren hat. Erst in seiner Reaktion auf Kains Zweifel an der Verhältnismäßigkeit kommt zum Ausdruck, dass es sich bei Bader um eine tief liegende Kränkung handelt, für die er symbolisch Leo verantwortlich macht. Zu seiner Verteidigung führt er in Phrasen formulierte Argumente an, die in ihrer Reihung der von Kain vorgenommenen Chronologie folgen. Er bedient sich mit der Phrase *Man hat doch was geleistet im Leben* einer formelhaft verkürzten Bezugnahme auf einen sozialen Raum vor der Zeit der Einheit und konstruiert durch das Subjektpronomen *man* eine Eigengruppe. Hier stoßen zwei Sichtweisen diametral aufeinander. Die von Bader postulierte Eigengruppe wird von Kain nicht aufgegriffen, er nimmt eine grundsätzlich andere Bewertung der Ereignisse vor. Mit dieser allein von Ostdeutschen getragenen Auseinandersetzung um die Bewertung eines Lebensweges einer in der DDR sozialisierten Figur im 15. Jahr der deutschen Einheit, endet die Retardierungsphase der Erzählung.

7.1.4.3. Zusammenfassung der Phase 4

Die Retardierungsphase der Erzählung integriert in ihre Handlung wieder vermehrt vergangenheitsbezogene Elemente, die auf die Zeit vor der Vereinigung zurückweisen. Dies geschieht auf der Basis von Biographien, die teilweise durch die Thematisierung von gruppengeprägter Sozialisation angereichert sein können. Daneben kommt Vergangenheit in den kulturellen Prägungen der Figuren zum Ausdruck. Sie resultiert aus der machtpolitischen Einbindung in den früheren Ostblock. Die nun stabilisierten Verhältnisse ermöglichen die Präsentation einer sozial stärker differenzierten Figurenebene, auf der Reflexionen über die Qualitäten des erreichten Ist-Zustandes stattfinden und Fragen nach gesellschaftlichen Normen und Werten aufgeworfen werden. Dies vollzieht sich im Rückgriff auf individuelle

und kollektive Erfahrungen sowie in Abgleich mit der Vergangenheit. Als Maßstab des Vergleichs wird zum einen die Vergangenheit herangezogen, zum anderen der als brüchig erlebte Status in der Gegenwart. Identitätsinszenierung erfolgt gehäuft durch Exemplifizieren von DDR-Sozialisierungen, einem aus der Vergangenheit resultierenden Herkunftsbewusstsein und dem Aufrufen von Erfahrungsgemeinschaften. Thematischen Hintergrund bilden Konflikte innerhalb von Gemeinschaften bzw. die Verantwortung des Individuums für die Gesellschaft. Auf der Raumebene dominiert die Darstellung des Gegenwärtigen. Von zentraler Bedeutung ist hier die dem Raum zugesprochene Lebensqualität. In ihn eingebunden erscheinen die Relikte früherer Zeiten und sie ordnen sich so einer Zukunftsorientierung unter. Die 4. Phase der Erzählung ruft Elemente eines individuellen bzw. gruppenbezogenen Herkunftsbewusstseins auf und bettet dieses in eine insgesamt positive Evaluierung des Transformationsprozesses ein.

7.1.5. Phase 5: Neutralisierung (2006-2007)

7.1.5.1. Kurzinhalte der Phase 5

Sonnenfinsternis (40)

Der Fahrer einer Leipziger Käserei wird in der Desinfektionskammer des Familienbetriebs erstickt. Kurz zuvor war ein zu elf Jahren Haft verurteilter Mann begnadigt und vorzeitig entlassen worden. Der Tote war Hauptbelastungszeuge in dem Indizienprozess wegen Entführung und Tötung der 14-jährigen Tochter der Käsereibesitzer. Nach der Begnadigung wollte der Fahrer aus Angst zur Polizei gehen. Er hatte den minderjährigen Cousin des Mädchens, das diesen zurückgewiesen hatte, schützen wollen, weswegen ihn der Vater des Jungen tötete.

Blutschrift (41)

Eine bekannte Sammlerin und Händlerin alter Bücher wird verblutet in ihrer Villa aufgefunden. Ihr war eine wertvolle, verschollen geglaubte Handschrift zum Kauf angeboten worden. Der frühere Chef des Leipziger Zentralantiquariats hatte sie vor Jahrzehnten aus dem Notlager der Deutschen Bücherei entwendet und sie nun dem Freund seiner Tochter zum Restaurieren gegeben. Als dieser die Handschrift verkaufen wollte, tötete ihn der Antiquar im Gefriertrockner der Leipziger Buchklinik und verletzte die Konkurrentin tödlich.

Schlaflos in Weimar (42)

Während des Freigangs eines Häftlings wird einer der zwei begleitenden Justizbeamten mit einer Glasflasche tödlich verletzt. Der beschuldigte junge Mann kann nach Weimar zu seiner ehemaligen Freundin fliehen. Dort lebt auch ein bekannter Kunstprofessor, bei dem der talentierte Häftling an einer Kunsttherapie teilnahm. Der Professor hatte mit Hilfe des zweiten Beamten, der den Kollegen tötete, die Bilder des Häftlings aus dem Gefängnis geschmuggelt und als die seinen ausgegeben. Als seine Geliebte, Denkmalschutzbeauftragte Weimars, hinter den Betrug kommt, stößt er sie aus dem Fenster und versucht den Verdacht auf den Entflohenen zu lenken. Mit dem Ausbruch wollte der Kunstprofessor die anstehende Entlassung des künstlerischen Talents verhindern.

Die Anwältin (43)

Ein wichtiger Bauinvestor der Stadt Leipzig liegt mit Schusswunde und erstickt in seinem Haus am Cospudener See. Der Mann hatte die durch einen Komplizen

gewährten großzügigen Bankkredite über Scheinfirmen auf private Schweizer Konten transferiert und mehrere Handwerksfirmen durch Knebelverträge in den Ruin getrieben. Juristisch vertreten ließ er sich dabei durch eine junge Anwältin, auf deren Namen auch das hoch verschuldete Geschäftskonto läuft, für das sie haftet. Als die Frau zufällig von der bevorstehenden Flucht ihres einzigen Mandanten hört, schießt sie auf ihn und flüchtet. Ihr eifersüchtiger Mann erstickt ihn kurz darauf.

Racheengel (44)

Die Literaturagentin einer unter Pseudonym schreibenden Starautorin einer mehrteiligen Fantasy-Buchreihe wird in einem Leipziger Hotel während der Buchmesse erdrosselt. Sie hatte sich als die berühmte Autorin ausgegeben und wurde vom Erfinder der Romanfigur aus Rache für den zehn Jahre zurückliegenden geistigen Diebstahl getötet.

Die Falle (45)

In ihrem letzten Fall müssen die Kommissare die Hintergründe der Strangulation einer allein erziehenden Mutter in ihrem zwangsversteigerten Haus aufdecken. Sie beging Selbstmord, weil der Geschäftsführer einer Immobilienfirma sie, wie auch andere Frauen der Siedlung, wegen Rückzahlung von Kreditschulden zu jahrelangen sexuellen Dienstleistungen genötigt hatte. Als er eine Freundin der Toten, die neue Partnerin Kains, ebenfalls mit deren Kreditraten erpressen will, stößt sie ihn die Treppe hinunter, was seinen Tod zur Folge hat. Gemeinsam mit Ehrlichers Pensionierung quittiert Kain den Dienst.

7.1.5.2. Neutralisierung der Gegensätze

In der die Erzählung abschließenden 5. Phase, der **Neutralisierung** mit sechs Episoden in der Erzählzeit 2006 bis 2007, nimmt die Thematisierung der Kategorien Ost und West ihr Ende. Die Gegensätze zwischen beiden haben sich so weit abgeschwächt, dass ihnen kein Konfliktpotential mehr zugesprochen wird. Da die Gemeinsamkeiten überwiegen, erscheint der Transformationsprozess abgeschlossen und fiktional die Einheit vollendet, womit auch die Protagonisten abtreten können.

Globale Merkmale der Neutralisierungsphase

Die Neutralisierungsphase präsentiert die Konflikte vor dem Hintergrund verschwundener Ost-West-Differenzen. Generell zeichnet sich diese abschließende Erzählphase durch das Fehlen eindeutiger ostdeutscher Indikatoren aus. Während in den vorhergehenden Phasen Vergangenheitsbezüge und damit Inszenierung ostdeutscher Identität an Hand von Themenentfaltung, Motivgestaltung oder Zeichnung der Figuren relativ konstant auftraten, sind in den vorliegenden sechs Episoden solche Merkmale kaum nachzuweisen. Weiter geführt wird die seit der Höhepunktphase beobachtbare Schwerpunktsetzung auf die Darstellung der sozialen Mitte. Die Figuren erhalten in der Regel keinerlei detaillierte biographische Ausformungen. Lediglich *Blutschrift* (41) spricht den Sozialisationshintergrund zweier Gegenspieler, hier gebunden an deutsch-deutsche Beziehungen im Rahmen von Kulturabkommen, explizit an. Ansonsten lässt sich abseits des Protagonistenpaares allenfalls indirekt erschließen, über welche mentalitätsgeschichtlichen Prägungen die Figuren verfügen. Mehrfach hingegen wird ein Zeitraum als rückverweisender Kontinuitätsindikator eingesetzt, so arbeiten Beamte in *Sonnenfinsternis* (40) und in *Schlaflos in Weimar* (42) seit 30 Jahren in einer Strafvollzugseinrichtung: [40/36'] Strafvollzugsbeamte: Du, ich bin 30 Jahre dabei. Ebenso lange gibt es den in *Episode 40* im Mittelpunkt stehenden Familienbetrieb. Auffällig ist das im Vergleich zu den vorhergehenden Phasen ungewöhnlich zahlreiche Auftreten von Frauen als zentralen Figuren. Eventuell deutet sich hierin schon die Veränderung der ab 2008 einsetzenden neuen MDR-Tatort erzählung an²⁰². Die in den sechs Episoden thematisierten Probleme entzogen sich einer eindeutigen Verortung, wenn nicht mehrfach der mit Leipzig und Weimar assoziierte Kunst- und Literaturbetrieb als Folie der Kriminalhandlungen diente. Sowohl Leipzig in *Blutschrift* (41) und in *Racheengel* (44) als auch Weimar in *Schlaflos in Weimar* (42) werden als Orte historisch gewachsener, nationaler und

²⁰² Seit 2008 ermitteln als neues MDR-TATORT-Team Eva Saalfeld (Simone Thomalla, geb. 1965 in Leipzig) und Andreas Keppler (Martin Wuttke, geb. 1962 in Gelsenkirchen). (Siehe dazu auch www.daserste.de/tatort/ / letzter Zugriff: 9. 10. 2010).

kultureller Bedeutung inszeniert, womit gleichzeitig wieder die einschränkende Regionalität außer Kraft gesetzt wird.

Die thematisierten Konflikte liegen bis auf *Sonnenfinsternis* (40) in unlauteren Geschäftspraktiken begründet. Handelt es sich dabei um Diebstahl bzw. Besitz geistigen oder künstlerischen Eigentums, werden sie als Interessenkonflikt Einzelner präsentiert (*Episoden 41, 42, 44*). Haben die Praktiken jedoch unmittelbare Auswirkungen auf die ökonomische Situation der Betroffenen, lassen sich die Darstellungen verallgemeinern und enthalten insofern kritisches Potential, als sie die suggerierte Normalität hinterfragen (*Episoden 43, 45*). Eine Konsequenz der thematischen Ausrichtung der Neutralisierungsphase ist die, dass zumindest auf der Handlungsebene deutlich weniger und eher implizite moralische Appelle und Bewertungen erfolgen, als das in Phase 4 der Fall war. Gegensätzlich dazu verhält es sich mit moralischen Bewertungen, die der Protagonist Ehrlicher vornimmt, als wolle er das Fehlen moralischer Wertemuster kompensieren.

Auf der dramaturgischen Ebene lassen sich Parallelen in der Gestaltung der Anfangs- und Endepisode zu früheren Phasen der Erzählung feststellen. Wieder beginnt die Phase mit einem Familiendrama (vgl. *Episoden 1, 13, 31*). Darüber hinaus nimmt die Episode Markierungen im Erzählstrang der Lebensgeschichte der Protagonisten vor (vgl. *Episoden 1, 31*), indem in ihr Kains 35. Geburtstag zelebriert, und so die Entwicklung weitergeschrieben wird. Der Erzählstrang nimmt das auf der Handlungsebene etablierte Motiv „familiärer Zusammenhalt“ auf. Die von seinen ironisierten „Filmeltern“ Ehrlicher und Frederike und wohl auch Walter als „Onkel“ vorbereitete Geburtstagsfeier findet im halb-öffentlichen Raum des Waschcafés statt. Die Anwesenheit von Staatsanwältin Mitterer bei der Feier könnte ein Indiz für die fortgeschriebene Überlappung von Arbeit und Freizeit im ostdeutschen Sozialverhalten darstellen. Das Geburtstagsgeschenk ist ein Fahrrad: [40/70'] Frederike: Das ist für dich, damit Walter und Bruno dich morgens nicht immer abholen müssen, weil du bist ja jetzt schon groß und kannst allein zur Arbeit fahren. In *Die Anwältin* (43) erwartet Kain mit dem Fahrrad Ehrlicher schon am Tatort: [43/6'] Ehrlicher: Sag einmal, wie schaffst du denn das so früh? Kain: Mit'm Fahrrad.

Die zunehmende Neutralisierung von Ost-West-Differenzen geht mit dem sich Schritt für Schritt ankündigenden Rückzug des Protagonisten Ehrlicher

aus der Erzählung einher. Steht am Beginn der Phase dessen Unlust, so werden in *Episode 42* Alter und Gesundheit Ehrlichers angesprochen, um in *Episode 45* mit seiner Pensionierung aus Altersgründen auszuklingen. Das zwangsläufige Ende der MDR-Gesamterzählung in *Die Falle (45)* findet in einer eigens für den Hauptkommissar Ehrlicher von seinen zahlreichen fiktionalen Weggefährten organisierten „Ruhest(r)andsfeier“ seinen inszenierten Höhepunkt. Sein jüngerer Kollege, Hauptkommissar Kain, hingegen quittiert freiwillig den Polizeidienst.

Der Drehbuchautor dieser und der ersten beiden Episoden und Erfinder der Filmfiguren Ehrlicher und Kain, Hans-Werner Honert,²⁰³ schlägt somit einen Zirkelschluss um die 16 Jahre dauernde Gesamterzählung. Im Ausklang der Erzählung - der Schluss-Szene der Episode - reiten die Protagonisten als Freunde auf getrennten Wegen aus der Ära 17 Jahre deutsche Einheit Richtung Horizont. In der visuellen Inszenierung verweigern die Helden ihre Ankunft und verweisen auf den legendenhaften Charakter der Erzählung.

Vorgebliche Idylle

Sonnenfinsternis (40) rückt vordergründig das lang geplante Handeln zweier seit der Kindheit befreundeter, mittlerweile verschwägerter Frauen in den Mittelpunkt der Darstellung. Die beiden wollen von einem vorzeitig aus der Haft entlassenen Mann ein Geständnis über den Verbleib der vor sechs Jahren spurlos verschwundenen Tochter der einen erpressen. Die Episode streift darüber hinaus Fragen rund um juristische Verantwortung, wie umstrittene Schuldsprüche und psychologische Gutachten als Grundlagen von Begnadigungen sowie soziale Wiedereingliederung von Straftätern: [40/32'] Gefängniswärter: Unsere schlaue Psychologin würde jetzt sagen: Frau Bednarz ist Diplomkauffrau, sozial gefestigt, ihre Beziehung zu Herrn Röbl hat bei der Entscheidung für seine Begnadigung eine große Rolle gespielt. In diesem Kontext tritt die seit Phase 4 die Kommissare lose begleitende Figur der Staatsanwältin Mitterer wieder in Erscheinung:

²⁰³ Hans Werner Honert (vgl. Kap. 5) hat die Drehbücher zu den Episoden 1, 2, 9, 12, 21, 24 (Koproduktion), 35 (Koproduktion) und 45 verfasst.

[40/26'] Röbl ist seit zwei Tagen ein freier Mann, ich war Mitglied in dem Ausschuss, der seine Begnadigung befürwortet hat. Der Schuldspruch war von Anfang an umstritten. Röbel hat sich einwandfrei geführt, es gab ein erstklassiges psychologisches Gutachten, ich hab nach meinem Gewissen gehandelt. Ein Rest Unsicherheit bleibt immer.

Ebenso wenig wie die erwachsenen Familienmitglieder, die Schwägerin und der Bruder, den Hintergründen der zurückliegenden Straftat ins Auge schauen wollen, gibt die Episode Auskunft darüber, wie es der Großelterngeneration vor dreißig Jahren gelang, die Käserei zu eröffnen, und ihren Kindern, sie bis heute erfolgreich weiterzuführen: [40/9'] Herr Dettmer: Das war unsere Betriebsfeier, Firmenjubiläum vor sieben Jahren. Meine Eltern haben das meiste hier zusammengetragen. Die Käserei Dettmer beliefert mit ihrer Spezialität „Leipziger Blauschimmel“ überregional deutsche Supermärkte (Stuttgart, Rostock) und ist auf Fachmessen präsent (Berlin). Ins Wanken gerät die (Wohlstands)Idylle inklusive Seegrundstück, durch die Verschleierung der Straftat eines emotional unreifen Angehörigen der dritten Generation: [40/86'] Ehrlicher: Mhm, fast wie eine Idylle, aber eben nur fast.

Nicht so glatt ist die Figurenanlage des in der Käserei beschäftigten Ehepaars Noack. Sie sind nahezu 30 Jahre in der Firma angestellt und gehören fast zur Familie. Der Fahrer und die Verkäuferin haben vor kurzem - mit Mitte fünfzig - ein Eigenheim gekauft und sich, weil die ausführende Baufirma in Insolvenz ging, hoch verschuldet: [40/51'] Kain: Er war 55 Jahre alt, die beiden haben sich letztes Jahr noch ein Häuschen gekauft, dafür haben sie ihr ganzes Leben lang gespart. Als Ursache der Schulden werden wie schon in *Atlantis* (33) unzureichende Rechtssicherheit und mangelnde Unterstützung durch Banken benannt: [40/13'] Ehrlicher: Und die Bank, hat die geholfen? Frau Noack: Keinen Cent haben die uns geben, die wollte uns am langen Arm verhungern lassen. Familie Noack werden 25.000 Euro zum Verhängnis, ein indirekter Verweis auf die nicht vorhandene Kreditwürdigkeit auf Grund fehlender Sicherheiten für die Banken bzw. für die geringen Spareinlagen weiter Teile der ostdeutschen Bevölkerung (Ritter 2006, 133). Der angestrebte Besitz eines Wohneigentums als symbolische Manifestation des gesellschaftlichen Angekommenseins und Dazugehörens ist in der letzten Episode dieser Phase (*Die Falle* (45)) handlungsmotivierendes Element und ist schon in der 4. Phase in Spuren angelegt (*Episoden* 33, 37, 39). Während die Situation

der Noacks nur indirekt ökonomische Verhältnisse im Osten Deutschlands induziert, findet sich in einer Szene ein visuell medialer Verweis, der die ökonomischen Rahmenbedingungen umreißt. Der Protagonist Ehrlicher findet in den Unterlagen des vermeintlichen Täters einen Artikel aus einer Illustrierten mit Fotos, dessen Titel lautet: Alte Gießerei: Abriss oder Investition? [58']. Aus der einst modernsten Gießerei der DDR ist 20 Jahre später in Zeiten der Globalisierung ein stillgelegtes Industrieareal geworden, das allenfalls als Bausubstanz von öffentlichem Interesse ist – Zeichen der fortgeschrittenen Deindustrialisierung des Ostens Deutschlands.²⁰⁴

Das kulturelle Selbstverständnis

Die drei Episoden *Blutschrift* (41), *Schlaflos in Weimar* (42) und *Racheengel* (44) setzen zuvorderst auf die Symbolkraft ihrer Schauplätze, deren historische Bedeutung mehrfach verbal und visuell hervorgehoben wird. Die jeweils im Zentrum stehenden künstlerischen Artefakte selbst werden allein unter ökonomischen Aspekten daraufhin betrachtet, welcher materielle Wert ihnen zukommt:

[42/33'] Professor Henze: Und gefällt es Ihnen? (Aufschrift: Professor Robert Henze, Malerei, Bild „Schlaflos in Weimar“ in Großaufnahme). Ehrlicher: Von Ihnen? Professor Henze: Da steht's. Ehrlicher: Ah, Professor Henze: Wollen Sie es kaufen? Ehrlicher: Wie viel soll's denn kosten? Professor Henze: 40. Ehrlicher: 40? Professor Henze: Vierzigtausend. Ehrlicher: Dann müssen Sie es behalten.

[44/17'] Ehrlicher: Aber angenommen, Sie würden das erwerben wollen, wie viel? Verlegerin Nagel: Wir würden bis zu ner Million raufgehen.

Eröffnet wird die Trias der das Kunst- und Literaturmetier in den Vordergrund der Erzählung rückenden Episoden durch *Blutschrift* (41). Es ist die einzige Episode der Phase 5, die analog zu *Freischwimmer* (39) in Phase 4 auf die Zeiten deutscher Zweistaatlichkeit zurückweist, diese benennt und sich

²⁰⁴ Im Jahre 2010 wird „Die Alte Gießerei“ durch die Initiative eines ungewöhnlichen Investors in ein privates Nachbarschaftszentrum umgewandelt. Auf dem 2.500 qm großen Areal mitten in Plagwitz befindet sich bereits ein neuer Garten. Neben dem alten Hochofen ist ein Nachbarschaftsladen mit ökologischen Produkten eingerichtet worden (siehe dazu: www.polyurban.net / letzter Zugriff 10. 10. 2010).

daraus ergebende Vorgänge anspricht. Im Unterschied zu *Episode 39* werden aber aus diesen Erfahrungen keine Argumente für das gegenwärtige Handeln der Protagonisten abgeleitet. Insofern ist anzunehmen, dass lediglich aufgerufen werden soll, dass beide deutsche Staaten ein kulturelles Erbe teilten, es Kontakte auf diesem Gebiet gab und dieses Erbe jetzt wieder unter einem Dach vereint ist (vgl. *Episode 21*). Andererseits stammt die in der Episode getötete Sammlerin aus Frankfurt am Main, womit als Subtext die frühere Ost-West-Polarität, symbolisiert durch die beiden „Bücherstädte“, aufgerufen wird. Die Parallelität von Leipzig und Frankfurt liegt in der Bedeutung für das jeweilige Bibliotheks- und Verlagswesen,²⁰⁵ die internationale Repräsentation und somit letztendlich für das nationale Selbstverständnis. Daran gebunden arbeitet die Episode deutlich heraus, welches ökonomische Ungleichgewicht zwischen beiden erbberechtigten Nachlassverwaltern, BRD und DDR, bestand und was das für die Bewahrung des kulturellen Erbes hieß.

Die Hauptfigur der Episode, Weinrich, Gegenspieler der Toten, war früher Chef des Leipziger Zentralantiquariats: [41/46'] Kain: Der war richtig dick im Geschäft, im Osten hieß das Zentralantiquariat, und zwar mit Z und nicht mit C. Weinrich hat damals Bücher im Staatsauftrag an den Westen verhöckert. Es handelt sich um eine Anspielung auf den Komplex „KoKo“, die Kommerzielle Koordinierung rund um Schalck-Golodkowski, der u.a. Kulturgüter aus dem Gebiet der DDR gegen Valutamittel in die BRD transferierte (vgl. Schröder 1998). Da dies dem offiziellen Renommee als Erbverwalter nicht zuträglich war, bediente man sich für den Kontakt in den Westen der familiären Beziehungen einer Mitarbeiterin zur Frankfurter Sammlerin: [41/52'] Weinrich: Ach, die, die wurde doch nur gebraucht, weil sie mit der Schlösser verwandt war. Aber nicht nur staatlicherseits bestand ein Interesse an diesem „Austausch“, sondern ebenso von privater Seite, ermöglichte er es doch, einzelnen Mitarbeitern im Rahmen einer Dienstreise den anderen deutschen Staat zumindest besuchsweise kennenzulernen:

²⁰⁵ Leipzig hatte im 18. Jahrhundert Frankfurt den Rang als Buchmesse abgelassen, erst nach dem Zweiten Weltkrieg 1949 lebte in Frankfurt diese Tradition wieder auf (<http://www.buchmesse.de/> / letzter Zugriff: 9. 10. 2010).

[41/51'] Weinrich: Ja, damals fand ich's natürlich toll, ab und zu mal nach Frankfurt zu fahren. Es gab ja Kollegen, die haben die kostbarsten Bücher für ne'n Hunderter vertickt, bloß um mal ne Westreise machen zu können.

Die Zeit, auf die Weinrich referiert, ist als abgeschlossen markiert, gleichzeitig aktualisiert er das Gefühl der Eingeschlossenheit, gegen das alle anderen Werte nachrangig sind.

Als Kritiker dieses „Handels“ tritt ein Professor der Deutschen Bücherei auf, dessen Herkunft nicht thematisiert wird: [41/56'] Professor Berg: Sehen Sie, das Zentralantiquariat hat sich damals ja bedient vor der Wende, um nicht das Wort Plündern zu gebrauchen. Aufschlussreich ist die Tatsache, dass sich die Universität Leipzig des Jahres 2006 ebenfalls nicht in der Lage sieht, für den Erhalt der wertvollen Bücher aufkommen zu können. Professor Berg bedient sich daher unter der Hand der finanziellen Mittel der privaten Sammlerin:

[41/75'] Professor Berg: Ich hab die Bücher aus dem Notlager entwendet, wo sie langsam vor sich hingerottet sind, und habe sie Jens Tegner zum Restaurieren gegeben. Maximiliane Schlösser hat's bezahlt. Die hatte die Mittel dazu, die Universität nicht.

Maximiliane Schlösser wird wie die Ehefrau des Kunstprofessors in *Schlaflos in Weimar* (42) als Profiteurin der Wende dargestellt, durch die sie nach 1990 den familiären Besitz zurückerhielt: [42/29'] Jedenfalls ist er [Professor Henze] keiner von den Armen. Seiner Frau gehört ne Galerie, sie hat ein paar Häuser geerbt und restaurieren lassen. Dabei bemüht die Zeichnung der Schlösser in *Episode 41* durch die Figurenkonstellation mit ihrer Cousine Hertl - beide treten in den Anfangsszenen gemeinsam auf - etliche West-Ost-Stereotypen in visueller und verbalisierter Form. Der wohlgenährten, raffinierten, realistischen und dabei finanzkräftigen und besessenen Sammlerin: [41/19'] Professor Berg: Ja, natürlich, die Schlösser ist eine der reichsten Sammlerinnen dieses Landes, also war, die Schlösser war Händlerin durch und durch ist eine verhärmtete, etwas frömmelnde, zum Exorzismus neigende, arme Verwandtschaft zur Seite gestellt: [41/47'] Frau Dr. Hertl: Das Haus gehörte bis 52 der Familie. Ich habe bis zur Wende hier zur Miete gewohnt, bis Maximiliane sich mit Hilfe der Treuhänder alles unter den Nagel gerissen hat, das Haus die Bücher, eben alles. Der Gegenspieler Weinrich hingegen ist ihr außer in ökonomischer Hinsicht ebenbürtig, beide eint der unbedingte Wunsch nach Besitz der „Blutschrift“. Die vorher angedeutete Differenz in Bezug auf die Wertschätzung des kulturellen Erbes ist somit gleichsam aufgehoben,

und mit dem historischen Dokument der „Blutschrift“ wird kulturelle Kontinuität postuliert: [41/5'] Professor Berg: Eine der ältesten Handschriften überhaupt, zirka tausend Jahre alt, legendenumwoben. (Vgl. auch das Triptychon des Kölner Altarbildes in *Rückspiel* (39) in Phase 3). Historische staatliche Kontinuität verkörpert die Institution Deutsche Bücherei:²⁰⁶ [41/16'] Ehrlicher: Ist das nicht großartig? Die Deutsche Bücherei, die haben alle deutschsprachigen Bücher seit 1913. Durch sie wird auf das Deutsche Reich vor den beiden Weltkriegen zurückverwiesen, eine Verfahrensweise, die der Erzähler schon in *Fluch des Bernsteinzimmers* (21) in Phase 2 und in *Quartett in Leipzig* (24) in Phase 3 einsetzte. Wiederum fehlt nicht die Zäsur des Zweiten Weltkriegs, durch dessen Folgen die Kontinuität zwischen 1945 und 1990 unterbrochen war, wobei die 45 Jahre dazwischen ausgespart bleiben: [41/18'] Professor Berg: Auch wenn's nicht so aussieht, das hier ist die alte Uni-Bibliothek. Das, was die Bomben überlebt hat, das gammelt jetzt hier vor sich hin. Die Episode thematisiert explizit die Bedeutung von Bibliotheken bzw. Büchereien als Institutionen des Bewahrens des Gedächtnisses einer Gesellschaft und der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit: [41/18'] Professor Berg: Allerdings, das Gedächtnis der Menschheit. Und wir versuchen, das Gedächtnis hier zu retten. Der Schauplatz Antiquariat dagegen kann metaphorisch als ihr kleines Gegenstück interpretiert werden. Das private Central Antiquariat erwirbt im Jahre 2006 aus Hausratsauflösungen gebrauchte Bücher, deren Inhalt auf eine Zeit verweist, die abgeschlossen und nicht bewahrenswert erscheint:

[41/36'] Weinrich (packt Bücherkiste aus): Das sind Geschichten aus der Gruft. Lenin, Ostrowski, „Wie der Stahl gehärtet wurde“. Silke: Das hat sich ja mal wieder gelohnt. Weinrich: Ach, Walter Ulbricht, „Geschichte der Deutschen Arbeiterbewegung“. Silke: Weg damit, das ist Müll. Weinrich: Ich kann doch keine Bücher wegwerfen. Silke: Verkaufen sollst du, Papa, wir sind das Central Antiquariat, kein Altstoffhandel.

Die erwähnten Autoren bzw. Buchtitel sind Bestandteile eines DDR-Kanons politischer Referenzliteratur (vgl. *Episode 36*). Als solchen kommt ihnen,

²⁰⁶ 1913: „Die Deutsche Bücherei“ in Leipzig gegründet; 1946: Gründung der „Deutschen Bibliothek“ in Frankfurt am Main; 1990: „Deutsche Bücherei“/Leipzig und „Deutsche Bibliothek“/Frankfurt am Main zur neuen Institution „Die Deutsche Bibliothek“ zusammengefasst; am 29. 06. 2006 tritt das neue „Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek“ in Kraft. Das Gesetz benennt die Bibliothek mit ihren Häusern in Leipzig, Frankfurt am Main und Berlin in „Deutsche Nationalbibliothek“ um (vgl. www.d-nb.de / letzter Zugriff: 9. 10. 2010).

neutral betrachtet, musealer Wert zu - laut Episode in der Deutschen Bücherei. In einem an ökonomischen Kriterien orientierten Antiquariat haben sie keinen Platz, ihre Zeit ist vorbei. Es bleibt offen, ob die Einstellungen generationsspezifisch gemeint sind, Weinrich als Antiquar spricht oder er sich auf die konkreten Werke als Teil seines Lebens bezieht. Während nach Ansicht der Tochter diese Bücher in den Rohstoffkreislauf gehören, hatten es die dem allgemein akzeptierten Bildungskanon zuzuordnenden nicht restaurierbaren Bücher „Tom Sawyer“, „Anna Karenina“ und „Effi Briest“ in den Augen ihres Freundes verdient, auf einem Friedhof bestattet zu werden:

[41/40'] Silke: Für Jens haben Bücher eine Seele, da ist er wie mein Vater, deshalb ist er auch einer der besten Restauratoren. Manchmal, wenn selbst er ein Buch nicht mehr retten konnte, hat er es nicht einfach weggeworfen, sondern beerdigt.

Die von Weinrich 1973 im Notlager der Deutschen Bücherei entdeckte „Blutschrift“ wird im Jahr 2006 bei Sotheby's versteigert. Der Erlös fließt in den schon aus *Tiefer Fall (38)* bekannten City-Tunnel:

[41/86'] Kain (liest Zeitung: Leipziger-Blatt): „Sotheby's in der Deutscher Bücherei. Neun Tage nach ihrem dramatischen Fund wurde die sagenhafte Blutschrift versteigert, deren Besitz Tod und Verderben bringen soll“. Und die fünf Millionen, die gehen voll in den City-Tunnel.

Da der Käufer unbenannt bleibt, ist anzunehmen, dass die Deutsche Bücherei sich den Erwerb nicht leisten konnte. Zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung der Episode trat die Neufassung des Gesetzes über die Deutsche Nationalbibliothek mit ihren Standorten Leipzig, Frankfurt am Main und Berlin in Kraft.

Die ein Jahr später gesendete Episode *Racheengel (44)* verzichtet dagegen völlig auf Rückverweise, obwohl sich das sowohl in Bezug auf die Leipziger Messe als auch beim Fragenkomplex „Urheberrecht“ anbieten würde. Die Stadt inszeniert sich mit und in der Episode als aktueller Schauplatz der Leipziger Buchmesse: [44/14'] Transparent: Willkommen bei der Leipziger Buchmesse. Publikumsmesse, die in der Realität von Europas größtem Lesefestival „Leipzig liest“ begleitet wird. Das Buch ist nur mehr Ware, die vermarktet werden muss, Literatur ein Wirtschaftsfaktor. Ehrlichers Kommentar: [44/23'] Ist mehr ein Kostümfest, als ne Buchmesse, spielt auf die als Gothic-Anhänger verkleideten jungen Besucher an, die man tatsächlich auf der Leipziger Buchmesse

findet,²⁰⁷ lässt sich aber ebenso als Kritik an der Merkantilisierung der Leipziger Buchmesse verstehen. Frankfurt am Main wird in Gestalt potentieller Käufer von Verlagsrechten erwähnt: [44/19'] Verleger: Ich hab mit den Frankfurtern geredet, die sind noch in der Stadt, die sind bereit zu kaufen. Die Episode widmet sich dem Medienhype rund um den Literaturbetrieb. Einmal zitiert die Episode das 1999 medial stilisierte „Fräuleinwunder“ der deutschen Literatur:²⁰⁸ [44/51'] Journalistin: Sie sind ja noch recht jung für eine Autorin. Anna: Ich bin ein Fräuleinwunder. Dramaturgisch interessant ist, dass den Protagonisten in ihrer vorletzten Episode eine junge, verdeckt ermittelnde Polizistin an die Seite gestellt wird. Sie ist die einzige Figur dieser Episode - außer den genervten Protagonisten -, die über Konturen verfügt. Eine Vorbotin des geänderten Ermittlerkonzepts des neuen MDR-TATORTS?

Zwischen den beiden Episoden *41 und 44*, die sich auf die Darstellung der Buchstadt Leipzig konzentrierten, widmet sich *Schlaflos in Weimar (42)* der bildenden Kunst und Architektur im mitteldeutschen Raum. Die Episode *Schlaflos in Weimar* spielt fast ausschließlich in der thüringischen Stadt Weimar. Damit greift sie auf ein in der 1. und 2. Erzählphase auftretendes Merkmal der MDR-TATORTE, der gefächerten Regionalität, zurück²⁰⁹ (vgl. Kap. 8.1.3.). Ausschlaggebend für die Wahl des Schauplatzes Weimar dürfte der Brand in der Anna-Amalia-Bibliothek²¹⁰ 2004 gewesen sein, ein Beitrag des MDR diesen im Bewusstsein der Rezipienten gegenwärtig zu halten und somit an die Spendenbereitschaft der gesamtdeutschen Bevölkerung zu appellieren. In der Realität kamen viele der nach dem Brand löschwassergeschädigten Bücher in die aus *Blutschrift (41)* bekannte Gefriertrocknung. Die Folgen der Brandkatastrophe selbst bildet die Episode

²⁰⁷ Vgl. dazu Süddeutsche Zeitung, 16. 03. 2009.

²⁰⁸ Deutsches Fräuleinwunder – Begriff, der in den 1950er Jahren in den USA geprägt und für junge, moderne und selbstbewusste deutsche Frauen verwendet wurde. 1999 wurde der Begriff in einem Spiegel-Artikel von Volker Hage über junge deutsche Autorinnen wieder aufgenommen: „Ganz schön abgedreht“, in DER SPIEGEL 12/1999 vom 22. 03. 1999.

²⁰⁹ Damals operierten die Kommissare noch von Dresden aus mehrfach an verschiedenen Orten in Sachsen und Sachsen-Anhalt: in Phase 1: *Verbranntes Spiel (3)* in Naumburg, *Laura, mein Engel (5)* in Halle, *Falsches Alibi (8)* in Freiberg; in Phase 2: *Fürstenschüler (16)* in Grimma, *Auf dem Kriegspfad (20)* in der Sächsischen Schweiz-Elbsandsteingebirge. Ab Erzählphase 3 ermitteln die Kommissare in und um Leipzig, ausgenommen sind die Koproduktionen *Heiße Grüße aus Prag (29)* in Prag und *Rückspiel (30)* in Köln.

²¹⁰ Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek, 1691 gegründet (HAAB) (siehe: www.klassik-stiftung.de; www.anna-amalia-bibliothek.de / letzter Zugriff: 21. 01. 2011).

durch Keraschwenke auf eingerüstete Gebäude ab: [42/12'] Eine große Fassade, die renoviert wird, eingerüstet. Aufschrift: Hilfe für Anna Amalia; davor Reiterstandbild: Goethe mit Lorbeerkranz. Die Verbindung der Handlung zu Leipzig stellt die Episode über die Verbalisierung der Neuen Leipziger Schule²¹¹ her: [42/57'] Ehrlicher: Sagen Sie mal, ich bin zwar kein Genie, aber Leipzig ist doch so ein Kunstzentrum, die Leipziger Schule, das weiß sogar ich. Professor Henze: Ja, eine Riesenblase, wer weiß, wie lang das dauert, ein Verweis, der wiederum in der folgenden Episode *Die Anwältin* (43) visuell aufgenommen wird. Im Mittelpunkt von *Schlaflos in Weimar* (42) steht die Frage nach künstlerischer Originalität im doppelten Sinne, einerseits das Echte, Ursprüngliche, andererseits das Besondere, Eigentümliche.²¹² Sie findet ihre Spiegelung in der visuellen Gestaltung der Episode. Die arrangierten Szenenbilder spielen mit Ähnlichkeiten zu bekannten Gemälden (z.B. gehen in *Minute 40* die Protagonisten durch eine Weimarer Parklandschaft, und der Rezipient wähnt sich vor einem Gemälde von Pieter Brueghel d. Ä., wie *Kinderspiele*, 1560, oder *Streit des Karnevals mit den Fasten*, 1559). Sie lassen sich als visualisierte Zitate auffassen, so drängt sich bei der Landschaft in *Minute 12* Helmut Kohls Ausspruch von den *blühenden Landschaften* auf: [42/12'] Landschaft, blauer Himmel, drei Windräder, grün-gelbe fette Äcker. Zwei idente Traumsequenzen²¹³ [50' und 20'], Ehrlicher steht bis zur Brust in einem wehenden Rapsfeld, nehmen Anleihen an surrealistischen Darstellungen. Darüber hinaus rückt die Episode die Schönheit des sanierten und renovierten Weimars ins Blickfeld der Rezipienten.

Die gegenwartsbezogene Gestaltung der Handlung bietet daneben auf der verbalen Ebene weitere Anknüpfungspunkte, die Episode in einem umfassenderen Kontext zu betrachten. Implizit geschieht das mit der Zitierung Hauff'scher Märchenfiguren. In der Eröffnungsszene behauptet der Protagonist Ehrlicher, gerade von Peter Munk zu kommen. Peter Munk ist die

²¹¹ Neue Leipziger Schule, ein von amerikanischen Kunstsammlern geprägter Begriff für eine lose Gruppe von Malern (u.a. N. Rauch, M. Weischer, D. Schnell, C. Ruckhäberle), die ihre Ausbildung an der Leipziger Hochschule für Grafik und Buchkunst erhielten. Der Bezug zur Leipziger Schule wird bei den Malern in der zeichnerischen Grundhaltung und dem soliden Handwerk gesehen. Von allen gesellschaftsbezogenen Intentionen aber hält sich die Neue Leipziger Schule fern. Heterogen ist sie zwischen mehr konzeptionell und mehr sensitiv orientierten Malern, vage vereint sie eine metaphysische Stimmung (vgl. www.kunstwissen.de/ letzter Zugriff: 9. 10.2010).

²¹² Vgl. Duden: Das Fremdwörterbuch, Bd.5, 2001, 706.

²¹³ In der Gesamterzählung vgl. auch *Episode 25*.

Figur des jungen Köhler aus „Das kalte Herz“, der, um sozial aufzusteigen, seinem Gegenspieler, dem Holländer Michel, sein Herz verkauft. „*Das kalte Herz*“ führt einen moralischen Diskurs über den Gegensatz zwischen ehrlicher Arbeit und zu Unrecht erworbenem Reichtum, [...] einer Gesellschaft, in der das Geld zum Maß aller Dinge geworden ist“ (vgl. Schenk 2003, 52). Insofern wird hier subtil eine Einordnung der zu erwartenden Filmhandlung vorgenommen. Darüber hinaus aber ist die Figur des Munk aus der adaptierten Verfilmung des Märchens „Das kalte Herz“ unter der Regie von Paul Verhoeven (DDR 1950) bekannt. Der Film war als Kommentar der jungen DDR auf das beginnende westliche Wirtschaftswunder zu verstehen. Vor diesem Hintergrund scheint die Bezugnahme auf Munk symbolischen Charakter zu haben. Der Verkauf der Seele ist Voraussetzung und Preis, den man für die ökonomische und gesellschaftliche Karriere zahlen muss.

In einer anderen Szene wird „Der kleine Muck“ aus dem gleichnamigen Märchen von Wilhelm Hauff in einem Gespräch zwischen dem Protagonisten Ehrlicher und der Leiterin des Weimarer Denkmalschutzamtes als moralische Instanz aufgerufen: [42/18'] Gabriele Teichert: Und vergessen Sie nicht, selbst der kleine Muck hat Mut. Der Verweis suggeriert, dass Teichert so wie Ehrlicher über eine ostdeutsche Sozialisation verfügt. Diese Annahme unterstützt, dass die Darstellung der Figur von der ostdeutschen Schauspielerin Anett Kruschke²¹⁴ dargestellt wird. Das Märchen wurde von Wolfgang Staudte unter dem Titel „Die Geschichte vom kleinen Muck“ (DDR 1953) verfilmt. In der Verfilmung wird aus dem Außenseiter ein Sympathieträger, dem es gelingt durch die Erzählung seines Lebens, Verständnis und Mitgefühl bei seinen Zuhörern zu wecken. Beide Verfilmungen stammen aus den Gründungsjahren der DDR und gehörten zum immer wieder ausgestrahlten Repertoire des DDR-Kinderfernsehens. Sie verarbeiten im künstlerischen Medium Erfahrungen der Kriegszeit und der unmittelbaren Nachkriegsgeschichte aus ostdeutscher Sicht. Insofern ist ihre Zitierung im Jahre 2006 entweder ihrer nachhaltigen Wirkung geschuldet oder soll gemeinsame Gedächtnisinhalte aufrufen.

²¹⁴ Anett Kruschke, geb. 1965 in Oranienburg. In der ehemaligen DDR bekannte Theaterschauspielerin, heute in zahlreichen Film- und Fernsehrollen. (www.filmportal.de/letzter Zugriff: 12. 12. 2010).

Explizit erinnert wird der breitere Kontext der Episode, wenn in einem Gespräch zwischen dem Protagonisten und seinem Gegenspieler, Kunstprofessor Henze, ein Zusammenhang zwischen humanistischen Bildungsinhalten und schulischer Sozialisation des Protagonisten konstruiert wird (vgl. auch *Episode 16*):

[42/56'] Professor Henze: Herr Ehrlicher, jetzt überraschen Sie mich noch mit Ihrer humanistischen Bildung. Ehrlicher: Sie wissen ja auch nicht, wann und wo ich zur Schule gegangen bin. Professor Henze: Nein, natürlich nicht, wo? Ehrlicher: Damals in Dresden, ehemalige DDR.

Hier wird in der Inszenierung der Versuch unternommen, Weimar als Ort der deutschen Klassik, auf deren Traditionen sich die DDR berief und deren Erbe sie pflegte, mit der Gegenwart der hier Lebenden zu verbinden. Dabei ist Weimar nicht einfach auf die Klassiker Goethe und Schiller sowie das Nationaltheater reduziert:

[42/85'] Ehrlicher: Weeßte, wenn ich Schauspieler am Nationaltheater wäre, könnt ich jetzt sagen: Was doch der Mensch nicht alles wagt für den Gewinn, und was ist jetzt der langen Rede kurzer Sinn. Kain: Das ist Goethe. E: Nee, der andere. Kain: Dann ist es Schiller,

sondern darüber hinaus mit seinen zahlreichen Baudenkmalern präsent. Die Stadt engagiert sich im Denkmalschutz: [42/28'] Dr. Steingart: Denkmalschutzamt, das ist in Weimar ne große Nummer und lädt zeitgenössische Künstler ein, die historischen Gärten zu gestalten: [42/56'] Professor Henze: Aber draußen haben wir diese wunderbaren Gärten, die Weimarer Künstlergärten, die jedes Jahr von einem Künstler ... Das Selbstverständnis der dargestellten Bürger Weimars orientiert sich an der Gegenwart. Man gründet private Institutionen und engagiert sich für das Gemeinwohl. Einer der Bürger Weimars ist der Arzt und langjährige Freund des Protagonisten, durch den in der früheren DDR sehr bekannten Schauspieler Christian Grashof²¹⁵ glaubhaft und markant besetzt. Ihm obliegt es im Rahmen eines Arzt-Patienten-Gesprächs, den Protagonisten und die Rezipienten auf Ehrlichers nahendes Dienstende vorzubereiten, dieses argumentativ einzubetten und noch einmal eine Brücke in die Vergangenheit zu schlagen:

²¹⁵ Christian Grashof, geb. 1946 in Gablonz an der Neiße. Bekannt als Theater, Film- und Fernsehschauspieler (u.a. in Istvan Szabos' Film *Mephisto*), seit 2000: Mitglied der Akademie der Künste (www.deutschestheater.de/ensemble/christian_grashof / letzter Zugriff: 12. 12.2010).

[42/50'] Dr. Steingart: Wie lange bist Du Polizist? Ehrlicher: Was soll denn das jetzt? Dr. Steingart: 30 Jahre? Ehrlicher: 40. Dr. Steingart: 40 Jahre! Du hast ne Menge gesehen, vieles nicht vergessen. Kann es sein, dass du dir deine Arbeit mehr zu Herzen nimmst als früher? Im wahrsten Sinne des Wortes. Das geht mir übrigens auch so, der Fachbegriff lautet: älter werden.

Brüchige Normalität

Die zwei letzten vorgestellten Episoden (43, 45) thematisieren vor dem Hintergrund einer beanspruchten Normalitätserwartung das finanzielle bzw. moralische Scheitern der Betroffenen als Konsequenz kalkulierter Geschäftspraktiken. Handelt es sich um weibliche Figuren, wird ihre Opferrolle in der Gesamtaussage teilweise abgeschwächt, da es ihnen an einer realistischen Einschätzung ihrer eigenen Voraussetzungen und Möglichkeiten unter den bestehenden Rahmenbedingungen fehlt. Beide Episoden lassen sich als Reflexion der ökonomischen Situation im Jahre 2007 auffassen, wobei die Verortung der Handlungen in den Osten Deutschlands prinzipiell gegeben, aber in der Intention von untergeordneter Bedeutung zu sein scheint.

Die Episode *Die Anwältin* (43) wiederholt ein schon bekanntes Muster der Täter-Opfer-Zuordnung. Die Hintermänner bzw. Verursacher des groß angelegten Steuer- und Rechnungsbetrugs, ein Bankmanager und ein Großinvestor, stammen aus dem Westen. Zur juristischen Ummantelung bedienen sie sich einer jungen, ahnungslosen ostdeutschen Juristin, die so mitverantwortlich wird:

[43/66'] Bankmanager Bischof (auf Mailbox): Nach meinen Infos heute Nachmittag weiß ich sicher, dass es nur noch ein paar Tage dauern wird, bis die Steuerfahndung uns hoch gehen lässt, das heißt Abflug spätestens übermorgen, Corinna bleibt auf den Condelta-Schulden sitzen.

Die junge Anwältin wird als Person beschrieben, die ursprünglich mit ihrer Studienwahl idealistische Motive verfolgte:

[43/31'] Staatsanwältin Mitterer: Hätt ich bei Frau Becker nicht vermutet. Ich weiß, sie wollte mal Jugendrichterin werden. Sie war immer voller Ideale. Ehrlicher: Und dann hat es nicht geklappt. Staatsanwältin Mitterer: Sie hat ein sehr gutes

Staatsexamen gemacht, aber da war jemand um einige Prozentpunkte besser, und der hat dann die Richterstelle bekommen.

In Zeiten der sich abzeichnenden Wirtschaftskrise hatte sie vor einigen Monaten die Rechtsvertretung des Großinvestors angenommen und erhofft, dadurch Karriere zu machen:

[43/67'] Corinna Becker: Wissen Sie, wie viel arbeitslose Juristen es gibt, meine Studienkollegen fahren Taxi oder gehen kellnern, als freier Anwalt kann man auch nicht überleben, muss man erst einen Namen haben, ich habe geglaubt, dass ich durch Ludwig den Sprung in die obere Liga schaffe.

Für dieses Ziel stellt sie ihre eigenen ausständigen Honorarzahlungen hintan und ist bereit, Dokumente zu fälschen. Ausdruck der ökonomischen Rahmenbedingungen ist ihr Versuch, nach dem Tod ihres Mandanten in einem Krankenhaus Angehörige von Unfallopfern als neue Klienten zu keilen.

Die Opfer dieser Geschäftspraktiken sind Vertreter, die dem ostdeutschen Mittelstand zuzurechnen sind, in einem von einer schlechten Auftragslage und damit einhergehenden Arbeitslosigkeit gezeichneten Leipzig:

[43/24'] Ehrlicher: Weeßte, was mir nicht in Kopp will, warum unsere Handwerksbetriebe alle Aufträge annehmen, bei denen sie die Materialien und die Löhne durch Kredite vorfinanzieren müssen? Kain: Die haben's eben nötig, so ist die Auftragslage, jeder geht ins Risiko.

Mühl, Inhaber der Glasbau Mühl AG, klagte erfolglos gegen den Großunternehmer Ludwig wegen ausständiger Abnahmerate von 470.000 Euro. Der Handwerker mit Meisterbrief hatte gegen den juristisch überlegenen Gegner keine Chancen. Mühl fühlt sich um die Früchte seiner ehrlichen Arbeit betrogen, seine Firma gehört jetzt der Bank: [43/21'] Mühl: Da baut man sich in jahrelanger Arbeit ne Firma auf, dann trifft man auf den Investor Ludwig und - tschüss, Glasbau Mühl, Guten Tag Harz IV. Der hat von Anfang an vorgehabt, uns Handwerker zu bescheißen. Sein ehemaliger Vorarbeiter bessert sich mit Schwarzarbeiten (z.B. Reparaturen in Frederikes Waschcafé) sein Arbeitslosengeld auf, dessen Frau geht putzen.

Ebenfalls aufgegriffen werden in dieser Episode das Versagen der Stadt bei der Kontrolle der Finanzgebarung des Investors:

[43/49'] Kain: Die Millionenkredite, die Ludwig für das Leipziger Tradecenter bekam, hatte er vor, über diese Tarnfirmen scheinbar ganz legal versickern zu lassen.

Er bezahlt die von den Firmen gestellte Rechnungen an ihn, sogenannte Scheinrechnungen, um dann den anderen Handwerksfirmen später zu sagen: tut mir leid, ich bin pleite, ich geh in Konkurs,

und die Grenzen der Justiz: [43/21'] Mühl: Der Prozess war eine Farce, war alles geschoben, die stecken alle unter einer Decke, der Staatsanwalt, der Ludwig und seine saubere Anwältin. Ich musste meine letzten Leute entlassen. (Vgl. auch z.B. *Episode 33*).

Die brüchige Normalität der dargestellten Welt findet visuell ihre Entsprechung in der Gegenüberstellung einerseits der sanierten, florierenden Leipziger Innenstadtpassagen und der ländlichen Idylle des Leipziger Vorortes Knautheim mit historischem Bahnhof, andererseits in den Spekulationsobjekten in Gestalt von Investitionsruinen und dem Lebensumfeld der beiden Geschäftsmänner (großes modernes Atriumhaus am Cospudener See (vgl. auch *Atlantis (33)*, Villa in Markkleeberg, an der noch die historischen Spuren altsorbischer Besiedlung festzumachen sind.²¹⁶) Die von ihnen vorgenommenen Transaktionen sind Symptome der sich ankündigenden Finanzkrise: [43/63'] Kain: Ihr Sohn hat mit seinen Spekulationen Verluste gemacht, die für die Bank sehr bedrohlich sind. Mutter des Bankers: Das sind für mich Peanuts. Das auf diesem Weg gewonnene Kapital investiert man in moderne Kunst, wie z.B. Neo Rauch (siehe auch *Schlaflos in Weimar (42)*). Die drei Bilder werden zweimal präsentiert, einmal in Gestalt von Fotos aus der Zeitung, das zweite Mal bei ihrem Auffinden in Mühls Lagerräumen. Wieder erkannt werden die Bilder auf in der Zeitung abgedruckten Ermittlungsfotos durch einen jungen Mann, der, obwohl Akademiker, in einem Fotogeschäft arbeitet: [43/34'] Junger Mann: ich kenn mich in Kunstgeschichte aus. Ehrlicher: Wieso? Junger Mann: Ich hab's studiert. Ihr fiktionaler Wert beläuft sich auf den Betrag, den der Investor Mühl verweigert hatte.

Die nach sozialem Aufstieg strebende junge Anwältin wird zur Adressatin der moralischen Bewertung und Einordnung durch den Protagonisten Ehrlicher:

[43/40'] Ehrlicher: Wie geht es einer Anwältin, die plötzlich erkennen muss, dass sie mit ihrem Wissen und Können das Unrecht mehr unterstützt als das Recht? Corinna Becker: Wie meinen Sie das? Wollen Sie mich beleidigen oder das Gericht? Ehrlicher: Hat Ihnen dieser Mann nicht leidgetan? Dieser Mann wurde durch Ihren

²¹⁶ Drehort Alt Oetzsch, einst Euschitz genannte sorbische Siedlung, Ersterwähnung 1316, die Villa wurde 1895 gebaut. [Quelle: Gespräch mit Sven Doeblér].

Mandanten völlig ruiniert und wird jetzt auch noch des Mordes angeklagt. Corinna Becker: Ich sag es Ihnen klipp und klar, ich verteidige jeden Menschen, der irgendeiner Tat beschuldigt wird. Jeder hat das Recht auf anwaltliche Unterstützung. Ehrlicher: Hilft Ihnen diese Haltung, damit Sie sich jeden Morgen im Spiegel in die Augen schauen können?

Er beschuldigt sie als Vertreterin der neuen Zeit, Handlangerin eines Systems zu sein, das „kleinen Leuten“ wenig Chancen gibt, zu ihren Rechten zu gelangen, und wirft damit grundsätzliche Fragen von Recht versus Unrecht bzw. Gerechtigkeit und Gleichheit auf.

Die die Gesamterzählung abschließende Episode *Die Falle (45)* verknüpft die inszenierte Verabschiedung des Protagonisten Ehrlicher in den Ruhestand mit der Darstellung von in finanzielle Abhängigkeit geratenen berufstätigen allein erziehenden Frauen, in deren Umfeld die beiden Protagonisten ermitteln. Die Episode fokussiert auf mehrfache Weise den Rückzug ins Private.

Auf der Handlungsebene steht dafür der Ratenkauf neu errichteter Einfamilienhäuser in einer stadtnahen Mustersiedlung in Grünlagen. Symbolisch lässt sich der Besitz eines Eigenheims als Indikator eines vermeintlichen Normalitätszustandes interpretieren. Für die dargestellten Frauen manifestiert sich in der Realisierung des Wunsches der Anspruch auf ein Angekommen-Sein in der Mitte der Gesellschaft. Dieses Selbstverständnis erweist sich als brüchig. Selbst wenn die Familie zusammenrückt, sie gemeinsam unter einem Dach lebt, die Elterngeneration ihre berufstätigen erwachsenen Kinder und deren Kinder finanziell unterstützt, kann der Anspruch auf Normalität nicht aufrechterhalten werden:

[45/49'] Eva: Ich hab mich mit dem Haus übernommen, mein Gehalt, das reicht nicht, meine Eltern haben auch kein Geld mehr. Die hoch verschuldeten Frauen sind Sportlehrerinnen, besitzen ein kleines Geschäft oder haben Kulturwissenschaft studiert. Sie werden durchwegs als tatkräftig und unabhängig gezeichnet. Ihre Männer sind tot, oder man lebt getrennt: [45/72']

Klein: Ich hab das alles nicht gewusst, sie war so tough, sie hatte so viel Kraft. Ach ich war doch nur ihr Schatten, was hätt ich denn machen sollen? Da war kein Platz für mich. Ihre Kinder besuchen den Kindergarten oder Hort. Dabei verfügt keine der Frauenfiguren über einen konkreten Sozialisationshintergrund. Sie sind durch

die auf Kredit erworbenen Häuser in eine Wohlstandsfalle geraten, aus der sie sich langfristig anscheinend nur dadurch befreien können, indem sie sich prostituieren: [45/23'] Mayer: Du hast so ne'n geilen Körper, der gehört auf'n Markt, das ist dein Kapital, sei beizeiten klug, spar fürs Alter, für die Nummer erlass ich dir drei Raten. Die Ausweglosigkeit ihrer Situation zeigt sich besonders drastisch am Suizid²¹⁷ der Freundin und Nachbarin Evas: [45/14'] Kain: Frau Rodriga Klein hat vor fünf Jahren mit ihrem Mann ein Haus gebaut, zwei Jahre später haut der Mann ab, lässt sie sitzen mit ihrer Tochter, mit den Schulden und einem kleinen Lebensmittelladen. Sie hatte privat Kontaktanzeigen geschaltet, weil sie nicht in dem von der Immobilienfirma betriebenen Bordell arbeiten wollte. Die ökonomischen Rahmenbedingungen des Jahres 2007 werden in dieser Episode in einem einzigen Satz angedeutet: [45/45'] Prostituierte zu Ehrlicher: Wie oft haben Sie auf dem Arbeitsamt gesessen?

Zur moralischen Gegenfigur Ehrlichers dieser Episode wird die Geschäftsführerin des von der Immobilienfirma betriebenen Bordells, die im gleichen Alter wie die verschuldeten Frauen ist. Wie schon in *Die Anwältin* (44) richtet Ehrlicher damit seine moralische Schuldzuweisung an eine Frau, während die Verantwortlichen und profitierenden Männer allein unter strafrechtlichen Aspekten beurteilt werden. Seine moralische Verurteilung gestaltet sich in einer Aneinanderreihung verschiedener Kategorien. Sie führt vom Vorwurf mangelnder Empathiefähigkeit zu postulierter Notwendigkeit von Frauensolidarität über Gewissenlosigkeit zu finanziellen Interessen und gipfelt in einer ordinären Beschimpfung:

[45/52'] Ehrlicher: Tun Ihnen diese Frauen nicht leid? Sie sind doch selbst eine Frau. Diese Frauen wollten sich nur ihren Traum vom eigenen Haus verwirklichen. Sie haben sie ausgenutzt, abhängig gemacht und verkauft wie Schlachtvieh. Sie mieses Stück Dreck. Kain: Bruno! Ehrlicher: Aber ich könnt...Sie: Das wird ein Nachspiel haben, Herr Ehrlicher.

In den Reaktionen auf die Geschäftsführerin und bei der Bewertung der Umstände des Falls zeigt sich ein Unterschied zwischen den beiden Protagonisten. Der jüngere Kain hält das Hinzuziehen von moralischen Kategorien für unzulässig: [45/53'] Ehrlicher: Die Frau ist ein Ungeheuer. Kain: Das sind moralische Ansichten, die haben aber strafrechtlich keine Relevanz. Ehrlicher: das mag

²¹⁷ Vgl. dazu Phase 1. (So sind in der Gesamterzählung in Phase 1 vier, in Phase 2 drei, in Phase 3 zwei, in Phase 4 kein und in Phase 5 ein Selbstmord zu verzeichnen).

schon sein. Die Generationenablöse ist in den Augen des älteren Ehrlicher nur dann erfolgreich, wenn der jüngere Kain seine Ansichten 1:1 übernimmt und danach handelt, während dieser für sich eigenen Gestaltungsraum beansprucht:

[45/53'] Ehrlicher: Und ich kann mich doch nicht so in dir geirrt haben, ich dachte du machst meine Arbeit weiter. Kain: Mach ich doch, in deinem Sinne, so wie ich's von dir gelernt habe. Ehrlicher: Machste nicht. Kain: Doch, du kannst mir doch nicht die Verantwortung übertragen und denken, dass ich dann dein Sprachrohr bin.

Für das Protagonistenpaar bedeutet der Rückzug in die Privatsphäre ihren Aus(t)ritt aus der Gesamterzählung und damit deren Ende. Im Falle von Ehrlicher gestaltet sich dies resignativ und ostentativ zugleich. Er tritt ab der 3. Filminute nur mehr im knallblauen Freizeitpullover in Erscheinung, nachdem ihn die Rezipienten 44 Episoden in gedeckten Farben, meist mit Jackett und Krawatte, erlebt haben. Ehrlichers Abschied wird fiktional als Folge eines unumstößlichen Gebots höherer Ordnung inszeniert, einer Altersgrenze, die in der Gesamterzählung nie explizit als solche benannt wird.²¹⁸ Der Abgang des jüngeren Protagonisten Kain hingegen deutet sich erst nach und nach im Laufe der letzten Episode an. Er ist eine Beziehung mit Familienanschluss eingegangen und muss in einem Fall ermitteln, in den seine Partnerin verwickelt ist. Die Aufklärung des Falls stellt die Freundschaft der Protagonisten auf eine harte Probe, die sie letztendlich bestehen:

[45/79', 80'] Kain: In meiner Situation hättest du genau dasselbe gemacht. Ehrlicher: Stimmt. Ich bin mein ganzes Leben lang Polizist, ich hab Verbrecher gejagt, die anderen haben Recht gesprochen, ich habe nicht immer als Recht empfunden, was an Urteilen herauskam. Velleicht entscheidet der Richter auf Notwehr, vielleicht, warum sollen wir ihm das überlassen? Kain (Großaufnahme): Verzeih mir, hab dir nicht vertraut. Ehrlicher (Großaufnahme, Tränen in den Augen): Ach, Kain.

Das verbindende Moment der Protagonisten liegt in der geteilten Wertevorstellung in Bezug auf Gerechtigkeit. Hier stimmen die beiden überein. Das Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain ist bis zum Ende der Narration darüber hinaus durch wechselseitige Loyalität und Freundschaft

²¹⁸ In *Rotkäppchen* (31) aus dem Jahre 2003 beging Ehrlicher sein 30-jähriges Dienstjubiläum. In *Schlaflos in Weimar* (42) aus dem Jahre 2006 arbeitete er dann schon 40 Jahre bei der Polizei, im Jahre 2007 feierte der Darsteller der Figur Ehrlicher, Peter Sodann, seinen 70. Geburtstag.

verbunden. Kain beendet auf der fiktionalen Ebene von sich aus und gegen den Wunsch seiner Vorgesetzten den Dienst bei der Leipziger Kriminalpolizei: [45/85'] Kain: Ja, wir haben immer für's Recht gekämpft. Wenn aber Recht jetzt nicht mehr gerecht ist, dann, was soll ich dann noch bei der Polizei? Und dann noch ohne Dich.

7.1.5.3. Zusammenfassung der Phase 5

Wesentlichstes Merkmal der Neutralisierungsphase ist ihre Gegenwartsorientierung. Diese manifestiert sich sowohl in den aufgegriffenen Themen und den handlungsmotivierenden Konflikten als auch in der Zeichnung der Figuren und der Darstellung des Raums. Da das Augenmerk so deutlich und fast ausschließlich auf die Präsentation des Jetzt und Hier gelegt wird, haben die bisher zur Charakterisierung herangezogenen Elemente ihre Bedeutung eingebüßt. Sie verblassen hinter dem Allgemeinen.

Thematisch behandelt diese Phase überwiegend Konflikte um materielle Vorteilsverschaffung und deren Konsequenzen.

Die vorgestellten Verhältnisse und die Figuren sowie ihre Lebensbedingungen entsprechen in ihrer Ausformung und Qualität einem Normalzustand, der keiner Erklärung hinsichtlich seiner Hintergründe und Perspektiven bedarf. Gleichzeitig ist in ihnen eine Fragilität angedeutet, die nicht thematisiert wird. Weniger Zustimmung finden die Spezifika der erfolgten Transformation durch das Protagonistenpaar, was sich zum einen in ihren Reflexionen miteinander, zum anderen in moralischen Appellen zeigt.

Die Inszenierung des Ostens Deutschlands bedient sich weder der Konturierung durch Abgrenzung nach Außen, noch verleiht sie ihr durch innere Differenzierung markantes spezifisches Profil. Der Osten ist im gemeinsamen Deutschland aufgegangen. Im Rahmen dieser konsensuell gesamtdeutschen Orientierung bietet lediglich die in Variationen ausgebreitete Folie des kulturellen Raums Mitteldeutschland Anknüpfungspunkte einer Identitätsbestimmung. In ihr fließen Elemente

eines kulturellen Selbstverständnisses der nicht genauer bestimmten Gruppe in das einer übergeordneten nationalen Gemeinschaft ein.

In der 5. Phase der Erzählung ist der Wandel des Ostens soweit vollzogen, dass er in der allgemeinen Bedeutungslandschaft Deutschlands aufgegangen ist. Er trägt als historisch gewachsene Region zu dessen kultureller Vielfalt bei. Die erfahrungsbezogene und soziale Dimension der Region bleibt ausgespart.

Die Gesamterzählung ist durchgängig mit dem sie tragenden Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain und der sie dabei begleitenden Figuren verwoben. Daher wird im anschließenden zweiten Teil des Kapitels dargelegt, welche Funktion und Bedeutung den Figuren bei der Konstruktion und Entwicklung der Erzählung zukommt. Weiters wird vorgestellt, welche Strategien und Merkmale sich die übergeordnete Erzählinstanz MDR bedient, um den einzelnen Figuren Konturen zu verleihen.

7.2. Die Figuren der Erzählung

Die strukturelle Analyse der Daten in Kapitel 6 ergab, dass die Verkettung der 45 Episoden eine Erzählung hervorbringt, deren Verlauf auf der Verknüpfung von dem an das Protagonistenpaar gebundenen Erzählstrang und dem eine sukzessive Veränderung abbildenden Handlungsstrang beruht. Die Entwicklung der Erzählung ist, ausgehend von ihrer internen Struktur, als Abfolge von narrativen Einheiten, die der einer dramaturgischen Ordnung von fünf Akten gleichkommt, beschreibbar. Als Leitmotiv der Narration wurde in der Analyse „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ bestimmt. Inhaltlich widmet sich die Erzählung der Darstellung der erfolgreich bewältigten Transformation des Ostens Deutschlands hin zu einem geeinten Deutschland.

Während der erste Teil dieses empirischen Kapitels in einer diachronen Analyse die Handlungs- und Ereignisabläufe untersuchte, die die sukzessiven Veränderungen des Transformationsprozesses thematisieren und dabei besonders die Inszenierung des Ostens als Subjekt der Erzählung berücksichtigte (vgl. Kap. 7.1.), soll nun im zweiten Teil auf die den Erzählstrang tragenden Figuren, insbesondere das Protagonistenpaar, eingegangen werden. Ihnen kommt für die Fragestellung nach der in den Filmen vorgenommenen ostdeutschen Identitätsinszenierungen und – konstruktionen eine maßgebliche Rolle zu. Typischerweise sind es im Format TATORT die Kommissare, die die Funktion der Protagonisten einnehmen, als solche sind sie das Wahrnehmungszentrum der Filme, die zentralen Figuren, die die einzelnen Filme – im vorliegenden Fall die 45 Episoden umfassende Gesamterzählung – als Klammer zusammenhalten. Ihr „Status zeigt sich in der Art der Dominanz im gesamten Film, in der Häufigkeit [ihres] Auftretens oder auch in der Kontinuität [ihrer] Präsenz“ (Faulstich 2002, 96) (vgl. Kap. 3.2.1.). Die MDR-Erzählung bedient sich einer symmetrischen Figurenkonstellation, in der zwei Kommissare Seite an Seite agieren, die sich hinsichtlich ihres Alters und der beruflichen Erfahrung deutlich voneinander unterscheiden.

Entsprechungen zwischen ihnen gibt es in Bezug auf ihre Sozialisation in der DDR und der Umbruchserfahrung der Jahre 1989/90.²¹⁹ (vgl. Kap. 5.3.3.). Vor diesem Hintergrund ermitteln die beiden Protagonisten, eingebettet in ein Geflecht aus episodенübergreifend auftretenden Nebenfiguren und episodengebundenen Haupt- und Nebenfiguren (vgl. Kap. 6.3.). Diese lassen sich hinsichtlich ihrer Rollen nach Handlungs- und Funktionsträgern unterscheiden und sind qualitativ bzw. quantitativ erfassbar (vgl. Kap. 7.1.). Die deskriptive Form der Figurengestaltung unter Hinzuziehung von Zitaten verfolgt das Anliegen fassbar zu veranschaulichen, auf welche Figurenmerkmale die inkorporierten Erzähler in ihren Identitätsangeboten und Identitätszuschreibungen zurückgreifen.

7.2.1. Die Hauptfiguren als fiktive Wesen

Das *fiktive Wesen* beschreibt, was die Figur ausmacht. Das betrifft ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale, ihre Erlebnisse und Beziehungen zu Umwelt, Orten, Zeiten und Ereignissen, sowie die abstrakten Regeln, nach denen sie in der fiktiven Welt agieren. Diese Aussagen betreffen die diegetischen Aspekte einer Figur, die Figuren als Teil der dargestellten Welt und der Geschichte auffassen (vgl. dazu Eder 2008, 124).

Die zur Illustration herangezogenen Beispiele entstammen sowohl der Erzähler- als auch der Selbst- und der Fremdcharakterisierung. Sie haben exemplarischen Charakter und kommen in den fünf Phasen der Gesamterzählung vor (vgl. Kap. 7.1.).

Im Folgenden werden die Protagonisten Ehrlicher und Kain in Hinblick auf ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale beschrieben und dabei die Verhaltensdimension berücksichtigt. Da Figuren als Ganzes als

²¹⁹ In der medialen Berichterstattung wurde und wird in Zusammenhang mit den beiden MDR-Kommissaren immer auf ihre ostdeutsche Sozialisation verwiesen. Vergleichbare Praktiken fanden und finden sich bei anderen TATORT-Hauptdarstellern ostdeutscher Sozialisation nicht (z.B. Jan Josef Liefers als Rechtsmediziner Professor Karl-Friedrich Boerne im TATORT aus Münster und Jörg Schüttauf als Fritz Dellwo im TATORT aus Frankfurt). (Vgl. www.tatort-fundus.de / letzter Zugriff: 12. 12. 2010).

„denkende, fühlende und handelnde Wesen“ in einer Einheit wahrgenommen werden (Eder 2008, 713), überschneiden sich physische, psychische und soziale Merkmale.

Auf das besondere Potential der Figurenkonstellation Ehrlicher-Kain für die MDR-TATORTE wurde bereits in Kapitel 5.3.3. eingegangen. Sie ist hier nochmals eigens im Unterkapitel 7.2.3. in der Gegenüberstellung beider Kommissare aufgeführt, unterstreicht sie doch den amorphen Charakter der inszenierten ostdeutschen Identität.

Die in Kap. 8.2. durchgeführten exemplarischen Analysen weisen nach, dass die Inszenierung von ostdeutscher Identität intendiert dichotome Verfahren einsetzt, die sich aus Generationenzugehörigkeit und Sozialisationserfahrung speisen und die Filme so mehrfach adressierte Identifikationsangebote machen (siehe dazu Kap. 4.5.).

7.2.1.1. Die physischen Merkmale der Figur Ehrlicher

Die zentrale Figur der MDR-Erzählung ist Hauptkommissar Bruno Ehrlicher.²²⁰ Der Name *Ehrlicher* ist Programm und Symbol, er verweist auf einen Anspruch, den die Produzenten des MDR-TATORTS dem Protagonisten zuschreiben und dem der Protagonist entsprechen muss: [10/36'] Winter: Tja, wenn man Ehrlicher heißt, ist das eigentlich ne Verpflichtung, oder kann man mit dem Namen besonders gut heucheln? Ehrlicher: Ach weeßte, das entscheiden eh die anderen. [11/16'] Ehrlicher: Hauptkommissar Ehrlicher, Elaine Morell: hübscher Name für'n Kommissar. Ehrlicher: Das kann man schon sagen. Der Name behauptet moralische Qualität.

Bei Einsetzen der Erzählung, 1992, ist die Figur Bruno Ehrlicher etwa Anfang 50 Jahre alt, von mittlerer Größe und gedrungener Gestalt mit breiten Gesichtszügen und hoher Stirn. Er trägt seine Haare kurz geschnitten und rasiert sich nass. Im Laufe der 16 Jahre Erzählzeit altert die Figur

²²⁰ Die Figur Bruno Ehrlicher wird vom Schauspieler Peter Sodann, Jahrgang 1936, verkörpert. Die reale Person Peter Sodann konnte durch ihre Biographie den Typus des „Ostdeutschen“, politisch weder korrumpiert noch vereinnahmt, in Gestalt eines Kommissars glaubhaft verkörpern (vgl.: www.petersodann.de/vita / letzter Zugriff: 12. 12. 2010), (vgl. Röhl 2002).

naturgemäß, was sich u.a. am Haarwuchs und im Tragen einer Lesebrille zeigt. In *Episode 45* (2007) geht der Protagonist in Rente.

Er trägt in der Regel Hose, Hemd und Jackett, manchmal einen Anzug, meist Krawatte und sieht das als eine Frage der Disziplin [39/43']. Er führt Taschenmesser und Stofftaschentuch bei sich. Er bevorzugt bei seiner Kleidung ein braun-beiges Farbspektrum. Schuhwerk ist ihm wichtig, aber nicht hinsichtlich modischer, sondern qualitativer Aspekte (z.B. in den *Episoden 8, 25, 33, 36, 38*). Ehrlicher tritt mitunter in einem weißen Feinrippunterhemd bzw. im Pyjama auf (z.B. in *den Episoden 1, 2, 12, 16, 25, 30, 38, 42*), wodurch die private Atmosphäre der Szene unterstrichen wird. Er wirkt in seiner Zeichnung altmodisch. Zur Arbeit erscheint er mit einer älteren Lederaktentasche, aus der er unter Umständen eine Alubrotdose und eine Thermosflasche zutage fördert. Er hasst Plastbeutel [9/47']. Ehrlicher ist Kaffeetrinker, „kämpft“ häufig mit dem Kaffeeautomaten im Kommissariat und gießt den Automatenkaffee, den er dann mit Zucker aus einer polnischen Keramikdose süßt, in seine persönliche Tasse. Er isst gerne, ist dabei wählerisch: [41/24'] Nee, Frederike, schon wieder Blutwurst, muss das sein? und bevorzugt deftige Hausmannskost, besonders Leberwurst (u.a. *Episoden 24, 25, 27, 28, 33, 45*), er trinkt gerne und viel Bier (u.a. *Episoden 10, 11, 13*) und manchmal auch Wodka (u.a. *Episode 13*).

Sein Blickverhalten hat häufig kommentierenden Charakter und drückt sein emotionales Beteiligtsein aus. Ehrlichers Sprache weist eine regionale Färbung (Sächsisch) auf. Sein Sprachgebrauch ist bisweilen derb: [12/4'] Ihr Hornochsen! [40/22'] Verarschen kann ich mich auch alleine. Er bedient sich vieler umgangssprachlicher Redewendungen und Metaphern, die häufig das Thema der jeweiligen Episode aufgreifen (z.B. *Episode 34: Jagd, Episode 36: Fußball*) und zitiert gerne aus dem humanistischen und klassischen Bildungskanon, z.B.:

[15/21'] Besenbinder war er nicht.

[29/84'] Am Grunde der Moldau, da wandeln die Steine, es liegen drei Kaiser begraben in Prag, das Große bleibt groß nicht und klein nicht das Kleine, die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag, dann kommt schon der Tag.

[30/17'] Rasch sucht der Tod den Menschen heim, es wird ihm keine Frist gegeben, Schiller, Wilhelm Tell.

[36/20'] Ach, mein Leipzig lob ich mir, es ist ein Klein Paris, Faust, Auerbachs Keller.

[41/86'] Der Irrtum gehört den Rathäusern, das Wahre dem menschlichen Geist.

[42/56'] Goethe sagt aber doch auch: Das Talent lernt alles, und das Genie weiß alles.

[45/55'] Und drinnen waltet die züchtige Hausfrau, Schiller.

Er gebraucht oft ironische Äußerungen, z.B. gegenüber Kollegen: [22/30'] Ah, na, unser lieber Genosse Walter. Das ist ja n' Ding, im Verhör: [26/26'] Frings: wollen Sie mich auf den Arm nehmen? Entweder Sie sagen mir jetzt, was Sie von mir wollen oder Sie entschuldigen mich. Ich hab meine Zeit für Sie nicht gestohlen. Ehrlicher: Was meinst Du, Kain, ob wir ihn gehen lassen können? Kain: Wir können ihn nicht gehen lassen, er steht doch unter Mordverdacht. Ehrlicher: Stimmt, als Selbstironie: [28/46'] Ehrlicher: Also können wir ihn nur wegen Einbruch belangen. Walter: sieht ganz so aus, Ehrlicher: gib mal her, also zwei Schritte vorwärts und drei zurück.

Neben den genrespezifischen situativen Kontexten, dem Tatort, Polizeipräsidium, Kommissariat, Labor u.a.m., bei Verdächtigen usw., erscheint Ehrlicher in Phase 1 und vereinzelt in Phase 2 (17, 19) in seinem privaten Umfeld, dem Einfamilienhaus, das schon seinen Großeltern gehörte, und in dem, im Erdgeschoß seine Frau Lore und sein Sohn Tommi eine Ausflugsgaststätte betreiben. Es liegt bei der Elbbrücke „Blaues Wunder“, die Handlung ist somit in Dresden situiert. Dem Ausbau zur Gaststätte steht Ehrlicher von Beginn an skeptisch gegenüber. Er verlässt auch in *Episode 5* (vorübergehend) den gemeinsamen Haushalt: [5/33'] Musst du doch verstehen. Ich brauch meine Ruhe, ich komm nicht zum Denken, ich kann nicht in der Kneipe wohnen. Ich habe dich gewarnt.

Familie ist ihm (trotzdem) ein Wert, und in *Episode 19* bekommt er in Lina ein „Enkelkind“: [19/49'] Na ja, und ich hatte nun gedacht, wir hätt'n wieder ne Familie. Ab Phase 3 ist ein wesentlicher Handlungsort der MDR-Erzählung das Waschcafé Frederikes in Leipzig. Hier sprechen die Protagonisten und ihr Kollege Walter über die Ermittlungen, hier essen und trinken sie und feiern gemeinsam ihre verschiedenen Feste (*Episoden 30, 40*). Im Waschcafé wird die private und berufliche Sphäre zusammengeführt.

7.2.1.2. Die psychischen Merkmale der Figur Ehrlicher

Ehrlicher ist ein narrativer Typ, er erzählt gerne und beruft sich häufig auf seine Großmutter bzw. Mutter:

[14/51'] Das sagt meine Großmutter auch immer.

[16/20'] Meine Oma hat immer gesagt: Probieren geht über studieren.

[35/31] Meine Mutter hat doch immer gesagt, die sollen doch wissen, dass wir wissen, was sie wissen. [39/36'] Die Suppe hätte meine Großmutter nicht besser gekocht.

Er ist realistisch in der Einschätzung seiner und der Möglichkeiten anderer:

[5/1'] Kain (in Motorradkleidung): Zwei Jahre monatliche Raten, dann ist sie meine, Ehrlicher: Aber die ist doch viel zu teuer. So viel verdienste doch gar nicht, schon rein ratenmäßig. Bescheuert.

Er besuchte die Arbeiter- und Bauernfakultät: [16/15'] Ach du, ich bin auch Fürstenschüler, ist humanistisch gebildet: [42/56'] Professor: Sie überraschen mich mit Ihrer humanistischen Bildung und belesen: [44/69'] Sag ich doch immer, lesen bildet und zeigt dies. Er hat Dostojewski (11), Shakespeare (16, 41), Karl May (20) gelesen, er zitiert mehrmals Schiller (z.B. 9, 12, 45), Goethe (z.B. 41, 42), kennt das Theaterstück Woyzzek (23), ist in griechischer Geschichte bewandert (28) usw. Er spielt Schach (z.B. 4), mag Musik (z.B. 29) und interessiert sich für Bildende Kunst (z.B. 42). Er schreibt Fremdsprachenkenntnissen eine hohe Bedeutung zu, obwohl er selbst kaum Fremdsprachen spricht: [12/57'] Ehrlicher: Weeßte, wenn ich so alt wäre wie du. Kain: Ja da würdste Chinesisch lernen, ich weiß. [18/79'] Mein Russisch ist schon nicht die Welt und jetzt noch Englisch, also ich kann's nicht entziffern. [21/72'] Ich hätte Polnisch lernen sollen. Er ist Atheist: [26/66'] Es ist sicher ein Glück, in seinem Glauben Trost zu finden, mir war das nie vergönnt, trotzdem zitiert er gerne die Bibel: [32/8'] Kennst du noch das vierte Gebot? Ehre Vater und Mutter, auf dass es Dir wohl ergehe und du lange lebest auf Erden. Er reflektiert das Leben, nimmt kritisch zu gesellschaftlichen Entwicklungen Stellung: [35/38'] Weißt du, in unserer Demokratie da ist mir zu vieles möglich. [44/55'] Das Bombenbauen wird immer leichter. Ist doch zum Kotzen. Und dieser ganze Dreck steckt auch noch im Internet. Er ist interessiert an Sportwettkämpfen und verfolgt offenbar seit langem wichtige sportliche Ereignisse: [11/49'] Ehrlicher: Das wäre schade, auch für mich, ich hab Sie schon mal im Fernsehen gesehen, Elaine Morell: Als Stinchen. [28/20] Tobias Kühn, Olympiasieger 1986 im Bodenturnen.

[39/11'] Sagen Sie, ich kenn Sie doch, Sie sind Lutz Bader, Olympiateilnehmer 1988 in Seoul. Rückenschwimmen, Bronzemedaille. Er selbst ist nicht sportlich aktiv: [26/49'] Trainer: Wir beginnen mit Level 1. Ehrlicher: Meine Güte, wie lange ist das her? Er war aber vor Einsetzen der Erzählung in seinen beruflichen Anfangsjahren Mitglied des Sportclubs Dynamo Dresden, was durch Fotos dokumentiert wird (*Episoden 9 und 45*).

Ehrlicher ist sensibel und eigenbrötlerisch: [3/5'] Willigerodt: Ganz wie früher, der alte Eigenbrötler, dabei auch selbstbewusst: [9/58'] Na das war ja pfiffig, hätt' auch von mir sein können. [40/45'] Ich stelle meistens gute Fragen und eine starke Persönlichkeit, die ernst zu nehmen ist. Für ihn ist das Leben ein Wert, der auch in scheinbar ausweglosen Situationen nicht in Frage zu stellen ist: [6/81'] Mädchen: Was hatte ich schon zu verlieren? Ehrlicher: Dich. [18/74'] Das Ende ist, wenn die Sonne nicht mehr scheint. [43/85'] Bevor man sich das Leben nimmt, sollte man wenigstens ein paar Nächte drüber schlafen.

Ehrlicher stellt sich den Herausforderungen der neuen Zeit in Beruf und Alltag, obgleich er manche Entwicklungen skeptisch beurteilt: [6/22'] Was ist denn heute noch normal? [9/44'] Da draußen verändert sich alles (geht zum Fenster) und vieles garantiert nicht zum Besten. [10/58'] Weißt du, das ist alles schon wie im Westen, zumindest was die Parkplätze anbelangt. Er weigert sich, seine Herkunft zu leugnen: [12/63'] Ja, mein Lieber, da hatte es die DDR leichter und betont sowohl sein Herkunftsmilieu: [44/38'] öffnet zwei Flaschen aneinander und trinkt aus der Flasche als auch seine Ost-Sozialisation: [18/31'] Oh, alle Achtung, ich versteh etwas davon, ich war auch mal Pionier, allerdings ein junger. An diese Zeit knüpft er romantische Erinnerungen, (*z.B. Episode 12: Urlaube in Polen, Episode 29: Erinnerungen an Prag*): [29/25'] Tschechische Pensionsbesitzerin: Der junge Herr Bruno ist unser erster ausländischer Gast gewesen. [30/39'] Ehrlicher: Pelmeni hab ich lange nicht gegessen. Er unterstellt anderen, sich leicht anzupassen: [13/72'] Ehrlicher: Sagt mal, was ist aus euch Hampelmänner geworden? Ihr seid ja keine echten Polizisten, das einzige echte ist bloß die Uniform, oder was ist aus euch geworden? Erinnerung an sich ist für Ehrlicher ein Wert: [1/30'] Ehrlicher: Wissen Sie, ich kann Leute nicht leiden, die Erinnerungen abstreifen, wie n' alten Lappen. Erinnerungen ist Leben. Er steht zu seiner beruflichen Vergangenheit in DDR-Zeiten (*z.B. Episoden 1, 2, 5*).

Die Kanten des Charakters der Figur liegen in seinen choleralen Zügen: [33/53'] Kain: grob, laut und derb, seiner körperlichen Impulsivität auf Reizthemen (*z.B. Episoden 7, 19: direkte und indirekte Stasiwürfe*) und in seiner

Sturheit: [45/39'] Kain: Er lässt sich von niemandem überreden. **Er ist oft abweisend, spielt gerne den Harmlosen:** [30/19'] Alter Kollege: Ehrlicher ist ein richtiges Schlitzohr. [33/64'] Kain: Der foppt uns. [37/76'] Kain: Er ist ein alter Fuchs **und ist indirekt subversiv:** [37/59'] Frederike will Werbeplakat von Forssell abreißen. Ehrlicher: das bringt doch nichts, das macht man anders. (Malt mit dickem Stift Vampirzähne an Forssell's Zähne). **Er belehrt andere:** [40/11'] Ehrlicher: Das nennt man nicht Gestank sondern Aroma. Du siehst, nicht alles was stinkt, ist schlecht **und weiß alles besser:** [37/50'] Frederike: Er weiß immer alles besser. [38/18'] Frederike: Er kann es gar nicht leiden, wenn jemand schlauer ist. **Er hat gern das letzte Wort:** [31/48'] Ehrlicher: Immer wenn ich recht behalte, und das ist meistens, ärgern sich die anderen. **Er hält sich für den moralisch Überlegenen und ist dabei ein schlechter Verlierer:** [18/80'] Dorsey: Sie sind ein schlechter Verlierer, Ehrlicher. Ehrlicher: Das mag schon sein.

In seiner Einstellung zur Arbeit zeichnet sich Ehrlicher durch **Sorgfalt und Genauigkeit aus:** [16/81'] Ich gehöre nun mal zu den altmodischen Polizisten, wir suchen die Wahrheit und nicht irgendein Geständnis, **was ihm auch in seiner Zwischenbeurteilung zum 30. Dienstjubiläum vom Polizeipräsidenten bescheinigt wird:** [31/63'] Alles in allem sehr gut. **Sein Anspruch ist, dass man das Milieu kennen muss, in dem man ermittelt:** [34/37']. **Er hat ein gutes Einschätzungsvermögen:** [33/84'] auf die Eitelkeit des Menschen war schon immer Verlass, bei der Ermittlung seiner Fälle kann er auf seine berufliche Erfahrung zurückgreifen und sich so auf seine Intuition verlassen, ohne sie zum **Maßstab zu machen:** [14/31'] Am Anfang einer Ermittlung folge ich immer meinen Vermutungen, wissen Sie, ich arbeite so. [40/36'] Wärter: Irgendwann guckste einen von denen an und du weißt, ob der unschuldig ist. Ehrlicher: Du siehst das? Wärter: Ja. Ehrlicher: Ich nicht. **Bürokratie ist ihm lästig, und er lehnt Dienst nach Vorschrift ab:** [32/19'] Walter, wenn wir immer nur nach den Dienstvorschriften gearbeitet hätten, was wäre dann aus uns geworden? **Er ist ein Polizist, der auf Worte setzt, Waffen verabscheut:** [22/15'] Wer keine Waffe trägt, erschießt auch keinen. So einfach ist das, und diese nur in Notwehr einsetzt. **Er rettet in Episode 21 Kain in einem Schusswechsel und erschießt den Angreifer. Seine Verhörmethoden sind rüde:** [20/34'] packt ihn an den Ohren, besonders dann, wenn es um die Ansprüche Schwacher, z.B. Minderjähriger, geht.

Ehrlicher sieht sich in seinem Beruf in sozialer Verantwortung: [9/56'] Übernehmen Sie die Verantwortung für das Leben des Jungen? [32/41'] Nee, entscheidend ist, wer die Rechnung bezahlt **und als Vertreter des Rechts:** [35/42'] Wir suchen den

Herrn Mayer nicht, weil er ein aufrechter oder unaufrechter Mann ist, nicht weil er links oder rechts ist, sondern weil er vor dem Mord mit dem Opfer in eine Schlägerei verwickelt war und weil er sich der Verhaftung entzogen hat. Und weil es in Deutschland ein Gesetz gibt, dass den Mord unter Strafe stellt. [38/84'] Er wird seiner gerechten Strafe doch nicht entgehen. [44/9'] Wir sind dafür da, die Schuld zu beweisen, nicht die Unschuld – leider.

Er thematisiert immer wieder Fragen der Gerechtigkeit: [1/63'] Das Recht ist für alle, wenn Sie jemandem Schaden zufügen, dann spielt es keine Rolle, welcher Nationalität er ist. [2/57'] Er ist fürs Recht zuständig, das hat nicht immer was mit Gerechtigkeit zu tun. [33/74'] Im Grunde genommen ist das doch ne arme, kleene Sau, aber die Großen, die alles abkassieren, weeßte was, die hab ich gefressen **und der Gleichheit:** [2/66'] Sie kennen doch den Spruch aller Zeiten: alle Menschen sind vor den Gesetzen gleich, aber nicht alle sind gleich vor den Gesetzen. [32/42'] Alle sind gleich, einige sind gleicher. **Diese verknüpft er häufig mit moralischen Appellen:** [28/43'] Sie sind immer noch Vater, und Sie sind Trainer. Sie wissen doch ganz genau, worum es im Sport geht – um Geld. Ohne Geld kein Training, ohne Training kein Erfolg und ohne Erfolg kein Geld. Tun Sie doch nicht so scheinheilig. [37/46'] Und was haben Sie da gelernt? Zu lügen, zu stehlen oder wie man Ameisen zertritt. [40/66'] Frau Dettmar: Er hat ihm klargemacht, dass keiner in unserer Familie mit goldenen Löffeln im Mund geboren wird. Ehrlicher: Find ich gut. **Er ist unbestechlich:** [14/53'] Wagen Sie es nicht noch einmal, mich zu bestechen, **hat Schwierigkeiten mit Autoritäten und verwahrt sich gegen Seilschaften, was oft mit einer sich im Ton vergreifenden Abwertung einhergeht:** [13/24'] Sesselfurzer; [14/32'] Quadratpfeife, [14/65'] Hier hab ich schon vielen in die Suppe gespuckt.

Obwohl er gerne Vertreter des Rechts ist und als solcher auftritt, zweifelt er hin und wieder an der Sinnhaftigkeit seines Tuns: [38/8'] (weinend): Manchmal hab ich das alles so satt.

7.2.1.3. Die sozialen Merkmale der Figur Ehrlicher

Ein weiterer Aspekt, unter dem eine Figur als fiktionales Wesen betrachtet werden kann, ist ihre soziale Positionierung und ihre Einbindung in soziale Beziehungen und Gruppen. Charakteristisch für die Figurenzeichnung Ehrlichers ist, dass sich in ihr das Berufliche immer mit dem Privaten verbindet. Das betrifft in erster Linie seinen Partner Kain, aber ebenso seine

Familie, mit den Nebenfiguren Lore (Ehefrau) und Tommi (Sohn), sowie den Spurensicherer Walter und seine spätere Freundin Frederike: [33/38'] weißt doch, dass ich privat und beruflich etwas verbinde. Er sieht sich als Teil des Polizeiapparats, Ermittlungserfolge sind nicht allein seine persönlichen Verdienste, sondern nur möglich auf Grund der Zusammenarbeit aller: [13/3'] Journalist: Ist die Auszeichnung für Sie ganz persönlich oder ist es eher eine Auszeichnung für die Polizei an sich? Ehrlicher: denk ich schon, dass das ne Auszeichnung für die Polizei ist, den kriegst doch nicht allein. Die Kriminalpolizei in Dresden ist ganz in Ordnung.

Ehrlicher hat einerseits autoritäre-patriarchale Züge und ist andererseits aufmerksam gegenüber Kollegen, er schenkt z. B. einer Sekretärin Blumen zum Geburtstag (*Episode 1*). Er ist loyal zu früheren, nun abgewickelten Kollegen und greift auf ihre Erfahrung zurück (z.B. *Petzhold in Episode 2 und Seidlitz in Episode 9*). Er hat Respekt gegenüber den Leistungen anderer: [1/16'] Großvater hat noch mit eigenen Händen die Veranda gehobelt. [6/28'] Kain: Kommt jetzt von dir die Mitleidstour, oder wie? Ehrlicher: Kann sein, könnte aber auch dein Lehrer gewesen sein (tippt ihm auf die Brust) und der vergammelt jetzt hier in dem Schuppen. [40/58'] Sie haben nach bestem Wissen und Gewissen gehandelt. Wer kann Ihnen daraus einen Vorwurf machen? Übereifrigen gegenüber macht er sich lustig: [25/64'] Polizist: Sollen wir das Haus stürmen? Ehrlicher: Ach, sind Sie neu? Unangenehme und von ihm als lästig empfundene Tätigkeiten delegiert er gerne, z.B. das Schreiben von Protokollen an Kain, das Einkaufen seiner Socken an Frederike. Er verbalisiert sein Unbehagen bzw. seine Voreingenommenheit und polarisiert dabei: [4/12'] Ehrlicher: Es gibt zwei Nachrichten, ne gute und ne schlechte Nachricht. Kain: Erst die gute. Ehrlicher: Du kriegst einen neuen Mitarbeiter. Kain: Jetzt die schlechte. Ehrlicher: Er kommt aus'm Westen, und übernimmt den Fall.

Ehrlicher betrachtet sich als Anwalt der Schwachen, das Spektrum reicht von Kindern z.B. bindet er in *Episode 8 und 39* Kindern auf Augenhöhe die Schuhe zu und Jugendlichen, z.B. *Episode 5: Laura; Episode 6: Crash-Kids; Episode 20: Georg*. Das reicht weiter über „Wendeverlierer“, z.B. in *Episode 2: Linda Treu; Episode 6: Russischlehrer; Episode 13: Herr Kreiling; Episode 18: Sandra Wimmer; Episode 39: Lutz Bader*, bis hin zu Globalisierungsgeschädigten, z.B. in *Episode 14: Karsunke; Episode 38: Bergarbeiter; Episode 43: Ludwig Mühl*.

Frauen gegenüber verhält Ehrlicher sich freundlich: [17/8'] Ehrlicher Sie sind auch Seilakrobatin? Lydia: Sehr witzig, ich bin die Bärennummer. Ehrlicher Ich hab gedacht, Sie

sind die Prinzessin und aufmerksam: [42:/19'] Er hilft ihr in den Mantel und legt ihr ein rotes Tuch um. Ignorieren sie ihn allerdings als Mann oder in seiner beruflichen Rolle, wird er abwertend und verletzend: [23/78'] Diese Frauen sind knallhart, ich meine, möchtest Du mit so einer? Zu jungen Arbeitskolleginnen verhält er sich reserviert: [9/9'] Warum schicken Sie eigentlich immer diese jungen Assistentinnen? Die ihm zur Seite gestellte Ehefrau Lore und die spätere Freundin Frederike entsprechen einem emanzipierten Frauentyp und begegnen ihm auf Augenhöhe, was auch zu privaten Konflikten führt.

Die unscharfe Trennung zwischen Berufs- und Privatsphäre in Ehrlichers Leben findet ihre Entsprechung auf der Ebene der von ihm gepflegten Freundschaften. Die in der 1. Phase angedeuteten Freundschaften mit gleichaltrigen Männern, die er als Privatmensch pflegt (*Episode 3*: Franz Willigerodt; *Episode 10*: Paul Winter, *Episode 12*: polnische Freunde), werden ab der 2. Phase völlig auf freundschaftliche Beziehungen zu Arbeitskollegen, in erster Linie zum jüngeren Kain, reduziert oder zeigen sich hin und wieder in einzelnen Episoden als Sympathien zu Seelenverwandten (z.B. *Episode 12*: Orlow Halski; *Episode 14*: Karsunke; *Episode 29*: Oberst Czerny; *Episoden 24, 30*: Freddy).

7.2.1.4. Die physischen Merkmale der Figur Kain

Die zweite Hauptfigur der MDR-Erzählung ist der jüngere Kommissar Kain²²¹, der mit Ehrlicher gemeinsam in allen 45 Episoden ermittelt, wobei diese Figur sowohl in quantitativer als auch in qualitativer Hinsicht weniger stark konturiert ist.

Kain²²², dessen Vorname nie genannt wird, beginnt seine Ermittlungstätigkeit im Alter von Anfang 20. Ein möglicher Hinweis auf seinen Vornamen könnte das in *Episode 4* von Bullisch, dem Kommissar des LKA aus Hamburg, mehrmals verwendete „Frankyboy“ sein. Er ist zirka einen Meter achtzig

²²¹ In Gesprächen mit dem Erfinder der Figur Hans-Werner Honert und dem Redakteur Sven Döbler war über die Hintergründe der Namensgebung von Kain nichts in Erfahrung zu bringen. Assoziationen an die biblische Geschichte von Kain und Abel lägen nahe, es finden sich dafür aber keine Belege in den Daten.

²²² Kain wird vom Schauspieler Bernd-Michael Lade, Jahrgang 1967, dargestellt (vgl. Kap. 5.3.). (Vgl.: www.tatort-fundus.de/ letzter Zugriff: 12. 12. 2010)

groß, hat sehr kurzes, dunkelblondes Haar, das anfänglich manchmal gelockt ist. Er hat eine hohe Stirn, die er gerne in Falten legt. Zeitweise trägt er einen Drei-Tage-Bart. Er ist sportlich gekleidet, häufig mit T-Shirt und Jeans, mitunter mit Lederjacke, unter dem T-Shirt trägt er eine goldene Halskette. Das Farbspektrum ist eher grau bis schwarz. Bisweilen wird er nicht als Polizist wahrgenommen: [5/18'] Portier: Wenn ich das noch hinzufügen darf, Herr Kriminaloberrat, Sie gehören nicht zu den Leuten, die immer recht behalten, ganz und gar nicht. [15/16'] Imbissbudenbesitzerin: Sie sehen echt nicht aus wie ein Bulle. In *Episode 45* quittiert Kain den Polizeidienst, wobei offen bleibt, mit welcher beruflichen Perspektive er das tut.

Was das Essen betrifft, ist Kain nicht wählerisch und auf keine Art von Küche festgelegt, er ist Kaffee- und Biertrinker, manchmal trinkt er auch zu viel: [40/74'] Kain (liegt mit Oberkörper auf Schreibtisch. Neben sich Glas mit Wasser und Aspirin-tabletten). Ehrlicher: Du hast ja gestern mächtig ins Pedal getreten. Walter: Herrlicher Tag heute. Kain: wenn ich in euer Alter komm, schaffe ich das auch. Saufen ohne Ende und morgens fit wie n' Turnschuh. Er spricht Umgangssprache, mitunter mit regionaler Färbung des Raums Berlin. Er sagt von sich: Übrigens ich bin nicht aus Sachsen, ich bin Berliner [12/86']. Kain ist der sportive Partner: [14/66'] Ehrlicher: Und für den Fall eines Falles bist du mit den Krücken noch immer schneller als mancher mit seinen gesunden Beinen. [42/16'] Mein Kollege ist ein harter Bursche, war bei der Armee, ist ein halber Ranger. Er bewegt sich schnell und nimmt häufig Verfolgungsjagden auf. Er ist körperbewusst und tätowiert, was z.B. in den *Episoden 12, 36, 38* visualisiert wird.

Kain tritt - bis auf eine Ausnahme (Kains Wohnung mit studentischem Charakter in *Episode 4*) - nur in Ermittlungskontexten, in Ehrlichers Privatsphäre (u.a. Körnerstube) und im Waschcafé auf. In *Episode 10* gibt es einen Hinweis, dass Kain seine Wohnsituation verändern will, er sucht eine Wohnung und trägt dazu einen Anzug und eine von Ehrlicher geborgte Krawatte.

7.2.1.5. Die psychischen Merkmale der Figur Kain

Die Entwicklung Kains und die damit einhergehenden Veränderungen im Laufe der Erzählung sind auf Grund der verschiedenen Altersphasen im Vergleich zu Ehrlicher markanter.

Anfänglich sucht Kain noch seinen Weg, ist fasziniert von der neuen großen Welt (z.B. *Episode 4*) und deren Versuchungen. Symbolisch ist das festzumachen am Motorradkauf auf Raten (*Episode 5*). Er ist Wetten und dem Glücksspiel gegenüber nicht abgeneigt (z. B. *Episoden 14, 18*) und glaubt in letzter Zeit immer den großen Hirschen machen zu müssen [18/20']. In *Episode 4* entscheidet sich Kain gegen einen Ortswechsel nach Hamburg, er bleibt bei Ehrlicher in Dresden.

Neben Ehrlicher wirkt er, besonders in der 1. Phase der Erzählung, jugendlich: [4/2'] Prostituierte: Na Süßer, suchst du deine Mami? Ungestüm: [32/31'] Ehrlicher: Er will wieder mit dem Kopf durch die Wand und vorlaut: [1/13'] Veigl: Hätten Sie vielleicht die Güte, sich eines anderen Tones zu befleißigen? [2/47'] Veigl: Ich denke, Sie beherrschen das Einmaleins. Kain: Einmal eins ist eins und zweimal zwei macht vier.

Im späteren Erzählverlauf ist Kain teilweise ironisch: [15/58'] Ehrlicher: Was isst denn Onkel Kain so gern? Kain: Die Bratwurst mit dem grünen Kern und selbstironisch: [16/66'] Du wirst dir in Zukunft irgendwie nicht erklären können, warum mich alle William Kain nennen werden, gegen Ende der Erzählung wirkt er fast zynisch: [43/8'] Hätt' Ihnen ja beim Putzen helfen können, hat ja viel Zeit, wenn er arbeitslos ist. [44/12'] Diese harte, scheinheilige Welt.

Kain ist kein großer Redner: [45/11'] Ich kann keine großen Worte machen und sieht sich als einfachen und genügsamen Menschen: [31/22'] Ach Bruno, was bin ich denn schon? Auch nur ein ganz normaler Kleinbürger, der nur seine Ruhe und Ordnung haben will und seinen Erfolg richtig auskosten.

Zu seinen stabilen Wesensmerkmalen gehören Empathiefähigkeit, Fürsorglichkeit und Aufmerksamkeit, z.B. in *Episode 2* kauft er einen Hundekorb für Veigls Hund, in *Episode 18* kämpft er um das Sorgerecht für Bea, in *Episode 31* gibt er einem Obdachlosem Geld; in *Episode 39* setzt er sich für die Gleichwertigkeit von Behinderten ein usw.. Er ist verantwortungsvoll (z.B. *Episoden 18; 45*) und verlässlich: [45/76'] Ehrlicher:

Auf Kain kannst du dich verlassen, ich kenn ihn gut. Daneben ist er aber auch idealistisch und romantisch: [7/61'] Dein kleiner Gehfehler, der interessiert mich nicht. [31/38'] Ich dachte, du könntest ihr Blumen besorgen. Kain reflektiert seine Umwelt: [28/84'] Wir sind nicht verantwortlich für das, was unsere Eltern so machen. Aber wir müssen lernen, damit umzugehen und ist nachdenklich: [25/77'] steht in der Nacht an der Elster, wirft Steine in Wasser. Er hat moralische Ansprüche an sich und andere, z.B. in *Episode 32*: die Beziehung zu seinem alten Freund, der obdachlos wurde: [37/11'] Meinen Sie denn, dass sich der Wert eines Menschen durch seine Produktivität auszeichnet? Fühlt er sich ungerecht behandelt, wird er offensiv: [31/61'] Herr Richter, ich kämpfe um meine Existenz. Das Gericht muss diesen Spuren nachgehen, das verlangt das Gesetz. Ich will nicht belehren, ich will nur mein Recht.

Kain hat eine DDR-Schullaufbahn absolviert: [16/34'] Ich bin zwar nicht auf so ein scheiß teures Internat gegangen, als Kind Klavierspielen gelernt: [7/14'] Meine Mutter war der Meinung, dass Klavierunterricht meine Persönlichkeit vertieft und verfügt über Allgemeinbildung: [22/25'] Brennt aber noch Licht im Kreml. [26/42'] Erfahrung heißt gar nichts, man kann ein Job auch 35 Jahre lang schlecht machen, der Satz ist nicht von mir, von Tucholsky. [31/40'] Ja, da kommt n' Komma, weil Adverbialsatz. [41/48'] Manchmal hilft die Bibel, und seine Zahl ist 666, die Zahl des Teufels. Er hat in der Schule Russisch gelernt: [37/73'] Ja edu goworit. In der Schule und verwendet in seiner Alltagssprache häufig Redewendungen. Er ist offen und interessiert gegenüber Neuem, dabei ein realitätsbezogener, praktischer Mensch: [38/27'] Löschner: Geben Sie mal den Franzosen her. Kain gibt ihm das richtige Werkzeug, der zur Selbstständigkeit erzogen wurde: [39/18'] Ich bügeln auch allein.

Er wählte den Beruf des Polizisten aus Protest, wenn Menschen einen brauchen, weil sich allein nicht helfen können [4/88'] und um die Welt zu verbessern [39/59'] und ist mit (seinem) Beruf eigentlich ganz zufrieden [39/57']. Er setzt sich mit Fragen von Recht und Gerechtigkeit auseinander: [7/75'] Was sind wir dann? Maschinen? Haben wir keine Gefühle? [20/25] Häuptling: Es geht nicht um irdische Gerechtigkeit. Kain: Genau darum geht's, und ich lass mich auch nicht länger an der Nase herumführen, er ist beharrlich: [38/51'] Ehrlicher: Er kann ne richtige Landplage sein und zweifelt hin und wieder am Sinn seiner Arbeit: [15/23'] Eigentlich wär's besser, man würde bei einer Lotteriegesellschaft arbeiten, da bringt man den Leuten nur frohe Botschaften nach Hause. Seine anfängliche Naivität zeigt sich an seinem sorglosen und leichtgläubigen Umgang mit den Medien (z.B. in *Episode 2*). In der Regel

trägt Kain im Kommissariat Schulterhalfter bzw. Pistole, die er auch einsetzt (z.B. *Episode 21*). In *Episode 6* erschießt er übereifrig einen Jugendlichen. Waffen üben eine gewisse Faszination auf ihn, wie sich in *Episode 34* zeigt, wo er sich auf die Jagdprüfung vorbereitet. In *Episode 41* gibt Kain sich als Sammler von Groschenheften („Blaulichtreihe“), die Verbrechen fiktionalisiert aufbereiten, zu erkennen. Auf Grund seiner Jugend und seiner Rolle als zweiter wird ihm wenig berufliche Autorität zugeschrieben, was die Ursache seiner kleinen Minderwertigkeitskomplexe in der Arbeit ist: [12/77'] Brauchst du mich hier noch, hast du jetzt einen neuen Partner? Soll ich nach Haus fahren, bin ich ein Idiot, oder was? [21/38'] Nimmst du meine Arbeit denn jetzt wieder ernst? [36/8'] Der dachte, ich schaff das nicht.

Kain muss sich seine beruflichen Qualitäten im Laufe der Erzählung erst aneignen. Dies gelingt ihm, was von dem erfahrenen Ehrlicher sukzessive anerkannt wird: [39/86'] bist n' guter Polizist.

7.2.1.6. Die sozialen Merkmale der Figur Kain

Das unkomplizierte, offene Verhalten Kains führt dazu, dass er immer wieder nähere Kontakte bzw. kurzfristige Beziehungen zu jungen, selbstständigen Frauen hat, die in den Ermittlungen als Kolleginnen, Verdächtige oder Zeuginnen auftreten (*Episoden 2, 4, 7, 8, 10, 18, 27, 29, 31, 33, 36, 39, 42, 45*). [34/14'] Ehrlicher: Sag mal Kain, du verstehst doch was von Frauen? Kain: Die einen sagen so und die anderen so. Dies macht ihn teilweise in der Arbeit befangen und führt dazu, dass er einmal von Seiten der Staatsanwältin sogar selbst verdächtigt wird, für den Tod eines Zeugen verantwortlich zu sein (31). Das Motiv der emotionalen Verstrickung in einem Fall ist es dann auch, das in der Gesamterzählung mit für sein Ausscheiden aus dem Polizeidienst angedeutet wird (45). In *Episode 45/35'* sieht sich Kain in festen Händen, er hat endlich eine Beziehung, nach der er sich immer geseht hat: [14/60'] So ein Mädchen möchte ich mal kennen. In dieser Frau finden sich all die Attribute wieder, die auch die vorigen Frauen hatten: Sie ist attraktiv, selbstständig, hat einen verantwortungsvollen Beruf und ein Kind. Mit ihr hat er eine partnerschaftliche Beziehung auf Augenhöhe.

Auf Kains fiktionalen Familienhintergrund finden sich wenige Verweise:

[38/53'] Mein Vater raucht die auch, müssten Sie mal meine Mutter hören.

[38/72'] Mein Neffe kommt neulich zu mir und sagt, lieber Onkel Kain.

[34/16'] Ne August 1270er von 1913, mein Opa hatte auch so eine.

[34/22'] manchmal hat mein Opa mir paar [Jagd]Vokabel beigebracht.

Die Sehnsucht nach einer eigenen Familie verdeutlicht *Episode 45*. In der Gesamterzählung bildet der familiäre Hintergrund Ehrlicher bzw. dessen spätere Beziehung zu Frederike Kains Ersatzfamilie: [20/63'] Er ist so was wie mein Vater. [44/60'] Ist ja fast mein Onkel.

Die soziale Kompetenz Kains zeigt sich darin, dass er in Konfliktfällen zwischen den übergeordneten Vorgesetzten und Ehrlicher vermittelnd eingreift: [1/13'] Wissen Sie, dafür, dass er jetzt Chef ist, dafür kann er nicht viel. Ich würd das mal ein bisschen leichter an Ihrer Stelle nehmen. Diese Aufgabe kommt ihm später im Verhältnis zwischen Ehrlicher und Frederike zu: [36/84'] Kain (mit Rosenstrauß): Frederike hat mit dir ganz schönen Kummer gehabt und erlebt. Ehrlicher: Meinste das hilft? Kain: Weißte, die alten Hausmittel sind doch immer die besten.

Kain hat keine Freunde, lediglich in *Episode 32* wird das Thema „Freundschaft“ außerhalb der beruflichen Sphäre zu ihm gleichaltrigen Männern behandelt. Kain sieht seinen väterlichen Freund in Bruno Ehrlicher. Mit dem Kollegen Walter verbindet ihn von *Episode 1* an ein angespanntes Verhältnis, das sich durch Sticheleien äußert. Beide rivalisieren u.a. um die berufliche Anerkennung durch Ehrlicher.

7.2.2. Die Nebenfiguren als fiktive Wesen

Die Gestaltung und Positionierung der Nebenfiguren liegt zum einen in der Etablierung eines Erzählstrangs rund um das Protagonistenpaar begründet, der in den Handlungsstrang der Gesamterzählung einfließt bzw. ihn begleitet, zum anderen verleiht die Existenz und Entwicklung der über mehrere Episoden bzw. Phasen auftretenden Nebenfiguren den Protagonisten – zuvorderst der Hauptfigur Ehrlicher – ein Profil, das Wesensmerkmale berücksichtigt, die über das Format TATORT hinausweisen, da sie ihn auch in seiner Privatsphäre konturieren. Die dramaturgische Funktion der

Nebenfiguren ist in der Charakterisierung der Hauptfigur anzusetzen, hinsichtlich derer sie den Status von Handlungsrollen, d.h. Aktanten oder auch Funktionsrollen, d.h. Stichwortgeber, tragen (vgl. Kap. 6.3.2.). Sie sind Typen, die soziale Rollen innehaben und in unterschiedlichem Ausmaße über personale Eigenschaften verfügen, aus denen individualisierte Charaktere rekonstruierbar sind.

7.2.2.1. Lore

In der Expositionsphase der Erzählung wird Lore²²³ als Ehefrau der Hauptfigur etabliert.

Zu Beginn der Gesamterzählung ist sie Mitte bis Ende 40, nach ihrem Tod 1996 erwähnt Ehrlicher, dass beide 30 Jahre miteinander verheiratet waren. Sie haben einen gemeinsamen erwachsenen Sohn, Tommi. Das entspricht dem üblichen frühen Heiratsalter in der DDR.

In *Episode 12* verunglückt Lore in der zweiten Minute bei einer Bombenexplosion tödlich, die Exposition der Gesamterzählung ist damit beendet (vgl. Kap. 6 und Kap. 7.1.).

Sie ist die attraktive, starke und selbstständige Ehefrau, die nach der Wende gemeinsam mit dem Sohn Tommi die Ausflugsgaststätte Körner-Stube, die bereits Ehrlichers Großvater betrieben hat, um- und ausbaut: [12/19'] Ehrlicher: Meine Frau hat die letzten fünf Jahre vorwiegend hinterm Tresen gestanden. Ihre frühere berufliche Tätigkeit bleibt offen, zum Einsetzen der Handlung qualifiziert sie sich als Köchin [1/16'] und ab *Episode 9* führt sie die Geschäfte. Man sieht sie in der Gaststube Bier zapfen und die Gäste, auch Ehrlicher, bedienen. Besonders zu Beginn der Phase tritt Ehrlicher ihr und Tommi gegenüber autoritär und patriarchal auf: [1/16'] Hol mir n' Bier. [2/57'] Ehrlicher: Braun-weiß [gemeint ist Schnaps]. Lore: Zu Befehl. Später zeigt sich dann, dass die Beziehung zwischen beiden prinzipiell partnerschaftlich orientiert ist.

Sie hält die familiären Kontakte aufrecht: [11/67'] Hast du Tante Martha zum Geburtstag gratuliert? und ist für den Haushalt verantwortlich, worauf Ehrlicher

²²³ Lore wird von der Ost- Schauspielerin Monika Pietsch verkörpert (siehe: www.tatortfundus.de / letzter Zugriff: 12. 12. 2010)

noch in Phase 4 hinweist: [35/62'] Den Trick kenn ich, den hab ich immer bei meiner Frau angewandt, sofort erkannt, die hat's akzeptiert und ganz allein den ganzen Haushalt geschmissen.

Ihre Beziehung zu Ehrlicher ist herzlich, aber auch rau: [1/47'] Dein Beruf ist geschäftsschädigend. [2/57'] Wie siehst denn du schon wieder aus? [9/3'] Steh nicht im Weg herum, wenn Du schon nicht mit anfasst, körperlich ungezwungen, Lore wäscht Ehrlicher die Haare; man sieht die beiden im Bett. Sie vermittelt im angespannten Verhältnis zwischen Ehrlicher und Tommi: [1/46'] Müsst Ihr immer streiten? Könnt Ihr nicht in Ruhe unter einem Dach leben? Der Junge will das Beste, wobei sie sich tendenziell auf die Seite des Sohns, dem sie auch ihren Anteil an der Körnerstube überschrieben hat, schlägt: [1/47'] Ehrlicher: Immer ergreifst du für ihn Partei. Trotz aller Streitigkeiten lieben sie einander: [5/33'] Ehrlicher: Hast Du morgen nicht Ruhetag, da könnten wir doch abends gemeinsam essen gehen. Lore: Italienisch. Ehrlicher: Dann kannst ja anschließend meine Luxuswohnung genießen.

In der letzten Episode (12) der 1. Phase schafft Ehrlicher für sie als *Überraschung* eine *Geschirrspülmaschine* an, und als er von der Freundschaft zwischen Lore und einem anderen Mann erfährt, ist er eifersüchtig. Seine Trauer ist tief und wird nochmals in Phase 2 (*Episode 14*) und Phase 3 (*Episode 26*) ausgedrückt: [14/10'] (Ehrlicher am Friedhof, beim Grab seiner Frau. Er pflanzt gelbe, weiße Primel. Kain kommt). Ehrlicher: Weißt du was, Kain, mir tut inzwischen jede Minute leid, die ich mir und meiner Frau geklaut habe, mit diesem idiotischen Beruf.

Ehrlicher kann seine wahren Gefühle Lore gegenüber nicht verbalisieren, er formuliert sie indirekt und derb: [12/32'] Meine Lore ist so blöd oder indem er ihr Vorwürfe macht: [12/1'] Hast mir nicht einmal eine Karte geschickt.

7.2.2.2. Tommi

Der Sohn Ehrlichers und Lores, Tommi²²⁴, ist zu Beginn der Erzählung Mitte 20, etwas älter als Kain. Er trägt über die Expositionsphase hinaus zu dem

²²⁴ Tommi wird vom Schauspieler Thomas Rudnick, geb. 1965 in Thüringen, verkörpert. Er war schon zu DDR-Zeiten Theater- und Filmschauspieler, heute ist er vor allem durch Fernsehrollen bekannt (vgl.: www.siewertundknittel.de/pdf/9-vita.pdf / letzter Zugriff: 12. 12. 2010).

an Ehrlicher orientierten Erzählstrang bei. Die Beziehung zu Tommi ermöglicht es, die Hauptfigur in ihrer sozialen Rolle als Vater zu charakterisieren. Die Rolle Ehrlichers als Vater im privaten Feld wird über die gesamte Erzählung hinweg mehrmals aufgerufen und somit latent aufrechterhalten. Gemeinsam mit Lore baut Tommi die Gaststätte um, wobei es zu massiven Auseinandersetzungen, teilweisen auch Handgreiflichkeiten zwischen Vater und Sohn kommt: [1/15'] Ehrlicher: Wer hat das erlaubt, wer? Tommi: Vater, was soll das Theater, das Ding ist morsch bis in die Knochen. Ehrlicher: Die überleb ich noch dreimal, ich brauch keine neue, gib das Fenster her. Tommi: Du nicht. Kann man nicht mal vernünftig mit dir reden, Ehrlicher: Diese Veranda bleibt stehen. (Tommi wirft Fenster weiter auf Laster). [1/47'] Tommi: Ich mach aus der Bruchbude ne anständige Kneipe, wie zu Großvaters Zeiten. Ehrlicher (packt ihn am Hals): Was bildest Du dir eigentlich ein? Tommi: schlag doch zu.

Nach der Eröffnung der Gaststätte tritt Tommi mit Mascherl und Jacke auf und wird als Spießer mit Ausflugs-gaststätte charakterisiert [19/30']. Nach Lores Tod führt er das Lokal weiter, der visuelle Hinweis auf Tommis Lieferwagen in *Episode 45* weist die Theodor-Körner-Stube als Restaurant aus: [45/38'] Am Blauen Wunder-Restaurant.

Tommi hat immer wieder Beziehungen zu Frauen, die in der Gaststätte mitarbeiten (z.B. *Episoden 8, 9, 19*), aber letztendlich glücklos verlaufen. In *Episode 19* scheint er eine feste Freundin, Anna mit Tochter Lena, gefunden zu haben, in *Episode 27* erzählt Tommi, dass er sich von Anna getrennt hat und allein lebt.

Um das Vater-Sohn-Verhältnis herum ist in Phase 1 die *Episode 8* entwickelt. Obwohl die beiden zu Anfang der Erzählung unterschiedliche Auffassungen über den Ausbau der Gaststätte haben, unterstützt Ehrlicher dieses Vorhaben dann doch finanziell: [8/7'] Ehrlicher: Meine ganzen Ersparnisse stecken in dieser Kneipe, 40.000. Tommi führt in *Episode 8* das Lokal, lebt über seine Verhältnisse, kauft ein Auto für sechzig Mille [8'] und macht zunächst Schulden bei der Bank: [8/5'] jeder Idiot hat heutzutage Schulden, später bei privaten Geldgebern und muss Schutzgeld bezahlen. Als er in Schwierigkeiten kommt, versucht Ehrlicher, ihn vor Fehlern zu bewahren und ihm zu helfen. Als alle Indizien gegen Tommi sprechen, verhaftet er ihn: [8/65'] Bring du Tommi in Untersuchungshaft, obwohl er in seinen Loyalitäten (Arbeit - Privat)

gespalten ist: [8/64']: Ehrlicher: dass ein Polizist immer seine Pflicht zu tun hat, alles Private hat er zu Hause zu lassen, hab ich das nicht immer gesagt?

In Phase 2 verbindet beide die Trauer um Lore: [14/62'] Na ja, die Mama fehlt. Ehrlicher ermutigt seinen Sohn, sich eine Frau zu suchen: [14/62'] Und such dir endlich ne Frau und heirate, ich kann dir hier in dem Laden nicht helfen, **dieser** wiederum gibt eine Anzeige für seinen Vater auf: [17/6'] Tommi: Ist doch nicht für mich, ist doch für dich. Ehrlicher: Was, du hast für mich ne Anzeige aufgegeben? Tommi: Ja. **Die Sehnsucht nach familiärer Geborgenheit:** [19/49'] Warum erwische immer ich die falsche Frau? Kannst du mir das mal sagen? **die ihren dramaturgischen Höhepunkt in Episode 19 findet, bringt die Loyalität des Sohnes gegenüber dem Vater zum Ausdruck:** [19/68'] Tommi: Kommissar unter Verdacht? Ja, das glaubst du doch nicht? Die spinnen.

In der 3. Phase sucht Ehrlicher nach seiner Übersiedlung nach Leipzig, angehalten von seiner neuen Partnerin Frederike, den Kontakt zum Sohn in Dresden: [27/7'] Frederike: Was macht denn Tommi eigentlich? Ehrlicher: Tommi, was soll er denn machen? Frederike: Ist er immer noch in Dresden? Ehrlicher: Warum denn nicht, ich müsste allerdings mal wieder anrufen. Frederike: Na ja, bist mir vielleicht ein Vater. [27/46'] Frederike: Haste ihn denn auch mal was gefragt? Aha, als du mal was gesagt hast. Ja, das kann ich mir auch richtig vorstellen. Und warum bist du jetzt beleidigt? Ich meine, du meldest dich nicht, du rufst nicht an, und wenn du heute nicht ne Dienstreise gehabt hättest, dann wüsstest du auch nicht mal, dass Tommi und Anna sich getrennt haben. **Dieser hat sich inzwischen vom Vater weitgehend emanzipiert und weist den Vater in die Schranken:** [27/38'] Tommi: Du hast doch überhaupt keine Ahnung. Ehrlicher: Wie denn, du erzählst doch nichts, ich hör doch nichts von dir. Tommi: Du willst doch gar nichts wissen, du kommst hier rein und fängst an, Vorträge zu halten, was bildest du dir denn eigentlich ein? [27/87'] Tommi: Hereinspaziert. (umarmen sich). Ehrlicher: Gut siehst du aus. Tommi: Hast dich auch gut gehalten, Frauengeschichten? Ehrlicher: Na ja, nicht so richtig, ich kann die Mama nicht vergessen. **Die beiden schließen ihren Frieden miteinander.**

In der vierten Phase reflektiert Ehrlicher sein Verhältnis zu seinem Sohn: [31/78'] Ich weiß aus eigener Erfahrung, wie weh es tut, wenn Kinder sich abnabeln, aber da müssen wir nun mal durch.

Die letzte Episode der Gesamterzählung führt beide Figuren wieder zusammen. Tommi wird von Frederike zur Vorbereitung des Abschiedsfestes für Ehrlicher hinzugezogen. Dass die Beziehung zwischen Vater und Sohn

trotz allen Familienzusammenhalts distanziert bleibt, wird durch Tommis Resümee der Beziehung deutlich: [45/82'] Seine Familie ist die Polizei. Warum hat er sich dann denn eine Familie angeschafft? Wir waren für ihn doch nur das 5. Rad am Wagen. Mein Vater lässt sich von niemandem überreden und von mir schon gar nicht. Ja mein Vater ist nur im Dienst pünktlich, es kann uns passieren, er kommt gar nicht.

Wie schon in seinem Verhältnis zu Lore kann Ehrlicher gegenüber seinem Sohn seine Gefühle nicht zeigen: [45/84'] Tommi: Freu dich doch mal, Vater! Ehrlicher: Ich freu mich doch auf meine Weise. Ich freu mich, dass du da bist.

7.2.2.3. Frederike

In der letzten Episode der zweiten Phase tritt eine neue weibliche Figur an die Seite Ehrlichers. Sie weist in ihrer Anlage einige Parallelen zur Figur Lores auf, so dass unter dramaturgischen Gesichtspunkten von einer teilweisen Wiederaufnahme bzw. Weiterführung der Charakterisierung der Hauptfigur Ehrlicher in privater Hinsicht auszugehen ist.

Frederike²²⁵, die ungefähr demselben Jahrgang wie die getötete Lore (*Episode 12*) angehört, also ca. fünf Jahre jünger als Ehrlicher ist, verkörpert einen ähnlichen Frauentypus: attraktiv und selbstständig. Sie hat gerade ein kleines Lokal mit Gastgarten in Leipzig eröffnet. Zur Ausstattung gehören mehrere Waschmaschinen bzw. Wäschetrockner, die von den Protagonisten, Nebenfiguren und anderen Figuren im Laufe der Erzählung benutzt werden. Das Waschcafé dient ab *Episode 21* als sozialer Raum, in dem in halböffentlicher Atmosphäre sowohl die Ermittlungsarbeit der Protagonisten thematisiert wird, als auch die Beziehungen zwischen den Figuren in ihrer emotionalen Dimension moduliert oder arrangiert werden. Das Lokal liegt in unmittelbarer Nachbarschaft des Polizeipräsidiums, zu Frederikes Stammkundschaft zählen Polizisten, die dort aus dem Mittagsmenü wählen bzw. ihre Feierabend-Biere zu sich nehmen.

Frederike wird in *Episode 21* zunächst indirekt durch einen visuellen Verweis eingeführt: [21/8'] Ehrlicher fährt in einem Lieferwagen mit der Aufschrift Waschcafé vor. In *Minute 16* tritt die Existenzgründerin [22/17'] in Arbeitskleidung in ihrem

²²⁵ Frederike wird von der Schauspielerin Anne Katrin Bürger verkörpert (vgl. Kap. 7.1.).

Waschcafé in die Erzählung ein. Sie verfügt wie Ehrlicher über ein privates Vorleben, war verheiratet, ist geschieden und trägt jetzt, ungebunden, wieder ihren Mädchennamen: [21/23'] Seit ich meinen Mädchennamen wieder trage, geht's mir ziemlich gut, der erst in einer späteren Episode genannt wird: [37/55'] Kramer. In *Episode 27* wird sie Großmutter, ihre Tochter lebt in Halle, Frederike trägt sich mit dem Gedanken, in die Nähe ihrer Familie zu ziehen: [33/45'] Meine Tochter möchte, dass ich nach Halle zieh, die kleine Jenny fragt immer nach ihrer Oma. Zu den Figurenmerkmalen, die Frederikes emotional-erotische Dimension verdeutlichen, gehört, dass sie Tango tanzt [22/17']. Einmal gelingt es ihr auch, Ehrlicher zu einem solchen Tanzabend zu motivieren. Beide betrachten die Szenerie allerdings nur und Ehrlicher kommentiert sie ironisch: [22/77'] Wenn mir mein Rücken nicht so wehtun würde. Sag mal, die hat so ein schmerzverzogenes Gesicht, tut der was weh? Es ist von Anfang an klar, dass Frederike und Ehrlicher mehr verbindet als nur Freundschaft: [21/16'] Frederike: Haben Sie ihn schlecht erzogen. Kain: Dafür sind Sie ja jetzt zuständig. Dieses wird auch innerhalb der fiktiven Figurenwelt so wahrgenommen: [31/85'] Polizist: Kannst froh sein, dass du wenigstens deine Frederike da hast und durch die Konstruktion des filmischen Raums gestützt, aber im Unterschied zu Ehrlichers Beziehung zu Lore wird ihre Zweisamkeit nicht gezeigt.

Frederike ergreift die Initiative und steht zu ihren Gefühlen: [21/60'] Ich habe Angst, dass Bruno was zustößt. Ich hab schon mehrmals versucht, Bruno anzurufen. [21/66'] So, ich warte jetzt hier, bis er sich meldet oder kommt, was Ehrlicher nicht annehmen kann: [21/74'] Kain: Willst du Frederike haben, die steht neben mir? (Ehrlicher hat aufgelegt). Damit ist das Beziehungsmuster zwischen beiden bis zum Ende der Erzählung umrissen. Frederike versucht immer wieder Ehrlicher näher zu kommen, was von diesem indirekt: [33/40'] Frederike: also weißt Du, ich hätte wirklich gedacht, dass wir ... ich meine, wir werden doch immer älter. Ehrlicher: Wieso? oder aber auch brüsk abgelehnt wird: [36/3'] Frederike: Ich will nur schön sein für Dich, in der Stadt der Liebe. Ehrlicher: Kann ja heiter werden. Beide grenzen sich in ironischer Form voneinander ab, kokettieren mit ihrem Alter und bemühen Klischees: [33/74'] Ehrlicher: hab mich schlau gemacht, Kreuzfahrt, zehn Tage durch die Karibik, zwei Kabinen, immer auf dem Meer. Schau mal, was für n'en schönen Beauty-Salon die haben. Frederike: Wahnsinn, Bruno, das machen wir. Keine Kinder, Leute in unserem Alter, können wir von morgens bis abends Rommé spielen. Ehrlicher: Rommé ist nicht gerade mein Fall. Frederike: Na ja, dann Canasta und zum Dinner, da werfen wir uns

richtig in Schale, da müssen wir Dir noch n'en Smoking kaufen. Ehrlicher: Na gut, ich mach das alles mit. Frederike: Und für mich ein Kleid aus Goldbrokat mit Rüschen. Entschuldigung, sind wir dafür nicht ein bisschen jung? Außerdem 10 Tage mit dir auf einem Schiff, das halt ich nicht aus, bei aller Liebe.

Der breit angelegte Charakter Frederikes äußert sich daneben in ihrem kulturellen Interesse, z.B. an alter Instrumentalmusik, einem weiteren gemeinsamen Bereich, dem sich Ehrlicher entzieht (*Episode 34*).

Wie schon Lore trägt Fredrike wesentlich zur Aufrechterhaltung von Ehrlichers sozialen Beziehungen bei, sei es zu Sohn Tommi (*Episode 27*), sei es zu seinen Vorgesetzten und Kollegen: [31/23'] Ehrlicher: Weeßte Frederike, wie schön das ist, mit dir hier zu sitzen und Einladungen zu schreiben. Frederike: Was du nicht sagst. Sag mal, den Polizeipräsidenten, müssen wir den nicht auch einladen? Gleichermaßen erfolglos bleiben ihre Versuche, Ehrlichers Ernährungsgewohnheiten zu beeinflussen, wie Lore in *Episode 7*. Frederike obliegt es, Ehrlicher die Alltagsmühen abzunehmen, sie kauft für ihn Kleidung ein, in *Episode 25*: Schuhe, in *Episode 31*: Socken und Unterwäsche: [42] Dr. Steingart: Wie läuft's mit Frederike, kauft sie Unterhosen für Dich? Ehrlicher: und Socken und Schlipse.

Die Beziehungen Frederikes zu den anderen Figuren rund um Ehrlicher haben im Unterschied zur Gestaltung Lores von Anfang an das Potential, episodенübergreifend die Handlung im Erzählstrang eigenständig voranzutreiben und trotzdem der zentralen Figur als Bezugspunkt gerecht zu werden.

Mit Kain, der ihr von Ehrlicher als Freund vorgestellt wird: [21/16'] Das ist mein Freund, mein Freund der Kain, verbindet Frederike grundsätzlich die Anerkennung und das Wohlwollen gegenüber Ehrlicher. Kain lässt ihr die Wertschätzung: [22/17'] Frederike: Ja das sollte Tango sein, oder meinst du, ich bin dafür zu alt? Kain: Quatsch und Aufmerksamkeit zukommen: [29/41'] Kain (gibt ihr die Milan Materna CD): Ein Geschenk von ihm. Frederike: Für mich? Kain: Ja, er wollt's dir fast selber geben, aber er musste schnell zum Zug, die Ehrlicher nicht willens oder fähig ist, zu zeigen. Beide verbünden sich hinter dem Rücken Ehrlichers, um der Beziehung zu ihrem Glück zu verhelfen (*Episode 33*). Frederike ist die ältere, lebenserfahrene Freundin: [32/29'] Frederike ist ne Freundin, zu der Kain geht, wenn er traurig ist (*Episode 32*).

Das Wesensmerkmal der Figur Ehrlicher, Arbeit und Privatleben nicht als zwei gleichwertige Lebensbereiche aufzufassen und ihnen dementsprechende Relevanz einzuräumen, führt letztendlich dazu, dass Frederike und der Spurensicherer Walter einander näher kommen und Ehrlichers emotionales Spektrum um die Darstellung von Eifersucht erweitert wird: [37/51'] Ehrlicher: Mit Walter, da haste den richtigen Kerl ausgewählt, mit Walter, Herrgott noch mal.[37/56'] Kain: Was ist mit dir? Kriegste dich langsam ein oder biste eifersüchtig?

Die emotionale Entfremdung beider Figuren zeigt sich in den letzten Episoden wiederholt in der Abwertung der von Frederike zubereiteten Speisen durch Ehrlicher: [37/6'] Kain: Sie kocht jetzt gar nicht mehr für dich, sondern für ihn? Ehrlicher: Er isst jetzt die Bratkartoffeln ohne Kümmel. [41/24'] Ehrlicher: Nee, Frederike, schon wieder Blutwurst! Muss das sein? [43/73'] Ehrlicher: Der Toast ist ja ganz schwarz. Mach doch, bis wir wiederkommen, die andere Seite vom Toast och noch schwarz.

Die freundschaftliche Beziehung zwischen Frederike und Walter beginnt bereits in *Episode 31*: [31/44'] Frederike: Wenn ich ihm sage, dass das ein uraltes Gericht ist, das schon die alten Sorben gegessen haben, dann schmeckt's ihm sogar. Gell Walter? setzt sich in *Episode 35* fort: [35/52'] Frederike: Salat wäre besser bei dem Stress. Geht doch nur um Cholesterin. Walter schaut keinesfalls wie ein wandelndes Magengeschwür aus - hier schenkt Walter Frederike auch rote Nelken [73'] und findet ihren Höhepunkt in *Episode 36*, als beide nach Paris reisen. Nach dieser Episode wendet sich Frederike verstärkt Walter zu, kocht für ihn und verwöhnt ihn: [37/6'] Walter: Weil Frederike mich gestern zum Essen eingeladen hat, ist ein bisschen später geworden. [38/37'] Frederike (kommt mit Kissen zu den auf Steinen arbeitendem Walter) machste die Knie kaputt. Und was soll ich dir zu essen machen? Walter Weißte doch.

Die Beziehung zwischen Frederike und Ehrlicher gestaltet sich dementsprechend distanzierter, aber auf freundschaftlicher Ebene vertraut und unterstützend: [37/59'] Frederike: Ich bin ein so dummes Huhn. Ehrlicher: Du bist kein dummes Huhn, kannst gar nicht sein. Kannste etwa Eier legen (legt Arm um sie)? [42/38'] Ehrlicher: Frederike soll mir doch mal Klamotten einpacken. Beide wissen um die Eigenheiten des Gegenübers.

Die letzte Szene, die die emotionale Beziehungsebene zwischen den Figuren Frederike und Ehrlicher aufgreift, endet mit einer Versöhnungsgeste: [45/75'] Frederike: Du bist aber was Besonderes (geben einander die Hände) und der Erklärung

Frederikes, warum sie und Ehrlicher kein Paar geworden sind: [45/81']

Frederike: Wenn er nicht Polizist wäre, dann wäre vielleicht aus uns was geworden.

7.2.2.4. Walter

Die Figur Walter,²²⁶ er ist den Kommissaren als Spurenermittler zur Seite gestellt, begleitet das Protagonistenpaar durch die gesamte Erzählung. Er ist Sachse: [41/12'] Walter: Für mich alten Sachsen, etwa im gleichen Alter wie Ehrlicher, ein wenig größer als dieser, schmal, grauhaarig und Brillenträger. Im Polizeipräsidium trägt er einen weißen, halb offenen Arbeitsmantel, darunter unauffällige Straßenkleidung: [31/13'] Ehrlicher: Du siehst doch aus wie'n Lehrer.

Walter ist ein langjähriger Kollege Ehrlichers und teilt mit diesem seine berufliche Sozialisation im DDR-Polizeidienst. Wie dieser wurde er, im Unterschied zu anderen Kollegen, 1991 in den bundesdeutschen Polizeidienst übernommen. Walter und Ehrlicher waren vor der Wende Sportkameraden beim Club Dynamo Dresden, mit ihren zwei anderen Mannschaftskollegen pflegt Walter nach wie vor freundschaftliche Kontakte (*Episode 9*)²²⁷.

Walter arbeitet viel: [35/62] Walter: Ich red ja gar nicht davon, wie viel ich geschlafen habe. Ich feire meine Überstunden ab, so dass ich nächste Woche gar nicht komme, hält sich an die Dienstvorschriften: [32/19'] Das ist Anstiftung zum Verstoß gegen die Dienstvorschriften. [39/49'] Kain: Mach's doch wenigstens für mich. Walter: Du weißt, dass ich das nicht darf. Kain: Wenn die Menschen immer nur das machen, was sie machen dürfen, würden wir heut noch auf Bäumen leben. Walter: Sagt ausgerechnet ein Kriminalbeamter. Du bringst mich noch in Teufels Küche, und neigt zur Pedanterie: [20/41'] Walter: Ihr solltet euch an die Fakten halten und die Fakten liefere ich euch. [26/78'] Walter: Ja, da musst du dich schon entscheiden, entweder schnell oder gründlich! [31/24'] Kain: Ja, weil er alles ganz genau wissen will. Er ist bürokratisch und hat seine Pensionierung vor Augen: [9/44'] Walter: Du, ich hab nicht mehr lange bis zur

²²⁶ Walter wird vom Schauspieler Walter Nickl, Jg. 1941 dargestellt. Er war bereits in der ehem. DDR Kino- und Theaterschauspieler (vgl.: www.imdb.de/name/nm0629994/ / letzter Zugriff: 12. 12. 2010).

²²⁷ In *Episode 9* tritt die Figur Walter unter dem Namen Willi auf.

Pensionierung. Walter geht Konflikten mit Vorgesetzten aus dem Weg: [35/35']

Walter: Ich leg mich mit dem Verfassungsschutz nicht an. Er ist leicht hypochondrisch:

[16/11'] Walter: Würde mich nicht wundern, wenn ich krank werde. 16/25': Ich geh nach

Hause, ich leg mich ins Bett, ich glaub, ich hab Fieber, sparsam und bescheiden:

[26/6'] Walter: Tja, Bruno, und du kommst dir schon vor wie Onassis, wenn du dir einen

Anzug für 500 kaufst. Sein familiärer Hintergrund wird nur angedeutet, er wohnt

bei seiner Tante, kümmert sich um deren Garten und chauffiert sie: [22/28']

Ehrlicher: Du kannst doch mit Walter zu seiner Tante ziehen. [35/48'] Walter: Meine Tante

wollte, dass ich sie heute zu ihrer Schwester nach Chemnitz fahre. Ich sitze hier rum und

habe zu Hause dermaßen Ärger. Walter zeigt sich Frederike gegenüber

aufmerksam, unterstützt sie privat und im Waschcafé, wo er die Terrasse mit

Natursteinen auslegt (*Episode 38*): [43/76'] Frederike: Wenn Walter nicht gewesen

wäre, hätt ich schon ein paar Mal schließen können.

Durch seine lange Berufserfahrung kann er auf Kontakte nach Tschechien:

[27/69'] Walter: vielleicht kann ich jetzt mal helfen, hier, von den Kollegen Tecin an der

Elbe, in Tschechien und zu Ausbildnern der Polizeischule zurückgreifen: [38/38']

Walter: Ich kenn ne'n Ausbildner. Was hältst du von hundert Polizeischülern?

Als Techniker steht die Figur Walter naturgemäß im Schatten der

Protagonisten, er ist der Mann im Hintergrund, auf dessen technische

Expertise die Kommissare ihre Erfolge aufbauen: [28/49'] Walter: Ohne mich geht

eben nichts. Seine Existenz veranschaulicht, dass die Arbeit von Kriminalisten

immer auf der Kooperation mehrerer Experten beruht, was eventuell der

Intention der übergeordneten Erzählinstanz MDR entspricht.

Dramaturgisch verkörpert die Figur Walter den Kontrapart zu Ehrlicher, er

gehört der gleichen Generation an, ist in seiner Arbeitsweise und in seinen

emotionalen Zügen in vieler Hinsicht das Gegenteil von ihm. Beide kennen

einander lange, wissen um die berufliche Erfahrung des anderen und pflegen

ironischen Umgang miteinander: [1/7'] Ehrlicher: Deine Meinung? Walter: Noch

keine Meinung, wir sammeln erst fürs Labor. Ehrlicher: Jawohl, Herr Beamter! [26/19']

Ehrlicher: Hast denn nicht wirklich was Wichtiges für uns? Walter: Ich kann ja auch Dienst

nach Vorschrift machen. Ehrlicher: Walter, wir alle wissen, du hast es nicht leicht.

Auf der anderen Seite ist Walter die Reibfläche des jungen Kommissar

Kain. Von der ersten Episode an ist ihr Verhältnis gespannt, durchzogen von

spitzen Bemerkungen und Spötteleien: [1/74'] Kain: Ist ein Blitzmerker. Walter: Du

bist ein arroganter Hund, wirklich. [14/9'] Kain: Pass auf, lass hier keinen weg und schreib

alle Namen auf. Walter: Ich mach gern deine Arbeit.[27/10'] Walter: Das hab ich schon veranlasst, bin ja nicht blöde. Kain: Oh, das würden wir niemals sagen, zumindest nicht laut. [33/37'] Kain: Aber nicht raffiniert genug, für unseren Walter. Walter: Brauchst gar nicht ironisch zu werden. Man muss natürlich wissen, wo man suchen muss. Kain: Wo? Walter: Der eine Fingerabdruck war unter der Toilette, der andere unter dem Schrankboden. Kain: Du hättest zur Polizei gehen sollen. [41/7'] Walter: Das kann ja kein normaler Mensch mehr lesen. Kain: Seit wann bist du ein normaler Mensch?

Walter hat Zweifel an Kains beruflicher Integrität (*Episoden 18, 31*), was er dann in *Episode 45* bestätigt sieht. Gleichzeitig bereitet er gemeinsam mit Ehrlicher und Frederike Überraschungen für Geburtstage von Kain vor (*Episoden 18, 40*).

Walter sieht sich im Unterschied zum jungen Kain auf seinem Gebiet als „alten Hasen“: [33/40'] Walter: Koordinaten sind das nicht, die werden in Grad und Minuten angegeben. Kain Auch bei GPS-System? Walter: Na klar, die haben doch die Geografie nicht neu erfunden. Deshalb ist ihm die berufliche Anerkennung vom erfahrenen Ehrlicher wichtig, die dieser ihm nur indirekt gewährt: [17/74'] Walter: für ein Dankeschön seid ihr euch wohl zu schade. Ehrlicher: Dein Computer ist Spitze. [31/16'] Ehrlicher: Wir haben nicht so viel Zeit. Walter: Das ist nicht so einfach. Ehrlicher: Deswegen haben wir dich doch.

Die Beteiligung der begleitenden Nebenfiguren der Erzählung an der ostdeutschen Identitätsinszenierung zeigt die in Kapitel 8.2. durchgeführten exemplarischen Analysen. In beiden Beispielen tritt Walter neben dem Protagonistenpaar in relevanter Funktion auf.

7.2.3. Die Konstellation des Protagonistenpaares

Der MDR konstruiert seine 45 TATORT-Episoden um ein ostdeutsches Protagonistenpaar in seiner sozialen Vernetzung, das gleichermaßen Konstanz und Beginn verkörpert: ein erfahrener Kommissar, Ehrlicher, familiär gebunden, mit ausgeprägtem Selbstbewusstsein, der die Wende politisch integer, persönlich unbeschadet erlebt hat, und ein junger Kommissar, Kain, voller Tatendrang, unbelastet, kurz nach dem Eintritt ins Erwachsenenalter, dessen berufliche und private Entwicklung noch offen ist. Das Potential dieser Konstellation beruht auf der Gleichzeitigkeit von

Gleichgewicht und Ungleichgewicht (vgl. Kap. 5.3.3.). Beide Figuren beziehen ihre Plastizität aus dem Neben- und Miteinander von Alt und Jung:

[6/22'] Ehrlicher: Was is'n das Spielothek? - Kain: Spielothek? Ne Kneipe, ne Art Kneipe mit mehreren Spielautomaten.

[7/36'] Ehrlicher: Früher wäre mir das nicht passiert. - Kain: Ja klar, früher gabs drei Sorten Schlösser, heute gibt's fufzig.

[13/14'] Kain: Du, ne Multi-Media-Datei mit seinen Frauen. - Ehrlicher: Ne Multi was?

[22/26'] Kain: Die drei sind Broker. - Ehrlicher: Was sind die? - Kain: Börsenmarkler. - Ehrlicher: Sag doch gleich Börsenmarkler.

[26/43'] Ehrlicher (halbiert mit Messer ein Croissant). Frederike: Bruno, ein Croissant ist kein Brötchen. Ehrlicher: Das weiß ich, ich ess' halt mein Croissant so. - Kain (kommt): Schönen Guten Morgen. Frederike: Frühstück? Kain: Wär nicht schlecht. Frederike (gibt ihm Frühstück von Ehrlicher): Bruno hat keinen Hunger. Kain: Ah, ein Croissant (taucht es in Kaffee).

[26/58'] Kain: Das mit der Musik, das hättste ohne mich nicht rausbekommen. - Ehrlicher: vielleicht doch, vor 30 Jahren,

einem traditionellen und einem modernen Rollenverständnis: [6/28'] Ehrlicher: Gott, ich ahne schon wieder, das ist n' armer Hund, der gerade mal wieder so auf die Beine gekommen ist, und nun haben sie ihm das Auto geklaut. - Kain: Kommt jetzt von dir die Mitleidstour, oder wie? Du bist nicht Sozialarbeiter, du bist Kriminalist.

Dabei agiert das Protagonistenpaar nie gegeneinander. Es gibt keine berufliche oder generationenbedingte Konkurrenz: [8/17'] Kain: Du hörst nicht richtig zu, du machst dein Ding und mich behandelst wie ein bisschen doof. - Ehrlicher: Hast ja recht, entschuldige. [26/72'] Ehrlicher: Es war ja nicht alles verkehrt, du hättest nur Frings durch Freyberg ersetzen müssen, dafür eine Art soziales und familiäres Bündnis auf der „Männerebene“:

[31/21'] Kain: Na ja, stammt das Layout von dir? Ehrlicher: Du meinst, wer's gemacht hat? Frederike. Kain: Na ja, wie die Weiber eben so sind, bisschen kitschig.

[20/43'] Walter: Nicht einmal mit deinen besten Kollegen sprichst du über dein Liebesleben. Kain: Liebesleben? Liebesleben? Du hast ein Liebesleben? Ehrlicher: Das geht euch beide Quarksäcke gar nichts an. Kain: Er hat ein Liebesleben, ich weiß nichts davon, Bruno, was denn nun für'n Liebesleben? [36/85'] Kain (zu Ehrlicher): Gar nicht eifersüchtig? Ehrlicher: Nee, eigentlich erleichtert.

Daneben verbringen beide ihre Freizeit miteinander, z.B. in *Episode 23* im Museum oder vor dem Völkerschlachtdenkmal beim Boggia-Spielen oder in *Episode 28* im Radrennstadion. Es gibt Familienanschluss für den Jüngeren:

[14/66'] Ehrlicher (zu Kain): Natürlich kann das mit den Steinen Zufall gewesen sein, aber ich möchte nicht, dass dem Jungen [Tommi] was passiert. Zieh doch bitte zu ihm. Ob Du mit deinem Gipsbein zu Hause rumliegst oder in meiner Wohnung, ist doch wohl egal, oder?
[19/1'] Tommi: Dann kriegt den Orden der Onkel Kain.

Man akzeptiert den anderen wie er ist, versucht auszugleichen, schätzt seine Qualitäten, toleriert Schwächen bzw. Eitelkeiten: [15/34'] Ehrlicher: Mein Gefühl sagt mir Kain: Dein Gefühl kenne ich. Ehrlicher: Du musst aber zugeben, es trägt mich selten. Kain: Selten, ein- zweimal vielleicht nicht, aber dann hast du immer noch dein Recht als Chef, **greift einander stützend und fördernd unter die Arme:** [7/25'] Ehrlicher: Hab ich dir schon mal erzählt, wie man einen guten von einem schlechten Polizisten unterscheidet? Kain: der gute folgt so lange einer Fährte, bis sie ihn ans Ende führt. [9/42'] Kain: Lass dich jetzt nicht hängen und nimm dein Zeug wieder. Ehrlicher: Wer lässt sich denn hängen? Kain: Die müssen uns scheißegal sein, da oben. [31/21'] Ehrlicher: Mensch, Kain, wenn ich daran denke, wenn dir der Mann bei der Festnahme durch die Lappen gegangen wäre, die Schlagzeile möchte ich aber nicht lesen. Sag mal, warum nimmst dir eigentlich keine Streife mit? Kost doch nichts, bist aber auch n' Sturkopf **und bewahrt den anderen, so gut es geht, vor Fehlern:** [2/24'] Ehrlicher: Ich will doch bloß nicht, dass du auf die Nase fällst. [7/41'] Ehrlicher: Hör zu, geht mich nichts an, aber vergiss die eine Regel, lass dich nicht mit Verdächtigen ein, so lange der Fall nicht abgeschlossen ist.

In den ersten drei Episoden ist Kain mit Ehrlicher noch per Sie. Anfänglich ist ihr Verhältnis hierarchisch: [2/11'] Kain: Chef, kommen Sie, lassen Sie mir den Fall. Ehrlicher: Ich traue dir den Fall doch zu. [8/64'] Kain: Willst du jetzt hier den Lehrer spielen? Wenn ich nicht so viel Achtung vor dir hätte, ich würde, **wird zunehmend gleichberechtigt, später wird die Hierarchie ironisch gebrochen:** [16/34'] Ehrlicher: Ich bin dein Vorgesetzter. [20/41'] Ehrlicher: Also gut, dann gehst du in die Landesbibliothek. Such alles zusammen. Kain: Und warum ich? Ehrlicher: Weil du besser lesen kannst. [39/37'] Kain: Und ich? Ehrlicher: Mit'm Bus. Kain: Bus? Ehrlicher: Du wirst doch mal mit'm Bus fahren können. Hast wieder kein Schnipsel, wa? Kain: Das liegt nicht am Schnipsel.

Bereits in der 1. Phase wächst aus Kollegenschaft Freundschaft, die sich im Laufe der Erzählung vertieft:

[4/50'] Ehrlicher: Dann pass auf dich auf (geht weg und schaut sich nochmals um).

[7/64'] Kain: Für mich bist du immer noch der beste (kurz Kopf auf Schulter)!

[20/71'] Kain: Psst (streichelt ihm über Kopf), du kannst einem richtig Angst machen.

[22/86'] Ehrlicher: Ohne meinen Kain, nein.

[32/81'] Ehrlicher (streichelt ihm über Kopf): Komm, mein Junge, ich brauch dich doch.

Ihre Beziehung beruht auf Vertrauen: [8/58'] Ehrlicher: Wenn ich für Kain glaubwürdig bleiben will, muss ich ihm reinen Wein einschenken, **Achtung und unbedingter Loyalität** (*Episoden 19 und 31*) und: [18/60'] Ehrlicher: Walter, man wühlt nicht bei Kollegen rum. Walter, was ich dir jetzt sage, ist nicht für die große Glocke bestimmt, der wollte was von Angie, natürlich war er in ihrem Zimmer. Aber Schnaps ist Schnaps, klar?

Generationsübergreifend sind beiden Figuren gemeinsam die Auffassungen zu Recht und Gerechtigkeit: [7/75'] Kain: Ich weiß gar nicht, warum wir uns überhaupt die Mühe geben, herauszufinden, wer ihn umgebracht hat. Für wen denn, für seine Eltern, seine Freunde? Die gibt's nicht. Für was dann? Für die Gerechtigkeit? Ehrlicher: Das entscheiden nicht wir. **Die Aufeinanderbezogenheit Ehrlicher und Kains wird verbal:** [20/57'] Kain: Der hat mir einfach meinen Hauptkommissar Ehrlicher entführt. [15/87'] Kain: Siehste Bruno, deswegen hab ich dich so lieb und **nonverbal wiederholt bekräftigt:** [9/51'] Ehrlicher nimmt Kains Unterarm, Kain nimmt Ehrlicher an der Hand und hilft ihm über Hügel rauf. [31/46'] Kain richtet Ehrlicher die Krawatte. [22/78'] Kain beißt von einer Banane ab, gibt sie Ehrlicher, dieser beißt auch ab. **Es geht so weit, dass sie die Gedanken des anderen lesen oder auch begonnene Sätze fortsetzen:** [14/21'] Ehrlicher: Zu Tode betrübt ... - Kain: und himmelhoch jauchzend. [34/15'] Kain: Jedes weitere Wort ... - Ehrlicher: zu viel. [38/18']: Ehrlicher: Der Schulranzen ist wichtig, das sagt mir ... - Kain: dein kleiner Mann. **Folglich ist es nur naheliegend, dass das Ende des Berufslebens des einen mit dem Aufhören des anderen einhergeht.**

7.2.4. Zusammenfassung

Die wirkungsvolle Gestaltung der Figurenmerkmale, die Strukturen, die sie verbinden, und die Beziehungen, in denen sie miteinander stehen, verleihen der Gesamterzählung ihren spezifischen Charakter und prägen sie.

Die Erzählung inszeniert die Figuren als Angehörige einer Gruppe, in der die direkte Konfrontation in der Regel vermieden wird. Im Konfliktfall bedienen sich die Figuren Anspielungen und ironischer Formen. Ihrem Miteinander ist eine konsensuelle Orientierung eingeschrieben, in der der einzelne sich als Teil der Gruppe begreift und sich den Bedürfnissen und Interessen dieser Gruppe unterordnet. Die Darstellung etabliert ein generationsübergreifendes

Kooperationsmodell, in der als soziales Gebilde die Familie eine Referenzrolle einnimmt.

Das Figurenspektrum repräsentiert ein kleinbürgerliches Milieu, das geordnete, überschaubare Verhältnisse schätzt und die Verwirklichung kleiner Lebensträume anstrebt. Es ist dabei in der Regel realistisch in der Einschätzung seiner Möglichkeiten. Arbeit hat im Selbstverständnis der Figuren einen zentralen Platz inne, zum einen in einer sinnstiftenden Funktion, zum anderen als Form von Anerkennung und Wertschätzung. Die Relevanz offenbart sich darüber hinaus in den fließenden Übergängen zwischen Arbeit und Freizeitgestaltung der Figuren.

Die Erzählung bietet als Bezugspunkte der eigenen Handlungen und Wertevorstellungen moralischen Ethos und Gerechtigkeitsauffassungen an, die auf die Chancengleichheit und Teilhabe aller abzielen. Bildung und Leistung werden als Werte inszeniert, die den einzelnen und die Gemeinschaft bereichern.

Die Inszenierung der ostdeutschen Identität vollzieht sich unter anderem an den vorgestellten Figuren und ihren Verhältnissen zueinander.

Nach der breiten und ausführlichen diachronen Analyse der Gesamterzählung und der sie tragenden Figuren werden im Folgenden die konkreten Verweisformen, derer sich die Inszenierung ostdeutscher Identität bedient, detailliert vorgestellt.

Darüber hinaus wird in einer Feinanalyse nachvollzogen, wie sich die Inszenierung ostdeutscher Identität in zwei Szenen einer Episode gestaltet.

8. Realisierungen ostdeutscher Identitätsinszenierungen

Dieses Kapitels stellt die Realisierungsformen bzw. –mittel,²²⁸ mit denen ostdeutsche Identität in den MDR-TATORTEN inszeniert wird, in den Mittelpunkt. Die MDR-TATORTE können als Angebote einer Identitätsinszenierung aufgefasst werden, da sie Versatzstücke sozialer Identität aufgreifen und diese dadurch thematisieren. Indem sie das tun, schreiben die Filme ostdeutsche Identität fort bzw. ermöglichen es, ostdeutsche Identität zuzuschreiben.

Im Unterschied zur „Diachronen Analyse“ (Kap.7.1.), die anhand der inhaltlichen und thematischen Aufbereitung, die die MDR-Erzählung heranzieht, um den Osten darzustellen bzw. Ostidentität zu inszenieren, wird nun aufgezeigt, welcher Erscheinungsformen sich die ostdeutsche Identitätsinszenierung auf der verbalen und visuellen Ebene bedient.²²⁹ Daneben werden regionale Verweise als eigene Realisierungsform klassifiziert. Die Auflistung hat nicht den Anspruch einer quantitativen Analyse, sondern soll lediglich einen Überblick über die Verteilung geben. In einem zweiten Teil wird in exemplarischen Detailanalysen aufgezeigt, wie sich die Inszenierung ostdeutscher Identität in einer Sequenz und einer Szene einer Episode gestaltet. Die eine Analyse stellt die verbale Inszenierung ostdeutscher Identität in den Mittelpunkt, die andere zeigt, welche Rolle visuellen Elementen in der Identitätsinszenierung zukommen kann. Darüber hinaus verdeutlichen beide, dass filmisches Erzählen die Bild- und Ton-Ebene verknüpft und dazu die dem Medium Film eigenen Präsentationsstrukturen nutzt.

²²⁸ Vgl. dazu Wodak et al. (1998, 94ff.) und de Cillia/Wodak (2009, 26f.).

²²⁹ Die numerische Erfassung der Verweise unterliegt auf Grund des Zusammenwirkens der audio-visuellen Codes (Bild, Ton u.a.) einer geringen Schwankungsbreite.

8.1. Verweisformen ostdeutscher Identität

Im Folgenden werden Identitätsinszenierungen vor allem hinsichtlich ihrer verbalen, visuellen und regionalen Ausformung dargestellt. Für die Auswertung des Auftretens der Realisierungsformen wurde die in Kapitel 6 entwickelte dramaturgische Ordnung der Phasen als Bezugssystem herangezogen (vgl. Kap. 6.2.2.). Es lässt sich nachweisen, dass die Realisierungen im Laufe der 16-jährigen Erzählzeit quantitativen und qualitativen Veränderungen unterliegen.

8.1.1. Verbale Inszenierung

Neben dem thematischen Hintergrund der Gesamterzählung und der Figurengestaltung der Protagonisten äußert sich die Inszenierung ostdeutscher Identität explizit in der Verbalisierung, wobei die konkreten Realisierungen in den 45 Episoden variieren. Die Variationen betreffen sowohl die Häufigkeiten des Vorkommens als auch die jeweiligen Ausformungen. Obgleich Quantität und Qualität der Verbalisierungen abhängig vom Thema der Episoden und den daran gebundenen Handlungen der Figuren mehr oder weniger begünstigt hervorgerufen werden, sind die Schwankungen nicht allein dadurch erklärbar.

Die Verbalisierungen ostdeutscher Identität wurden für die Analyse in drei Klassen²³⁰ eingeteilt: *direkte Verweise*, *Erinnerungsverbalisierungen*, *indirekte Verweise*.

Äußerungen der ersten Klasse ist gemeinsam, dass sie eindeutig auf ostdeutsche Identität bzw. Sozialisation verweisen und/oder diese aufrufen, ohne sie konkreter zu erläutern (vgl. Kap. 4.6.).

Zu den direkten Verweisen gehören folgende Typen:

²³⁰ Die Klassifizierung der Verbalisierungen versucht, die Erscheinungsformen vergleichbar und systematisierbar zu erfassen, und ist der Praktikabilität der Auswertung des umfangreichen Datenmaterials geschuldet.

- auf die DDR als Staat bzw. deren Sprachgebrauch zurückweisende Bezeichnungen, wie Namen von Institutionen, Personen und Produkten;²³¹
- biographische Komponenten, in denen Herkunft thematisiert wird (mitunter auch in negativer Abgrenzung);
- Formulierungen, in denen die Wende als Zeitmarker gesetzt wird, oder Lexeme, die vor dem Hintergrund der Wende entstanden sind, sogenannte Wende-Neologismen;
- Kategorisierungen, die Zugehörigkeit zu Ost- bzw. West-Gruppe respektive Neu bzw. Alt hervorheben.

Neben diesen mitunter relativ isoliert auftretenden Indizes ostdeutscher Identitätsinszenierung finden sich in den Episoden auch Verbalisierungen umfassenderer Art. Bei der zweiten Klasse handelt es sich ausschließlich um vergangenheitsbezogene Darstellungen in Form von Erinnerungen. Dabei lassen sich die Erinnerungen hinsichtlich ihrer Funktionen differenzieren nach:

- Beschreibung mit erklärender Funktion,
- Resümee einer Wendeerfahrung,
- (persönliche) Erzählung,
- gemeinsames Aushandeln von Bewertung.

Die Erinnerungsverbalisierungen bedienen sich in der Regel der Elemente der ersten Klasse.

Verbalisierungen mit indirektem Verweischarakter wurden nicht unterteilt. Ihr Beitrag zur Inszenierung ostdeutscher Identität ergibt sich erst aus der Interpretation des Kontextes bzw. ist in hohem Maße vom Rezipientenwissen und der Lesweise abhängig (vgl. Kap. 3.3.). Charakteristisch für sie sind Offenheit und Mehrdeutigkeit, worin ihr latentes Potential für die untersuchte Identitätsinszenierung liegt.

Im Folgenden wird ein Überblick über die Verteilung der drei Klassen ostdeutscher Identitätsinszenierung und der jeweiligen Untergruppen im Laufe der Gesamterzählung gegeben.

²³¹ Eine detaillierte Systematisierung des (öffentlichen) Sprachgebrauchs in der DDR stellen u.a. Schlosser (1999) und Hellmann (2008) vor.

8.1.1.1. Direkte Verweise

Der Typ der auf die DDR bzw. deren Sprachgebrauch zurückweisenden Verbalisierungen findet sich in den Anfangsepisoden gehäuft, am Ende werden nur noch wenige derartige Bezeichnungen verwendet. So finden sich z.B. in Phase 1, der Exposition, etwa 46 DDR-spezifische *Lexeme* und *Namen*, wie Aktivist, VEB, Mitropa, Honecker u.a.m., während in Phase 5, der Neutralisierung, nur noch etwa neun vorkommen, wie z.B. Blaulichtheft, Walter Ulbricht, Geschichte der Arbeiterbewegung u.a.m. Eine solche Verteilung ist naheliegend, spiegelt sich doch darin der zeitlich größer werdende Abstand zur staatlichen Auflösung der DDR. Allerdings nehmen diese Verbalisierungen im Laufe der Erzählung nicht sukzessive ab, sondern steigen mit Einsetzen des letzten Drittels noch einmal deutlich an, um sich dann ihrem Endniveau zu nähern. In Phase 4, der Retardierung, lassen sich etwa 26 Lexeme zählen, wie LPG, Kadersportler, Hallescher Fußballklub u.a.m.

Ähnlich verhält es sich, was die *biographischen Komponenten* mit Bezug zur DDR betrifft. Auch dieser Typ wird anfangs sehr häufig aufgerufen, zum Ende der Erzählung dagegen kaum. Im letzten Drittel erreichen die Verweise fast das Ausgangsniveau, um dann abrupt zu versiegen. In Phase 1 finden sich etwa 14 an Figuren gebundene biographische Hinweise (z.B. *Episode 4*: Juwelier Drätsch; *Episode 5*: Annerose Berkau; *Episode 6*: Lehrer Wille; *Episode 10*: Otto Werner Meister; u.a.m.), in Phase 4 etwa 11 (z.B. *Episode 34*: Gernot Dietz; *Episode 37*: Sabine Gerber; *Episode 39*: Bettina Stein und Lutz Bader u.a.m.), in Phase 5 nur mehr zwei (*Episode 41*: Frau Hertl, Antiquar Weinrich).

Die Verteilung der Wende-Neologismen folgt in den Randphasen dem bekannten Muster der beiden anderen Typen. So werden in Phase 1 etwa 16 Verbalisierungen gezählt (z.B. [1/69'] Wendehals; [7/48'] Aufbau Ost; [9/30'] Abwicklung u.a.m.), in Phase 5 nur sechs (z.B. [41/47'] Treuhand; [43/54'] Birthler Behörde u.a.m.). Im Mittelteil der Erzählung dagegen steigt die Frequenz nicht erst im letzten Drittel, sondern erreicht in der Höhepunktphase annähernd die idente Zahl wie in der Exposition. Hier finden sich etwa 17 Verbalisierungen (z.B. [25/51'] Mauerspecht; [26/40'] Quotenossi; [30/11'] Begrüßungsgeld u.a.m.).

Der letzte zur Klasse der direkten Verweise zählende Typ, die *Zugehörigkeitskategorisierungen*, entspricht im Verhältnis der Verteilung in der Expositionsphase und der Neutralisierungsphase den schon bekannten Proportionen. In Phase 1 finden sich etwa 16 Zugehörigkeitskategorisierungen (z.B. [10/2'] Der kam nach der Wende zu uns rüber u.a.m.), in Phase 5 nur mehr zwei (z.B. [43/24'] Unsere Handwerksbetriebe). Im Unterschied zu allen anderen Typen lassen sich die meisten dieser Verbalisierungen allerdings in der Höhepunktphase zählen, und sie steigen hier fast auf die doppelte Anzahl der Realisierungen der Expositionsphase.

Betrachtet man die Verteilung der vier Typen direkter verbaler ostdeutscher Identitätsverweise insgesamt, so ergibt sich, dass die Expositionsphase die meisten Verweise enthält. In der Steigerungsphase der Erzählung geht das Vorkommen der Klasse deutlich zurück, um auf dem Höhepunkt, vor dem Hintergrund der Ost-West-Begegnung, wieder markant anzusteigen, ohne jedoch das Ausgangsniveau von Phase 1 zu erreichen. Die Retardierungsphase schließt auf Grund ihrer Herkunftsverweise mit einer etwas geringeren Anzahl daran an und liegt somit in Bezug auf das Vorkommen von Identitätsverweisen auf dem dritten Platz. Erwartungsgemäß finden sich in der Phase der Neutralisierung die wenigsten Verweise von direkter ostdeutscher Identitätsinszenierung.

8.1.1.2. Erinnerungen

Im Unterschied zur Klasse der direkten Verweise handelt es sich hier um narrativ ausgeformte komplexere Redebeiträge, in denen Ostidentität in Form von Erinnerungen thematisiert wird. Teilweise erfüllen die Erzählungen mehrere Funktionen und sind nicht eindeutig voneinander abzugrenzen, z.B. Ehrlicher erzählt von zurückliegenden Familienurlauben bei polnischen Freunden, anschließend setzen er und Kain die gegenwärtigen Möglichkeiten in Bezug zu den früheren [5/21'].

Eine Form der Erinnerung ist die *Beschreibung mit erklärender Funktion*. Ihre Aufgabe ist es, dem jeweiligen Adressaten und damit dem Rezipienten Rahmenbedingung, Umstände etc., kurz das Leben in der DDR, zu beschreiben und dadurch zu erklären. Dies erfolgt vor dem Hintergrund persönlicher Erfahrungen, ist meist sachorientiert und enthält das Angebot sich mit den damaligen Gegebenheiten auseinanderzusetzen. *Beschreibende Erinnerungen* finden sich mehrfach in der Expositionsphase (insgesamt fünf Mal, besonders in den *Episoden 1 und 2*) (vgl. 7.1.1.2.). In der Steigerung und Retardierung kommt diese Art der Erinnerung dagegen nicht vor, in der Höhepunktphase und am Ende der Erzählung jeweils einmal: [25/20'] Mangelwirtschaft und ihre Folgen im Privaten und: [41/52'] Dienstreisen in den Westen.

Erinnerungen, die die *Wende als Ereignis resümierend* behandeln, sind im Unterschied zu direkten Wendeverweisen lediglich in den Phasen 1 und 3 vorhanden: [2/59'f.] Petzholds 'Schicksal' nach seiner Abwicklung und [25/34'] Angler, dessen Betrieb abgewickelt wurde.

Bei den als (*persönliche*) *Erzählung* gestalteten Erinnerungsverbalisierungen handelt es sich um subjektive Auseinandersetzungen einzelner Figuren mit ihrer Vergangenheit, sei es in Form ihrer Biographie oder sei es in der Darstellung persönlicher Erlebnisse. Dies geschieht meist in monologischer Form und wird allenfalls durch Nachfragen des/der Adressaten vorangetrieben. Die Erzählung hat oft vergegenwärtigenden Charakter und dient einer Evaluierung des Erlebten und damit einer nachträglichen Bewältigung der Situation, die gegebenenfalls vom Gesprächspartner unterstützt bzw. kommentiert wird. Zwei Mal übernimmt eine der Person nahestehende Figur für die abwesende Figur als Sprachrohr die subjektive Darstellung [vgl. 5/25'f. und 35/33']. Erinnerungen mit dieser Funktion treten in Phase 1 drei Mal: [5/25'] Heimleiterin über Laura, deren Mutter vom Westen freigekauft wurde; [12/21' und 12/87'] Ehrlicher erinnert sich an einen Campingurlaub in Polen mit seiner Frau, in Phase 2 zwei Mal: [13/77'-79'] Frau Kreilings Erzählen greift die Frage Bleiben oder Gehen vor dem Erfahrungshorizont DDR auf; [20/36'] Georg erzählt von seiner

Kindheit/Jugend in der DDR und in Höhepunkt und Retardierung je vier Mal auf: [25/47'] „Archiv“ (vgl. Kap. 8.2.1.); [25/43'] Erinnerung an den Herbst 89; [26/39-40'] Ehrlicher erzählt von seinen Leipziger Messeerlebnissen; [29/68'] Ehrlicher erzählt von einer Jugendliebe; [35/33'] Pastorin erzählt von ihrem in der kirchlichen Friedensbewegung aktiven Mann; [38/31'] Fink erzählt von seiner Ausbildung und Arbeit im Steinbruch; [39/11'] Bader erzählt von seiner Teilnahme an den Olympischen Spielen 1988 in Seoul; [39/75'] Frau Stein erinnert sich an ihre enttäuschte Liebe in Seoul während der Olympischen Spiele. Auf Ostidentität verweisende Erzählungen finden sich in allen Phasen, außer in der Neutralisierung.

Erinnerung kann ebenso das *gemeinsame Aushandeln von Bewertung* beinhalten. Dies gestaltet sich im Miteinanderreden von mindestens zwei Figuren (meist verschiedener Altersgruppen), die aus gegenwartsbezogener Perspektive Sachverhalte oder persönliche Handlungen kommentieren und beurteilen. Erinnerungen mit Aushandlungscharakter finden sich drei Mal in der Eröffnungsphase: [2/66'] Ehrlicher und Frau von Prof. Weinkauf thematisieren die Abhängigkeit der Justiz von politischen Interessen; [5/52'] Ehrlicher und Kain setzen sich mit dem Schießbefehl an der deutsch-deutschen Grenze auseinander; [9/43'] Willi (Walter) und Ehrlicher erörtern ihre Vorstellungen von Loyalität unter Freunden in Umbruchsituationen; ein Mal in der Steigerung: [18/32'] Ludwig wirft seiner Mutter, Frau Wimmer, ihr staatsnahes Engagement vor und einmal in der Retardierung: [39/80f.] Lutz Bader rechtfertigt seine Tat gegenüber Kain.

In der Retardierungsphase findet sich ein Sonderfall von Identitätsinszenierung in Form von Erinnerung, die sich als Inszenierung einer narrativen Identität interpretieren lässt (vgl. dazu Kap. 4.1.) (*Abseits* (36)). Es handelt sich um die Variation einer Rede, die als persönliche Erzählung gestaltet ist. Die Erzählung unterscheidet sich zum einen dadurch von den anderen, dass sie vorgibt - für die Öffentlichkeit, die zu erwartenden Zuschauer eines deutsch-französischen Fußballspiels anlässlich der Neueröffnung des Leipziger Zentralstadions - formuliert worden zu sein, zum anderen dass die in der Rede thematisierten subjektiven Erinnerungen

schrittweise umformuliert werden und sich so in ihr ein mehrstufiger Prozess des Aushandelns des Erzählten erkennen lässt. An diesem Prozess der Uminterpretation sind zwei Figuren, das Fußballidol Utz und ein langjähriger Mitarbeiter des Stadions, Georg Bracht, beteiligt. Die ursprüngliche schriftliche Fassung der Rede ist vorformuliert und wird vom Erzähler Bracht, der sie Utz präsentiert, abgelesen:

[36/43'] Georg Bracht (ablesend): Als die Leipziger das Stadion der Hunderttausend erbauten, waren Utz und ich schon als Freiwillige dabei. Zu DDR-Zeiten wurde aus ihm ein großer Sportler und ich ...

Die erste Variation der Erzählung führt Utz während einer Mikrofonprobe im leeren Stadion durch:

[36/78'] Utz (mit Mikro): Liebe Fußballfreunde! Ich begrüße Sie alle voller Stolz in unserem neuen Leipziger Zentralstadion. Stellvertretend für alle diejenigen, die nicht im Rampenlicht stehen, steht Georg Bracht neben mir. Sein ganzes Leben hat er seinen Dienst versehen und war sich für keine Arbeit zu schade.

Die letzte Umformulierung wird wiederum durch den Erzähler Bracht vor leeren Tribünen vorgenommen:

[36/82'] Georg Bracht (mit Mikro in beiden Händen): Ich habe ein ganzes Leben im alten Stadion gearbeitet und es war mir zur Heimat geworden. Dann kam eine neue Zeit und hat mir ein neues Stadion gebracht. Obwohl ich nur ein kleines Rädchen im großen Gefüge gewesen bin.

Bewertung und Anerkennung dieser Fassung der persönlichen Erzählung erhält Georg Bracht auf der Bildebene durch den Rundumschwenk und auf der Tonebene durch das Echo (gut, gut gut) und fiktiven Applaus (vgl. Kap. 2.1.2.).

Bracht verwendet in der ersten Fassung seiner Rede direkte Verweise auf die DDR (Stadion der Hunderttausend, zu DDR-Zeiten). Die Erzählung von Utz hingegen enthält keinerlei Verweise ostdeutscher Identitätsinszenierung. In der letzten Redefassung Brachts sind die direkten Identitätsverweise durch indirekte Verweise ersetzt. Die Rede enthält jetzt im Unterschied zur ersten Fassung sowohl Vergangenheits- als auch Gegenwartsbezüge (vgl. auch Kap. 7.1.4.2.).

In der Verteilung entsprechen die erinnerungsbezogenen Verweise denjenigen der direkten Verweise: Bei Einsetzen der Erzählung kommen sie

mehrfach in allen vier Funktionen vor, dann erfolgt eine massive Reduktion sowohl hinsichtlich der Funktion als auch der Anzahl, in der Höhepunkt- und der Retardierungsphase ist wieder ein deutlich erhöhtes Vorkommen bei geringerer Streuung der Funktionen zu verzeichnen, während die Neutralisierungsphase nur eine einzige Erinnerungsverbalisierung beinhaltet. In nahezu allen Erinnerungen (17) ist der Hauptprotagonist Ehrlicher direkt oder indirekt beteiligt, sei es als Sprecher, als Adressat oder als Zuhörer. Abgesehen von *Episode 36* (siehe oben) handelt es sich um ostdeutsche Figuren, die westdeutschen Figuren und damit den westdeutschen Rezipienten die Verhältnisse der DDR beschreiben und somit erklären: [2/20'] Prof. Weinkauf - Veigl; [2/50'] Weinkaufs Assistent - westliche Geschäftspartnerin. Die Anwesenheit ostdeutscher Figuren oder Protagonisten wäre fiktional unglaubwürdig und entspricht nicht der Funktion der Expositionsphase (vgl. Kap. 6.2.2.).

8.1.1.3. Indirekte Verweise

Mittels indirekter Verweise ostdeutscher Identitätsinszenierungen thematisieren die Figuren Sachverhalte, die sie bei ihren Adressaten als Wissensbestände voraussetzen. Sie beziehen sich z.B. auf hierarchische: [1/54'] Ehrlicher: Ah, entschuldige, die alten Zeiten und reglementierende Strukturen in der DDR: [2/47'] Kain: Ich denke, wir haben Pressefreiheit. Daneben treten indirekte Verweise zum Thema Staatssicherheit und Überwachung auf: [45/9'] Vater: Ich gehöre nicht zu denen, die ihre Nachbarn bespitzeln.

Andere Themen sind nicht sanktionierte öffentliche Ausländerfeindlichkeit: [1/41'] Meister: Deutschland den Deutschen, da laufen jetzt ne ganze Menge davon rum oder kulturelle und wirtschaftliche Beziehungen zwischen den beiden deutschen Staaten vor 1989: [2/53'] Schwester von Linda Treu: Udo Lindenberg-Fan, Blitz und Donner von Udo Lindenberg, das war ihr Lied.

Mit den indirekten Verweisen werden auch soziale: [18/47'] Nachbarin: Und Horte, so was gibt's nicht mehr. [38/41'] Ehrlicher: Ja, was hätten sie denn machen sollen? Warten auf Hartz V, VI oder VII? und ökonomische: [41/61'] Kain: Gefriertrocknung gibt es im Umkreis von 200 Kilometern keine mehr Entwicklungen oder

Eigentumsverhältnisse vor dem Hintergrund der Neustaatlichkeit: [21/44'] Ehrlicher: Dieses Waldstück gehörte dem Herzog und gehört jetzt wieder dem Herzog. [42/29'] Dr. Steingart: Seiner Frau gehört ne Galerie, sie hat ein paar Häuser geerbt und restaurieren lassen, kommentiert. Ein Bezug indirekter Verweise besteht im Aufrufen bestimmter in der DDR-Bevölkerung verbreiteter Verhaltensmuster bzw. "Alltagsrituale": [39/60'] Ehrlicher: Aha, reserviert wie früher. Wir werden platziert. Indirekte Verweise betreffen weiters Bildungsinstitutionen: [12/73'] Ehrlicher: Wo haben Sie eigentlich so gut Deutsch gelernt? Wolodomir: Ich hab in Leipzig Germanistik studiert. [23/28] Pathologe: Haus des Buches oder Bildungsinhalte, oft in Form literarischer Zitate, z.B. Brecht, Tucholsky etc. (vgl. Kap. 4.6).

Das Vorkommen der indirekten Verweise bildet das schon bekannte Phasenmuster ab (Exposition: 23; Steigerung: 10; Höhepunkt: 17; Retardierung 13; Neutralisierung: 9). Allerdings unterliegt ihre Verteilung nicht der Schwankungsbreite der beiden anderen Klassen. Bis zum Ende der Erzählung findet sich ein stabiler Sockel indirekter Verweise.

Die verbalen Verweise zeigen, dass sich die ostdeutsche Identitätsinszenierung nicht allein durch die thematische Aufbereitung der einzelnen Episoden vollzieht. Dabei entspricht ihre Verteilung dem in der dramaturgischen Ordnung entwickelten Muster und spiegelt im Sprachgebrauch den voranschreitenden Transformationsprozess des Ostens. In den sprachlichen Realisierungen folgt die Identitätsinszenierung dem intendierten Ziel der sukzessiven Neutralisierung der Gegensätze von Ost und West.

8.1.2. Visuelle Inszenierung

Die Inszenierung ostdeutscher Identität auf der visuellen Ebene wird in den Episoden durch die präsentierten *Landmarks* markiert und ist an die Handlungsräume, in denen die Figuren agieren, gebunden. Des Weiteren stellt die Besetzung der Figuren mit bestimmten dem Rezipienten bekannten Schauspielern ein Identitätsangebot dar (vgl. dazu Kap. 7.1. und 7.2.).

Bei den Handlungsräumen ist zwischen den *Außen-* und *Innenräumen* zu unterscheiden, wobei sich in deren *Ausstattung* (u.a. Requisiten) die Veränderungen der Lebenswelt im Osten zeigen (vgl. Kap. 2.1.2.). Ein bestimmtes Objekt kann zu Beginn der Filmerzählung in der Wirklichkeit allgemein verbreitet und gebräuchlich vorhanden sein, im Laufe der Erzählung aber, parallel zur realen Welt, eine Veränderung hinsichtlich seines Merkmals erhalten, d.h. die Qualität der ihm zugeschriebenen Bedeutung verändert sich. Dieser Prozess kann auch entgegengesetzt verlaufen, etwas anfänglich Markantes verliert im Laufe der Erzählung seine Besonderheit (z.B. Satellitenschüsseln). Ein anderes Mittel, Identität auf der Bildebene zu inszenieren, ist der Verweis auf *Medien mit visuellem Charakter*.

8.1.2.1. Landmarks

Gemeinhin werden Landmarks als Identitätskennzeichen einer Stadt bzw. einer Landschaft präsentiert. Sie dienen als räumliche Bezugspunkte und sind gleichzeitig handlungsgebunden. Das Kennzeichen selbst ist dabei bedeutungsleer und austauschbar und hat lediglich die Funktion, den filmischen Raum zu verorten.

In der Expositionsphase werden die Episoden in der Regel mit Ansichten der Silhouette von Dresden, der Elbbrücke „Blaues Wunder“, der Elbe und manchmal mit der Ruine der Frauenkirche, eröffnet. Die Episoden, die nicht oder kaum in Dresden handeln, werden durch entsprechende Landmarks etabliert (*Episode 3*: Naumburg, Unstruter Weinbaugebiet; *Episode 5*: Halle, Dom; *Episode 12*: Stadtansicht Krakau, Panorama Hohe Tatra). Drei Episoden setzen für die Verortung ihrer Handlungen auch Ansichten auf desolate Räume ein (*Episode 6*: Plattenbauten, Neubaugebiet; *Episode 8*: Industriebrache, stillgelegter Bergbau; *Episode 9*: stillgelegter Tagebau (Abraumgebiet)).

In der Steigerungsphase werden weiterhin die schon bekannten Landmarks von Dresden gezeigt. Daneben werden die disparaten Handlungsorte dieser Phase durch auf sie verweisende Motive etabliert (*Episode 14*: Leipzig,

Leipziger Unizahn; *Episode 16*: Schloss Grimma; *Episode 20*: Elbsandsteingebirge; *Episode 21*: restauriertes Schloss in Thüringen, wehrhafte Burg in Polen).

Mit dem Wechsel der Protagonisten von Dresden nach Leipzig werden in der Höhepunktphase durch die Kamera Wahrzeichen und Gebäude, die für Leipzig stehen, präsentiert, u.a. die Silhouette von Leipzig, das Universitätsgebäude (Unizahn), das Völkerschlachtdenkmal, die Thomaskirche, das Gewandhaus, die Oper, der Leipziger Bahnhof, das Elsterufer, das Messegelände mit dem Messesymbol. Zweimal wird Leipzig in Form von historischen Darstellungen aufgerufen (*Episode 23*: Panoramadarstellung; *Episode 30*: alter Stich). Episoden, die nicht allein auf Leipzig bezogen sind, verweisen mittels Panoramaansichten auf den anderen Handlungsort (*Episode 24*: Kölner Dom und Rhein; *Episode 27*: Dresden, Blaues Wunder; *Episode 29*: Moldau, Karlsbrücke, Hradschin), wobei in *Episode 30* der Handlungsort von Leipzig auf Köln übergeht (Landmarks sind hier der Kölner Dom, der Rhein, der Würstelstand der Kommissare in Köln (Wurstbraterei)).

In den neun Episoden der Retardierung wird Leipzig als Handlungsort lediglich viermal eindeutig etabliert. In zwei von ihnen sind die als Landmarks gesetzten Motive gleichzeitig Schauplatz der Handlung (*Episode 35*: Völkerschlachtdenkmal; *Episode 36*: Zentralstadion), während in zwei Episoden motivisch auf Stereotype zurückgegriffen wird (*Episode 33*: revitalisierter Tagebau; *Episode 34*: der deutsche Wald). In diesen vier Episoden kommt der Visualisierung durch die Landmarks eine substantielle Funktion der Identitätsinszenierung zu. Zwei Episoden verzichten völlig auf eine Verortungsmöglichkeit, was hinsichtlich der Thematiken der Episoden schlüssig ist (*Episoden 32 und 37*: Teilhabe an der Wohlstandsgesellschaft).

Die Neutralisierungsphase visualisiert zum einen die Silhouette Leipzigs, häufig vor dem Hintergrund der kulturellen Bedeutung der Stadt (*Episode 41*: Gewandhaus, *Episode 44*: Leipziger Buchmesse), in der in Weimar handelnden Episode (42) übernimmt u.a. das Goethe-Schiller-Denkmal diese Aufgabe, zum anderen werden die vollzogenen Bautätigkeiten ins Zentrum gestellt (*Episoden 42, 43 und 45*).

8.1.2.2. Außenaufnahmen

Identitätsinszenierung vollzieht sich in der Regel gebunden an ein Lebensumfeld, das Figuren begleitet, in dem sie eingebettet oder fremd sein können.

In der Expositionsphase manifestieren sich Bruchstellen im Nebeneinander von Auflösung und Neuordnung. Aufgelassene Industrielandschaften und zerfallene Städte stehen idyllischen Landschaften und privaten Rückzugsräumen gegenüber. Sukzessive verringert sich auf den Straßen die Zahl der Autos ostdeutscher Produktion zugunsten westlicher Produkte, die Umrüstung des Fuhrparks der Polizei ist dafür nur ein Beispiel: [2/79'] Ehrlicher (sitzt in einem neuen bronzefarbenen VW): Unser neuer Lada. In den ersten Episoden verfügen vermeintlich Erfolgreiche über große prestigeträchtige Statussymbole, z.B. Cadillac. Kaum ein Straßenbild kommt ohne Baustelle mit aufgerissenem Pflaster, eingerüsteten Gebäuden, Werbeflächen von Immobilienbüros und Baukränen aus. Spätere Episoden fokussieren vereinzelt sanierte Häuser aus gründerzeitlichem Baubestand (z.B. *Ein ehrenwertes Haus* (7)). In den städtischen Randgebieten setzt sich die Unruhe und Suche in der Atmosphäre der Tristesse des Niemandslandes fort (z.B. *Jetzt und alles* (6)) oder die Kamera visualisiert gewachsene Kulturlandschaften bzw. kleinräumige Ruheoasen bevorzugt in Form von Sommerwochenendhäuschen/Datschen (z.B. *Ein Fall für Ehrlicher* (1); *Falsches Alibi* (8)).

Bei den Außenaufnahmen der Steigerungsphase dominieren historisch-repräsentative Gebäude privaten (z.B. *Episode 13*: Ballhaus Watzke) oder öffentlichen (z.B. *Episode 14*: Leipziger Rathaus) Eigentums, die nach der Wende renoviert wurden, oder Bauwerke, um deren Erhalt gegen Interessen von Investoren gerungen wird. Einmal bedient sich der Erzähler dafür des Mittels der „topographischen Schizophrenie“. Die vorgeblich Dresden zuzuordnende Pferderennbahn liegt tatsächlich in Leipzig, der fiktionale Konflikt nahm Anleihen bei der Leipziger Debatte um den Verbleib der Pferderennbahn (*Tödlicher Galopp* (14)) (siehe Kapitel 7.1.2.2.). Vereinzelt finden sich erste Hinweise auf Leerinvestitionen. Den stadtnahen privaten Rückzugsräumen droht die großflächige Umwidmung in Bauland.

Gemeinnützige Einrichtungen wie Sportanlagen (*Episode 19: Schwimmhalle*) oder Unterhaltungsangebote für breitere Bevölkerungsschichten (*Episode 17: Zirkus*) sind weitgehend unverändert. Die Mikrokosmen vieler Episoden liegen außerhalb der Städte, geprägt von länger zurückliegenden Einflüssen, die aktuellen Entwicklungen lassen sich an ihnen noch nicht festmachen (*Episode 14: Rennbahngaststätte; Episode 16: Internat; Episode 20: Wigwams auf Elbwiesen*).

Parallel mit dem in der Höhepunktphase vollzogenen Wechsel des Handlungsortes nach Leipzig finden sich 10 Jahre nach der deutschen Einheit nur noch wenige eindeutige Hinweise in den Außenaufnahmen, die auf die frühere DDR verweisen.²³² Leipzig präsentiert sich als mittelgroße deutsche „Metropole“ mit restaurierter und sanierter Innenstadt (z.B. *Episode 22: Café Riquet*) und ausgebauter Infrastruktur (z.B. *Episode 24: Bahnhof Leipzig*). Die repräsentativen Gebäude der Altstadt stammen aus Zeiten ökonomischer Prosperität und dienen wirtschaftlichen, verwaltungsbezogenen, kulturellen oder konfessionellen Zwecken. Ein unweit des Stadtzentrums liegendes Areal trägt mit Messesymbol und rotem Stern noch die Spuren der Zeitzeugenschaft der früheren Bezirksstadt (*Episode 26: Alte und Neue Messe*). Mit Abschluss dieses Projektes wird die manifeste Umgestaltung der jetzigen Landeshauptstadt Leipzig vollzogen sein. Der städtische Wohnraum setzt sich aus renovierten Gründerzeitvillen, Altbaubestand in Form von Zinshäusern sowie Plattenbauten zusammen. Aufnahmen von Grünanlagen, häufig in Fluss- oder Kanalnähe, unterstreichen die Attraktivität der Stadt hinsichtlich ihrer Freizeitangebote (z.B. *Episode 26: Rudern; Episode 27: Segeln*).

Der Eindruck des bevorstehenden Abschlusses der Neugestaltung des Ostens Deutschlands am Beispiel der Vorzeigestadt Leipzig erweist sich in Anbetracht der Außenaufnahmen in der Phase der Retardierung als widersprüchlich. Die sanierten Wohnviertel und Villen grenzen an dem Verfall preisgegebene Abrisshäuser (z.B. *Außer Kontrolle (32); Feuertaufe (37)*), den innerstädtischen „Flaniermeilen“ stehen verwilderte „G‘stätten“ gegenüber. Neben Ansichten von leer stehendem, neu geschaffenem

²³² Abgesehen vom Landmark Universitätsgebäude (das in Form eines aufgeschlagenen Buches zwischen 1968-1972 von Hermann Henselmann erbaute Uni-Hochhaus, 142,5 Meter hoch).(Siehe: www.cityhochhausleipzig.com / letzter Zugriff: 24. 10. 2010)

Wohnraum finden sich Werbeflächen für den Verkauf desselben. Gebaut und investiert wird weiterhin, bevorzugt Großprojekte: In öden, stillgelegten Tagebauflächen des Leipziger Umlandes entstehen Erlebnislandschaften (*Atlantis (33)*), ein größeres, dem internationalen Standard und dem angestrebten Stellenwert Leipzigs entsprechendes Zentralstadion wird an die Stelle des alten der früheren Republik gesetzt (*Abseits (36)*). Ein City-Tunnel soll die Bahnhöfe der Stadt unterirdisch verbinden. Der das Baumaterial liefernde Wirtschaftszweig ist im Raum Leipzig nicht rentabel genug, in dieser Phase werden von der Kamera wieder aufgelassene Industrieanlagen präsentiert (*Tiefer Fall (38)*). Diesen Großvorhaben stehen Eigeninitiativen Betroffener gegenüber, die ihr unmittelbares Umfeld erhalten und gestalten wollen (z.B. *Freischwimmer (39)*). Die natürlichen Ressourcen des Großraums Leipzig scheinen in seinen umfangreichen Waldgebieten (*Waidmanns Heil (34)*) und dem Versprechen auf eine künstliche Seenlandschaft zu liegen (*Atlantis (33)*).

Die Visualisierung der Phase der Neutralisierung bemüht das Versprechen der „blühenden Landschaften“ selbst: [42/12', 50'] Traumsequenzen. Bedeutung beziehen die Bundesländer des Sendegebiets des MDR in erster Linie als sanierte, historisch verankerte Orte der Kunst und Kultur, eine Tradition, an die auch in DDR-Zeiten angeknüpft wurde und deren Einflüsse sich als Relikte an Gebäuden festmachen lassen: [41/17'] lesender Büchermax: mehr lesen, wissen, können. Neu erbaute Siedlungen repräsentieren den Wunsch nach Eigentum, unweit davon befinden sich unvollendete Rohbauten städtisch geförderter Großinvestitionen. Vor den Toren der Stadt scheint die Zeit stehen geblieben zu sein, inmitten von Feldern und idyllischer Flusslandschaft liegt der alte Bahnhof Knauthem (*Episode 43*).

8.1.2.3. Innenaufnahmen und Ausstattung

Verweise auf Identitätsinszenierungen visueller Natur anhand von Innenaufnahmen sind im Umfang eingeschränkt, weil dafür in der Regel nur mögliche Befragungen von Zeuginnen und Zeugen, Verdächtigen und anderen in Innenräumen herangezogen werden können. Falls diese

Gespräche überhaupt in geschlossenen Räumen durchgeführt werden, geschieht das häufig entweder am „entindividualisierten“ Arbeitsplatz der Befragten oder in den Diensträumen der ermittelnden Kommissare, d.h. die infrage kommenden Visualisierungen haben eine geringe Aussagequalität, was die gruppenbezogene Identitätsinszenierung anbelangt.

In den ersten Episoden der Expositionsphase werden die Diensträume der Kommissare parallel zu deren Ermittlungsarbeit hergerichtet. In den Fluren und Zimmern sind Handwerker damit beschäftigt, Wände zu streichen und (Telefon)Leitungen zu verlegen. Orientierungstafeln der alten DDR-Volkspolizei sind teilweise überklebt. Auf den Schreibtischen stehen alte elektrische DDR-Schreibmaschinen Seite an Seite mit neuen Computern. An den Wänden künden Plakate vom föderalen Charakter der Bundesrepublik z.B. in *Episode 5/64*: Wappen aller Bundesländer um einen Adler gruppiert. Die Exekutive in den neuen Ländern wird den strukturellen Gepflogenheiten angepasst. Bis zum Ende dieser Phase sehen die Kommissare von ihren Schreibtischen aus auf Baukräne. Der halb-öffentliche Raum, repräsentiert durch die Gaststätte von Ehrlichs Familie, wird ebenso massiv umgebaut. Vergleichbare Veränderungen lassen sich in den Privaträumen nicht ausmachen. Markant dagegen ist die hohe Anzahl von Satellitenschüsseln, die es vor 1989 in der DDR nicht gab. Die Ausstattung der Wohnungen entspricht den in ihnen lebenden Milieus. Es finden sich DDR-Einbauküchen und Schrankwände, um einen Couchtisch gruppierte Sitzgarnituren oder Möbel und Interieur des gehobenen Preissegments sowie traditionell eher bürgerliche Einrichtungen mit altdeutschen Vertikos, Anrichten, Kristalllustern usw. Man lebt in Häusern aus der Jahrhundertwende, der Zwischenkriegszeit, im Mehrparteienhaus, Einfamilienhaus, manchmal auch im Plattenbau. Wo die Figuren wohnen, sagt wenig über ihren sozialen Status aus, die Gestaltung ihres unmittelbaren Lebensraums dagegen schon. Aus diesen Indizien ergibt sich, ob sie z.B. durch Arbeitsplatz- oder/und Partnerverlust aus ihrem Selbstverständnis geworfen sind (z.B. Herr Lohr in *Episode 7*) oder die gewohnte Ordnung trotz alledem aufrechterhalten (z.B. Mutter in *Episode 6*). Zwei der wenigen eindeutig der DDR zuzuordnenden Gebrauchsgegenstände sind der von der Kamera fokussierte rosarote Eierbecher in Kükendesign sowie ein Einkaufsnetz (*Episode 7*).

Die Visualisierung der Innenräume der Steigerungsphase lassen sich in überwiegender Zahl auf das symbolische Feld, in dem das Thema der Episoden angesiedelt ist, zurückführen. Dieses wird mittels einiger weniger Stereotypen visuell aufgerufen, darüber hinaus haben Innenräume und Ausstattung geringe Aussagekraft und Eigenleben (*Episode 14*: Pferdesport; *Episode 16*: Internatsleben; *Episode 20*: Indianer; *Episode 21*: Adel und NS-Verstrickung). Wenn die Episoden nicht eindeutig einem symbolischen Feld verhaftet sind, finden sich Andeutungen auf Lebensentwürfe oder Träume der Figuren, symbolisiert durch Motive auf Wänden bzw. Plakaten (z.B. *Episode 15*: Wohnung der Brüder Bachmann mit Fototapete mit Palmenmotiv, Zimmer von Lothar mit amerikanischer Flagge). Es wird gezeigt, wie die Figuren leben, wobei keine Veränderungen gegenüber Phase 1 zu erkennen sind (z.B. *Episode 13*: Wohnung von Familie Kreiling; *Episode 15*: gutbürgerliche Wohnung von Lothars Mutter). Lediglich der Wandel der Besitzverhältnisse zeigt Umstrukturierungen, was aber nicht explizit ausgeführt wird (z.B. *Episode 18*: die Datsche von Frau Wimmer ist nahezu leer geräumt; *Episode 13*: Schaffert wohnt in einer modernen Neubauwohnung). Der halb-öffentliche Raum ist renoviert (z.B. *Episode 13*: Ballhaus Watzke; *Episode 19*: Ehrlichers (und Tommis) Gaststätte). An DDR-Alltags- bzw. Gebrauchsgegenständen fängt die Kamera eine Reclam-Universalausgabe der DDR von Hamlet (*Episode 16*) und in Altbauten übliche Heizgeräte (Kachelofen, Nachtspeicherofen) ein (*Episoden 14/27' und 18/44'*).

Die visualisierten Innenbereiche der öffentlichen und halb-öffentlichen Räume der Höhepunktphase präsentieren sich als gestaltete und ihrem Zweck entsprechend genutzte Orte (Hauptbahnhof, Kommissariat, Waschcafé). Einzig der ursprünglich auch zu dieser Kategorie gehörende ehemalige sowjetische Messepavillon zeugt von etwas Vergangenem, das aber nicht mehr visualisiert werden kann, da die Kuppeldecke eine nackte Leere überspannt (*Episode 26*). An Hand eines Requisits wird in dieser Phase nochmals eindeutig der DDR-Bezug der Gesamterzählung vor Augen geführt (*Episode 25*). Es handelt sich dabei um eine DDR-Münze mit dem Wappen, Hammer und Zirkel im Ährenkranz (vgl. dazu Kap. 8.2.2.). Ein weiteres Symbol der DDR, das dabei aber eindeutig ein Stereotyp aufgreift,

ist der in der letzten *Episode* der Höhepunktphase durch Köln knatternde Trabant.

Ein indirekter visueller Verweis auf frühere Zeiten ist der Umstand, dass die Pension, in der die beiden Kommissare in einer Episode nächtigen, sich in einem Plattenbau, der vormals Wohnzwecken gedient haben dürfte, befindet (*Episode 22*). Die privaten Innenräume sind entweder zeitgemäß dem Status der Figuren entsprechend eingerichtet oder haben, wenn junge Leute sie bewohnen, studentisches Flair. Dabei verfügen erfolgreiche Personen meist über Häuser, die anderen leben in Wohnungen. Räumlichkeiten, die Gemeinschaften als identitätsstiftender Rahmen dienen, tragen dementsprechend durch bestimmte Attribute in ihrer Ausstattung atmosphärischen Charakter (z.B. *Episode 24*: Burschenschaften).

Muster der Zuordnung von Wohnraum und sozialem Status setzt sich in der Retardierungsphase fort. Man hat Eigentum - meist auf Kredit (*Episoden 33; 39*) - erworben²³³ oder wohnt weiterhin im Plattenbau, wo stereotyp gern schon mal auf dem Balkon gegrillt und Bier getrunken wird (Lutz Bader in *Episode 39/71*). Daneben leben nicht wenige Figuren in Häusern oder Wohnungen, die schon seit mehreren Generationen im Familienbesitz sind (*Episoden 31, 34, 35, 38*). Vereinzelt werden rußgeschwärzte Innenwände von Rohbauten oder Abrisshäusern (z.B. *Episode 32*) oder aufgelassene Fabrikhallen (z.B. *Episode 38*) von der Kamera in Szene gesetzt. Einmal findet sich sogar ein mit Planen abgedecktes Auto aus früheren Tagen in einer privaten Werkstatt (Ein giftgrüner Wolga in der Werkstatt von Fink in *Episode 38/29'*). In derselben Episode wird mehrfach ein markantes Requisit, das als Stereotyp Zuschreibungen aufruft, präsentiert, ein Wandbild des sozialistischen Realismus (38). Die öffentlichen und halb-öffentlichen Innenräume wirken unverändert und sind funktionsbezogen. In der die Erzählung abschließenden Neutralisierungsphase stehen ihrem Verfall preisgegebene alte Fabrikhallen (z.B. *Episode 40*: Alte Gießerei) neben unfertigen Bürohäusern mit ähnlicher Bestimmung. In einigen mittelständischen Werkhallen wird Inventur für den Insolvenzvollzieher gemacht (*Episode 43*: Firma Mühl). In modernen Messehallen und Ausstellungsräumen oder restaurierten historischen Gebäuden des Kunst-

²³³ Thematischer Hintergrund von *Feuertaufe* (37).

und Kulturbetriebs prosperiert dagegen das Leben (z.B. *Episode 42*: Weimarer Museen; *Episode 44*: Leipziger Buchmesse, Moritzbastei). Die Wohnverhältnisse leiten sich aus alten Rechten her (z.B. *Episode 40*: Käserei Detmold; *Episode 41*: Frau Hertl), beruhen auf gut gepolsterten Vermögensverhältnissen unklarer Herkunft (z.B. *Episode 43*: Unternehmer Peter Ludwig) oder sind letztendlich grundsätzlich nur um einen hohen Preis grundsätzlich zu erreichen und zu erhalten (*Episoden 40, 43, 45*).

8.1.2.4. Mediale Verweise mit visuellem Charakter

Die Einbeziehung anderer Bildmedien in filmische Narrationen ist in der Regel dramaturgisch motiviert. Mittels der fokussierten Darstellung von z.B. Zeitungen, Fotos, Bildern oder Film im Film durch die Kamera wird es möglich, der Handlung vorausgegangenes oder auch gleichzeitig zu ihr ablaufendes Geschehen bzw. Ereignisse in der Vorstellungswelt des Rezipienten zu etablieren. Parallel dazu suggerieren solche Verweise die Existenz einer vormedialen Realität außerhalb der fiktionalen Welt der Darstellung. Das Hinzuziehen weiterer Bildmedien dient also dazu, Sachverhalte oder Aussagen zu illustrieren, zu behaupten, zu legitimieren, zu erklären bzw. zu beweisen. Für die Betrachtung der ostdeutschen Identitätsinszenierung mittels visueller medialer Verweise werden jene, die allein den Genrekonventionen des Kriminalfilms geschuldet sind, z.B. Fotos von Tatorten, Opfern usw., außer Acht gelassen.

Die in den Episoden der TATORTE vorgenommenen ostdeutschen Identitätsverweise medialer Art sind dann deutlich zu erfassen, wenn die Bildmedien vergangenheitsbezogene Inhalte aufrufen. Es handelt sich dabei um Abbildungen von der DDR zuzuordnenden Personen: [2/36'] Journalistin liest Artikel aus alter Zeitung (mit Foto von Weinkauf) vor: „Als wir oft nicht wussten wie weiter, ganz unten waren, haben wir an dich gedacht, Genosse Honecker, an deine Zeit in Brandenburg, das hat uns Mut gemacht, Kraft gegeben zum Weitermachen“²³⁴, Fahrzeugen, z.B. [32/19'] Kain schaut sich alte schwarz-weiß Jugendfotos an, dabei ist

²³⁴ Bei diesem Zitat handelt es sich um die für den öffentlichen DDR-Sprachgebrauch spezifisch geprägte Textsorte „Grußadresse“ (vgl. Fix in Kühn et al. 2001, 78).

ein Foto mit jungen Leuten vor einem Trabi oder rituellen Ausformungen öffentlicher Ereignisse in Zeitungen, auf Fotos: [9/24' und 45/81] Ehrlicher auf Foto in rotem Trainingsanzug mit anderen Männern (auch Walter) bei Dynamo Dresden und in Originalfilmmaterial: [26/1', 44'] Werbefilm über die alte Messe. (Vgl. Kap. 2.2.1.)

Weniger eindeutig ist die Inszenierung ostdeutscher Identität naturgemäß im Falle einer gegenwartsbezogenen Orientierung der medialen Verweise. Zumeist geschieht dies durch Zeitungsartikel, die den thematischen Hintergrund des Konflikts aufnehmen. Hier ist Identität in der Regel mit Hinweisen auf eine regionale Zugehörigkeit verknüpft, z.B. [10/13'] „Millionengeschäfte bei Immobilien in den neuen Bundesländern“; [11/13'] Titelseite FAZ: „Showballett in Dresden bedroht“; [18/49': Bildzeitung] „Aus für eine Million-Datschenpächter“; [40/58'] Titel über Foto aus Illustrierer: „Alte Gießerei: Abriss oder Investition?“ Vage, aber ebenso dieser Orientierung zuzuordnen, ist der mediale Verweis in Form einer Leinwand, die ein Bild von Neo Rauch verkörpern soll (*Episode 43/36*).

Ein medialer Verweis, der vergangenheits- und gegenwartsbezogene Orientierung gegeneinandersetzt und somit gleichsam symbolisch verknüpft, findet sich in der Höhepunktphase der Erzählung. Hier wird im Rahmen der ersten Ost-West-Begegnung (*Episode 24*) mittels eines Bildbandes, auf dessen Schutzumschlag zwei nebeneinander montierte Fotos mit demselben Motiv (Innenstadtansicht: links aus DDR-Zeiten und rechts nach der Wende renoviert) abgebildet sind, an eine sich verändernde deutsche Identität appelliert. Das von den Protagonisten den Kommissaren aus Köln überreichte Buch trägt den programmatischen Titel: „Leipzig. Den Wandel zeigen“.

Dem Handlungsraum in seiner Außen- und Innendarstellung kommt in der MDR-Erzählung die Funktion eines Aktanten zu. Er ist, wie die in ihm agierenden Figuren dem Transformationsprozess unterworfen, an ihm werden die Veränderungen sichtbar.

8.1.3. Regionale Verweise

Im Unterschied zu den verbalen und visuellen Verweisformen, die sich aus dem Codesystem des Mediums Film herleiten, soll nun eine Form der Identitätsinszenierung näher betrachtet werden, die thematisch bestimmt und sowohl verbal als auch visuell realisiert ist. Wie in Kapitel 4 ausgeführt wurde, besteht die Möglichkeit, sich über das Konzept *Raum* einer Identitätskonstruktion zu nähern (vgl. Kap. 4.4.). Die Beispiele sollen illustrieren, welche regionalen Elemente der MDR in seiner Erzählung einsetzt und welche Funktion sie als Identitätsmarker innehaben. Die regionalen Verweise ermöglichen es den Rezipienten, Rückschlüsse auf den präsentierten Raum und die dort lebende Bevölkerung zu ziehen, worin ein Anspruch der ARD-Reihe TATORT besteht (vgl. Kap. 5.2.).

In den 45 Episoden erscheinen regionale Verweise in Form von Namensnennungen der Bundesländer Sachsen und Thüringen, Sachsen-Anhalt nicht sowie bekannten Städten des mitteldeutschen Raums, wie Dessau, Erfurt, Görlitz, Eisenach, Chemnitz, Meißen u.a.m. Dies kann durch direkte Nennung, durch Radiomeldungen, begleitet durch die MDR-Kennmelodie, durch Autobahnschilder oder auch durch den „Mitschnitt“ der MDR-Talkshow „Riverboat“²³⁵ (*Episode 9/82*) erfolgen. In den Phasen 1 und 2 wird die Stadt Dresden in Verbindung mit der Polizei - Kripo Dresden – und einem Sportclub – Dynamo Dresden – benannt. Ab Phase 3 sind die Spurensicherer in regelmäßigen Abständen mit einem Koffer, der die markante Aufschrift „Polizei Sachsen“ trägt, am Tatort. Offenbar ist nun die Betonung des regionalen Bezugs von größerer Relevanz als in den vorhergehenden Phasen.

Beliebt scheint im Sendegebiet das Lesen verschiedener Regionalzeitungen, wie Sächsische Zeitung, Sächsischer Tagesanzeiger, Sächsische Allgemeine Zeitung, Neue sächsische Zeitung zu sein. Ab Phase 3, mit dem Umzug nach Leipzig, wird man kleinräumiger und beschränkt sich auf Zeitungen, die den Namen der Stadt im Titel tragen, wie Leipzig Express und die Leipziger Volkszeitung. In jedem Fall

²³⁵ Talkshow des MDR seit 1992, bis 2000 aus auf der Elbe gelegenen Schiffen ausgestrahlt, dann aus dem Studio (siehe: www.mdr.de/riverboat / letzter Zugriff: 24. 10. 2010).

ist gewährleistet, dass der Rezipient durch den Zeitungsnamen die Verortung vornehmen kann.

Des Weiteren werden durchgängig Elemente der regionalen Küche thematisiert und zu sich genommen. Da finden sich Thüringer (Rost)Bratwurst (z.B. *Episoden 26 + 32*) neben Radeberger (Pils) (z.B. *Episoden 2 + 28*) und Freiburger Wein (z.B. *Episode 1*). Man isst Eierschecke, gern auch auf die Hand [31/19'] und Thüringer Klöße (*Episode 16*), der Rezipient erfährt, dass wesentliche Bestandteile von Sächsischen Wochen Blutwurst und Sülze - Sächsisch sind (*Episoden 31 + 41*). Eine Episode spielt gar in einer Käserei. Hier wird der überregionale Exportschlager Leipziger Blauschimmel produziert, dessen Aroma den stärksten Sachsen umhaut [40/12']. In dem Ausspruch zeigt sich eine andere Strategie wie Regionalität, hier verknüpft mit einer Gruppenidentität, der Attribute zugeschrieben werden, formuliert wird. Häufig sind das Allgemeinplätze, wie von Kuchen verstehen die Sachsen was [1/9']; die Sachsen sind helle [9/17']; ich dachte, energisches Zupacken sei dem Sachsen angeboren [13/47']; so schnell schießen die Sachsen nicht [42/9']. Die (Selbst-)Zuschreibungen zeugen von Selbstbewusstsein, mitunter wird eine dem alten Rivalen Preußen zugeordnete Redewendung abgewandelt und somit angeeignet (siehe auch Kap. 4.4.). Ein Merkmal der Sachsen ist ihre Genussfreudigkeit, was sogar in einem Zeitungszitat thematisiert wird: Der sächsische Innenminister: Sachsens Polizisten sind zu dick [15/32'].

Daneben findet die für die Reihe TATORT typische Strategie des punktuellen Dialektgebrauchs seine Verwendung. In nahezu allen Episoden der Erzählung hat eine marginale Nebenfigur, die auffallend ausgeprägt sächsischen Dialekt²³⁶ spricht, einen kurzen Auftritt. In der Regel kommt dieser Figur die Rolle eines bloßen Stichwortgebers zu (z.B. Polizisten, Hausmeister, Briefträger, Museumsführerin u.a.m.). Dem entgegen stehen zwei Äußerungen, die das geringe Prestige des sächsischen Dialekts thematisieren. Bei der ersten handelt es sich um ironisches Nachäffen eines Hamburger Ermittlers: [4/12'] Bulisch bist in Dräschden, in Dräschden, Bulisch ist in Dräschden, bei zweiter dagegen um eine Klassifizierung durch den Protagonisten: [14/75'] Sie sprechen aber furchtbar Sächsisch.

²³⁶ Das Sächsische gehört zu den Mitteldeutschen Dialekten. Aus westlicher Sicht stellt es den Prototyp der Mundarten in der ehemaligen DDR dar (vgl. Ziegenbalg 2004, 331-350).

Es lässt sich vermuten, dass die regionalen Verweise im Laufe der Entwicklung der Erzählung durchaus als „Werbung“ für die Region, die sich als lebenswerte Landschaft mit kulturellen Traditionen präsentiert, getätigt werden.

Die Verweisformen ostdeutscher Identität verbaler, visueller und regionaler Natur treten in der gesamten MDR-Erzählung auf, wobei zum einen ihre Referenzfunktion unterschiedlich deutlich manifest wird, zum anderen die Ausformungen in ihrer Verteilung divergieren. Bezogen auf die in Kapitel 6 analysierte Struktur der Erzählung, folgen die Verbalisierungen in ihrer quantitativen und qualitativen Verteilung der dramaturgischen Ordnung, während die Visualisierungen konsequent das Voranschreiten des Transformationsprozesses abbilden. Betrachtet man die regionalen Verweise hinsichtlich ihrer Verteilung in ihrer Quantität und Qualität, zeigt sich, dass sie auffällig oft realisiert werden, letztendlich aber nur der Verortung der Handlung in der Region dienen, an der Oberfläche bleiben und wenig erklären.

8.2. Exemplarische Analysen

Bei den vorgestellten Detailanalysen handelt es sich um zwei verschiedene Formen der Inszenierung ostdeutscher Identität. Sie stammen aus *Episode 25 (Trübe Wasser)*²³⁷ der Höhepunktphase der Gesamterzählung. In ihnen agieren jeweils das Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain und der Kriminaltechniker Walter (vgl. Kap. 7.2.). Während die Sequenz „Archiv“ ausgewählt wurde, um zu zeigen, wie sich die Identitätsinszenierung auf verbaler Ebene vollzieht, demonstriert die Szene „Münze“ die Einbeziehung der visuellen Ebene.²³⁸ Im ersten Beispiel tauscht das Protagonistenpaar seine Erinnerungen an den 12. November 1989 in Form einer persönlichen Erzählung bzw. Erinnerungssegmenten aus. Das zweite Beispiel stellt visuell ein materialisiertes Symbol der DDR in den Mittelpunkt und verweist so direkt auf den untergegangenen Staat.

8.2.1. „Archiv“

Das Beispiel zeigt, wie sich die Inszenierung ostdeutscher Identität in den MDR-TATORTEN durch das Erzählen vergangener Ereignisse bzw. persönlicher Erlebnisse vollzieht. Dabei ist die persönliche Erzählung über den 12. November 1989 in mehrfacher Hinsicht eingebettet, zum einen als Sequenz in den für die Ereignisstruktur des Genres Kriminalfilm bestimmenden Handlungsbaustein Ermittlungsarbeit/Recherche, der als solcher den konkreten Film „Trübe Wasser“ mitkonstituiert, zum anderen ist die Episode 25 Teil des 45 Filme umfassenden Geflechts des MDR über die

²³⁷ TRÜBE WASSER (25), Folge 465, 3/2001, Regie: Thomas Freundner, Buch: Horst Freund, Thomas Wittenburg.

PLOT: Ein junger, frisch verheirateter Mann kommt nach Leipzig zurück, um seinen ehemaligen Lehrer und Gönner und dessen zwei sozial etablierte Ruderpartner mit einem Museumsüberfall während der Wendezeit zu erpressen. Er wird aus Eifersucht und Enttäuschung von seinem früheren Geliebten erschlagen, der sich wenig später selbst erhängt. Im Zuge der Ermittlungen stoßen die Kommissare im Fluss auf ein Fass mit einer stark verwesenen Leiche. Bei dem Toten handelt es sich um den verschwundenen Vierten der Rudermannschaft. Er wollte damals mit der Beute und seiner schwangeren Frau in den Westen gehen und kam bei einer tätlichen Auseinandersetzung mit seinem Nebenbuhler ums Leben. Dieser hatte den Tod des Partners all die Jahre verschleiert und vergiftet nun auch den letzten der Mannschaftskollegen.

²³⁸ Zur Unterscheidung von Sequenz und Szene vgl. Kap. 2.1.2.

Transformation des Ostens Deutschlands. Die Erzählung ruft in ihrer zeitgeschichtlichen Gebundenheit Bestandteile des kollektiven Gedächtnisses auf (vgl. Kap. 4.5.3.). Diese Bestandteile werden aber allein verbal angesprochen und weder visuell/filmisch getragen noch unterstützt, wie z.B. durch Flash Back (Rückblende). Die analysierte Sequenz „Archiv“ (Minute 46,36' bis Minute 49') markiert in der Darstellung der individuellen Erlebnisse und der rückbezüglichen Auseinandersetzung damit thematisch die Zäsur der Wende, vor der die Protagonisten ihr Selbstverständnis neu bestimmen mussten.

Die Vermittlungsinstanz filmischer Erzählungen ist die Kamera. Erst die Verknüpfung von Bildgestaltung, Montage und Schnitt bringt filmische Erzählungen hervor. Die Bildgestaltung kommt in der Topographie des Raums, den Requisiten und der Figurenpositionierung zum Tragen. Der Handlungsraum der Sequenz ist ein emporenartiger, nicht vollständig geschlossener Raum mit architektonischen Elementen verschiedener Stilrichtungen. Die Requisiten bedienen sich der Motive des Genres Kriminalfilm (Akten, weißer Kittel, Darstellung eines Totenschädels). Die Figurenpositionierung entspricht der Links - Rechts - Verteilung, die Älteren halten sich in der linken Bildhälfte auf, dem Jüngeren wird die rechte zugewiesen (vgl. Kress/van Leeuwen, 1996). Die dialogische Struktur der Sequenz bildet sich in dem Wechsel des Bildinhalts durch Schnitt und Montage ab. Die Kamera etabliert durch die Bewegung im Raum, durch die Einstellungsgröße und Perspektive den jeweiligen Erzähler. Der Kamerastandpunkt befindet sich in der Mehrzahl der Einstellungen (Ausnahmen Anfangseinstellungen, Einstellung mit Walter und Schlusseinstellungen) zwischen Ehrlicher und Kain, was eine variierende Perspektive auf die Erzähler zur Folge hat.

Die ausgewählte Sequenz definiert sich durch die Einheit des inhaltlichen Geschehens und wird gerahmt durch die Einheit des Handlungsortes. Auf der Ebene des Kriminalfilms besteht das Ziel der Sequenz darin, die Identität des Toten festzustellen. Thematisch hat die Sequenz den November 1989 zum Inhalt, wobei das zeitgeschichtliche Ereignis „Mauerfall“ mehrfach umschrieben wird. Die Sequenz zeichnet sich durch die von der Kamera koordinierte Interaktion, ihre Gestaltungsorientiertheit und einen

sequentiellen Gesprächsverlauf aus. Ihre Struktur vollzieht sich als dramaturgisch gestalteter Aufbau. Die Sequenz lässt sich in zwei Szenen, A + B, gliedern, die Grenze zwischen beiden Szenen markiert einen Zeitenwechsel. Die Verknüpfung zwischen den beiden Szenen und damit der einhergehende Wechsel der erzählten Zeit (Abend – Tag) geschieht durch das filmische Mittel der Überblendung (vgl. Kap. 2.1.2.). Szene A ist allgemeiner Natur, situiert das Thema und präsentiert Figurenkonstellation und Handlungsrollen. In Szene B wird die Kriminalhandlung mit der persönlichen Erinnerung der Protagonisten verknüpft, was dann die eingebettete Erzählung auslöst. Am Ende der Szene B und damit dem Sequenzende werden beide Erzählstränge, das individuelle Erlebnis und die Kriminalerzählung, zusammengeführt. Durch das Aktenstudium hat sich ein neues Indiz ergeben, was die nachfolgende Sequenz initiiert. Der dramaturgische Höhepunkt befindet sich genregemäß, die Informationsvergabe hinauszögernd, am Ende der Sequenz (vgl. Kap. 5.1.).

Sequenz „Archiv“ (46,29'-49.00')

(E: Ehrlicher, K: Kain, W: Walter)

Szene A (46,29'-47,39')

- 00** Bild: Abend. Kain (schwarzer Pullover, schwarze Jeans) betritt mit mehreren Aktenordnern unter dem Arm das Archiv. Empore, im Hintergrund Säulen, Aktenregal. Uhr an Wand: 20 Minuten nach 10 Uhr.
Kain geht zu seinem Schreibtisch, legt Aktenordner auf Tisch
Kamerabewegung folgt Kain
- 01** Bild: K setzt sich
Ton: E: Kain hier, am 14.11.1989 hat Frau Karin Künzel
Kamera: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

- 02** Bild: E (braunes Sakko, helles Hemd, Krawatte) am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf zu K
- Ton: E: eine Vermisstenanzeige aufgegeben, zwei Tage nachdem ihr Mann verschwunden ist*
Kamera: Normalsicht, Nahaufnahme

SCHNITT

03 Bild: K sitzend, vor ihm auf dem Schreibtisch Aktenordner
Ton: K: alles Vermisstenanzeigen hier, Dieter Künzel war nicht der einzige, der 89 die Biege gemacht hat, lacht.
Kamera: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

04 Bild: E am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf zum Schreibtisch
Ton: E lacht
Kamera: Normalsicht, Nahaufnahme

05 Bild: E am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf nach links Richtung
Tür
Hintergrund: W (in weißem Mantel) kommt durch Tür
Kamera: Normalsicht, Nahaufnahme

06 Bild: W+E, W: legt Blatt auf Schreibtisch von E, W zeigt auf das Blatt
Ton: W: hier, so ungefähr kann der Tote ausgesehen haben
Kamera: E Nahaufnahme, W: Amerikanisch

KAMERASCHWENK

07 Bild: W, E, K; K steht von seinem Schreibtisch auf
Ton: E: oh Walter, bisschen genauer ging's wohl nicht
Kamera: E: Nahaufnahme, K: Amerikanisch

SCHNITT

08 Bild: drei Darstellungen eines Totenschädels (Skelett, plastisch, graphisch)
Ton: W: Haare, Farbe der Augen
Kamera: Großaufnahme

SCHNITT

09 Bild: E am Schreibtisch sitzend, W und K zu beiden Seiten von E
stehend
Ton: W: Form des Mundes wären reine Phantasie
Kamera: E: Nahaufnahme, K: Amerikanisch

KAMERASCHWENK

10 Bild: E am Schreibtisch sitzend, W (im Profil), K zu beiden Seiten
von E stehend, K blickt zu W
Ton: K: und die haste ja nicht, Walter, hm
Kamera: E: Nahaufnahme, K: Amerikanisch,

SCHNITT

11 Bild: E am Schreibtisch sitzend, Blick Richtung Kain
Ton: E: na ja, ich will mal sagen
Kamera: E: Großaufnahme

SCHNITT

12 Bild: Schäfeldarstellungen, Vermisstenanzeige mit Passfoto
Ton: *E: obwohl, ne gewisse Ähnlichkeit*
Kamera: Großaufnahme

SCHNITT

13 Bild: E am Schreibtisch sitzend
Ton: *K: na ja siehste, der Bruno*
Kamera: E: Großaufnahme

SCHNITT

14 Bild: W stehend, E am Schreibtisch sitzend, K klopft auf E' s
Schulter, dreht sich weg, geht zurück zu Schreibtisch
Ton: *K: der hat Phantasie*
Kamera: E: Nahaufnahme, K: Amerikanisch

15 Bild: W stehend, E am Schreibtisch sitzend
Ton: *W: ist das alles November 89? E: hm*
Kamera: E: Nahaufnahme, W: Amerikanisch

16 Bild: E: sitzend, W nimmt Blatt in die Hand, dreht sich ab, geht
Richtung Tür
hält Blatt in der rechten erhobenen Hand, winkt damit
Ton: *W: na dann viel Spaß beim Lesen*
Kamera: E: Nahaufnahme

SCHNITT

17 Bild: E und K an ihren Schreibtischen (E links, K rechts), blättern in
Akten
Kamera: Totale

ÜBERBLENDUNG

Szene B (47,40' – 49,00')

Tag

18 Bild: E (in dunklem Anzug, Aktenordner in Hand) betritt Raum
(Empore, neo-romanische Säulen, gewölbte Kassettendecke,
Jugendstilluster, große Fenster), ihm folgt K (schwarzer Pullover,
schwarze Jeans)
Ton: *E: ich hab hier den 12. November 89*
Kamera: E: Halbtotale

19 Bild: E setzt sich an Schreibtisch
Ton: *E: da erinnere ich mich genau, wir hatten Krisensitzung im
Polizeipräsidium*
Kamera: E: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

20 Bild: K setzt sich an Schreibtisch
Ton: *K: und was haste gemacht?*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

21 Bild: E sitzt am Schreibtisch, blättert in Akte, lächeln
Ton: *E: ich? ich hab mich krank gemeldet*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

22 Bild: K hinter Aktenberg sitzend, lächeln
Ton: *K: aha*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

23 Bild: E sitzt am Schreibtisch, blättert in Akte
Ton: *E: und du?*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

24 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg
Ton: *K: ich war in Berlin*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

25 Bild: E am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf zu K
Ton: *E: echt?*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

26 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg, schaut in Akte
Ton: *K: ja*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

27 Bild: E am Schreibtisch sitzend, schaut in Akte, blättert um
Ton: *E: na und?*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

28 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg
Ton: *K: steig aus, Bahnhof Zoo, kommt n' Typ zu mir, sagt: haste mal ne Mark. Ich sag: tut mir leid, bin aus dem Osten*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

29 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg, hebt beide Hände in Kopfhöhe
Ton: *K: oh Entschuldigung, hat er sich tausendmal entschuldigt*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

30 Bild: E am Schreibtisch sitzend, Blick in Akte
Ton: *K: bei mir*
E: is ja n' Ding
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

31 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg
Ton: *K: fand ich auch*
E: am 12. November
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

32 Bild: E am Schreibtisch sitzend, liest aus Akte:
Ton: *E: 89 wurde ein Museumsdepot in Leipzig überfallen, zwei Männer haben den Wächter überwältigt*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

33 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg, blickt zu E
Ton: *E: und eine Uhren- und Pretiosensammlung*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

34 Bild: E am Schreibtisch sitzend, liest aus Akte
Ton: *E: im Werte von über 2 Millionen Mark gestohlen*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

35 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg, schaut in die Akte
Ton: *K: zwei Millionen im Osten zu klauen, ziemlich sinnlos, hm*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

36 Bild: E am Schreibtisch sitzend, Blick in Akte
Ton: *aber mit dem Mauerfall lohnt sichs doch wieder*
Kamera: E Nahaufnahme, Normalsicht

37 Bild: E am Schreibtisch sitzend, liest weiter in Akte
Ton: *E: Anwohner haben eine Streife alarmiert, aber der Täter konnte ihnen gerade noch entkommen. Der Wächter wurde gefesselt und geknebelt von der Polizei vorgefunden*
Kamera: E Nahaufnahme, Normalsicht

38 Bild: E am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf zu K
Ton: *sein Name, rat mal*
Kamera: E Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

39 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg
Ton: *K: na sag schon*
Kamera: K: leichte Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

40 Bild: E am Schreibtisch sitzend, wendet Kopf zu K
Ton: *E: Josef Behrens*
Kamera: E: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

41 Bild: E am Schreibtisch sitzend, hält Akte in Hand
Ton: *rollender Stuhl*
Kamera: E Nahaufnahme

42 Bild: K rollt ins Bild, E und K sitzen nebeneinander, K etwas hinter E,
schaut über dessen Schulter in die Akte
Ton: *rollender Stuhl*
Kamera (Positionswechsel): E und K in leichter Untersicht, Nahaufnahme

SCHNITT

43 Bild: Akte
Kamera: Großaufnahme
Ton: *E: hallo Uwe*

ENDE DER SEQUENZ

Die Szene A der Sequenz schließt narrativ an die vorhergehende Sequenz „Autofahrt durch das nächtliche Leipzig“ an, indem sie die zeitliche Ebene durch die Lichtverhältnisse und eine im Bildarrangement befindliche Uhr fortsetzt. Dramaturgisch gliedert sich die Szene in drei Teile: Eröffnung mit Formulierung des Themas (**00-04**), Präsentation der Beziehungskonstellation (**05-14**), Abschluss, Reformulierung des Themas (**15-17**). Der Master Shot (vgl. Kap. 2.1.2.) in (**00**) orientiert über den Handlungsraum, in dem die folgende Sequenz stattfindet, die Szene beginnt mit dem Eintritt Kains in den Raum. In (**01**) wird Ehrlicher situiert.

Der Umstand, dass Ehrlicher vor Akten an einem Schreibtisch sitzt, als Kain mit weiteren Akten den Raum betritt, sowie die Uhr an der Wand und dass Ehrlicher Kain unvermittelt anspricht, suggeriert, dass beide Figuren bereits längere Zeit in diesem Raum Akten einsehen. Das deiktische *hier* zeigt an, dass der folgende Handlungsschritt beim Sprecher Ehrlicher liegt, parallel

dazu wird auf die vor ihm befindliche Akte als handlungsauslösendes Element hingewiesen. Daneben dient *hier* zur unmittelbaren Einleitung des im Weiteren zentralen Themas. Die nachgesetzte vollständige Datumsangabe grenzt auf der Ebene des Kriminalfilms den Zeitraum der Rechercharbeit beider Kommissare ein. (Der Gesuchte verschwand am 12. 11. 1989, seine Frau meldete ihn am 14. 11. als abgängig.) Losgelöst von der konkreten filmischen Erzählung referiert der genannte Zeitraum Mitte November 1989 auf den Herbst 1989²³⁹ und hat als solcher indexikalischen Charakter, da er extradiegetisch durch mit ihm verbundene erinnerbare Ereignisse im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Seine Nennung erfolgt nicht zufällig, denn er ist nicht beliebig durch andere Zeitpunkte zu ersetzen. Die Annahme, dass es sich bei den Daten 12./14. 11. 1989 nicht um eine willkürlich gewählte Zeitangabe handelt, sondern sie auf etwas Übergeordnetes, eben den Herbst 1989, verweist, bestätigt Kains Äußerung *alles Vermisstenanzeigen hier, Dieter Künzel war nicht der einzige, der 89 die Biege gemacht hat.* (03). Vor diesem Hintergrund erscheint das Verschwinden Dieter Künzels exemplarisch für das Handeln vieler. Kain ordnet so den Vermissten der Gruppe derjenigen zu, die in den Wirren des Herbst 1989 die noch existierende DDR verlassen haben.

Die Mengen neuer namenloser Akten vor Kain deuten zum einen auf der Ebene der Kriminalhandlung das anstehende Ausmaß der Recherchen an, zum anderen rufen sie beim Rezipienten Erinnerungen an Begleiterscheinungen der staatlichen Auflösung im Herbst 1989 wach. Kain greift damit kollektive Wissens- und Erfahrungsbestände auf, die er durch sein abschließendes Lachen selbst bekräftigt. In der saloppen Formulierung²⁴⁰ „die Biege machen = [möglichst schnell] weggehen, sich entfernen“ kommt eine distanzierte Haltung zum Sachverhalt zum Ausdruck. Die Zustimmung Ehrlichers (04) zum Gesagten vollzieht sich allein paralinguistisch durch Lachen. Mit ihr zeigt sich, dass beiden Kommissaren derselbe Orientierungsrahmen zu eigen ist. Durch das Eintreten einer dritten

²³⁹ Dienstag, 7. November: Regierung der DDR tritt zurück; Donnerstag, 9. November 1989: „Mauerfall“ - Öffnung der Grenze BRD-DDR; Montag, 13. November: die Volkskammer der DDR wählt Hans Modrow zum neuen Ministerpräsidenten.

²⁴⁰ Duden: Redewendungen, Bd.11, 2002, 119.

Person (Walter) in den Raum (05) ist die Eröffnung der Szene A abgeschlossen. Das Thema „Herbst 1989“ ist etabliert.

Im zweiten Teil der Szene (05-14) steht vor allem mittels der visualisierten Genremarker (05, 08, 12) die Kriminalhandlung im Zentrum. Gleichzeitig wird die Beziehungsebene der drei handelnden Figuren dargestellt. Ehrlicher, Kain und Walter agieren in sozialer Interaktion, wodurch die später erzählenden Protagonisten individuelle Konturen erhalten. Kameraführung, Nonverbalität und Redebeiträge lassen Ehrlicher als die eigentliche Hauptfigur der Szene A erkennen. Sein Schreibtisch ist das Zentrum, hier werden Vermutungen ausgetauscht und bewertet. Ehrlichers Urteil gilt es standzuhalten, mit ihm werden Allianzen gesucht.

Der Kriminaltechniker Walter geht zu Ehrlicher, um ihm die neuesten Unterlagen zu zeigen (06), woraufhin Kain aufsteht und auch zu dessen Schreibtisch kommt (07). Die beiden bleiben während dieses Szenenteils stehen und rahmen den sitzenden Ehrlicher (09-14), der in (11+13) in Großaufnahme abgebildet wird.

Auf die von Walter präsentierten, mit einer Zeigegeste²⁴¹ hingewiesenen Ergebnisse, deren Vagheit er selbst durch die Partikel *ungefähr* thematisiert (06), reagiert Ehrlicher mit einer rhetorischen Frage: *oh Walter, bisschen genauer gings wohl nicht*. Indem er die Vagheit aufnimmt, betont er sie explizit, was seiner Äußerung eine ironische Färbung verleiht (07). Walter geht nicht auf die Ironie Ehrlichers ein, sondern verwahrt sich gegen alles Spekulative und Interpretative in seinem Arbeitsbereich (08+09). Hier nun hakt Kain ein, der Walters Sachlichkeit als Defizit auslegt (10) und so eine vermeintliche Gemeinsamkeit mit Ehrlicher behauptet. Dieser lässt sich nicht eindeutig auf Kains Provokation Walter gegenüber ein, er schwächt seine vorige Bewertung ab (*na ja ich will mal sagen, obwohl ne gewisse Ähnlichkeit*) und gesteht so indirekt entgegenkommend durch die Modalpartikel *mal* und die konzessive Konjunktion *obwohl* Walters Ergebnissen Qualität zu (11+12). Kain wiederum deutet Ehrlichers Entgegenkommen als Bestätigung des von ihm behaupteten Defizits Walters um. Er schreibt Ehrlicher die Qualitäten, die er Walter abspricht, zu (*na siehste, der Bruno, der hat Phantasie*). (13+14). Nonverbal unterstreicht Kain seine Aussage, indem er Ehrlicher an der

²⁴¹ Die Klassifizierung der Gesten orientiert sich an Müller (1998).

Schulter berührt, was seine soziale Nähe zu ihm ausdrückt. Mit dem Entfernen Kains in Richtung seines Schreibtischs endet dieser Teil der Szene (14).

Der dritte Teil der Szene A beginnt mit zwei Einstellungen, in denen lediglich Walter und Ehrlicher zu sehen sind. Walters Frage rückt erneut die Menge der im Raum befindlichen Akten in den Vordergrund. Das in Teil eins gesetzte Thema wird wieder aufgenommen und reformuliert (*ist das alles November 89?*) (15). Die Antwort Ehrlichers mittels der Diskurspartikel *hm* bejaht die Frage, ohne zu einer ausführlichen Erklärung bereit zu sein (15). Den Rezipienten ist spätestens seit der Szene „Münze“ (siehe Kap. 8.2.2.) gegenwärtig, dass Walter das an den Herbst 89 geknüpfte Erfahrungswissen der Protagonisten teilt. In der Sequenz Archiv ergibt sich die Gruppenzugehörigkeit Walters allein aus der sozialen Vertrautheit der drei Figuren miteinander. Im Verlassen des Handlungsortes verwendet er eine emblematische Verabschiedungsgeste und formuliert noch einen Wunsch, der angesichts der Aktenberge ironisch klingt: *na dann viel Spaß beim Lesen* (16). Durch den temporalen Konnektor *dann* wird die Nachzeitigkeit der Folgehandlungen markiert (Szene B). Beide Szenen (A + B) werden in Beziehung zueinander gesetzt. Die kontextuelle Einbettung des Wunsches weckt Erwartung hinsichtlich des Kommenden. Die Abschlusseinstellung der Szene nimmt visuell die Eingangsszenerie auf, die Kamera zeigt in der Totale einen Gesamtüberblick, in der in einer Links-Rechts-Anordnung beide Protagonisten in vertrauter Arbeitsatmosphäre ihr unterbrochenes Aktenstudium wieder aufgenommen haben (17).

Der Wechsel von Szene A zu Szene B geschieht durch eine Überblendung. Der Ort der Handlung ist unverändert, während die Lichtverhältnisse darauf hindeuten, dass sich das Geschehen am Tage zuträgt. Der Umstand, dass Ehrlicher anders als in Szene A gekleidet ist, soll anzeigen, dass die Protagonisten das Archiv in der Zwischenzeit verlassen haben.

Nacheinander betreten sie, zuerst Ehrlicher, dann Kain, den Raum, die Szene B nimmt in einem Master Shot die in A (00) gesetzte Rahmung auf. Der Handlungsort Archiv ist noch einmal präsentiert (18). Nun, da der Inhalt der Redebeiträge in den Mittelpunkt rückt, konzentriert sich die Kamera auf

die Darstellung der Figuren in ihrer Individualität. Sie werden aus verschiedenen Kamerawinkeln abgebildet, und ihre Blicklinien gehen an der Kamera vorbei, was die isolierten Aktionen bzw. Reaktionen beider Figuren wahrzunehmen erlaubt. Die Handlungsachse verläuft zwischen beiden Schreibtischen. Kamera- und Handlungsachse befinden sich im ca. 60-Grad-Winkel nach links zu Ehrlicher und nach rechts zu Kain. Die Kamera präsentiert beide, die ganze Szene hindurch (außer in den Einstellungen **41-43**), hinter den jeweiligen Schreibtischen sitzend in Nahaufnahme. Beide sitzen frontal mit dem Gesicht oder in Profil in der Figurenverteilung des Grundmusters der I-Form der Kamera zugewandt (Katz 1998, 245ff.). Die aneinandergeschnittenen Einstellungen strukturieren das Gespräch.

Die Szene B besteht aus fünf Teilen. Der erste beinhaltet Erinnerungssegmente Ehrlichers (**19-22**), der anschließende dient der Vorbereitung der Erzählung Kains (**23-27**). Der dritte und zentrale Teil der Szene besteht in der Erzählung Kains (**28-31**), der vierte Teil umfasst die Darlegung der Ereignisfolge des Kriminalfalls (**32-38**). Namensnennung des Verdächtigen und entspannendes Moment schließen sowohl die Szene als auch die gesamte Sequenz ab (**39-42**).

Die verbale Einleitung vollzieht sich analog der Szene A (**18**), offenbar haben die Kommissare in der Zwischenzeit bereits die Akten des 14. und 13. Novembers gesichtet. Die isolierte Nennung des Datums (*ich hab hier den 12. November 89*) nimmt die Ausgangssituation von **01** wieder auf und dient als direkter Einstieg in die Verbalisierung der persönlichen Erinnerung Ehrlichers (*da erinnere ich mich genau*). Die situative Gebundenheit von Ehrlichers Erinnerung an das Datum kündigt parallel dazu durch das Situationsadverb *da* deren ereignishaften Charakter an. Ehrlicher betont nachgesetzt den Wahrhaftigkeitsanspruch durch das Adverb *genau*. In der Eröffnung benennt er Schauplatz und handelnde Subjekte seiner Erzählung (*wir hatten Krisensitzung im Polizeipräsidium*). Durch das Personalpronomen *wir* bezeichnet er sich als Teil der Gruppe der Handelnden. Unklar bleibt, ob es sich bei der Gruppe um Mitarbeiter des Polizeipräsidiums handelte oder das Präsidium lediglich der Sitzungsort der Polizeibeamten war. Der ereignishaft Charakter der Tage im Herbst 1989, der in Szene A (**03**) schon angedeutet wurde, wird nun durch das Kompositum *Krisensitzung* explizit benannt. Das

Lexem „Krise“ bezeichnet eine „Zeit, die den Höhe- und Wendepunkt einer gefährlichen Entwicklung darstellt“²⁴². In einer solchen Situation befand sich der Staat DDR im Herbst 1989 ganz offensichtlich, die „Krise“ kulminierte am 9. November in der Maueröffnung. Auf einer „Sitzung“ „versammelt sich ein Gremium, um etwas zu beraten und/oder Beschlüsse zu fassen“²⁴³, in diesem Fall die Vertreter der Exekutive des in Auflösung begriffenen Staates DDR. In Anbetracht der Tatsache, dass die Sitzung drei Tage nach dem Fall der Mauer am 12. November stattfand (einem Sonntag), müsste sie sich mit den Folgen der Maueröffnung befassen haben. Es obliegt dem Adressaten Kain und dem Rezipienten, das Kompositum mit diesen Bedeutungen zu verstehen, da Ehrlicher diese nicht ausführt. Darüber hinaus impliziert die von Kommissar Ehrlicher 2001 getätigte Äußerung, dass er schon 1989 zu DDR-Zeiten Polizist war. Damit beinhaltet sie insofern eine Aussage über die Person Ehrlicher, der in den Staatsdienst des vereinigten Deutschlands übernommen und nicht in Folge der Umstrukturierungen abgewickelt wurde. Der Kamerawechsel zu dem sich ebenfalls setzenden Kain etabliert diesen als gleichwertigen Gesprächspartner (20). Er geht nicht auf die von Ehrlicher konstituierte Gruppe ein, sondern möchte wissen, wie sich das Individuum Ehrlicher in der konkreten Situation verhalten hat. In seiner Nachfrage *und was haste gemacht?* bestätigt sich zum einen die Annahme, dass der Adressat Kain und der Erzähler Ehrlicher über ein gemeinsames Erfahrungswissen verfügen (siehe Szene A), zum anderen zeigt Kain, da er das Lexem *Krise* nicht aufgreift, kein Interesse an einer Thematisierung der damaligen Ereignisse. Ehrlicher erkennt die Bedeutung der an ihn als handelndes Subjekt gerichteten Frage, was durch die rhetorische Verwendung des Personalpronomens *ich* zum Ausdruck kommt. Er nimmt die Rollenzuweisung in seiner Antwort an (*ich? ich hab mich krank gemeldet*). Verbal beinhaltet diese allerdings nur eine reine Sachinformation, während seine Mimik (*lächeln*) eine affektive Beteiligung ausdrückt (21). Die Ratifizierung der Antwort durch Kain erfolgt auf vokaler Ebene durch die Dialogpartikel *aha*, und nonverbal durch *lächeln* (22). Die Dialogpartikel *aha* zeigt, dass Kain verstanden hat, sein Lächeln hingegen lässt Raum für Interpretationen. Ehrlichers damaliges Verhalten, weder zur Sitzung zu

²⁴² Duden: Das Bedeutungswörterbuch, Bd. 10, 2002, 558.

²⁴³ Duden: Das Bedeutungswörterbuch, Bd. 10, 2002, 823.

gehen, noch sich öffentlich dagegen abzugrenzen, sondern den Mittelweg der Krankmeldung zu wählen, ruft ein gängiges Handlungsmuster aus DDR-Zeiten auf, sich unliebsamer offizieller Vereinnahmungen zu entziehen. Es könnte einerseits die Handlungsoptionen allgemeiner Art im Herbst 1989 kommentieren, andererseits aber konkret auf Ehrlicher bezogen sein. Auf jeden Fall macht Kains Reaktion deutlich, dass die beiden kollektive Wissensbestände teilen, da es für ihn nicht nötig ist, nachzufragen, womit der erste Teil der Szene abgeschlossen ist.

Die Kürze der Redebeiträge Ehrlicher liegt augenscheinlich darin begründet, dass lediglich der zeitgeschichtliche Kontext der nachfolgenden Erzählung des jüngeren Kain aufgerufen werden soll. Die eventuell mit politischen Einstellungen verknüpften Erinnerungen des älteren Ehrlicher sprengen den Rahmen der Kriminalerzählung. Aus der Perspektive der übergeordneten Erzählinstanz MDR kommt ihnen keine Erzählwürdigkeit zu.

Im zweiten Teil der Szene nimmt Ehrlicher das Thema „Herbst 1989“ auf der individuellen Ebene auf, indem nun er den jüngeren Kollegen nach dessen Erinnerungen fragt (23). Kain ist in seiner Antwort *ich war in Berlin* (24) ebenso wie vorher Ehrlicher kurz und rein sachbezogen, Subjekt und lokale Situierung. Der umgangssprachliche und anerkennende Kommentar Ehrlicher *echt?*, der Fragecharakter hat, zeigt dessen Interesse an einer ausführlicheren Darstellung Kains (25). Auf der nonverbalen Ebene verstärkt, wird die Neugier durch die körperliche Zuwendung und damit ausgedrückte emotionale Beteiligung (25). Ehrlicher bereitet somit die Möglichkeit einer Vertiefung vor. Kain quittiert die überraschte Frage mit einer kurzen Bestätigung *ja* ohne auf die Möglichkeit der Detaillierung einzugehen (26). Erst die direkte Aufforderung und das Nachfragen (*na und?*) löst die Erzählung aus (27). Die geforderte Detaillierung markiert die Erzählwürdigkeit des dritten und zentralen Teils. Die Erzählaktivität entwickelt sich also aus der Szene heraus, beide Protagonisten sind an ihrer Realisierung interaktiv beteiligt.

- 28 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg
 Ton: K: *steig aus, Bahnhof Zoo, kommt n' Typ zu mir, sagt, haste mal ne Mark. Ich sag, tut mir leid, bin aus dem Osten.*
- 29 Bild: K sitzend, hinter Aktenberg, (hebt Hände in Kopfhöhe)
 Ton: K: *oh Entschuldigung, hat er sich tausendmal entschuldigt*
- 30 Bild: E am Schreibtisch sitzend, Blick in Akte
 Ton: K: *bei mir*
 E: *is ja n' Ding*
- 31 Bild: K sitzend hinter Aktenberg
 Ton: K *fand ich auch*

Kain rekonstruiert im Folgenden sehr kleinschrittig (28-30) den Handlungsablauf des von ihm am 12. November 1989 erlebten Ereignisses. Dabei nennt er nur die relevanten Handlungsknotenpunkte. Er tritt hier in einer Doppelrolle auf, zum einen als Erzähler, zum anderen als Person der Erzählung. Diese ist in sich dreigliedrig gestaltet (1. *steig aus, Bahnhof Zoo, kommt n' Typ zu mir*; 2. *sagt, haste mal ne Mark. Ich sag, tut mir leid, bin aus dem Osten, oh Entschuldigung*; 3. *hat er sich tausendmal entschuldigt bei mir*).

Kain beginnt in der szenischen Rede aus seiner Erzählperspektive heraus. Er verwendet für die Redewiedergabe das szenische Präsens²⁴⁴ der direkten Rede, die die subjektive Bedeutsamkeit des Erzählten unterstreicht. Der szenische Dialog wird jeweils eingeleitet durch ein *verbum dicendi* (*sagt – Ich sag*) (28). Im ersten Teil nimmt Kain eine narrative Rekonstruktion der Handlung (*steig aus*) mit lokaler Situierung (*Bahnhof Zoo*) vor. Der zweite Teil besteht in der szenischen Rekonstruktion, die sich als Redewiedergabe mit redebegleitender Geste in Form einer Amplifikation²⁴⁵ gestaltet: Kain ahmt so die nonverbale Reaktion des anderen nach. Die Synchronisierung der inhaltlichen, prosodischen und gestischen Ebene bildet den Höhepunkt und die Pointe der Erzählung (29). Der dritte Teil der Erzählung vollzieht sich in einer narrativen Rekonstruktion. In der umformulierten Wiederholung (*oh Entschuldigung, hat er sich tausendmal entschuldigt*) kommt das aus Kains Perspektive Unangebrachte der Entschuldigung und die soziale Distanz zwischen den Interaktionspartnern zum Ausdruck. Kain verwendet zur

²⁴⁴ Nach Weinrich (1993, 217): Historisches Präsens auch „dramatisches“ oder „szenisches“ Präsens.

²⁴⁵ Nach Müller ist eine Amplifikation eine körperliche Ergänzung oder Erweiterung sprachlich mitgeteilter Bedeutung durch Gesten (1998, 69).

Gestaltung seiner Erzählung dramatisierende Mittel (Replaying), wie Gestik und Übertreibung (vgl. Gülich, 2008).

Auf der Tonebene kommt es zu einer scheinbaren Würdigung der Erzählung durch Ehrlicher (*is ja n' Ding*) (30), der somit die Erzählwürdigkeit verbal positiv evaluiert. Zieht man jedoch die Bildebene hinzu (*Blick in Akte*), zeigt sich, dass der Würdigungscharakter ambiguer Natur ist, da Ton- und Bildebene einander widersprechen (30). Kain schließt sich der scheinbaren Würdigung der Erzählung durch Ehrlicher an (*fand ich auch*). Der Zeitenwechsel seines Fazits betont den Abschluss der Erzählung (31).

Der Vorfall musste für den damals 21-jährigen ostsozialisierten Kain in zweifacher Hinsicht völlig ungewohnt sein, zum einen gab es eine solche Situation im öffentlichen Raum der DDR nicht bzw. wurde sie sozial sanktioniert, zum anderen, da er ja in der Situation derjenige war, der kein (West-)Geld hatte. Inhaltlich ist interessant, dass die Erzählung des jüngeren Kommissars vom 12.11.89 eine Diskrepanzerfahrung thematisiert. Ein junger Mann, der laut Serienbiographie aus Berlin/DDR stammt, fährt mit der S-Bahn zum Berliner Bahnhof Zoo, dem Einfallstor zum Zentrum Westberlins mit Kurfürstendamm, Gedächtniskirche etc. Jemand, der sich dort am Bahnhof aufhält, fragt ihn um Geld. Kain bittet mit Hinweis auf seine Herkunft (Osten) um Verständnis, dass er ihm nichts geben kann. Die DDR-Mark war nicht frei konvertierbar, viele Ostberliner verfügten, abgesehen von den 100 D-Mark Begrüßungsgeld²⁴⁶ über kein Westgeld und fuhren in den ersten Tagen nach dem Mauerfall einfach zum Schauen und aus Neugierde in den anderen Teil Berlins. In der beidseitigen Bewusstheit dieser Diskrepanz zieht der Fragende seine Bitte als unzulässig zurück und entschuldigt sich für sein Ansinnen. Beide Interaktionspartner teilen die Einschätzung, welches Geld (D-Mark/DDR-Mark) welchen Wert besitzt. Das Zahlungsmittel der DDR ist bei geöffneten Grenzen über Nacht quasi wertlos geworden und konnte nur auf dem Schwarzmarkt zu horrenden Wechselkursen in D-Mark umgetauscht werden.

Die Relevanz, die der November 1989 nicht nur im kollektiven Gedächtnis, sondern auch im individuellen Gedächtnis inne hat, wird unter anderem dadurch deutlich, dass sich beide Protagonisten in der Inszenierung des

²⁴⁶ Vgl. dazu *Episode 30* (Kap. 7.1.3.2.).

Films noch genau erinnern, was sie an jenem 12. November als auf der Kriminalebene der Museumsüberfall stattfand, taten. Beide setzen die Aufrufbarkeit des Datums als selbstverständlich voraus. Darüber hinaus sind die Erinnerungen der Protagonisten an den 12. November in Bezug auf ihre jeweilige Serienbiographie plausibel.

Nachdem die eingebettete Erzählung beendet ist, beginnt auf der Tonebene der vierte Teil der Szene. Ehrlicher zitiert aus der vor ihm liegenden Akte (32). Inhaltlich wiederholt er die Eröffnungsausäußerung (18) und kehrt damit zurück zum Kriminalfall. Kains eingeschobene Bewertung (*zwei Millionen im Osten zu klauen, ziemlich sinnlos*) schlägt eine Brücke zu der bereits abgeschlossenen Erzählung, indem er einerseits das Lexem *Osten* wieder aufnimmt, andererseits nun die in (28) nur angedeutete Diskrepanz des Geldwertes in West und Ost explizit benennt. Mit dieser Relevanzsetzung betont er nachträglich noch einmal das Erzählwürdige des Erlebnisses. Die von Ehrlicher vorgelesene Ereignisfolge (32-34) wird von Kain in einen übergeordneten Rahmen gestellt und sarkastisch durch die Diskurspartikel *hm* kommentiert (35). Er appelliert an die Zustimmung Ehrlichers, beide teilen das Wissen um den Geldwert der DDR-Mark Mitte November 1989. Ehrlicher ratifiziert die Einschätzung Kains, schränkt diese aber ein (*aber mit dem Mauerfall lohnt sich's doch wieder*). Er wendet sich direkt Kain zu und fasst die in der Akte vorhandenen Fakten zusammen (36-38). Der Mauerfall, durch den die Daten 12./14. November ihre eigentliche Brisanz erhalten, wird erstmals direkt benannt. Von diesem Ereignis aus werden die in den Szenen A und B thematisierten Inhalte strukturiert und evaluiert. Die gemeinsamen Wissensbestände beider Kommissare kommen darin zum Ausdruck, dass Ehrlicher die Umtauschmöglichkeit auf dem Schwarzmarkt bzw. die spätere offizielle Währungsumstellung (1. Juli 1990) als bekannt voraussetzen kann und nicht ausformulieren muss. Auf der Ebene des Kriminalfilms wird Ehrlicher in Bild und Ton wiederum eindeutig als Hauptfigur markiert. Er zögert auf der Handlungsebene des Kriminalfalls die Auflösung der Szene hinaus (38). Dramaturgisch liegt der Höhepunkt der Sequenz in der Nennung einer Person aus dem Kreise der Verdächtigen (40), womit der fünfte und abschließende Teil der Szene beginnt. Die narrative Funktion der Sequenz ist erfüllt. In ihren Ermittlungen über die Identität des Toten sind die

Protagonisten einen Schritt weiter. Die Art und Weise, wie Kain sich dem Älteren nähert (41 + 42) unterstreicht das unhierarchische und selbstverständliche Verhältnis der beiden. Die Vertrautheit miteinander zeigt sich visuell in der geringen Körperdistanz beim gemeinsamen Betrachten der Akte (42). Die Sequenz endet mit einer Tonüberlappung der folgenden Sequenz, während durch die Einstellungsgröße der abgebildeten Akte, deren Verweischarakter unterstrichen wird (43).

Die persönliche Erzählung über den 12. November 1989 vollzieht sich eingebettet im Erzählkontext der Sequenz. Die Erzählung ist komplexer Natur, sie ist narrativ und szenisch ausgeformt. Sie gliedert sich in Einleitung, Kern, Pointe und Bewertung. Die Erzählwürdigkeit ist fiktional subjektiv gegeben, indem Kain nachdrücklich aufgefordert wird zu erzählen. Objektiv ist die Erzählung im Rahmen der medialen Erinnerung von Interesse, da der Mauerfall im kollektiven Gedächtnis der Rezipienten als Ereignis verankert ist und individuell und kollektiv aufgerufen werden kann. Die Rekonstruktion des 12. November 1989 gestaltet sich als gemeinsame Erinnerungsarbeit der Protagonisten. Durch die Kameraachse werden die Rezipienten als Adressaten in die Erinnerungsarbeit hineingezogen. Die Erzählung kann daneben als ein Beispiel dafür stehen, dass in den Diskurs über den Osten die Ost-West-Dualität immer schon eingeschrieben ist (siehe Kap. 4.1.1.).

8.2.2. „Münze“

Die analysierte Szene „Münze“ ist narrativer Bestandteil der Sequenz „Pathologie“ (Minute 24,36' bis Minute 26,06') der Episode 25 „Trübe Wasser“ und gehört ebenso zum Handlungsbaustein Ermittlungsarbeit/Recherche der Kommissare. In der Szene (Minute 25,00' bis 25,28') wird das Protagonistenpaar Ehrlicher und Kain vom Kriminaltechniker Walter über Todeszeitpunkt, Todesursache und vermutliche Herkunft des in einem Fass aufgefundenen Mannes informiert. Die Figur Walter hat in dieser Szene die zentrale Rolle inne. Als filmischer Raum wird ein kleiner Kellerraum konstituiert, in den Walter und die Protagonisten zu Beginn der Szene eintreten.

Die dramaturgische Gestaltung der Szene lässt sich in fünf Teile gliedern: Einleitung (00), Vorbereitung und Hinführung (01-05), Höhepunkt (06-07), Bewertung und Einordnung (08-10), Abschluss (11). Dabei wird die Szene durch drei Schnitte in sich strukturiert. Infolge der Schnitte bilden die Segmente 00-05 (Einleitung und Vorbereitung bzw. Hinführung), die Segmente 06-07 (Höhepunkt) und die Segmente 08-10 (Bewertung bzw. Einordnung) und das Segment 11 (Abschluss) jeweils eine in sich geschlossene Einheit. Kernelement der Szene ist die Visualisierung einer DDR-Münze, die von der Kamera in der Einstellung *Groß* abgebildet wird. Die Münze erleichtert die Identifizierung des Toten und referiert gleichzeitig auf das Staatsgebilde DDR als Bezugspunkt.

Szene „Münze“ (Minute 25,00' bis 25,28')

(E: Ehrlicher, K: Kain, W: Walter)

- 00** W (dunkle Hose, weißes T-Shirt, gedecktes grün-kariertes Hemd, darüber weißer Kittel), öffnet Tür mit linker Hand, hinter ihm E (braune Hose, weißes Hemd, braunes Sakko, dunkelbraune Krawatte), dahinter K (schwarze Hose, graues T-Shirt, schwarze Jacke).
W drückt mit rechter Hand auf den Lichtschalter an linker Wand, Neonröhrenbeleuchtung schaltet sich ein.
- 01** Bild: im Raum links Stahlpritsche mit Teilen eines Skeletts. In der Mitte aufgeschnittenes Fass, Schlamm. An der Wand rechts im Hintergrund Arbeitstisch mit Knochenteilen, davor Drehhocker. Am Boden links davon ein Koffer mit Aufschrift: Polizei [...]
W steht vor dem Fass, zieht sich linken Handschuh an, Licht ist eingeschaltet.
E steht rechts neben W, blickt in das aufgeschnittene Fass, K steht in der Tür
K sieht nach rechts zur Stahlpritsche
Ton: W: ich mach ja gern mal ein Fass auf, aber in dem Fall
Kamera: Halbtotale, leichte Obersicht, Zentralperspektive
- 02** Bild: W verschränkt die Finger beider Hände, den Sitz der Handschuhe fixierend.
E schaut ins Fass.
K tritt in den Raum, geht auf den Hocker zu, setzt sich, rechtes Bein im rechten Winkel auf Boden stehend, linkes Bein angewinkelt, rechte Hand auf dem rechten Bein. Beugt sich nach vorne, Blick in Richtung Fass.
Ton: W: ne männliche Leiche, zum Todeszeitpunkt cirka 20 Jahre alt

Kamera: Halbtotale, leichte Obersicht, Zentralperspektive

03 Bild: W steht vor dem Fass, Hände aneinander reibend
E zeigt mit rechter Hand auf das Fass.
K greift sich mit rechter Hand an rechte Wange
Ton: E: wie lange mag denn der arme Kerl schon hier drin liegen?
Kamera: Halbtotale, leichte Obersicht, Zentralperspektive

04 Bild: W öffnet die Hände
E schaut in das Fass
K wie in 03
Ton: W: einige Jährchen bestimmt
Kamera: Halbtotale, leichte Obersicht, Zentralperspektive

05 Bild: W und E drehen sich in Richtung Stahlpritsche, W dreht sich aus der Hüfte, E leichte Drehung mit den Füßen
K blickt in Richtung W und E
W beugt sich hinunter
E bleibt gerade stehen, blickt hinunter,
K nimmt die Hand von der Wange
Ton: W: auf jeden Fall schon vor der Währungsunion
Kamera: Halbtotale, leichte Obersicht, Zentralperspektive

SCHNITT

06 Bild: DDR-Alumünze/Groschen: in der Mitte der Münze: Hammer, Zirkel, Ährenkranz, am Münzrand: DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK
Rechte Bildhälfte Münze zwischen Zeigefinger und Daumen, auf Mittelfinger der rechten Hand aufliegend,
Linke Bildhälfte weißer Hintergrund
Kamera: Großaufnahme, Normalsicht

07 Bild: Alumünze (wie in 06)
Ton: W: weicher als der Euro, aber nicht
Kamera: Großaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

08 Bild: W und E, E hält die Münze in der Hand
E gesenkter Blick auf die Münze
W Blick auf E
Ton: W: kaputt zu kriegen
Kamera: Nahaufnahme, Normalsicht

09 Bild: W und E,
W Blick zu E
E hebt Blick zu W
Ton: E: mhm
Kamera: Nahaufnahme, Normalsicht

10 Bild: E und W senken Blick auf Münze, E hält Münze zwischen beiden Händen
Kamera: Nahaufnahme, Normalsicht

SCHNITT

11 Bild: Kain beugt sich vor
Ton: *K: is ja fein, und jetzt die Todesursache*
Kamera: Nahaufnahme, Normalsicht

ENDE DER SZENE

Walter als Experten kommt in der Szene die Rolle der handlungstragenden und vorantreibenden Figur zu. Er eröffnet sie, indem er den Protagonisten vorgeht und sie zu dem Kellerraum führt. Er öffnet die Holztür, schaltet das Licht ein (00), zieht sich Einweghandschuhe über (01) und markiert so zugleich, dass dieser Raum seine Domäne ist. Ehrlicher und Kain sind „Gäste“, Zuhörer und Adressaten. In den Teilen der Einleitung und Vorbereitung situiert die Kamera die drei Figuren aus leichter Obersicht in Zentralperspektive und in der Einstellungsgröße Halbtotale (vgl. Kap. 2.1.2.). Die leichte Obersicht unterstreicht die geringe Größe des Kellerraums, gleichzeitig hat sie eine gewisse Distanz gegenüber dem Dargestellten zur Folge. Die Zentralperspektive lässt die Figurenpositionierung als geordnet erscheinen, das aufgeschnittene Fass entspricht in etwa der Ausrichtung der Kameraachse und teilt den Raum in zwei Hälften. Links von ihm stehen die beiden Älteren, rechts sitzt der Jüngere. Die Figurenpositionierung entspricht einer L-Form, die seitliche Stellung der Figuren hat eine Staffelung in der Tiefe zufolge (vgl. Katz 1999, 272ff.). Das farbig markierte Zierband an der Wand in Schulterhöhe unterstreicht die Fluchtlinien, die auf die im Bildhintergrund befindliche schmale, offene Tür zulaufen. In ihrer Funktion dient die Halbtotale der Orientierung auf die Situation, in der die Figuren in ihrer konkreten Umgebung agieren. Die Rezipienten erleben diese aus einer Distanz und können dennoch an ihrer Körpersprache teilhaben.

Das nonverbale Verhalten von Kain und Ehrlicher bestätigt die von Walter etablierte Rollenzuweisung. Kain schaut sich beim Eintreten im Raum um (01), nimmt kurz darauf auf dem in der rechten Bildhälfte befindlichen Hocker Platz (02) und verfolgt das weitere Geschehen wortlos. Ehrlicher dagegen

bleibt in der linken Bildhälfte neben Walter stehen (01), auch er ist in seiner Körperhaltung abwartend, dann nimmt er Bezug auf das, was er sieht, und stellt eine Frage (03). Als Walter durch Positionsänderung die Aufmerksamkeit auf die Stahlpritsche lenkt, folgt ihm Ehrlicher durch eine leichte Drehung, noch immer in der Zuhörerrolle (05).

Verbal eröffnet Walter die Szene mit einer umgangssprachlichen Äußerung, (*ich mach ja gern mal ein Fass auf*) (01). Dabei ist die Redewendung „ein Fass aufmachen“, an und für sich mehrdeutig. Sie kann bedeuten: „eine ausgelassene Feier veranstalten“ – das Fass wäre dann ein Bier- oder Weinfass, das angestochen wird, sie kann daneben aber auch den Umstand „viel Aufhebens um etwas machen“ umschreiben.²⁴⁷ Nun liegt vor Walter tatsächlich ein Fass, das aufgeschnitten ist, allerdings befand sich in diesem weder Wein noch Bier, sondern, wie man aus einer vorhergehenden Sequenz weiß, die Überreste einer Leiche. Das Wortspiel wird durch die nachgesetzte Einschränkung *aber in dem Fall* entkräftet. Die Einschränkung macht klar, dass sich der Gebrauch der Redewendung nicht auf das konkrete Fass bezieht. Die Interpretation der Äußerung in der ersten Bedeutung ist mit der Figurenzeichnung Walters in der Gesamterzählung durchaus vereinbar, die zweite dagegen nur eingeschränkt (vgl. dazu Kap. 7.2.2.4.). Das Wortspiel dient hier allein zur Verbildlichung des Sachverhalts, was durch die verbale Beschreibung des Fassinhalts bestätigt wird (02). Ehrlicher knüpft mit einer in den Raum gestellten Frage an die Beschreibung Walters an (*wie lange mag denn der arme Kerl schon hier drin liegen?*) (03). Die Verwendung des Modalverbs *mag* markiert, dass es sich hierbei um eine Frage mit mutmaßendem Charakter handelt, indirekt fordert er auf, Vermutungen über das Alter des Toten anzustellen. Die Form *mag* gilt als veraltet²⁴⁸. Ebenso wirkt die Bezeichnung des Opfers als *armer Kerl*²⁴⁹ altmodisch und bringt doch gleichzeitig Mitleid und Empathiefähigkeit der Figur Ehrlicher zum Ausdruck (vgl. Kap. 7.2.1.2.). Er begleitet seine Frage durch eine Zeigegeste, die deiktischen Charakter (*der*) hat und damit die Aufmerksamkeit auf das vor ihnen liegende Skelett lenkt. Sie geht einher mit der Handlungsaufforderung

²⁴⁷ Duden: Redewendungen, Bd. 11, 2002, 208f.

²⁴⁸ Duden: Die Grammatik, Bd. 4, 1995, 103.

²⁴⁹ „Kerl“: ugs. für Mensch, Mann, Bursche, Junge (Wahrig 1974, Spalte 2012).

an Walter, eine Zeitangabe zu tätigen²⁵⁰ (vgl. dazu Brünner, 1987, 141ff.). Synchron zur Bezeichnung *der arme Kerl* greift sich der in Episode 25 von Zahnschmerzen geplagte Kain an seine rechte Wange. Die Antwort Walters (*einige Jährchen bestimmt*) nimmt das Ungefähre von Ehrlichers Frage durch die Verbindung von Indefinitpronomen (*einige*) und verhüllendem Diminutiv²⁵¹ (*Jährchen*) auf (04). Das nachgestellte Adverb *bestimmt* unterstreicht und bestätigt die von ihm aufgestellte Vermutung. Die Zeitangabe bleibt ungenau, deutet aber an, dass es sich um einen längeren Zeitraum handelt. Walter begleitet seine Antwort mit einer Geste, die leichte Unsicherheit ausdrückt und das Ungefähre seiner Zeitangabe veranschaulicht.²⁵²

Der Positionswechsel Walters, der von Ehrlicher nachvollzogen wird, leitet die Beweisführung seiner Behauptung ein (*auf jeden Fall schon vor der Währungsunion*) (05). Durch die Redewendung *auf jeden Fall* unterstreicht er den Wahrheitsanspruch und betont seinen Status als Experte. Erst anschließend mit dem Wendeneologismus *Währungsunion*²⁵³ gibt er einen zeitlichen Bezugspunkt an. Der Terminus *Währungsunion* bezeichnet den ersten juristischen Schritt der Auflösung des völkerrechtlichen Subjekts DDR. Interessant ist, dass so die konkret zu bestimmende Zeitspanne der ersten Etappe der staatlichen Vereinigung bis zur Gegenwart (d.h. Erstausstrahlung der Episode) mit *einigen Jährchen* gleichgesetzt wird, was darauf hinweist, dass die mehr als zehn Jahre für Walter einer längeren Periode entsprechen. Parallel dazu setzt Walter das Inkrafttreten der *Währungsunion* als Zäsur im Sinne eines Zeitmarkers, der die Gegenwart von der Vergangenheit trennt. Die Vergangenheit wird allein durch die temporale Verwendung der Präposition *vor* aufgerufen, sie wird nicht benannt, in den beiden nächsten Segmenten dagegen (06, 07) wird sie materialisiert bewiesen. Durch die rhetorische Gestaltung seiner Äußerungen (04, 05) wird bei den Zuhörern und Adressaten inner- und extradiegetisch eine Erwartungshaltung aufgebaut, die erst in der folgenden Einstellung eingelöst wird. In ihr bildet

²⁵⁰ Siehe dazu auch Müller (1998, 99): „repräsentierende Gesten, die die sprachliche Äußerung ergänzen (Amplifikation)“.

²⁵¹ Vgl. Wahrig (1974, Spalte 1920).

²⁵² Redebegleitende Gesten (Müller 1998, 15f.).

²⁵³ „Der Staatsvertrag zur Währungs-, Wirtschafts- und Sozialunion wurde am 18. Mai 1990 unterzeichnet. [...] Am 1. Juli trat der Staatsvertrag in Kraft“ (vgl. Grosser 1999, 814).

die Kamera in Großaufnahme die Rückseite einer DDR-Münze²⁵⁴ zwischen den Fingern einer rechten Hand ab (06). Die Kamera signalisiert so die Relevanz, die dem abgebildeten Objekt in der Argumentation zukommt. Zugleich fordert sie den Rezipienten auf, sich mit den Details der Münzprägung auseinanderzusetzen. Obwohl die Einstellungsdauer sehr kurz ist (2 Sekunden), ist es möglich, sowohl den Schriftzug *DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK* zu lesen als auch das Emblem Hammer, Zirkel im Ährenkranz zu erkennen. Letzteres symbolisiert die Einheit von Arbeiterklasse, Bauern und (technischer) Intelligenz (vgl. Behnen 2002 und Kap. 7.1.3.2.). Vordergründig erlaubt die Darstellung der Münze eine Identitätszuschreibung in Bezug auf den Toten. Daneben aber und zugleich zentral ist ihre Funktion für die Identitätsvergewisserung der handelnden Figuren Walter und Ehrlicher. Darüber hinaus werden durch die Fokussierung der Münze Inhalte im kollektiven Gedächtnis der Rezipienten aufgerufen. Als solche initiiert ihre Präsentation Erinnerungsarbeit an den untergegangenen Staat DDR, die Zeit der Zweistaatlichkeit usw. Innerdiegetisch wird die Identitätsvergewisserung und Erinnerungsarbeit nur in eingeschränktem Umfang verbalisiert und ist dementsprechend in Bezug auf die Rezipienten ein offen strukturiertes Angebot. Die Bedeutung des Zeichens „Münze“ besteht in seinem Objektbezug. Aufschrift und Wappen ermöglichen es, die Münze als Zahlungsmittel zu identifizieren (Index). Als solches verweist sie auf den Staat DDR (Ikon), dessen Existenz als materialisiertes Attribut sie real symbolisierte. In der Szene impliziert die an die Münze gebundene Handlung eine mögliche Haltung im Umgang mit der DDR (Symbol) (vgl. Kap. 2.1.1.). Die Visualisierung der Münze trägt den Status einer Allegorie. Sie steht als Ersatz für etwas Nicht-Gezeigtes, mit dem sie durch Ähnlichkeit in Verbindung steht. Der Rezipient muss die Bedeutungsübertragung aus dem Gesehenen und Gehörten ermitteln (vgl. Kanzog 2001, 140),

Auffallend an der Gestaltung des Bildes durch die Kamera ist, dass die linke Bildhälfte ungefüllt bleibt. Betrachtet man die Komposition der Einstellung mit

²⁵⁴ „Die offizielle Währungseinheit der DDR war die Mark (M), unterteilt in 100 Pfennige (Pf). Da die Münzen in der DDR aus Aluminium hergestellt wurden (mit Ausnahme des 20 Pf-Stücks), nannte man sie im Volksmund scherzhaft „Alu-Chips“. Es gab Münzen zu 1 Pf, 5 Pf, 10 Pf, 20 Pf, 1 M, 2 M und 5 M [...] Alle Münzen trugen auf ihrer Rückseite das Emblem der DDR“ (Ziegenbalg 2004, 345).

dem von Kress und van Leeuwen (1996, 186f.) dargelegten Ansatz der Grammar of Visual Design, entspricht die Positionierung der Münze in der rechten Bildseite einem strittigen Aussagewert, d.h. der Status der Münze muss von den Rezipienten ausgehandelt werden. Die ungefüllte linke Bildseite dagegen scheint in dieser Lesweise keiner Erklärung zu bedürfen. Die Tatsache, dass die Münze in die Hand genommen und dabei von den Fingern leicht gedreht wird, symbolisiert eine haptische Aneignung der Vergangenheit, die ein prüfendes Element enthält,²⁵⁵ denn die Münze könnte ebenso auf der Stahlpritsche von der Kamera herangezoomt werden oder auch auf einer Handfläche liegend platziert sein. Während das erste Segment (06) des dramaturgischen Höhepunkts allein in der Bildebene vollzogen wird, fügt das zweite Segment (07) dem Visualisierten die Tonebene hinzu. Walter kommentiert und qualifiziert das Dargestellte verbal. Seine Beschreibung *weicher als der Euro* kann sich auf den realen Hintergrund, dass DDR-Münzen aus Aluminium, einem Leichtmetall, hergestellt wurden, beziehen (außer des 20 Pfennig-Stücks) (vgl. Ziegenbalg 2004). Weiters beinhaltet die Äußerung eine Qualifizierung der Bonität der DDR-Währung, sie war eine Binnenwährung und zählte nicht zu den Hartwährungen, was durch den Komparativ *weicher* unterstrichen wird. Zudem zeigt sich in der Äußerung eine zukunftsbezogene Orientierung, da als Vergleichsgröße der Euro herangezogen wird, der zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung der Episode (März 2001) lediglich als Buchgeld existierte.²⁵⁶ In der Realität stellte vor 1989/90 die D-Mark die Referenzwährung der DDR-Mark dar. Die Ablösung der DDR-Mark durch die D-Mark am 1. Juli 1990 wurde zwar durch das Lexem *Währungsunion* aufgerufen, die Zeitspanne der Gültigkeit der D-Mark als Zahlungsmittel bleibt aber ausgespart. Über zehn Jahre nach der Einstellung der DDR-Währung wird ihr Wert mit dem noch nicht im Umlauf befindlichen Euro verglichen. Beide Währungen teilen das Merkmal, dass sie international allein als Verrechnungseinheit existier(t)en - die DDR-Mark die ganze Zeit ihres Bestehens, der Euro zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung der Episode.

²⁵⁵ Im weitesten Sinne lässt sich das Drehen der Münze als Bewegungsgeste interpretieren, die eine körperliche Handlung veranschaulicht, eben das Prüfen der Qualität (vgl. Müller, 1998, 96).

²⁵⁶ Die Einführung des Euro erfolgte am 1. Jänner 2002.

Unter diesem Gesichtspunkt macht der Vergleich durchaus Sinn. (Eine extradiegetische Erklärung für die Nennung des Euro ist, dass im Zuge der Produktion des Films schon von vorneherein die Mehrfachausstrahlungen Berücksichtigung fanden.)

Die Aussagekraft des Vergleichs wird dadurch eingeschränkt (*aber nicht*), dass der Münze in einem weiteren Schritt andere Qualitäten zugeschrieben werden, die nahelegen, dass hier nicht ihr Wert als Zahlungsmittel im Vordergrund steht. Interessant sind vielmehr die an sie gebundenen Elemente mit identitätsstiftender Funktion. Die Argumentation setzt dem realen Wert der Münze einen zugeschriebenen Wert entgegen. Die behauptete und materialisiert bewiesene Qualität der Münze (*aber nicht kaputt zu kriegen*) besteht in ihrem Potential für die Konstruktion einer ostdeutschen Identitätsinszenierung (08). Das trennbare Verb „kaputt kriegen“ im Sinne von ugs. „kaputt machen“ evoziert „etwas zerstören bzw. etwas unbrauchbar machen“.²⁵⁷ Auffällig bleibt, dass in Walters Äußerung die Subjektstelle nicht besetzt ist. Die Formulierung deutet an, dass jemand oder etwas, der oder das nicht benannt wird, die Intention verfolgt, den an die Münze gebundenen und gewachsenen Orientierungen, Werten und Einstellungen ihre Berechtigung abzusprechen und sie damit langfristig zum Verschwinden zu bringen.

Während seines verbalen Kommentars, der sich vorgeblich allein an den Betrachter der Münze und an den Adressaten Ehrlicher richtet, schaut Walter diesen an. Vorderhand signalisiert Ehrlicher mit seiner Reaktion *mhm* durch den konstanten Tonhöhenverlauf nur Aufmerksamkeit. (09). Durch sein Lächeln, mit dem das mimisch-gestische Mittel des Kopfhebens begleitet wird, und das anschließende Herstellen des Blickkontaktes zu Walter erhält seine Äußerung eindeutig zustimmenden Charakter. Allein die kontextuelle Gestaltung macht aus Ehrlichers Reaktion ein zustimmendes Antwortsignal²⁵⁸, das für sich genommen die Einstellung zum Sachverhalt offen lässt und lediglich anzeigt, dass dieser zur Kenntnis genommen wurde. Nach dem kurzen, einander bestätigenden Blickkontakt (09) schauen beide Gesprächspartner in Richtung Mitte des unteren Bildrandes, wo sich die Münze zwischen Ehrlichers Fingerkuppen befindet (10), womit Teil vier,

²⁵⁷ Duden: Das Bedeutungswörterbuch, Bd. 10, 2002, 519.

²⁵⁸ Vgl. dazu Brinker/Sager 2001, 59ff..

Bewertung und Einordnung, endet. Die Kamera präsentiert Walter und Ehrlicher in diesem Teil der Szene in Nahaufnahme, d.h. der Bildausschnitt erfasst ihre Oberkörper und, falls sie die Hände heben, auch diese. Durch die Einstellungsgröße tritt ihr mimisches und gestisches Verhalten in den Vordergrund. Die nun veränderte Kameraposition hin zur Normalsicht erweckt den Eindruck von Realismus und Objektivität. Das Verhältnis von Kamera und Handlungsachse liegt in etwa in einem 90-Grad-Winkel, d.h. der Rezipient bleibt außerhalb des Geschehens, er beobachtet, wie die beiden Gesprächspartner miteinander interagieren.

Den Abschluss der Szene (11) trägt und vollzieht der bisher in der Mithörerrolle verharrende jüngere Kommissar Kain. Die Einstellung präsentiert Kain in sitzender Position, wodurch dieser körperlich den Bildausschnitt fast ausfüllt. Im Kameraverhalten gibt es eine deutliche Veränderung hinsichtlich des Achsenverhältnisses. Der Winkel zwischen den Achsen ist geringer, wodurch die Einstellung sowohl mehr Dynamik als auch mehr Tiefe ausstrahlt. Dies zeigt sich in der Wirkung des Körperverhaltens und den Gegenständen (Untersuchungsinstrumente und Untersuchungsobjekte) auf dem hinter Kain stehenden Tisch. Zwar redet Kain in Richtung Walter und Ehrlicher, doch wird der Rezipient durch die Kamera merklich in die Handlung einbezogen.

Mit der Änderung der Körperhaltung vollzieht Kain die aktive Übernahme der Sprecherrolle sowohl nonverbal, indem er sich nach vorne beugt, als auch verbal, indem er das Wort ergreift. Die Äußerung selbst besteht aus zwei Elementen. Das erste Element (*is ja fein*) bezieht sich auf das Gespräch der beiden älteren Kollegen und beendet es zugleich. Das zweite Element (*und jetzt die Todesursache*) fordert einen Themenwechsel ein. Interessanterweise sind beide durch die Konjunktion *und* additiv und nicht adversativ verknüpft, womit die Forderung nach Neuorientierung weniger brisant ausfällt. Die Relevanz der Inhalte der vorangegangenen Teile der Szene (06-10) für die in ihr aktiven Gesprächspartner wird vom Sprecher nicht in Frage gestellt. Er möchte sich den aktuellen Aufgaben, auf die Ebene der Kriminalhandlung bezogen, der Aufklärung des Falls, zuwenden. Das rückbezügliche Element der Äußerung bedient sich einer umgangssprachlichen Formulierung

(*fein*)²⁵⁹, die die Wichtigkeit und Bedeutsamkeit des Themas für die älteren Kollegen anerkennt, wenn auch auf Grund der ironischen Färbung eine verhaltene Distanz zum Inhalt zum Ausdruck kommt. Deutlich abgesetzt davon und durch das temporale Adverb *jetzt* betont, ist das an Fakten orientierte Gegenwartsinteresse des Jüngeren.

Zwar präsentiert die Kamera Kain allein im Bild, aber im vom Rezipienten konstruierten filmischen Raum (vgl. Kapitel 2.1.2.) befindet er sich in dessen rechter Hälfte, während Walter und Ehrlicher nach wie vor in der linken Raumhälfte verortet werden. In der Komposition bleibt so während der gesamten Szene die anfangs etablierte Rollenzuweisung der Figuren aufrecht: links das Alte bzw. Bekannte, rechts das Neue, Zukunftsorientierte. Von daher ist es nur schlüssig, dass Kain mit dem letzten Wort und der letzten Einstellung diese Szene abschließt.

Fasst man die Szene als intendiertes Angebot einer Auseinandersetzung mit identitätsstiftenden Aspekten einer postulierten Gruppenidentität auf, fällt auf, dass diese unterirdisch in Kellerräumen stattfindet, fernab von Licht und Öffentlichkeit. Ausstattung und Inventar scheinen aus einer früheren Epoche zu stammen. Die Szenerie erinnert an eine archäologische Abstellkammer, in der Sonderlinge ihrem verschrobene Hobby, der Pflege von Relikten und Sedimenten vergangener Zeiten, nachgehen. Das so Ausgelagerte gehört zwar zum Fundament des Hauses, wirkt aber nicht bedrohlich und kann von nachfolgenden Generationen ohne Zeitbezug aus rein wissenschaftlichem Interesse für Untersuchungen herangezogen werden.

Beide Beispiele machen deutlich, dass die filmische Inszenierung einer ostdeutschen Identität, die dem Medium Film eigene Verschränkung von Zeigen und Sprechen über das Nicht-Gezeigte, aufgreift, indem das Arrangement des Dargebotenen zwar ostdeutsche Identitätsmarker enthält, diese aber offen bzw. mehrdeutig strukturiert.

In der Sequenz „Archiv“ wird das für Identitätskonstituierung wesentliche Element der Erinnerung selektiv und Konfliktpotential aussparend verbalisiert, ohne eine entsprechende Visualisierung anzubieten.

²⁵⁹ „Lob, Anerkennung verdienend“ (vgl. dazu Duden: Das Bedeutungswörterbuch, Bd. 10, 2002, 358; Wörter und Wendungen (1975, 224)).

In der Szene „Münze“ wiederum ist die Visualisierung der Identitätsverortung zentral, wird aber verbal nicht explizit ausgeführt. In beiden Beispielen obliegt es dem Rezipienten, Relevanz und Bedeutung der Angebote als solche zu erschließen.

9. Resümee und Fazit

Ausgangspunkt dieser Arbeit war die Frage, inwieweit die MDR-TATORTE der Jahre 1992-2007 den durch die deutsche Vereinigung ausgelösten gesellschaftlichen und sozialen Wandel in ihren fiktionalen Darstellungen aus dem Osten und über den Osten Rechnung tragen und so den gesamtdeutschen Diskurs über die deutsche Einheit um eine ostdeutsche Perspektive erweitern.

Thematischer Hintergrund ist der durch die deutsche Einheit 1990 in Gang gesetzte Transformationsprozess des Ostens Deutschlands. Die durch sie veränderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen blieben nicht ohne Auswirkungen auf die Lebensgestaltung und damit auf die Identitätskonstruktionen der ostdeutschen Bevölkerung.

Ziel der vorliegenden Arbeit war es aufzuzeigen, wie sich in den 45 MDR-TATORTEN der sukzessiv voranschreitende Wandel eingeschrieben hat und welche Inszenierungen von ostdeutscher Identität in den Filmen erfolgen. Gegenstand der Analyse bildete allein das aus den 45 Filmen bestehende Datenkorpus, dessen Bedeutungskonstitution sich in dem in *Kapitel 2* dargelegten filmischen Präsentations- und Organisationsformen vollzieht. Wesentlich für die Analyse der audio-visuellen Daten war, dass in ihnen inhaltliche und formale Ebene immer aufeinander bezogen sind. In ihrem Arrangement konstruieren sie soziale Wirklichkeit, die in den untersuchten Daten den Charakter einer „als-ob-Relation“ trägt. Das heißt die filmischen Darstellungen behaupten prinzipiell einen Wahrheitsanspruch, der kritisch zu betrachten ist.

Auf die methodischen Zugänge, die in der Untersuchung zur Verwendung kamen, um dem Widerspruch zwischen Fiktionalität und Realität wissenschaftlich zu begegnen, wurde in *Kapitel 3* eingegangen. Neben inhaltsanalytischen, und solchen, die sich speziell auf das Medium Film beziehen, u.a. Figurenanalyse, sind diskursanalytische Verfahren angewendet worden. Letztere wurden zum einen herangezogen, um dem an der Bedeutungskonstitution beteiligten Code Sprache gerecht zu werden, zum anderen, weil in den untersuchten Filmen Identität wesentlich an Sprache gebunden inszeniert wird. Daneben fand, um das Filmen inhärente

Merkmal der Mehrdeutigkeit (Polysemie) zu erfassen, die Lesweiseanalyse Verwendung.

Die Beschreibung der Daten als Kriminalerzählungen sowie ihre Einbettung in die Sendereihe TATORT erfolgte im *Kapitel 5.1.* und *Kapitel 5.2.*. Die 45 Filme tragen durch die in ihnen 16 Jahre lang kontinuierlich ermittelnden Kommissare als Handlungsträger und die räumliche Situierung der Handlungen im Osten Deutschlands innerhalb der Reihe TATORT den Charakter einer erkennbaren Teilreihe.

Jeder Film folgt in seiner Struktur den Konventionen des Kriminalgenres: eine Ordnungsverletzung wird im Zuge von Detektion aufgedeckt, mit der Sanktion gilt die Ordnung als wieder hergestellt. Andererseits stehen die abgeschlossenen und autonomen Filme durch die folgenübergreifenden Profile der Protagonisten, die Entwicklung ihrer Lebenswege und ihr soziales Umfeld in einem linear chronologischen Zusammenhang, der Merkmale seriellen Erzählens trägt. Die Relevanz der generationenspezifischen DDR-Sozialisation der Kommissare ist u.a. auf die in den Filmen thematisierten Inhalte zurückzuführen. Die 45 Folgen sind Produkt verschiedener durch den MDR beauftragter inkorporierter Erzähler und werden vom MDR redaktionell betreut. Die Spezifika des MDR-TATORTS wurden in *Kapitel 5.3.* erörtert.

Eine linear orientierte Inhaltsanalyse ergab, dass die voneinander unabhängig produzierten Filme den zur Drehzeit erreichten Stand der Transformation des Ostens spiegeln und diesen Prozess in ihrer temporalen Abfolge gleichsam begleiten. Dabei greifen die Filme immer wieder in verschiedener Weise und Intensität die deutsche Einheit als Thema auf. Der thematische Bezug lässt sich in den letzten Filmen aber nur mehr implizit erkennen. Eine ähnliche Entwicklung nimmt die Thematisierung von ostdeutscher Identität, die u.a. in den Sozialisationshintergründen der Protagonisten zum Ausdruck kommt. Seitens der übergeordneten Erzählinstanz MDR beruht die filmische Konstruktion des Ostens auf einer konsensuellen Orientierung im vereinigten Deutschland. Dementsprechend realisiert sich ostdeutsche Identität als im Wandel befindliche soziale Kategorie, die generationsspezifischen Prägungen unterliegt.

Angeregt durch diese Ergebnisse wurden die 45 Filme einer retrospektiven Betrachtung unterzogen. Als Folge dieser zyklischen Analyse kristallisierte

sich heraus, dass es möglich ist, die Filme in ihrer Abfolge als einen in sich geschlossenen Text aufzufassen, der sich aus 45 Episoden konstituiert. Er bildet in Stadien ab, welche Relevanz dem Thema deutsche Einheit seitens der inkorporierten Erzähler und der übergeordneten Erzählinstanz MDR zugesprochen wird.

Die nachfolgende Rekonstruktion des Textes als Erzählung ist Ergebnis der Analyse und zentrales Moment der Arbeit. Sie liegt nicht den Intentionen des MDR zugrunde. Die Rekonstruktion basiert auf dem von Lotman (1972) vorgestellten Modell narrativer Strukturen, in dem alle Textelemente bestimmten semantischen Räumen zugeordnet werden, und folgt einem filmsemiotischen Ansatz, nach dem die Bedeutungskonstituierung des Zeichensystems Film auf dem Zusammenspiel einzelner Zeichensysteme beruht. Die strukturelle Analyse des Textes wurde in *Kapitel 6* entwickelt. Die lineare Kontinuität der Erzählung wird durch Entstehungszeit und Ausstrahlungsabfolge der 45 Filmepisoden generiert, sie präsentiert sich als syntagmatische Achse der Erzählung. Auf ihrer paradigmatischen Achse wählt die Erzählung, den Konventionen des Genres Kriminalfilm entsprechend, Inhalte für die Besetzung der strukturellen Positionen aus. Daneben aber kommen auf der paradigmatischen Achse die thematischen Bezüge zum gesellschaftlichen und sozialen Wandel zum Tragen. Die hier dargebotenen Inhalte lassen sich auf Grund ihrer Merkmalsähnlichkeit zu Gruppen dominanter Muster und Formen der Aufbereitung bündeln, deren Verteilung auf der syntagmatischen Achse eine Segmentierung der Erzählung in Phasen erlaubt. Die Segmentierung wird innerdiegetisch durch an das Protagonistenpaar gebundene markante Merkmalsänderungen ausgelöst und vollzieht sich als Überschreitung von Grenzen, die nicht notwendigerweise als Raumstrukturen realisiert sind. Damit ist ihre Funktion als Handlungsträger der Erzählung bestimmbar. In ihrer Ereignisstruktur reflektiert die Handlung der Erzählung fiktional den sich schrittweise vollziehenden Transformationsprozess, der in ihrem Ende als abgeschlossen präsentiert wird.

In der narrativen Abfolge der fünf rekonstruierten Handlungsphasen lässt sich ein dramaturgischer Aufbau der Erzählung erkennen, in dem die einzelnen Phasen spezifische dramaturgische Funktionen übernehmen:

Exposition, Steigerung, Höhepunkt/Umschwung, Retardierung, Neutralisierung.

Die rekonstruierte Erzählung ist vereinbar mit dem Schema eines dreigliedrigen Transformationsmodells, insofern als bei ihrem Einsetzen 1992 dessen erste Stufe bereits abgeschlossen ist. Hintergrund der Erzählung ist die zweite Stufe, die Umsetzung der Wirtschafts- und Sozialintegration, die im Laufe der Darstellung bewältigt wird. Die dritte und abschließende Stufe dieses Transformationsmodells, die kulturelle und mentale Integration, erweist sich als langfristig angelegte Aufgabe, deren Lösung in der Erzählung nicht in vollem Umfang dargeboten wird. Das Modell wurde in den *Kapiteln 4.3 und 6.4.* dargestellt.

Die Handlungsphasen der Erzählung korrespondieren mit verschiedenen Strategien ostdeutscher Identitätsinszenierung. Eine zentrale Rolle kommt dabei dem zwei Generationen DDR-Sozialisation verkörpernden Protagonistenpaar zu. Darüber hinaus trägt und unterstützt die Präsenz ostdeutscher Akteure die diesbezüglichen Identifikationsangebote. *Kapitel 7.2.* beschrieb Merkmale der am Protagonistenpaar und ihrem sozialen Umfeld festgemachten Identitätsinszenierungen. Die Identitätsinszenierung des älteren Protagonisten Ehrlicher betont die Unterschiede der Ostdeutschen zu den Westdeutschen, während die seines jüngeren Partners Kain konsensuell angelegt ist, ohne dessen ostdeutsche Herkunft zu verleugnen.

Kapitel 4 erläuterte das diskursive Hervorbringen von ostdeutscher Identität vor dem Hintergrund der deutschen Einheit 1990 und grenzte diese so von vorher bestehenden deutsch-deutschen Identitätsdiskursen ab. Die Veränderungen in Folge der Vereinigung betrafen zuvorderst die Bevölkerungsgruppe der Ostdeutschen und stellten diese in ihrem individuellen und kollektiven Selbstverständnis in Frage. In dem Kapitel wurde herausgearbeitet, dass ostdeutsche Identitätskonstruktion zum einen als Reaktion auf die Herausforderungen der Einheit, zum anderen als Strategie diese zu bewältigen, zu verstehen ist. Dabei kann die Identitätskonstruktion *Ostdeutsch* beide Funktionen für verschiedene kollektive Gruppen erfüllen. Sie vollzieht sich in der Hervorhebung von ökonomischen, sozio-kulturellen sowie lebensgeschichtlichen Differenzen zur

als Norm gesetzten Konstruktion *Westdeutsch*. Die Thematisierung solcher Differenzen in der Erzählung lassen sich als Strategien ostdeutscher Identitätsinszenierung verstehen. Sie sind dahingehend zu unterscheiden, ob sie an Inhalte oder an Figuren gebunden sind. Eine dritte Strategie ostdeutscher Identitätsinszenierung ist an die Darstellung des Raums gebunden, der durch die transformationsbedingte Überformung nach und nach seinen ursprünglich differenten Charakter einbüßt.

Die inhaltsbezogene Strategie betont die Herausforderung der Umbruchssituation und deren Bewältigung. Essentiell ist hierbei der Themenkomplex „Arbeit“. Eine andere Variante besteht im Aufgreifen symbolischer Topoi, die Vergangenheit evozieren. Ebenfalls dem inhaltlichen Feld zuzuordnen ist die Bezugnahme auf internationale sportliche Erfolge der DDR sowie die Wertschätzung von Bildung, Kunst und Kultur. Die Erzählung bestätigt das Selbstbild einer handwerklichen bzw. künstlerischen Expertise der inszenierten Gruppe.

Die Strategie der an Figuren gebundenen Identitätsinszenierung äußert sich, indem diese biographisch bzw. durch ihre Sozialisation als Ostdeutsche gekennzeichnet sind. Darüber hinaus zeigt sie sich in den sprachlichen Äußerungen der Figuren. In *Kapitel 8.1.1.* wurde dieser Aspekt gesondert erfasst. Die Verbalisierungen wurden dort nach dem Grad ihrer Explizitheit, Ausformung und ihrer Funktion differenziert. Die quantitative Verteilung der sprachgebundenen Identitätsinszenierung weist Parallelen zur dramaturgischen Kurve der Erzählung auf. In ihren Handlungen bringen die Figuren dann ostdeutsche Identität hervor, wenn sie Gruppenzugehörigkeit konstruieren, die auf dem sozialen Kategorienpaar Ost-West beruht. Dabei wird die Gruppenzugehörigkeit Ost häufig mit moralisch-ethischen Qualitäten und Ansprüchen verknüpft.

Als dritte Strategie der Identitätsinszenierung dient die Darstellung des Raumes, seiner Regionen und konkreten Schauplätze. Sie werden zum einen als historisch gewachsen, zum anderen einer Veränderung unterliegend präsentiert. Die Prägung durch den Raum ist Teil der Identität, durch sie wird die Perspektive auf die Welt mitbestimmt. In der Visualität des Mediums ist der Raum immanent, auf das Konzept des filmischen Raums wurde im *Kapitel 2.1.2.* eingegangen, *Kapitel 6.1.2.* wies dem Raum die

Funktion eines Protagonisten der Erzählung zu. Darüber hinaus ist er aber auch Thema, indem seine Veränderungen verbal reflektiert werden. Dies geschieht in allen fünf Handlungsphase der rekonstruierten Erzählung.

Alle Identitätsinszenierungen sind, betrachtet man sie ohne den Kontext der Ost-West-Folie, zunächst einmal *beschreibend*. Bezieht man den Kontext jedoch ein, so zeigt sich, dass die Identitätsinszenierung darüber hinaus bestimmte Funktionen erfüllen. In der Interpretation wurde zwischen *erklärend* – im Sinne „so war es“ bzw. „das ist unsere Situation“, *abgrenzend* – die Differenz betonend und *bekräftigend* – in etwa „das macht uns aus“, unterschieden. Dabei ist ostdeutsche Identitätsinszenierung immer in die Handlungszusammenhänge der filmischen Einzelerzählungen eingebettet. Die drei Strategien kommen in den fünf Handlungsphasen der Erzählung in unterschiedlichem Maße zur Anwendung.

Die Ergebnisse der diachronen Analyse des Datenkorpus, die im *Kapitel 7.1.* vorgestellt und interpretiert wurden, bestätigten die Hypothese, dass mit zunehmendem zeitlichen Abstand zur ‚Epochenwende‘ 1989 das Ostspezifische des Dargestellten an Eindeutigkeit verliert. Während in den Anfangsphasen der Erzählung eine Verortbarkeit markant gegeben ist, oszilliert diese in den Endphasen zwischen Explizitheit und Implizitheit.

In der ersten Phase kommen alle drei Strategien gleichmäßig und in erklärender Funktion zum Tragen. Die zweite Phase rückt die raumgebundene erklärende Identitätsinszenierung stärker in den Vordergrund, wobei inhalts- und figurenbezogene Identitätsinszenierung konturierter auf dem Ausgangsniveau bleiben, beide haben eine erklärende und gleichzeitig abgrenzende Funktion. In der dritten Phase dominieren die an Figuren gebundene Strategie in abgrenzender und die inhaltsgebundene Strategie in bekräftigender Funktion. Die vierte Phase nutzt alle drei Strategien in bekräftigender Funktion und in der fünften Phase tritt fast ausschließlich die raumgebundene Strategie ostdeutscher Identitätsinszenierung in bestätigender Funktion in Erscheinung.

Ostdeutsche Identität hat in der MDR-Erzählung im Unterschied zu anderen massenmedialen Darstellungen den Status des Normalen inne, während Abweichungen davon hier als solche markiert sind. Sie wird in den

untersuchten Filmen nie stigmatisierend verwendet, sieht man von einigen seltenen Anmerkungen zum sächsischen Dialekt ab.

Die vorliegende Arbeit interpretierte die 45 Episoden als konstituierende Elemente einer Erzählung über den ostdeutschen Transformationsprozess der Jahre 1991 bis 2007. Die Konstruktion der Erzählung als solche beruht allein auf der strukturellen Analyse des Textgeflechts, das sie erst als sekundäres narratives System hervorbringt. In der Abfolge ihrer narrativen Einheiten (Handlungsphasen) präsentiert sich die zur Geltung gebrachte Erzählung, geformt und zielgerichtet, einer Ankunftsdraturgie verpflichtet. Das umfangreiche *Kapitel 7* verfolgte den Anspruch der Vielzahl der an der Bedeutungskonstitution beteiligten Codes weitestgehend gerecht zu werden, wobei auf die Interpretation der Filmmusik verzichtet wurde, da sie Teil der Bedeutungskonstitution der Kriminalerzählungen und daher für die Fragestellung der Untersuchung von untergeordneter Bedeutung ist. Um die Transparenz der Interpretation zu gewährleisten, wurden nach Möglichkeit Hintergründe erklärt, auf die sich etwaige Anspielungen beziehen.

Im Folgenden werden die Ergebnisse der diachronen Analyse der Erzählung in Bezug auf die Darstellung des Transformationsprozesses und der ostdeutschen Identitätsinszenierung in den einzelnen Handlungsphasen in einem Überblick vorgestellt. Eine ausführlichere Zusammenfassung findet sich jeweils am Ende der einzelnen Phasenanalysen.

Die *Expositionsphase* (1992 bis 1996, zwölf Episoden) ist vor dem Hintergrund des weggebrochenen Althergebrachten, dessen materialisierte Erscheinungen noch gegenwärtig sind, durch soziale Verwerfungen, Orientierungslosigkeit und der Notwendigkeit einer Neubestimmung gekennzeichnet. An Hand eines breiten Figurenpanoramas werden einerseits zerstörte Lebensentwürfe bzw. sich auftuende Chancen von Angehörigen verschiedener Generationen und sozialer Schichten präsentiert, andererseits bieten deren Reflexionen Einblick in die „Spielregeln“ des untergegangenen Staates DDR. Die sozialen Beziehungen unterliegen einem egalitären Anspruch.

Die *Steigerungsphase* (1997 bis 1999, neun Episoden) zeichnet sich durch eine auffällige Innenschau geschlossener Gemeinschaften aus. Da sie den

von Außen herangetragenem Veränderungen der Gegenwart nichts Entsprechendes entgegensetzen können, sind ihre symbolischen Refugien in ihrem Fortbestand substantiell bedroht. Die Identitätsinszenierung hat resignativen Charakter und bedient sich einer ausgeprägten Rückbezüglichkeit, bei der die in Frage gestellten Normen, Werte und Ideale durch historisch gewachsene Topoi versinnbildlicht werden.

In der *Höhepunktphase* (2000 bis 2002, neun Episoden) scheinen die Herausforderungen der ökonomischen und sozialen Veränderungen bewältigt, wobei der Vergangenheit als Herkunftsbezug eine Rolle zukommt. Die Gegenwartsorientierung zeigt sich in mehrfachen Ost-West-Kooperationen. Im Nebeneinander beider Gruppen erhalten diese ihre unterschiedlichen Konturen. Wesentliches Element der Gruppenzugehörigkeit(en) bilden Erinnerungen an die Zeit der Zweistaatlichkeit und der Wende.

Die *Retardierungsphase* (2003 bis 2005, neun Episoden) setzt den Jetzt-Bezug fort und präsentiert die Veränderungen implementiert und von den Figuren akzeptiert. In der Evaluierung ihrer aktuellen Lebenssituation und ihres gesellschaftlichen Status reflektieren die nun sozial differenzierten Figuren ihren gruppenspezifischen Sozialisationshintergrund DDR und versichern einander den gemeinsamen Erfahrungshorizont Ost.

Die *Phase der Neutralisierung* (2006 bis 2007, sechs Episoden) suggeriert den Vollzug des ökonomischen und sozialen Wandels. Anspruch auf Bedeutsamkeit erhebt der Osten allein in seinem Beitrag zum kulturellen Erbe Deutschlands, was in den markanten Schauplätzen zum Ausdruck kommt, die eine Verortung ermöglichen. Die Rahmenbedingungen haben den Figuren ihre Plätze zugewiesen, die Infragestellung einer solchen Normalität erfolgt vage. Darüber hinaus ist Ostspezifisches nicht explizit in Szene gesetzt und wird allenfalls atmosphärisch wahrnehmbar. Im Widerspruch dazu stehen die betont moralisierenden Appelle des älteren Protagonisten Ehrlicher.

Retrospektiv betrachtet lässt sich als symbolhaftes Leitmotiv der Erzählung „Unterwegs-Sein (im *neuen* Deutschland)“ bestimmen (siehe auch *Anhang*). Das in 45 Episoden fiktional konstruierte ‚Modell von Welt‘ wird in seiner letzten Episode statisch gesetzt und hat damit seine Daseinsberechtigung verloren, seine Grenzen sind aufgehoben. Es geht als Raumkonzept in

einem Weltmodell höherer Ordnung auf, was dem von Renner (1983) präzisierten konsistenten Zustand einer Ordnungstilgung durch Transformation entspricht. Der Ritt der Protagonisten der Erzählung aus der konstruierten Welt hinaus, d.h. ihr erneutes Überschreiten einer hier imaginierten Grenze, stellt symbolisch die vollzogene Ankunft infrage und widerspricht damit der auf der Handlungsebene behaupteten Aussageintention der Gesamterzählung, der erfolgreichen Integration des Ostens.

Die Ergebnisse der zwei Einzelanalysen einer Episode der Höhepunktphase aus dem Jahr 2001 in *Kapitel 8.2.* zeigen, dass die Inszenierung von ostdeutscher Identität in der MDR-Erzählung, die dem Medium Film eigenen Erzählstrategien intendiert einsetzt. Sie macht sich diese zunutze, um ihre Identitätsangebote als vereinbar mit einer konsensuellen Orientierung zu gestalten. Während ostdeutsche Identität in der Sequenz „Archiv“ allein verbal inszeniert wird, wird sie in der Szene „Münze“ visuell aufgerufen und parallel dazu verbal thematisiert. In beiden Ausschnitten vollzieht sich die dargebotene Identitätsinszenierung in Abhängigkeit von der Generationenzugehörigkeit des Protagonistenpaars und einer der sie begleitenden Nebenfiguren. Im „Archiv“ erinnern sich die Figuren an den Herbst 1989. Die Erinnerungen lösen eine narrativ ausgeformte Erzählung über ein persönliches Erlebnis des jüngeren Protagonisten Kain aus. Diese Erzählung thematisiert die ökonomische Diskrepanz zwischen der DDR und der BRD. Die „Münze“, ein materialisiertes Symbol der DDR, dient den beiden älteren Figuren, Walter und Ehrlicher, einer gemeinsamen Identitätsvergewisserung. Daneben vergegenwärtigen sich im visualisierten Geldstück Ansprüche des untergegangenen Staates DDR. Die Beispiele demonstrieren, in welchem Ausmaß die Realisierung der Identitätsinszenierung vom inkorporierten Erzähler abhängig ist. Im ersten Fall betrifft das die Wahl des Sprechers bzw. die postulierte Erzählwürdigkeit des Erzählten oder eben deren Negierung. Im zweiten Fall werden weder Einordnung noch Bewertung des Visualisierten und Verbalisierten vorgenommen. Es konnte sowohl für die Gesamterzählung als auch im Detail nachgewiesen werden, dass die MDR-TATORTE ostdeutsche Identität inszenieren und dabei Identitätsangebote machen, sich aber durch ihre

selektiven Präsentationen einer eindeutigen Positionierung hinsichtlich ihrer Aussageintention über die Integration des Ostens entziehen.

Die MDR-Erzählung erweitert die TATORT-Landschaft um eine ostdeutsche Perspektive, indem hier, deutlich kenntlich gemacht, Geschichten von Figuren erzählt werden, deren ostdeutsche Vita in die Zeit vor dem Mauerfall reicht und die in ihrer Sozialisation von der DDR (mit)geprägt sind. Sie erzählt Geschichten aus und über eine Region, in die sich die historischen, industriellen und politischen Entwicklungen Deutschlands eingeschrieben haben. Die übergeordnete Erzählinstanz MDR führt so vor Augen, dass der Osten Deutschlands seine 40-jährige DDR-Geschichte als „Mitgift“ in das vereinigte Deutschland eingebracht hat und diese Teil der deutschen Geschichte ist. Für die in und durch sie sozialisierten Menschen handelt es sich um mehr als eine „Fußnote der Geschichte“. In der Berücksichtigung der spezifischen Erfahrungswelt tragen die MDR-TATORTE mit dazu bei, die im Osten und im Westen divergierenden Erfahrungen zusammen zu sehen und ein respektierendes Geschichtsbewusstsein zu entwickeln. Dies ist umso notwendiger, da die medial verbreitete Sichtweise ist, die DDR als Teil der deutschen Nachkriegsgeschichte nicht mitzudenken, sondern, wenn überhaupt, diese lediglich als Negativfolie aufzurufen, um die Überlegenheit der Bundesrepublik zu unterstreichen. Gerade die Nicht-Präsenz und Abwertung der DDR erschwert die nachhaltige Identifikation von Teilen der 1990 beigetretenen Bevölkerungsgruppe der Ostdeutschen mit dem vereinigten Deutschland. Generell sollte im Sprachgebrauch differenziert werden, auf welchen Referenzraum man sich bezieht, wenn über die Zeit vor 1989 gesprochen wird. Die Alleinstellung „Deutschland“ suggeriert die Existenz eines einzigen Vergleichsparameters, sie erhebt die alte Bundesrepublik zur Norm.

Der MDR präsentiert in seiner Erzählung fragmentarisch und ausschnitthaft Elemente ostdeutscher Alltagswelt. Er thematisiert die Veränderungen und Schwierigkeiten der deutschen Einheit in ihren Folgen und nicht in ihren Ursachen. Die Inszenierung ostdeutscher Identität erfolgt, ohne nachhaltig Ost-West-Differenzen zu betonen und so ihre Fortschreibung bzw. Verstärkung zu unterstützen. In der Regel ist sie konsequent an die

Handlungslogik der Episode bzw. der agierenden Figuren gebunden, selten plakativ und aufgesetzt.

Die 1991 neu gegründete Sendeanstalt MDR wollte mit ihrem TATORT für möglichst breite Rezipientengruppen in Ost und West konsensfähig sein. Sie greift dabei die im medialen Diskurs dominierenden Deutungen des Westens über den Osten nicht auf (Staatssicherheit, Dopingopfer usw.) und erzählt stattdessen davon weitgehend unberührte Geschichten. Gleiches gilt, wenn die Gefahr besteht, dass die Themen unter Hinzuziehung dichotomer Verfahren dem Osten zugeordnet werden (Fremdenfeindlichkeit, Demokratieverständnis usw.). Evident ist die männliche Dominanz im MDR-TATORT der Jahre 1991 bis 2007, sowohl bei den inkorporierten Erzählern (Drehbuch, Regie, Kamera), der redaktionellen Betreuung als auch bei der Besetzung des Protagonistenpaars.

Anzumerken bleibt, dass der Beitrag der ostdeutschen Sendeanstalt MDR, seit 1992 Teil der ARD, zum TATORT - immerhin 45 (Ehrlicher/Kain) und 8 (Saalfeld/Keppler) von insgesamt 781 Folgen - im Rahmen der medialen Berichterstattung und Selbstreferentialität zum 40. Jubiläum der Reihe im November 2010 so gut wie keine Berücksichtigung fand. Obwohl die Selbstbespiegelung Deutschlands seit nunmehr zwanzig Jahren um die ostdeutsche Blickrichtung ergänzt und dadurch neu justiert wird, ist der Osten im medialen Diskurs über den TATORT nicht präsent. Als Beispiel sei hier „40 Jahre „Tatort“ – Eine Chronik der deutschen Gesellschaft“ (Süddeutsche Zeitung vom 27./28. November 2010) angeführt. Welche deutsche Gesellschaft ist gemeint? Selbst 20 Jahre nach der Vereinigung beider deutscher Staaten im Oktober 1990 findet der Osten Deutschlands nur indirekt durch die Nennung des 1. TATORTS aus dem Jahre 1970 „Taxi nach Leipzig“ Erwähnung, womit die „Tragfähigkeit“ der Folie Ost-West stabilisiert wird. Dies ist nicht nur fahrlässig, sondern auch bedauerlich, da mit dem MDR-TATORT der einzige mediale Dauertext eines solchen Umfangs und einer solchen Reichweite aus dem Osten über den Osten vorliegt, dem ungeachtet seines fiktionalen Charakters Zeitzeugenqualität innewohnt.

10. Verzeichnisse

10.1. Literaturverzeichnis

Adelmann, Ralf/ Stauff, Markus (2006): „Ästhetik der Re-Visualisierung. Zur Selbststilisierung des Fernsehens“. In: Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 55-76.

Adelmann, Ralf/Hesse, Ja O./Keilbach, Judith/Stauff, Markus/Thiele, Matthias (2001) (Hrsg.): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie - Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

Agricola, Erhard (1975) (Hrsg.): Wörter und Wendungen. Wörterbuch zum deutschen Sprachgebrauch. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut.

Ahbe, Thomas/Gries, Rainer (2007): Geschichte der Generationen in der DDR und in Ostdeutschland. Ein Panorama. Thüringen: Landeszentrale für politische Bildung.

Ahbe, Thomas (2005): Ostalgie. Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren. Erfurt: Landeszentrale für politische Bildung.

Ahbe, Thomas (2005): „Der Osten aus der Sicht des Westens. Die Bilder von den Ostdeutschen und ihre Konstrukteure“. In: Bahrmann, Hannes/Links, Christoph (Hrsg.): Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 268-281.

Albersmeier, Franz-Josef (2001) (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek.

Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 2003-2009 /Die Berliner Republik), Band 12. Hrsg. V. Renate Köcher. Berlin, New York (Walter de Gruyter) 2010.

Allensbacher Jahrbuch der Demoskopie 1993 - 1997, Band 10. Hrsg. v. Elisabeth Noelle-Neumann und Renate Köcher. München u.a.: K. G. Saur/Allensbach, Bonn: Verlag für Demoskopie 1997.

Altman, Rick (2008): A Theory of Narrative. New York: Columbia University Press.

Ammon, Ulrich (1995): Die deutsche Sprache in Deutschland, Österreich und der Schweiz: das Problem der nationalen Varietäten. Berlin, New York: de Gruyter.

Amsler, Peter/Bruck, Elke/Fröhlich, Manuel (1995) (Hrsg.): Was eint und trennt die Deutschen? Stimmungs- und Meinungsbilder nach der Vereinigung. Mainz: Forschungsgruppe Deutschland.

Antos, Gerd/Schubert, Thomas (1997): „Unterschiede in kommunikativen Mustern“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008a) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 463-486.

Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (1991) (Hrsg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Assmann, Aleida/Assmann, Jan (1994): „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“. In: Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 114-140.

Assmann, Aleida (1993): Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag. (=Edition Pandora, Band 14).

Auer, Peter/Hausendorf, Heiko (Hrsg.): Kommunikation in gesellschaftlichen Umbruchssituationen. Mikroanalytische Aspekte des sprachlichen und gesellschaftlichen Wandels in den Neuen Bundesländern. Tübingen: Niemeyer-Verlag.

Ayaß, Ruth/Begmann, Jörg (2006) (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek: rowohlt's enzyklopädie.

Bachorz, Stephanie (2004): „Zur Analyse der Figuren“. In: Wenzel, Peter (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 51-67.

Bahrman, Hannes/Links, Christoph (2005) (Hrsg.): Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz. Berlin: Christoph Links Verlag.

Barnwell, Jane (2009): Grundlagen der Filmgestaltung. München: Stiebner Verlag.

Barth, Hermann (1990): Psychagogische Strategien des filmischen Diskurses in G.W. Pabsts KAMERADSCHAFT (Deutschland 1931). Mit einem vollständigen Filmprotokoll im Anhang. München: Schaudig&Ledig.

Barthes, Roland (1979): Elemente der Semiologie. Frankfurt/M.: Syndikat.

Bazin, Andre (1958/2001): „Die Entwicklung der kinematographischen Sprache“. In: Albersmeier, Franz-Josef (2001) (Hrsg.): Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam Universal-Bibliothek, S. 256-274.

Becker, Henk A. (1998): „Generationen in West- und Ostdeutschland nach der Vereinigung“. In: Meulemann, Heiner (Hrsg.): Werte und nationale Identität im vereinten Deutschland. Erklärungsansätze der Umfrageforschung. Opladen: Leske+Budrich, S. 269-281.

Behnen, Michael (2002) (Hrsg.): Lexikon der deutschen Geschichte von 1945 bis 1990. Ereignisse, Institutionen, Personen im geteilten Deutschland. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Berry, John W. (2001): „The psychology of culture shock“. In: Ward, Colleen A./Bochner, Stephen/Furnham, Adrian (2001): Hove: Routledge.

Betz, Werner (1962): „Zwei Sprachen in Deutschland?“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008a) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 113-119.

Bleicher, Joan Kristin (1999): Fernsehen als Mythos. Poetik eines narrativen Erkenntnisystems. Opladen: Westdeutscher Verlag.

- Bollhöfer, Björn (2005): „Stadtansichten im *Tatort*. Filmischer Raum und filmisches Image“. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): *Medien Morde. Krimis intermedial*. Paderborn: Fink, S. 130-144.
- Bonfadelli, Heinz (2002): *Medieninhaltsforschung. Grundlagen, Methoden, Anwendungen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. London: Routledge.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993): *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw Hill.
- Borries, Friedrich v./Fischer, Jens-Uwe (2008): *Sozialistische Cowboys. Der Wilde Westen Ostdeutschlands*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Borstnar, Nils/Pabst, Eckhard/Wulff, Hans Jürgen (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bourdieu, Pierre (1994): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Brauerhoch, Anette (2006): „Fräuleins“ und GlS. *Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt/M.: Sroemfeld-Verlag.
- Braun, Jutta (2009): „'Jedermann an jedem Ort – einmal in der Woche Sport'. Triumph und Trugbild des DDR-Sports.“ In: Großbölting, Thomas (Hrsg.): *Friedensstaat, Leseland, Sportnation. DDR-Legenden auf dem Prüfstand*. Berlin: Ch. Links Verlag, S. 177-195.
- Brie, Andre (2005): „Deutsch-deutsche Fremdheiten. Mentale Unterschiede und ihre sozialen Ursachen“. In: Bahrmann, Hannes/Links, Christoph (Hrsg.): *Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz*. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 208-220.
- Brie, Michael (1999): „Die ostdeutsche Teilgesellschaft“. In: Kaase, Max/Schmid, Günther (Hrsg.): *Eine lernende Demokratie. 50 Jahre Bundesrepublik Deutschland*. Berlin, S. 201-236.
- Brinker, Klaus/Sager, Sven F. (2001): *Linguistische Gesprächsanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag
- Brück, Ingrid/Guder, Andrea/Viehoff, Reinhold/Wehn, Karin (2003): *Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart: Metzler.
- Brünner, Gisela (1987): *Kommunikation in institutionellen Lehr- Lern- Prozessen. Diskursanalytische Untersuchungen zu Instruktionen in der betrieblichen Ausbildung*. Tübingen: Narr.
- Burke, Peter (1991): „Geschichte als soziales Gedächtnis“. In: Assmann, Aleida/Harth, Dietrich (Hrsg.): *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 289-304.
- Busch, Ulrich (2005): „Die Währungsunion. Politische Weichenstellung für einen ökonomischen Fehlstart“. In: Bahrmann, Hannes/Links, Christoph (Hrsg.): *Am Ziel*

vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 75-92.

Busse, Tanja/Dürr, Tobias (2003) (Hrsg.): Das *neue* Deutschland. Die Zukunft als Chance. Berlin: Aufbau-Verlag.

Campbell, Joseph (1999): Der Heros in tausend Gestalten. Frankfurt/M.: Insel-Verlag.

Carroll, Noell (1996): Theorizing the Moving Image. Cambridge: Cambridge University Press.

Casper-Hehne, Hiltraud/Schweiger, Irmy (2008) (Hrsg.): Deutschland und die „Wende“ in Literatur, Sprache und Medien. Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektiven. Göttingen: Universitätsverlag.

Chatmann, Seymour (1978): Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca and London: Cornell University Press.

Clyne, Michael G. (1995): „German in divided and unified Germany“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 391-415.

De Cillia, Rudolf/Wodak, Ruth (2009) (Hrsg.): Gedenken im „Gedankenjahr“. Zur diskursiven Konstruktion österreichischer Identitäten im Jubiläumsjahr 2005. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag.

Deschner, Günther (2008): Reinhard Heydrich. Biographie eines Reichsprotektors. Tübingen: Universitas.

Deutsches Rundfunkarchiv (2004) (Hrsg.): In geteilter Sicht. Fernsehgeschichte als Zeitgeschichte – Zeitgeschichte als Fernsehgeschichte. Dokumentation eines Symposiums. Potsdam: Verlag für Berlin-Brandenburg.

Diaz-Bone, Rainer (2005): „Diskursanalyse“. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH., S. 538-552.

Dieckmann, Christoph (1999): Das wahre Leben im falschen. Geschichten von ostdeutscher Identität. Berlin: Christoph Links Verlag.

Dijk, Teun A. van (2001): „Multidisciplinary CDA: a plea for diversity“. In: Wodak, Ruth/Meyer, Michael (Hrsg.): Methods of Critical Discourse Analysis. London: Sage Publications, S. 95- 120.

Dijk, Teun A. van (1980): Textwissenschaft. Eine interdisziplinäre Einführung. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Dijk, Teun A. van (1977): Text and context: explorations in the semantics and pragmatics of discourse. London: Longman.

Dörner, Andreas (2001): Politainment. Politik in der medialen Erlebnisgesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Dörner, Andreas (2000): Politische Kultur und Medienunterhaltung. Zur Inszenierung politischer Identitäten in der amerikanischen Film- und Fernsehwelt. Konstanz: Universitätsverlag.

Dörner, Andreas (1997): „Politische Bildwelten: Filmanalyse als Instrument der Politischen Kulturforschung. In: SOWI-Sozialwissenschaftliche Informationen 26, H.4, S. 248-254.

Dudenredaktion (2002) (Hrsg.): Duden, Band 10: Das Bedeutungswörterbuch. Mannheim: Dudenverlag (3. neu bearbeitete und erweiterte Auflage).

Dudenredaktion (2002) (Hrsg.): Duden, Band 11: Redewendungen. Mannheim: Dudenverlag (2. neu bearbeitete und erweiterte Auflage).

Dudenredaktion (2001) (Hrsg.): Duden, Band 5: Das Fremdwörterbuch. Mannheim: Dudenverlag (7. neu bearbeitete und erweiterte Auflage).

Dudenredaktion (1995) (Hrsg.): Duden, Band 4: Die Grammatik. Mannheim: Dudenverlag (5. neu bearbeitete und erweiterte Auflage).

Ebbrecht, Tobias/Hoffmann, Hilde/Schweinitz, Jörg (2009) (Hrsg.): DDR-erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms. Marburg: Schüren Verlag.

Eckart, Karl/Scherf, Konrad (2004) (Hrsg.): Deutschland auf dem Weg zur inneren Einheit. Berlin: Duncker&Humblot (=Schriftenreihe der Gesellschaft für Deutschlandforschung, Band 87).

Eder, Jens (2008): Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse. Marburg: Schüren.

Ehrenspeck, Yvonne/Schäffer, Burkhard (2003) (Hrsg.): Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch. Opladen: Leske+Budrich.

Elias, Norbert (1991): Die Gesellschaft der Individuen. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Engler, Balz (1998): „Buch, Bühne, Bildschirm. *König Lear* intermedial“. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 58-67.

Erikson, Erik H. (1973): Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.

Erll, Astrid (2005): Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart: Metzler.

Erll, Astrid/Wodianka, Stephanie (2008) (Hrsg.): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin: Walter de Gruyter.

Eroms, Hans-Werner (1997): „Sprachliche ‚Befindlichkeit‘ der Deutschen in Ost und West“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 425-440.

Fahle, Oliver/Engell, Lorenz (2006) (Hrsg.): Philosophie des Fernsehens. München: Wilhelm Fink Verlag.

Fairclough, Norman (2003): Analysing Discourse. Textual analysis for social research. London/New York: Routledge.

Falter, Jürgen W. (2000) (Hrsg.): Die politische Orientierung von Ost- und Westdeutschen im Vergleich. Opladen: Leske+Budrich.

Faulstich, Werner (2002): Grundkurs Filmanalyse. München: Wilhelm Fink Verlag.

Faulstich Werner (1991) (Hrsg.): Medien und Kultur. Beiträge zu einem interdisziplinären Symposium der Universität Lüneburg. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Field, Syd (2000): Drehbuchsreiben für Fernsehen und Film. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München: Paul List Verlag.

Fiske, John (1987): Television Culture. London/New York: Routledge.

Fix, Ulla (2005) (Hrsg.): Hörfilm. Bildkompensation durch Sprache. Linguistisch-filmisch-semiotische Untersuchungen zur Leistung der Audiodeskription in Hörfilmen am Beispiel des Films „Laura, mein Engel“ aus der „Tatort“-Reihe. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Fix, Ulla (2001): „Sprachbiographien“. In: Kühn, Ingrid (Hrsg.): Ost-West-Sprachgebrauch – zehn Jahre nach der Wende. Opladen: Leske+Budrich, S. 77-83.

Fix, Ulla (1997): „Die Sicht der Betroffenen. Beobachtungen zum Kommunikationswandel in den neuen Bundesländern“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008a) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 441-452.

Fleischer, Holms (1993): Von der DDR zu den fünf neuen Bundesländer – Entwicklungen im Sprachgebrauch an ausgewähltem lexikalischen Material. Cand. ling. merc. thesis. Handelshojkolen Arhus.

Flick, Uwe (2000): Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften. Reinbeck: rowohlts enzyklopädie.

Fraas, Claudia/Steyer, Kathrin (1992): „Sprache der Wende – Wende der Sprache? Beharrungsvermögen und Dynamik von Strukturen im öffentlichen Sprachgebrauch“. In: Deutsche Sprache 2, 172-184.

Freytag, Gustav (1894): Die Technik des Dramas. Leipzig: [s.n.]. (7. Auflage).

Friedrich, Andreas (2003) (Hrsg.): Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart: Philipp Reclam.

Früh, Werner (2007): Inhaltsanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft. (6. Auflage).

Früh, Werner (1994): Realitätsvermittlung durch Massenmedien. Die permanente Transformation der Wirklichkeit. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Gaitzsch, Hans-Volkmar (2008): Die Birkhahn-Story: Neuausgabe der Lebensgeschichte einer Turflegende 1945-1965. Leipzig: Engelsdorfer-Verlag.

Geis, Martin (2005): Migration in Deutschland. Interregionale Migrationsmotivatoren. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

Genette, Gerard (1998): Die Erzählung. München: W. Fink. (2. Auflage).

Gensicke, Thomas (1998): Die neuen Bundesbürger. Eine Transformation ohne Integration. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Gersch, Wolfgang (2006): Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme. Berlin: Aufbau-Verlag.

Giesen, Bernhard (1993): Die Intellektuellen und die Nation. Eine deutsche Achsenzeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Gille, Martina (2008) (Hrsg.): Jugend in Ost und West seit der Wiedervereinigung. Ergebnisse aus dem replikativen Längsschnitt des DJI-Jugendsurvey. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft.

Goffmann, Erving (1986): Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Goffmann, Erving (1975): Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Grant, Barry Keith (2007): Film Genre. From Iconography to Ideology. London/New York: Wallflower.

Gräf, Dennis (2010): TATORT. Ein populäres Medium als kultureller Speicher. Marburg: Schüren.

Greiffenhagen, Martin/Greiffenhagen, Sylvia (2002): „Zwei politische Kulturen? Wissenschaftliche und politische Unsicherheiten im Umgang mit der deutschen Vereinigung“. In: Wehling, Hans-Georg (Hrsg.): Deutschland Ost – Deutschland West. Eine Bilanz. Opladen: Leske+Budrich, S. 11-34.

Greimas, Algirdas Julien (1972): Elemente einer narrativen Grammatik. In: Blumensath, Heinz (Hrsg.): Strukturalismus in der Literaturwissenschaft. Köln: Kiepenheuer&Witsch, S. 47-67.

Grob, Norbert (2002): „Kriminalfilm“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 325-330.

Grosser, Dieter (1999): „Verhandlungen zur Deutschen Einheit: Ökonomischer Prozess“. In: Weidenfeld, Werner/Korte, Karl-Rudolf (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit 1949-1989-1999. Frankfurt/New York: Campus Verlag. S. 814.

Großbölting, Thomas (2009) (Hrsg.): Friedensstaat, Leseland, Sportnation. DDR-Legenden auf dem Prüfstand. Berlin: Ch. Links Verlag.

Guder, Andrea (2003): Genosse Hauptmann auf Verbrecherjagd. Der Krimi in Film und Fernsehen der DDR. Bonn: ARCult Media.

Gülich, Elisabeth (2008): „Alltägliches erzählen und alltägliches Erzählen“. In: Hausendorf, Heiko (Hrsg.): Zwischen Linguistik und Literaturwissenschaft. Zeitschrift für Germanistische Linguistik, Bd. 3, S. 403-426.

Gülich, Elisabeth (2007): „Mündliches Erzählen: narrative und szenische Rekonstruktion. In: Lubs, Sylke/Jonker, Louis/Ruwe, Andreas/Wise, Uwe (Hrsg.): Behutsames Lesen. Alttestamentliche Exegese im interdisziplinären Methodendiskurs. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, S. 35-62.

Habermas, Jürgen (1973): „Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation 1968“. In: Habermas, Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 118-194.

Halbwachs, Maurice (1985/1991): Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Hall, Stuart (1981): Encoding and Decoding in Television Discourse. In: Hall Stuart et al.: Culture, Media, Language. London: Hutchinson, S. 57-72.

Haller, Dieter (2005): dtv-Atlas Ethnologie. München: Deutscher Taschenbuchverlag.

Hausendorf, Heiko (2000): Zugehörigkeit durch Sprache. Eine linguistische Studie am Beispiel der deutschen Wiedervereinigung. Tübingen: Niemeyer-Verlag.

Hausendorf, Heiko (2000/2008): „Ost und Westzugehörigkeiten als soziale Kategorien im wiedervereinigten Deutschland“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008a) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 571-598.

Haselauer, Elisabeth (1997): Zur Filmsoziologie. Wien: Institut für Soziologie. (Manuskript).

Heidrich, Ina (2006): Das Ende im Fernsehfilm. Hamburg (unveröff. Magisterarbeit).

Heitmeyer, Wilhelm (2009) (Hrsg.): Deutsche Zustände. Folge 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Heitmeyer, Wilhelm (2009): „Leben wir immer noch in zwei Gesellschaften? 20 Jahre Vereinigungsprozeß und die Situation *Gruppenbezogener Menschenfeindlichkeit*.“ In: Heitmeyer, Wilhelm (Hrsg.): Deutsche Zustände. Folge 7. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 13-49.

Helbig, Jörg (1998) (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194).

Hellmann, Manfred W.(2008): Das einigende Band? Beiträge zum sprachlichen Ost-West-Problem im geteilten und wiedervereinigten Deutschland. (Hrsg. Von Herberg Dieter). Tübingen: Narr Verlag.

Hellmann, Manfred W. (2008a): „Zur Sprache nach der „Wende“: Ost-West-Kulturen in der Kommunikation“. In: Casper-Hehne, Hiltraud/Schweiger, Irmy (Hrsg.): Deutschland und die „Wende“ in Literatur, Sprache und Medien. Interkulturelle und kulturkontrastive Perspektiven. Göttingen: Universitätsverlag, S. 97-116.

Hellmann, Manfred W. (2004): „Thema erledigt – oder doch nicht? Was bleibt zu tun bei der Erforschung des DDR-Sprachgebrauchs?“ In: Reiher, Ruth/Baumann, Antje (Hrsg.): Vorwärts und nicht vergessen. Sprache in der DDR, was war, was ist, was bleibt. Berlin: Aufbau Verlag, S. 17-26.

Henke, Klaus-Dietmar (1999): „Staatssicherheit“. In: Weidenfeld/Korte (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit. Frankfurt/M./New York: Campus: S. 721-730.

Hepp, Andreas/Winter, Rainer (1999) (Hrsg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag (2. Auflage).

Herberg, Dieter (1997/2008): „Beitritt, Anschluß oder was? Heteronominativität in Texten der Wendezeit“. In: Hellmann, Manfred W/Schröder, Marianne (2008b) (Hrsg.): Sprache und Kommunikation in Deutschland Ost und West. Ein Reader zu fünfzig Jahren Forschung. Hildesheim: Olms-Verlag. (= Germanistische Linguistik 192-194), S. 418-424.

Heß, Ulrich (1994): „Sachsen im 20. Jahrhundert. Wiederentdeckung einer Region oder Neukonstruktion einer regionalen Identität?“ In: Jaraus, Konrad H./Middell, Matthias (Hrsg.): Nach dem Erdbeben. (Re)Konstruktion ostdeutscher Geschichte und Geschichtswissenschaft. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 288-303.

Hickethier, Knut (2007a): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler. (4. aktualisierte und erweiterte Aufl.).

Hickethier, Knut (2007b): „Erzählen mit Bildern. Für eine Narratologie der Audiovision“. In: Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (Hrsg.): Mediale Ordnungen. Marburg: Schüren Verlag, S. 91-106.

Hickethier, Knut (2005) (Hrsg.): Filmgenres. Kriminalfilm. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Hickethier, Knut (2003): Einführung in die Medienwissenschaft. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Hickethier, Knut (2002): „Fernsehspiel“. In: Koebner, Thomas (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 168-170.

Hickethier, Knut (2001a): „Wie bitte, Sie lieben das Meer nicht? – Bleiben Sie dran! Mediale Inszenierungen und Mehrfachadressierungen“. In: Möhn, Dieter/Roß Dieter/Tjarks-Sobham, Marita (Hrsg.): Mediensprache und Medienlinguistik. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag (=Sprache in der Gesellschaft. Beiträge zur Sprachwissenschaft, Bd. 26), S. 111-129.

Hickethier, Knut (2001b): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler. (3. Auflage).

Hickethier, Knut (1993) (Hrsg.): Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel und Fernsehfilm in Ost und West. Siegen. Arbeitshefte Bildschirmmedien.

Hickethier, Knut (1991): Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens. Lüneburg: Kultur-Medien-Kommunikation.

Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (1990) (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin: edition sigma.

Hillmann, Karl-Heinz (1994): Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kröner. (4. Auflage).

Hoffmann-Lange, Ursula (2002): „Elite West – Elite Ost? Eliten in den alten und neuen Bundesländern“. In: Wehling, Hans-Georg (Hrsg.): Deutschland Ost – Deutschland West. Eine Bilanz. Opladen: Leske+Budrich, S. 105-131.

Holly, Werner (2004): Fernsehen. Tübingen: Niemeyer.

Holly, Werner/Püschel, Ulrich/Bergmann, Jörg (2001) (Hrsg.): Der sprechende Zuschauer. Wie wir uns Fernsehen kommunikativ aneignen. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Iser, Wolfgang (1971): Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz: Universitätsverlag.

Jarausch, Konrad H./Middell, Matthias (1994) (Hrsg.): Nach dem Erdbeben. (Re)Konstruktion ostdeutscher Geschichte und Geschichtswissenschaft. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag.

Jarausch, Konrad H./Middell, Matthias (1994): „Einleitung. Die DDR als Geschichte: Verurteilung, Nostalgie oder Historisierung“. In: Jarausch, Konrad H./Middell, Matthias (Hrsg.): Nach dem Erdbeben. (Re)Konstruktion ostdeutscher Geschichte und Geschichtswissenschaft. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 8-20.

Jäger, Siegfried (2004): Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung. Münster: UNRAST-Verlag. (4. Auflage).

Jureit, Ulrike (2006): Generationenforschung. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Jurga, Martin (1999): „Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies“. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hrsg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag (2. Auflage), S. 127-144.

Kamp, Werner/Rüsel, Manfred (1998): Vom Umgang mit Film. Berlin: Volk und Wissen.

Kampfer, Angelika (2006): Übergänge. Von der DDR zur Bundesrepublik Deutschland. Wien: Böhlau.

Kandorfer, Pierre (2003): Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde. Gau-Heppenheim: mediabook Verlag.

Kanzog, Klaus (2007): Grundkurs Filmsemiotik. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig (= Diskurs Film Bd. 10).

Kanzog, Klaus (2001): Grundkurs Filmrhetorik. München: Diskurs-Film-Verlag Schaudig und Ledig (= Diskurs Film Bd. 9).

Kanzog, Klaus (1997): Einführung in die Filmphilologie (2. Aufl.). München: Schaudig und Ledig. (= Diskurs Film Bd. 4).

Katz, Steven D. (1999): Die richtige Einstellung. Shot by Shot. Zur Bildsprache des Films. Frankfurt/M.: Zweitausendeins.

Keller, Katrin (1994): „Landesgeschichte zwischen Wissenschaft und Politik: August der Starke als sächsisches ‚Nationalsymbol‘“. In: Jaraus, Konrad H./Middell, Matthias (Hrsg.): Nach dem Erdbeben. (Re)Konstruktion ostdeutscher Geschichte und Geschichtswissenschaft. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 195-218.

Keppler, Angela (2006): Mediale Gegenwart. Eine Theorie des Fernsehens am Beispiel der Darstellung von Gewalt. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Klein, Ansgar (1995) (Hrsg.): Wertediskussion im vereinten Deutschland. Köln: Bund-Verlag.

Kleiner, Felicitas (2003): „Die Geschichte vom kleinen Muck“. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): Filmgenres. Fantasy- und Märchenfilm. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 58-61.

Kluge, Volker (2000): Das große Lexikon der DDR-Sportler. Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf.

Klotz, Volker (1972): Geschlossene und offene Form im Drama. München: Carl Hanser Verlag.

Koebner, Thomas/Meder Thomas (2006): Bildtheorie und Film. München: Richard Booberg Verlag. (edition text + kritik).

Koebner, Thomas (2002) (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Films. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Korte, Helmut (1999): Einführung in die systematische Filmanalyse. Berlin: Erich Schmidt Verlag.

Kracauer, Siegfried (1984): Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Krah, Hans (2004): „Krieg und Krimi. Der Bosnienkrieg im deutschen Fernsehkrimi – TATORT: KRIEGSSPUREN und SCHIMANSKI: MUTTERTAG. In: Petersen, Christer(Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I Nordamerika und Europa. Kiel: Verlag Ludwig, S. 96-131.

Kralinski, Thomas (2003): „Leere oder Lehre? Wie die Bevölkerungsentwicklung im Osten Land und Menschen prägt“. In: Busse, Tanja/Dürr, Tobias (Hrsg.): Das *neue* Deutschland. Die Zukunft als Chance. Berlin: Aufbau-Verlag, S. 79-93.

Kresic, Marijana (2006): Sprache, Sprechen und Identität. Studien zur sprachlich-medialen Konstruktion des Selbst. München: Iudicium.

Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (2001): Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication. London: Arnold.

Kress, Gunther/van Leeuwen, Theo (1996): Reading Images. The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

Kress, Gunther (1985): Linguistic Processes in Sociocultural Practice. Victoria: Deakin University.

Krützen, Michaela (2004): Dramaturgie des Films. Wie Hollywood erzählt. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse. Theorien, Methoden, Kritik. Wien: Böhlau.

Kühn, Ingrid (2004): „Erinnerungsvokabular mit Verfallsdatum. Wie erklärungsbedürftig ist DDR-spezifische Lexik?“ In: Reiher, Ruth/Baumann, Antje (2004) (Hrsg.): Vorwärts und nicht vergessen. Sprache in der DDR, was war, was ist, was bleibt. Berlin: Aufbau Verlag, S. 315-325.

Kühn, Ingrid (2001) (Hrsg.): Ost-West-Sprachgebrauch – zehn Jahre nach der Wende. Opladen: Leske+Budrich.

Lacey, Nick (2006): Narrative and Genre. Key Concepts in Media Studies. Basingstocke: Palgrave. (6. Auflage).

Lahn, Silke/Meister, Jan Christoph (2008): Einführung in die Erzähltextanalyse. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.

Lange, Sigrid (2007): Einführung in die Filmwissenschaft. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Lämmert, Eberhard (1999) (Hrsg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie Verlag.

Lämmert, Eberhard (1970): Bauformen des Erzählens. Stuttgart: Metzler (4. Auflage).

Leubner, Martin/ Saupe, Anja (2009): Erzählungen in Literatur und Medien und ihre Didaktik. Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

Link, Jürgen (1997): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Lodge, David (1998): Roman, Theaterstück, Drehbuch. Drei Arten, eine Geschichte zu erzählen. In: Helbig, Jörg (Hrsg.): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebietes. Berlin: Erich Schmidt Verlag, S. 68-80.

Lotman, Jurij/Uspenskij, Boris (1977): Die Rolle dualistischer Modelle in der Dynamik der russischen Kultur. In: Poetica 9, S. 1-40.

Lotman, Jurij M. (1977): Probleme der Kinoästhetik. Einführung in die Semiotik des Films. Frankfurt/M.: Syndikat.

Lotman, Jurij M. (1972). Die Struktur literarischer Texte. München: Wilhelm Fink Verlag.

Lucke von, Albrecht (2003): Vom Ende des Westblocks oder: lauter schöne Projektionen. In: Busse, Tanja/Dürr, Tobias (Hrsg.): Das *neue* Deutschland. Die Zukunft als Chance. Berlin: Aufbau-Verlag, S. 208-218.

Maas, Utz (1984): „Als der Geist der Gemeinschaft eine Sprache fand“. Sprache im Nationalsozialismus. Versuch einer historischen Argumentationsanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Mahne, Nicole (2007): Transmediale Erzähltheorie. Eine Einführung. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht.

Martenstein, Harald (1996): Das hat Folgen. Deutschland und seine Fernsehserien. Leipzig: Reclam Verlag.

Martinez, Matias/Scheffel, Michael (2007): Einführung in die Erzähltheorie. München: C.H. Beck. (7. Auflage).

Mayring, Philipp (2008): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim: Beltz. (10.Auflage).

Mayring, Philipp/Hurst, Alfred (2005): Qualitative Inhaltsanalyse. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 425-444.

Mayring, Philipp (1983): Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim: Beltz. .

Mead, George H. (1968): Geist, Identität und Gesellschaft aus der Sicht des Sozialbehaviorismus. Frankfurt/M.: Suhrkamp. (10. Auflage).

Menz, Florian (1994): „Diskursforschung in Österreich.“ In: Ehlich, Konrad (Hrsg.): Diskursanalyse in Europa. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag, S. 139-159.

Merten, Klaus (1995): Inhaltsanalyse. Einführung in Theorie, Methode und Praxis. Opladen: Westdeutscher Verlag, 2. verb. Auflage.

Merten, Klaus/Schmidt, Siegfried J./Weischenberg, Siegfried (1994) (Hrsg.): Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Metz, Christian (1973): Sprache und Film. Frankfurt/M.: Athenäum Verlag.

Metz, Christian (1972): Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink Verlag.

Meulemann, Heiner (1998) (Hrsg.): Werte und nationale Identität im vereinten Deutschland. Erklärungsansätze der Umfrageforschung. Opladen: Leske+Budrich.

Mielke, Christine (2006): Zyklisch-serielle Narration. Erzähltes Erzählen von 1001 Nacht bis zur TV-Serie. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (2005) (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Mikos, Lothar (2003): Film- und Fernsehanalyse. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH.

Monaco, James (2003): Film und Neue Medien. Lexikon der Fachbegriffe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Monaco, James (2001): Film verstehen. Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Möhn, Dieter/Roß Dieter/Tjarks-Sobham, Marita (2001) (Hrsg.): Mediensprache und Medienlinguistik. Frankfurt/M.: Peter Lang Verlag (=Sprache in der Gesellschaft. Beiträge zur Sprachwissenschaft, Bd. 26).

Müller, Corinna/Scheidgen, Irina (2007) (Hrsg.): Mediale Ordnungen. Marburg: Schüren Verlag.

Müller, Cornelia (1998): Redebegleitende Gesten. Kulturgeschichte-Theorie-Sprachvergleich. Berlin: Berlin Verlag Spitz.

Nagorske, Wolfgang (2008): „Sparwasser, Sparwasser, TOOR!. Görlitz: Regionen Verlag.

Neller, Katja (2006): DDR-Nostalgie. Dimensionen der Orientierungen der Ostdeutschen gegenüber der ehemaligen DDR, ihre Ursachen und politischen Konnotationen. Wiesbaden: VHS Verlag für Sozialwissenschaften.

Niethammer, Lutz (2000): Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.

Niethammer, Lutz/von Plato, Alexander/Wierling, Dorothee (1991): Die volkseigene Erfahrung. Eine Archäologie des Lebens in der Industriezone der DDR. 30 biographische Eröffnungen. Berlin: Rowohlt.

Ohler, Peter (1994): Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme. Münster: MAKS Publikationen Münster.

Peirce, Charles, Sanders (1993): Phänomen und Logik der Zeichen (hg. und übers. von Helmut Pape). Frankfurt/M.: Suhrkamp (2. Auflage).

Petersen, Christer (2004) (Hrsg.): Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Band I Nordamerika und Europa. Kiel: Verlag Ludwig.

Peulings, Birgit (1993): „Die Ost-West-Geschichte im bundesrepublikanischen Fernsehspiel – Inhalte und Entwicklung eines Genres.“ In: Hickethier, Knut (Hrsg.): Deutsche Verhältnisse. Beiträge zum Fernsehspiel und Fernsehfilm in Ost und West. Siegen. Arbeitshefte Bildschirmmedien, S. 113-140.

Pfister, Manfred (1977/1997): Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag. (9. Auflage).

Pollack, Detlev (1998): „Ostdeutsche Identität ein multidimensionales Phänomen“. In: Meulemann, Heiner (Hrsg.): Werte und nationale Identität im vereinten Deutschland. Erklärungsansätze der Umfrageforschung. Opladen: Leske+Budrich, S. 301-318.

Poss, Ingrid/Warnecke, Peter (2006) (Hrsg.): Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA. Berlin: Christoph Links Verlag.

Propp, Vladimir (1975): Morphologie des Märchens [russ. 1928]. Übers. V. Christel Wendt. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Rauh, Reinhold (1990): Sprache und filmische Wahrnehmung. In: Hickethier, Knut/Winkler, Hartmut (Hrsg.): Filmwahrnehmung. Dokumentation der GFF-Tagung 1989. Berlin: edition sigma, S. 95-106.

Rauschenbach, Brigitte (1995): Deutsche Zusammenhänge. Zeitdiagnose als politische Psychologie. Zürich: Edition interfrom.

Reichertz, Jo (2005): „Wissenssoziologische Verfahren in der Bildinterpretation“. In: Mikos, Lothar/Wegener, Claudia (Hrsg.): Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH., S. 141-151.

Reiher, Ruth/Baumann, Antje (2004) (Hrsg.): Vorwärts und nicht vergessen. Sprache in der DDR , was war, was ist, was bleibt. Berlin: Aufbau Verlag.

Reiher, Ruth/Baumann, Antje (2000) (Hrsg.): Mit gespaltener Zunge? Die deutsche Sprache nach dem Fall der Mauer. Berlin: Aufbau Taschenbuch- Verlag.

Reißig, Rolf (2005): „Anspruch und Realität der deutschen Einheit. Das Transformations- und Vereinigungsmodell und seine Ergebnisse“. In: Bahrmann, Hannes/Links, Christoph (Hrsg.): Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 293-316.

Remy, Maurice Philip (2003): Mythos Bernsteinzimmer. München: List.

Renner, Karl Nikolaus (1987): „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: die Extrempunktregel. In: Bauer, Ludwig/Ledig, Elfriede/Schaudig, Michael (Hrsg.): Strategien der Filmanalyse. München: Schaudig, Bauer, Ledig, S. 115-130. (= Diskurs Film Bd.1).

Renner, Karl Nikolaus (1983): Der Findling. Eine Erzählung von Heinrich von Kleist und ein Film von George Moore. Prinzipien einer adäquaten Wiedergabe narrativer Strukturen. München: Wilhelm Fink Verlag.

Ricoeur, Paul (1991): Zeit und Erzählung. Band III: Die erzählte Zeit. München: Fink.

Ritter, Gerhard A. (2006): Der Preis der deutschen Einheit: die Wiedervereinigung und die Krise des Sozialstaats. München: C.H. Beck.

Ritter, Gerhard A. (1998): Über Deutschland. Die Bundesrepublik in der deutschen Geschichte. . München: C.H. Beck.

Rohrwasser, Michael (2005): „Der Mob auf der Couch. Warum *The Sopranos* in Deutschland erfolglos blieben“. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Medien Morde. Krimis intermedial. Paderborn: Fink, S. 145-160.

Röhl, Ernst (2002): Rat der Spötter. Das Kabarett des Peter Sodann. Leipzig: Kiepenheuer.

Rölle, Daniel (2000): „Talkin' `bout my generation – Generationseffekte auf politische Einstellungen in Deutschland“. In: Falter, Jürgen W. (Hrsg.): Die politische Orientierung von Ost- und Westdeutschen im Vergleich. Opladen: Leske+Budrich, S. 111-140.

Satjukow, Silke/Gries, Rainer (2002) (Hrsg.): Sozialistische Helden. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR. Berlin: Christoph Links Verlag.

Schaaf, Michael (1980): Theorie und Praxis der Filmanalyse. In: Silbermann, Alphons/Schaaf, Michael/Adam, Gerhard (Hrsg.): Filmanalyse. Grundlagen-Methoden-Didaktik. München: R. Oldenbourg Verlag, 35- 140.

Schenk, Ralf (2003): „Das kalte Herz“. In: Friedrich, Andreas (Hrsg.): Filmgenres. Fantasy—und Märchenfilm. Stuttgart: Philipp Reclam, S. 50-54.

Schlosser, Horst Dieter (1999): Die deutsche Sprache in der DDR zwischen Stalinismus und Demokratie. Historische, politische und kommunikative Bedingungen. 2. Aufl., Köln: Verlag Wissenschaft und Politik.

Schneider, Irmela (1981): Der verwandelte Text. Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung. Tübingen: Niemeyer.

Schroeder, Klaus (2006): Die veränderte Republik. Deutschland nach der Wiedervereinigung. Stamsried: Vögel.

Schroeder, Klaus (2000): Der Preis der Einheit. Eine Bilanz. München/Wien: Hanser.

Schroeder, Klaus (1998): Der SED-Staat: Partei, Staat und Gesellschaft 1949-1990. München/Wien: Hanser.

Schröder, Marianne/Fix, Ulla (1997): Allgemeinwortschatz der DDR-Bürger – nach Sachgruppen geordnet und linguistisch kommentiert. Heidelberg: Winter (= Sprache – Literatur und Geschichte 14).

Schüle, Annegret/Ahbe, Thomas/Gries, Rainer (2006) (Hrsg.): Die DDR aus generationengeschichtlicher Perspektive. Eine Inventur. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH.

Schweinitz, Jörg (1999a): „Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft“. In: Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie Verlag, S. 73-88.

Schweinitz, Jörg (1999b): „Der ‚Stein der Stereotypie‘. Der Diskurs zur Standardisierung des Erzählens in der klassischen deutschen Filmtheorie“. In: Lämmert, Eberhard (Hrsg.): Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste. Berlin: Akademie Verlag, S.263-292.

Schweinitz, Jörg (2006): Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses. Berlin: Akademie Verlag.

Seegers, Lu (2008): „DAS LEBEN DER ANDEREN oder die ‚richtige‘ Erinnerung an die DDR“. In: Ertl, Astrid/Wodianka, Stephanie (Hrsg): Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen. Berlin: Walter de Gruyter, S. 21-52.

Segert, Dieter (2008): Das 41. Jahr. Eine andere Geschichte der DDR. Wien: Böhlau Verlag.

Siegrist, Hansmartin (1986): Textsemantik des Spielfilms. Zum Ausdruckpotential der kinematographischen Formen und Techniken. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

Siewert, Klaus (2004) (Hrsg.): Vor dem Karren der Ideologie. DDR-Deutsch und Deutsch in der DDR. Münster: Waxmann Verlag.

Sommer, Stefan (1999): Lexikon des DDR-Alltags. Von „Altstoffsammlung“ bis „Zirkel schreibender Arbeiter. Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag.

Staud, Toralf (2003): „Die ostdeutschen Immigranten“. In: Busse, Tanja/Dürr, Tobias (Hrsg.): Das *neue* Deutschland. Die Zukunft als Chance. Berlin: Aufbau-Verlag, S. 266-281.

Steinle, Matthias (2009): „Good Bye Lenin – Welcome Crisis! Die DDR im Dokudrama des historischen Event-Fernsehens“. In: Ebbrecht, Tobias/Hoffmann, Hilde/Schweinitz, Jörg (Hrsg.): DDR-erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms. Marburg: Schüren Verlag. S. 322-342.

Stickel, Gerhard (2000): „Was West- und Ostdeutsche sprachlich voneinander halten“. In: Reiher, Ruth/Baumann, Antje (Hrsg.): Mit gespaltener Zunge? Die deutsche Sprache nach dem Fall der Mauer. Berlin: Aufbau Taschenbuch- Verlag, S. 16-29.

Stöckl, Hartmut (2004): Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte, Theorien, Analysemethoden. Berlin/New York: Walter de Gruyter.

Stückrath, Jörn (o.J.): „Die Erzählung ‚Dat Wettlopen twischen den Hasen und den Swinegel up de lütje Haide bi Buxtehude‘ von Wilhelm Schröder. Analyse und Interpretation“. In: <http://www.kirke.ub.uni-lueneburg.de>.

Thomas, Rüdiger/Weidenfeld, Werner (1999): „Identität“. In: Weidenfeld, Werner/Korte, Karl-Rudolf (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit 1949-1989-1999. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 430-442.

Thumfart, Alexander (2002): Die politische Integration Ostdeutschlands. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Timmermann, Heiner (2001) (Hrsg.): Deutsche Fragen. Von der Teilung zur Einheit. Berlin: Duncker&Humblot.

Timmermann, Heiner (2001) (Hrsg.): Die DDR – Analysen eines aufgegebenen Staates. Berlin: Duncker&Humblot.

Titscher, Stefan/Wodak, Ruth/Meyer, Michale, Vetter, Eva (1998): Methoden der Textanalyse. Leitfaden und Überblick. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Tudor, Andrew (1977): Film-Theorien. Frankfurt/M.: Kommunales Kino.

Tudor, Andrew (1974): Image and Influence. London: Allen and Unwin.

Todorov, Tzvetan (1972): Poetik der Prosa. Frankfurt/M.: Athenäum-Verlag (= Ars poetica: Studien; 16).

Veiel, Andres (2007): Der Kick. Ein Lehrstück über Gewalt. München: Deutsche Verlags-Anstalt.

Viehoff, Reinhold (2005): Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zur Genre- und Programmgeschichte. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Medien Morde. Krimis intermedial. Paderborn: Fink, S. 89-110.

Vogel, Klaus (2003) (Hrsg.) Das Deutsche Hygiene-Museum Dresden 1911. Dresden: Sandstein.

Vogeler, Christopher (2004): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster des amerikanischen Erfolgskinos. Frankfurt/M.: Zweitausendeins-Verlag.

Vogt, Jochen (2005) (Hrsg.): Medien Morde. Krimis intermedial. Paderborn: Fink.

Vogt, Jochen (2005): *Tatort* – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projektskizze. In: Vogt, Jochen (Hrsg.): Medien Morde. Krimis intermedial. Paderborn: Fink, S. 111-129.

Voss, Gabriele (1998) (Hrsg.): Dokumentarisch Arbeiten. Christoph Hübner im Gespräch mit Volker Koepp. Europäisches Dokumentarfilminstitut (2. Auflage). Berlin: Vorwerk 8, S. 102-128.

Wacker, Holger (1998): *Tatort. Köpfe, Krimis, Kommissare*. Berlin: Henschel.

Wahrig, Gerhard (1974): Deutsches Wörterbuch. Berlin: Bertelsmann Lexikon-Verlag.

Wassermann, Rudolf (1999): „Rechtssystem“. In: Weidenfeld, Werner/Korte, Karl-Rudolf (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit 1949-1989-1999. Frankfurt/New York: Campus Verlag, S. 650-660.

Wehling, Hans-Georg (2002) (Hrsg.): Deutschland Ost – Deutschland West. Eine Bilanz. Opladen: Leske+Budrich.

Wehn, Karin (2002): ‚Crime-Time‘ im Wandel. Produktion, Vermittlung und Genreentwicklung des west- und ostdeutschen Fernsehkrimis im Dualen Rundfunksystem. Bonn: ARCult Media.

Weidenfeld, Werner/Korte, Karl-Rudolf (1999) (Hrsg.): Handbuch zur deutschen Einheit 1949-1989-1999. Frankfurt/New York: Campus Verlag.

Weidenfeld, Werner/Korte, Karl-Rudolf (1991): Die Deutschen. Profile einer Nation. Stuttgart: Klett-Cotta.

Weinrich, Harald (1993): Textgrammatik der deutschen Sprache, Mannheim u.a.: Duden.

Weiß, Wolfgang (2005): „Die Schrumpfung der Städte. Abwanderung aus dem Osten und die sozialen Folgen“. In: Bahrmann, Hannes/Links, Christoph (Hrsg.): Am Ziel vorbei. Die deutsche Einheit – eine Zwischenbilanz. Berlin: Christoph Links Verlag, S. 194-207.

Wenzel, Peter (2004) (Hrsg.): Einführung in die Erzähltextanalyse. Kategorien, Modelle, Probleme. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Werlen, Erika (1998): Sprache, kommunikative Kultur und Mentalität. Zur sozio- und kontaktlinguistischen Theoriebildung und Methodologie. Tübingen: Niemeyer.

Welke, Tina (2004): Der ‚Tatort‘ als gesamtdeutscher Tatort. Analyse einer inszenierten deutsch-deutschen Annäherung. Wien: Diplomarbeit. (Veröffentlicht in: Online-Verlag für Gesprächsforschung, 2005: www.verlag-gespraechsforschung.de/buch.htm)

- Welskopf-Henrich, Elisabeth (o.J.): Das Blut des Adlers. Halle: Mitteldeutscher Verlag.
- Wenzel, Eike (2000) (Hrsg.): Ermittlungen in Sachen Tatort. Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos. Berlin: Bertz.
- Willems, Herbert/Jurga, Martin (1998) (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Winter, Rainer (1999): „Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom ‚encoding/decoding‘-Modell zur Diskursanalyse“. In: Hepp, Andreas/Winter, Rainer (Hrsg.): Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag (2. Auflage), S. 49-65.
- Winter, Rainer (1992): Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz.
- Wodak, Ruth/de Cillia, Rudolf/Reisigl, Martin (1998) (Hrsg.): Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identitäten. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Wodak, Ruth/Meyer, Michael (2001) (Hrsg.): Methods of Critical Discourse Analysis. London: Sage Publications.
- Wodak, Ruth/de Cillia, Rudolf/Reisigl, Martin/Liebhart, Karin (2009): The Discursive Construction of National Identity. Edinburgh: Edinburgh University Press. (Second edition).
- Wolf, Werner (2002): „Das Problem des Narrativen in Literatur, bildender Kunst und Musik. Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie“. In: Nünning, Vera u. Ansgar (Hrsg.): Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 23-87.
- Wollen, Peter (1969): Signs and Meaning in the Cinema. London: Secker and Warburg.
- Wulff, Hans J. (2006): „Filmanalyse“. In: Ayaß, Ruth/Begmann, Jörg (Hrsg.): Qualitative Methoden der Medienforschung. Reinbek: rowohlt's enzyklopädie, S. 220-244.
- Wulff, Hans Jürgen (1999): Darstellen und Mitteilen. Elemente der Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr.
- Wuss, Peter (1993): Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozeß. Berlin: Ed.Sigma.
- Wuss, Peter (1990): Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konspekte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms. Berlin: Henschel Verlag.
- Wuss, Peter (1986): Die Tiefenstruktur des Filmkunstwerks. Zur Analyse von Spielfilmen mit offener Komposition. Berlin: Henschel Verlag Kunst und Gesellschaft.
- Ziegenbalg Anne (2004): „Blickpunkte DDR – Dokumente zu Sprache und Leben“. In: Siewert, Klaus (Hrsg.): Vor dem Karren der Ideologie. DDR-Deutsch und Deutsch in der DDR. Münster: Waxmann Verlag, S. 331-350.

Zimmering, Raina (2000): Mythen in der Politik der DDR. Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen. Opladen: Leske und Budrich.

10.2. Internetquellen

Amphibienfilme: www.film.de

IWendekorpus: www.ids-mannheim.de/pub/laufend/amades/ama04-1.html
(© Institut für Deutsche Sprache)

„Sachsens Glanz und Preußens Gloria“:
www.fernsehserien.de/index.php?serie=3198
(© 1998-2011 imfernsehen GmbH & Co. KG)

Die DDR als „Fußnote der Geschichte“:
www.lesesaal.faz.net/wehler/texte.php?tid=1 (© Frankfurter Allgemeine Zeitung)

Die Kinder von Golzow: www.kinder-von-golzow.de (© Barbara und Winfried Junge)

Sozialreport 1992-2008: www.sfz-ev.de/index.htm (© Sozialwissenschaftliches Forschungszentrum Berlin-Brandenburg e.V.)

tatort-fundus: www.tatort-fundus.de (© tatort-fundus 1997 – 2011)

Mitteldeutscher Rundfunk: www.mdr.de (© 2011 MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK)

Peter Sodann: www.petersodann.de/vita (© 2009 - Peter Sodann)

Bernd Michael Lade: www.tatort-fundus.de/.../bernd-michael-lade.htm (© tatort-fundus 1997 – 2011)

Carl Zeiss Jena GmbH: www.zeiss.de (© Carl Zeiss 1996 to 2011)

Messe Düsseldorf: www.messe-duesseldorf.de ( Messe Düsseldorf GmbH)

American Football Verband Sachsen: www.afvs.de (© website by der treibstoff)

Die Eichhofener Brauerei: www.eichhofener.de (© Schlossbrauerei Eichhofen)

Bergfinkenchor: www.bergfinken.de (© Chor der Begfinken Dresden)

Ball- & Brauhaus Watzke: www.watzke.de (© Hausbräu im Ballhaus Watzke GmbH)

Galopprennbahn Scheibholz: www.galoppimscheibholz.de (© Leipziger Reit- und Rennverein Scheibholz e.V.)

Galopprennbahn Hoppegarten: www.hoppegarten.com (© Rennbahn Hoppegarten GmbH & Co. KG)

Gymnasium St. Augustin zu Grimma: www.staugustin.de (© Gymnasium St. Augustin)

Die Olympischen Spiele: www.olympiastatistik.de (© Alexander Picolin)

Willi Stoph:
www.chronikderwende.de/lexikon/biografien/biographie_jsp/key=stoph_willi.html (© Rundfunk Berlin-Brandenburg RBB)

Erich Honecker:
www.chronikderwende.de/lexikon/biografien/biographie_jsp/key=honecker_erich.html (© Rundfunk Berlin-Brandenburg RBB)

Chronik der Wende: www.chronikderwende.de (© Rundfunk Berlin-Brandenburg RBB)

Aufbau Ost: www.bpb.de (© Bundeszentrale für politische Bildung)

City Tunnel Leipzig: www.citytunnelleipzig.de (© Freistaat Sachsen, Deutsche Bahn AG und Stadt Leipzig)

Start- und Landebahn Süd: www.leipziginfo.de (© LEIPZIGINFO.DE)

Leipziger Zentralstadion: www.sportforum-leipzig.com (© ZSL Betreibergesellschaft mbH)

Leipziger Neuseenland: www.leipzigerneuseenland.de (© Tourismusverein Leipziger Neuseenland e.V.)

Timur und sein Trupp: www.ddr-hoerspiele.de (© Kathrin Konjareck-Döring)

TATORT-Seite der ARD: www.daserste.de/tatort/ (© ARD)

Alte Giesserei: www.polyurban.net (© Autor: Reitmann Juettner)

Frankfurter Buchmesse: www.buchmesse.de (© Frankfurter Buchmesse)

Deutsche Nationalbibliothek: www.d-nb.de (© Deutsche Nationalbibliothek)

Klassik Stiftung Weimar: www.klassik-stiftung.de (© 2010 Klassik Stiftung Weimar)

Hilfe für Anna Amalia: www.anna-amalia-bibliothek.de (© 2010 Klassik Stiftung Weimar)

Neue Leipziger Malerschule: www.kunstwissen.de

Belantis: www.Belantis.de (© Belantis Eventpark)

Das City Hochhaus: www.cityhochhausleipzig.com (© LEIPZIGINFO.DE)

Riverboat Talkshow: www.mdr.de/riverboat (© 2011 MITTELDEUTSCHER RUNDFUNK)

Udo Kroschwald: www.sokowismar.zdf.de (© Zweites deutsches Fernsehen)

Simone von Zglinicki: www.deutschestheater.de/home/.../simone_von_zglinicki

(© Deutsches Theater Berlin)

Dieter Montag: www.komische-oper-berlin.de/spielplan/im-weissen-roessl/dieter_montag/ (© Komische Oper Berlin)

Katrin Saß: www.filmportal.de (© Deutsches Filminstitut - DIF e.V.)

Fritz Wepper: www.steffi-line.de/archiv_text/nost_buehne/22w_wepper_fritz.htm
(© Stephanie D'heil)

Günter Junghans: www.agentur-rahn.de/schauspieler/81-guenter-junghans.html
(© Agentur Astrid Rahn)

Arved Birnbaum: www.arved-birnbaum.de (© Agentur Wendel Berlin)

Julia Jäger: www.imdb.de/name/nm0433465 (© 1990-2011 IMDb.com, Inc.)

Annett Kruschke: www.filmportal.de (© Deutsches Filminstitut - DIF e.V.)

Christian Grashof: www.deutschestheater.de/ensemble/christian_grashof
(© Deutsches Theater Berlin)

Thomas Rudnick: www.siewertundknittel.de/pdf/9-vita.pdf (© Agentur Siewert und Knittel)

Walter Nickel: www.imdb.de/name/nm0629994 (© 1990-2011 IMDb.com, Inc.)

Institut für Demoskopie Allensbach: www.ifd-allensbach.de (© Institut für Demoskopie Allensbach)

Ki.KA – der Kinderkanal von ARD und ZDF: www.kika.de (© 1998-2011 imfernsehen GmbH & Co. KG)

10.3. Filmverzeichnis

MDR- Tatorte 1992-2007

1. Ein Fall für Ehrlicher, Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Hans-Werner Honert; Kamera: Jürgen Heimlich. 1992/253.

2. Tod aus der Vergangenheit, Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Hans-Werner Honert; Kamera: Jürgen Heimlich/Werner Helbig. 1992/259.

3. Verbranntes Spiel, Buch: Knut Boeser; Regie: Bodo Fürneisen; Kamera: Franz Ritschel. 1993/271.

4. Bauernopfer, Buch: Vadim Glowna; Regie: Vadim Glowna; Kamera: Jörg Seidl. 1993/283.

5. Laura, mein Engel, Buch: Richard Hey; Regie: Ottokar Runze; Kamera: Michael Epp. 1994/291.

6. Jetzt und Alles, Buch: Bernd Anger/Bernd Sad; Regie: Bernd Böhlich; Kamera: Gero Steffen. 1994/294.
7. Ein ehrenwertes Haus, Buch: Stefan Kolditz; Regie: Petra Haffter; Kamera: Michael Heiter. 1995/302.
8. Falsches Alibi, Buch: Peter Probst; Regie: Bernd Böhlich; Kamera: Gero Steffen. 1995/312.
9. Bomben für Ehrlicher, Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Hans Werner; Kamera: Jürgen Heimlich. 1995/319.
10. Wer nicht schweigt, muß sterben, Buch: Klaus Richter; Regie: Hans Werner; Kamera: Martin Schlesinger. 1996/327.
11. Bei Auftritt Mord, Buch: Peter Vogel; Regie: Hans Werner; Kamera: Roland Dressel. 1996/329.
12. Reise in den Tod (Koproduktion), Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Wolfgang Panzer; Kamera: Edwin Horak. 1996/349.
13. Bierkrieg, Buch: Claudia Sontheim/Peter Zender; Regie: Wolfgang Panzer; Kamera: Edwin Horak. 1997/357.
14. Tödlicher Galopp, Buch: Helmut Richter; Regie: Wolfgang Panzer; Kamera: Edwin Horak. 1997/364.
15. Der Tod spielt mit, Buch: Christian Limmer; Regie: Peter Vogel; Kamera: Jürgen Heimlich. 1997/366.
16. Fürstenschüler, Buch: Stefan Kolditz; Regie: Frank Strecker; Kamera: Peter Ambach. 1998/387.
17. Tanz auf dem Hochseil, Buch: Claudia Sontheim; Regie: Peter Vogel; Kamera: Jürgen Heimlich. 1998/391.
18. Money! Money!, Buch: Fred Breinersdorfer; Regie: Peter Ristau; Kamera: Arthur W. Ahrweiler. 1998/392.
19. Todesangst, Buch: Peter Probst; Regie: Miko Zeuschner; Kamera: Frank Küpper. 1999/413.
20. Auf dem Kriegspfad, Buch: Wolfgang Hesse; Regie: Peter Ristau; Kamera: Wolfram Bayer. 1999/418.
21. Fluch des Bernsteinzimmers, Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Hans-Werner Honert; Kamera: Jürgen Heimlich. 1999/426.
22. Einsatz in Leipzig, Buch: Fred Breinersdorfer; Regie: Thomas Freundner; Kamera: Frank Küpper. 2000/432.
23. Tödliches Verlangen, Buch: Fred Breinersdorfer; Regie: Miko Zeuschner. Kamera: Frank Küpper. 2000/442.
24. Quartett in Leipzig (Koproduktion), Buch: Hans-Werner Honert/Fred Breinersdorfer; Regie: Kaspar Heidelberg; Kamera: Daniel Koppelkamm. 2000/458.

25. Trübe Wasser, Buch: Horst Freund/Thomas Wittenburg; Regie: Thomas Freundner; Kamera: Philippe Cordey. 2001/465.
26. Totenmesse, Buch: Pim Richter/Andreas Pflüger; Regie: Thomas Freundner; Kamera: Philippe Cordey. 2001/471.
27. Verhängnisvolle Begierde, Buch: Pim Richter; Regie: Michael Lähn; Kamera: Frank Brühne. 2001/477.
28. Todesfahrt, Buch: Christian Limmer; Regie: Udo Witte; Kamera: Dieter Krug. 2002/491.
29. Heiße Grüße aus Prag (Koproduktion), Buch: Horst Freund, Regie: Sylvia Hoffman; Kamera: Jan Malir. 2002/503.
30. Rückspiel (Koproduktion), Buch: Wolfgang Panzer; Regie: Kaspar Heidelberg; Kamera: Kay Gauditz. 2002/514.
31. Rotkäppchen, Buch: Fred Breinersdorfer; Regie: Hajo Gies; Kamera: Achim Poulheim. 2003/522.
32. Außer Kontrolle, Buch: Stefan Kolditz; Regie: Olaf Kreinsen; Kamera: Achim Poulheim. 2003/532.
33. Atlantis, Buch: Pim Richter/Daniela Mohr; Regie: Hajo Gies; Kamera: Achim Poulheim. 2003/546.
34. Waidmanns Heil, Buch: Andreas Pflüger; Regie: Peter F. Bringmann; Kamera: Johannes Kirchlechner. 2004/557.
35. Teufelskreis, Buch: Fred Breinersdorfer/Hans-Werner Honert; Regie: Hans-Werner Honert; Kamera: Jürgen Heimlich. 2004/577.
36. Abseits, Buch: Horst Freund; Regie: Hajo Gies; Kamera: Achim Poulheim. 2004/581.
37. Feuertaufe, Buch: Andreas Pflüger; Regie: Hannu Salonen; Kamera: Andreas Doub. 2005/588.
38. Tiefer Fall, Buch: Pim Richter; Regie: Thomas Freundner; Kamera: Philippe Cordey. 2005/601.
39. Freischwimmer, Buch: Mario Giordano/Andreas Schlüter; Regie: Helmut Metzger; Kamera: Peter Nix. 2005/613.
40. Sonnenfinsternis, Buch: Andreas Pflüger; Regie: Dieter Berner; Kamera: Charles Finkbeiner. 2006/619.
41. Blutschrift, Buch: Holger Jancke; Regie: Hajo Gies; Kamera: Thomas Etzold. 2006/634.
42. Schlaflos in Weimar, Buch: Andreas Pflüger; Regie: Uwe Janson; Kamera: Philipp Sichler. 2006/650.

43. Die Anwältin, Buch: Rainer Weber/Fred Breinersdorfer; Regie: Dieter Berner; Kamera: Charles Finkbeiner. 2007/661.

44. Racheengel, Buch: Mario Giordano/Andreas Schlüter; Regie: Hannu Salonen; Kamera: Charles Finkbeiner. 2007/667.

45. Die Falle, Buch: Hans-Werner Honert; Regie: Hajo Gies; Kamera: Thomas Etzold. 2007/679.

(Quelle: Mitteldeutscher Rundfunk und Saxonia Media Filmproduktion GmbH.

Seitens des Mitteldeutschen Rundfunks wurden der Verfasserin der Arbeit die Bildrechte für wissenschaftliche Zwecke zur Verfügung gestellt.)

10.4. Abbildungs- und Tabellenverzeichnis

Tabelle 1:	Die 45 TATORTE des MDR
Abbildung. 1:	Klassifikation filmischer Zeichen
Abbildung. 2:	Aufbau eines geschlossenen Dramas
Abbildung. 3:	Modelle der Reise des Helden
Abbildung. 4:	Phasen-Modelle

Anhang

1. *Verlaufsprotokoll*

Film 25: Trübe Wasser (2001, Buch: Horst Freund/Thomas Wittenburg; Thomas Freundner)

Laufzeit	Handlung	Location Setting
1	<p>Drei Männer (Schewe, Matzke und Behrens) im Ruderboot (seitlich vierblättriges Kleeblattemblem) fahren durch Auenlandschaft.</p> <p>Boot hält unter einer älteren Steinbrücke.</p> <p>Matzke: Was weiß Paul von der Sache damals? Schewe: Alles. Er hat gesehen, wie ich meinen Anteil versteckt habe, ne Viertelmillion. Behrens: von mir kriegt die Kanalratte kein Pfennig. Schewe: wenn Paul redet, sind wir alle erledigt, vielleicht gibt er sich mit 100.000 zufrieden. Behrens: das ist keine Lösung, bezahlst du einmal, bezahlst du immer. Matzke: Paul ist kein Erpresser, er steckt in Schwierigkeiten, Schewe: wir brauchen eine Garantie. Matzke: er hat zehn Jahre lang den Mund gehalten. Behrens: zehn Jahre, er muss für immer die Klappe halten und dafür gibt's nur eine Garantie. Matzke: was willst denn damit sagen? Behrens: Paul Hahn hat die Mafia an der Backe. Das sind gefährliche Typen, die bringen öfter mal einen um. Matzke: hör doch auf</p>	<p>TITEL</p> <p>Auenlandschaft, Elster, ältere Steinbrücke.</p> <p>SCREENS</p>
2	<p>Behrens: Paul Hahn wird von der spanischen Mafia ermordet, weil er die beschissen hat, Schewe: Achtung!</p>	<p>Achter-Ruderboot mit Steuermann rudert vorbei</p>
3	<p>Die drei kommen mit dem Boot zum Bootshaus und steigen aus. Paul steht am Wasser und wirft Stein. Behrens: Achtmal gesprungen, gar nicht so übel. Schewe: gut siehst aus. Paul: Leider geht's mir nicht so besonders, Bernd hat euch sicherlich schon erzählt, Behrens: nicht hier, Paul.</p> <p>Die vier Männer stoßen mit Bierflaschen an. Behrens: auf Dich Paul! Paul: das heißt, ihr helft mir. Schewe: das ist doch Ehrensache. Paul: Ihr wisst, ich hätt' euch nie um was gebeten, aber ich hab ein paar miese Mafiatypen am Hals. Schewe: Keine Sorge, du bekommst die 25.000. Paul: Moment mal! Da fehlt ne Null.</p>	<p>Ufer, Bootshaus am Ufer</p> <p>Vereinslokal im Ruderklub. Über der Schank: „Behrens“-Reklame.</p>

4	<p>Schewe: Guck mal, wir haben das mal durchgerechnet, was brauchst Du? Ein Ticket, Papiere, was Anständiges zum Anziehen, Startkapital, macht alles in allem 25.000. Paul: wartet mal, ich sagte 250.000, euer Ding, Behrens: worüber reden wir hier, Hilfe oder Erpressung, du glaubst doch nicht im Ernst, dass du uns Angst einjagen kannst, das Ding von damals ist doch längst verjährt. Paul: Ich brauch nur ne kleine Geschichte erzählen und drei ehrbare Leipziger Bürger sind am Arsch (dreht sich in den Raum zu anderen Tischen). Bernd: he Paul, Paul warte mal, ja, wir finden ne Lösung. Paul: Schluss mit dem Gelaber, ich will 250.000 Mark und basta.</p> <p>Die drei Männer, zwei steigen in ihre Autos. Behrens: ich hab euch ja gesagt, dass er ein mieser kleiner Erpresser ist. Schewe: zwei drei Tage können wir ihn ja noch hinhalten, Behrens: und was soll das bringen? Vielleicht erwischt ihn ja die Mafia inzwischen. Behrens: Und was, wenn nicht? Schewe: dann müssen wir was unternehmen, Marzke: was unternehmen? Sprich es endlich aus. Behrens: hast du ne bessere Idee?</p>	<p>Vereinslokal im Ruderklub</p> <p>im Hintergrund Schlagermusik: Mallorca</p> <p>später Abend: Parkplatz des Ruderklubs, Laterne.</p>
5-6	<p>Matzke klopft an Tür zum Dachboden. Paul soll 25.000 akzeptieren und abhauen. Paul: haben dich deine Freunde geschickt? Sollst mir Angst einjagen? Matzke: Nimm das ernst, nimm die 25.000 und verschwinde, bitte. Ich kann dir nicht mehr sagen. Paul nimmt ihn nicht ernst, seine Ehefrau Maria erscheint oben auf Stiege: Paolo (sie ist unbekleidet mit übergeworfener Decke): darf ich mein Ehemann zurück haben, wir sind in den Flitterwochen. Matzke geht weg, Paul geht nach oben zu Maria. Liebesspiel.</p>	<p>Dachboden im Ruderklub</p>
7-8	<p>Durch die Dachluke fallen Steine auf Dachboden. Paul erwacht, schaut aus Dachluke, sieht Schatten am Steg, und geht hinaus.</p> <p>Paul geht Richtung Steg, Kreise im Wasser, geht im Garten herum. Von hinten, erhobener Arm mit länglichem Gegenstand, zwei Schläge. Paul wird getroffen, rollt den Hang hinunter ins Wasser. Gegenstand wird ins Wasser geworfen, Leiche schwimmt mit Rücken nach oben in Uferbereich.</p>	<p>Nacht, Wetterleuchten, Gewitter und Sturm, Blitz</p> <p>Kamera auf Hinterteil, rote Jeans.</p>

9	<p>Ehrlicher's Fuß steht auf Sessel, auf dem Leipziger Volkszeitung liegt (deckt Stuhl ab). Er bindet seinen Schuh zu, (braune Wildlederschuhe). Ehrlicher: Frederike, guck mal, diese Schuhe hier haben 298 Mark gekostet, ich hab sie für 158 Mark gekoft, also 140 Mark eingespart, da siehste, was die an unseren Schuhen verdienen. Frederike: Wildleder, musste gleich imprägnieren. Ehrlicher: Das weiß ich. Frederike: natürlich, ich hab noch ne'n Spray hinten, ich hol ihn dir. Ehrlicher: ja ja, mach nur. Kain (kommt): Morgen Bruno, Ehrlicher: ich dachte du bist beim Zahnarzt, Kain: nee wir kriegen Arbeit, Leichenfund an der Elster. (Ehrlicher und Kain ab). Frederike: kommt mit Spray in der Hand und ruft Ehrlicher nach: Bruno, Bruno dein Spray.</p>	<p>Waschcafé Kamera: an Wand neben Eingangstür hängt Emailschild „Immi“, 50er-Jahre-Stil</p>
10-11	<p>Maria nackt im Bett, wacht auf, sie sucht Paul, schaut durch Dachluke.</p> <p>Schaulustige und Polizei, Rettungswagen. Ehrlicher, Walter: 10-12 Stunden, länger hat er nicht im Wasser gelegen, meint der Doc. Ehrlicher: der Doc? Du guckst zu viel Fernsehen. Walter. Kain: ertrunken? Walter: erschlagen, wahrscheinlich mit nem Eisenrohr. Kain: habt ihr die Tatwaffe schon? Walter: nee, aber die Beschaffenheit der Wunde lässt auf einen zylinderförmigen Gegenstand schließen, Durchmesser cirka 4 cm.</p> <p>Maria drängt sich durch die Schaulustigen. Ehrlicher: hatte er Papiere bei sich? Walter: No Sir. Kain: No Sir? Walter: Sollte ein Witz sein. Maria rennt zum Toten, Ehrlicher steht mit seinen neuen Schuhen in einer kleinen Pfütze. Maria wirft sich auf den Toten, weint.</p>	<p>Dachboden (Martinshorn)</p> <p>im Garten des Ruderklubs</p>
12	<p>Jens Schewe, seine Frau und ein kleines Mädchen (Tochter). Mutter: Und die Mathearbeit? Tochter: eine zwei. Mutter: ist doch toll, nicht Jens? Schewe (abwesend): ja, ganz toll. Mutter: Ich hab dich gestern gar nicht nach Hause kommen hören. Schewe ist kein Wunder, du hast geschlafen wie ein Murmeltier, Mutter: wie spät wars denn? Schewe: Keine Ahnung, ich hab nicht auf die Uhr geguckt. Mutter: du wolltest doch nur mal ne Runde um den Block gehen, (Anruf). Matzke: Paul ist tot, hier wimmelt es von Polizei, wir müssen uns sofort treffen. Schewe: ja ich komme gleich, sag Josef Bescheid. Mutter: wer wars denn? Dein Freund Bernd? Schewe: Im Klub ist was passiert, ich muss noch mal weg.</p>	<p>Wohnung von Familie Schewe, am Esstisch.</p>

18	<p>sein. Ehrlicher: sehen Sie in der Brühe überhaupt was? Mann: es ist eher tastendes Suchen.</p> <p>Ehrlicher: Ich hätte gerne ein paar Fragen gehabt. (Maria auf Matratze, Ehrlicher setzt sich auf Stuhl und hängt sich vorsichtig Decke übers Knie.) Maria, ich darf doch Maria zu Ihnen sagen. Wurden Sie verfolgt? Maria: verfolgt? Ehrlicher: Ihr Mann soll ja auf der Flucht vor der Drogenmafia gewesen sein. Maria: auf der Flucht? Wir sind in den Flitterwochen. Ehrlicher: hier? Maria: ja, auch hier.</p> <p>Ehrlicher: Was hat Ihr Mann auf Ibiza gemacht? Maria: gelebt. Ehrlicher: gelebt schon, wovon? Maria: ist denn das so wichtig? Ehrlicher: ja. Wie lange kennen Sie sich schon? Maria: 18 Tage, 7 Stunden, 28 Minuten, 39 Sekunden. Ehrlicher: Ja, wie die Zeit vergeht. Gute Frau, was wissen Sie überhaupt über Ihren Mann? Maria: ich weiß, wie sich sein Haar anfühlt, wenn es nass ist, ich weiß, dass er keine Musik braucht, um zu tanzen, und ich weiß, wie sehr er mich liebt. Ehrlicher: aha, ich verstehe (steht auf). Maria: ich glaube nicht, dass Sie es verstehen. Ehrlicher (findet kleinen Stein auf Teppich): ah ja, vielleicht (schaut aus Dachluke).</p>	Dachboden im Ruderklub
19	<p>Die drei Männer. Behrens: und er ist wirklich erschlagen worden, einfach so? Schewe: Lasst uns auf dem Wasser reden.</p> <p>Ehrlicher (nimmt Steine) geht zu Walter: da oben liegen noch mehr davon. Walter: glaubst du, er wurde herausgelockt? Ehrlicher: ich glaube gar nichts. Mach ein paar Fotos davon und sammle sie ein. (Sieht die drei mit Boot aus Bootshaus kommend, sie gehen zum Wasser). Walter: Bruno, deine Schuhe sind hin. Ehrlicher: meinst du? Walter: Da ist nichts mehr zu machen, schade.</p>	im Bootshaus vor dem Bootshaus
20	<p>Ehrlicher: Marke Eigenbau? Ich habe das Foto vom Kleeblatt gesehen, schönes Boot, wo habt Ihr denn damals das Holz hergeholt?</p> <p>Behrens: Organisiert. Schewe: Sie kennen doch die drei berühmten B's. Bestechung, Matzke: Bückware, Behrens: Beziehungen.</p> <p>Ehrlicher: Na ja Beziehungen sind auch och heute noch das halbe Leben. Ich denke, das ist ein Vierer. Schewe: unser Schlagmann konnte damals den Verlockungen des goldenen Westens nicht widerstehen. Matzke: Mannschaft steigt. (Die drei sitzen im Ruderboot mit einem Kasten Bier). Ehrlicher:</p>	am Steg

	na mit dem Bier sind och keine Medaillen zu gewinnen. Behrens: das ist der Zahn der Zeit, die Schlagzahl sinkt und der Durst steigt.	
21	Kain hat mit Polizei aus Ibiza gesprochen, Paul Hahn lebt seit 9 Jahren auf Ibiza, hat eine Disko aufgemacht 94, anfangs lief das Geschäft ganz gut, Disko wurde mehr und mehr ein Minusgeschäft, die Behörden dort denken schon lange, dass Paul Hahn im Drogengeschäft irgendwie mitmischt und letzte Woche gabs Zoff, man hat auf ihn geschossen, ohne zu treffen. Ehrlicher (greift sich auf Kopf): du glaubst doch selbst nicht, die fahren dem bis Leipzig hinterher, erkundige dich mal unten bei den Kollegen ob' s irgendwelche Reiseaktivitäten gegeben hat. Kain: schon in Arbeit.	beim Steg
22	Behrens: manche Probleme lösen sich von ganz allein. Ist doch herrlich. Schewe: Glaubst du wirklich, die Mafia hat ihn umgebracht? Matzke: wer denn sonst? Behrens: was guckst denn so, ich wars nicht. Schewe: aber gestern wolltest du es noch tun. Behrens: na dann Prost Jungs, Viva Mafia. Matzke: Du bist geschmacklos. (Stoßen an). Schewe: was ist mit seiner Frau. Matzke: dumm wie Stroh. Die weiß sicher nichts, Schewe: behalt sie im Auge.	Elsterwehrbrücke. Ruderblatt im trüben Wasser. Kamera: Unterwasseraufnahme. Boot liegt unter der Brücke, die drei trinken Bier.
23	Ehrlicher und Mann von Wasserschutz. Ehrlicher: Willkommen in der Wegwerfgesellschaft. Mann: zeig mir deinen Müll und ich sage dir, wer du bist. Walter (vor dem Müll): hier, das ist mit einiger Wahrscheinlichkeit die Tatwaffe. Mann: ein Taucher hat ein Fass gefunden, wahrscheinlich hat jemand seine Altlasten entsorgt, wir holens mal lieber rauf (sächselt). Ehrlicher: die Umwelt wird's Euch danken.	am Elsterufer. Müll aus dem Wasser (Fahrrad, Puppe...)
24	Ehrlicher: Die Tatwaffe hätten wir, fehlt der Täter. Kain: wenn die Mafia dahinter steckt, dann ist er schon schön außer Landes. Ehrlicher: angenommen, du stehst auf der Abschussliste der Mafia, würdest du dich dann mit denen mitten in der Nacht auf einen einsamen Holzsteg treffen? Mann von Wasserschutz zeigt auf altes Fass. Ehrlicher: na, jemand seine Altlasten entsorgt? Mann: in der Tat. Walter: in Anbetracht des besonderen Umstandes arbeiten Pathologie und Labor von Anfang an zusammen, Hand in Hand sozusagen.	Kamerafokus (Großaufnahme): Skelett in schlammigem Fass. Pathologie
25	Walter: ich mach ja gerne ein Fass auf, aber in dem Fall, ne männliche Leiche, zum Todeszeitpunkt ca. 20 Jahre alt. Ehrlicher: wie	Raum in Pathologie. (Vogelperspektive)

	<p>lange mag denn der arme Kerl schon da drinne liegen? Walter: einige Jährchen bestimmt, auf jeden Fall schon vor der Währungsunion.</p> <p>Walter: weicher als der Euro, aber nicht kaputt zu kriegen. Kain (etwas abseits): is ja fein, aber jetzt die Todesursache.</p> <p>Walter: das könnte passen, aber das ist reine Mutmaßung, (zeigt auf Loch in Schädeldecke). Ehrlicher: ja Walter und wie heißt er nun? Hat er denn nichts an den Zähnen? Walter: Löcher jede Menge, aber keine Füllung, nichts, der Bursche hat in seinem kurzen Leben nie einen Zahnarzt gesehen. Kain: der glückliche.</p> <p>Walter: Hatte wohl Angst davor (leicht grinsend): Ehrlicher: also besorg dir endlich nen Termin, dein Gezitsche geht einem ja uf den Keks. Kain: vielleicht können wir wenigstens das Fass identifizieren, hier könnte sein (kratzt an Fass). Walter: nimm die Finger weg.</p>	<p>Walter hält eine DDR-Alumünze in der Hand, (Kamerafokus: Großaufnahme: Hammer-Zirkel, Ährenkranz - Rückseite der Münze)</p>
26	<p>Matzke an Tisch, korrigiert Hefte. Maria: Herr Matzke. Matzke: ich heiße Bernd. Maria: Bernd, die Beerdigung, ich habe einfach kein Geld für ein anständiges Begräbnis. Matzke: keine Sorge, ich kümmere mich darum. (Sie weint).</p>	<p>Zimmer von Matzke, im Hintergrund Ruderklubfahne</p>
27	<p>Kain (hält sich Backe, kommt zur Tür herein). Ehrlicher (bindet sich im Sitzen Schlips). Kain: Fax aus Ibiza, kein Mafiatyp nach Deutschland gereist. Ehrlicher: also keen Mafiaboss, weißt du wie viel mal ich mir schon die schwarze Krawatte umgebunden habe, ich hasse Beerdigungen. Kain: ah ja, (stöhnt), kümmere du dich um den Fall Paul Hahn, ich kümmere mich um den Toten im Fass.</p>	<p>Kommissariat</p>
28	<p>Mann: hier und den oberen Flusslauf gibt es keine Barrieren, das Fass kann im Laufe der Jahre einige Kilometer zurückgelegt haben. Kain: da müssen wir jeden einzelnen Anrainer aufsuchen und befragen, das hilft ja alles nichts.</p> <p>Maria und Ehrlicher hinter Sarg. Maria: Es ist so still hier, Paulo hasste die Stille.</p> <p>Kain: hat sich ziemlich viel verändert hier. Mann: nur am Ufer, der Fluss fließt immer noch in dieselbe Richtung. K weist auf Aufschrift.</p>	<p>Elster, Kain in Motorboot (Schrift auf Boot: Katastrophenschutzboot-Wasserrettung). Industriegelände (z.T. aufgelassene Fabriken) am Rande des Flusses.</p> <p>Friedhof</p> <p>Elster, Kain im Boot. Kamera: Aufschrift an Hauswand: „Durst? – Kleeblatt Behrens“.</p>

29+30	Behrens mit Eisenhaken, pirscht sich durch die Stapel. Kain hockt am Boden und untersucht herumstehende alte Fässer. Zeigt ihm Polizeiausweis. Behrens: tut mir leid, aber seit einiger Zeit versuchen Penner sich ihr Freibier zu organisieren. Kain (zeigt ihm Foto): woher könnten die Sachen hier stammen? Behrens: nee, keine Ahnung. Kain: Vor einigen Jahren hat jemand ne Leiche in das Fass gesteckt und im Fluss versenkt. Behrens: Menschen kommen auf Ideen. Kain: Muss kurz vor der Wende gewesen sein, von dem armen Kerl war nicht mehr viel übrig. Behrens (nimmt sich Bier aus Kasten): wissen Sie's wer's ist, ich meine wer's war? Kain: nee, wieso? Behrens: pure Neugierde. Kain: ich werd dann mal weiter. Behrens: ja, viel Glück. Kain: früher oder später kriegen wir sowieso, das was wir suchen, mit Glück hat das nicht viel zu tun, Wiedersehen.	Behrens Getränkehof. Getränkeboxen. Getränkeboxenstapel
31	Maria: Paulo hat immer von einem Kleeblatt gesprochen, das ihm Glück bringen wird. Und jetzt? Wenn Schweigen Gold wert ist, besitzt er einen ganzen Schatz, hat er gesagt. (Maria weint).	Friedhof. Kranzschleife mit Kleeblattsymbol („In aufrichtiger Anteilnahme - das Kleeblatt“).
32	(Boot steuert Angelplatz an). Mann: Na, beißen Sie? Angler: jetzt nicht mehr.	Elster. Industriegelände. Katastrophenschutzboot-Wasserrettung.
33	Ehrlicher pflückt für Maria ein vierblättriges Kleeblatt, sie knipst Blatt ab und gibt es ihm zurück. Maria: Paulo hat es so gemacht, ich brauch nur drei für mein Glück, hat er gesagt. Ehrlicher: Sie werden schon drüber hinweg kommen, glauben Sie mir. (Maria läuft davon. Ehrlicher steckt Kleeblatt in Geldtasche).	Friedhof
34	Kain: Guten Appetit. Angler: was gibt's denn da zu glotzen? Kain: Wo stammt denn das Fass her? Angler: wer will denn das wissen? Kain: Hauptkommissar Kain, Kripo Leipzig. Angler: von ner Klitsche da oben am Fluss. Kain: Können Sie mir zeigen, wo die Fabrik ist? Angler: den Laden gibt's nicht mehr, den haben sie abgewickelt, seitdem hab ich viel Zeit zum Angeln. Kain: dann können Sie ein halbes Stündchen von Ihrer Zeit abknipsen und mit mir dahin fahren. Angler zu anderem Angler: lass mir was übrig. Matzke trainiert Jugendliche. Ehrlicher kommt. Matzke: in 10 Minuten bin ich oben, zu den Jungen: Schlagzahl erhöhen.	Elsterufer, mehrere Angler. ein zum Grill umgebautes Fass (Prägung im Blech) Bootshaus. Rudertraining im Becken.
35+36	Angler: worum geht's denn? Kain: Mord. Kann denn ein Fass mit ner Leiche wirklich von hier bis zum Ruderklub treiben? Mann: na ja, rein theoretisch schon, aber. Angler: wir haben das Fass am Ruderklub gefunden. Kain: wieso?	verlassenes Industriegelände, aufgelassene Fabrik. Wild bewachsen. Eisenschrott, alte

	<p>Angler: na ja, ein Kollege von mir, der Dieter, der hat da mal gerudert, und der hat damals mit ein paar Kumpels so ne Fässer abgeholt und Eisenschrott. Kain: wissen Sie wofür? Angler: ist schon lange her, die wollten nen Steg bauen oder so was. Kain: wo finde ich denn diesen Dieter. Angler: Künzel, Dieter Künzel, keine Ahnung. Der ist damals gleich nach der Wende in den Westen rüber gemacht, die Sau. Kain: die Sau? Angler: na ja, seine schwangere Frau im Stich zu lassen ist doch ne Riesensauerei, oder?</p>	<p>Fässer. An Mauer mit dicker Farbe geschrieben: Ziel (keine Schablonenschrift). Kamera: an Mauer Hakenkreuz.</p>
37	<p>Ehrlicher (schaut Fotos an, nimmt eins runter): Paul Hahns Beerdigung war ne einsame Angelegenheit. Matzke: leider befreit uns die Schulleitung nur bei Familienangehörigen. Ehrlicher: Nachdem Paul nach Ibiza gegangen war, hatten Sie da noch zu ihm Kontakt? Matzke: selten, Karte zu Weihnachten, ne'n Anruf zum Geburtstag. Ehrlicher: und dann flüchtet Paul nach all den Jahren gerade hierher? Matzke: hier hat er schon immer Zuflucht gefunden. Ehrlicher: warum hoffte Paul, dass gerade euer Kleeblatt ihm Glück bringen würde? Matzke: vierblättrige Kleeblätter bringen Glück, das weiß doch jeder. Ehrlicher: Paul hat seiner Frau eines mit drei Blättern präsentiert, mit drei, genau wie euer Kleeblatt heute, (zeigt auf Foto): euer Schlagmann? Matzke: Dieter, ja, Künzel, Ehrlicher: wann ist der denn nun genau nach'm Westen abgehaun? (legt Kleeblatt auf Foto von Rudervierer). Matzke: Also, auf den Tag genau weiß ich das nicht, muss irgendwann nach dem Mauerfall gewesen sein, also im November. Ehrlicher: Paul hat gesagt, wenn Schweigen Gold ist, besitz ich einen ganzen Schatz, was hat er wohl damit gemeint? Matzke: keine Ahnung (hängt Bild auf). Ich muss wieder runter in den Ruderkasten, oder ist noch was? Ehrlicher: im Moment nicht.</p>	<p>Zimmer im Ruderklub. Fotos an Wand</p>
38		
39	<p>Ehrlicher: na haste deine Fässer gefunden? Kain: du stehst drauf, die Fässer stammen von einer Firma ein paar Kilometer den Fluss rauf (schauen ins Wasser). Kain: na das beste kommt aber noch, der Typ, der die Fässer besorgt hat, war auch hier im Ruderclub, ist nur im Herbst 89 einfach verschwunden. Ehrlicher: ein gewisser Dieter Künzel. Kain: aha, ja hat seine schwangere Frau hier gelassen und die ist immer noch in Leipzig, arbeitet hier als Sprechstundenhilfe. Woher weißt du das eigentlich mit Künzel? Ehrlicher: erzähl ich dir unterwegs.</p>	<p>Steg beim Bootshaus</p>

	Ehrlicher: ah Kain, ein Zahnarzt, da könntest du doch gleich mal. Kain: lass gut sein Bruno.	Haus mit Tafel: Zahnarztordination: D. Schewe
40	Frau Künzel und Ehrlicher. Ehrlicher: Mein Name ist Bruno Ehrlicher, Kriminalpolizei. Frau Künzel, können wir uns in Ruhe unterhalten. Kain (läuft ins Behandlungszimmer): das ist ein Notfall.	Zahnarztpraxis
41	Kain (bei Schewe): ich bin wegen Dieter Künzel hier, (zeigt ihm Foto mit Fass), darin haben wir das Skelett eines Mannes gefunden, nicht weit von Ihrem Ruderclub entfernt. Mit solchen Fässern haben Sie und Ihre Kleeblattfreunde 1989 doch einen Steg gebaut. Schewe: stimmt. Kain: und zur selben Zeit ist auch Dieter Künzel verschwunden. Schewe: abgehauen das trifft es wohl eher. Fragt, ob Kain Schmerzen hat. Kain setzt sich in Behandlungsstuhl und fürchtet sich. Schewe: ich kann Ihnen von Dieter erzählen, während ich Sie von ihren Schmerzen befreie.	Ordinationszimmer
42+43	Frau Künzel (raucht, gibt Asche in Gipsmodell eines Gebisses als Aschenbecher). Was ist mit Dieter? Ist mein Mann wieder aufgetaucht? Ehrlicher: Aufgetaucht? Möglicherweise ja. Sie: na is er oder is er nicht? Ehrlicher: Ihr Mann ist doch im Herbst 1989 verschwunden. Sie: ja, wieso? Ehrlicher: wir haben da einen unbekanntes Toten in einem Fass in der Nähe des Rudervereins gefunden. Er hat schon sehr lange darin gelegen. Sie: und Sie glauben, dass es mein Mann ist? Nee, Dieter lebt. Ein Jahr nach seinem Verschwinden hat er mir Geld geschickt, aus Los Angeles, 20.000 Mark und nen Abschiedsbrief, darin stand, dass er ne neue Liebe und ein neues Leben gefunden hat, mir und dem Kind wünscht er alles Gute. Ehrlicher: darf ich den Brief mal lesen? Sie: ich hab ihn verbrannt, Kind, es hat ihn nicht mal interessiert, ob er einen Sohn oder eine Tochter hat. Ehrlicher: hat er sich danach noch mal gemeldet? Sie: nie mehr, ich hoff, dass es so bleibt. Ehrlicher: warum haben Sie die Ehe eigentlich nicht annullieren lassen? Sie: als nachträgliche Legitimation für den Verrat an mir und seiner Tochter? Nein. Ehrlicher: und warum hat er sie nicht mit nach Amerika genommen? Sie: erinnern Sie sich nicht mehr an den Herbst 89? Ehrlicher: oh doch, das war	Zahnarztpraxis

48	<p>Krisensitzung im Polizeipräsidium. Kain: und was haste gemacht? Ehrlicher: ich, ich hab mich krank gemeldet. Kain: aha. Ehrlicher: und du? Kain: ich war in Berlin. Ehrlicher: echt? Kain: ja. Ehrlicher: na und? Kain: ich steig aus, Bahnhof Zoo, kommt n Typ zu mir, sagt: haste mal ne Mark. Ich sag: tut mir leid, bin aus dem Osten, oh Entschuldigung, hat er sich tausendmal entschuldigt.</p> <p>Ehrlicher: is ja n' Ding. Kain: fand ich auch. Ehrlicher: Am 12. November 89 wurde ein Museumsdepot in Leipzig überfallen, zwei Männer haben den Wächter überwältigt und eine Uhren- und Pretiosensammlung im Werte von über 2 Millionen Mark gestohlen. Kain: Zwei Millionen im Osten zu klauen ist ja ziemlich sinnlos. Ehrlicher: aber mit dem Mauerfall lohnt sichs doch wieder. Anwohner haben eine Streife alarmiert, aber Täter konnten ihnen gerade noch entkommen, der Wächter wurde gefesselt und geknebelt von der Polizei vorgefunden, sein Name, rat mal. Kain: na sag schon. Ehrlicher: Josef Behrens. (Kain ist mit Stuhl zu Ehrlicher's Tisch gerollt, beugt sich über seine Schulter).</p>	
49	Ehrlicher (telefoniert): Getränkegroßhandel Josef Behrens Buchprüfung, als Blitzaktion, Du kennst doch den neuen Erlass, Steuerfahndung und Kripo sollen Hand in Hand arbeiten, also was ich möchte: woher hat Behrens sein Startkapital?	im Treppenhaus des Kommissariats
50	<p>Schewe, Behrens, Matzke sitzen im Ruderboot.</p> <p>Behrens: Dieses verdammte Fass, jetzt fangen sie an in der Vergangenheit herumzuwühlen.</p> <p>Schewe: die Polizei hält es für möglich, dass Dieter der Tote im Fass ist. Behrens: Dieter?</p> <p>Matzke: hört auf mit Dieter, ist unser geringstes Problem, ist nach Amerika.</p> <p>Schewe: niemand von euch hat ein Problem, jetzt bloß nicht die Nerven verlieren.</p>	Elster, im Schatten einer Brücke. im Hintergrund Elsterwehr.
51	<p>Ehrlicher telefoniert, die Polizei soll die drei Männer zum Bootshaus schicken. Ehrlicher: macht's ein bisschen spannend.</p> <p>Polizist (mit Megaphon): kehren Sie bitte sofort zum Bootshaus zurück.</p> <p>Ehrlicher und Kain am Steg, die drei Männer kommen im Boot an. Behrens: haben Sie Lust uns zu verraten, was das Tamtam hier soll? Ehrlicher: Herr Behrens, am 12. November 1989 wurde ein Museumsdepot, in dem Sie Wächter waren, überfallen. Kain: die Beute war sehr groß und aus dem armen Wächter wird</p>	<p>Ehrlicher und Kain im Auto</p> <p>Elsterbrücke, Polizeiauto</p> <p>Ruderklub. Steg beim Bootshaus</p>

	<p>jetzt auf einmal ein Unternehmer. Woher hatten Sie denn das Geld her? Ehrlicher: und in derselben Nacht verschwand Dieter Künzel auf einmal spurlos, ist doch ein seltsamer Zufall. Schewe: wieso spurlos, Sie wissen doch von seinem Brief und dem Geld. Ehrlicher: wo waren Sie denn am 12. November 1989 Herr Dr. Schewe. Schewe: Bernd und ich, wir haben diesen Steg gebaut. Matzke: und Dieter wollte auch kommen, wir sind ziemlich sauer gewesen, dass er nicht gekommen ist, ne? Schewe: ja genau, wir dachten noch, der faule Hund drückt sich, aber er war schon unterwegs in den Westen. Ehrlicher: Paul Hahn, hätte da sicherlich eine andere Version. Behrens: Paulchen, war der nicht zu dem Zeitpunkt in Berlin als Mauerspecht unterwegs? Kain: Paul Hahn geht nach Ibiza und macht ne riesen Disko auf, wo war das Geld her? Matzke: das haben Sie doch selbst gesagt, er war in Drogengeschäfte verwickelt. Kain: ja, aber erst seit kurzem. Ehrlicher: Paul Hahn wusste von dem Raubüberfall, er wollte sein Wissen vergolden, das war sein Tod. Ein Kleeblatt bringt nur Glück, wenn es vier Blätter hat, ein Blatt fehlt zu eurem Glück. (Schmeißt Kleeblatt ins Wasser).</p>	
52	Behrens fährt zum Getränkehof, die Steuerfahndung hat die aktuellen Bücher und die vom ersten Jahr 1990 abgeholt.	Behrens Getränkehof
53	Maria liegt auf Bett und schläft, Bild von Paul liegt auf ihrem Bauch. Matzke kommt. Sie wacht auf, zeigt Bernd das Bild und andere von der Hochzeit. Maria: war sehr spontan, hätten Sie sonst eingeladen. Er hat sie geliebt wie einen Vater. Bedankt sich für alles, für Hilfe und Anteilnahme.	Dachboden im Ruderklub
54	Schewe behandelt einen Patienten. Behrens telefoniert nervös mit ihm: ich halt das nicht mehr aus. Schewe beruhigt ihn. Ehrlicher und Kain kommen vorgefahren.	Zahnarztordination Straße vor Schewes Haus.
55	Ehrlicher und Kain verlangen von Frau Schewe eine Speichelprobe von Tochter Anna. Schewe (kommt hinzu): ein genetischer Vergleich. Ehrlicher: es ist die einzige Möglichkeit festzustellen, ob der Tote im Fass ihr Mann ist. Interessiert Sie das nicht? Sie stimmt (nach Rückfrage an Schewe - dieser nickt) zu.	Zahnarztpraxis
56	Maria verschafft sich Schlüssel zu Matzkes Wohnung, öffnet die Tür.	Ruderklub
57	Knochen werden gesägt. Walter (mit Blick auf das Skelett): so mein Guter, vielleicht verrätst du uns jetzt, wer du bist.	Pathologie, Labor
58+59	Maria saugt Staub in Matzkes Wohnung, findet	Wohnung von Matzke

60+61	<p>Karton mit Fotos und Briefen, u.a. von Paul und Matzke: Aktfotos, gemeinsam im Bett. Matzke kommt überraschend, sie will mit Foto verschwinden, er will Foto sehen. Sie flieht, er läuft ihr hinterher.</p> <p>Sie versucht sich unter Ruderboot zu verstecken, er bricht die Tür auf, sucht sie: was weißt du schon von Liebe, Paul und ich, wir hatten wundervolle Jahre, die Tage hab ich gezählt, die Ferien, damit ich ihn wieder sehen konnte.</p> <p>Er erzählt, dass er Geld in Disko gesteckt und von gemeinsamer Zukunft auf Ibiza geträumt hat. Er hat ihm jeden Wunsch von Lippen abgelesen, und dann taucht er mit kleiner Schlampe auf und versucht ihn und seine Freunde zu erpressen. Er hat Paul getötet. Sie steht hinter ihm und schlägt ihn auf den Kopf, sie flieht nach draußen, er liegt da und ruft nach Paul.</p>	Bootshaus
62+63	<p>Fünf Sänger (Die Prinzen) stehen an Stehtisch und singen: „Hier sind wir.....“ Ehrlicher und Kain betreten das Cafe, hören zu, alle Gäste applaudieren. Ehrlicher: ist ganz was Neues. Frederike: „Die Prinzen“. Ehrlicher: habt schön gesungen, geht auf meine Rechnung (legt einem der Sänger Hand auf die Schulter). Kain zählt am Bierdeckel („Behrens-Kleeblatt: Durst? Behrens“) die Striche: wollen wir doch mal sehen, wen du mit deinem Polizeigehalt so mal einlädst, eins, zwei, drei, vier, Strich, eins, zwei, drei, vier, Strich, eins, zwei, drei, vier, Strich, das nimmt ja gar kein Ende hier. Du bist auch Kunde bei Behrens? Frederike: der beliefert doch die halbe Stadt, ist ein Angeber, aber der macht gute Preise. Ehrlicher: also, Dienst ist Dienst und Schnaps ist Schnaps. Frederike: wollt Ihr ein Korn? Ehrlicher: gute Idee. (Handy läutet), komm. Frederike: und dein Korn? Kain: (trinkt): Dienst ist Dienst. Frederike (trinkt das andere): und Schnaps ist Schnaps.</p>	Waschcafé
64 65	<p>Polizei und Kommissare. Maria: er hat Paolo umgebracht. Ehrlicher: Eifersucht (hält Foto in Hand). Polizist: Sollen wir das Haus stürmen? Ehrlicher: Ach, sind Sie neu? (Kain lächelt). Polizist: Ja. (Megaphon funktioniert nicht, quietscht). Ehrlicher (formt Hände zum Megaphon): hier spricht Hauptkommissar Ehrlicher, ich komm jetzt rein. Kain: warte mal, warte mal, warte mal, ich denke, ich komme lieber mit (zieht Waffe). Ehrlicher: steck sie weg, ist doch nur eine verzweifelte Seele voller Angst. Kain: ich hab och Angst. Ehrlicher: wovor? Kain: vor dir.</p>	vor dem Ruderklub

	<p>Sie finden Matzke, der sich erhängt hat.</p> <p>Maria (steigt in Zug): Paulo wollte immer, dass unser Leben ein einziges Fest ist. Ehrlicher: Ja Maria, aber die anderen sollten das Fest bezahlen. Solche Rechnungen gehen doch nicht auf. Kain: was wollen Sie denn jetzt machen? Maria: ich weiß noch nicht. Ehrlicher: na ja, Wiedersehen.</p> <p>Ehrlicher: (im Abgehen): wann will denn die Frau Künzel den Brief von ihrem Mann bekommen haben? Kain: Dezember 90.</p> <p>Ehrlicher: ich glaube nicht, dass diese Frau lügt, aber wer soll dann den Brief geschrieben haben? Kain: einer der Herrn vom Kleeblatt.</p>	<p>Bootshaus</p> <p>Bahnhof</p>
66	<p>Schewe und Behrend rufen Matzke. Ehrlicher und Kain kommen dazu. Kain erzählt, dass Matzke sich erhängt hat und zeigt ihnen die Fotos. Ehrlicher: Paul Hahn war die große Liebe seines Lebens. Matzke hat doch jahrelang sein ganzes Geld in die Diskobar von Paul gesteckt in der Hoffnung, irgendwann den Job als Lehrer aufzugeben und mit Paul ein neues Leben zu beginnen. Behrens (zu Fotos): Da glaubt man, man kennt einen und dann so was. Ist ja eklig. Uns hat er immer was von einer spanischen Senorita erzählt. (Schewe wendet Kopf missbilligend zu Behrens).</p>	vor dem Ruderklub
67	<p>Kain: gehen wir mal zum Thema zurück.</p> <p>Ehrlicher: Als Paul dann in seiner Not mit Maria hier auftaucht, bricht für Matzke die Welt zusammen. Bleibt die Frage: wen wollte Paul erpressen? Schewe: fragen Sie sich das wirklich? Ein homosexuelles Verhältnis mit einem damaligen minderjährigen Schüler? Bernd wäre erledigt gewesen. Ehrlicher: ja, bei Matzke war nichts mehr zu holen, aber Paul wusste was. Kain: zum Beispiel von einem fingierten Raubüberfall in einem Museumsdepot. Ehrlicher: vielleicht hat Matzke auch seinem Geliebten erzählt, woher das Geld in der Diskobar stammt, Schewe: Bernd und ich haben zur Zeit des Überfalls den Steg gebaut. Ehrlicher: schönes Alibi. Schewe: im Übrigen, die Sache ist verjährt. Kain: verjährt, ne ne ne Mord verjährt nie. Dieter Künzel wollte mit der Beute alleine los, musste er deswegen sterben? Behrens: die wollen uns ne'n Mord anhängen. Schewe: liegt das Ergebnis des Gentests schon vor? Kain: nein. Schewe: Wieso können Sie dann behaupten, dass Dieter ermordet wurde?</p>	
68	<p>Ruderboot von oben mit Schewe und Behrens. Ehrlicher und Kain schauen ihnen von der</p>	Elsterbrücke, Elster

69	<p>Brücke aus zu.</p> <p>Kain: ja ja, denen geht der Arsch auf Grundeis. Ehrlicher: wir lassen die beiden Tag und Nacht beschatten, aber so, dass sie's merken, sie sollen keine ruhige Minute mehr haben. (Ehrlicher winkt ihnen).</p>	
70	<p>Ehrlicher (telefoniert): Startkapital 300.000. Schönen Gruß an die Mutti. (zu sich: Das ist ja ne' n Ding, die ist schon wieder schwanger).</p>	Kommissariat
71	<p>Behrens im Auto, fährt zu Zahnarzt, wird durch ein Auto verfolgt. Spricht Beschatter sichtlich nervös an: ich habe einen Termin beim Zahnarzt.</p> <p>Behrens: ich hab das Geld von dem Raub in die Firma gesteckt, ist doch nur ne Frage der Zeit, bis sie mich haben. Schewe: die wollen uns nervös machen. Behrens: es war deine bescheuerte Idee mit dem Brief. Schewe: der Brief hat Karin geholfen, sich endgültig von Dieter zu lösen. Behrens: bei Mord hört die Freundschaft auf, ist sich jeder selbst der nächste. Schewe: du hast ihn nicht umgebracht, ich hab ihn nicht umgebracht, er kann da gar nicht drin sein. Reg dich nicht auf, denk an dein Herz (behandelt ihn).</p>	<p>Straße in Leipzig</p> <p>Zahnarztordination</p>
72	<p>Kain: Behrens war's. Hat den Brief mit Geld an Karin Künzel geschickt. Winter 90 war Behrens in Los Angeles. Natürlich hat er seinen Besuch in Los Angeles als Geschäftsreise von der Steuer abgesetzt, Ticket, Hotelrechnung, alles da. Ehrlicher: Warum hast du nicht gleich die Originale mitgebracht? Kain: Originale? Du kennst doch dein Freund Uwe, dann hätten wir nicht mal die Kopien, er ist nämlich ein überaus korrekter Beamter mit n'er schwachen Blase. Ehrlicher: und da hast du einfach. Kain: so einfach war's nicht, der Kopierer stand auf dem Flur, woll'n wir nun zu Behrens</p>	<p>Kommissariat (an Tür hängt Slogan: „Leipzig kommt!“)</p>
73+74	<p>Kain: jetzt ist er fällig. Behrens: kleine Weinprobe gefällig, Schluck Chianti, Ihre Kollegen müssen ja auch Durst haben, kann ja nicht spannend sein, den ganzen Tag auf meine Bierkisten zu klotzen. Ehrlicher: woher stammt eigentlich Ihr Startkapital, die 300.000 Mark, mit denen Sie das alles aufgezogen haben? Behrens: haben Sie mir die Steuerfahndung an den Hals gehängt? Geliehen, bisschen spekuliert. Kain: Sie wollen verreisen? Rein geschäftlich. Muss meinen Weinhändler in Italien treffen. Ehrlicher: ich muss Sie bitten, im Lande zu bleiben. Kain: im Dezember 90 waren Sie in den Vereinigten Staaten. Behrens: kleiner Urlaub, na und? Süffig, aber ganz lecker (trinkt kalifornischen</p>	<p>Büro im Getränkehof Behrens</p>

	<p>Wein aus angebrochener Flasche). Kain: zu dumm nur, dass Sie diesen Urlaub als Geschäftsreise abgesetzt haben. (Behrens massiert sich Herz). Sie waren in Los Angeles, haben den Brief an Karin Künzel abgeschickt, der Brief an Karin Künzel war gefälscht, alle sollten denken, dass Dieter Künzel noch lebt, es muss Streit um die Beute gegen haben und deshalb haben Sie ihn umgebracht. (Schreierei). Ehrlicher: Kain! Kain: nein! (Behrens bricht zusammen). Kain: woher soll ich denn wissen, dass der Mann einen Herzfehler hat.</p>	
75	<p>Kain trinkt Schnaps. Frederike: Behrens ist tot. Ehrlicher: Herzattacke wegen Stress. Kain: ich wollt ihm nur ein bisschen Druck machen. Ehrlicher: Dich trifft ja gar keine Schuld, Behrens war chronisch herzkrank.</p>	Waschcafé
76	<p>Kain mit Aspirin. Walter: der Gentest ist abgeschlossen. Ehrlicher: es war Dieter Künzel, nicht wahr? Walter: nein, die Proben stimmen nicht überein (zu Kain): siehst du aber alt aus. Ehrlicher: als Kain Behrens beschuldigt, Künzel ermordet zu haben, stirbt der vor Aufregung an einer Herzattacke, na ja wir wollten dem armen Kerl einen Mord anhängen, den er nie begangen hat (Kain steht auf, geht raus, Walter will ihn am Arm/Schulter fassen)</p> <p>Ehrlicher: Frau Künzel, der Tote im Fass ist nicht ihr Mann. (Zu Schewe): bedauert Tod von Behrens. Schewe: damit musste man rechnen, der Mann war schwer herzkrank. Ehrlicher: der Raubüberfall damals, das war Euer Kleeblatt. Schewe: ist das jetzt noch von Bedeutung?</p>	<p>Kommissariat</p> <p>Zahnarztpraxis</p>
	<p>Ehrlicher geht durch dunkle Gasse, kommt zum Waschcafé.</p> <p>Frederike räumt auf, sucht Kain. Ehrlicher: hast du den Kain gesehen. Frederike: nee, (bietet ihm Bier an). Ehrlicher ruft am Handy an.</p> <p>Kain steht an der Elster, wirft Steine in Wasser, Handy läutet.</p> <p>Friederike: der eine trinkt zu viel, dem anderen schmeckt's nicht mehr. Was ist bloß los mit euch? Ehrlicher: ach Friedericke, wir haben die falschen Fragen den falschen Leuten zur falschen Leiche gestellt. Frederike: vielleicht brauchst du doch noch n' Bier. Ehrlicher: nee, das einzige, was ich jetzt brauche, ist mein Bett.</p>	<p>Nacht. Dunkle Gasse, Müllauto</p> <p>Waschcafé</p> <p>Elsterufer</p> <p>Waschcafé</p>

	Ehrlicher geht einsam die Straße hinunter.	Vor dem Waschcafé, Parkscheinautomat, Lichtreklame
80	Ehrlicher träumt: vier Männer, grüne Kleidung, rudern in der Nacht in Nebelschwaden, Frau Künzel und ihr Kind Anna, Anna ruft: Papa, Frau Künzel ruft: Dieter. Dieser erscheint im Boot. Ehrlicher steht auf dem Wasser, Kamera auf seine Schuhe, im Wasser in voller Kleidung, er sinkt. Das Telefon läutet. Ehrlicher liegt im Bett (<i>kariertes Pyjama</i>), schreckt hoch. Ehrlicher: Kain, du hast mich eben vorm Ertrinken gerettet.	Nacht. Ehrlicher in seinem Bett.
81	Ehrlicher und Kain telefonieren. Kain: der Gentest beweist nichts, vielleicht ist der Tote nicht der Vater.	
82	Ehrlicher und Walter. Walter: ist bisschen früh für ne Weinprobe. Ehrlicher: möglicherweise war Stress nicht Auslöser für den Infarkt von Behrens. Walter soll den Wein, den Behrens getrunken hat, untersuchen lassen. Walter: Mensch Bruno, heute schaff ich das nicht mehr, Ehrlicher: sofort. (Klopft ihm auf Schulter). Wo sind eigentlich die Bilder, ich meine, die mit Phantasie. Walter: da drunter. Ehrlicher: siehste, wennst dir Mühe gibst, dann klappts doch. (Walter riecht an Flasche) Ehrlicher kommt. Frederike: Morgen Bruno. Ehrlicher: Morgen. Gute Nachricht, sie haben „Abelson“ gefunden, bei Herzkranken führt das zum sofortigen Herzstillstand. Walter untersucht schon die Weinflasche. Kain: ist das nicht pervers, dass das ne gute Nachricht sein kann. Ehrlicher: die Welt ist verrückt. Frederike: Bruno, ich hab was für Dich. Ehrlicher: für mich? Frederike (stellt eine Schachtel vor Ehrlicher hin): hier mach schon auf. Ehrlicher (öffnet Schachtel): oohh, wirklich Frederike, wie neu. Frederike: ein bisschen Spray, ein bisschen bürsten, ich wollte dir ne Freude machen. Ehrlicher: das hast du auch, Frederike, das hast du. Kain (klatscht in Hände): komm Bruno, wir müssen. Frederike winkt.	Kommissariat Waschcafé
83	Frau Künzel: was wollen Sie denn noch? Ehrlicher: Ihr Mann ist ermordet worden. (zeigt Zeichnungen). Sagen Sie, könnte Jens Schewe vielleicht der Vater Ihrer Tochter Anna sein? Sie: es ist nur ein einziges Mal passiert, ein einziges Mal, Dieter muss der Vater von Anna sein. Ehrlicher: Weil Sie das glauben wollen, weil Ihnen Ihre Rolle als sitzen gelassene, schwangere Ehefrau lieber ist als	Zahnarztpraxis

	die Wahrheit. Kain: Der Weintest ist negativ. Sie: Jens wollte zum Ruderclub. (Sie weint).	
83+84	Schewe (löst Kleeblatt von Boot), will Boot der Schüler AG von Matzke stiften: mit dem Rudern ist es ja jetzt vorbei. Ehrlicher: das glaub ich auch, im Gefängnis da wird nicht gerudert. Schewe: ich wars nicht, ich wars wirklich nicht, Behrens hat noch nie gern geteilt. Kain: wir haben die Zähne von Behrens untersucht. Seine Plombe ist schnell raus gefallen, im Unterschied zu meiner. Sie löste Herzanfall aus. Hat Behrens immer mehr und mehr rausgekriegt und Sie ans Messer geliefert, um seine eigene Haut zu retten? Ehrlicher: und Dieter Künzel musste sterben, weil Sie seine Frau wollten. Schewe: Karin hat mir erst am Tage des Überfalls erzählt, dass sie schwanger ist. Auch wenn sie es nicht wahrhaben wollte, ich konnte der Vater sein. Als Dieter nach dem Einbruch hier ankam, war er ziemlich verzweifelt, Matzke tauchte nicht auf und er hatte Angst, dass die Polizei ihn geschnappt haben könnte, er wollte noch mit Karin und der Beute in derselben Nacht in den Westen abhauen. Er hätte Karin ins Unglück gestürzt. Als ich ihm gesagt habe, dass Karins Kind auch von mir sein könnte, da ist er auf mich losgegangen, ich wollte ihn nicht töten. Ehrlicher: Herr Doktor Schewe, all die Jahre rudern Sie hier herum mit dem Wissen, dass ihr toter Freund da am Grund liegt und vermodert. Schewe: Dieter. Dieter lebt in Amerika, mit der Zeit hab ich selbst daran geglaubt. Ehrlicher: nehmt ihn mit. (Schewe wird abgeführt).	vor dem Ruderclub, am Elsterufer
86	Ehrlicher und Kain (der wirft Steine ins Wasser). Ehrlicher: weißt du was Kain, irgendwann taucht doch alles wieder auf. Kain: so wie das Fass, na. Ehrlicher (zieht Schuh aus, findet Steinchen im Schuh, schaut auf Sohle): guck mal. Kain: Frederike. Ehrlicher: Frederike, ist doch lieb von ihr, oder? Kain: na ja. Ehrlicher: Schon wieder reduziert von 158 auf 98. Kain: da kannst mal sehen, was die so an Schuhen verdienen. (Wasserring).	auf dem Bootssteg am Ufer der Elster
	ABSPANN	

2. Regionale Gliederung der „Tatortlandschaft“ Deutschland



3. Intertextueller Hinweis

Leipziger Freiheit



Tatort Leipzig: Angekommen

**Gestatten, Saalfeld und Keppler
– die neuen MDR-Tatort-Kommissare aus Leipzig.**

Sie ist schnell, entschlossen und kommunikativ – er nachdenklich, detailversessen und manchmal etwas muffelig. Unterschiedlicher jedenfalls könnten die beiden Ermittler nicht sein. Und: Einst waren sie sogar ein Liebespaar, jetzt gehen sie zusammen auf Verbrecherjagd ... Ihren ersten Fall „Todesstrafe“ haben Eva Saalfeld

(Simone Thomalla) und Andreas Keppler (Martin Wuttke) im Ersten bereits erfolgreich gelöst. Für Thomalla übrigens ein Weg zurück zu ihren Wurzeln, sie ist in Leipzig geboren. Nun geht sie in der pulsierenden Stadt an der Pleiße fortan mit Kollege Keppler auf Spurensuche. Für das neue MDR-Duo steht jetzt der zweite Fall an: **„Ausweglos“, am 6. Juli um 20.15 Uhr im Ersten.**

Freuen Sie sich also auf das neue Tatort-Team aus Leipzig, das 2008 gleich drei schwierige Fälle in der mitteldeutschen Metropole lösen muss: Der dritte MDR-Tatort wird übrigens am 7. Dezember um 20.15 Uhr im Ersten ausgestrahlt.



www.leipziger-freiheit.de

Quelle: Spiegel 27/08

Zusammenfassung

Diese Dissertation untersucht die im Rahmen der Fernsehkriminalreihe TATORT zwischen 1992 und 2007 vorgenommene fiktionale Darstellung des Ostens Deutschlands durch den Mitteldeutschen Rundfunk (MDR) daraufhin, wie sich in seinen 45 Filmen der durch die deutsche Einheit 1990 ausgelöste Transformationsprozess eingeschrieben hat. Daran anschließend wird die Darstellung hinsichtlich der in ihr vorgenommenen medialen Inszenierung von ostdeutscher Identität analysiert.

Auf der Grundlage des Modells narrativer Strukturen (Jurij Lotman) wird in einer strukturellen Analyse nachgewiesen, dass die als Einzelerzählungen konzipierten 45 Filme durch Muster des seriellen Erzählens miteinander verknüpft sind und als Episoden eine in sich geschlossene Gesamterzählung konstituieren. Die Analyse der internen Struktur des Datenkorpus ergibt, dass sich im Voranschreiten der 16 Jahre dauernden Erzählzeit eine Entwicklung vollzieht, die sich als Abfolge narrativer Einheiten darbietet, indem bestimmte Filme (Grenzepisoden) eine besondere Position im Rahmen der Gesamterzählung einnehmen. Diese Grenzepisoden konstituieren den Aufbau der Erzählung, der sich an einer Fünf-Akt-Struktur orientiert und charakteristische Merkmale einer Ankunfts-dramaturgie aufweist. Die in der strukturellen Analyse herausgearbeiteten fünf Phasen der Erzählung (Exposition-Steigerung-Höhepunkt/Umschwung-Retardierung-Neutralisierung) lassen sich sowohl auf der Handlungs- als auch auf der Figurenebene als Stadien eines erfolgreich bewältigten Transformationsprozesses auffassen, der für die Betroffenen mit der Notwendigkeit einer Identitätsneubestimmung einhergeht. Dabei stehen in der Entwicklung der Erzählung der dem voranschreitenden Transformationsprozess gewidmete Handlungsstrang und der an die Protagonisten, das Kommissarenpaar, gebundene Erzählstrang in wechselseitiger Beziehung zueinander.

Die ostdeutsche Sendeanstalt MDR als übergeordnete Erzählinstanz vermittelt seit 1992 regelmäßig dem gesamtdeutschen Rezipienten im Format TATORT Geschichten und Bilder aus dem Osten Deutschlands vor dem Hintergrund der deutschen Einheit. Sie bedient sich dafür u.a. der

Inszenierung ihres Kommissarenpaares als Vertreter einer Gruppe, deren Mitgliedschaftszugehörigkeit sich aus ihrer generationenspezifischen Sozialisation ergibt. Den vorderhand Kriminalgeschichten erzählenden Filmen sind so Traditionsbestände ostdeutscher Alltagskultur und Reflexionen über aktuelle Verhältnisse im Osten Deutschlands eingeschrieben.

In einer diachronen Analyse werden die 45 Episoden hinsichtlich der Kohärenz der Gesamterzählung, ihrer Bedeutungsbildung und der Repräsentation des Ostens zyklisch interpretiert. Die Untersuchung beschreibt und analysiert zunächst ausgehend von der strukturellen Analyse die fünf Phasen der Erzählung, die 17 Jahre deutsche Einheit (erzählte Zeit) abbilden. An Hand von Kategorien wie Themen, Motiven, Figuren, Raum und Folien wird aufgezeigt, dass sich in der Entwicklung ein sukzessiver Wandel des Ostens präsentiert, der in seiner Auflösung im vereinigten Deutschland mündet. In den Ergebnissen der Inhaltsanalyse werden die für jede Phase kennzeichnenden globalen Merkmale festgehalten. Parallel zum voranschreitenden Transformationsprozess manifestiert sich in der Entwicklung der Erzählung die Suche nach einer den veränderten Gegebenheiten angepassten Identitätsbestimmung des Ostens. Sie trägt in Sprache, weltanschaulichen Orientierungen, Werten, Symbolen und Lebensstilen kollektive Züge und äußert sich in der Art und Weise, wie Menschen denken, sowie in der Form der Verankerung ihrer Weltbilder und gesellschaftlichen Konstruktionen.

Zwei exemplarische Analysen ausgewählter Szenen dokumentieren mit linguistischen Methoden kleinschrittig, wie die Inszenierung von ostdeutscher Identität im MDR-TATORT erfolgt. Weiters wird im empirischen Teil der Arbeit aufgelistet, welche verbalen und visuellen Verweisformen von Identität in der Erzählung zum Tragen kommen.

In der fiktionalen Darstellung des MDR-TATORTS ist im Jahre 2007 die Einheit Deutschlands vollzogen. Die Aussagen zur Identitätsverortung der Ostdeutschen bleiben hingegen mehrdeutig.

Die Dissertation versteht sich als ein interdisziplinärer Beitrag zur Erforschung der medialen Konstruktion von sozialer Wirklichkeit im Fernsehen an der Schnittstelle zwischen Unterhaltungskultur und Politik.

Unter einer kulturwissenschaftlichen Perspektive verbindet sie erzähltheoretische, sprachwissenschaftliche und filmwissenschaftliche Ansätze.

Summary

This thesis examines the fictional portrayal of East Germany between the years 1992 and 2007 within the framework of the series of thrillers *Tatort* produced by the Mitteldeutschen Rundfunk (MDR – Middle German Broadcasting Cooperation) to what extent the process triggered by German Reunification has been imprinted onto the 45 programmes of the series. Following this the portrayal of East German identity in the films as an artefact of the media is examined.

On the basis of the model of narrative structures (Jurij Lotman) a structural analysis proves that the 45 films, although designed as stand-alone episodes are linked by a pattern of serial narrative and in fact constitute a strictly structured self-contained narrative. An analysis of the internal structure of the data shows that in the progress of 16 years the narrated time covered, there is a development which is present as a sequence of narrative units with certain episodes (so called border episodes) taking a special function within the narrative as a whole. These episodes constitute the structure of the narrative that is oriented on a five-act structure and shows characteristic qualities of an arrival dramaturgy.

The five reconstructed phases of narration (exposition-escalation-climax/peripeteia -retardation-neutralisation) can be understood both on the level of action and that of the individual characters as phases of an intentional and successful process of transformation linked to the necessity of redefinition of identity.

In this development the two strands of narration, the one connected to the narration of transformation and the one connected to the two superintendents are in a reciprocal relation to each other.

From 1992 the East German Broadcasting Cooperation MDR, as the superior narrator, has regularly communicated stories and images of the East of

Germany to the general German audience before the background of German Unity. To achieve this aim the pair of superintendents as members of a group whose membership is constituted by the process of socialisation specific for a generation.

Thus the films which at the surface are thrillers contain traditional inventories of East German every day culture and reflections on present day conditions. In a diachronic analysis the 45 episodes are cyclically interpreted in terms of coherence of the general narrative, the construction of meaning and the representation of the East. The analysis first of all describes and analyses, based on the structural analysis the five phases of the narrative, that portray 17 years of German Unity (narrated time). Based on categories such as themes, motive, characters, space and images it can be shown that within the development of the narrative a change of the East is presented that culminates in the dissolution of the East in a Unified Germany. The result of the analysis of content show the global characteristics of each phase. Parallel to the process of transformation the search for a definition of identity according to changing circumstances is manifest in the development of the narrative. This search contains collective characteristics in terms of language, ideologies, values, symbols and life styles and expresses itself in the way people think as well as the bases of their views of the world and their societal constructions.

Two exemplary analyses of selected scenes document how the production of East German identity in MDR-TATORT is achieved; The analyses use linguistic methodology in a step-by-step process. Furthermore the empirical part of the thesis lists which verbal and visual signs of identity are used.

Within the fictional portrayal of MDR-TATORT German Unity is executed in 2007. The expressions of placing identity of East Germans remain ambiguous. The thesis represents a interdisciplinary contribution in the framework of research of the construction of social realities by the media at the interface of entertainment and politics. A Cultural Studies perspective combines approaches based on the theory of narratives, linguistics and the science of film.

Lebenslauf

Mag.a Tina Welke
Kolingasse 5/22
A-1090 Wien

Geburtsdatum: 18.Dezember 1968
Geburtsort: Berlin
April 1990: Übersiedlung nach Wien

Ausbildung

seit 2004	Dissertantin am Institut für Sprachwissenschaft
09-10/2006	KWA-Stipendium der Universität Wien für Recherchen zur Dissertation. Durchgeführt beim MDR in Leipzig
02-06/1998-	Auslandspraktikantin für Deutsch als Fremdsprache an der Staatlichen Universität Tblissi (Georgien)
1995-2004	Studium der Sprachwissenschaft, Deutsch als Fremdsprache, Politikwissenschaft und Soziologie (mit Auszeichnung bestanden)
10/1995	Matura im 2. Bildungsweg
seit 1995: seit 2004:	Prüferin des Österreichischen Sprachdiploms (ÖSD) Trainerin für ÖSD-PrüferInnen
1992-1995:	Lehrgang DaF/DaZ des Verbandes Wiener Volksbildung. Abschlussarbeit zum Thema: <i>Fachsprache Medizin: ein Projekt für bosnische ÄrztInnen</i>
1985-1987:	Lehrausbildung als Gebrauchswerberin mit der Spezialisierung "Werbemittelherstellerin". Abschluss der Lehre mit der Facharbeiterprüfung, Prädikat "Gut"
1975-1985	Besuch der zehnklassigen Polytechnischen Oberschule in Berlin-Karlshorst. Abschluss mit dem Prädikat "Gut"

Unterrichts- und Berufstätigkeit

seit SoSe 2007	regelmäßige Lehraufträge am Institut für Germanistik: <i>Film im DaF/Z-Unterricht;</i> <i>Deutsch als Wissenschaftssprache</i>
WS 2007/08	Lehrauftrag am Institut für Slawistik <i>Proseminar: Hör-Sehverstehen als 5. Fertigkeit</i>
seit 2004	Europastudien der Universität Wien: Lehrbeauftragte für Deutsch als Fremdsprache
seit 1999	Diplomatische Akademie Wien: Lehrbeauftragte für Deutsch als Fremdsprache
seit 1996	Innovationszentrum der Universität Wien: Lehrbeauftragte für Deutsch als Fremdsprache
seit 1991	Unterricht in Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache mit unterschiedlichen Zielgruppen und an verschiedenen Institutionen
SoSe 2003	Tutorin am Institut für Germanistik, Deutsch als Fremdsprache für <i>chinesische Studierende</i>

- 07/1997,1999 Lektorin für DaF beim *Sommerkolleg Deutsch-Niederländisch* (Universität Wien/Vakgroep Duits Leiden)
- 1990-1991 Betreuung und Koordination eines Bildungsprojektes des Verbandes Wiener Volksbildung *Österreich-EG-Europa*
- 1987-1990 Redaktionelle und journalistische Tätigkeiten in div. Verlagen (*Verlag Technik* und *Neues Leben*, Berlin) und Zeitschriften (*Kontraste*-Presse- und Informationsdienst für Sozialpolitik, Wien)

Vortragstätigkeit in der Aus- und Fortbildung von Lehrenden

- 08/2009 Jena: *Sektionsleiterin* bei der 14. Internationalen Deutschlehrendentagung (IDT). *Sektion: Film und Video*.
Jena: *Betreuung der Filmschiene* im Rahmen des Kulturprogramms
- 08/2005 Graz: *Betreuung der Filmschiene* im Rahmen des Kulturprogramms der 13. Internationalen Deutschlehrendentagung (IDT).
Vortrag: Ein Plädoyer für den stufen-unabhängigen Einsatz von Kurzfilmen im DaF-Unterricht
- 2006/2007 Fortbildungsveranstaltungen für die Österreichische Orient-Gesellschaft und die Volkshochschule: *Der Einsatz von Film im DaF-Unterricht*
- 2001-2002 Fortbildungsveranstaltungen zu Landeskunde, methodisch-didaktischen Fragen in: Algerien, Tunesien, China

Publikationen und redaktionelle Tätigkeiten

gem. mit R. Faistauer (Hrsg.): *Lust auf Film macht Lust auf Lernen. Arbeit mit Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Präsenz-Verlag, 2010.

Stereotypen als Chance. Zur Arbeit mit Filmgenres. In: Welke, Tina/Faistauer, Renate: *Lust auf Film macht Lust auf Lernen. Arbeit mit Film im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*. Wien: Präsenz-Verlag, 2010.

Lexikoneinträge zu: „Filmidaktik“, „Story Board“, Visualisierung“. In: Barkowski, Hans/Krumm, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Fachlexikon Deutsch als Fremdsprache*. Stuttgart: UTB.

Ein Plädoyer für die Arbeit mit Kurzfilmen im Unterricht Deutsch als Fremdsprache. In: *Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts*. München: Hueber, Heft 36, 2007, S. 21-25.

Die Tatortfolge „Quartett in Leipzig“ als gesamtdeutscher Tatort. In: Online-Verlag für Gesprächsforschung, 2005, (www.verlag-gespraechsforschung.de/buch.htm)

Curriculum für Sommerkurse an der Diplomatischen Akademie Wien, 2002 (1. Auflage: 2000) (gem. mit Faistauer, Renate/Cullin, Isolde u.a..)

Hören 1. Eine Didaktisierung von authentischen Hörtexten aus Österreich, 1995, Verband Wiener Volkshochschulen (Hrsg.) (gem. mit Schmiedinger, Petra/Schlackl, Doris)

1997-2002: Redaktionelle Mitarbeiterin beim „Österreich-Spiegel“, hrsg. vom Österreich Institut

1998: Redaktionelle Mitarbeiterin bei „Kaukasischer Zeitung“ (Tbilissi/Georgien)

1996-1998: Redaktionelle Mitarbeiterin bei den ÖDaF-Mitteilungen (Verbandszeitschrift des Österreichischen Verbandes für Deutsch als Fremdsprache/Zweitsprache)