

Der *Tatort* und die Grenzen des Rechts

Der Fernsehkrimi als Ritual und als Kunst¹

Michael Mandelartz

Tatort ist der Titel der langlebigsten deutschen Fernseh-Krimiserie. Sie wird seit 1970 ausgestrahlt, und zwar, dies unterscheidet sie von anderen Serien, wechselweise von den verschiedenen Rundfunkanstalten der Länder. Jede Rundfunkanstalt lokalisiert ‚ihren‘ *Tatort* in einer Stadt im jeweiligen Bundesland, sie hat oft über Jahre ihre eigenen Kommissare mit spezifischem Profil, ihre Polizeipräsidenten und Staatsanwälte. Zum Ortswechsel kommt ein relativ häufiger Wechsel der Drehbuchautoren und Regisseure, so daß der *Tatort* nicht immer, aber doch relativ häufig zu einem filmischen Experimentierfeld auf hohem Niveau wird. Mehrere national und international bekannte Regisseure hatten ihre ersten Erfolge im *Tatort*, so z. B. Wolfgang Petersen, Michael Verhoeven und Züli Aladag, andere bekannte Regisseure wie Margarethe von Trotta führen noch heute für den *Tatort* Regie.²

Diese Vielfalt ist wohl der Grund für den anhaltenden Erfolg der Serie. Eine langweilige Folge vergraut die Zuschauer nicht, weil es beim nächsten Mal wieder ganz anders kommen kann. Derzeit erzielt der *Tatort* Zuschauerquoten von 20% bis 25% (ca. 7–10 Mio. Zuschauer), vor der Einführung des Privatfernsehens lag die Quote regelmäßig bei etwa 50%, häufig wurden auch über 60% erreicht.³ Abgesehen von den Nachrichtensendungen handelt es sich um die erfolgreichste Sendung im deutschen Fernsehen überhaupt. Sie bietet sich daher als Gegenstand einer Untersuchung des Fernsehkrimis quasi von selbst an.

1. Recht und Ritual

Im Jahre 2006 wurden in Deutschland 143 Angeklagte wegen Mord verurteilt.⁴ Dem stehen durchschnittlich mehr als zwei Morde täglich, d. h. etwa 700–1000 Morde im Fernsehkrimi gegenüber.⁵ Die Diskrepanz zwischen der relativ geringen Wahrscheinlichkeit, einem Mordanschlag tatsächlich zum Opfer zu fallen, und der geradezu beherrschenden Stellung, die das Thema ‚Mord‘ im Fernsehen einnimmt, verlangt nach einer Erklärung. Die Forschung greift dafür gerne auf Horkheimers und Adornos Zirkel von „Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis“ zurück.⁶ Im folgenden möchte ich diesen Zirkel durch eine anthropologische Erklärung ergänzen: Der Krimi, und insbesondere der in Serie gesendete Fernsehkrimi, scheint als regelmäßig wiederkehrendes Ritual die Funktion der griechischen Tragödie und des bürgerlichen Trauerspiels unter den Bedingungen der modernen Gesellschaft zu übernehmen. Er markiert die Rechtsverletzungen, die die Gesellschaft nicht mehr zu ertragen bereit ist und trägt zur Durchsetzung dieser Grenze bei. In allen Gesellschaften wird der Mord mit der Höchststrafe des Ausschlusses aus der Gesellschaft belegt, durch Todesstrafe oder langjährige Haftstrafen. Würde er toleriert, so würde die Gesellschaft sich selbst zerstören. Das Verbot muß daher tief im Bewußtsein der Menschen verankert werden. Dies geschieht seit Menschengedenken in regelmäßig durchgeführten Ritualen, an denen sich die gesamte Gesellschaft beteiligt. Unter den Bedingungen der Moderne können Institutionen wie Theater oder Kirche diese Funktion schon deswegen nicht mehr übernehmen, weil sie nur noch einen kleinen Kreis der Öffentlichkeit ansprechen. Die Krimiserie im Fernsehen springt, so meine These, hier in die Bresche. Sie bekräftigt das Tötungstabu, indem sie regelmäßig und breitenwirksam vorführt, daß diejenigen Institutionen, die den Verbrecher aus dem Verkehr ziehen sollen, effektiv arbeiten. Die Zahl der Fernsehkrimis, in denen der Mörder *nicht* gefaßt wird, tendiert gegen Null. Das läßt sich m.E. nicht aus den inneren Gesetzmäßigkeiten

der Gattung, sondern nur aus ihrer rituellen, gesellschaftlichen Funktion verstehen.⁷

Da Gesellschaften sich verändern, brauchen sie jedoch nicht nur Institutionen, die das Recht durchsetzen, sondern auch solche, die es in Frage stellen und seine Grundlagen diskutieren. Dies können die staatlichen Institutionen nicht leisten, weil sie an das Recht gebunden sind. Die Grundlagen des Rechts werden überwiegend in drei Bereichen diskutiert: zum einen in staatskritischen, z.B. kommunistischen Gruppen, zum anderen in mehr oder weniger esoterischen Wissenschaften wie der Rechtsphilosophie,⁸ und zum dritten in der *Kunst*, die im Zeichen der ‚Fiktion‘ gewissermaßen, wenn auch nicht unbegrenzt, Narrenfreiheit genießt. Da der Fernsehkrimi nun einerseits die staatstragende Funktion übernimmt, das positive Recht rituell zu bekräftigen, andererseits aber doch die Freiheit der künstlerischen Fiktion genießt, entwickelt er in seinen besseren Exemplaren hinter den traditionellen Formen des Ästhetischen ein zweideutiges Spiel zwischen Bestätigung und Infragestellung der gesellschaftlichen Grundlagen.

Im folgenden skizziere ich zunächst einige Stationen aus der Geschichte derjenigen Gattungen, die sich mit den Grenzen des Rechts auseinandersetzen: der Tragödie, des bürgerlichen Trauerspiels, des Kriminalromans und des Kriminalfilms (2). Darauf folgt eine kleine Typologie des Fernsehkrimis im Spannungsfeld zwischen Staat und Publikum (3). Anschließend führe ich vier unterschiedlich wirksame Strategien an, mittels derer die Drehbuchautoren und Regisseure den Ansprüchen des Staates an den Fernsehkrimi gerne ausweichen (4), und schließlich analysiere ich zwei besonders gelungene *Tatort*-Folgen etwas genauer (5).

2. Historische Herleitung des Fernsehkrimis

Die griechische Tragödie läßt sich verstehen als ein Spiel, in dem die Grenzen des gesellschaftlich Erlaubten bestimmt werden. Der tragische Held stirbt oder wird aus der Gesellschaft verbannt, weil er ihre

Grundregeln verletzt hat. Als wichtigste dieser Regeln wäre wohl das Inzestverbot zu nennen, für Lévi-Strauss die strukturelle Basis der menschlichen Gesellschaft überhaupt, indem es sie von der Natur abhebt.⁹ Das Inzestverbot gewährleistet die Rekonstruierbarkeit von Stammbäumen auch in männlicher Linie¹⁰ und damit die Identifizierbarkeit von Personen als Nachkommen eines Mannes und einer Frau. Der Mensch ist dadurch nicht mehr bloßes Gattungswesen, sondern wird zum genealogisch bestimmbar Individuum: Orest, der Sohn des Agamemnon, der Sohn des Atreus, der Sohn des Pelops, der Sohn des Tantalus. Ödipus blendet sich selbst und wird anschließend vertrieben, weil er diese Grundbedingung aller Gesellschaft verletzt hat. Aus dem Inzestverbot folgt das Verbot, Vater und Mutter zu töten. Mit dem Mutter- oder Vaternord löscht der Mörder seinen eigenen Ursprung und damit seinen Ort in der Gesellschaft aus. Orest wird von den Furien verfolgt, weil er seine Mutter getötet und sich selbst damit die Individualität genommen, sich zum Tier gemacht hat. – Nun tötete Orest seine Mutter im Auftrag Apollons, und Ödipus wußte nicht, daß er seinen Vater erschlug und seine Mutter heiratete. Beide sind subjektiv unschuldig,¹¹ nach den Maßstäben der Gesellschaft aber schuldig, denn sie verstoßen gegen dasjenige Gesetz, das die menschliche Gesellschaft von der Natur unterscheidet. Die Götter verstricken Ödipus und Orest in eine Schuld, die für die Götter keine, für die Menschen aber die größte ist, weil Muttermord, Vaternord und Inzest die Gesellschaft von Individuen in eine bloße Horde verwandeln.¹² Die Grenze des Rechts, d. h. der Punkt, an dem der ‚Verbrecher‘ ausgeschlossen werden muß, ist die Grenze der Kultur gegen die Natur bzw. gegen die Götter.¹³

Anders verläuft die Grenze des Rechts im bürgerlichen Trauerspiel. Es grenzt nicht die Kultur von der Natur bzw. den Göttern ab, sondern die ‚moralische‘ Gesellschaft der Bürger von der ‚unmoralischen‘ Gesellschaft der Adligen, die zwar das Recht für die anderen Stände *setzen*, sich selbst aber darüber *hinwegsetzen*. Wer, beispielsweise als Jungfrau in Lessings *Emilia Galotti*, in die Fänge des Adels gerät, mag zwar moralisch recht haben; dennoch verliert Emilia ihre Unschuld. Der Adlige

verstrickt die bürgerliche Tochter in eine Schuld, die für den Adligen keine, für den Bürger aber die größte ist, weil die Moral das entscheidende Kriterium der Abgrenzung vom Adel darstellt. Daher muß Emilia sterben. Die Macht des Adels ist allerdings nicht, wie die der griechischen Götter, naturgegeben, sondern sie kann mittels Revolution gebrochen werden. Die Grenze des Rechts verläuft hier nicht zwischen Gesellschaft und Natur, sondern *innerhalb* der Gesellschaft zwischen den Ständen.

Nach der Französischen Revolution wird das Recht vereinheitlicht und universalisiert, die Adligen sind ihm nun ebenso unterworfen wie die Bürger. Die Grenze des Rechts, die in der griechischen Tragödie zwischen Gesellschaft und Natur, im bürgerlichen Trauerspiel zwischen Bürgertum und Adel verlief, ist verschwunden. Die Grenze zur Natur, weil das Bürgertum glaubt, die Natur lasse sich technisch beherrschen; die Grenze zum Adel, weil er die Macht verloren hat. Das Recht wird daher nicht mehr aus dem Gegensatz zu einem ‚Anderen‘, sondern zirkulär begründet: Das positive Recht des Staates legitimiert sich durch Berufung auf dasjenige Volk, das ihm unterworfen ist. Der Richterspruch wird heute mit der Formel eingeleitet: „Im Namen des Volkes ...“

Nun handelt es sich beim sog. ‚Volk‘ um eine Fiktion, die die real vorhandenen Interessengegensätze verschiedener Gruppen verdeckt, und also auch verschiedene Vorstellungen vom Recht. Die innere Einheit des modernen Rechtsstaates ist keineswegs per se gegeben, sondern muß in ihm selbst erst hergestellt und legitimiert werden. Dies geschieht von zwei Seiten her: zum einen erlaubt das Gewaltmonopol dem modernen Staat, diejenigen Individuen, die sich dem Recht nicht beugen, dem Gericht zuzuführen, und zum anderen stellt die Kulturindustrie im Sinne Horkheimers und Adornos die legitimatorischen Strategien bereit, die die unterschiedlichen Interessen der gesellschaftlichen Gruppen in möglichst allgemeine Zustimmung überführen und so das Gewaltmonopol stützen. Diese „falsche Identität von Allgemeinem und Besonderem“,¹⁴ wie es bei Horkheimer und Adorno heißt, wird

natürlich nicht nur, aber doch in besonderer Weise in der Kriminalliteratur und später im Kriminalfilm und im Fernsehkrimi hergestellt. Denn in diesen Gattungen stehen die Grenzen des Rechts, ähnlich wie zuvor in der Tragödie und im bürgerlichen Trauerspiel, im Zentrum des Interesses.

Die Untergattungen der Kriminalliteratur und des Kriminalfilms repräsentieren den Wandel und die Vielfalt der Machtverhältnisse: Bevor die staatlichen Überwachungsfunktionen soweit ausgebildet waren, daß Rechtsverletzungen ziemlich regelmäßig zur Strafe führten, sprang der Bürger als Detektiv ein und führte den ‚Verbrecher‘ der Staatsgewalt zu.¹⁵ Aus dem 19. Jahrhundert sind hier v. a. E. A. Poes *Der Mord in der Rue Morgue* (1841) und A. C. DoYLES *Sherlock Holmes*-Geschichten (1887–1915) zu nennen. Bei den klassischen Detektiven handelt es sich zumeist um skurille Gestalten, die selbst mehr oder weniger *außerhalb* der bürgerlichen Gesellschaft stehen, deren Recht sie mit wissenschaftlichen Methoden durchzusetzen helfen. Zur Zeit der voll ausgebildeten Staatsgewalt übernimmt dann der Polizeikommissar die Hauptrolle, und die Machtverhältnisse der Staaten untereinander werden im Spionageroman abgehandelt. Eine Sonderform ist der USA-typische Kriminalfilm mit FBI-Ermittlern. Hier wird die Staatsgewalt nicht gegen das Verbrechen von Staatsbürgern, sondern gegen den ‚inneren Feind‘ in Stellung gebracht, der nicht zu bestrafen, sondern auszuschalten ist.

Die Tragödie, das Trauerspiel und der Krimi können zur Durchsetzung gesellschaftlicher Macht- und Rechtsverhältnisse effektiv nur beitragen, wenn sie große Teile der jeweiligen Öffentlichkeit erreichen. In Athen waren dies die rechtsfähigen Bürger, im 18. Jahrhundert das Bürgertum in der Opposition zum Adel, und in der modernen Demokratie die Masse des Volkes. Es liegt daher in der Logik der Entwicklung, daß das Kriminalhörspiel, der Kino- und der Fernsehkrimi die Rolle des Kriminalromans übernehmen, sobald diese Medien zur Verfügung stehen. Allerdings hat der Krimi als künstlerisches Produkt neben der primären Funktion, die Zustimmung der Bürger zum Rechtssystem

zu erreichen, immer auch die Möglichkeit, diese Funktion zu unterlaufen. Verschiedene Techniken der Darstellung wie Komik, Groteske oder Ästhetisierung erlauben es ihm, dem Druck der Politik auszuweichen und ‚hinter‘ der notwendig affirmativen Schlußsequenz: daß der Verbrecher gefaßt wird, subversiv eine Diskussion über die Grundlagen des Staatswesens in Gang zu bringen.

3. Kleine Typologie des Fernsehkrimis

Die legitimatorische Funktion des seriellen Fernsehkrimis hat ihren institutionellen Rückhalt in den Fernsehanstalten. Der Intendant kontrolliert im System der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der BRD die Programmgestaltung, d. h. er entscheidet, ob bestimmte Sendungen noch verträglich sind mit dem gesellschaftlichen Konsens. Der Intendant wird seinerseits vom Rundfunkrat gewählt und kontrolliert, der sich aus ‚Vertretern gesellschaftlich relevanter Gruppen‘ wie den Parteien, den Gewerkschaften und den Kirchen zusammensetzt. Der Rundfunkrat soll garantieren, daß Sendungen in den Sparten Information, Bildung, Kultur und Unterhaltung ‚umfassend und ausgewogen‘ angeboten werden. Beide Prädikate sind im Sinne der gesellschaftlichen Grundordnung zu verstehen, die sich in den ‚Vertretern gesellschaftlich relevanter Gruppen‘ selbst kontrolliert. Eine Kritik, die diesen Konsens grundsätzlich in Frage stellt, wird in der Hierarchie der Fernsehanstalten kaum Gehör finden.

Nun werden Fernsehkrimis aber nicht nur unter den Augen von Intendanten und Rundfunkräten produziert, sondern auch unter den Augen des Zuschauers. Das Publikum fordert aber weniger politisch korrekte als spannende Krimis. Spannend wird ein Krimi, wenn der Mord auf eine Weise motiviert wird, die den Zuschauer in seinem ‚realen Leben‘ anspricht, d. h. seine persönlichen und / oder gesellschaftliche Probleme aufgreift. Gerade dies ist eine der Stärken der Serie *Tatort*. Wenn in Deutschland ein politisches, gesellschaftliches oder ökonomisches Problem größere Aufmerksamkeit auf sich zieht – ich nenne als

Beispiele aus den letzten Jahren die Korruption im Gesundheitswesen, Hartz IV und Firmenaufkäufe durch Hedgefonds¹⁶ – so dauert es kaum ein halbes Jahr, bis es im *Tatort* als Motiv für einen Mord verwendet wird. Der Mord wird hier weniger aus bloß persönlichen Motiven wie Eifersucht oder Geldgier denn aus gesellschaftlichen Problemlagen motiviert, so daß der Krimi ein zugespitztes Bild der gesellschaftlichen Verhältnisse zeigt. Das aber bedeutet, daß sich die ursprüngliche Intention des Krimis, den Verbrecher aus der Gesellschaft auszugrenzen, ins Gegenteil verkehren läßt. Denn je ‚realistischer‘, lebensnäher ein Mord motiviert wird, desto eher wird sich der Zuschauer mit dem Mörder identifizieren. Der vollkommen motivierte Mord, könnte man sagen, dürfte eigentlich nicht bestraft werden, weil seine Motive zuletzt nicht auf den Mörder, sondern auf die gesellschaftliche Realität zurückzuführen sind. Schuld trägt nicht in erster Linie der ‚Verbrecher‘, sondern die Gesellschaft, in die er hineingeboren wurde. Den vollkommen motivierten Mord könnte jedermann begehen; er hebt deswegen die Rechtsordnung auf, die zwischen ‚Verbrechern‘ und ‚gesetzestreuen Bürgern‘ unterscheidet. In der Literatur gilt diese Einsicht schon seit Schillers *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* (1786).

Der serielle Fernsehkrimi wird hier also als Resultat der Spannung zwischen staatlichen Akteuren einerseits und der Forderung des Publikums nach spannender, realitätsnaher Unterhaltung andererseits verstanden. Mit ‚realitätsnah‘ ist hier nicht die realistische Darstellung der Polizeiarbeit oder anderer Details gemeint, sondern die Bearbeitung von Fragen, die für das Publikum von Interesse sind, die im ‚realen Leben‘ der Zuschauer einen Sitz haben.¹⁷ Innerhalb dieses Spannungsfeldes wird der Fernsehkrimi produziert, geschrieben und inszeniert. Man wird zunächst sagen können: Je weniger Kritik die staatlichen Akteure zulassen, desto langweiliger wird der Fernsehkrimi, ja er kann durch Zensur, verordnete Themen und Verbote ganz verschwinden. So verfügte das faschistische italienische Kulturministerium 1931, die Täter im Kriminalroman dürften keine Italiener sein.¹⁸ Die Darstellung von gesellschaftlicher Realität wurde damit unmöglich, denn das Verbre-

chen, d. h. alle zugespitzten gesellschaftlichen Probleme, wurde von vorneherein auf ‚die Ausländer‘ abgeschoben. Im Nationalsozialismus führte die Zensur Carsten Würmann zufolge dazu, daß die typischen Kriminalromane der Zeit „unter Verzicht offensichtlicher NS-Ideologeme eine moderne Industriegesellschaft mit rechtsstaatlichen Normen [präsentierten ... und] ohne weiteres nach dem Krieg in Deutschland hätten erscheinen können (und dies zum Teil auch erfolgreich taten)“.¹⁹ Die Grenze zwischen Verbrechen und akzeptiertem Verhalten wurde im Nationalsozialismus der Diskussion entzogen; die Kriminalliteratur wurde zwar weniger rigide als in Italien gelenkt, doch mußte die Polizeiarbeit durchgängig als positiv und erfolgreich dargestellt werden. Die Kriminalromane konnten, so Würmann, gerade

ohne genuine zeitgenössische Elemente die von ihnen erwarteten Unterhaltungs- und Erziehungsaufgaben nachhaltiger erfüllen [...], als es ein propagandistisch aufgeladener Text vermocht hätte. [...] Gerade weil sie nicht auf explizit nationalsozialistische Normen und Werte abhoben, sondern sich auf ein zeittypisches Gemisch bürgerlicher Vorstellungen bezogen, halfen sie mit, die Fiktion einer zwar nicht demokratischen, vielleicht nur bedingt rechtsstaatlichen, aber durchaus rechtschaffenen modernen Gesellschaft aufrechtzuerhalten, die durch jede erfolgreiche Aufklärung eines Verbrechens ihre Bestätigung fand. Solange noch die Möglichkeit bestand, diese Fiktion als vage Entsprechung der persönlichen Gegenwart zu begreifen, mußte dies eine herrschaftsstabilisierende Wirkung entwickeln, von der die Nationalsozialisten nur profitieren konnten.²⁰

In der jungen BRD wurde die Zensur zwar abgeschafft, die Fernsehanstalten verstanden sich jedoch weiterhin als halbstaatliche Institutionen, die die Interessen des Staates dem Volk zu vermitteln haben. Fernsehen war weitgehend Selbstdarstellung des Staates. In Krimiserien wie *Der Kommissar* (1969–1976) oder *Derrick* (1974–1998, beide ZDF) tritt

der Kommissar als netter, älterer Herr auf, der die leider gelegentlich auftretenden Einzelfälle von Verbrechen bürokratisch, geräuschlos und ohne Folgen für die Rechtsordnung löst. Idee und Drehbücher für beide Serien stammten von Herbert Reinecker, der seine Karriere als Kriegsberichterstatter der Waffen-SS begann und als Schriftleiter von Zeitschriften der Hitlerjugend fortsetzte.²¹ Das ZDF führt diese Tradition in *Der Alte* (seit 1977) fort, innerhalb der ARD war der Stuttgarter *Tatort* mit Kommissar Bienzle (bis Februar 2007) vielleicht der letzte *Tatort* in dieser Tradition. Man könnte diesen Typus als ‚staatstreuen‘ Krimi bezeichnen. Als Beispiel folgt ein Dialog aus der Folge *Bienzle und der Tod im Teig*.²²

Hauptkommissar Bienzle (Dietz Werner Steck) entdeckt in einer Kleinstadt zufällig einen toten Bäcker. Während des Gesprächs mit dem örtlichen Oberkommissar Löffler (Thomas Goritzki) im Polizeikommissariat ruft der Oberstaatsanwalt aus Stuttgart an und beauftragt Bienzle, den Fall aufzuklären. Löffler telefoniert kurz mit dem Oberstaatsanwalt und ist verärgert, weil ihm der Fall genommen wird.

Bienzle: (am Telefon zum Oberstaatsanwalt) Ja, der Kollege Löffler steht mir gegenüber. (Er gibt den Hörer an Löffler weiter.)

Löffler: (am Telefon) Oberkommissar Löffler – Ah, Herr Oberstaatsanwalt Dr. Hornung. Ja. Ja. Ja, ich nehme das zur Kenntnis. (Knallt den Hörer auf die Gabel. – Zu Bienzle) Ein Sesselfurzer. Hornung! Hornochse wäre besser. Spielt sich hier auf wie der Rotz am Ärmel. Für was hält der uns eigentlich?

Bienzle: Also mir kommt das mindestens genauso ungelegen wie Ihnen, Herr Kollege.

Löffler: Na, dann lehnen Sie's [den Fall] doch ab!

Bienzle: Allerdings, es ist ein interessanter Fall. – Und noch eins: Sie haben vergessen, den Hörer richtig aufzulegen. Wenn jetzt der Oberstaatsanwalt mitgehört hat! – Tschüß! (Bienzle tippt Löffler auf die Brust und geht, Löffler schaut betroffen.)

Die Lehren der Szene liegen auf der Hand: Erstens hat man wie Bienzle zu tun, was einem der Vorgesetzte sagt. Zweitens birgt Widerspruch gegenüber Vorgesetzten, auch wenn er nur unter Kollegen geäußert wird, immer das Risiko, daß der Vorgesetzte davon erfährt. Entweder, wie hier, durch einen Zufall, oder, bei Bienzles Charakter gut vorstellbar, durch Denunziation. Als beste Lösung scheint sich anzubieten, allen Ärger für sich zu behalten und genau das, was einem gesagt wird, wie Bienzle mit Freuden zu tun. Alles andere erregt Verdacht. Am Ende des Films stellt sich denn auch heraus, daß der rebellische Polizist Löffler selbst in das Verbrechen verstrickt war. In einer solch geordneten Welt, wie sie in den Bienzle- *Tatorten* entworfen wird, sind Frechheit und Verbrechen eng miteinander verwandt. Löffler wird entlassen.

Bienzle und der Tod im Teig ist ein Paradebeispiel für den *staats-treuen* Krimi. Er bildet den einen Pol des Spannungsfeldes zwischen staatlichem Druck und Forderungen der Bevölkerung. Am anderen Pol steht der *staatssprengende* Krimi, der von öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten nicht oder allenfalls in Einzelfällen produziert werden kann. Der staatssprengende Krimi kann aber insbesondere nicht als Serie produziert werden, weil ein stabiles Grundgerüst zu den Produktionsbedingungen der Serie gehört: der Tod des Kommissars beendet sie genauso wie die vollständige Korruption von Polizei und Justiz oder der Zusammenbruch des Staates. Ein gewisses Maß an Affirmation bringt der Serienkrimi also schon formal mit sich.

Als Beispiel für einen staatssprengenden Krimi folgt ein Dialog aus dem italienisch-französischen Kinofilm *Die Macht und ihr Preis*.²³ Polizeiinspektor Rogas (Lino Ventura) ermittelt mehrere Morde an Richtern. Er vermutet, auch der Gerichtspräsident Riches (Max von Sydow) solle ermordet werden und will ihn warnen. Während des Gesprächs mit Riches in dessen großbürgerlichem Wohnzimmer wird ihm jedoch klar, daß die Spitze des Justizapparates sich von den Prinzipien des Rechtsstaates schon verabschiedet hat und mit Polizei und Armee einen Putsch vorbereitet.

Riches: Es war Voltaire, der als Erster die Saat des Zweifels in die Rechtspflege getragen hat. Aber wehe, wenn eine Religion damit beginnt, auf die Zweifel ihres Volkes Rücksicht zu nehmen. Dann ist der Zeitpunkt ihres Todes gekommen. Und so sind wir jetzt bei Bertrand Russel gelandet, bei Sartre, Marcuse, dem ganzen Schwachsinn unserer jungen Generation.

Rogas: Dann ist Voltaire an allem schuld?

Riches: Ja. Aber Voltaire hatte eine Entschuldigung. Zu seiner Zeit konnte ihm die Gefährlichkeit solcher Ideen noch nicht völlig bewußt werden. Dagegen heute, unter der Herrschaft der Massen, ist diese Gefahr geradezu tödlich geworden. Wenn man weiterhin so verfährt, bleibt als einzige Form der Justiz nur noch die, die die Kriegsgerichtsbarkeit des Militärs Dezimierung nennt, d. h. bestraft wird durch die Hinrichtung jedes zehnten Soldaten. — Heutzutage gibt es doch einfach keine Individuen mehr, und eine individuelle Verantwortung gibt es heute auch nicht mehr.

Sehen Sie, mein lieber Freund, Ihr Beruf ist heute einfach lächerlich geworden. Er war nützlich in Zeiten des Friedens, aber heute befinden wir uns im Krieg! Diebstähle, Entführungen, Mordanschläge, Sabotage, das ist Krieg! Und genau wie im Krieg gibt es darauf nur eine Antwort: Dezimierung! Eins, zwei, drei, vier, fünf, weg damit! Eins, zwei, drei, vier, fünf, weg damit! Eins, zwei, drei, vier, fünf, Kress: verurteilt!

Rogas: Kress läuft mit einer 22er herum. Und im Lauf steckt eine Kugel für Sie.

Die Warnung des Kommissars, die rechtswidrige Verurteilung von Kress werde zur Gegengewalt führen, wird am Ende des Films ins Große gesteigert eingelöst: Nach der Ermordung des Kommissars erscheinen abwechselnd Bilder vom putschenden Militär auf der einen und

demonstrierenden Kommunisten auf der anderen Seite. Die Institutionen der Verbrechensverfolgung und der Staat insgesamt brechen im Bürgerkrieg zusammen.

Das Aushandeln der gesellschaftlichen Wirklichkeit zwischen staatlichen Institutionen und Bevölkerung hat in der Geschichte, die dieser Film erzählt, offensichtlich nicht funktioniert. Das Recht wird ausgesetzt, der Staatsapparat zum bloßen Machtinstrument einer Clique von rechtsextremen Ideologen – eine Situation, die der Wirklichkeit Italiens in den 70er Jahren recht nahe kommt.²⁴ Indem der Film sich auf die Seite der Opposition schlägt und vor der Katastrophe warnt, nimmt er am Aushandeln der Wirklichkeit zwischen Staat und Publikum teil. Ein solcher Krimi ist schon formal nicht als Folge einer Serie möglich; von öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten könnte er wohl überhaupt nicht produziert werden, und auch die unabhängige Produktion bekam in diesem Fall Schwierigkeiten: „Der Regisseur wurde vom Generalstaatsanwalt der Republik Italien wegen ‚Beleidigung der öffentlichen Institutionen‘ angeklagt“.²⁵ Um brisante Themen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen und speziell im Serienkrimi behandeln zu können, ohne Konflikte mit der Staatsgewalt zu riskieren, müssen die Produzenten, Autoren und Regisseure sich ihre Freiheit erst schaffen.

Daß diese Freiheit trotz des staatlichen Gebots der ‚Kunsthfreiheit‘ auch in der BRD immer wieder an Grenzen stößt, auf der einen Seite die der Staatsgewalt, auf der anderen die des Publikums, wurde gerade in jüngster Zeit wieder deutlich. Am 23. Dezember 2007 strahlte die ARD einen *Tatort* unter dem Titel *Wem Ehre gebührt* aus.²⁶ In der Produktion des Norddeutschen Rundfunks mit Kommissarin Lindholm (Maria Furtwängler) aus Hannover ging es um einen Fall von Inzest in einer Familie von Aleviten, einer liberalen islamischen Religionsgemeinschaft, die unter den Osmanen verfolgt wurde und noch heute in der Türkei gegenüber anderen Gruppen benachteiligt wird. Nun bestand gegenüber den Aleviten in der Türkei schon seit langem das Vorurteil, sie praktizierten Inzest. Der *Tatort* reaktivierte also, wahrscheinlich ungewollt, ein altes Vorurteil gegenüber einer Minderheit, die sich

daraufhin zur Wehr setzte. Am 30. Dezember demonstrierten in Köln mehr als 20 000 Aleviten gegen die Sendung bzw. gegen die Verantwortlichen in ARD und NDR. Der Generalsekretär der Alevitischen Gemeinde Deutschlands, Ali Toprak, wurde in der *Süddeutschen Zeitung* zitiert: „Wir demonstrieren nicht gegen die Meinungs-, Presse- und Kunstfreiheit. [...] Wir möchten ein Zeichen setzen für die Unantastbarkeit der Würde des Menschen.“²⁷

Setzte sich in diesem Fall eine Publikumsgruppe gegen Denunziation durch den *Tatort* zur Wehr, so griff im folgenden Fall Kurt Beck, der Ministerpräsident von Rheinland-Pfalz, in die Autonomie des Südwestdeutschen Rundfunks ein. Für den 10. Februar 2008 war die Ausstrahlung des SWR-Tatorts *Schatten der Angst*²⁸ vorgesehen, in dem die Ludwigshafener Kommissarin Lena Odenthal (Ulrike Folkerts) gegen eine türkische Familie ermittelt, nachdem ein Deutschtürke ermordet worden ist. Eine Woche vor dem Sendetermin starben neun Menschen beim Brand eines Hauses in Ludwigshafen, das überwiegend von Türken bewohnt wurde. In türkischen Kreisen und von Überlebenden wurde vermutet, daß Rechtsradikale den Brand gelegt hätten. Ministerpräsident Kurt Beck urteilte dagegen öffentlich, bevor die Untersuchung der Ursachen überhaupt begonnen hatte, Brandstiftung könne ausgeschlossen werden. Unter Türken und in anderen Gruppen wurde daraufhin vermutet, die Landesregierung wolle die Aufklärung der Brandursache verhindern. Kurt Beck dementierte, die Ludwigshafener Feuerwehr wurde von Spezialisten aus der Türkei unterstützt, um die Objektivität der Untersuchungen zu gewährleisten, der türkische Ministerpräsident reiste an und sprach der Feuerwehr sein Vertrauen aus. In dieser aufgeheizten Atmosphäre entschieden der Programmleiter und der Intendant des SWR, den *Tatort* vom Programm abzusetzen. Ministerpräsident Kurt Beck riet dem SWR aber schon zur Absetzung, bevor diese Entscheidung bekannt wurde. Gegen diesen direkten Eingriff der Politik in das Fernsehprogramm verwahrte sich der Intendant: „Wir sind uns unserer eigenen Verantwortung bewusst und brauchen in Sachen Pietät keine Nachhilfe von der Politik.“²⁹ Der

SWR reagierte zwar selbstbewußt, die Reaktion zeigt aber immerhin, daß man in den Sendeanstalten gegenüber Einflußnahmen von seiten der Politik sehr empfindlich ist. Man rechnet also damit.

Die beiden Fälle zeigen, daß auch die sog. ‚Fiktion‘ in die gesellschaftliche Wirklichkeit eingebunden ist und ihrerseits gesellschaftliche Folgen hat. Umgekehrt folgt aus der gesellschaftlichen Bedingtheit auch von ‚fiktiven‘ Fernsehproduktionen wie Serienkrimis, daß die Autoren und Produzenten mit politischen Reaktionen rechnen müssen. Je größer die Verbreitung der Produktion, desto heftiger werden die Reaktionen ausfallen, und desto eher werden Autoren und Regisseure schon bei der Produktion die möglichen Reaktionen vorwegnehmen. Wollen sie dennoch gehaltvolle und künstlerisch anspruchsvolle Krimis produzieren, so werden sie sich ihren Freiraum mittels eigener Strategien erst schaffen müssen.

4. Ausweichstrategien. Künstlerische und politische Freiheit im *Tatort*

Die selbständige Produktion von *Tatort*-Serien durch die föderal organisierten Sendeanstalten stellt wohl den Idealfall für die künstlerische Freiheit des Serienkrimis dar. Es brauchte freilich einige Zeit, bis Drehbuchschreiber und Regisseure ihre Freiheit bemerkten. Heute ist der *Tatort* einer der wenigen Plätze im Fernsehen, auf denen anspruchsvoll, offen und breitenwirksam grundlegende gesellschaftliche Probleme verhandelt werden. Man könnte das Zusammenspiel von Konkurrenz und staatlicher Aufsicht über die Sendeanstalten vielleicht mit der Situation der Zensur im Heiligen Römischen Reich vor 1806 vergleichen: Was in einem deutschen Land verboten wurde, wurde eben in einem anderen gedruckt. Eine rigorose Zensur brachte nur Nachteile. Nach den Autoren wanderten die Drucker ab, das Land fiel intellektuell und wirtschaftlich gegenüber den Konkurrenten zurück. Man tat also besser daran, die Zensur locker zu handhaben. Auf diese Weise belebt auch die Konkurrenz zwischen den Sendeanstalten den *Tatort*. Als Ergebnis

dieser relativ offenen Programmpolitik kann die ARD hohe Zuschauerquoten verzeichnen. Die Krimis des zentral verwalteten ZDF erreichen weder die Zuschauerzahlen noch das Niveau der Konkurrenz aus der ARD. Gelegentlich poliert der Sender die Oberfläche auf, wie etwa in der neuen Serie *Der Kriminalist* (seit Dezember 2006), der staatstreue Krimi bildet aber weiterhin die Substanz.

In dem breiten Feld zwischen staatstragendem und staatssprengendem Krimi versuchen Produzenten, Drehbuchautoren und Regisseure, den widerstrebenden Ansprüchen von Publikum und Staat gerecht zu werden. Sie entwickeln produktive Strategien, um dem politischen Druck auszuweichen, ohne das Publikum zu langweiligen oder den Anspruch aufzugeben, gutes Fernsehen zu produzieren. Man könnte diese Strategien als Ausweichstrategien bezeichnen, die einen Raum produktiver Freiheit unter Bedingungen des Drucks von zwei Seiten schaffen.³⁰ In gelungenen Produktionen werden die Bedingungen der Produktion, die das Ausweichen erzwingen, d. h. die Realität in den Fernsehanstalten, die ihrerseits Produkt der gesellschaftlichen Realität ist, in der Produktion wiederum thematisch. Ich unterscheide vier solcher Ausweichstrategien.

4.1 Ausweichen

Ausweichen ist noch keine *Ausweichstrategie*. Man führt ein problematisches Thema ein und gibt dem politischen Druck nach, indem man es nicht wirklich durchführt. Daraus resultieren deutliche Schwächen der Filme. Der Zuschauer bleibt unbefriedigt, sofern er sich nur einigermaßen mit dem Thema beschäftigt hat, und die inhaltlichen Defizite führen zu ästhetischen Mängeln, weil die Geschichte ‚geschlossen‘ werden muß, ohne daß ein überzeugendes Ende vorläge.

Als Beispiel führe ich die Folge *Das Zittern der Tenöre*³¹ an, in der es um den Einbruch der nationalsozialistischen Vergangenheit in den norddeutschen Herren-Gesangsverein *Germania* geht. Otto Fintzel (Georg Lehn) hat auf dem Speicher einen Koffer gefunden, der wahrscheinlich Erinnerungsstücke aus der Nazizeit von seinem im Krieg

gefallenen Bruder enthält. Mehrere Vereinsmitglieder befürchten, daß sich darunter Material über ihre Mitgliedschaft in der Nationalsozialistischen Partei, in der SA oder SS findet. Studienrat Buchholz (Paul Edwin Roth) wird von einem Schüler erpreßt. Mehrere Sänger steigen nachts in das Haus ein, um den Koffer zu beseitigen. Einer stürzt dabei die Treppe herunter und stirbt. Kriminalinspektor Greve (Erik Schumann) glaubt zunächst, der Mann sei ermordet worden und ermittelt undercover im Verein. Zum Schluß stellt sich heraus, daß der Koffer kein belastendes Material enthielt. Greve schließt den Koffer in Anwesenheit der Vereinsmitglieder und stellt die Ermittlungen ein. Alle sind erleichtert, das Leben kann weitergehen.

Während die Diskussion um die ‚Vergangenheitsbewältigung‘ in der deutschen Öffentlichkeit auf ihren Höhepunkt Mitte der 80er Jahre zusteuerte,³² stellt der Film die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit als Merkmal der Provinz heraus. Der Wirt, der Studienrat, der Apotheker und seine Tochter, die im Stadtrat sitzt, fürchten, von der Vergangenheit eingeholt zu werden und ihren Status in der kleinstädtischen Oberschicht zu verlieren. Das gebildete, großstädtische Publikum mag dadurch in seinem Selbstbild als ‚Aufklärer‘ bestärkt werden. Der Film macht sich gleichwohl zum heimlichen Komplizen der Verdrängung. Die zum Schluß offiziell festgestellte Todesursache ‚Treppensturz‘ beantwortet keineswegs die Frage, ob der Sturz selbst- oder fremdverschuldet war. Greve kann nicht wissen, was der Zuschauer weiß: daß tatsächlich kein Mord geschehen ist, und trägt daher genau genommen zur Verdunkelung eines immerhin möglichen Verbrechens bei. Ebenso wenig wird die weitergehende Frage öffentlich erörtert, *warum* der Tote in den Speicher eingebrochen ist. Kommissar Greve verdeckt nur die Abgründe der Honoratiorengesellschaft mit der Bemerkung: „Na, und der Anlaß ist ja auch klar.“ Von ‚Aufklärung‘ kann hier weder im Sinne der Polizeiarbeit noch im historischen Sinne die Rede sein. Filmisch repräsentiert wird die staatlich sanktionierte Verdrängung am Ende des Films mit dem erneuten Schließen des Koffers: Es ist, als ob nichts gewesen wäre.

4.2 Ermittler-Duos

In vielen Tatort-Reihen treten die Ermittler inzwischen im Duo auf, so in Köln, Berlin, Frankfurt, Ludwigshafen und neuerdings auch in Saarbrücken und Stuttgart. In anderen Reihen tritt das Verhältnis zwischen Kommissar und einer ergänzenden Rolle in den Vordergrund, so in Münster zwischen Thiel und dem Gerichtsmediziner Boerne, in Hamburg zwischen Casstorff und Staatsanwältin Wilhelmi, in Kiel zwischen Borowski und der Polizeipsychologin Frieda Jung. Die Rollenverteilung erlaubt es den Autoren und Regisseuren, die Sympathien verschiedener Zuschauergruppen, etwa von Frauen und Männern oder von Liebhabern ‚harter‘ und ‚weicher‘ Krimis, auf die Filmfiguren zu verteilen. In unserem Zusammenhang ist aber wichtiger, daß die eigentliche Problematik im Hintergrund entwickelt werden kann, während im Vordergrund der Figurenführung die Präferenzen der Zuschauer, auch im politischen Sinne, leicht bedient werden können. Eine Hauptfigur ohne Gegengewicht versammelt dagegen nicht nur die Sympathien oder Antipathien der Zuschauer auf sich, sondern wird auch leicht mit der politischen Aussage des Films – soweit vorhanden – identifiziert.

Als Beispiel führe ich einen Dialog aus dem Ludwigshafener Tatort *Kriegsspuren*³³ von 1999 an. Es geht darin um Flüchtlinge aus dem Kosovo, von denen zur Zeit des Krieges der NATO gegen Serbien (März bis Juni 1999) viele in der Bundesrepublik lebten. In der Nähe eines Heimes für Asylbewerber ist eine Leiche gefunden worden. Kommissarin Lena Odenthal (Ulrike Folkerts) ermittelt unter anderem in einer Kneipe, in der sich regelmäßig Kosovo-Flüchtlinge aufhalten. Kurz zuvor war ein Verdächtiger daraus geflohen. Odenthal glaubt, der Wirt habe ihn gewarnt.

Wirt: Wieso hätte ich ihn warnen sollen? Ich habe überhaupt niemanden gewarnt. Hier, trinken Sie mal ‘nen Schluck!

Odenthal: Ich will wissen, wie er heißt und wo er wohnt. Und zwar sofort! Ich laß’ mich doch nicht verarschen! Wie heißt

er wirklich? Seinen Namen! Wo wohnt er?

Wirt: Keinen blassen Schimmer. Was wollen Sie denn von ihm?

Odenthal: Und das da? Das ist doch seine Tasche!

Wirt: Na und?

Odenthal: Warum haben sie ihn gewarnt?

Wirt: Habe ich nicht. Das war ein ganz allgemeiner Reflex, ganz automatisch. Seh' ich 'nen Bullen, sag' ich's laut.

Odenthal: (sehr laut) Ich laß' diesen Laden hier hochgehen!– (Zu den Gästen:) Ihr steckt doch alle mit dem [Wirt] hier unter einer Decke, ihr seid doch alle Kriegsverbrecher, genau wie er [der Flüchtige]!

Der Gegensatz zwischen der Kommissarin, die sich immer weiter in ihre Erregung hineinsteigert, und dem kühl antwortenden Wirt macht deutlich, daß es Odenthal weniger um Aufklärung als um die Bestätigung ihrer Vorurteile bis hin zu der absurden Behauptung geht, „alle“ Kosovaren seien Kriegsverbrecher. Ihre Feststellung, hinter dem Thresen stehe die Tasche des Flüchtigen, entlarvt der Wirt mit der einfachen Antwort: „Na und?“ als böswillige Unterstellung. Daß der Verdächtige geflohen ist und seine Tasche nicht mitgenommen hat, bestreitet ja niemand. Worauf sollte die Tasche also hindeuten?

Der gesuchte Mann, ein Arzt aus dem Kosovo, war zwar der Mörder, aber kein Kriegsverbrecher. Seine Frau fiel vielmehr einem Kriegsverbrechen zum Opfer. Nun sucht er die Täter. Aber Nachdenken ist nicht gerade die Stärke von Lena Odenthal. Nicht nur in diesem Film ermittelt sie entlang ihrer Vorurteile, anstatt den Spuren zu folgen, die auf die Wahrheit führen. Ihr Kollege Mario Kopper, Halbitaliener und Arbeiterkind, muß den Ermittlungen dann einen Anstoß in eine andere Richtung geben. Erst im Zusammenspiel der beiden gegensätzlichen Sympathieträger kommt so an den Tag, daß der Mord nicht von ‚geborenen Kriegsverbrechern‘ verübt worden war, wie die Kommissarin meinte, sondern daß der Flüchtige Kriegsverbrecher verfolgte. Der Film bedient auf diese Weise die Vorurteile gegenüber den Balkan-

ländern und distanziert sich zugleich davon.

4.3 Komik und Grotteske

Komik und Grotteske lösen die eigentlichen Gehalte eines Films in befreiendes Lachen auf oder lassen sie in der Übersteigerung als unreal erscheinen. In das Gebiet des schwarzen Humors schlägt eine Szene aus dem Münsteraner Tatort *Satisfaktion*.³⁴ Im Wald wurde eine jahrzehntealte Leiche mit einem Einschußloch im Schädel gefunden. Der Gerichtsmediziner Prof. Boerne (Jan Josef Liefers) und dessen Assistentin, die kleinwüchsige Frau Haller, genannt Alberich (Christine Urspruch), untersuchen das Skelett. Kommissar Thiel (Axel Prahl) schaut zu.

Boerne: (hebt den Schädel aus einem Wasserbad) Es gibt keine Austrittswunde, und es wurde in der Nähe des Tatorts kein Projektil gefunden. Nicht wahr, Alberich? (Alberich reinigt einen Oberschenkelknochen mit einer Hochdruckspritze. Im Hintergrund erklingt die Ouvertüre aus Rossinis *Die diebische Elster*. Boerne schreitet erhobenen Hauptes, den Blick auf den Schädel gerichtet, am Arbeitstisch Alberichs vorbei.) – Wenn dem aber so ist, wo ist dann die Kugel geblieben? (Er versetzt den Schädel in kreisförmige Bewegungen; das Rollen der Kugel im Schädel ist zu hören. Er dreht den Schädel um, so daß sie aus dem Einschußloch in eine Nierenschale fällt. Thiel und Boerne beugen sich darüber.)

Thiel: Sieht mir nicht gerade nach 'nem Jagdgewehr aus.

Boerne: Ich meinte natürlich ein antikes Jagdgewehr.

Alberich: (tritt hinzu) Das ist ja wie Bleigießen zu Sylvester.

Boerne: Jetzt machen Sie mal 'nen Punkt, Alberich. (Alberich nimmt die Kugel aus der Schale und läßt sie als klingenden Punkt wieder zurückfallen.)

In dem Bremer Tatort *Eine unscheinbare Frau*³⁵ wirkt das Grotteske

schon fast wieder realistisch. Die kleine Beamtin Margit Brede (Bettina Kupfer) ist eine zuverlässige, unauffällige und angepaßte Mitarbeiterin im Einwohnermeldeamt. Als der Besitzer eines Gemüseladens sie zu vergewaltigen versucht, wird deutlich, daß die Anpassung bloß aus Angst resultiert. Sie erschießt den Gemüsehändler mit seiner eigenen Pistole und entdeckt, daß sich die Gewaltverhältnisse mit einer Waffe in der Hand umkehren lassen. Sie entführt den früheren Geliebten Alfred (Henry Hübchen) und sperrt ihn im Keller ein, immer schwankend zwischen dem Bedürfnis nach Zuneigung und Haß wegen der erlittenen Demütigungen. In der folgenden Szene nutzt sie die Umkehrung der Gewaltverhältnisse zur Umkehrung der Geschlechterverhältnisse.

Brede: (in einer Hand die Pistole, schließt mit der anderen die Handschellen auf, mit denen Alfred an ein Heizungsrohr gefesselt ist) Und jetzt putz!

Alfred: Putz doch selber!

Brede: (nimmt mit der freien Hand einen Besen und schlägt den Stiel in Alfreds Kniekehlen) Du sollst putzen, verdammt noch mal!

Alfred: (geht in die Knie) Bist du verrückt geworden?

Brede: (fuchelt mit der Pistole) Das ganze Ferienhaus hast du mich putzen lassen. Ich hatte mich so darauf gefreut, daß wir uns endlich mal wiedersehen, und da sagst du plötzlich, daß es aus ist. (Stößt den Besenstiel in Alfreds Seite.)

Alfred: Autsch!

Brede: (klopft mit dem Besenstiel auf eine Stelle am Boden) Da, da ist es noch dreckig, das mußt du nochmal machen. Hier, da!

Alfred: (putzend) Ich hab's nicht so geplant. Ich wollte nicht einfach so aufhören. Ich hab' gedacht, da oben, am Meer, da haben wir Ruhe, da können wir miteinander reden.

Brede: Warum hast du dann zwei Tage lang gewartet und mich noch das ganze Haus putzen lassen? Du Drecksau! (Sie stößt den Putzeimer um, so daß Alfred ausrutscht.) Das

war so erniedrigend! So entwürdigend!

4.4 Ästhetisierung

Ähnlich wie Komik und Grotteske lenken auch ästhetisch aufwendige Inszenierungen, oder kurz gesagt: schöne Filme die Aufmerksamkeit des Zuschauers vom eigentlichen Thema ab. Während aber das Komische den Gehalt im Lachen auflöst, lenkt das Schöne die Aufmerksamkeit auf die Form der Darstellung und bewirkt damit eine Distanzierung von problembehafteten Inhalten. Umgekehrt ermöglicht die Strategie der Ästhetisierung dem Autor und dem Regisseur, einem Film erheblich mehr an Problemen mitzugeben, als dies sonst der Fall ist. Im folgenden Abschnitt werden zwei Beispiele genauer analysiert.

5. Geschichten aus der bundesrepublikanischen Wirklichkeit

In dem Raum freier Gestaltung, der durch Ausweichstrategien dem Druck der Politik und des Publikums abgetrotzt wird, erzählt der *Tatort* Geschichten aus der bundesrepublikanischen Wirklichkeit. Sehen wir einmal vom staatsstreuen Fernsehkrimi ab, der die Ordnung bestätigt, indem er das Verbrechen als bedauerlichen Einzelfall darstellt, so erzählt er von der Staatsgewalt, die die Gesellschaft zusammenhält: von der Polizei, die das Verbrechen zuletzt natürlich immer aufklärt und den Schuldigen hinter Gitter bringt; und zugleich erzählt er von der Gewalt, die zum Verbrechen führt. Glaubwürdig, oder auch ‚realistisch‘, wird ein Krimi, wenn er nicht nur die Folgen des Verbrechens erzählt: daß der Schuldige gefunden und bestraft wird, sondern auch seine Voraussetzungen: die Zwangslagen und Gewaltverhältnisse, die den Schuldigen zum Verbrechen getrieben haben. Die Darstellung der Folgen stabilisiert die Rechtsordnung, die der Voraussetzungen destabilisiert sie. Denn in dem Maße, wie das Verbrechen nicht einer frei gewählten, ‚bösen‘ Handlung des Verbrechers entspringt, sondern seinen Lebensverhältnissen, ja in vielen Fällen der staatlichen Ordnung selbst, ver-

liert der Staat die Legitimation, den Verbrecher zur Verantwortung zu ziehen und wird der Täter gerechtfertigt. Der Staat hat sein Gesetz, und die Umstände haben ihr Gesetz.³⁶

Die zunehmende Delegitimierung und Destabilisierung der Polizeiarbeit wirkt in dieselbe Richtung. Eine statistische Untersuchung über die 38 Jahre *Tatort*-Folgen käme sicherlich zu dem Ergebnis, daß die Ermittler in den frühen Folgen relativ isoliert, ohne Beeinflussung durch höhere Instanzen, ihrer Arbeit nachgingen, während derzeit in den meisten Folgen der Staatsanwalt, gelegentlich auch der Polizeipräsident, zumindest eine Nebenrolle spielt. Juristisch gesehen war die Staatsanwaltschaft nach § 170 StPO schon immer ‚Herr des Ermittlungsverfahrens‘ und die Polizei nur ihr ‚verlängerter Arm‘. Sie wurde aber im Krimi nicht sichtbar, solange die Rechtsordnung nicht in Frage gestellt wurde. Heute mischen sich die Staatsanwälte im *Tatort* zumeist aus politischen Gründen oder mit Rücksicht auf die Presse ins Verfahren, d. h. sie behindern die eigentliche Polizeiarbeit. Die Ermittler müssen sich dann nicht nur gegen das Verbrechen, sondern zugleich gegen ihre Vorgesetzten durchsetzen. Ihr Erfolg verdankt sich mehr dem persönlichen Engagement als dem Funktionieren des Rechtsstaates. Die staatlichen Institutionen werden aber nicht nur als anfällig für Korruption gezeichnet. Mehrfach wurden Polizisten, Polizeipräsidenten und Staatsanwälte auch als Mörder enttarnt.³⁷

Ein weiteres Darstellungsmittel, das die Distanz zwischen den staatlichen Institutionen und dem Verbrechen einebnet, ist die Vermischung von Privat- und Berufsleben der Kommissare und Kommissarinnen. Die Autoren geben ihnen ein ausgeprägtes Sozialprofil mit: Sie sind Singles mit vielen wechselnden Liebschaften (Eisner, Wien; Ritter, Berlin), liebende Familienväter im Dauerstreit mit der Ehefrau (Schenk, Köln), leben mit ihrem Kollegen (Odenthal, Ludwigshafen) oder der Staatsanwältin (Casstorff, Hamburg) zusammen, sind geschieden (Thiel, Münster; Borowski, Kiel) oder alleinerziehende Mütter (Lürsen, Bremen) oder Väter (Stark, Berlin). Oft sind sie aus privaten Gründen schon am Tatort, wenn die Leiche gefunden wird, oder jemand aus

ihrem privaten Umfeld wird ermordet. Die Ermittlungsarbeit deckt nach und nach die Zwänge auf, denen der Verbrecher ausgesetzt war, und die Kommissare (und Zuschauer) entdecken, daß die Zwänge, die zum Verbrechen führen, denjenigen, denen sie im Polizeiapparat und im Privatleben ausgesetzt sind, zum Verwechseln ähnlich sehen. So erscheint das Verbrechen nicht mehr als das ‚Andere‘ jenseits einer festgefügtten Rechtsordnung. Der Kommissar und der Verbrecher unterscheiden sich fast nur noch dadurch, daß der Kommissar am Ende der Klügere oder, mit dem Sondereinsatzkommando im Rücken, der Stärkere ist.

5.1 Borowski und das Mädchen im Moor

In dem Kieler Tatort *Borowski und das Mädchen im Moor*³⁸ entwickelt sich aus dieser Vergleichbarkeit der Lebenslagen des Kommissars und des Verbrechers eine Art von geheimer Solidarität. Kommissar Borowski (Axel Milberg) und der Mörder haben denselben Vornamen Klaus, beide sind Ermittler, der eine bei der Polizei, der andere als Kaufhausdetektiv, beide töten, wie Borowski sagt, eine Kreatur, ohne an etwas Böses zu denken, und schließlich werden beide mit dem Symbol des Wolfs in Verbindung gebracht: Borowski fährt einen Wolf an, und im Schlafzimmer Ravens hängt das Bild eines Wolfs als einziger Hinweis auf die Identität des Besitzers. Durch die Engführung von Kommissar und Verbrecher und eine grausame Schlußszene würde der Film fast unerträglich, wenn er den Zuschauer nicht mittels überraschender filmischer Techniken, etwa in der ersten Szene, zur Reflexion anhielte und durch eingestreute komische Szenen aufgelockert würde. Zur Komik zählt etwa Borowskis Auseinandersetzung mit den Tücken der Technik im Luxuswagen des Chefs oder der scheiternde Versuch des Mörders, die Kiste mit dem Mordopfer im Moor zu versenken. Im Gegensatz zu *Satisfaktion* und *Eine unscheinbare Frau* wird die Komik aber nicht als durchgehendes Stilmittel eingesetzt, sondern verschafft dem Zuschauer lediglich kurze Pausen der Erleichterung in einer dichten Atmosphäre der Beklemmung.

Als der Kaufhausdetektiv Klaus Raven (Andreas Schmidt) mit der Leiche seines Opfers im Laderaum durch das Moor fährt, hält Kommissar Borowski ihn an, um mitzufahren. Sie freunden sich an und duzen sich. Erst nach und nach kommt Borowski darauf, daß ‚der nette Klaus‘ der Mann ist, den er sucht. Die Sympathie geht dadurch nicht verloren.

Raven und seine Frau Iris haben ihr Leben darauf ausgerichtet, die Tochter Maria in bessere Verhältnisse aufsteigen zu lassen. Sie haben ein Haus gebaut, das ihre finanziellen Verhältnisse übersteigt, die Tochter besucht ein teures Internat und erhält Reitstunden. Sie sind hoch verschuldet, obwohl Ravens Frau Iris die Haushaltskasse durch Prostitution aufbessert. Welcher Druck auf Raven lastet, wird an einem sparsamen Mittagstisch im Gespräch mit seiner Frau deutlich. Die Tochter Maria braucht einen neuen Sattel.

Iris: Ich habe Mutti heute im Garten geholfen. Sie gibt 300 für den Sattel dazu.

Raven: Was für ein Sattel?

Iris: Maria braucht 'nen neuen Sattel, das weißt du doch.

Raven: Also gut. Dann machen wir den Sattel aus unserer Haut. Ich gebe Schenkel und Rücken, was gibst du?

Natürlich erinnert man sich an den *Kaufmann von Venedig*, in dem der Jude Shylock ein Pfund Fleisch aus dem Körper seines Schuldners gerichtlich einfordert. Während aber bei Shakespeare der Gläubiger sein Fleisch nicht erhält, fällt Raven zum Schluß den ökonomischen Verhältnissen zum Opfer.

In der ersten Szene des Films wird der Zuschauer über Auge und Ohr Zeuge, wie sich das Unheil aus zwei Richtungen über Raven zusammenzieht. Er *sieht*, wie eine junge Frau – eine Klassenkameradin von Ravens Tochter Maria – einen Diebstahl im Kaufhaus vorbereitet, und er *hört* im Hintergrund ein Telefongespräch Ravens mit seiner Bank. Die Stimme am Telefon verweigert ihm ein Gespräch mit der Kreditabteilung. Raven steht vor dem Bankrott. Anschließend erwischt er die

junge Frau beim Diebstahl. Um sie zu überprüfen, führt er sie einen Gang entlang, wo sie sich selbst verletzt, ihr T-Shirt aufreißt und um Hilfe schreit. Raven fürchtet, wegen Vergewaltigung angezeigt zu werden und seine Stelle zu verlieren. Unter dem dreifachen Druck der Bank, des Arbeitgebers und der jungen Frau scheint die einzige Lösung zu sein, sie zum Schweigen zu bringen. Er hält der Diebin den Mund zu, bis sie erstickt zu Boden sinkt.

Der Film ist nicht analytisch angelegt, es geht also aus der Zuschauerperspektive von vorneherein nicht um die Entdeckung des Täters, sondern der Täter und sein Mord werden dem Zuschauer nach einer kurzen Exposition vorgeführt. Das Interesse wird stattdessen auf das „Gesetz der Umstände“ gelenkt, wie der Drehbuchautor formuliert.³⁹ Von dem ersten Mord an der jungen Kaufhausdiebin, der aus der finanziellen Zwangssituation Ravens motiviert wird, führt die Motivation weiter über die Zerstörung des Familienlebens zum zweiten Mord an der Ehefrau. Im Zentrum steht eine Schultheateraufführung, in der die Tochter Ravens die Stelle der ermordeten Hauptdarstellerin einnehmen soll. Als die Direktorin vor dem Publikum – auch Kommissar Borowski ist darunter – ankündigt, daß die Aufführung ausfällt, rastet die Tochter aus. Sie bekommt einen Schreianfall, weil die tote Schulkameradin ihr noch immer den Weg auf die Bühne verstellt.

Als Raven gegen Ende des Films nach Hause kommt, stellt er fest, daß Frau und Tochter das Tagebuch des Mordopfers entdeckt haben. Die Diebin hatte darin Hohn und Spott über den Kaufhausdetektiv Raven und seine Tochter Maria ausgegossen. Frau und Tochter wissen nun, daß er der Mörder ist, und daß das Ziel, die Tochter in bessere Verhältnisse zu bringen, vollständig gescheitert ist. Zu Beginn waren die Finanzen und die Arbeitswelt Ravens zusammengebrochen, nun sind auch die innere Legitimation und die Motivation für das Leiden wie eine Seifenblase geplatzt. Raven dringt ins Schlafzimmer ein, wo Frau und Tochter sich versteckt haben, bringt die Requisiten der Prostitution seiner Frau ans Tageslicht und richtet sie mit dem Beil für die Verletzungen hin, die sie der Familie mit ihrer Forderung nach sozialem

Aufstieg zugefügt hat.

Anschließend führt Raven ein Gespräch mit Borowski, der inzwischen mit dem Sondereinsatzkommando eingetroffen ist und das Haus betreten hat. Raven wirft dem Kommissar vor, seine Familie zerstört zu haben.

Borowski: Warum? Warum, Klaus?

Raven: Sei doch endlich zufrieden. Du hast es doch geschafft, Herr Kommissar! Du hast meine Familie zerstört, mein Leben. Alles kaputt, was willst du denn noch?

Borowski: Ich habe deine Familie nicht zerstückelt! Ich habe damit nichts zu tun.

Raven: Du hast damit nichts zu tun? Weißt du noch? Man denkt an nichts Böses und tötet eine Kreatur. (Will Borowski erschießen, aber die Pistole klemmt.) Das Scheißding!

Borowski: (streckt helfend die Arme aus, um ihm die Pistole abzunehmen. – Ein Scharfschütze erschießt Raven durch das Fenster.)

Raven hat ja recht: Wie die Bank am ersten Mord, tragen der Staat und sein Vollstrecker Borowski am zweiten Mord Mitschuld. Hätte Borowski Raven nicht verfolgt, so wäre das Geheimnis um den Tod der Diebin nicht aufgedeckt worden, und das Familienleben hätte vielleicht, trotz allen Drucks der Bank und des Leidens unter Schuldgefühlen, weitergehen können. Auf der symbolischen Ebene wird die These, der Kommissar habe die Familienkatastrophe mitverursacht, bestätigt: Hatte Borowski doch den Wolf angefahren, mit dem Raven über das Bild in seinem Schlafzimmer identifiziert wird. Borowskis Versuch, sich von dem Vorwurf der Schuld zu reinigen, fällt entsprechend halbherzig aus. Was Raven passiert ist, hätte ihm unter ähnlichen Umständen ebenso passieren können. Raven stellt diese Identität her, indem er Borowski zitiert: „Man denkt an nichts Böses und tötet eine Kreatur.“ Der Kom-

missar scheint die Identität zu akzeptieren, wenn er Raven die Pistole mit einer mitleidigen Geste nehmen will.

Auch hier trägt am Schluß, wie immer im Serienkrimi, das staatliche Gesetz den Sieg davon und nicht das „Gesetz der Umstände“. Der Sieg des Staates erlaubt aber weder einen Rückschluß auf seine Legitimität noch auf seine Durchsetzungskraft, denn er verdankt sich bloß dem Zufall, daß Borowskis Pistole klemmte.⁴⁰

5.2 Mutterliebe

Züli Aladags Tatort *Mutterliebe*⁴¹ dürfte zu den ästhetisch anspruchsvollsten Folgen der Serie gehören. Ein sparsamer, in Zeichnung und Farbgebung durchkomponierter Bildaufbau begleitet den Zuschauer durch das langsam sich entfaltende Geschehen. Die Haupthandlung um die Familie des reichen Unternehmers Heinrich Wagner wird ästhetisch mit der Architektur des Historismus verbunden, die Nebenhandlung um Kommissar Ballauf (Klaus J. Behrendt) und seine frühere Freundin Maren mit Elementen der japanischen und der Bauhaus-Ästhetik. Den Kommissaren wird der Innenraum des Autos als beweglicher Raum der Vermittlung zwischen und der Reflexion über die Lebensformen der bürgerlichen Tradition und der Moderne zugewiesen.

Der Vorspann führt den Zuschauer in die ungewöhnliche Ästhetik ein: Die dunkel gekleideten Schauspieler treten einzeln aus einem schwarzen Hintergrund hervor und wenden ihr Gesicht der Kamera zu. Im Gesicht konzentriert sich die Individualität von Personen, die hier allerdings ohne irgendeine Umgebung vorgestellt werden, die ihr Handeln motivieren könnte. Die Errungenschaften der perspektivischen Darstellung seit der Renaissance sind verschwunden, und mit ihnen die ‚Welt‘, in der die neuzeitliche Person sich orientiert. Man wird eher an spätmittelalterliche Heiligenbilder erinnert, auf denen sich die Personen von einem Goldhintergrund als Symbol für das göttliche Licht abheben. Aber an die Stelle Gottes tritt hier das reine Schwarz, das Nichts. Der Vorspann stellt damit den Zustand voll individualisierter Personen am Ende der Neuzeit dar: sie sind voneinander und von der Welt isoliert,

völlig allein.

Die Inszenierung isolierter Individuen im Vorspann leuchtet zunächst kaum ein, denn die folgende Szene ist geradezu prototypisch für die Erfolgsgeschichte des Patriarchats unter kapitalistischen Verhältnissen. Der reiche Unternehmer Heinrich Wagner (Manfred Zapatka) versammelt zum 60. Geburtstag die Familie um sich: seine Frau Katharina (Cornelia Schmaus), die Tochter Julia (Feo Aladag), den Sohn Andreas (Tonio Arango) und die Schwiegertochter Maria (Claudia Michelsen). Nicht nur das gediegene Interieur des Hauses scheint den Erfolg der von Wagner vertretenen Lebensweise zu bestätigen. Seine Herrschaft bleibt auch im Konflikt mit dem Sohn unangefochten, der den Versuch, die Unternehmenspolitik zu ändern, vor dem übermächtigen Vater schnell aufgibt.

Umso überraschter ist der Zuschauer, als sich die Schwiegertochter Maria vom Festessen verabschiedet und im Badezimmer im Untergeschoß ein Kind zur Welt bringt. Nur ihre Schwägerin Julia hört ihre Schreie und hilft bei der Geburt. Maria bringt das Kind anschließend in die Babyklappe⁴² eines Krankenhauses und legt ihm zum Abschied ein Kreuz auf die Brust.

Die diensthabende Krankenschwester ist am folgenden Morgen tot und das Baby verschwunden. Andreas Wagner findet seine Frau blutend im Bett und bringt sie ins Krankenhaus. Erst im Gespräch mit dem Arzt erfährt er, daß sie schwanger war. Andreas fährt nach Hause und will den Vater erschießen, bringt aber die Kraft nicht auf. Daraufhin kniet er vor einem Hocker nieder, schießt in das Bild des Vaters, dann sich selbst ins Knie und schließlich von hinten in den Nacken. Er inszeniert seinen Selbstmord als Mord, so daß die Polizei den Vater festnimmt.

Im Laufe der Ermittlungen stellt sich heraus, daß Heinrich Wagner der Vater des Kindes ist, wahrscheinlich durch eine Vergewaltigung seiner Schwiegertochter Maria.⁴³ Julia, die im Zoo arbeitet, hatte das Baby aus dem Krankenhaus zurückgeholt und dabei die Krankenschwester getötet. Anschließend zieht sie es im Affenhaus heimlich mit

der Flasche auf. Die Mutter Katharina ermordet ihren Mann Heinrich im Bad im Obergeschoß, weil er ihrem Sohn „alles genommen“ hat. Und später sagt sie: „Ich hätte Heinrich niemals vergeben können. Er hat mir meinen Sohn genommen.“ Kurz vor der Aufklärung des Falles bringt Julia das Baby in die Babyklappe zurück und legt ihm wiederum das Kreuz auf die Brust.

Soweit die Fabel des Films. In unserem Zusammenhang interessiert besonders, daß der Patriarch Heinrich Wagner die eindeutige Genealogie in männlicher Linie, das Grundgesetz des Patriarchats, außer Kraft setzt, indem er sie fortsetzen will. Sein einziger Sohn Andreas ist seit einem Unfall zeugungsunfähig, so daß der alte Wagner auf diesem Wege keinen Nachfolger erhalten wird. Andreas ist für ihn ein Versager, und Heinrich muß sich selbst einen Nachfolger verschaffen. Die Vergewaltigung der Schwiegertochter dient wohl vor allem diesem Zweck. Allerdings hat das Kind keine eindeutige Genealogie mehr: sein biologischer Vater ist zugleich juristisch sein Großvater, seine Mutter seine Schwägerin, seine Tante seine Schwester und sein juristischer Vater sein Bruder. Im System der Verwandtschaft kann dem Kind kein Ort zugewiesen werden; seine ganze Existenz ist eine „Schande“, wie Maria sagt.⁴⁴ Daher muß es ausgesetzt werden.

Mit dem Zerschlagen der Verwandtschaftsverhältnisse schließt der Film einen Kreis zum Beginn der abendländischen Geschichte. Es gibt eine ganze Reihe von Parallelen zum Mythos der Tantaliden, von dem schon eingangs die Rede war: Wie Thyestes seine Tochter Pelopia, vergewaltigt Heinrich Wagner seine Schwiegertochter; Pelopias Sohn Aigisthos wird ausgesetzt und von Ziegen gesäugt, das Baby in *Mutterliebe* wird bei den Affen aufgezogen. Wie Klytemnestra ihren Gatten Agamemnon im Bad ermordet, weil er ihre Tochter Iphigenie geopfert hatte, so ertränkt die Mutter Katharina ihren Mann Heinrich im Bad, weil er den Sohn Andreas in den Tod getrieben hat. In der Tat tritt Katharina wie eine griechische Rachegöttin auf, als sie nach dem Tod des Sohnes ihrem Mann begegnet:

Die Kommissare Ballauf und Schenk (Dietmar Bär) verhören

Heinrich Wagner im Zimmer des Selbstmordes. Katharina betritt im schwarzen Kleid den Raum und sieht ihren Sohn tot auf einem Hocker liegen. Sie beugt sich langsam zu ihm herab. Heinrich tritt von hinten auf sie zu.

Heinrich: Katharina, ich, ich habe keine Schuld. Bitte glaube mir. Er hat sich umgebracht. (Er berührt sie, sie schreckt zusammen und schlägt die Arme vogelartig auseinander.) Sagen Sie [die Kommissare] es ihr doch, verdammt noch mal.

Katharina: (dreht sich um und schlägt mit den Fäusten auf Heinrichs Brust ein) Mein Kind! Mein Kind! Was hat er dir getan? Du hast ihm alles genommen!

Ballauf: Frau Wagner, bitte! Frau Wagner! (Löst sie von Heinrich.)

Schenk: Wir müssen Sie leider mitnehmen, Herr Wagner.

Heinrich: (zu seiner Frau, die sich neben ihren toten Sohn gelegt hat und ihm in die Augen schaut) Alles wird sich regeln. Du wirst sehen, Katharina.

Der Kontrast zwischen dem Bedürfnis nach Rache, das Katharina später mit dem Mord im Bad befriedigt, und der „Mutterliebe“, die sich in der Zuwendung zum toten Sohn äußert, verweist auf die Brüchigkeit des abendländischen Rechts. Der Autor und Regisseur Züli Aladag scheint das Konzept der patrilinearen Genealogie so zu verstehen, daß es die ‚natürliche‘ Liebe der Mutter zu ihrem Kind lediglich überlagert. Treten Widersprüche zwischen Natur und Konvention auf, so setzt sich die Natur und damit die Mutterliebe wieder durch. Die Ordnung des Patriarchats, deren Errichtung der griechische Mythos nachzeichnet, hat sich nach 2500 Jahren Geschichte noch immer nicht stabilisiert bzw. geht ihrem Ende entgegen.

Diese Deutung wird durch eine Nebenhandlung mit Kommissar Ballauf gestützt. Der Junggeselle trifft die frühere Freundin Maren

(Dörte Lyssewski) wieder, die inzwischen zwei Kinder von zwei verschiedenen Vätern hat. Marens Begriff der Familie kommt ganz ohne Väter aus; selbst in ihrer Frage, ob Ballauf keine Familie gründen wolle, spricht sich weder ein Ideal von geordneter Familie aus noch der Wunsch, ihren Kindern einen Vater zu verschaffen, sondern lediglich das Gefühl, ein Leben ohne Kinder sei unvollständig. Und Ballaufs Antwort: „Ist wohl nicht der richtige Weg für mich“ weist darauf hin, daß auch Marens vaterlose Familie nicht mehr als eine Möglichkeit in einem Ensemble vielfältiger Wege individuellen Lebens darstellt. Problematisch werden die Geschlechterverhältnisse, wenn ihnen ein Begriff von idealer Ordnung übergestülpt wird, an dem sich die Individuen zu messen haben. Dies ist der Fall in der Hauptgeschichte der Familie Wagner. Der Sohn wird zum Versager, weil er der Vorstellung des Vaters von zeugungsfähigen Männern nicht entspricht; wenn der Vater zur Selbsthilfe der Vergewaltigung seiner Schwiegertochter schreitet, um sich einen Erben zu verschaffen, zerstört er jedoch nicht nur seine Familie, sondern das Konzept der patrilinearen Genealogie, auf dem die europäischen Gesellschaften beruhen.

Das Motiv des Kreuzes, das zunächst die Mutter *Maria* und später die Tante Julia dem Baby in die Klappe mitgeben, scheint es als Erlöser von der patriarchalen Gesellschaftsordnung zu kennzeichnen. Da es weder Vater noch Mutter kennt, gilt für das Kind auch kein Inzestverbot; ebensowenig wird es den Zwang kennenlernen, sich für die Übernahme des väterlichen Besitzes den Ansprüchen des Vaters fügen zu müssen. Insofern könnte es scheinen, daß die Selbstzerstörung des Patriarchats eine neue Gesellschaft heraufführen könnte. In der Tat kreuzen sich aber die alternativen Lebenswege, die der Film anführt, der der alleinerziehenden Mutter und der des Junggesellen, bloß noch nach dem Prinzip des Zufalls. Die Individuen sind im wesentlichen voneinander isoliert, wie schon am Vorspann zu sehen war. Dessen schwarzer Hintergrund bezieht sich metaphorisch auf die Haustür, die Maren hinter Ballauf schließt: Ballauf hatte Maren zufällig an einer Straßenkreuzung getroffen, als ihm ihr kleiner Sohn Wladimir in die Arme lief. Wladimir

lädt Ballauf zum Abendessen ein, an das sich die oben skizzierte Unterhaltung über Familienverhältnisse anschließt. Nach einem innigen, aber wortkargen Abschied schließt Maren langsam die Haustür hinter Ballauf. Als sie geschlossen ist, nimmt ihr Schwarz die gesamte Bildfläche ein. Ballauf geht die Treppe hinunter, bleibt rauchend an der nächsten Häuserecke stehen und blickt auf Marens Wohnung zurück. Als er sieht, daß Maren ihn aus einem Fenster beobachtet, zieht er sich in den Schatten zurück. Maren schließt das Fenster.

Das Schwarz der geschlossenen Haustür verweist auf den Vorspann zurück, in dem die Hauptdarsteller isoliert aus dem schwarzen Hintergrund hervortraten. Die Isolation der Individuen in der neuen Gesellschaft, die sich hier abzeichnet, läßt nur noch zufällige Begegnungen zwischen den Geschlechtern zu. Daneben bleibt als stabiles Moment lediglich die biologische Beziehung zwischen Mutter und Kind übrig, die *Mutterliebe* eben, die der Film im Titel führt.

6. Schluß

Von den vier vorgestellten Ausweichstrategien, die den Produzenten, Autoren und Regisseuren einen Raum künstlerischer und politischer Freiheit im Spannungsfeld zwischen den Forderungen der Staatsmacht und denen des Publikums eröffnen sollen, sind zwei in unterschiedlichem Maße unwirksam: Das bloße Ausweichen, für das ich den Umgang mit dem Nationalsozialismus in *Das Zittern der Tenöre* angeführt habe, verdeckt die Probleme, statt sie aufzudecken. Für Ermittler-Duos gilt dasselbe mit Einschränkungen; es kommt hier auf die Rollenverteilung und die Identifikationsangebote für das Publikum an. Im angeführten Tatort *Kriegsspuren* wird der größte Teil des Publikums sich vermutlich mit dem vorurteilsbeladenen Handeln und Sprechen der leitenden Kommissarin identifizieren und die verhalten kritische Tendenz des Films einfach nicht zur Kenntnis nehmen, weil sie sich hinter den sympathietragenden Figuren versteckt. Die beiden letzten Strategien, Komik und Grotteske sowie Ästhetisierung, übernimmt der Film

von den klassischen Dramengattungen Komödie und Tragödie und aus der bildenden Kunst. Die abgehandelten Themen können hier offen verhandelt werden: die Grausamkeit der ökonomischen Wirklichkeit hinter dem Bemühen des Kleinbürgers um sozialen Aufstieg (*Borowski und das Mädchen im Moor*); die Angst als Motiv hinter der Anpassung im Berufsleben (*Eine unscheinbare Frau*); die Auflösung patriarchalischer Familienverhältnisse (*Mutterliebe*). Der schöne Schein der gesellschaftlichen Wirklichkeit wird zerstört, und eine geradezu unerträgliche Wirklichkeit kommt zum Vorschein. Erträglich muß der Film aber doch sein, und so wird die Darstellung dieser Wirklichkeit von komischen Szenen unterbrochen, ins Groteske gesteigert oder mit einer Fassade der Schönheit versehen. Die Ideologie, d. h. der Schein der gut funktionierenden, gerechten Gesellschaft wird entlarvt, die dahinter zum Vorschein kommende Wirklichkeit aber durch den Schein der Kunst sogleich wieder verhüllt. Im Unterschied zur Ideologie läßt der Schein der Kunst: des Komischen, des Grotesken und des Schönen, die Wirklichkeit freilich noch erkennbar werden. Mit Nietzsche ließe sich vielleicht sagen, „daß die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist“.⁴⁵ Daß unter dem Deckmantel des Komischen, des Grotesken und des Schönen in einer publikumswirksamen Serie wie dem *Tatort* Themen abgehandelt werden können, die die Grundlagen der Gesellschaft betreffen, ist immerhin nicht selbstverständlich. Es zeigt, was der Serienkrimi unter den günstigen Bedingungen des föderalen Fernsehens leisten kann, und es zeigt, wie weit die Kunst popularisiert werden kann, ohne ihren Gehalt aufzugeben.

Notes

- 1 Der Aufsatz geht auf zwei Vorträge zurück, die am 10. Mai 2008 auf der Germanistentagung der Meiji-Universität, Tokyo (Abschnitte 3, 4 und 5.1) und am 28. August 2008 auf der Asiatischen Germanistentagung in Kanazawa, Japan (Abschnitte 2 und 5.2) gehalten wurden. – Ich danke meiner Schwester Elisabeth Mrozek für zahlreiche *Tatort*-Mitschnitte und deren Versendung ins ferne Japan. Ohne diese zeitaufwendige Gefälligkeit wäre der Vortrag nicht entstanden.

- 2 Wolfgang Petersen: *Blechsaden* (NDR 1971); *Jagdrevier* (NDR 1973); *Reifezeugnis* (NDR 1977) u. a.; Michael Verhoeven: *Kressin und der Mann mit dem gelben Koffer* (WDR 1972); *Die Spieler* (SWR 2005); Züli Aladag: *Mutterliebe* (WDR 2003); *Erfroren* (WDR 2005); Margarete von Trotta: *Unter uns* (HR 2007).
- 3 Vgl. dazu die Angaben zu den einzelnen Folgen in: Tatort-Fundus. Die private Internet-Seite zum Krimi-Klassiker. URL: <http://www.tatortfundus.de/> (Stand: 25. 2. 2008).
- 4 Die Statistik nennt außerdem 94 Verurteilungen wegen Mordversuchs und 358 wegen Totschlags. Vgl. Statistisches Bundesamt: Lange Reihen zur Strafverfolgungsstatistik. Verurteilte nach ausgewählten Straftaten, Geschlecht und Altersgruppen. Stand: 30. 6. 2007. Online zugänglich unter der URL: <http://www.destatis.de/>.
- 5 Die grobe Schätzung erfolgt nach dem Fernsehprogramm vom 16. bis 22. März 2008.
- 6 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente. In: Th. W. Adorno: Gesammelte Schriften. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970-1986, Bd. 3, S. 142. Vgl. auch Reinhold Viehoff: Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zur Genre- und Programmgeschichte. In: Jochen Vogt (Hrsg.): Medien Morde. Krimis – intermedial. München: Fink 2004, S. 89-110, hier S. 89 f. Grundlegend zum Thema: Ingrid Brück, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn: Der deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute. Stuttgart: Metzler 2003.
- 7 Der Fernsehkrimi wird damit den Diskursen der Macht i. S. Foucaults zugeordnet. Brück u. a.: Der deutsche Fernsehkrimi (Anm. 6) konstatieren zwar, daß der Fernsehkrimi „nachhaltigen Einfluss auf die Einstellungen der Menschen in einem Land“ (S. 12) hat, gestehen dem Genre innerhalb des öffentlich-rechtlichen Fernsehens der BRD jedoch zu, es wirke „aufklärend und präventiv“ (S. 13). In der DDR sei das Fernsehen dagegen „politisches Machtinstrument“ (S. 3) gewesen, und speziell dem Fernsehkrimi sei „quasi offiziell eine staatstragende Wirkung zugeschrieben“ (S. 4) worden.
- 8 Werden Diskussionen über grundsätzliche Probleme des Rechts aus den esoterischen Wissenschaften ins Feuilleton getragen, d. h. exoterisch, so geraten die Verfasser leicht in ein publizistisches Kreuzfeuer, dessen Munition nicht der wissenschaftlichen, sondern der aktuellen politischen Debatte entstammt. Dieser Vorgang war etwa an den Reaktionen auf Peter Sloterdijks sog. ‚Elmauer Rede‘ gut zu beobachten. Vgl. dazu Peter Sloterdijk: Regeln für den Menschenpark. Ein Antwortschreiben zu Heideggers Brief über den Humanismus. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1999 sowie Heinz-Ulrich Nennen: Philosophie in Echtzeit. Die Sloterdijk-Debatte: Chronik einer Inszenierung. Über Metaphernfolgenabschätzung, die

- Kunst des Zuschauers und die Pathologie der Diskurse. Würzburg: Königshausen und Neumann 2003.
- 9 Vgl. Claude Levi-Strauss: Die elementaren Strukturen der Verwandtschaft. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984, S. 73.
 - 10 Die weibliche Linie ist durch Zeugenschaft bestimmbar: mater certa, pater incertus est.
 - 11 Sophokles: Oidipus auf Kolonos. In: Gesamtausgabe der griechischen Tragödien. Übers. v. Ernst Buschor. Zürich, München: Artemis 1979, Bd. 3, S. 226: „Ach, ich Unglücksmensch / Litt alles schuldlos nach der Götter Rat, / Die irgendwie bestrafte meinen Stamm. / Denn an mir selbst entdeckst du keinen Schimpf / Und keine Schmach, die so zu büßen war / Mit Freveltat an mir und meinem Haus. / Erhielt mein Vater den Orakelspruch, / Daß er von Sohnes Händen sterben muß, / So sieh, ob mich gerechter Vorwurf trifft, / Der ohne Vaters, ohne Mutters Keim, / Noch ungezeugt und ungeboren war!“
 - 12 So schon Giambattista Vico: Die neue Wissenschaft über die gemeinschaftliche Natur der Völker. Nach d. Ausg. v. 1744 übers. v. Erich Auerbach. Berlin: de Gruyter 1965, S. 128f.: „Die Ansicht ferner, daß das Zusammenwohnen freier Männer mit freien Weibern ohne Vermählungsfeierlichkeit keine natürliche Verderbnis enthalte, wird von allen Völkern der Welt durch die menschlichen Sitten selbst als irrig widerlegt; denn sie halten die Feierlichkeiten der Ehe aufs Sorgfältigste, und bezeugen damit daß jenes ein tierisches Vergehen, wenn auch von niederem Grade, sei. Denn solche Erzeuger, die ja kein gesetzliches Band notwendig zusammenhält, kommen schließlich dahin, ihre natürlichen Kinder verderben zu lassen [...]. Daher würden sie [die Kinder], so viel an ihnen läge, aus dieser Welt der Völker, die mit so vielen edlen Künsten der Gesittung reich geschmückt ist, den großen uralten Wald wieder erstehen lassen, in dem die blöden Tiere des Orpheus wild und ruchlos irrend umherschweifen; bei denen die Söhne mit den Müttern, die Väter mit den Töchtern bestialische Gemeinschaft hatten; dies nämlich ist das infame nefas, der ruchlose Greuel der gesetzlosen Welt, von dem Sokrates mit wenig passenden physischen Gründen beweisen wollte, er sei von der Natur verboten; vielmehr ist er verboten durch die *menschliche* Natur, denn diese Gemeinschaften werden von allen Völkern verabscheut.“
 - 13 Nach Michel Foucault: Die Wahrheit und die juristischen Formen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 9–53, insbes. S. 49–53, führt das Drama *König Ödipus* das Zerbrechen der Einheit der Macht des Priesterkönigs vor. Das Ergebnis dieses Vorgangs ist das *menschliche Recht*. Ödipus, der Repräsentant der alten religiösen Macht, wird ausgestoßen.
 - 14 Horkheimer / Adorno: Dialektik der Aufklärung (wie Anm. 6), S. 141.
 - 15 Die Funktion des Detektivs am historischen Punkt des Übergangs zum staatlichen Gewaltmonopol entspricht damit der Funktion der Feme beim

- Übergang von der Reichsjustiz zur absolutistischen Landesjustiz, wie sie in Goethes *Götz* und im romantischen Ritterdrama dargestellt wird. Vgl. dazu Volker Neuhaus: *Götz von Berlichingen*. In: Goethe-Handbuch. Hrsg. v. Bernd Witte u. a. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996–1999, Bd. 2, S. 94.
- 16 Vgl. etwa die Folgen: *Schleichendes Gift* (SFB 2007; Korruption im Gesundheitswesen); *Unter uns* (HR 2007; Hartz IV); *Tod einer Heuschrecke* (SFB 2008; Hedgefonds).
 - 17 Viehoff: Der Krimi im Fernsehen (Anm. 6) bezeichnet diese Dimension des Fernsehkrimis S. 95 als „interaktives Realismus-Konzept [...], als seine Poetik der Realitätsbezogenheit. Sie zielt darauf, daß die Zuschauer im Genre eine besondere, eine authentische Beziehung angelegt sehen, die die Ereignisse im Krimi nicht nur als wahrscheinlich, sondern als ‚realistisch‘ wahrnehmbar macht, weil sie sie als Ereignisse der eigenen, mittelbaren oder gar unmittelbaren Lebenswelt inszeniert.“ Freilich ist kaum eine klare Grenze zwischen der Realität und demjenigen, was in den Medien als Realität dargestellt wird, zu ziehen. Der *Tatort* erliegt daher nicht selten der Gefahr, sich nur noch auf Medieninhalte zu beziehen.
 - 18 Vgl. Bruno Franceschini: Das schwarze Italien in Gelb. Zur Entstehung des italienischen Kriminalromans im Faschismus. In: Bruno Franceschini, Carsten Würmann (Hrsg.): *Verbrechen als Passion. Neue Untersuchungen zum Kriminalgenre*. Berlin: Weidler 2004, S. 119–141, hier S. 129.
 - 19 Carsten Würmann: Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus. In: *Verbrechen als Passion* (Anm. 18), S. 143–188, hier S. 179.
 - 20 Würmann: Zum Kriminalroman im Nationalsozialismus (Anm. 19), S. 179.
 - 21 Vgl. den Art. *Herbert Reinecker* in: Wikipedia. URL: <http://de.wikipedia.org/>, Stand: 3. 2. 2008 sowie den Art. *Herbert Reinecker* in: H. P. Karr: *Lexikon der deutschen Krimi-Autoren*. Internet-Edition. URL: <http://www.krimilexikon.de/reinecke.htm>, Stand: 10. 9. 2008.
 - 22 SWR 2003. Regie: Hartmut Griesmayr. Drehbuch: Felix Huby.
 - 23 Originaltitel: ‚Cadaveri eccellenti‘. Italien/Frankreich 1976. Regie: Francesco Rosi. Drehbuch: Francesco Rosi, Tonino Guerra und Lino Iannuzzi nach dem Roman *Tote Richter reden nicht* (‚Il Contesto‘) von Leonardo Sciascia (1971).
 - 24 Vgl. den Art. *Propaganda Due* in: Wikipedia. URL: <http://de.wikipedia.org/>. Stand: 25. 2. 2008.
 - 25 Reclams elektronisches Filmlexikon. Die besten Filme, die wichtigsten Regisseure. Red. v. Anke Beck u.a. Stuttgart: Reclam 2001 [CD-Rom], Art. *Francesco Rosi*.
 - 26 NDR 2007. Regie und Drehbuch: Angelina Maccarone.
 - 27 Protest gegen „Tatort“. Mehr als 20 000 Aleviten demonstrieren vor dem Kölner Dom. In: *Süddeutsche Zeitung*, 31. 12. 2007, S. 11. S. a. Matthias Drobinski: *Getroffen jenseits des Tatorts*. Weshalb die Aleviten einen TV-Krimi als Angriff sehen. In: *Süddeutsche Zeitung*, 29. 12. 2007, S. 4.

- 28 SWR 2008. Regie: Martin Eigler. Drehbuch: Annette Bassfeld-Schepers und Martin Eigler.
- 29 Christopher Keil: „Wir brauchen keine Nachhilfe“. Mit Rücksicht auf die türkische Gemeinde verlegt die ARD den Ludwigshafener „Tatort“. In: Süddeutsche Zeitung, 8. 2. 2008, S. 21.
- 30 Die Struktur lehnt sich an Goethes Modell von Polarität und Steigerung an.
- 31 NDR 1981. Regie: Hans Dieter Schwarze. Drehbuch: Hansjörg Martin.
- 32 Bundespräsident Richard von Weizsäcker hielt die bekannte Rede zum 8. Mai 1985, der Historikerstreit begann am 6. Juni 1986 mit einem Artikel Ernst Noltes in der FAZ.
- 33 SWR 1999. Regie: Nina Grosse. Drehbuch: Harald Göckeritz.
- 34 WDR 2007. Regie: Manuel Flurin Hendry. Drehbuch: Johannes W. Betz.
- 35 Radio Bremen 2007. Regie: Martin Gies. Buch: Jochen Greve.
- 36 Der Drehbuchautor Sascha Arango (*Borowski und das Mädchen im Moor*) spricht vom „Gesetz der Umstände“. Siehe dazu: „Ich habe das fast fertige Drehbuch weggeworfen“. Interview mit Sascha Arango. In: Tatort-Fundus. Die private Internet-Seite zum Krimi-Klassiker. URL: <http://www.tatort-fundus.de/web/index.php?id=7319> (Stand: 25. 2. 2008).
- 37 Vgl. etwa die Folgen *Dunkle Wege* (NDR 2005, Polizist als Mörder); *Einsatz in Leipzig* (MDR 2000, Polizeipräsident als Mörder); *Elvis lebt* (ORF 2002; Staatsanwalt als Mörder).
- 38 NDR 2008. Regie: Claudia Garde. Drehbuch: Sascha Arango.
- 39 Vgl. oben, Anm. 36.
- 40 Selbst der Zufall wird allerdings in der dicht erzählten Geschichte noch motiviert: Die Pistole klemmt, weil Borowski mit ihr das Autofenster zertrümmerte, nachdem sich der Luxuswagen des Chefs selbsttätig geschlossen hatte. Ein Glassplitter wird in der Mechanik der Pistole sitzen. Und das Auto des Chefs kam ins Spiel, weil Borowskis alter Passat kaputt war.
- 41 WDR 2003. Regie: Züli Aladag. Drehbuch: Züli und Feo Aladag.
- 42 Babyklappen gab es schon im Mittelalter, sie finden aber in der Bundesrepublik erst neuerdings wieder Verbreitung. Mütter können dort ihre neugeborenen Babys anonym abgeben.
- 43 Maria Wagner sagt, der Verkehr mit ihrem Schwiegervater sei „einfach so passiert“, die Kommissare erwägen nur einmal Vergewaltigung. Es wird also nicht abschließend geklärt, ob Maria vergewaltigt wurde, es scheint aber die einzig plausible Erklärung zu sein.
- 44 Sie belegt das inzestuöse Kind mit demselben Terminus wie schon Vico: *infamia nefas*, d. h. ‚schändlicher Greuel‘. Vgl. oben Anm. 12.
- 45 Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: de Gruyter 1967ff., Bd. III, 1, S. 21.