

Die Heimatflüsterer

Ausländische Namen machen verdächtig. Im *Tatort* ist das Regionale immer noch gut deutsch. Und wenig authentisch.

Von Mark Terkessidis
aus: DU 779, September 2007

«Ja, so ist es heute bei uns», seufzte im Juni 2007 der Hamburger Ermittler Eduard Holicek. Am Ende der *Tatort*-Folge «Investigativ» war ein aufdeckender Fernsehbeitrag über die kriminellen Machenschaften des angeblichen Immobilienhändlers und faktischen Unterweltmoguls Alexander Radu spontan abgesetzt worden – der smarte Mafiaboss hatte seine Beziehungen spielen lassen. Einem wie Radu war mit Ermittlungen einfach nicht mehr beizukommen. Rechtschaffene Journalisten, kämpferische Beamte des Ika und selbst das mit allen Wassern gewaschene Duo Jan Casstorff (Robert Atzorn) und Eduard Holicek (Tilo Prückner) hatten sich an ihm die Zähne ausgebissen.

Radus Nachname verweist auf eine nichtdeutsche Herkunft, Rumänien wahrscheinlich, doch Konkretes erfährt man als Zuschauer nicht. Von seinem Namen abgesehen wirkt nichts an ihm fremd – weder in Aussehen noch in Kleidung oder Sprache. Seine «Fremdheit» entfaltet sich erst in seinem Beziehungsnetzwerk. So infiltriert er etwa die Polizeibehörde, indem er seine Kontakte zu Mitarbeitern der dort tätigen Reinigungsfirma nutzt, um Informationen von den Schreibtischen der Beamten zu entwenden. Die Firma gehört seinem Cousin ersten Grades, Cosmin Pavel. In einer suggestiven Szene darf man einen Blick auf das Familiendiagramm werfen: Eingetragen sind lauter ausländisch anmutende Namen. Zugleich unterhält Radu beste Beziehungen zu den Spitzen der einheimischen Gesellschaft. Eloquent parliert er über Kultur und verfügt gleichzeitig mit der gebotenen Selbstverständlichkeit über jene Medienvertreter und Staatsanwälte, die er sich zuvor durch Bestechungsgelder gefügig gemacht hat.

Die Geschichte erinnert an den realen Fall der Hamburger Immobilien- und Rotlichtgrösse Burim Osmani, doch die Drehbuchautoren betonen die Allgemeingültigkeit: «Unser Fall verdichtet zahlreiche Fälle aus ganz Deutschland zu einem Mosaik, einem Konzentrat.» Nun basiert der Fall Osmani wie viele andere Fälle, in denen es um organisierte Kriminalität geht, hauptsächlich auf schwer zu belegenden Verdächtigungen, die zumeist im Laufe der Ermittlungen aufgrund fehlender Beweise herunterkorrigiert werden müssen. Das aufgeblasene «Konzentrat» von Gerüchten im Hamburger *Tatort* bekommt bei näherem Hinschauen eine Färbung, die an Stereotype des Antisemitismus erinnert: Alexander Radu unterwandert und zersetzt durch seine ethnisch nicht kategorisierbare Person und durch sein spinnenartiges Beziehungsgeflecht nach «unten» und «oben» jenes «bei uns», von dem Holicek am Ende der Folge spricht. Man erkennt die eigene Heimat nicht mehr wieder, wenn Typen wie Radu sie in die Hände bekommen haben.

Um Heimat geht es im *Tatort*. Tatsächlich werden die Folgen, so Boris Aljinovic, Darsteller des Berliner Ermittlers Felix Stark, von der arD als «Heimatfilme» definiert: «Jede Region soll sich profilieren und sich dem Zuschauer präsentieren.»

Dieser Bezug war im *Tatort* wegen seines föderalen Entstehungskontextes durchaus angelegt, doch bis zum Ende der 1970er Jahre dominierte das aus den USA importierte und damit gewissermassen universelle Genre Krimi. Man wollte dem erfolgreichen ZDF-«Kommissar» Erik Ode etwas entgegensetzen, und das tat man durch gut erzählte Geschichten in einem realistischen, aber nicht explizit regional geprägten Milieu. Das Bemühen um die «deutsche Version» eines internationalen Genres sorgte auch für Regie-Einladungen an ausländische Filmemacher wie Samuel Fuller. Solche Experimente wurden allerdings nicht fortgesetzt; vermutlich auch, weil Fuller sich in seiner Folge «Tote Taube in der Beethovenstrasse» (1973) um die Konventionen des Genres so gar nicht scheren wollte.

Eine eigenständige Qualität erhielt der Regionalbezug erst zu Beginn der 1980er Jahre, mit einer Folge, die den Namen eines Stadtteils trug und gleichzeitig einen ganz neuen Ermittlertyp einführte: «Duisburg-Ruhrort» mit Götz George als Horst Schimanski in der Hauptrolle. Schimanski war die Verkörperung eines Post-68er-Wunschbildes vom proletarischen Helden – aufgeladen mit der neuen, zwischen Gewaltausbrüchen und Tränen oszillierenden Männlichkeit eines John Rambo. Doch er war nicht nur ein Konglomerat des impliziten Begehrens der Protestgeneration der 1980er Jahre, sondern vollzog auch die endgültige Emanzipation des *Tatorts* vom Aufklärertypus des «Kommissars»: «Schimmi» überwand ständig jegliche Distanz zu den Gegenständen der Ermittlung – die Arbeit am Fall und sein Privatleben waren eins.

In München, bei Bavaria, wurde die Stadt Duisburg als Kulisse für diesen anderen Ermittlertyp ganz neu erfunden. Diese Kulisse hatte mit den tatsächlichen Lebensverhältnissen überhaupt nichts zu tun. Zweifellos hatte die Stadt in jener Zeit schwer zu kämpfen mit dem Strukturwandel im Ruhrgebiet, doch im *Tatort* bestand die Stadt einfach nur aus grauen Wohnsilos und surrealen Industrieruinen. Noch schlimmer wurde es bei Schimanskis Comeback mit der Folge «Rattennest» (1998). Zu einer Zeit, da sich im Stadtteil Ruhrort die Fabrikbrachen bereits in Landschaftsparks und Museen verwandelt hatten, scheuten die Drehbuchautoren nicht davor zurück, Duisburg mit Bildern von drogensüchtigen Strassenexistenzen zu illustrieren, die sich nächtens an brennenden Ölfässern wärmten.

Kein Wunder also, dass sich in der Stadt Widerstand regte. Oberbürgermeister Jupp Krings schreibt in seinen Erinnerungen, dass er sich zuvor schon über die «Elendsreportagen» des WDR geärgert habe, in denen das Thema Smog stets mit Duisburger Hochöfen illustriert wurde. «Welcher Investor», fragt er, «würde hier über eine Ansiedlung nachdenken?» Insofern wirkte die Darstellung der Stadt in den Schimanski-Krimis für viele geradezu als Fanal – zumal der *Tatort* ja als eine Krimireihe mit starkem Bezug zur westdeutschen Realität gesehen wurde. Zwar nahm die Diskussion in den zehn Jahren Laufzeit von Schimanski gelassene Züge an, zumal die Befürworter zunehmend den Werbeeffect für Duisburg erkannten. Doch 1998, nach der Ausstrahlung von «Rattennest», flammte die Debatte erneut auf: Der CDU-Bürgermeister betonte, dass Duisburg nicht «der Arsch der Nation» sei. Im Kulturausschuss der Stadt beantragte die Union, dass der Produktionsfirma, inzwischen die Colonia Media, untersagt werden solle, im Abspann der Filme der

Stadt zu danken. Der Antrag scheiterte. Zudem reagierte die «Duisburger Gesellschaft für Wirtschaftsförderung» mit einer Anzeige in der «Frankfurter Allgemeinen Zeitung», in welcher der wirtschaftliche Aufschwung und das kulturelle Leben der Stadt mit der Figur Schimanski beworben wurden.

Nun kann überhaupt kein Zweifel darüber bestehen, dass die Darstellung Duisburgs in den Schimanski-*Tatorten* vor Klischees nur so strotzt. Zudem wurden von Beginn an fast alle Innenaufnahmen in München gedreht – viele Nebendarsteller sprachen sogar mit bayerischem Akzent. Ein nicht unbeträchtlicher Teil der besonders heruntergekommen wirkenden Stadtansichten wiederum stammte aus Köln. Im jüngsten Schimanski-Film «Tod in der Siedlung» (2007) fährt die Strassenbahn ganz selbstverständlich nach Thielenbruch – kein Duisburger, sondern ein Kölner Viertel.

Die Inszenierung der Stadt als Klischee ist unterdessen fast zum Markenzeichen des Tatorts geworden. Nach einer Umfrage der Netzseite «*Tatort*-Fundus» ist der derzeit beliebteste Ermittler Max Ballauf aus Köln. Und dieser Kölner *Tatort* lebt ganz besonders vom Ambiente der Rheinmetropole. Das jedoch muss mit der Brechstange hergestellt werden. So verbringt Ballauf seine Pausen mit dem Kollegen Freddy Schenk gerne an einem Würstchenstand mit Domblick. Auf dem Stand steht in riesigen Lettern «Wurstbraterei» – in Köln ein völlig ungebräuchlicher Ausdruck. Zudem befindet sich der Stand auf der rechten Rheinseite. Da die Innenstadt jedoch linksrheinisch liegt, wirkt dieser Standort auf jeden Einheimischen eher grotesk.

Kürzlich hat der Geograf Björn Bollhöfer der «Geografie des Fernsehens» am Beispiel des Kölner *Tatorts* ein Buch gewidmet. In seiner Arbeit weist er nach, wie die Stadt im *Tatort* gewöhnlich nur über Zeichen (Express, Kölsch, Karneval, Mundart) und Landmarks (Dom, Rheinbrücken) in Erscheinung tritt. Zumeist verbleiben die Settings im unspezifischen Nahbereich, in dem Köln als Ort letztlich nicht erkennbar wird. Schwenks und Totalen sind selten, denn der Film erzeugt seine eigene Geografie – ein Boxclub in Kalk besitzt einen direkten Ausgang zu den weit entfernt liegenden Poller Wiesen oder die juristische Fakultät der Kölner Uni wird einfach in eine pittoreske Abtei zwanzig Kilometer vor die Tore der Stadt verlagert.

Wenn man ähnliche Untersuchungen für Berlin, München, Hamburg oder auch Münster anstrengen würde, dann wäre das Ergebnis wohl ähnlich paradox: Je mehr der *Tatort* sich der Heimat verschreibt, desto weniger hat diese Heimat mit den tatsächlichen Charakteristika eines bestimmten Ortes zu tun.

Die Proteste gegen die Fiktionalisierung der *Tatort*-Orte, die, wie am Beispiel Duisburgs beschrieben, mit der «Regionalisierung» der Krimi-Reihe begannen, haben abgenommen, aber vorhanden sind sie weiterhin: Einwände von Unions-Politikern gegen das negative Berlin-Bild in der *Tatort*-Folge «Krokodilwächter» (1996) konterte SFB-Fernsehdirektor Horst Schättle mit der Bemerkung: «Der *Tatort* ist kein Werbefilm für irgend jemanden.» Zumeist hat sich der Widerstand aber eher auf die private Ebene verlagert und äussert sich etwa in der weitverbreiteten Ablehnung von Dreharbeiten in der Bevölkerung. So beschwerten sich die Einwohner von Köln derweil lautstark über Einschränkungen durch Fernsehteams, sabotieren sogar teilweise die Arbeiten oder wehren sich per Anwalt gegen das Abfilmen des eigenen Hauses.

Nun ist der *Tatort* aber durchaus eine Art Werbefilm. Die Krimireihe entwirft ein Image der Städte. Und dieses Image ist für die Städte im Rahmen der Standortkonkurrenz höchst bedeutsam. Eingebettet in ein sonntagabendliches Ritual, beginnend mit dem unveränderten Vorspann aus den 1970er Jahren, das dem Zuschauer ein Gefühl von Kontinuität und Zuhause-Sein vermitteln soll, inszeniert die Abendunterhaltung *Tatort* die deutschen Städte als konsumierbare Kulisse, als touristisches Bild, in dem die Besonderheit des Ortes, seine Authentizität, gerade durch das Klischee gewährleistet wird.

So kann die eigene Stadt selbst manchem Einheimischen wieder auf «spannende» Weise fremd erscheinen. Denn die medial erzeugte Geografie des *Tatorts* hat sich unterdessen zu einer Attraktion entwickelt: In Duisburg führt Harald Schrapers, Betreiber einer Schimanski-Homepage, durch den Innenhafen der Stadt (und damit durch einen der wenigen authentischen Duisburger Spielorte), in Köln gibt es seit geraumer Zeit eine «TV-Map» der *Tatort*-Drehorte. Führungen gibt es auch in Berlin und sogar in Münster, obwohl auch hier bekannt ist, dass in manchen Münsteraner Folgen gerade mal zehn Prozent der Filmaufnahmen tatsächlich in der Stadt gedreht werden.

Die Betonung der Heimat im *Tatort* beginnt zu einem Zeitpunkt, an dem die deutsche Stadt sich massiv verändert – der Strukturwandel macht aus ihr einen Standort. Die Heimat als Selbstverständlichkeit wird prekär. Das zeigt sich auch im Wandel der Bevölkerungsstruktur. Zu Beginn der 1980er Jahre ist klar: Die Bundesrepublik ist ein Einwanderungsland. Wie eine Untersuchung über den «*Tatort* Migration» von Christina Ortner zeigt, taucht das Thema Einwanderung seit 1981 regelmässig in der Krimireihe auf. Meistens, so stellt die Autorin fest, geht es um Probleme wie Rechtsradikalismus, «illegale» Beschäftigung oder Menschenhandel. Ebenfalls unter dem Titel «*Tatort* Migration» hat der Künstler Gustav Deutsch im Rahmen der Kölner Ausstellung «Projekt Migration» 2005 alle *Tatort*-Folgen gesichtet und daraus eine Installation auf zehn Bildschirmen gestaltet. Auf jedem Fernseher ist ein anderer Zusammenhang zu sehen – die Themen reichen von Einwandererbiografien über «Menschenfracht» und «Culture Clash» hin zu Ritualen, Musik und «exotischen (T)räumen». Ein Blick auf den Zusammenschnitt der Bilder macht schnell deutlich, dass Migranten im *Tatort* recht oft als Pappkameraden auftauchen, deren Funktion vor allem darin besteht, an bestimmten Stellen den Plot voranzutreiben. Die Perspektive bleibt jedoch in den allermeisten Fällen jene der Einheimischen. Oft sind die Darstellungen der Einwanderer atemberaubend klischeehaft. Sie erscheinen als Fremde in der Heimatkulisse, als Eindringlinge. Von den Protagonisten werden sie je nachdem als arme Opfer beschützt oder als Bedrohung abgewehrt.

Mittlerweile jedoch gibt es auch Ermittler mit Migrationshintergrund – Ivo Batic in München und Mario Kopper in Bremen. Da Koppers italienische Herkunft sich zumeist nur in Besuchen bei seiner extrem klischeehaft gezeichneten italienischen «Mamma» niederschlägt, bleibt Ivo Batic, gespielt von Miroslav Nemeč, die einzige Figur, die eine eigenständige Subjektivität als Deutscher mit nichtdeutscher, in seinem Fall kroatischer Herkunft entwickeln kann. Dabei werden eben auch Diskriminierungserlebnisse nicht ausgespart. Ein gelungenes Darstellungsmittel sind Situationen, in denen Batic als «Ausländer» angesprochen wird oder selbst auftritt. In der Folge «In der Falle» (1995) recherchiert er in der Ausländerbehörde. Aufgrund seiner legeren Kleidung wird er von dem Beamten für einen Bosnien-Flüchtling

gehalten und in bestem «Ausländer-Deutsch» angesprochen. Zunächst spielt Batic mit, bis er seinen Polizeiausweis zückt und die Machtverhältnisse umkehrt.

In einer jüngeren Folge, «Der Finger» von 2007, heuert er nach einem Mord in einem Nobelrestaurant als Hilfskraft in der Küche der Gaststätte an. Gefragt, was er denn könne, antwortet er in radebrechendem Deutsch mit: «Televischon», um sich dann zu verbessern: «Tellerwischen». Eine Figur wie Ivo Batic ist immer noch die Ausnahme.

Inzwischen hat Robert Atzorn alias Jan Casstorff im Hamburger *Tatort* den Dienst quittiert – als Grund nannte er unter anderem die schlechte Qualität der Drehbücher. Das bedeutet auch das Dienstende für den heimatfesten Holicsek. Neuer Kommissar wird Mehmet Kurtulus alias Cenk Batu. Wie die Figur beschaffen sein wird, bleibt abzuwarten. Noch funktioniert die Heimatdarstellung im *Tatort* oft genug durch die Abgrenzung von den Einwanderern, den «Anderen». Nicht immer ist es so krass wie in «Investigativ». Aber angesichts der Tatsache, dass das Lokale sich in einem enormen Veränderungsprozess befindet und die Heimat im *Tatort* als Inszenierung eines Standortes stattfindet, muss man am Ende festhalten: Es gibt kein heimatliches «bei uns», das Alexander Radu noch zerstören könnte.