

# Lichtenfelds Erben : eine Spurensuche im Tatort

Autor(en): **Dell, Matthias**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **61 (2019)**

Heft 378

PDF erstellt am: **19.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863097>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Lichtenfelds Erben

Matthias Dell

Matthias Dell ist Filmkritiker für [spiegel.de](#), «Cargo», arbeitet fürs Deutschlandradio und veröffentlicht auf [zeit.de](#) jeden Sonntag eine Kritik der jeweils aktuellen Folge von [Tatort](#) oder [Polizeiruf 110](#)

## Eine Spurensuche im Tatort

Was man mit Täterwissen machen kann: Ein innovatives Erzählmotiv im [Tatort](#), das in den Siebzigerjahren in den Fällen von Kommissar Finke etabliert wurde, setzt sich bis in die Gegenwart fort und zeigt, wie sich das Sonntagabend-Krimiformat zur politischen Erzählung umformen lässt.

Der [Tatort](#) steht dem Prinzip Serie zwiespältig gegenüber. Schon vom Format her, das sich am neunzigminütigen, in sich abgeschlossenen Spielfilm orientiert. Die Serie als populärer Treibstoff der Streamingdienste ist in der Länge einzelner Episoden variabler und denkt Abgeschlossenheit als so lang wie möglich herauszuzögernden Suspense, was den altmodisch-bescheidenden Begriff «abendfüllend» in vor lauter «wissen wollen, wie es weitergeht» durchwachte Nächte dehnt.

Zwiespältig ist die Beziehung des [Tatort](#) zur Serie vor allem aber, weil er selbst keine ist, sondern eine Reihe, was zugleich seine bald fünfzigjährige Erfolgsgeschichte erklärt. Auf eine solche Laufzeit zu kommen, ist Serien mit einem gewissen Anspruch und abseits von alltäglicher Echtzeitbegleitung, wie Soaps sie featuren, schwer möglich. Die Reihenhaftigkeit, die vor allem durch den glücklicherweise nie geänderten Vorspann signalisiert wird, ermöglicht dem [Tatort](#) die laufende Anpassung an die Gegenwart. Das Personal kann ausgetauscht werden, ohne dass mehr zu Ende ginge als ein Kapitel, zeitgenössische Themen und Ästhetiken können aufgegriffen oder adaptiert werden, ohne dass die gesamte Reihe dadurch zu stark in eine bestimmte, nicht mehr massenhaft vermittelbare Richtung gedrängt würde, weil, und sei es nur als Versprechen aus Erfahrung, die nächste routiniert-konventionelle Folge über ein zeitlos-privates Verbrechen immer schon bereitsteht.

Zu den Moden von aussen, die der [Tatort](#) in seine eigenen Filme integriert, gehören auch Momente des Seriellen. Am konsequentesten gelingt das im



Tatort: Weil sie böse sind (2010) Regie: Florian Schwarz

Tatort: Bleischaden (1971) Regie: Wolfgang Petersen



Tatort: Reifezeugnis (1977) Regie: Wolfgang Petersen



Tatort: Nachtfrost (1974) Regie: Wolfgang Petersen

Rostocker **Polizeiruf 110** (was nur ein anderer, durch die deutsche Wiedervereinigung bedingter Name für den **Tatort** ist), wo *Charly Hübner* und *Anneke Kim Sarnau* seit 2010 ermitteln. Hier ziehen sich die privaten Händel der ungewöhnlich spezifisch konturierten Figuren der Ermittlergruppe (also über die beiden Protagonist\_innen hinaus) plausibel und wiedererkennbar durch die wechselnden Fallgeschichten. Der Dortmunder **Tatort** hat das seit 2012 als spürbare Reaktion auf den Hype um die Fernsehserie ebenfalls versucht, aber auf wesentlich krawalligere Weise gelöst (rasch aufeinanderfolgende Schicksalsschläge wie in der Soap) – und vor allem nur in den ersten vier Folgen halbwegs ernsthaft durchgezogen. Was schön zeigt, wie bürokratisch die Verantwortlichen Entwicklung denken: Weil nicht abzusehen ist, wie lang der Schauplatz überhaupt bespielt wird, beschränkt sich der serielle Ansatz erst mal auf die Überschaubarkeit der ersten vier Folgen, ehe sich die angedachten Motive in der Vielfalt wechselnder Autorschaften und Regiehandschriften verlieren (beim Start des aktuellen Berliner Teams 2015 liess sich das in ähnlicher Weise beobachten).

Da aber allein durch die zahllosen **Tatort**-Wiederholungen die Chronologie der Erstaussstrahlungen zerstört wird, die das Weiterspinnen gewisser Motive erst ermöglichen würde, empfiehlt es sich, das Moment des Seriellen in der Reihe an anderer Stelle zu suchen. Nämlich bei einer relativ geschlossenen ästhetischen und erzählerischen Idee, durch die sich Schauplätze gegeneinander abgrenzen lassen. Das kommt selten vor, weil der **Tatort** wie ein Theaterstück funktioniert, in dem das immer gleiche Personal der Stücktext wäre, der wieder und wieder von verschiedenen Geschichten und Inszenierungen interpretiert wird.

Eine der Ausnahmen bilden die sieben Kieler Folgen aus der Anfangszeit des **Tatort** mit *Klaus Schwarzkopf* als Kommissar Finke (1971–1978), von denen «Reifezeugnis» (1977) als Klassiker gilt (wohl auch wegen des Debüts der sechzehnjährigen *Nastassja Kinski*, die sich mehrfach im Film auszog). Für die stilistische Eigensinnigkeit der in sich abgeschlossenen Finke-Folgen garantierte die Kontinuität in der künstlerischen Verantwortung. *Wolfgang Petersen* führte abgesehen von der letzten (und schwächsten) Folge «Himmelfahrt» Regie, *Nils Sustrate* komponierte die Musik (ebenfalls ausser für «Himmelfahrt»), *Jörg-Michael Baldenius* führte bei fünf Episoden die Kamera. Und *Herbert Lichtenfeld*, der später als Autor der **Schwarzwaldklinik** und folgenden ZDF-Kitsches bekannt werden sollte, verfasste zu allen sieben Folgen die Drehbücher. Dass er nach «Nachtfrost», dem vierten Finke-Fall von 1974, auch Geschichten für andere Schauplätze erfand (etwa für die Kommissare Konrad, HR, Gerber, SWF, Haferkamp, WDR, oder Schäfermann, SR) und mit insgesamt neunzehn Büchern bis heute zu den meistbeschäftigten Autor\_innen der **Tatort**-Geschichte gehört, erklärt sich aus dem Reiz seiner Fälle. Lichtenfelds Krimis wichen vom konventionellen Whodunit ab, indem sie das Publikum durch Täterwissen in die Fälle verwickelten. Die Kommissare hatten in diesen Filmen nicht selten späte oder kurze Auftritte (was

heute gegen den Screentime-Druck der Hauptfiguren schwerer durchzusetzen ist), die Taten geschahen in vergleichsweise langen Expositionen vor den Augen der Zuschauer\_innen. Die Spannung resultierte aus dem Umstand, dass man schuldhaften Figuren dabei zusah, wie sie sich immer weiter in ein Netz von Widersprüchen verstricken.

Exemplarisch macht gleich die erste Kieler Folge «Blechschaten» (1971) von dieser intriganten Erzählmechanik derart exzessiv Gebrauch, dass es einem fast ein wenig zu viel werden kann: Ein Bauunternehmer, dessen Firma allerdings seiner Frau gehört, fährt auf dem Heimweg von einer Dienstreise einen Fahrradfahrer tot. Statt erste Hilfe zu leisten oder die Polizei rufen, begeht er Fahrerflucht – weil neben ihm seine Geliebte sitzt. Diese erste Lüge bedingt alle weiteren Handlungen, die Lichtenfelds Buch zusätzlich verkompliziert, weil etwa auch der jugendliche Fahrradfahrer zuvor beim Streit um ein Mädchen mit einem Nebenbuhler gezeigt worden war (der dann zuerst verdächtigt wird) oder weil die Frau des Bauunternehmers ihrerseits ein Verhältnis mit einem Angestellten pflegt (der *Götz George* der Prä-Schimanski-Zeit) und durch eine Indiskretion des Personals im Dienstreisehotel von der Affäre des Gatten erfährt (wie die Vorgesetzte des Rezeptionspersonals sich beim Bauunternehmer für den Fehler entschuldigt, ist eine schöne Miniatur über den Geist der Zeit und das Hotel als bevorzugten Ort des Seitensprungs).

*Götz Georges* Angestellter wiederum ist mit weiteren Frauen intim und scheint das Verhältnis zu seiner Chefin vor allem aus pekuniärem Interesse zu verfolgen. Ausserdem beobachtet neben dieser auch ein Nachbar des Bauunternehmers, wie der bei der Heimkehr gezielt einen Pfeiler anfährt, um eine Erklärung für den titelgebenden Blechschaten an seinem Wagen zu haben (der in der Werkstatt behoben werden soll, die dem Vater des zu Unrecht verdächtigen Nebenbuhlers des Opfers gehört). Der Nachbar wiederum lässt sich sein Schweigen unausgesprochen durch öffentliche Aufträge vergelten, die der Bauunternehmer als lokale Grösse vergeben kann.

Wie gesagt, die Matrjoschkahaftigkeit, mit der sich das Grundprinzip der Lüge in immer kleineren Formen fortsetzt, erscheint in diesem **Tatort** etwas allzu mechanisch. Fast alle Beteiligten ausser der Polizei wissen um die Tat (oder zumindest: dass etwas nicht stimmt). Deshalb geht es in Lichtenfeld-Krimis immer auch um Erpressung. In «Blechschaten» ist es *Georges* Angestellter, der vom Bauunternehmer sein Schweigen bezahlt bekommen will; Letzterer verdächtigt wiederum die Geliebte, weil er sich nicht vorstellen kann, wer sonst von der Fahrerflucht wüsste.

Diese Erpressungen sind der eigentliche Kern, um den die von Lichtenfeld entworfenen Szenarien gruppiert sind. Erpressung ist hier auf einer basalen Ebene der schon selbst schuldhaftem Versuch, anders als die Polizei das eigene Wissen nicht in den Dienst der Aufklärung zu stellen, sondern es ökonomisch auszubuten. Auf einer höheren Ebene liesse sich aus der Erpressung bei Lichtenfeld gar eine Theorie der Kommunikation ableiten: Über ein gemeinsam geteiltes



Tatort: Reifezeugnis Herbert Lichterfeld



Tatort: Reifezeugnis



Tatort: Weil sie böse sind Drehbuch: Michael Proehl

Tatort: Reifezeugnis





Tatort: Blechschaden (1972) Kamera: Jörg-Michael Baldenius



Tatort: Reifezeugnis (1977) mit Klaus Schwarzkopf

Tatort: Nachtfrost (1974) Drehbuch: Herbert Lichtenfeld



Tatort: Blechschaden (1972) Produktion: Dieter Meichsner



Wissen treten Figuren in einen wiederum chiffrierten Dialog, und es entstehen verklausulierte Zwiegespräche, in denen beide Seiten nicht wissen, dass sie etwas gemeinsam wissen.

Lichtenfelds vordergründig unpolitische Geschichten lassen sich als Betrachtungen über die prekär werdende gesellschaftliche Rolle des Mannes lesen. «Blebschaden» rockt sein von Friedrich Schütter gespieltes Mannsbild von Bauunternehmer mit einiger Lust immer weiter herunter. Beim Versuch, dem Erpresser am Übergabeort des Geldes, einem entlegenen Hochstand, aufzulauern, geht dieser eine junge Frau an, die hier allerdings nur für ein Techtelmechtel verabredet ist – und wird von deren Freund verprügelt.

In einem weiteren Sinn sind die Krimis des Herbert Lichtenfeld (1927 – 2001) als verschwiegene Versuche zu verstehen, die deutsche Schuld der NS-Zeit zu behandeln, ohne sie direkt als Thema zu benennen. Das Wissen um eine Lüge, ein Verbrechen wird von einer (Kleinstadt-)Gemeinschaft geteilt. Die daraus folgende Erpressung als verdeckte kommunikative Operation deutet auf die schuldhaftige Verstrickung aller (selbsterer, die die Taten nicht begangen haben, aber von ihnen wissen), auf die Unfähigkeit aller Beteiligten, die Wahrheit auszusprechen, statt dem Verschweigen zuzuarbeiten.

An Lichtenfelds prägnante Erzählweise ist in der jüngeren *Tatort*-Geschichte angeschlossen worden. Und zwar durch die in sich heterogene Autorengruppe (*Michael Proehl, Erol Yesilkaya, Stefanie Veith, Boris Dennulat, Michael Comtesse* und der 2017 verstorbene *Matthias Tuchmann*), die unter dem Label «Schreibkombinat Kurt Klinke» firmiert. Seit fast zehn Jahren sorgen diese Autor\_innen für markante Folgen in der Reihe («Weil sie böse sind», 2010; «Im Schmerz geboren», 2014; «Meta», 2018, um nur einige zu nennen) – freilich verteilt über die verschiedensten Schauplätze, also weniger standortcharakteristisch als bei den frühen Finke-Folgen.

Gemein ist den verschiedenen Episoden von Mitgliedern der Gruppe das Lichtenfeld-Erbe, die Polizei hinter dem Täterwissen des Publikums her ermitteln zu lassen (in «Weil sie böse sind» kommt das Frankfurter Team Dellwo/Sänger aufreizend randständig vor). Erpressung dient auch hier als Mittel der Komplexitätserzeugung, allerdings in einer anderen Lesart als der Lichtenfelds: Weil Tatmotiv und Tat miteinander voneinander getrennt sind, bedarf es der Erpressung, mit der der eigentliche Täter einen Handlanger in seine Pläne verstrickt (*Matthias Schweighöfers Adelige-Schnösel* bediente sich in «Weil sie böse sind» dem von *Milan Peschel* gespielten unterprivilegierten Vater, der die adelige Sippe ob ihrer jahrhundertalten, vom jüngsten Spross erkannten Schuld mit mittelalterlichem Mordgerät umbringen soll). Als Druckmittel dient nicht mehr das Wissen um Seitensprünge oder Geliebte, sondern das Wohl von Kindern. In «Ein Tag wie jeder andere» von 2019 kann etwa ein Rächer seinen Feldzug gegen die – aus seiner Sicht – an seinem eigenen Unglück Schuldigen durchführen, weil er die Tochter eines Anwalts entführt hat, der daraufhin für ihn tötet.

Deutlicher als bei Lichtenfelds Geschichten ist in manchen der neueren Krimis ein politischer Hintergrund erkennbar. Es geht dann um Umverteilung: in «Weil sie böse sind» auf offensiv drastische Weise, während in der SRF-Episode «Friss oder stirb» (2018) ein Arbeiter in der Unternehmervilla den Verdienstausschlag erpressen will, den ihn die Verlagerung seines Jobs in ein Billiglohnland kosten wird.

Die Münchner Folge «Wir kriegen euch alle» (2018) erscheint schliesslich als die bislang gelungenste Auseinandersetzung mit rechtem Populismus, ohne dass davon explizit die Rede wäre. Der Fall scheint oberflächlich von einer Gruppe von Missbrauchsopfern zu handeln (was auch die Faszination des *Tatort* für dieses Thema kommentiert, das leicht Publikumsemotionen beschert, häufig ohne die eigene filmische Ausbeutung von Missbrauch zu reflektieren), die zur Selbstjustiz greifen, um Rache zu nehmen: Über eine Bluetooth-Puppe spionieren sie fremde Kinderzimmer aus. Gibt es Anzeichen für Missbrauch, werden die Eltern des betroffenen Kindes umgebracht. Das eigentliche Ziel des Masterminds hinter den Verbrechen besteht am Ende aber lediglich darin, den Mord an den eigenen Eltern zu kaschieren, indem er in diese Serie integriert wird – um ans Erbe der Familie zu kommen, das ihm der Vater verweigert. Die Missbrauchsgeschichten sind dem Schnösel aus gutem Hause nur angstvoller Vorwand, um nützliche Idioten für seine Interessen zu finden.

Angesichts dieser wachen Versinnbildlichung politischer Funktionsweisen erweist es sich als Pointe und politische Markierung, dass der Namensgeber des «Schreibkombinats Kurt Klinke» ein kommunistischer Widerstandskämpfer war, der 1944 von den Nazis hingerichtet wurde. Die Namensgebung verdankt sich dabei einer Gedenktafel, die an der Büroadresse der Gruppe angebracht ist. Eine Standortbestimmung. x

→ Die Reihe *Tatort* ist eine Gemeinschaftsproduktion diverser deutscher Landesmedienanstalten sowie von ORF und SRF. Die Ausstrahlung erfolgt in der ARD, auf SRF 1 und ORF 2, jeweils am Sonntagabend, um 20.15 Uhr.

→ Copyright: HR/Bettina Müller, NDR/Edda Sachse, NDR/Tele Press, NDR



Polizei 110: Wölfe (2016) Regie: Christian Petzold

Polizei 110: Tatorte (2018) Regie: Christian Petzold

