

Im *Stahlnetz*: Zu den Ursprüngen der *Tatort*-Multikulturalität

Robert F. WITTKAMP

In seiner Projektskizze zum Fernsehkrimi *Tatort* grenzt Jochen Vogt (2005: 116) eine „ethnische Multikulturalität im heute üblichen Sinne des Wortes“ von einer „alten, inneren Multikulturalität der Deutschen“ ab. Erweist sich aufgrund der Probleme an deutschen Schulen die erste Variante mittlerweile offenbar als gar nicht mehr so multikulturell wie meist angenommen¹, hebt die *Tatort*-Multikulturalität auf die andere Form ab, den „Regionalismus“, hier unter den Aspekten wie Staatszugehörigkeit und der deutschen Sprache als „Intra-Multikulturalität“ bezeichnet. Diese Ausprägung ist natürlich nicht „typisch deutsch“, aber vielleicht ist es die Form, die dementsprechende Selbstbeobachtungen im Fernsehen annehmen. Ohne Zweifel dagegen trägt sie zum anhaltenden Erfolg der *Tatort*-Reihe bei: Am 5. Juni 2005 wurde die 600. Folge ausgestrahlt, und ein Ende ist nicht in Sicht.² In der Jubiläumsdokumentation stimmen daher Günter Struve (Programmdirektor Erstes Deutsches Fernsehen) und Ulrich Deppendorf (ARD-Koordinator Fernsehfilm) darin überein, den Grund für den anhaltenden Erfolg der *Tatort*-Reihe in „föderalistischer Vielfältigkeit“ zu sehen bzw. in der Fähigkeit, „Kraft und Identität der Beiträge aus der Region“ zu ziehen. Dietrich Leder, Professor an der Kunsthochschule für Medien in Köln, schließt sich an: „Die Basis der Qualität wie der Kontinuität des TATORT [sic] scheint in seinem föderalen System zu liegen.“³ Der *Tatort* zeichnet seit den 1970er

1 Vgl. Stefan Luft (2006): *Abschied von Multikulti. Wege aus der Integrationskrise*. Resch, Gräelfing.

2 Materialien zum *Tatort* finden sich im Internet unter: „<http://www.tatort.de>“.

3 Vgl. Gandré et al. 2005: 4–7.

Jahren ein fassettenreiches Bild der westdeutschen, österreichischen und seit den 90er Jahren der gesamtdeutschen Gesellschaft, und Vogt vermutet auf dem Gebiet der populären Kultur nach 1949 darin sogar „vielleicht die wichtigste (west-)deutsche Errungenschaft“ (2005: 111). Derzeit (2006) sind neun Sendeanstalten mit fünfzehn Ermittlerteams aus Deutschland und ein Team aus Österreich beteiligt.

Der vorliegende Aufsatz möchte dem Ursprung der *Tatort*-Multikulturalität genauer nachgehen. Hierbei kann es jedoch nicht um ein bis in die Sattelzeit der Kleinstaaten des achtzehnten Jahrhunderts oder zum Römischen Reich deutscher Nationen reichendes kulturgeschichtliches Aufschlüsseln gehen – obwohl auch der *Tatort* die Essenz und Homogenität eines „Deutschlands“ unterminiert. Der Aufsatz ist vielmehr medienwissenschaftlich orientiert; er bleibt bei den Massenmedien und konzentriert sich auf die deutsche Fernsehlandschaft. Dort zeigt sich, daß *Tatort* einem Programm geschuldet ist, das sich Intra-Multikulturalität gewissermaßen als hohes Gebot gesetzt hat. Die Rede ist vom Fernsehverbund ARD, dem bereits kurz nach Gründung mit der Serie *Stahlnetz* (1958) die Realisierung dieses Programms gelang.

Kurzen Bemerkungen zum gesamtdeutschen Fernsehsender ARD folgt ein Blick auf die *Stahlnetz*-Multikulturalität. Möglich macht diesen eine im Sommer 2006 erschienene DVD-Box mit einundzwanzig Fällen aus elf Jahren.⁴ Die mit guter Qualität digitalisierten *Stahlnetz*-Folgen erweisen sich insgesamt als wertvolles Quellenmaterial zum Verständnis für die deutsche Geschichte der späten 1950er und der 60er Jahre. Schon in der ersten Folge präsentiert sich eine moderne und selbstbewusste Bundesrepublik. Wenn auch wie in der Folge „Bankraub in Köln“ (1958) noch die Spuren des Zweiten Weltkriegs vernehmbar sind, geht es doch um den stetigen Aufbau deutscher Städte und Infrastrukturen zum Wirtschaftswunder der 60er Jahre. Das Lokalkolorit der einzelnen Orte

⁴ *Stahlnetz. Dieser Fall ist wahr. Er wurde aufgezeichnet nach Unterlagen der Kriminalpolizei.* ARD Video, 2006, 9 DVDs.

ist bereits in den Folgen aus dem Jahr 1958 deutlich wahrnehmbar; das wird die Analyse zeigen.

ARD und der Beginn des deutschen Fernsehens

Es waren die Alliierten, die nach Kriegsende in den westlichen Besatzungszonen einen „staatsfernen Rundfunk nach britischem Vorbild installierten“.⁵ Am 1. Januar 1948 erhielt die erste westdeutsche Rundfunkstation, der Nordwestdeutsche Rundfunk (NWDR) eine verbindliche Rechtsform, und noch in diesem Jahr fiel die Verwaltung ganz in deutsche Hände. Es folgten Rundfunkstationen der amerikanischen Besatzungszone (Bayrischer Rundfunk, Hessischer Rundfunk, Radio Bremen) und der Südwestfunk in der französischen Besatzungszone. Die ersten Jahre handelte es sich jedoch ausschließlich um Radiosendungen, bis am 25. 12. 1952 der NDWR das westdeutsche Fernsehprogramm inaugurierte. Die DDR sollte übrigens nach einer dreijährigen Versuchsphase am 3. 1. 1956 ihren Fernsehbetrieb aufnehmen (Brück et al. 2003:16).

Bereits bevor sich der NDWR in drei separate Sender aufteilte (Sender Freies Berlin im Dezember 1953, Westdeutscher Rundfunk im Mai 1954 sowie Norddeutscher Rundfunk im Januar 1956), war am 5. August 1950 die „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland“⁶ (ARD) gegründet worden. 1953 schlossen sich die einzelnen Rundfunkstationen an, und ab dem 1. November 1954 gab es ein auf das gesamte Gebiet der Bundesrepublik ausgerichtetes ARD-Programm.

Bald schon verwies das Fernsehen das Radio in seine Rolle als „Begleitmedium“ (Brück et al. S. 95). Aus diesem Erfolg entstand dann

5 Vgl. Meyn 2004: 143–166; die folgende Darstellung orientiert sich nach Brück et al. 2003: 94–95, Zitat S. 94.

6 Vogt spricht von der „Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkgesellschaften“ (2005: 14).

ein zweites Fernsehprogramm, welches die ARD vom 1. 6. 1961 bis zum 31. 3. 1963 ausstrahlte. Hieraus gingen nach Sendestart des Zweiten Deutschen Fernsehens (ZDF) dann die regional ausgerichteten „Dritten Programme“ (WDR, NDR, BR etc.) hervor. Diese Struktur aus drei Fernsehprogrammen bestimmte die westdeutsche Fernsehlandschaft bis zum 1. 1. 1984, der offiziellen Geburtsstunde des Dualen Systems (vgl. Brück et al. S. 202). Das Kabel- und Satellitenprogramm erfasste bald die meisten deutschen Haushalte, und private Fernsehsender wie RTL, SAT1 oder ProSieben *erweiterten* das Medienangebot des Fernsehens um ein Vielfaches (ob sie es *bereicherten*, mag bezweifelt werden). Hinzu kam nach dem Mauerfall noch das in die ARD integrierte Fernsehprogramm ehemaliger DDR-Sender. 1997 führten die Landtage von Baden-Württemberg und Rheinland-Pfalz den Zusammenschluss ihrer Sender zum Südwestdeutschen Rundfunk (SDR) herbei, und 2003 fusionierten zwei ostdeutsche Sender zum Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB). Neben wirtschaftlichen Vorteilen gab es auch Proteste: Einer der Haupteinwände betrifft den „Verlust an regionaler Identität“ (Meyn 2004: 144).

Der Fernsehkrimi und das *Stahlnetz*

Der westdeutsche Fernsehkrimi ist einmal abgesehen von wenigen Kinofilmen hauptsächlich zwei Quellen geschuldet: dem Krimi im Hörfunk sowie ausländischen Film- und Fernsehproduktionen. Durch diese beiden Vorgänger allein kann allerdings der westdeutsche Fernsehkrimi nicht erklärt werden, da es offensichtlich etwas gibt, was dem Film- und Fernsehkrimi weltweit gesehen seinen enormen Erfolg beschert.⁷ Nicht vergessen werden darf dabei die übergeordnete Narrationsform „Krimi“, wie sie bereits in Radio, Film, Theater und Fernsehen etabliert war, aber vor allem den Kriminalroman bedeutet. Doch bleiben

⁷ Vgl. hierzu Viehoff 2005.

wir beim Medium der Funkwellen.

Hörspiele gab es in Deutschland zwar schon vor dem Zweiten Weltkrieg, aber erst danach entstanden populäre Radiokrimis, und auch hier handelte es sich zunächst um Importe aus dem Ausland. Die Abenteuer des englischen Detektivs Paul Temple von Francis Durbridge beispielsweise, dessen erster Fall 1949 als Mehrteiler ausgestrahlt wurde, verbuchten enorme Erfolge; die Bezeichnung als „Straßenfeger“ zeugt davon.⁸ Auch die ersten Fernsehkrimis gehen auf ausländische Erzeugnisse zurück. Am 30. 11. 1954 begann der Südwestfunk mit der Ausstrahlung einer Krimireihe mit Verfilmungen anglo-amerikanischer Romanvorlagen von Arthur Conan Doyle, Edgar Allen Poe, Agatha Christie und anderen (*Die Galerie der großen Detektive*, bis zum 24. 8. 1955 sieben Folgen). Bereits 1953 hatte der NDWR bzw. NDR mit der Ausstrahlung der Serie *Der Polizeibericht meldet ...* begonnen (bis 1958). Der zuvor im Radio zu großer Popularität avancierte Francis Durbridge konnte seinen Erfolg schließlich zwischen 1959 und 1968, sowie zwischen 1970 und 1971 auch im Fernsehen durch die Ausstrahlung verschiedener Mehrteiler wiederholen.

Wenn auch nicht zum „Krimi im engen Sinn“ gerechnet, trug der *Polizeibericht* dennoch zur „Traditionsbildung“ westdeutscher Fernsehkrimis bei. Die Tradition des ARD-Krimis selbst allerdings sehen Brück et al. zurecht in der Serie *Stahlnetz* begründet.⁹ Diese durch das amerikanische Vorbild *Dragnet* initiierte Serie¹⁰ wurde das erste Mal am 14. 3. 1958 gesendet, allerdings noch „undercover“ unter dem Label des *Polizeiberichts*.¹¹ Die Idee stammte von Jürgen Roland, der auch die

8 Vgl. Köllhofer 2005: 72–77. Zwischen 1949 und 1959 sendete der NDWR-Rundfunk achtzehn Krimifolgen nach Durbridge; vgl. Brück et al. 2003: 107.

9 Vgl. Brück et al. 2003: 108–110.

10 Vgl. Roland 2005.

11 Vgl. Brück et al. 2003: 112. Aus Platzmangel verzichte ich im Folgenden auf die nähere Darlegung von Struktur und möglichen Zielen der Serie; vgl. hierzu Brück et al. 2003: 110–121.

Regie führte; die Drehbücher schrieb Wolfgang Menge. Das *Stahlnetz* lief mit Erfolg bis 1968. Mittlerweile war jedoch die ARD durch die starke Konkurrenz des ZDF-Fersehkrimis – der gehörte dort bereits seit Sendebeginn zum festen Repertoire¹² – zur Entwicklung neuer Konzepte gezwungen. Das gilt besonders nach der Einführung des ZDF-Kommissars Erik Ode alias *Der Kommissar* (1969).

In einer Hinsicht jedoch findet sich im *Stahlnetz* angelegt, was später mit zum Erfolg des *Tatorts* beitragen sollte. Denn brillierte das ZDF mit den festen Charakteren in *Der Kommissar* (bis 1976 insgesamt 97 Folgen), *Derrick* (1974 bis 1998 mit 289 in über 40 Länder exportierten Folgen; beide Krimiserien stammen aus der Feder von Herbert Reinecker) und *Der Alte* (1977 bis Ende 2002 mit 281 Folgen, Zahlen danach unbekannt¹³), musste die ARD aus ihrer Not, ein Verbund aus verschiedenen Rundfunkanstalten mit entsprechend schwerfälliger Verwaltung und Organisation zu sein, eine Tugend machen. Dem innerstrukturellen Problem sowie der starken Konkurrenz von außen entledigte sich die ARD schließlich am 29. 11. 1970. An diesem Tag stellte sie mit „Taxi nach Leipzig“ (NDR) die erste Folge der erfolgreichsten Krimiserie überhaupt vor, den *Tatort*.¹⁴ Dieser wurde seitdem von den westdeutschen Regionalsendern und seit 1971 auch vom Österreichischen Rundfunk (ORF) ausgestrahlt. Für die neuen Fälle ist traditionsgemäß der Sonntagabend (20. 15 Uhr) reserviert, Wiederholungen finden sich an verschiedenen Wochentagen im Regionalprogramm der Dritten. Erwies sich die Integration des ehemaligen DDR-Fernsehens als sehr erfolgreich, verlief die 1990 angestrebte „Liaison des deutsch-schweizerischen Fernsehens“

12 Vgl. Brück et al. 2003: 128–147.

13 Die Zahlenangaben sind Brück et al. 2003: 148–157 und S. 171–187 entnommen.

14 „Taxi nach Leipzig“, Kommissar Trimmel, Buch: Peter Schulze-Rohr, Regie: Peter Schulze-Rohr und Friedhelm Werrenmeier. Zu dieser *Tatort*-Folge vgl. Böttiger 2000.

eher unglücklich; sie wurde 2001 „definitiv beendet“.¹⁵

Intra-Multikulti im *Stahlnetz*

Zwar sieht Vogt (2005: 113–115) die Fähigkeit des *Tatorts*, „authentische Schauplätze und regionale Besonderheiten mehr oder weniger deutlich und mehr oder weniger geschickt“ herauszustellen. Aber er versteht sie nicht als „ausgefeiltes Konzept“, jedenfalls sei es das nicht von Anfang an gewesen. Eine Analyse der ersten Folgen von *Stahlnetz* zeigt dagegen deutlich, dass dieses Konzept dort bereits zumindest angelegt war. Trifft die hier zugrunde liegende Vermutung einer Strukturbedingtheit dieses Konzepts zu, gilt dies auch für den *Tatort*. Vogt sieht das im Prinzip ebenso, indem er bei der „regionalistischen Komponente“ von einer „Konsequenz aus der in den Nachkriegsjahren fixierten föderalistischen Gliederung des öffentlich-rechtlichen Fernsehens“ spricht. Es habe sich jedoch erst eine „bewußte Verstärkung und Pflege“ der regionalistischen Komponente entwickelt, nachdem diese „angekommen“ wäre. Bereits der Titel der ersten Folge („Taxi nach Leipzig“) und die dort gezeigten DDR-Impressionen weisen auf eben diesen Regionalismus hin.¹⁶ Ob das schon „bewußt“ geschah, hängt von der zugrunde liegenden Fernsehtheorie ab. Vogts Aussage impliziert jedoch hinter den Sendungen stehende „geheime Drahtzieher“ bzw. eine „unsichtbare Macht am Wirken“.¹⁷

Der vorliegende Aufsatz konzentriert sich auf die meist von den Kommissaren gesprochenen „Off-Kommentare“ (Brück et a. S. 114–115)

15 Vgl. Vogt 2005: 114.

16 Vogt spricht auch von einer „relativ zufälligen Genese dieses Konzepts“ (2005: 116).

17 Vgl. Luhmann 2004: 10,128; „unbewußt“ könnten nach Luhmanns Systemtheorie höchsten Operationen im psychischen System, nicht jedoch im sozialen System sein, zu dem die Massenmedien als Funktions- oder Teilsystem zählen.

sowie auf die im Film festgehaltenen Stadtansichten. Die erste Folge lautet „Mordfall Oberhausen“ (1958).¹⁸ Entgegen des Titels ist der ausschlaggebende Ort des Verbrechens nicht Oberhausen, sondern eine Gaststätte am Rand von Karlsruhe. Durch einen „Zufall“ wird jedoch schon bald die Fahndung nach dem vermutlichen Täter auf die gesamte Bundesrepublik ausgeweitet und bei dieser Gelegenheit das lückenlose bundesdeutsche Verkehrssystem vorgestellt, das offensichtlich alle Spuren von Kriegsschutt und -asche abschütteln konnte (0: 10–0: 11). Der Kommissar hat im Off-Kommentar nun Gelegenheit, von Aussagen über Verbrechen und Polizeiarbeit auf Oberhausen überzuleiten:

Dies ist der Bahnhof von Oberhausen. Jeden Tag kommen 902 Reisezüge an oder fahren ab. Täglich marschieren 50.000 Reisende durch die Sperre; 50.000 an einem Tag in Oberhausen. Jeder von ihnen konnte es sein. Jeder von den 50.000, die sich wie Körner einer Sanduhr durch die Sperre mahlen ließen. Mit Gedanken, die verborgen blieben. Vielleicht war ihr Kopf voll mit dem, was der Tag bringen würde.

Bei andauerndem Off-Kommentar wechselt die Kamera in die Vogelperspektive zu einem Blick über die Stadt (0: 11):

... im roten Staub, der über der Stadt liegt ...

Während dann die Kamera markante Orte (Marktplatz) und „Identitätskennzeichen der Stadt“ (Bollhöfer 2005: 134; hier Fabrikanlagen, Fördertürme, Walzwerk Neu-Oberhausen) einfängt, leitet der Off-Kommentar über zum Polizeipräsidium (0: 12):

18 Filmlänge: 35 Min. Die folgenden Zahlenangaben in Klammern beziehen sich auf die Zeit des gespielten Films (std: min).

Das ist das Polizeipräsidium von Oberhausen mit 62 Mitarbeitern bei – wie gesagt – einer Viertel Millionen Einwohnern.

Die zweite Folge, der „Bankraub in Köln“ (1958, 35 Min.), zeigt in der ersten Szene des Vorspanns mit Bildern aus der *Tagesschau* das Hochhaus der Kölner Polizei. Im Folgenden sind zwar verschiedene, für jede Großstadt charakteristische Ansichten zu sehen, allerdings kaum die Identitätskennzeichen der Stadt. Das Regionalkolorit bleibt dennoch nicht aus und präsentiert sich in Form der Kölschen Mundart (z.B. beim Bericht der Kinder, die die Bankräuber beobachtet hatten; 0: 05–0: 08) oder im betont groß aufgenommenen Nummernschild des vermutlichen Tatfahrzeugs (0: 08) und denen verschiedener Polizeifahrzeuge. Ganz ohne Wahrzeichen ist dieser Fall jedoch nicht. In einer kurzen Szene ist der Kölner Dom zu sehen, allerdings nur aus der Ferne (0: 11), eine andere Kameraeinstellung zeigt den Rhein mit der bekannten Eisenbahnbrücke im Hintergrund (0: 16).

Die dritte Folge, „Die blaue Mütze“ (1958, 43 Min.) setzt mit der Großaufnahme eines Kirchturms an. Dann wechselt die Kameraperspektive zu einem von diesem Turm aufgenommenen, über eine Großstadt schweifenden Blick. Der Off-Kommentar hierzu lautet:

Das ist übrigens Berlin. Sie brauchen gar nicht erst zu suchen, das Brandenburger Tor können Sie nicht erkennen. Den Kurfürstendamm auch nicht. Dies ist der Stadtteil Neukölln. Früher hieß es hier Rixdorf. [Der Sprecher singt den bekannten Schlager¹⁹:] „In Rixdorf is Musike, Musi...“ Pardon! Heute also Neukölln. Neukölln hat im Westen große Friedhöfe, das Tempelhofer Feld, im Osten Kleingärten und den Tetowkanal. Dazwischen in der Mitte Textilfabriken, Brauereien, 285.130 Menschen, sechs Gymnasien, sechs Altersheime,

19 Laut *Wikipedia* (Eintrag Neukölln, Zugriff am 23. 12. 2006) war dieser „Gassenhauer“ 1912 für die Namensänderung in Neukölln verantwortlich.

eine Mosaikfabrik, die Hasenheide, eine Frauenklinik und das Jugendgefängnis, hier Café Schönstett genannt. Es sind übrigens alle Zimmer belegt, vor Anfang nächsten Jahres ist da schwer etwas zu machen. Auch hier Wohnungssorgen.

Die Kamera wechselt zu verschiedenen Straßenszenen, der Off-Kommentar fährt fort (0: 01):

Für die 285.000 Neuköllner gibt es allerdings rund 125.000 Wohnungen. Es könnte besser sein, es war schon schlimmer. Es sind keine großen Wohnungen, die reichen Berliner wohnen in anderen Bezirken von Berlin. Die nüchternen Ziffern für den 14. Bezirk, für Neukölln, sehen so aus: 58% Arbeiter, 31% Angestellte und Beamte, 11% Selbständige. 26 km Sektoren- bzw. Zonengrenze – das sind auch nüchterne Ziffern.

Danach leitet der Off-Kommentar auf die „Geschichte, die wir heute erzählen wollen“ über (0: 02). Neben den Erwähnungen der beiden Berliner Wahrzeichen im Off-Kommentar – allerdings bleibt es dabei – vergisst die Kamera auch in dieser Folge nicht die Aufnahme eines Berliner Nummernschilds (0: 04). Die bisher angedeutete Größe der Stadt betont schließlich weiterhin ein Spaziergang durch einen Park. Während das Bild lediglich die Parkanlage zeigt, ist im Hintergrund deutlich Verkehrslärm zu vernehmen. Diese Szene fällt zusammen mit den ersten Ergebnissen über die Mütze, die der vermutliche Täter am Tatort zurückgelassen hatte (0: 09):

In Westberlin gibt es 841 Betriebe, in denen Mützen hergestellt oder verkauft werden.

Auch die Beschreibung des Täters zeugt von Anonymität und Größe: Sie „passt auf 228.928 Berliner“ (0: 09). Das Aufsuchen verschiedener

Mützengeschäfte bietet weiterhin ausführlich Gelegenheit zu Außenaufnahmen des Berliner Straßenlebens.

Die vierte Folge („Die Tote im Hafenbecken“, 1958, 48 Min.) setzt die Großstadtporträts mit Hamburg fort. Sie fängt mit Nachtaufnahmen von St. Pauli in Hamburg an. Der Off-Kommentar lautet:

Das kennen Sie vielleicht. Populärstes Vergnügungsviertel in Deutschland. Das kennen Sie: Hamburg-Altona, St. Pauli. Besser, so kennen Sie St. Pauli. [Die Kamera schwenkt über die Außenfassaden verschiedener Vergnügungslokals] Bars, Tanzdielen, Cafés, Eckkneipen, Sittenfilme, Damenringkämpfe, Kamelreiten im Keller, schwarze Venus, weiße Venus, Venus zu Pferde. Die Reeperbahn mit hochtrabenden Lichtreklamen über drei oder vier Stockwerke hinweg. Aber neben den Neonröhren sind Fenster. Fenster von Wohnungen, auf die Sie wahrscheinlich nie geachtet haben. Was sich dort abspielt, steht auch in keinem Verhältnis zu dem, was unten angepriesen wird. Denn auch auf den Bühnen St. Paulis, in dem Halbdunkel der Nischen, in dem vielsprachigen Lärm an den Theken spiegelt sich nur das Leben wieder, das neben den Lichtreklamen hinter den Fenstern fast genauso ist, wie hinter allen anderen Fenstern anderer Mietshäuser.

Nachdem ausführlich das Kneipenleben St. Paulis gezeigt wurde, geht es zum Hamburger Hafen (0: 11). Es ist Nacht, aber die Geräuschkulisse lässt eindeutig auf einen großen Hafen, wie ihn in Deutschland nur Hamburg zu bieten hat, schließen (in der 14. Min. bekommen wir den erhofften Panoramablick über den „Ozeanhafen“, gefolgt von Detailaufnahmen in der 36. Min.). Schließlich wird das berühmte Polizeirevier 105, die Davidswache, geschildert (0: 12):

Die Polizeiwache mit der eigenen Lichtreklame. Die Polizeiwache an der Reeperbahn mit den meisten Beamten aller Hamburger Reviere.

Hier wird in vier Schichten gearbeitet. Die Streifenwagen haben durchschnittlich 51 Einsätze in 24 Stunden.

Die fünfte Folge („Das Zwölfte Messer“, 1958, 48 Min.) stellt schließlich nicht eine Stadt, sondern eine Region vor: das Ruhrgebiet. Während die Kamera typische Fabrikansichten einfängt, erläutert der Off-Kommentar:

Das ist das Ruhrgebiet mit über 5.000.000 Bewohnern. Die Grenzen zwischen den Städten scheinen willkürlich gezogen. Man weiß kaum, wo etwa Essen beginnt, und wo Bochum aufhört. Die Kohle hat dem Gebiet seinen schwarzen Stempel aufgedrückt. 298.736 Männer fahren täglich ein, in drei oder vier Schichten aufgeteilt. Auch heute, am Sonnabend sind sie untertage.

Folge Sechs widmet sich erneut Hamburg („Sechs unter Verdacht“, 1958, 50 Min.), diesmal zur Weihnachtszeit. Die ersten Bilder zeigen eine belebte Einkaufsstraße mit luxuriöser und heller Weihnachtsbeleuchtung. Es ist eine Demonstration des beginnenden Wohlstands.

Alles ist freilich ein bisschen größer geworden im Laufe der letzten Jahre, ein bisschen lauter, ein bisschen heller. Wo früher ein Weihnachtsmann ausreichte, um Furcht zu verbreiten, bringen heute fünfzig von ihnen vielleicht Ärger. Aber der Ärger wird verschluckt, vom Glitzern, vom Flimmern, vom Blitzen. Er wird erstickt vom Blinkfeuer unzähliger Glühbirnen. Da wird angepriesen und gekauft, da wird gewünscht und gegeben. Der Alltag scheint auf Urlaub zu sein. Ein paar Wochen hindurch spiegelt sich die Heiterkeit dieses Festes in den Augen der Passanten.

Nahezu zwei Minuten dauert die Einstimmung ins weihnachtliche Hamburg, und im Laufe der Ermittlungen verdichten verschiedene Stadt-

ansichten die Semantik der Kriminalerzählung.

Der erste Fall im Jahr 1959 („Treffpunkt Bahnhof Zoo“, 55 Min.) spielt wieder auf der Bühne Berlins. Die Anfangsaufnahmen zeigen das Sechstage-Radrennen im Sportpalast. Die internationale Seite Berlins wird präsentiert. Zu den Erläuterungen englischer, russischer und französischer Reporter tauchen nun Bilder der Stadt auf: der Berliner Bär, die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (Turmspitze), Wahrzeichen der Stadt, klassizistische Architektur. Aufnahmen hoher Militärs, die Kommandanten der Stadt, Politiker, Zeitungsausschnitte, internationale Fahnsymbolik. Wieder wird die Gedächtniskirche mit ihrem halbzerstörten Turm und der Kurfürstendamm gezeigt. Dann setzt der Off-Kommentar ein, während weitere Identitätskennzeichen zu sehen sind:

Das ist die Stadt. Die Stadt in der ich arbeite, in der ich lebe. Sie hat ihre Besonderheit, diese Stadt. Ihretwegen wird der Name Berlin fast täglich in der ganzen Welt genannt. Wir hier, wir in Berlin, haben uns daran gewöhnt, wie eine Filmdiva behandelt zu werden. Für uns ist das Besondere alltäglich. Die Gegensätze dieser Stadt – wir sehen sie kaum. Damit soll nicht gesagt werden, dass sie uns gleichgültig ist. Im Gegenteil – wenig lässt uns unbekümmert.

Zu den Erläuterungen werden weitere Identitätskennzeichen der Stadt gezeigt: ein Hinweisschild auf die Zonengrenze (erneut in der 34. und 42. Min.), das Brandenburger Tor, die Siegessäule, Kriegsdenkmäler. Dramatischer Höhepunkt ist der langsame Kameranenschwenk von einem Denkmal in der Ferne über brachliegendes Land hin zum zerstörten Reichstagsgebäude: „... wenig lässt uns unbekümmert“ (0: 01). Weitere Aufnahmen der Stadt werden durch die orchestral aufgetragene Melodie von „Berliner Luft“ untermauert. Die Gedächtniskirche scheint das Berliner Merkmal schlechthin zu sein. Zusammen mit anderen Wahrzeichen (Siegessäule, 0: 10, klassizistischer Architektur etc., 0: 29) und ausgeprägten Stadtansichten (Bahnhof Zoo, 0: 18) taucht sie wiederholt bei den ausgiebigen

Autofahrten durch die Stadt im Hintergrund auf (0: 05, 0: 26–27,) – als würden alle Straßen sternförmig auf sie zulaufen. Die Stadtansichten in dieser Folge sind auffallend ausgeprägt – man bekommt das Gefühl, als wollte die zweite Berlin-Präsentation jene Lücke schließen, die in der ersten Darstellung von ausschließlich Neukölln entstanden war.

Der nächste Fall („Das Alibi“, 1959, 62 Min.) widmet sich erneut dem Ruhrgebiet. Darauf deutet jedoch zunächst weder eine Mundart, noch ein Nummernschild hin. Das abgelegene Haus, der Ort des Geschehens, hätte in jedem Vorort stehen können. In der zwanzigsten Minute erkennt der aufmerksame Beobachter dann im Hintergrund eine Mauer mit einer Werbeaufschrift für Dortmunder Bier und kurz darauf für eine Sekunde das Nummernschild eines Dortmunder Polizeiautos. Aber erst im Filmabspann kommt endgültige Gewissheit, da dieser vor dem Hintergrund der formatfüllend eingeblendeten Erkennungsmarke der Dortmunder Kripo abläuft. „Das Alibi“ unterscheidet sich also von seinen Vorgängerfolgen. Regionalistik bzw. Intra-Multikulturalität und Dokumentarstil treten zu Gunsten einer spannenden Erzählung in den Hintergrund.²⁰ Die einzigen Identitätskennzeichen einer Stadt zeigenden Aufnahmen stammen aus der niederländischen Stadt Utrecht (0: 33–38) und dem berühmten Käsemarkt von Alkmaar (0: 38–42), den mit der Polizei auch „2000 Touristen“ besuchten. Im Gegensatz zu Dortmund sind die beiden niederländischen Orte namentlich ausgewiesen (Namensschilder), Sehenswürdigkeiten erfasst die Kamera penibel. Hier präsentiert sich ein internationales, mit seinen Nachbarn versöhntes Deutschland.

Der angedeutete Stilwandel der achten Folge setzt sich in der nächsten fort („Aktenzeichen Welcker u.a. wg. Mordes“, 1959, 62 Min.). Diese Folge integriert nach acht Fällen aus dem NWDR-Sendegebiet nun auch den Süden der Bundesrepublik. Um welche Stadt es sich handelt, erfährt der Zuschauer zwar erst in der dritten Minute durch ein Nummernschild

20 Die Polizeiarbeit besteht in dem Zerbrechen eines Alibis. Der Fernsehkrimi übernimmt damit eine beliebte Variation aus dem Kriminalroman.

eines Autos am Münchener Hauptzollamt (Großaufnahme Münchener Nummernschild: 0: 04). Aber dass es sich um eine bayrische Stadt handelt, ist bereits aus den ersten verbalen Äußerungen der Darsteller ersichtlich (0: 01). Außer gelegentlicher Schleichwerbung für regionale Produkte (0: 17–18) und allgemein auf Großstadt und Anonymität verweisende Metaphorik („... die Stadt hatte ihn verschluckt“, Off-Kommentar, 0: 31–32) erfährt der Zuschauer allerdings nicht mehr viel über die süddeutsche Metropole. Auch in dieser Folge tritt der Dokumentarstil zu Gunsten der Unterhaltung in Form von Spannung zurück: Es kommt zur Schießerei, ein Verbrecher fällt erschossen vom Dach (0: 55).

In der ersten Folge aus dem Jahr 1960 („Die Zeugin im grünen Rock“, 55 Min.) bildet die Bühne wieder eine Stadt. Den Namen erfahren wir zunächst nicht, aber die Größe (0: 05):

In dieser Stadt leben 700.000 Menschen; 247 von ihnen sind Kriminalbeamte.

Weder die Teilaufnahme eines Stadtplans im Polizeipräsidium (0: 13), noch die teilverdeckten Nummernschilder der Polizeiautos (0: 13–14) lassen zunächst eine Identifizierung zu (als wollte man absichtlich ein Rätselraten fördern). Erst in der 24. Minute gibt die Karte im Polizeipräsidium an ihrer Bezeichnung den Großraum Neuss-Düsseldorf zu erkennen, wenn auch nur schwer lesbar. Endgültige Gewissheit erfolgt dann im Düsseldorfer Hauptbahnhof durch eine Lautsprecherdurchsage (0: 51). Man kann davon ausgehen, dass diese Form der Präsentation kein Zufall ist.

In der nächsten Folge („Verbrannte Spuren“, 1960, 69 Min.) schließlich geschieht wieder etwas Neues: Der Schauplatz des Verbrechens und der Ermittlungen wird von der Stadt aufs Land verlegt, in diesem Fall in das kleine holsteinische Dorf Pritzin (mit einem Abstecher nach Hamburg). Ein Mord auf dem Land geschah zwar bereits im „Aktenzeichen Welcker

u.a. wg Mordes“, war dort jedoch noch ohne Bedeutung, denn das anschließende Geschehen verlagert sich in die Stadt. Aber erst durch die „Pathologie der Provinz“ und die „Heimat als bewusst ambivalente Kategorie“ (Niedenthal 2000: 211) wird die Stadt auf einer höherem Ebene beobachtbar. Es rückt in den Blick, was sonst unbeobachtbar bleibt – das gilt *vice versa* natürlich genauso. Das Verbrechen auf dem Land werden wir in den späteren *Tatort*-Folgen wiederfinden.²¹ Der *Tatort* kann dann auf Erfahrung und bereits erprobte Schemata zurückgreifen: Sein „Landleben“ beginnt bereits im zweiten Jahr der Ausstrahlung (1971) interessanterweise in der Nähe Hamburgs, in Schleswig-Holstein.²²

Die letzte *Stahlnetz*-Folge aus dem Jahr 1960 („E ... 605“) widmet sich wieder dem Ruhrgebiet. Bereits im ungewohnt kurzen Vorspann (eine Minute) macht ein Nummernschild die Stadt Essen erkenntlich (erneut in der dritten Minute). Auch diese Folge zeugt von der Verschiebung vom „Reportage-Stil“²³ zum spannenden Fernsehkrimi. Der „traditionelle“ Off-Kommentar mit Selbstvorstellung des ermittelnden Kommissars beispielsweise setzt erst in der 19. Minute ein. Zwar ist „krimitechnisch“ gesehen die Narration noch ganz dem „hard boiled“ geschuldet (bekannter Täter, vorwärts gerichtete Zeitstruktur), aber dass die auf Unterhaltung abzielende Erzählung feinmaschiger gestrickt wird, belegen nicht nur ausgedehnte Verfolgungsjagden mit Schießereien (2. Teil, 37–46 min), sondern auch die Tatsache, mit dieser Folge den ersten Zweiteiler, d.h. einen Gewinn an Erzählzeit, vorliegen zu haben (48 + 48 Min).

Die erste Folge des Jahres 1961 („Saison“, 85 Min.) wählt als Schauplatz einen „Kurort im Harz“, der zwar namentlich nicht erwähnt

21 Zum *Tatort* auf dem Land vgl. Struck 2000.

22 „Blechsaden“, Buch: Herbert Lichtenfeld, Regie: Wolfgang Petersen, NDR.

23 Jürgen Roland in „Süchtig nach Geschichten“, der der DVD-Box als „Bonusmaterial“ beiliegenden Dokumentation (0: 09); Brück et al. (2003: 114–115) sprechen vom „Quasi-Reportage-Stil“ und Roland (ebd.) auch vom „semi-dokumentarischen Stil“.

wird, aber im Off-Kommentar eigens von der Großstadt abgesetzt wird (0: 07). Es handelt sich um eine kleinere Stadt, als Name taucht lediglich die „Bockswiese“ auf (0: 05; der Kenner weiß jetzt natürlich, dass es sich um die „Ski-Stadt“ Hahnenklee handelt). Ein wiederholt in Großaufnahme gezeigtes Werbeplakat für das Schauspiel „Die heilige Johanna“ verrät zwar die Bühne im Jägersaal des Kurhotels, den Ortsnamen – sehr unwahrscheinlich – jedoch nicht (0: 29). „In der Nacht zum Dienstag“ (1961, 72 Min.), die zweite Folge des Jahres 1961, beginnt mit einem den Ort der Handlung identifizierenden Off-Kommentar; sie spielt wieder in Düsseldorf. Verschiedene Namensnennungen, Hinweisschilder oder die wiederholt gezeigte (und aus der „Zeugin im grünen Rock“ bekannte) Karte im Polizeipräsidium weisen auf den Raum Düsseldorf hin (die Karte im Polizeirevier ist von nun an fester Bestandteil). Der Großteil dieser Folge ist zwar dem Vorstadtleben gewidmet, aber z.B. ein neu errichtetes und geschickt zwischen die beiden Sprecher plaziertes Hochhaus im Hintergrund (0: 36) oder die neue Rheinbrücke (0: 53) geben Einblicke ins Zentrum der Stadt. Trotz anfänglichen „Quasi-Reportage-Stils“ zeigt sich in dieser Folge noch deutlicher die Funktion der Unterhaltung: Neben einer ausgedehnten Verfolgungsjagd und Schießerei, die mit dem dramatischen Tod des vermutlichen Verbrechers im Schmelzofen einer Eisengießerei endet (1: 00–09), hält die Erotik Einzug (inklusive eines vorgetäuschten Sexualmords).

„In jeder Stadt ...“, die erste Folge aus dem Jahr 1962 (78 Min.), setzt mit einer Panoramaaufnahme des Hamburger Hafens an. Langsam schwenkt die Kamera eine halbe Minute lang über das Hafenbecken, im Hintergrund läutet der Michel, kreischen Möven und ertönen die Signale eines Ozeanriesens. Um sicher zu gehen, stellt der Off-Kommentar direkt mit dem ersten Satz fest, dass es sich um Hamburg handelt (erste Minute). Nach der Hafensicht folgen – wie sollte es anders sein! – verschiedene Nachtaufnahmen aus dem Vergnügungsviertel:

Lassen Sie sich nicht von dem irritieren, was Sie gerade sehen. St.

Pauli, Vergnügungsviertel einer Hafenstadt. Aber dieses Viertel hat mit unserem Film nichts zu tun. Uns interessiert nur das Auto, das durch die Nebenstraßen fährt, dem Hafen zu.

Natürlich hätte das Auto auch durch andere Nebenstraßen fahren können, und natürlich interessiert „uns“ das nächtliche Vergnügungsviertel, wie auch der Hafen: In der 13. und 59. Minute schwenkt die Kamera nochmals langsam über das Hafenbecken (jeweils ca. 15–20 Sekunden), während eines Dialogs in Halbtotale ist im Hintergrund geschickt der Michel ins Bild gesetzt (0: 14–15). Dann präsentiert sich das neue Hamburg, z.B. in der Großaufnahme eines modernen Hochhauses, an dem die Kamera langsam herunterfährt (0: 18). Wie bereits aus Düsseldorf bekannt, wird in dieser Folge der formatfüllend eingeblendete Stadtplan ein wichtiges Gestaltungsmittel, hier betont durch eingeblendete Ortsnamensschilder (0: 51–52). Nach mehreren Fahrten durch den Hafen endet diese Episode schließlich mit mehrminütigen Aufnahmen aus der belebten Hamburger Innenstadt.

Mit „Spur 211“ (1962) liegt wieder ein Zweiteiler vor (66 + 46 Min.). Der Ort des Verbrechens ist Milsburg, eine kleine Stadt am Mittellandkanal, sowie der Kanal selbst:

... ein Ort, der wie eine kleine Stadt wirkt, praktisch aber doch als Vorort von Hannover gilt. 7122 Einwohner.

Das weitere Geschehen spielt sich zwischen dieser Kleinstadt, dem Land und Hannover ab; jeweilige Besonderheiten treten deutlich hervor. Neben dem Hafen von Cuxhafen werden andere Kleinstädte besucht (0: 30):

Wir waren nach Brenlau gefahren. Die kleineren Städte unseres Landes mögen viele Nachteile haben. Für uns haben sie einen Vorzug. Die Bewohner beobachten viel genauer, was hier an ungewöhnlichen Dingen geschieht, und ungewöhnlich ist hier bereits

der Besuch von Fremden.

Der Zweiteiler endet mit einem knapp einminütigen Rundblick über Hannover.

Für 1963 liegt nur eine Folge vor, „Das Haus an der Stör“ (83 Min.), die sich erneut dem Landleben zuwendet. Während die Kamera im Vorspann den Fluss Stör und ein Haus im Hintergrund zeigt, erläutert der Off-Kommentar:

Die Stör und das Haus. Beides an der Südwestecke von Schleswig-Holstein, in dem Teil unseres Landes, der immer ein bisschen Abseits von allem liegt. Nie wirklich wichtig, nie richtig reich. So ist auch die Stör kein Fluss von Bedeutung. Und auch die Stadt Itzehoe, an der die Stör vorbeigluckert, ist für uns nur interessant als Ausgangspunkt einer Reise ...

„Rehe“ (108 Min.), der erste Fall aus dem Jahr 1964, spielt in Stuttgart, unmittelbar erkenntlich an einem Straßenschild (erste Minute). Weitere Hinweise geben eine Nennung des Stadtnamens, der formatfüllend eingeblendete Stadtplan im 21. Polizeirevier (beides 0: 11) oder die Großaufnahme des neuen Fernsehturms (0: 18), auf den später ein Straßenschild hinweist (0: 35). Zahlreiche Szenen zeigen die Stuttgarter Innenstadt.

Der neunzehnte Fall, „Strandkorb 421“ (1964, 92 Min.), wechselt wieder in die Provinz; eine Lautsprecherdurchsage gibt den Kurort Norderney zu erkennen. „In der Nacht zum Ostersonntag“ (1965, 81 Min.) bleibt im Norden mit der Hansestadt Lübeck als Bühne. Das ist zwar zunächst nur an Autoschildern zu erkennen, bald jedoch vermehren sich die Hinweise. Die Polizei gibt sich am Telefon als „Kriminalpolizei Lübeck“ (0: 16) zu erkennen, und schließlich wird geschickt die sich in einem Schaufenster spiegelnde Marienkirche präsentiert (0: 20). Später ist diese drittgrößte Kirche Deutschlands mit anderen Wahrzeichen der Stadt

in einer anderen Perspektive zu sehen (1: 05, wie in Berlin, Düsseldorf oder Hamburg als Hintergrundkulisse eines Dialogs). „Der fünfte Mann“ (1966, 85 Min.) bietet wenig Lokales. Die Folge spielt im Moselgebiet und der gesamten Bundesrepublik (Hamburg, Siebengebirge, Bayrischer Wald und ein Besuch in Köln, zu erkennen am Karneval, 1: 02). Der anfängliche Quasi-Reportage-Stil ist mittlerweile nahezu ganz dem spannenden und unterhaltsamen Fernsehkrimi gewichen. Es gibt mehrere Schießereien, wilde Verfolgungsjagden und schließlich einen Toten mit gehörig Blut. Der leitende Kommissar der letzten *Stahlnetz*-Folge, „Ein Toter zuviel“ (1968, 81 Min.), ist zwar von der Kripo Köln, der Tatort selbst liegt jedoch in Belgien. Wert auf Präsentation der Orte (neben Köln noch Hannover) wird kaum gelegt, über die Karte im Polizeirevier oder Nummernschilder geht es nicht hinaus. Wie bereits in einigen anderen Fällen präsentiert sich die BRD als ein etabliertes Mitglied Europas, das es gelernt hat, mit den Nachbarländern zusammenzuarbeiten.

Abschließende Bemerkungen

Dieser Überblick zeigt, wie die verschiedenen Drehorte ins Bild gesetzt wurden. Jochen Vogts Beobachtung zum *Tatort*, dass „authentische Schauplätze und regionale Besonderheiten mehr oder weniger deutlich und mehr oder weniger geschickt“, nicht jedoch als „ausgefeiltes Konzept“ vorliegen, ist bedingt Recht zu geben – „Feilen“ braucht halt seine Zeit. Die Drehorte sind zwar regional verschieden, aber das steht mehr mit der föderalen Struktur der ARD in Zusammenhang, als mit narrativen Strukturen der Kriminalerzählung. Genau wie die in verschiedenen Drehorten auftretenden Haupt- und Nebendarsteller, denen durch Ersetzbarkeit ihre Individualität abgesprochen wird²⁴, bleiben für den

24 Heinz Engelmann beispielsweise spielt in sechs Fällen, Helmut Lange in drei Fällen den Kommissar.

Fernsehkrimi als Narration die Schauplätze ersetzbar.²⁵ Es geht um verschiedene Schauplätze, nicht um die Verschiedenheiten der Schauplätze. Ein geschickt inszenierter Intra-Multikulturalismus wie im *Tatort* ist somit noch nicht zu registrieren, wohl aber seine im *Stahlnetz* deutlich auszumachenden Grundlagen.²⁶ Für die „filmische Stadt“ sieht Björn Bollhöfer in der Erzählung die Konstitution eines Raums, der „mit der und für die Handlung entsteht“ (2005: 132). Das nennt er das *filmische Image* einer Stadt. Im *Stahlnetz* entsteht ein Raum *mit* der, allerdings noch nicht ausreichend *für* die Handlung. Die Stadtansichten sind über Großstadtmetaphorik und dazu kontrastiv gesetztem Landleben hinausgehend kaum in die Handlung eingebunden.

Um es mit einem systemtheoretischen Resümee zu fassen: Das Fernsehen, als Teil der Massenmedien, beobachtet. Es beobachtet seine Umwelt und sich selbst²⁷ – als System muss es das. Die strukturelle Bedingtheit der ARD resultiert dabei in regional differierten Beobachtungen. Aber *Stahlnetz* ist noch junges Fernsehen; es hat noch nicht richtig gelernt, seine Beobachtungen zu beobachten (das muss es nämlich – wie jedes System – zunächst nicht). Ansätze hierzu sind zwar deutlich vernehmbar, aber die Beobachtung der zweiten Ordnung musste noch etwas auf sich warten lassen, nämlich bis zum *Tatort*. Dort beobachten

25 Bis auf Ausnahmen wie z.B. der Großstadt-Semantik für die Krimi-Narration. Dabei geht es jedoch um den Topos Großstadt, der über Größe und Anonymität hinausgehend nicht weiter in die Narration eingebunden ist. Berlin und Oberhausen sind noch austauschbar.

26 Bollhöfer spricht von „Establisher-Shots [...] weite Einstellungen in der Totalen, die einen Überblick über die Handlungsräume bieten, in denen eine Szene spielt und die Charaktere agieren. Dabei flechten die Filme allgemein bekannte Gebäude, Plätze und Straßen als Bezugs- und Mittelpunkt der Ansicht in die Geschichte ein, um den Wiedererkennungswert für den Zuschauer zu erhöhen“ (2005: 134).

27 Z.B. im Vorspann von „Bankraub zu Köln“ mit Einblendung der *Tagesschau* (s.o.), in „E ... 605“, als es in der 38. Minute heißt: „Das ist ja wie im Kriminalfilm!“, oder in der „Nacht zum Ostersonntag“, als eine Frau nicht weiß, ob sie „ARD oder ZDF“ geschaut hatte.

sich die verschiedenen regionalen Einheiten schließlich gegenseitig. Sie beobachten, was andere Einheiten beobachten, und entsprechend unterschiedlich (d.h. komplexitätsgesteigert) fallen ihre eigenen Beobachtungen aus. Sie beobachten aber auch ihre eigenen Beobachtungen²⁸; erst dann entsteht das *filmische Image* einer Stadt.

Literatur:

- Böttiger, Helmut (2000): Die heile Welt der Sozialliberalen. Taxi nach Leipzig. In: Wenzel, Eike (Hg.): *Ermittlungen in Sachen Tatort. Recherche und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz, S. 19–25.
- Bollhöfer, Björn (2005): Stadtansichten. Filmischer Raum und filmisches Image im *Tatort*. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Medien Morde*. München: Wilhelm Fink, S. 130–144.
- Brück, Ingrid, Andrea Guder, Reinhold Viehoff und Karin Wehn (2003): *Der Deutsche Fernsehkrimi. Eine Programm- und Produktionsgeschichte von den Anfängen bis heute*. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Gandré, Christine, Lars Jacob und Silvia Maric (Redaktion) (2005): *TATORT. 600. TATORT: 5. Juni 2005 um 20.15 Uhr im Ersten und 35 Jahre TATORT im November 2005*. Impressum: Erstes Deutsches Fernsehen/ Presse und Information.

28 Diese Selbstbeobachtungen zeigen sich z.B. im *Köln-Tatort*, wo sich die beiden Kommissare regelmäßig an einer Imbissbude am rechten Rheinufer treffen, und im Hintergrund der Kölner Dom zu sehen ist. Hier ist Bollhöfer zu widersprechen, der den Zusammenhang zur Narration leugnet. Dass diese außerhalb der filmischen Realität nicht existierende Imbissbude (die als solche bereits „narrative und ästhetische“ Relevanz besitzt) genau an diesem Platz der Rheinpromenade steht, zeugt zumindest von Beobachtung der Stadtbeobachtung, von Selbstreflexion oder Beobachtung zweiter Ordnung. Das ist auch der Fall, wenn manche Stadtansicht aus Münster gar nicht aus Münster, sondern aus Köln stammt. Hierfür sind nicht nur finanzielle Gründe verantwortlich. Systemintern ist von einer Beobachtung zweiter Ordnung auszugehen; vgl. Bollhöfer 2005: 134–135, 139. „Regionalismus“ und „Intra-Multikulti“ sind folglich auch keine Fragen einer äußeren Wirklichkeit, sondern Fragen der Beobachtung (d.h. unterscheiden und beschreiben).

Im *Stahlnetz*: Zu den Ursprüngen der *Tatort*-Multikulturalität

- Luhmann, Niklas (2004): *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften (als Vortragsveröffentlichung 1995, Buchform: 2. erweiterte Auflage 1996).
- Meyn, Hermann (2004): *Massenmedien in Deutschland*. Konstanz: UVK.
- Niedenthal, Clemens (2000): Wilder Westen inklusive. In: Wenzel, Eike (Hg.): *Ermittlungen in Sachen Tatort. Recherche und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz, S. 211–214.
- Roland, Jürgen (2005): Ein Wort von Jürgen Roland über das „*Stahlnetz*“. Begleitheft zur DVD-Box *Stahlnetz*, 1. Seite.
- Struck, Wolfgang (2000): Kommissar Finke und die Ethnographie der Provinz. In: Wenzel, Eike (Hg.): *Ermittlungen in Sachen Tatort. Recherche und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz, S. 105–126.
- Viehoff, Reinhold (2005): Der Krimi im Fernsehen. Überlegungen zur Genre- und Programmgeschichte In: Vogt, Jochen (Hg.): *Medien Morde*. München: Wilhelm Fink, S. 89–110.
- Vogt, Jochen (2005): *Tatort* – der wahre deutsche Gesellschaftsroman. Eine Projekt-skizze. In: Vogt, J. (Hg.): *Medien Morde*. München: Wilhelm Fink, S. 111–129.