

Das Kulturgut *Tatort*

Eine Analyse dramaturgischer Konventionen und individueller Handschriften im linearen Fernsehen

Bachelorarbeit
im Studiengang Medienproduktion

vorgelegt von

Lilli Maier
Matr-Nr.: 15486018

am 02.03.2026

Fachbereich Medienproduktion der TH OWL
Schwerpunkt: Audiovisuelle Medien

Erstprüfer: Prof. Dr. Tobias Schmohl
Zweitprüfer: Marek Helsner

Abstract

Diese Arbeit untersucht, inwiefern sich in ausgewählten *Tatort*-Filmen dramaturgische Muster und individuelle stilistische Mittel identifizieren lassen, die zur langfristigen narrativen Stabilität und anhaltenden Attraktivität des Formats im linearen Fernsehen beitragen. Ausgangspunkt ist die Annahme, dass die Reihe ihre Langlebigkeit durch eine spezifische Balance aus Konvention und Variation erreicht. Methodisch basiert die Untersuchung auf einer qualitativen Drehbuchanalyse von vier exemplarischen Filmen unterschiedlicher Epochen und Ermittlerteams. Analysiert wurden unter anderem Drei-Akt-Struktur, Heldenreise, Erzählstrategie, Erzählperspektive, Konfliktarchitektur sowie Figuren und Antagonisten Konzeption.

Die Ergebnisse zeigen, dass allen untersuchten Filmen stabile dramaturgische Kernstrukturen zugrunde liegen. Drei-Akt-Modell, alltagsnahe Geschichten und eine klar geführte Figurenentwicklung sichern Wiedererkennbarkeit und narrative Orientierung. Innovationen entstehen vor allem auf der Ebene von Figurenkonzeption, Erzählstrategie und Tonalität. Konventionsbrüche erweisen sich dabei nicht als radikale Abkehr vom Format, sondern als gezielte Variationen innerhalb eines weiterhin tragfähigen Grundgerüsts. Sie sind wichtig für Profilbildung und Aktualisierung, jedoch nicht Voraussetzung für die Rezeption. Die Stabilität des Formats beruht ebenso auf seiner ritualisierten Struktur. Als serielle Binnenreihe mit abgeschlossenen Fällen fungiert der *Tatort* als verlässliches Unterhaltungsangebot im Wochenrhythmus. Seine Attraktivität speist sich daher aus einer strukturellen Verbindung von narrativer Verlässlichkeit, kontrollierter Erneuerung und kultureller Kontinuität. Gerade diese Balance ermöglicht es dem Format, sowohl als Fernsehroutine als auch als deutsches Kulturgut über Jahrzehnte hinweg präsent zu bleiben.

Schlagwörter: *Tatort*, Krimi, Fernsehen, Fernsehkrimi, TV-Film, lineares Fernsehen, ARD, Dramaturgie, Drehbuchanalyse, *Münster-Tatort*

Inhaltsverzeichnis

Abstract.....	2
Inhaltsverzeichnis	3
Abkürzungsverzeichnis	5
Tabellenverzeichnis	5
1 Einleitung	6
1.1 <i>Relevanz des Themas und Forschungsstand</i>	6
1.2 <i>Forschungslücke und Fragestellung</i>	7
1.3 <i>Aufbau der Arbeit.....</i>	8
2 Theoretischer Rahmen	9
2.1 <i>Der Tatort im Kontext des deutschen Fernsehens.....</i>	9
2.1.1 <i>Der Tatort als Krimiformat</i>	10
2.1.2 <i>Ursprung des Formats.....</i>	11
2.1.3 <i>Das Konzept</i>	12
2.1.4 <i>Realismus als zentrales Kriterium</i>	13
2.1.5 <i>Der Kommissar im linearen Fernsehen</i>	14
2.1.6 <i>Ermittlerfiguren im Wandel der Zeit.....</i>	15
2.1.7 <i>Horst Schimanski - Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Figur.....</i>	17
2.2 <i>Narrative Grundstruktur.....</i>	19
2.2.1 <i>Filmeinstieg und Erzählzeit.....</i>	19
2.2.2 <i>Erzählstrategie und Erzählperspektive</i>	20
2.2.3 <i>Gesellschaftliche Themen im Tatort</i>	21
2.2.4 <i>Konflikt.....</i>	21
2.2.5 <i>Drei-Akt-Struktur</i>	22
2.2.6 <i>Heldenreise</i>	26
2.2.7 <i>Antagonist und Nebenfiguren</i>	27
2.3 <i>Dramaturgische Konventionen beim Tatort.....</i>	28
3 Methoden	30
3.1 <i>Forschungsansatz</i>	30
3.2 <i>Auswahl der Fallbeispiele.....</i>	30
3.3 <i>Qualitative Drehbuchanalyse.....</i>	31

4	Analyse.....	32
4.1	Tatort 126 „Duisburg-Ruhrort“ (Duisburg, 28.06.1981)	33
4.2	Tatort 842 „Borowski und der stille Gast“ (Kiel, 09.09.2012).....	40
4.3	Tatort 1017 „Fangschuss“ (Münster, 02.04.2017)	49
4.4	Tatort 1309 „Dunkelheit“ (Frankfurt, 05.10.2025)	57
5	Diskussion der Ergebnisse	66
5.1	Zusammenfassung der Ergebnisse.....	66
5.2	Interpretation der Ergebnisse	69
6	Fazit	72
	Literaturverzeichnis	76
	Tatort Videoquellen.....	78
	Anhang.....	79
	Auszüge aus dem Tatort 126 Duisburg Ruhrort	79
	Auszüge aus dem Tatort 842 Borowski und der stille Gast	103
	Auszüge aus dem Tatort 1017 Fangschuss	138
	Auszüge aus dem Tatort 1309 Dunkelheit.....	165
	Eidesstattliche Versicherung.....	192
	Auszug aus dem Strafgesetzbuch (StGB)	192
	Kennzeichnung von verwendeten KI-Tools	192

Abkürzungsverzeichnis

ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BR	Bayerischer Rundfunk
HR	Hessischer Rundfunk
MDR	Mitteldeutscher Rundfunk
NDR	Norddeutscher Rundfunk
PC	Political Correctness (politische Korrektheit)
RB	Radio Bremen
RBB	Rundfunk Berlin-Brandenburg
SDR	Süddeutscher Rundfunk
SR	Saarländischer Rundfunk
SWR	Südwestrundfunk
TV	Television
WDR	Westdeutscher Rundfunk

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1 - Psychogramm "Fangschuss"	57
Tabelle 2 - Vergleich der vier Fallbeispiele	66

1 Einleitung

Seit über fünf Jahrzehnten gehört Er zum festen Bestandteil der deutschsprachigen Fernsehlandschaft, der *Tatort*. Als eines der langlebigsten und erfolgreichsten Formate des öffentlich-rechtlichen Rundfunks hat Er nicht nur Fernsehgeschichte geschrieben, sondern sich tief in das kulturelle Gedächtnis aller Generationen verwurzelt. Diese langfristige Präsenz hat nicht zu einem Bedeutungsverlust geführt, sondern vielmehr eine stabile Erwartungshaltung beim Publikum ausgebildet. Die regelmäßige Ausstrahlung ist zur Selbstverständlichkeit geworden (Früh, 2017, S. 8). Die erste Ausstrahlung des *Tatorts* erfolgte am 29. November 1970 mit dem Film „Taxi nach Leipzig“ (Dingemann, 2010, S. 11). Keine zehn Jahre später, am 4. Juni 1979 lief bereits der hundertste *Tatort* „Ein Schuß zu viel“ (Koebner, 1990, S. 7) und am 13. November feierte man den nächsten Meilenstein mit dem tausendsten Film: „Taxi nach Leipzig“. Seit Beginn wurden mittlerweile über 1300 Filme produziert. Nach wie vor fungiert die Reihe als Unterhaltungsformat, als Kulturgut und langjährige Familientradition. Sie ist zudem ein Spiegel gesellschaftlicher, politischer und kultureller Entwicklungen. Der *Tatort* behandelt soziale Fragen und greift aktuelle Diskurse auf. Er folgt meist einem konsequenten dramaturgischen Leitfaden. Gleichzeitig wird das Format stark durch die individuellen Handschriften der Drehbuchautoren geprägt, wodurch sich eine Vielzahl stilistischer Unterschiede ergibt, die weit über ein homogenes Serienkonzept hinausgehen.

Die wöchentliche Ausstrahlung am Sonntagabend um 20:15 Uhr ist zu einer Tradition für die deutsche Bevölkerung geworden. Sie markiert ein mediales Gemeinschaftserlebnis, das trotz wandelnder Sehgewohnheiten bis heute Bestand hat. Fernsehen wie 1970 gibt es so heute nicht mehr. Und dennoch hat sich der *Tatort* in Zeiten von Mediatheken, On-Demand-Angeboten und internationalem Streaming als stabiler Anker behauptet. Er ist die allerletzte Konstante im linearen Unterhaltungsfernsehen. Der Rezipient kann sich darauf verlassen, dass Ihm sonntags regelmäßig der Vorspann mit den Männeraugen begleitet von der unverkennbaren Titelmelodie von Klaus Doldinger, begegnet (Gertz, 2022).

Im Zentrum dieser Arbeit steht neben der inhaltlichen Vielfalt auch die Frage, wie sich der *Tatort* dramaturgisch über Jahrzehnte hinweg strukturiert und weiterentwickelt hat. Die geplante Analyse konzentriert sich auf das Spannungsfeld zwischen Konvention und Handschrift und untersucht anhand ausgewählter Filme, wie gerade im Wechselspiel von Wiederholung und Abweichung jene Dynamik entsteht, die den *Tatort* bis heute relevant, vertraut und gleichzeitig wandelbar erscheinen lässt.

1.1 Relevanz des Themas und Forschungsstand

Bis heute erzielt die Reihe hohe Einschaltquoten und bleibt ein zentraler Bestandteil des öffentlich-rechtlichen Rundfunks. Der *Tatort* hat sich damit nicht nur als langlebiges Format im Television (TV) etabliert, sondern auch als kulturelles Ritual, das generationsübergreifend Teil des Wochenrhythmus geworden ist. Auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung hat der *Tatort* als Untersuchungsgegenstand eine lange Tradition. Erste theoretische Zugänge fanden sich bereits in den 1990er-Jahren, etwa durch das Heft *Tatort: Die Normalität als Abenteuer* (Koebner, 1990), welches die Reihe historisch einordnet und grundlegende Merkmale der frühen Formate beschreibt. Netenjakob widmete sich in diesem Kontext dem Konzept rund um die Figur Schimanski, die bis heute

als Symbol für stilistische Abweichungen innerhalb der Reihe gilt (Netenjakob, 1990). Auch Mehling, Block, Hild und Schwamm nutzen die ikonische Figur Horst Schimanski, um zu erörtern, wie man eine Serienfigur erfolgreich etabliert (Mehling, et al., 2022). Sammelbände wie *Ermittlungen in Sachen Tatort* (Wenzel, 2000) und das *Tatort* Lexikon (Dingemann, 2010) bieten eine Vielzahl an Einzelanalysen zu Ermittlerfiguren, regionaler Verortung und Formatentwicklung. Schwerpunkte liegen hier unter anderem auf der Geschichte des Formats und der Betrachtung unterschiedlicher Kommissar-Teams. Hissnauer, Scherer und Stockinger setzen sich systematisch mit dem Wechselspiel von Serienstruktur und gesellschaftlicher Repräsentation auseinander, wobei der *Tatort* als kulturelles Spiegelbild gesellschaftlicher Diskurse verstanden wird (Hißnauer et al., 2014) Zugleich ist in den letzten Jahren ein wachsendes Interesse an soziokulturellen Fragestellungen erkennbar. Themen wie Genderrollen, Migration oder Heimatkonstruktion im Fernsehkrimi wurden zunehmend aufgegriffen etwa durch Arbeiten wie die von Welke zur Darstellung ostdeutscher Identität im MDR-*Tatort* (Welke, 2012). Matthias Dell beleuchtet in seiner Monografie „*Herrlich inkorrekt*“ zudem den Sonderfall Münster, der durch Seinen komödiantischen Ton und bewusst inkorrekte Erzählstrategien aus dem Kanon heraussticht. Das Buch liefert wertvolle Hinweise zur Rezeption und zur bewusst inszenierten Abweichung von klassischen Konventionen (Dell, 2013).

Darüber hinaus existiert umfangreiche Fachliteratur zu filmischen Erzählstrukturen, Drehbuchdramaturgie und Fernsehanalyse, die insbesondere für die formale Untersuchung seriellen Erzählens im Fernsehkrimi-Kontext herangezogen werden kann, wie etwa das Werk Film und Fernsehanalyse (Mikos, 2023), als auch das Buch unter dem gleichen Namen von Hickethier (Hickethier, 2012).

Trotz der Fülle an Literatur fällt auf, dass viele Arbeiten entweder stark auf die Anfangsjahre der Reihe fokussiert sind oder sich auf die Betrachtung einzelner Aspekte wie Ermittlerrollen, Repräsentationen oder Zuschauerbindung beschränken. Es existieren Einzelanalysen zu Figuren oder Stilmerkmalen ausgewählter *Tatorte*, jedoch fehlt eine systematische Untersuchung der Verbindung von formalen Konventionen des Formats und der individuellen Handschrift einzelner Autoren.

1.2 Forschungslücke und Fragestellung

Eine Analyse, die sowohl das fortwährende erzählerische Grundgerüst als auch individuelle stilistische Handschriften über einen längeren Zeitraum hinweg vergleichend untersucht, steht noch aus. Gerade Dieser zeitliche Längsschnitt verspricht neue Erkenntnisse darüber, wie sich dramaturgische Konventionen im Wandel der Zeit bewähren, transformieren oder gezielt gebrochen werden, um die narrative Stabilität des Formats zu sichern. Ebenso ist bislang kaum erforscht, weshalb einige Ermittlerduos, wie etwa das Münsteraner Team, außergewöhnlich hohe Beliebtheit erreichen und welche dramaturgischen oder figurenzentrierten Besonderheiten zu diesem Erfolg beitragen. Diese Lücke greift die vorliegende Arbeit auf. Sie verknüpft Erkenntnisse aus der Formatforschung, Fernseh-dramaturgie und Serienanalyse, um herauszuarbeiten, inwiefern das produktive Spannungsfeld zwischen Konvention und individueller Handschrift zur andauernden Relevanz des *Tatorts* beiträgt. Anhand eines Vergleichs von vier ausgewählten Filmen, wird aufgezeigt, dass der Erfolg des *Tatorts* daraus resultiert, dass Er seine eigenen Konventionen konsequent modernisiert, um

als kulturelles Forum aktuell zu bleiben. Denn nicht allein die Wiedererkennbarkeit, sondern gerade auch gezielte Abweichungen von etablierten Mustern, etwa durch humoristische Brechungen, ungewöhnliche Figurenkonstellationen oder neue Erzählformen, scheinen für die besondere Popularität einzelner Filme verantwortlich zu sein. Dieser Vergleich soll so einen Beitrag zum Verständnis serieller Dramaturgie im deutschen Fernsehen leisten, insbesondere im Hinblick auf die narrative Langlebigkeit und gestalterische Variabilität des Genres. Daraus resultiert die zentrale Forschungsfrage dieser Arbeit: **Inwiefern lassen sich in ausgewählten *Tatort*-Filmen dramaturgische Muster und individuelle stilistische Mittel identifizieren, die zur langfristigen narrativen Stabilität und fortbestehenden Attraktivität des Krimi-Genres beitragen?**

Ziel der Untersuchung ist es, die erzählerische DNA des *Tatorts* offenzulegen. Dabei soll gezeigt werden, dass die erfolgreichsten *Tatorte* häufig diejenigen sind, die etablierte dramaturgische Muster gezielt brechen oder erweitern und sich durch eine klare stilistische Handschrift abheben. Es wird der Frage auf den Grund gegangen, warum dieses serielle Konzept Menschen aller Altersgruppen und Milieus anspricht.

1.3 Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit geht schrittweise von der theoretischen Einordnung des Untersuchungsgegenstands über die methodische Herangehensweise bis hin zur Analyse und Diskussion der Ergebnisse.

Zunächst wird der theoretischen Rahmen der Arbeit betrachtet. Hierbei wird die zeitliche Entwicklung des Formats dargestellt und der *Tatort* als Krimiformat im öffentlich-rechtlichen Rundfunk eingeordnet. Anschließend werden zentrale dramaturgische Konventionen des Formats herausgearbeitet. Dazu zählen narrative Grundstrukturen, wie die Drei-Akt-Struktur, besondere Erzählweisen und Figurenkonzepte, die den *Tatort* über Jahrzehnte hinweg prägen. Kapitel drei erläutert die methodische Vorgehensweise der Arbeit. Die Untersuchung folgt einem qualitativen Forschungsansatz und basiert auf einer vergleichenden Drehbuchanalyse ausgewählter *Tatorte* aus unterschiedlichen Jahrzehnten und Regionen. Analysiert werden die Filme „Duisburg-Ruhrort“ (1981) mit den Ermittlern Schimanski und Thanner, „Borowski und der stille Gast“ (2012) mit Kommissar Borowski aus Kiel, „Fangschuss“ (2017) mit Thiel und Boerne aus Münster sowie „Dunkelheit“ (2025) mit den Kommissaren Kulina und Azadi aus Frankfurt. Die Auswahl dieser Filme ermöglicht einen zeitlichen Längsschnitt sowie einen Vergleich unterschiedlicher regionaler, stilistischer und dramaturgischer Ausprägungen des Formats. In Kapitel vier folgt die Drehbuchanalyse. Sie stützt sich dabei auf einen festgelegten Kriterienkatalog, der in Kapitel zwei definiert wird. In der Diskussion werden zuvor gewonnene Erkenntnisse zusammengeführt und die einzelnen Filme miteinander verglichen. Es werden Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den einzelnen Ermittlerteams und Zeitphasen herausgearbeitet. Ziel ist es, sowohl wiederkehrende Konventionen als auch individuelle stilistische Abweichungen systematisch zu erfassen. Den Abschluss bildet Kapitel sechs mit einem Fazit. Hier werden die zentralen Ergebnisse der Arbeit zusammengefasst, die Forschungsfrage abschließend beantwortet und eine Einschätzung zur zukünftigen Entwicklung des *Tatorts* im linearen Fernsehen gegeben.

2 Theoretischer Rahmen

In diesem Abschnitt wird der theoretische Hintergrund für die vorliegende Untersuchung dargelegt, welcher die Basis für die Analyse, als auch die Interpretation der Ergebnisse darstellt. Der zentrale Aspekt dieses Kapitels ist dabei den *Tatort* historisch einzuordnen, sein Konstrukt darzulegen und die Erörterung dramaturgischer Strategien des Formats. Ein vertieftes Verständnis dieser theoretischen Grundlagen ermöglicht es, anschließende Erkenntnisse in einen wissenschaftlichen Kontext einzuordnen.

2.1 Der *Tatort* im Kontext des deutschen Fernsehens

Der *Tatort* ist ein Fernsehformat der Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland (ARD), an dem sämtliche Regionalsender beteiligt sind. Aktuell gibt es 18 ermittelnde Kommissare, die entweder allein oder im Duo auftreten. Dabei sind Sie auf insgesamt elf Sendeanstalten verstreut. Bereits bei der Konzeption war vorgesehen, die Produktionskosten auf mehrere Parteien zu verteilen. Aus diesem Grund sollten sich alle zehn Landesrundfunkanstalten, darunter Bayerischer Rundfunk (BR), Hessischer Rundfunk (HR), Mitteldeutscher Rundfunk (MDR), Norddeutscher Rundfunk (NDR), Radio Bremen (RB), Süddeutscher Rundfunk (SDR), Südwestrundfunk (SWR), Rundfunk Berlin-Brandenburg (RBB), Saarländischer Rundfunk (SR) und Westdeutscher Rundfunk (WDR), an der Umsetzung beteiligen. Für jeden Sender wurde ein Kommissar oder ein Ermittlerteam etabliert, das in einer ausgewählten Stadt ermittelt (Dingemann, 2010, S. 11). Die Vielfalt, die dadurch entstand, wird durch wechselnde Autoren, Kameraleute und Regisseure ergänzt, wodurch der erzählerischen und ästhetischen Fülle ein besonderer Ausdruck verliehen wird (Hämmerling, 2016, S. 37). Die Grundlage des Konzepts bildet der damit einhergehende Lokalkolorit und der konsequente Realismus. Die einzelnen Filme erzählen Alltagsgeschichten und garantieren somit ein sehr hohes Identifikationsangebot für den Zuschauer (Dingemann, 2010, S. 10). Die langfristige Attraktivität des *Tatorts* resultiert aus einer konstanten Vielfalt an Ermittlerfiguren, die unterschiedliche Identifikationsangebote ermöglichen und auf verschiedene Art und Weisen der Autoren charakterisiert werden (Hißnauer et al., 2012, S. 150). Die Krimireihe erreicht als eines der wenigsten TV-Formate Einschaltquoten, die die *tagesschau* übertreffen. „Ein Ende dieser Erfolgsgeschichte ist nicht abzusehen.“ (Hißnauer et al., 2014, S. 8).

Im Vergleich zu anderen sogenannten Polizeifilmen wirkt der *Tatort* divers und innovativ. Er bietet auf dem renommiertesten Programmplatz der ARD die Möglichkeit zu experimentieren. Das Polizeifilm-Genre ermöglicht es dem Filmemacher Inhalte zu präsentieren, die für das Publikum normalerweise schwer zugänglich sind. Man folgt den ermittelnden Kommissaren in eine Welt, in der alles erlaubt ist, ohne dass es didaktisch vermittelt werden muss (Buß, 2020).

Eine Gemeinsamkeit, die die Filme aufweisen: Am Ende des Krimis ist der Täter meistens gefasst. Ganz gleich ob der *Tatort* diesen Sonntag eine Komödie, eine Parodie, ein Märchen oder ein Sozialdrama ist, Er beendet eine häufig ereignisreiche Woche des Publikums mit einem abgeschlossenen Fall. Rund 40 Filme gibt es im Jahr, die von den einzelnen zu untersuchenden Fällen nicht unterschiedlicher sein können. Die einen sind Unterhaltungsfernsehen zum

Nebenherschaun, während andere hervorstechen und sogar im Kino zu sehen sind. Das Element, das alle verbindet, ist die Auflösung am Ende, das offene Ende bleibt eine Rarität (Gertz, 2022).

Die kontinuierliche Präsenz im medialen Alltag macht den *Tatort* zu mehr als bloßer Unterhaltung. Er wird als heimliches Nationalsymbol verstanden, als Konstante im bewegten Bild, die mediale Geschichte schreibt (Wenzel, 2000, S. 7). In ihm spiegelt sich nicht nur das Genre des Fernsehkrimis, sondern auch ein Stück Gesellschaftskultur. Dabei ist es nicht allein der kriminalistische Plot, der den Reiz ausmacht. Vielmehr sind es die Themen, Figuren, Orte und Erzählweisen, durch die sich gesellschaftlicher Wandel, politische Konflikte und kulturelle Stimmungen ablesen lassen.

Auf dieser Basis wird im folgenden Kapitel der *Tatort* näher als Krimiformat betrachtet und seine dramaturgischen Besonderheiten im Kontext des Fernsehkrimis herausgearbeitet.

2.1.1 Der *Tatort* als Krimiformat

Ein zentrales Merkmal des Kriminalgenres ist seine narrative Grundstruktur, die sich um ein Rätsel formt. Dieses Rätsel besteht typischerweise entweder in der Enthüllung der Identität des Täters oder in der Frage nach dem Motiv, das zur Tat geführt hat (Welke, 2012, S. 89). Durch seine feste wöchentliche Ausstrahlung etabliert sich der *Tatort* als ritualisiertes Serienformat, dessen dramaturgische Stabilität auf kontinuierlicher Wiederholung beruht. Die langfristig eingeübten Rezeptionspraktiken des Publikums lassen dabei eine spezifische *Tatort*-Kultur entstehen (Hämmerling, 2016, S. 21).

In der Täterführung gibt es ein zentrales Element des Krimiformats: das Setzen falscher Fährten. Dem Zuschauer soll nicht von Anfang an vorgeführt werden, wer der Täter ist. Viel spannender ist eine Vielzahl an Verdächtigen. Diese dramaturgischen oder visuellen Desinformationen sind bewusst platzierte Ablenkungsmanöver, die die Rezipienten gezielt in die Irre führen sollen. Dadurch entsteht ein Spannungsverhältnis zwischen Wahrnehmung und Wirklichkeit, das zum aktiven Zuschauen anregt (Welke, 2012, S. 90). Auch der *Tatort* greift auf dieses erzählerische Mittel zurück.

Der Reiz, den Krimis auf das Publikum ausüben, geht jedoch über die reine Aufklärung hinaus. Der Lustgewinn liegt für viele Zuschauer gerade in der Möglichkeit, sich selbst als Ermittler zu betätigen: Motive erkennen, Handlungen rekonstruieren, Täter identifizieren. Damit einher geht eine narrative Mehrdeutigkeit, die das Genre kennzeichnet. Oft ist nichts so, wie es scheint und genau das macht den Spannungsbogen aus (Welke, 2012, S. 90). Diese Offenheit lädt zur aktiven Interpretation ein und ist ein wesentlicher Grund dafür, weshalb viele dem Format auch über Jahre hinweg treu bleiben. Der *Tatort* greift diese Mehrdeutigkeit auf, um die Erwartungshaltungen des Publikums bewusst zu irritieren und Handlungen zu entwickeln, die den gängigen Erwartungen widersprechen.

Neben dem narrativen Erkenntnisinteresse spielt auch der Realitätsbezug eine zentrale Rolle. Das Krimigenre schöpft seine Beliebtheit aus der engen Verbindung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die erzählten Verbrechen sind meist in einem sozialen, politischen oder kulturellen Kontext verortet und spiegeln damit aktuelle Diskurse wider. Themen wie soziale Ungleichheit, Migration, familiäre Konflikte oder soziale Medien werden exemplarisch an einzelnen Fällen behandelt (Welke, 2012, S. 90). Die Einbindung des *Tatorts* in das Krimigenre zeigt also, dass das Format auf bewährten Genreprinzipien aufbaut, diese aber zugleich durch die Handschriften der Autoren erweitert und in neue Richtungen lenkt.

2.1.2 Ursprung des Formats

Der *Tatort* ist fest im kollektiven Gedächtnis der Bundesrepublik verankert. Seit über fünf Jahrzehnten begleitet die ARD-Krimireihe das deutsche Fernsehpublikum durch den Sonntagabend. Ursprünglich lediglich als zweijähriges Konkurrenzprojekt zur populären ZDF-Serie *Der Kommissar* (1969–1976) konzipiert, entwickelte sich das Format schnell zu einem publikumsträchtigen Dauerbrenner. 1970 erschien der erste Film. Ein Auftakt, der bis heute als Grundstein für eines der langlebigsten TV-Formate Deutschlands gilt. Im Schnitt strahlt die ARD rund 40 neue *Tatort*-Filme pro Jahr zur Primetime um 20:15 Uhr aus (Hißnauer et al., 2012, S. 143). Sonntagabend 20:15 Uhr ist für viele nicht nur eine Uhrzeit, sondern ein kulturelles Ritual. Damit erfüllt Er eine zentrale Funktion sozialer Kommunikation. Wie andere populäre Filme oder Fernsehsendungen wird Er zum Gesprächsanlass, zum Gegenstand gemeinsamer Deutung und Interpretation (Mikos, 2023, S. 37)

Die konkrete Entwicklung des *Tatort*-Konzepts geht auf eine Initiative des damaligen WDR-Fernsehspielchefs Günther Rohrbach zurück, der 1970 seinen Redakteur Gunther Witte mit der Aufgabe betraute, ein neues Krimiformat für die ARD zu entwickeln. 2010 bekannte Er in einem Interview seine Bedenken bezüglich der Tragfähigkeit eines Polizeifilms im TV: "Ich wusste ja, dass es nirgendwo auf der Welt eine Krimireihe mit zehn verschiedenen Kommissaren gab. Manchmal habe ich gedacht: Das kann gar nicht sein, dass die Leute so etwas akzeptieren. Ich hatte ganz schön Muffensausen" (Dingemann, 2010, S. 11). Sein Konzept beruhte darauf, authentisch wirkende Kriminalgeschichten zu erzählen, die in ihrer jeweiligen Region verortet sind. Die föderale Struktur der ARD sollte nicht nur die Produktionslast auf verschiedene Landesrundfunkanstalten verteilen, sondern auch Raum für Vielfalt schaffen. Jeder Sender bekam einen eigenen Kommissar, der lokal eingebunden war und spezifische Milieus, Orte und Figuren porträtierte. Somit konnte man Geschichten aus dem Alltag eines jeden Zuschauers erzählen (Wenzel, 2000, S. 26). Der Name *Tatort* stand von Beginn an. Allerdings beinhaltete das ursprüngliche Konzept von Witte, dass neben der Marke *Tatort* auch die jeweilige Stadt im Titel auftreten sollte. Schlussendlich entschied sich sein Auftraggeber Günther Rohrbach dazu, es bei dem schlichten Titel *Tatort* zu belassen (Wenzel, 2000, S. 27). Dieser Schritt des alleinstehenden Serientitel trug rückblickend maßgeblich zur Etablierung einer ikonischen Marke bei. Ebenso wie das Intro. Seit dem ersten Fall ist es in seiner Grundform unverändert. Die Titelmusik von Klaus Doldinger, das grafische Motiv der Zielscheibenkreise sowie das ikonische Augenpaar von Horst Lettenmayer fungieren als visuelle und akustische Signatur des Formats (Dingemann, 2010, S. 12).

Obwohl zunächst Skepsis seitens der Fernsehspielchefs herrschte, wurde das Konzept schließlich angenommen, nicht zuletzt, weil sich die Position der ARD gegenüber dem ZDF zunehmend abschwächte und ein eigenes starkes Krimiformat benötigt wurde (Wenzel, 2014, S. 27). Ende der 1960er-Jahre dominierte die ZDF-Serie *Der Kommissar* mit Herbert Reinecker als federführendem Autor das kriminalistische Fernsehangebot. Die Serie prägte das Bild eines moralischen, unbestechlichen Ermittlers, der mit väterlicher Autorität Fälle löste. Ein Konzept, das bei den Zuschauern großen Anklang fand. Die ARD reagierte auf diesen Erfolg dann mit dem *Tatort*, einem Format, das sich bewusst von der formelhaften Erzählweise abgrenzen sollte (Koebner, 1990, S. 9). Als indirekter Vorläufer gilt zudem auch die Reihe *Stahlnetz*, die zwischen 1958 und 1968 ausgestrahlt wurde und sich durch ihren dokumentarischen Stil auszeichnete (Dingemann, 2010, S. 10-11). Auch

wenn *Tatort*-Schöpfer Gunther Witte später betonte, sich nicht direkt auf *Stahlnetz* bezogen zu haben, lassen sich gewisse strukturelle Gemeinsamkeiten nicht leugnen. Da sei etwa der Realitätsbezug und der Anspruch, gesellschaftlich relevante Kriminalfälle zu erzählen.

So erschien am 29. November 1970 der erste Fall „Taxi nach Leipzig“. Dies war ein bereits vorproduzierter NDR-Kriminalfilm und der offizielle Start des größten Krimiformats in der deutschen Fernsehwelt. Die Figur des leicht brummigen, zigarrenrauchenden Ermittlers Trimmel stellte sich früh als Gewinn für die Reihe heraus. Dies lag nicht allein an seiner markanten Erscheinung, sondern auch daran, dass bereits vor dem offiziellen Start des *Tatorts* ein Kriminalfilm mit dieser Figur existierte. Der Krimi *Exklusiv!* war bereits 1969 im Fernsehen ausgestrahlt worden und wurde später als neunter Film der *Tatort*-Reihe am 11. Juli 1971 erneut gesendet. In der Anfangsphase integrierte die Serie zudem weitere Produktionen, die ursprünglich nicht speziell für den *Tatort* konzipiert waren, bevor die Koordination der Reihe vollständig beim WDR lag (Dingemann, 2010, S. 11-12). Mit dieser Konzeptualisierung war der Grundstein für ein Format gelegt, das über Jahrzehnte hinweg Bestand haben sollte. Eine flexible Krimi-Reihe mit regionaler Vielfalt, realitätsnaher Erzählweise und kultureller Verankerung im sonntäglichen Medienritual.

2.1.3 Das Konzept

Das langfristige Funktionieren des *Tatorts* beruht auf einer klar definierten, zugleich aber flexiblen Formatmechanik. Seit den 1980er Jahren wurde die Spieldauer, welche zuvor noch unterschiedliche Längen aufwies, auf knapp 90 Minuten beschränkt (Dingemann, 2010, S. 10). Dadurch lässt sich das Format eindeutig dem sogenannten 90-Minüter zuordnen. Dieses Format beschreibt in sich abgeschlossene Spielfilme mit einer Laufzeit von etwa 90 Minuten. Im öffentlich-rechtlichen Rundfunk dürfen Sie bis maximal 95 Minuten ausgereizt werden, wohingegen private Sender eher 88 Minuten anpeilen (Bronner, 2014, S. 10-12). Zu den invarianten Bestandteilen zählen neben der Laufzeit, der feste Sendeplatz am Sonntagabend, sowie ein einheitlicher Vorspann mit wiederkehrender Titelmusik. Diese konstanten Elemente bilden den strukturellen Rahmen, innerhalb dessen sich die einzelnen Produktionen entfalten können (Hißnauer et al., 2012, S. 146).

Tatorte sind in ihrer Dramaturgie dem Serienformat sehr nah. Thematisch sind Sie alle über die Konstante des Mordfalls und des ermittelnden Kommissars verbunden. Bei den landesspezifischen Fällen kann man auch von einer Art Serie sprechen, in welcher die Binnengeschichten durch das Privatleben der Ermittler fortgeführt werden (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 251-252). Dennoch gilt: „Der *Tatort* ist eine Reihe und keine Serie“ (Dell, 2013, S. 24). Daher bezeichnet man die einzelnen *Tatorte* auch als eigenständige Filme und spricht nicht von Folgen oder Episoden (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. S. 251). Dennoch kann nicht von einem typischen Berliner oder Münchner *Tatort* die Rede sein. Die immer wechselnden Autoren und Regisseure innerhalb der einzelnen Städte machen es unmöglich Merkmale zu definieren, die sich in jedem neuen Fall des gleichbleibenden Ermittlerteams wiederfinden lassen. Daher kann die Qualität der einzelnen *Tatorte* auch innerhalb einer Binnenreihe sehr stark schwanken (Dell, 2013, S. 24). Unter dem Gesamtkonstrukt *Tatort* lassen sich dann die einzelnen Binnenreihen fassen, die entweder an einen bestimmten Ort oder an wiederkehrende Ermittlerfiguren gebunden sind (Hämmerling, 2016, S. 37-38). Diese Struktur erlaubt es, komplexe Geschichten mit klarer Exposition, Entwicklung und Auflösung zu erzählen, ohne auf

episodische Cliffhanger oder fortlaufende Handlungsbögen angewiesen zu sein. In der Geschichte des Formats hat sich einiges geändert. Die Dramaturgie wurde ausgefallener, die Handlungen schwankten stark zwischen sozialkritisch, politisch, düster, humorvoll und nüchtern. Figuren und Erzählweisen wurden deutlich mehr ausgeschmückt, Erzählorte wechselten und die Kommissare kamen und gingen. Inhaltlich zeichnet sich das Format durch eine bemerkenswerte Spannbreite aus. Unter dem gemeinsamen Label *Tatort* entstehen Produktionen, die sich zwischen klassischem Fernsehkrimi, Sozialdrama, Komödie oder experimenteller Erzählform bewegen. Diese Offenheit ist Teil des Konzepts. Die Reihe erlaubt es, innerhalb eines festen Rahmens unterschiedlichste ästhetische und narrative Ansätze zu erproben, ohne den Zusammenhalt des Formats zu gefährden (Hißnauer et al., 2012, S.151-152).

2.1.4 Realismus als zentrales Kriterium

Ein wesentliches Merkmal des *Tatorts* ist von Beginn an die bereits erwähnte Nähe zur Realität. Anders als viele andere Krimiformate, die auf überzeichnete Figuren oder spektakuläre Plots setzen, verfolgt der *Tatort* einen bodenständigeren Ansatz. Die Geschichten sollen glaubwürdig erscheinen, die Figuren greifbar und die Schauplätze vertraut. *Tatort* Erfinder Gunther Witte selbst formulierte das Ziel, „glaubhafte und realistische Geschichten zu erzählen“ (Wenzel, 2000, S. 10). Dieser Anspruch wurde zum Grundpfeiler des Konzepts, welcher bis heute Bestand hat. Tatsächlich gilt die Reihe heute als die realistischste deutsche Krimiserie. Hartmann sieht den Reiz des Formats darin, dass sich die dramatischen Konflikte im Hier und Jetzt abspielen und eine Realität abbilden, die dem Publikum vertraut ist. Diese Nähe zur Alltagsordnung schafft emotionale Vertrautheit und macht das Format anschlussfähig (Hartmann, 2003, S. 129).

Auch das Medium Fernsehen selbst spielt hierbei eine entscheidende Rolle. Anders als das Kino, das oft größere Distanzen zur Realität aufbaut, zeigt das Fernsehen Menschen, Orte und Denkweisen, die dem Publikum bekannt vorkommen. Es begleitet den Alltag und ist damit besonders geeignet, vertraute Lebenswelten zu inszenieren (Bronner, 2014, S. 15). In den 1970er-Jahren wurde der Realismus besonders stark akzentuiert. In dieser Phase erlebte das bundesdeutsche Fernsehen einen grundlegenden Wandel. Unterhaltung sollte zunehmend gesellschaftlich relevante Inhalte transportieren. Der *Tatort* reagierte auf diesen Anspruch mit Sozialdramen, Milieustudien und Themen, die in der öffentlichen Debatte aktuell waren. Gerade darin liegt ein Alleinstellungsmerkmal des *Tatorts*: Er greift gesellschaftliche Entwicklungen auf, ohne sie plakativ zu dramatisieren. Politische Inhalte werden weder überspitzt dargestellt noch in einfache Lager aufgelöst, vielmehr entstehen komplexe Figurenkonstellationen, die Raum für individuelle Deutungen lassen. Der Zuschauer wird nicht wie bei der *tagesschau* belehrt, sondern eingeladen, sich ein eigenes Bild zu machen. Die Kunst des *Tatorts* ist es, abstrakte Themen in eine Fiktion einzubetten, die es dem Rezipienten ermöglicht komplexe Themen nachvollziehen zu können. Es wird nicht von einem Pflegenotstand in den Nachrichten gesprochen, sondern Dieser anhand von einer Dramaturgie gezeigt und mit visuellen Bildern unterstützt (Dell, 2013, S. 22).

Der Drehbuchautor Felix Huby schreibt dem *Tatort* eine besondere Alltagstauglichkeit zu. Da in besonders gelungenen Filmen nicht nur der Kriminalfall erzählt wird, sondern auch die Geschichte des Täters dargestellt wird. Seine Herkunft, seine psychologischen Beweggründe und seine soziale

Umwelt werden in die Erzählung integriert (Wenzel, 2000, S. 215). Häufig wird der Ermittlungsprozess dabei genutzt, um gemeinsam mit dem Zuschauer psychologische und soziale Zusammenhänge zu erschließen. Täter handeln nicht aus bloßer Bosheit, sondern aus erklärbaren inneren oder gesellschaftlichen Motiven. Die Serie bemüht sich darum, stereotype Darstellungen zu vermeiden und Themen wie Fremdenfeindlichkeit nicht zu reproduzieren, sondern vielmehr kritisch zu hinterfragen (Dingemann, 2010, S. 33). Obwohl in den meisten Fällen der Täter überführt wird, kann es vorkommen, dass ein Ermittler, aus Mitgefühl oder moralischer Überzeugung, ein Auge zudrückt und den Täter nicht festnimmt. So wird deutlich, dass es auch innerhalb der Logik des Krimis Fälle gibt, die keinen klaren Schuldspruch zulassen (Dingemann, 2010, S. 32). Diese Empathie der Ermittler orientiert sich stark an der Realität, oft gibt es keine klare Lösung, kein Richtig oder Falsch. Dieser Zwiespalt wird im *Tatort* häufig thematisiert, wodurch sich das Publikum verstanden fühlt.

Besonders deutlich wird der Realitätsanspruch, wenn man ältere *Tatort*-Fälle mit heutigen vergleicht. Sie bieten einen tiefen Einblick in die mediale Inszenierung vergangener Jahrzehnte, da jeder *Tatort* in der Gegenwart spielt, ein Fall der 1982 ausgestrahlt wurde, spielt also auch genau in dieser Zeit. Es gab Telefone mit Wählscheibe, Schreibmaschinen, und Telefonzellen. Heute kommt kein Krimi ohne eine aufwendige Spurensicherung aus. Man könnte sagen, dass der *Tatort* nicht nur Verbrechen abbildet, sondern nebenbei auch technische, kulturelle und gesellschaftliche Veränderungen dokumentiert. In gewisser Weise lässt sich die Reihe als visuelles Archiv der Bundesrepublik lesen. Aus heutiger Sicht kann man den *Tatort* als ein „begehrtes Objekt des ikonischen Zurückschauens“ (Wenzel, 2000, S. 50) betrachten.

„Vieles hat sich im *Tatort* verändert, das hat ihm über Jahre hinweg den Erfolg garantiert. Aber noch immer besteht ein Erfolgsgeheimnis in seinem Pluralismus, in seiner Offenheit für Zeitströmungen und in seinem Konservatismus, was Komplexität und Gegenwartsbezogenheit seiner Geschichten angeht.“ (Wenzel, 2000, S. 16).

2.1.5 Der Kommissar im linearen Fernsehen

Im Zentrum nahezu jeder Krimihandlung steht eine Ermittlerfigur, die das Geschehen strukturiert, moralische Orientierung gibt und als Projektionsfläche für das Publikum dient. Auch im *Tatort* ist die Rolle des Kommissars weit mehr als nur eine berufliche Funktion. Die Ermittler verkörpern zentrale Werte des Rechtsstaats, sind zugleich Träger narrativer Spannung und fungieren als emotionale Anker in einer oftmals bedrohlich wirkenden Welt. Ohne die Kommissare funktioniert die Dramaturgie nicht. Denn Sie sind es, die die Brücke zwischen der fiktionalen Handlung und der realen Lebenswelt der Zuschauer schlagen. Dabei genügt es nicht, eine Figur lediglich oberflächlich zu skizzieren. Ein glaubwürdiger Charakter entsteht immer aus dem Zusammenspiel physiologischer, soziologischer und psychologischer Komponenten (Schütte, 2009, S. 17-18).

Zugleich erfüllen die Ermittlerfiguren eine zentrale dramaturgische Aufgabe. Sie sind nicht nur die Mittler zwischen Fall und Publikum, sondern strukturieren als Protagonisten den gesamten Handlungsverlauf. Ihre Interessen, Ängste, Ziele und Fähigkeiten geben der Erzählung ihren Rhythmus und treiben Sie voran (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 60). Dabei reicht es jedoch nicht aus, realistische Alltagsfiguren zu zeigen. Die Ermittler sollten zwar eine Identifikationsmöglichkeit bieten und sich an realen Personen orientieren, dennoch müssen Sie in gewissem Maße verfremdet werden.

Sie sollen nachvollziehbar, aber nicht banal wirken. Erst durch diese Mischung aus Identifizierbarkeit und Verfremdung gelingt es, das Publikum emotional zu binden und einen guten Kriminalfilm zu schaffen (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 59). In der *Tatort*-Reihe wird diese emotionale Bindung in der Theorie gezielt durch die Ausstattung der Ermittler mit einem privaten Alltag verstärkt, wobei man auch heute noch recht wenig über das Privatleben der Kommissare erfährt. Familiäre Situationen gibt es selten, Sie werden lediglich angedeutet und nicht wirklich in der Spielhandlung gezeigt. Keiner der Protagonisten findet die große Liebe, es gibt lediglich ab und an eine Affäre, die dann aber meist unmittelbar mit dem Mordfall zusammenhängt (Dingemann, 2010, S. 26). Entscheidend für die Tiefe und Authentizität einer Ermittlerfigur ist zudem die sogenannte Backstory. Eine für die Figur relevante Vorgeschichte, die nicht immer ausführlich gezeigt werden muss, jedoch maßgeblich ihre Entscheidungen, Haltungen und emotionalen Reaktionen beeinflusst (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 275). Im *Tatort* wird diese Hintergrundgeschichte oft nur angedeutet oder durch Rückblenden eingeblendet.

Ein zusätzlicher dramaturgischer Impuls ergibt sich aus der besonderen Konstruktion des Kommissars im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Anders als der freie Privatdetektiv etwa im US-amerikanischen Krimimodell, ist der deutsche Ermittler als Beamter eingebunden in einen hierarchischen Apparat. Diese Beamtenidentität stellt zugleich ein kreatives Problem dar, das es zu lösen galt. Der Kommissar darf sich nicht frei entfalten, sondern muss innerhalb eines regulierten Rahmens agieren. Den deutschen Kommissar nicht in allen Punkten als treuen Staatsdiener mit geregelter Arbeitszeit zu charakterisieren, wird zu einem Hauptimpuls für die Autoren der deutschen Kriminalreihen (Koeber, 1990, S. 8). Aus diesem Spannungsfeld heraus entwickelte Gunther Witte die Idee, Ermittlerfiguren zu erschaffen, die als Grenzgänger auftreten und die Konventionen des treuen Staatsdieners bewusst brechen (Wenzel, 2000, S. 28).

Beim *Tatort* ist das Ziel eines jeden Kommissars immer das gleiche: den Mörder zu finden. Es ist ein existenzielles Ziel, bei dem etwas auf dem Spiel steht, was der Protagonist zu verlieren hat (Schütte, 2009, S. 23-25). Dabei schrecken Sie nicht davor zurück, persönliche Grenzen zu überschreiten und sich selbst in Gefahr zu bringen, sei es aus Gerechtigkeitsinn, aus Pflichtgefühl oder aus einem inneren Konflikt heraus (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 36). Nur durch die Protagonisten wird ein Konflikt geschaffen, ihre Heldenreise ist häufig präsenter als der Mordfall, um den es eigentlich geht. „Charaktere machen den Film aus“ (Bronner, 2014, S. 21). Ein Ermittler ist daher nie bloß Polizist, sondern auch Projektionsfigur, Identifikationsangebot, moralischer Kompass und dramaturgischer Katalysator in einem. Besonders beim *Tatort* sind es die spezifischen Ermittlerfiguren, die das Format tragen, weiterentwickeln und regional wie stilistisch prägen.

Vor diesem Hintergrund lohnt sich ein kurzer Blick auf die verschiedenen Ermittler seit Beginn und wie sich der Anspruch an die Kommissare mit der Zeit gewandelt hat.

2.1.6 Ermittlerfiguren im Wandel der Zeit

Sie sind das Gesicht des *Tatorts*. Sie verkörpern nicht nur die Erzählperspektive, sondern dienen auch als Identifikationsfiguren für das Publikum. Während die ersten Kommissare noch streng im Bild des staatsdienlichen Ermittlers verankert waren, entwickelte sich im Laufe der Jahrzehnte eine große Bandbreite an Persönlichkeiten und Konstellationen. In den 1970er-Jahren dominierte zunächst ein

Typus, der als Vertreter der sozialliberalen Ära gelesen werden kann. Kommissare wie Veigl (München), Finke (Kiel) oder insbesondere Haferkamp (Essen) prägten das Bild des *Tatorts* in seinen Anfangsjahren (Wenzel, 2000, S. 10). Heinz Haferkamp, verkörpert von Hansjörg Felmy, wurde zur Ikone dieser Anfangsphase, der Liebling des Jahrzehnts. Sein Debüt in dem Fall „Acht Jahre später“ (1974) zeigte ihn gemeinsam mit seinem Kollegen Kreutzer als erfahrenes, wortkarges, aber hochintelligentes Ermittlerduo. Die Figuren überzeugten durch ihre kammerenspielartige Präsenz, prägnante Dialoge und intellektuelle Schärfe. Felmys Figur galt als moderner Prototyp. Er war reflektiert, vermittelte Stabilität und begegnete seinem Gegenüber stets mit einem besonders höflichen Umgangston. Das Duo nahm dem Bild des Kriminalkommissars die Steifheit (Dingemann, 2010, S. 17-18).

Ein klarer Bruch mit diesem Typus erfolgte Anfang der 1980er-Jahre mit dem Auftritt von Horst Schimanski, dargestellt von Götz George. Der Fall „Duisburg-Ruhrort“ (1981) markierte nicht nur einen Generationswechsel, sondern einen fundamentalen Wandel in der Charakterzeichnung. Schimanski war das Gegenteil des distinktierten Haferkamp. Er war körperbetont, laut, impulsiv und chaotisch. Man bezeichnete ihn als den „Schmuddelkommissar“ (Dingemann, 2010, S. 19). Schimanski sprach in unvollständigen Sätzen, geriet schnell in Rage, trug eine ikonische Parka und war emotional labil. Er verkörperte Eigenschaften, die ihn dem Bild eines Kriminellen näherbrachten als dem eines klassischen Kommissars (Engel & Kissel, 2000, S. 41). Deshalb war er beim Publikum äußerst beliebt. Seine Figur wurde zur Kultfigur, die Schimmi-Jacke galt als Modeaccessoire. Die Schimanski-Jahre gelten rückblickend als Phase der Umgestaltung. Der *Tatort* wurde zum Ort des Experiments, in dem nicht nur neue Charaktere, sondern auch neue Formen der Inszenierung ausprobiert wurden (Engel & Kissel, 2000, S. 43). So wurde etwa der Film „Zahn um Zahn“ (1987) als erster *Tatort* im Kino gezeigt. Der Fall „Unter Brüdern“ (1990) zeigte eine symbolträchtige Zusammenarbeit zwischen Ermittlern aus West und Ost, kurz nach der Wiedervereinigung. Das Schimanski und Thanner Duo ermittelte Seite an Seite mit den *Polizeiruf 110* Kommissaren Grawe und Fuchs (Dingemann, 2010, S. 19-20).

Die 80er Jahre wurden zudem das Zeitalter der Umbesetzungen. Es wurden diverse Kommissare eingeführt und nach wenigen Fällen auch wieder verabschiedet. Neben der Einführung neuer Protagonisten, war dieses Jahrzehnt auch die Stunde der Assistentin. Es war das Zeitalter der Emanzipation, weibliche Figuren wurden in den Vordergrund gestellt (Wenzel, 2000, S. 12). Diese Einführung von weiblichen Hauptkommissaren und Assistentin kam für das Publikum zu früh und stieß auf extreme Kritiken. Zwar war die mediale Debatte bereits von Emanzipationsfragen geprägt, doch eine weibliche Hauptfigur im Krimi-Genre galt in den 1980er-Jahren noch nicht als mehrheitsfähig.

Ab den 1990er-Jahren verlagerte sich der Fokus zunehmend von Einzelcharakteren hin zu Teams. Nach dem Ausstieg der Ikone Schimanski wurde die Idee des Teams zur neuen Norm. Ermittler wie Batic und Leitmayr (München), die bis heute zum festen Ensemble gehören, stehen exemplarisch für diesen Wandel. Sie funktionieren im Team, trotz starker charakterlicher Unterschiede und gerade darin liegt ihr Mehrwert (Wenzel, 2000, S. 14). Das Ermitteln in Duos ermöglicht neue Möglichkeiten in der Erzählweise, die Kommissare werden charakterstärker und besonders die Unterschiede innerhalb der Teams können einem Fall eine neue Richtung geben.

Mit dem Eintritt in die 2000er- und 2010er-Jahre wurde diese Entwicklung weitergeführt. Neue Generationen von Ermittlerfiguren wurden eingeführt, die sowohl in ihrer Herkunft als auch in ihrer Haltung deutlich diverser waren als noch zu Beginn des Formats. Der *Tatort* begann, neue Milieus zu erschließen und gezielt auch Themen wie Migration, Queerness oder psychische Belastungen in die Charakterzeichnungen zu integrieren (Wenzel, 2000, S. 16). So lässt sich feststellen, dass die Ermittlerfiguren des *Tatorts* weit mehr sind als dramaturgisches Werkzeug zur Aufklärung eines Falls. Sie repräsentieren historische Stimmungen, gesellschaftliche Aushandlungsprozesse und mediale Wandlungsbewegungen. Sie prägen maßgeblich den Fall und rücken immer mehr in das Zentrum am Sonntagabend. Die Rezipienten möchten zunehmend ihre Lieblingskommissare ermitteln sehen, der Mordfall selbst wird dabei zweitrangig.

Im folgenden Kapitel wird daher Horst Schimanski in den Fokus gerückt. Als einer der bekanntesten *Tatort*-Kommissare steht Er exemplarisch für die Möglichkeit, innerhalb eines lang etablierten Formats eine regelbrechende, emotional ambivalente und dennoch enorm populäre Ermittlerfigur zu etablieren.

2.1.7 Horst Schimanski - Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Figur

Ende der 1970er-Jahre war der *Tatort* in einer künstlerischen Sackgasse angelangt. Die Reihe war beliebig geworden, es fehlte ein klares Profil, ein neues Gesicht. Der Produzent Bernd Schwamm entwickelte gemeinsam mit seinem ehemaligen Kommilitonen Hajo Gies eine neue Ermittlerfigur, die sich bewusst von allen bisherigen Mustern absetzen sollte: Horst Schimanski. Sie wollten zurück zum Polizeifilm, in dem sich die Handlung konsequent aus der Perspektive des Ermittlers entfaltet. Der Fokus sollte nicht mehr primär auf dem Täter oder dem Opfer liegen, sondern auf dem Kommissar als zentralem Handlungsträger. Auch die Umgebung sollte eine stärkere Rolle spielen. Landschaft, Milieu, Stadt, all das sollte sichtbar und erzählerisch relevant werden (Mehling, et al., 2022, S. 58). Sie strebten eine Art Wiederbelebung des föderalen Prinzips von *Tatort* Schöpfer Gunther Witte an.

Schimanski entstand in einer Zeit, in der sich auch gesellschaftlich ein Wandel in den Heldenbildern vollzog. Der Typus des autoritären Vater-Ermittlers wirkte zunehmend aus der Zeit gefallen. Stattdessen wuchs der Wunsch nach einer Bruderfigur, jemandem, der emotional zugänglich, körperlich präsent und zugleich fehlerhaft und nahbar ist. Schimanski war jünger, wütender, direkter. Er hatte Macken, ein impulsives Verhalten und eine unmittelbare Verbindung zu den Opfern und Tätern (Netenjakob, 1990, S. 33-34). Der Duisburger Schimanski war fest im Ruhrgebiet verortet. Die Region war nicht bloß Kulisse, sondern ein aktiver Bestandteil der Erzählung. Mit Ihm entstand nicht nur eine neue Ermittlerfigur, sondern ein völlig verändertes Erzählprinzip innerhalb der Reihe. Der Krimi wurde nun bewusst als Polizeifilm erzählt, als subjektiv gefärbte Perspektive eines Mannes, der mitten im Geschehen steht. Der Ermittler ist nicht mehr neutral, seine privaten Verhältnisse stehen im Mittelpunkt, nicht der Fall selbst (Wenzel, 2000, S. 167). Alle Schimanski-Fälle wurden konsequent aus seiner Perspektive erzählt. Diese Umstellung war ein bewusster Bruch mit den Konventionen des frühen *Tatorts* und schuf neue Möglichkeiten für Figurenzeichnung und Dramaturgie.

Mit seinem offenen Hemd, der abgewetzten Jacke und dem unverblühten Tonfall war Schimanski eine bewusste Provokation gegenüber dem Stereotyp des überkorrekten Fernsehkommissars. Sein Habitus, seine Herkunft und seine Sprache brachen mit dem, was das Publikum bisher gewohnt war. Die Figur kam aus dem Arbeitermilieu, ihre Biografie blieb in Teilen diffus. Gerade dieser Spielraum

eröffnete kreative Freiheiten für Autoren und Darstellende (Mehling, et al., 2022, S. 60). Besonders prägnant wurde Schimanskis Rolle im Zusammenspiel mit seinem Kollegen Thanner. Während dieser als kontrollierter, formal auftretender Beamter agierte, durchbrach Schimanski die Regeln. Er war körperlich, direkt, respektlos und gerade dadurch faszinierend. Die Kontrastierung der beiden Ermittler führte den *Tatort* zurück zu seinem ursprünglichen Konzept, das den Kommissar als Hauptfigur in den Fokus rückte (Koebner, 1990, S. 21-22). Der Widerstand gegen die Figur war zunächst groß. *Tatort* Erfinder Witte war jedoch überzeugt von dem Konzept rund um Horst Schimanski. Er war widersprüchlich, impulsiv, körperlich präsent und zutiefst menschlich. In seiner Darstellung verschmolzen Rebellion und Sehnsucht, Wut und Verletzlichkeit zu einer ambivalenten Figur, die sich bewusst der gutbürgerlichen Ordnung entzog. Daher wird Er auch als „symbolischer Platzhalter der 68er“ beschrieben, als „rebellisch-unverschämter Widerpart zur gutbürgerlichen Wende-Republik“ (Wenzel, 2000, S. 175). Was Schimanski dabei so wirkungsvoll machte, war seine radikale Alltäglichkeit. Er wurde nicht stilisiert, sondern in banalen, körpernahen Momenten gezeigt. Sei es beim Fluchen oder in Unterhose auf dem Sofa. Eine Figur, die „aus der Wirklichkeit kommt“, wie es Wenzel formuliert. Er verkörpert den Normalmenschen als Idealgestalt und ermöglicht so eine maximale Identifikation (Wenzel, 2000, S. 176). Dabei waren die Frauenaffären kein bloßes Beiwerk, sondern ein kalkulierter Bestandteil des „Star Image“, geprägt von Nähe und Unverbindlichkeit. Er flirtet, schläft mit Zeuginnen, lässt sich treiben. Das Prinzip dahinter war klar: Der Frauenheld darf sich nicht binden. Er muss offen bleiben für die Fantasien der Zuschauer. Hajo Gies beschrieb die Figur, als eine Verkörperung von all dem, was er selbst nicht war, aber gerne gewesen wäre. Er hat das gesagt und getan, was sich andere nicht trauen, was Sie sich aber gerne trauen würden (Böckem, 2015).

Der Begriff „Schmuddelkommissar“ stammt ursprünglich aus einer negativen Kritik der Bild Zeitung. Eben genau diese Kritik bildete den Grundstein für den Humor der Fälle. Das Team integrierte genau diese negativen Rezensionen in die Serie. Der fiktive Vorgesetzte von Schimanski und Thanner verkörperte die ablehnende Haltung und wurde zur Projektionsfläche gesellschaftlicher Vorurteile. „Wenn man über den neuen Schimanski schreibt, er ist zu brutal und tritt Türen ein, dann wird er in der nächsten Folge keine Tür mehr normal öffnen können“ (Wenzel, 2000, S. 169f.).

Dennoch blieb auch diese Figur nicht unangetastet. Im Verlauf der Reihe wurde das Schimanski-Prinzip zunehmend gelockert. Gesellschaftlich relevante Themen rückten in den Vordergrund. Auch die ursprünglich stringente Erzählperspektive aus Sicht der Kommissare wurde mit der Zeit gebrochen. Schon in dem siebten Fall beginnt die Handlung nicht mit Schimanski, sondern mit einer Toten auf einen Güterzug. Spätestens in dem zehnten und zwölften Fall wird die Perspektive auf Opfer oder Täter verlagert (Mehling, et al., 2022, S. 428). Diese Abweichungen zeigen, dass selbst eine so ikonische Figur wie Schimanski nicht frei von Formatzwängen blieb und sich dem kontinuierlichen Wandel des Formats anpassen musste.

Mit der Figur Schimanski bestätigt sich ein zentrales Prinzip der Figurenentwicklung. „Je spezifischer eine Figur ist, desto reicher ist sie. Und je weniger dies in einem Drehbuch behauptet wird und je mehr es gezeigt wird, desto besser“ (Schütte, 2009, S. 17f.).

2.2 Narrative Grundstruktur

Nachdem der *Tatort* im vorangegangenen Kapitel als Fernsehformat im Kontext des deutschen Fernsehens verortet und exemplarisch anhand prägender Ermittlerfiguren wie Horst Schimanski konkretisiert wurde, richtet sich der Blick nun auf die erzählerischen Strukturen, die dem Format über Jahrzehnte hinweg Stabilität und Wiedererkennbarkeit verleihen. Unabhängig von regionalen Ausprägungen, stilistischen Experimenten oder individuellen Handschriften einzelner Autoren basiert der *Tatort* auf wiederkehrenden narrativen Mustern, die jede einzelne Produktion in einen größeren Zusammenhang einbetten. Seit Mitte der 1990er-Jahre lassen sich verstärkt übergreifende dramaturgische Entwicklungen beobachten, die dem *Tatort* zusätzliche serielle Tiefe verleihen und im Folgenden dargelegt werden (Hißnauer et al., 2012, S. 147)

2.2.1 Filmeinstieg und Erzählzeit

Filmeinstieg und Erzählzeit strukturieren den Zugang zur Handlung und beeinflussen maßgeblich, wie Zuschauer Informationen aufnehmen, einordnen und antizipieren. Dem Filmeinstieg kommt dabei eine besondere Funktion zu, da Er Orientierung bietet und zugleich Erwartungen etabliert. Grundsätzlich lassen sich zwei zentrale Einstiegsformen unterscheiden. Die **Ouvertüre** stellt einen vom weiteren Handlungsverlauf abgehobenen Beginn dar, der sich häufig von der Chronologie der Ereignisse löst. Durch Rückgriffe auf die Vergangenheit oder das Vorziehen einzelner Momente können Vorgeschichte, Prägungen oder zentrale Konflikte einer Figur frühzeitig sichtbar gemacht werden. Demgegenüber steht der **Medias-Res-Anfang**, der unmittelbar in das Geschehen führt und den Zuschauer ohne vorbereitende Einordnung mit der Handlung konfrontiert. Orientierung entsteht hier erst im Verlauf, wodurch Aufmerksamkeit und aktive Rezeption gefordert werden (Schütte, 2009, S. 81-82).

Eng mit dem Einstieg verbunden ist die Organisation der Erzählzeit. Ein zentrales Mittel stellt dabei die **Ellipse** dar, also die bewusste Auslassung von Zeit innerhalb des Handlungsverlaufs. Durch Ellipsen kann Erzählzeit gerafft und der Fokus auf für die Handlung relevante Ereignisse gelenkt werden. Während explizite Ellipsen zeitliche Sprünge konkret benennen, bleiben implizite Ellipsen offen und überlassen dem Publikum die Rekonstruktion der ausgelassenen Zeit (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 280). Diese Offenheit wird durch das Prinzip der **Leerstelle** erweitert. Leerstellen erzeugen Lücken im Erzählfluss, die den Zuschauer kognitiv herausfordern und zur aktiven Bedeutungsproduktion anregen. Informationen müssen ergänzt, Zusammenhänge hergestellt und Hypothesen gebildet werden, was insbesondere im Krimi-Genre zur Spannung beiträgt, und den Rezeptionsprozess intensiviert (Mikos, 2023, S. 35-36). Kritisch zu betrachten sind hingegen **Rückblenden**, da Sie den Erzählfluss unterbrechen können. Schütte weist darauf hin, dass Rückblenden häufig als Zeichen erzählerischer Unsicherheit fungieren, wenn Sie primär der Informationsvermittlung dienen. Ihre dramaturgische Legitimation erhalten Sie vor allem dann, wenn Sie weniger Fakten als emotionale Zustände transportieren und der Figurenzeichnung zusätzliche Tiefe verleihen (Schütte, 2009, S. 102-103). Die Organisation von Zeit, das Setzen von Leerstellen sowie die bewusste Verzögerung oder Vorwegnahme von Informationen strukturieren den narrativen Verlauf und bereiten die Zuspitzung der Handlung vor.

2.2.2 Erzählstrategie und Erzählperspektive

Insbesondere Erzählstrategie und Erzählperspektive prägen die Wahrnehmung und Wirkung eines *Tatort*-Falls. Zentral ist dabei die Frage, wie Wissen innerhalb der Erzählung verteilt wird und in welchem Verhältnis Zuschauer und Ermittler zueinanderstehen.

Zwei dominierende Erzählstrategien prägen das Krimigenre: die **verdeckte** und die **offene Täterführung**. In der verdeckten Täterführung steht die Frage „Wer?“ im Vordergrund. Die Zuschauenden erhalten zunächst keine Informationen über den Täter und müssen sich gemeinsam mit den ermittelnden Figuren durch ein Geflecht aus Verdächtigen, Hinweisen und falschen Spuren bewegen. Am Ende der Geschichte folgt immer die Auflösung. Es ist das sogenannte klassische **Whodunit-Prinzip**. Im Gegensatz dazu steht die offene Täterführung. Sie offenbart die Identität des Täters frühzeitig. Hier richtet sich die Aufmerksamkeit stärker auf die Umstände, psychologischen Motive und gesellschaftlichen Hintergründe, die zur Tat geführt haben. Die zentrale Frage lautet dann „Warum?“. Das Publikum weiß mehr als der Ermittler und erwartet den Moment des Aufeinandertreffens von Täter und Kommissar (Welke, 2012, S. 90). Beide Erzählstrategien sind im *Tatort* präsent und markieren unterschiedliche Akzentuierungen zwischen Rätselstruktur und sozialer Analyse, wobei die verdeckte Täterführung deutlich überwiegt, ein Beispiel für die offene Täterführung ist der Fall „Borowski und der stille Gast“, welcher in 4.2 konkreter untersucht wird.

Eine strikt subjektive Erzählperspektive, wie in „Duisburg-Ruhrort“ (Kapitel 4.1), aus der Sicht der Hauptfigur kann zwar die Identifikation erhöhen, reduziert jedoch häufig das Spannungspotenzial, sofern auf einen allwissenden Erzähler verzichtet wird. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich mit dem Begriff der **Suspense** fassen. Suspense entsteht, wenn der Zuschauer über Kenntnisse verfügt, die den Protagonisten fehlen, und antizipiert, welche Konsequenzen sich daraus ergeben könnten. Suspense ist eines der wichtigsten Werkzeuge der Dramaturgie, um Spannung zu erzeugen (Bronner, 2014, S. 64-65). Mikos bezeichnet Spannung als Interaktionsprozess zwischen Film und Publikum. Die Zuschauer haben dabei zwei grundsätzliche Fragen, mit denen eine Erwartungshaltung einhergeht, die ein Autor gezielt nutzen sollte. Was passiert als Nächstes? Wie wird alles enden? (Mikos, 2023, S. 166). Zudem differenziert Er zwischen verschiedenen Formen der Spannung. **Mystery** setzt ein gleiches Wissen von Zuschauer und Figur voraus, **Surprise** spielt mit einem Wissensdefizit des Zuschauers, einer Überraschung. Diese Spannungsformen treten häufig nicht isoliert, sondern im Wechselspiel auf und strukturieren die Wahrnehmung des Erzählverlaufs (Mikos, 2023, S. 168). Auch erzählerische Techniken wie die **Parallelmontage** beeinflussen die Erzählperspektive maßgeblich. Indem zeitlich getrennte Handlungsstränge gleichzeitig erzählt werden, entsteht häufig ein Wissensvorsprung des Publikums, der die Spannung zusätzlich erhöht und auf das Zusammentreffen der Erzählstränge hinführt (Hickethier, 2012, S. 137). Grundsätzlich empfinden Rezipienten den Sonntagskrimi häufig als beruhigend. Der Grund dabei liegt darin, dass das Format durch seine Erzählstruktur der Ermittlerperspektive ein Gefühl von „Papa macht das schon“ (Schmitter, 2000, S. 301) vermittelt. Es ist eine Form des strukturellen Trosts, die gerade in unübersichtlichen Zeiten Resonanz erzeugt. In der Gesamtschau zeigt sich, dass Erzählstrategie und Erzählperspektive im *Tatort* nicht nur der Spannungsproduktion dienen, sondern maßgeblich bestimmen, wie Figuren wahrgenommen und Konflikte bewertet werden.

2.2.3 Gesellschaftliche Themen im *Tatort*

Anhand seiner langen Laufzeit lassen sich Entwicklungen ablesen, die weit über kriminalistische Fragestellungen hinausgehen. Jeder Film greift ein zentrales Thema auf, es ergibt sich daraus, dass die Handlung unter einem konkreten Aspekt erzählt wird. Das Thema ist der Leitfaden, ein Filter, unter dem man das Geschehen betrachtet (Bronner, 2014, S. 57-60). Es darf nicht mehr als ein Gebiet pro *Tatort* behandelt werden, sonst ist der Zuschauer verwirrt. Die Grundfrage des Falls sollte in einem Satz klar zusammengefasst werden können, woraus sich das Thema dann ableiten lässt. Beispiele für Rahmenhandlungen im *Tatort* sind Arbeitslosigkeit, Drogenhandel, Umweltdelikte, Missbrauch, Eifersucht oder Rache (Dingemann, 2010, S. 33). Das konkrete Thema allerdings findet zwar in diesem Rahmen statt, orientiert sich aber an den Bedürfnissen der Hauptfigur. Das Thema hängt unmittelbar mit dem Protagonisten zusammen. Hatte der Ermittler in der Vergangenheit mit Missbrauch zu kämpfen, dann ist es äußerst wahrscheinlich, dass Er in seinem nächsten Fall einen Missbrauchstäter überführen muss (Schütte, 2009, S. 51). Es ist wichtig zwischen der Handlung und dem konkreten Thema zu unterscheiden.

Schauspieler Eberhard Feik bezeichnet den *Tatort* einst als „trojanisches Pferd, das politische Inhalte über den Umweg einer spannenden Handlung in den Fernseh-Diskurs einschleust!“ (Wenzel, 2000, S. 193). Diese thematische Vielstimmigkeit macht den *Tatort* zu mehr als einem Krimi, sie verleiht ihm die Funktion eines gesellschaftlichen Symbols.

2.2.4 Konflikt

Entwicklung entsteht nicht aus Handlung an sich, sondern aus Widerstand. Erst dort, wo ein Ziel auf eine entgegenwirkende Kraft trifft, formiert sich Konflikt und mit Ihm narrative Spannung. Konflikte können in unterschiedlicher Form auftreten. Steht der Figur eine klar benennbare Gegenspielerfigur gegenüber, handelt es sich um einen **Antagonistenkonflikt**. Ist der Widerstand hingegen strukturell angelegt, etwa durch Institutionen, gesellschaftliche Gruppen oder Systeme, spricht man von einem **kollektiven Konflikt**, der häufig wiederum in einer antagonistischen Figur als Stellvertreter gebündelt wird. Kollektive Konflikte verweisen meist auf gesellschaftliche Missstände. Des Weiteren existieren **Situationskonflikte**, die sich aus äußeren Umständen wie Zeitdruck oder räumlicher Enge ergeben, sowie **innere Konflikte**, bei denen widersprüchliche Kräfte innerhalb der Hauptfigur selbst wirken. Innere Konflikte sind filmisch schwierig darzustellen, weshalb dieser innere Kampf des Protagonisten häufig durch äußere Konflikte unterstützt und sichtbar gemacht wird (Schütte, 2009, S. 39-40). Für die dramaturgische Wirksamkeit ist entscheidend, dass Konflikte nicht statisch bleiben. Sie müssen sich im Verlauf der Handlung steigern und aufeinander aufbauen, um eine kontinuierliche Zuspitzung zu gewährleisten. Dabei ist insbesondere das Leid der Hauptfigur von zentraler Bedeutung. Schütte kritisiert, dass Drehbücher häufig davor zurückschrecken, ihre Figuren konsequent in Mitleidenschaft zu ziehen. Bleibt die Frage nach dem schlimmstmöglichen Wendepunkt unbeantwortet, verliert der Konflikt an Fallhöhe und damit an dramatischer Wirkung (Schütte, 2009, S. 43).

Ergänzend dazu unterscheidet Bronner drei zentrale Konfliktebenen, die im Film parallel angelegt sein können. Zuerst thematisiert Sie ebenfalls den **äußeren Konflikt** der Handlung. Viele Filme behandeln häufig allein diese Konfliktebene, wobei auch äußere Handlungen sehr verstrickt und originell erzählt werden können. Die zweite Ebene behandelt das **emotionale Beziehungsgeflecht** oder das soziale

Netzwerk. Bei diesen Konflikten treten Differenzen mit Menschen aus dem näheren Umfeld auf. Es können beispielsweise Generationskonflikte, Partnerkrisen oder Freundschaften sein. Zuletzt ist die dritte Ebene der bereits aufgeführte **innere Konflikt**. In diesem Fall ist der Protagonist selbst auch der Antagonist, es ist ein Kampf, den Er mit sich selbst austragen muss. Während der äußere Konflikt insbesondere im Krimi das sichtbare Handlungsgeschehen bestimmt, ermöglichen Beziehungs- und innere Konflikte eine emotionale Vertiefung. Entscheidend ist dabei nicht die gleichzeitige Ausgestaltung aller Ebenen, sondern ihr rhythmischer Wechsel, der Stagnation verhindert und Entwicklung sichtbar macht (Bronner, 2014, S. 93-94). Die Gewichtung der Konfliktebenen folgt dabei einer klaren dramaturgischen Logik. Im ersten Akt dominiert der äußere Konflikt, während innere und soziale Spannungen früh etabliert werden. Der zweite Akt bietet Raum für deren Zuspitzung und Veränderung, insbesondere im Midpoint, der häufig einen Wendepunkt in der inneren Haltung der Figur markiert. Im dritten Akt schließlich steht die Auflösung des äußeren Konflikts im Vordergrund, während innere und relationale Konflikte abgeschlossen sein müssen (Bronner, 2014, S. 97-98). Damit wird deutlich, dass Konflikt nicht isoliert, betrachtet werden kann. Er ist untrennbar mit den Figuren verbunden, die ihn austragen, zuspitzen und verkörpern.

2.2.5 Drei-Akt-Struktur

Die dramaturgische Ordnung vieler Fernsehfilme und insbesondere des *Tatorts* folgt dem Modell der Drei-Akt-Struktur nach Aristoteles. Dieses Grundmodell gliedert erzählerische Prozesse in klar voneinander abgegrenzte Phasen und schafft damit eine übersichtliche, zielgerichtete Dramaturgie. Nach Bronner besteht jede Erzählung aus drei grundlegenden Phasen: Exposition, Entwicklung und Auflösung. Entsprechend wird im ersten Akt etabliert, worum es in der Geschichte geht, im zweiten Akt die Handlung entfaltet und im dritten Akt die erzählte Situation aufgelöst (Bronner, 2014, S. 42).

Stutterheim beschreibt den Akt als die strukturell größte Einheit des Dramas, innerhalb der ein in sich geschlossener Handlungsabschnitt abläuft, der jeweils zu einer neuen Handlungssituation führt. Eine gut aufgebaute Geschichte besitzt demnach einen klaren Anfang, eine Mitte und ein Ende und kann nicht beliebig ansetzen oder abbrechen (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 40). Diese Dreiteiligkeit wird durch die Wendepunkte unterstützt. Sie lenken Geschichten in unerwartete Richtungen und brechen dadurch die Vorhersehbarkeit. Durch die Wendepunkte wird die Handlung vorangetrieben beispielsweise durch neue Hinweise, wodurch der Protagonist vor neuen Entscheidungen steht. Es gibt hierbei keine vorgegebene Anzahl, eine Geschichte kann beliebig viele Wendungen haben. Lediglich die zwei Wendepunkte, nach dem ersten und zweiten Akt sind von besonderer Bedeutung (Schütte, 2009, S. 61). Im Folgenden werden die drei Akte ausführlich beschrieben und die wesentlichen Wende- und Höhepunkte dargelegt.

Erster Akt: Exposition

Dem ersten Akt kommt im Fernsehfilm eine besondere Bedeutung zu, da Er maßgeblich darüber entscheidet, ob es gelingt, die Aufmerksamkeit des Publikums zu binden. In den ersten drei Minuten sollte die Leiche auftauchen. Besonders im linearen Fernsehen ist ein starker Einstieg zentral, da Zuschauer früh abgeholt werden müssen, bevor sich die eigentliche Handlung entfalten kann. Der erste Akt übernimmt daher die Funktion der Exposition und etabliert die Ausgangssituation der

Geschichte (Bronner, 2014, S. 43). In der Exposition werden Ort und Zeitpunkt der Handlung gesetzt, die Hauptfigur vorgestellt sowie deren Lebensumstände, Wertvorstellungen und gesellschaftliche Position skizziert. Darüber hinaus vermittelt Sie einen ersten Eindruck der äußeren wie inneren Situation des Protagonisten und seiner Beziehungen zu den weiteren Figuren (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 282). Zugleich wird die Vorgeschichte angedeutet, der zentrale Konflikt vorbereitet und somit auch der Antagonist eingeführt. Die erste Szene eines jeden Films soll das Publikum direkt in seinen Bann ziehen und Neugier auf den weiteren Verlauf wecken (Hickethier, 2012, S. 119). Diese sogenannte Hook, soll den Zuschauer in die Geschichte hineinziehen, zentrale Figuren etablieren und ein erstes Verständnis von Ort, Zeit, Atmosphäre und Tonfall des Films vermittelt (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 86). Die Exposition erfüllt damit nicht nur eine orientierende Funktion, sondern weckt gezielt Erwartungen hinsichtlich der bevorstehenden Problemlösung und des weiteren Handlungsverlaufs.

Inciting Incident: Ein wesentliches Element des ersten Aktes ist der Anlass zur Handlung, der die Hauptfigur aus Ihrem bisherigen Zustand heraus zum aktiven Handeln zwingt. Dieser sogenannte auslösende Vorfall, auch Inciting Incident oder Call to Action genannt, stellt ein Ereignis dar, das den Protagonisten dazu anstößt, eine konkrete Handlung zu beginnen. Entscheidend ist dabei, dass dieser Anstoß aus dem Charakter der Figur heraus motiviert ist und nicht beliebig wirkt. Er markiert den Übergang von der bloßen Vorstellung der Situation zur eigentlichen Dramaturgie der Handlung (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 274). Während der Reise der Figur das Problem zu lösen, durchläuft Sie einen Reifeprozess, die sogenannte Heldenreise (Kapitel 2.2.6). Mit dem Inciting Incident öffnet sich der Bogen der Handlung, indem Protagonist, dramatisches Ziel, Hauptkonflikt und damit auch der Antagonist eingeführt werden (Bronner, 2014, S. 44-45).

Erster Wendepunkt: Der erste Akt endet mit dem ersten Wendepunkt, der den Übergang zum zweiten Akt markiert. Dieser Wendepunkt lenkt die Geschichte in eine neue Richtung und steuert die Handlung eindeutig auf den zentralen Konflikt zu. Oft geschieht dies nicht durch einen spektakulären Einschnitt, sondern innerhalb eines scheinbar folgerichtigen Geschehens, dessen dramaturgische Bedeutung sich erst im Nachhinein vollständig erschließt (Hickethier, 2012, S. 120). Mit diesem Punkt ist die Ausgangssituation verlassen, und der Protagonist befindet sich unwiderruflich im Zentrum des Konflikts, der im weiteren Verlauf der Erzählung ausgeführt und zugespitzt wird.

Zweiter Akt: Entwicklung

Mit dem ersten Wendepunkt tritt die Erzählung in den zweiten Akt ein, der als Phase der Entwicklung fungiert. Während im ersten Akt die Ausgangssituation etabliert wurde, entfaltet sich nun die Handlung in ihrer ganzen Komplexität. Dieser Akt ist der längste Teil des Films. Charakteristisch für diese Phase ist, dass Nebenhandlungen zunehmend Raum einnehmen und mitunter sogar stärker präsent sind als die eigentliche Haupthandlung (Bronner, 2014, S. 49-51). Im Zentrum des zweiten Aktes steht die fortschreitende Eskalation des Konflikts. Die Hauptfigur wird mit immer neuen Hindernissen konfrontiert, die aus den gegenläufigen Zielen von Protagonist und Antagonist entstehen. Diese Zuspitzung verhindert narrative Stagnation und treibt die Handlung kontinuierlich voran. Dreh- und Angelpunkte ergeben sich dabei aus Momenten, in denen sich die Handlung spürbar zuspitzt oder ihre Richtung ändert. Charakterentwicklungen der Figuren zeigen sich dadurch, dass Sie Vertrauen

und Liebe wiedergelernt haben (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 75). Wendepunkte im zweiten Akt sollten sowohl folgerichtig und schlüssig als auch überraschend sein, um ihre Wirkung entfalten zu können. Sie ergeben sich aus der Logik der Handlung und der Figuren, eröffnen aber zugleich neue dramaturgische Möglichkeiten (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 77). Im Verlauf des zweiten Aktes wird der Konflikt dabei zunehmend auf einen Höhepunkt hin zugespitzt. Diese Zuspitzung vollzieht sich auf mehreren Ebenen zugleich. Kausal als Ergebnis der vorausgehenden Ereignisse, inhaltlich als direkte Auseinandersetzung mit dem Antagonisten, emotional durch die steigende Identifikation des Publikums und zuletzt sinnlich durch intensive Wahrnehmungserfahrungen (Hickethier, 2012, S. 121).

Midpoint: Innerhalb des zweiten Aktes nimmt der Midpoint eine besondere Stellung ein. Er bildet den inneren Mittelpunkt der dramatischen Struktur und fungiert zugleich als Wendepunkt der Geschichte. Der Midpoint findet auf der Ebene der Haupthandlung statt und ist häufig ein Moment der Ruhe oder des Innehaltens, in dem die Handlung kurzzeitig zum Stillstand kommt. „Er kann jener Moment sein, in dem der Protagonist zum ersten Mal eine beginnende Entwicklung seines Charakters zeigt.“ (Bronner, 2014, S. 53). Dramaturgisch markiert dieser Punkt eine Verschiebung des Fokus. Während zuvor vor allem der äußere Konflikt dominierte, tritt nun der innere Konflikt der Figur stärker in den Vordergrund. Der Protagonist erkennt erstmals, dass die Lösung des äußeren Problems eine innere Veränderung voraussetzt (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 92). Die folgenden Konflikte sind nicht mehr nur Hindernisse auf dem Weg zum Ziel, sondern Prüfungen, die die Figur sowohl äußerlich als auch innerlich herausfordern. Von diesem Punkt an steuert die Handlung auf eine Zuspitzung zu, die schließlich im zweiten Wendepunkt mündet und den Übergang in den dritten Akt vorbereitet.

Zweiter Wendepunkt: „Der zweite Wendepunkt gibt der Handlung eine neue, unerwartete Richtung. Damit erhöht sich der Einsatz, es wird noch spannender.“ (Bronner, 2014, S. 55). Ein zentrales Merkmal ist dabei, dass der Protagonist in dieser Wendung die größtmögliche Katastrophe erfährt. Besonders prägend sind Wendepunkte, bei denen die Handlung ins Gegenteil umschlägt, sogenannte Peripetien, die aus dem Widerstreit der zentralen Kräfte hervorgehen. Sie markiert den Übergang von einer Phase des Steigens zu einer Phase des Fallens oder umgekehrt und eröffnet damit eine neue Handlungskonstellation. In der klassischen Dramaturgie tritt die Peripetie in unmittelbarer Nähe zum Höhepunkt auf und entscheidet über die weitere Entwicklung der Geschichte, die je nach Gattung in einen tragischen oder glücklichen Ausgang mündet (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 292).

Dritter Akt: Klimax und Auflösung

Der dritte Akt wird durch den zweiten Wendepunkt ausgelöst, der den Übergang von der Entwicklung zur Auflösung markiert. Dieser Wendepunkt liegt unmittelbar vor der **Klimax**, dem Höhepunkt des Films. In diesem Moment scheint das Ziel endgültig außer Reichweite zu liegen. Spannung und emotionale Intensität sind so weit gesteigert, dass die Erzählung nun konsequent auf den Höhepunkt zusteuern kann (Bronner, 2014, S. 55). Der dritte Akt bündelt die zuvor aufgebauten Konfliktlinien und führt Sie einer Entscheidung zu. Die Handlung verengt sich, Ablenkungen treten in den Hintergrund, und der Fokus liegt vollständig auf der finalen Auseinandersetzung. Die Klimax bildet dabei den dramatischen Höhepunkt der Geschichte, in dem sich entscheidet, ob und wie der Protagonist sein Ziel erreicht. Zugleich wird im dritten Akt die im Verlauf der Erzählung angestoßene Charakterentwicklung abgeschlossen. Die innere Veränderung der Figur, die im zweiten Akt

vorbereitet und im Midpoint wirklich sichtbar wurde, muss nun wirksam werden. Der Protagonist ist gezwungen, das Gelernte anzuwenden, um den äußeren Konflikt zu bewältigen. Innere Reife und äußere Handlung fallen an diesem Punkt zusammen und ermöglichen die Lösung der zentralen Konfliktsituation (Bronner, 2014, S. 98). Nach der Klimax folgt die Auflösung, die im Fernsehfilm auf die Wiederherstellung eines Zustands von Stabilität und Ruhe abzielt. Nach der erlebten Störung wird Ordnung zumindest in einem relativen Sinn wiederhergestellt (Hickethier, 2012, S. 121). Das Ende muss dabei für den Zuschauer eindeutig erkennbar sein und die erzählte Geschichte affektiv befriedigend abschließen. Aufgrund der spezifischen Rezeptionsbedingungen des Fernsehfilms ist diese Schließung durch Emotionalität und Klarheit gekennzeichnet. Das Ende eines Fernsehfilms übernimmt zudem eine zentrale Bewertungsfunktion. Von ihm aus wird die gesamte Handlung retrospektiv eingeordnet, sowohl in Bezug auf die narrative Logik als auch auf die emotionalen Erfahrungen des Publikums. Die Auflösung entscheidet damit nicht nur über das Schicksal der Figuren, sondern auch über die nachhaltige Wirkung der Geschichte (Hickethier, 2012, S. 122).

Sequenzmodell nach Oliver Schütte

Ergänzend zur Drei-Akt-Struktur bietet das Sequenzmodell nach Oliver Schütte eine feinere Gliederung dramaturgischer Prozesse, die sich besonders für die Analyse von Drehbüchern eignet. Während das Drehbuch grundsätzlich in drei Akte unterteilt ist, werden diese Akte weiter in kleinere Einheiten aufgespalten, die als Sequenzen bezeichnet werden. Die Sequenzen innerhalb der Akte bestehen jeweils aus ungefähr zwölf Szenen und entsprechen einer erzählten Dauer von etwa zehn bis zwölf Filmminuten (Schütte, 2009, S. 73). Das grundlegende Modell besteht aus acht Sequenzen, wobei der erste und der dritte Akt jeweils zwei Sequenzen umfassen und der längere zweite Akt in vier Sequenzen gegliedert ist.

Im ersten Akt dienen die beiden Sequenzen der Tonsetzung und Etablierung der Hauptfigur. Zunächst wird das emotionale Klima der Geschichte eingeführt, das Genre angedeutet und das soziale Umfeld der Hauptfigur vorgestellt. Bereits nach der ersten Sequenz hat der Zuschauer alle relevanten Informationen vorliegen. Die zweite Sequenz wird durch den Inciting Incident eingeleitet. Im Folgenden wird die Ausgangssituation vertieft und das Ziel, sowie der Konflikt konkretisiert. All das führt zum entscheidenden Entschluss dem Ruf des Abenteurers zu folgen, der den ersten Wendepunkt markiert (Schütte, 2009, S. 65-67). Der zweite Akt entfaltet sich über vier Sequenzen, in denen die Handlung schrittweise eskaliert, mit jeder Szene muss etwas Neues erzählt werden. Zunächst versucht die Hauptfigur, das Problem mit einfachen Mitteln zu lösen, dies ist die erste Sequenz des zweiten Aktes. Daraufhin stößt der Protagonist auf ein weiteres Hindernis, welches Er nur überwinden kann, da Er den ersten Schritt bereits gemeistert hat. In der Mitte des zweiten Aktes und somit auch in der Mitte des Films liegt der erste emotionale Höhepunkt, der Midpoint. In den folgenden Sequenzen kippt die Entwicklung ins Negative, bis der Protagonist im zweiten emotionalen Höhepunkt in eine Krise gerät und am weitesten von seinem Ziel entfernt ist, dies ist der zweite Wendepunkt (Schütte, 2009, S. 67-71). Während der Midpoint häufig positiv geprägt ist, folgt dem zweiten Wendepunkt ein negativer Zustand oder umgekehrt. Der dritte Akt besteht aus zwei Sequenzen, die die Auflösung anstreben. Die erste Sequenz des dritten Aktes leitet zur Klimax, während die letzte Sequenz nach dem Höhepunkt stattfindet und der Auflösung des Films dient (Schütte, 2009, S. 72-73).

2.2.6 Heldenreise

Ergänzend zur strukturellen Ordnung der Drei-Akt-Struktur beschreibt das Modell der Heldenreise die innere Entwicklung der Hauptfigur. Während die Aktstruktur vor allem den äußeren Verlauf der Handlung organisiert, richtet sich der Fokus der Heldenreise auf den Transformationsprozess des Protagonisten. Im Zentrum steht nicht primär der Kampf gegen einen Gegner, sondern die Veränderung einer Figur, die ausgehend von einem alltäglichen Zustand durch das Bestehen von Herausforderungen zu einer neuen Erkenntnis gelangt.

Ursprünglich wurde das Konzept der Heldenreise von Joseph Campbell auf Grundlage mythologischer Erzählungen entwickelt. In der modernen Dramaturgie wurde es insbesondere durch Christopher Vogler systematisiert und auf erzählerische Formate wie Film und Fernsehen übertragen. Die von Vogler formulierte Zwölf-Stufen-Struktur dient dabei als Modell, um individuelle Figurenentwicklungen nachvollziehbar zu machen und emotionale Identifikation zu erzeugen. Für serielle Formate wie den *Tatort* ist dieses Modell insofern relevant, als dass es erlaubt, sowohl abgeschlossene Entwicklungsbögen innerhalb einzelner Episoden als auch langfristige Figurenveränderungen zu analysieren (Moesslang, 2021). Im Folgenden werden die zwölf Etappen der Heldenreise in komprimierter Form dargestellt.

Die gewohnte Welt: Der Protagonist befindet sich zu Beginn in einem stabilen, oft eintönigen Alltag. Er ist noch kein Held, sondern eine Figur mit Schwächen, Routinen und begrenztem Handlungsspielraum. Häufig ist Er eine Person, die das Gefühl hat, fehlt am Platz zu sein.

Der Ruf des Abenteuers/ Inciting Incident: Ein auslösendes Ereignis konfrontiert die Figur mit einem Problem oder Mangel. Dieses äußere oder innere Defizit macht deutlich, dass Veränderung notwendig wird. Der Protagonist wird aus seiner gewohnten Umgebung herausgerissen und betritt eine ihm völlig fremde Welt.

Die Weigerung: Die Hauptfigur zögert, den Ruf anzunehmen. Zweifel, Angst oder Pflichtgefühl halten ihn zunächst in der bestehenden Ordnung fest.

Der Mentor: Eine unterstützende Figur tritt auf und vermittelt Wissen, Orientierung oder Handlungssicherheit. Der Mentor bereitet den Helden auf den kommenden Weg vor, Er gibt ihm oft etwas mit, das er braucht, um seine Aufgabe erfolgreich zu erfüllen.

Überschreiten der ersten Schwelle: Mit einer bewussten Entscheidung verlässt der Protagonist seine gewohnte Welt. Ein Zurück in den ursprünglichen Zustand ist nicht mehr möglich, der Held muss lernen sich anzupassen. Diese Überwindung ist meist auch der Übergang zum zweiten Akt, also deckungsgleich mit dem ersten Wendepunkt.

Bewährungsproben: Der Held wird mit ersten Herausforderungen konfrontiert, trifft auf Verbündete und Gegner und beginnt, neue Regeln der unbekannten Welt zu erlernen. Er wird stärker.

Der Tiefpunkt: Die Handlung führt den Protagonisten an einen Punkt maximaler Krise. Das Scheitern erscheint möglich, der zentrale Konflikt tritt offen zutage. Er wird mit etwas konfrontiert, das ihn motiviert die entscheidende Prüfung zu absolvieren.

Die entscheidende Prüfung: Ausgestattet mit den Fähigkeiten und dem Wissen, die er auf seiner Reise erworben hat, steht der Held seinem größten Hindernis gegenüber. In der entscheidenden Konfrontation stellt er sich dem inneren oder äußeren Widerstand. Diese Prüfung fungiert als zentraler

Wendepunkt der Entwicklung, doch ist noch nicht das Ende seiner Reise. Es ist der Midpoint nach dem Drei-Akt-Modell.

Die Belohnung: Nach der bestandenen Prüfung erhält der Protagonist eine Belohnung. Diese kann materieller Natur sein oder in Form von Erkenntnis und neuem Selbstverständnis bestehen. Dadurch wird der dritte Akt eingeleitet.

Die Rückkehr: Der Held begibt sich auf den Rückweg in die vertraute Welt. Der Übergang ist nicht konfliktfrei und kann erneut Gefahren bergen.

Die Erkenntnis: Der Protagonist hat durch seine Erfahrungen wichtige Lektionen gelernt und kann seine neu gewonnene Weisheit und Stärke nun zu seinem Vorteil nutzen. Die gewonnene Erfahrung führt zu einer nachhaltigen inneren Veränderung. In einer letzten Prüfung stellt Er sich dem ultimativen Hindernis in seinem Leben.

Die Heimkehr: Der Held kehrt zurück und integriert seine Erkenntnis in den Alltag. Die neue innere Ordnung ersetzt den ursprünglichen Status quo. Die Welt ist nicht mehr wie vorher, doch die Figur hat nun ihren Platz gefunden.

Zusammengefasst ermöglichen diese zwölf Schritte einen Helden zu bauen, mit dem sich das Publikum identifizieren kann (Moesslang, 2021). Die dargestellte Heldenreise macht deutlich, dass Figurenentwicklung stets an Herausforderungen und Widerstände gebunden ist. Transformation entsteht nicht isoliert, sondern im Spannungsfeld gegensätzlicher Kräfte, die die Hauptfigur zum Handeln zwingen.

2.2.7 Antagonist und Nebenfiguren

Im Anschluss an die Heldenreise und die damit einhergehende Entwicklung des Protagonisten liegt der Fokus nun auf der gegensätzlichen Figur. Denn im Zentrum jeder spannenden Erzählung steht ein Widerstreit und dieser entsteht maßgeblich durch die antagonistische Kraft. Neben dem Antagonisten, spielen auch die Nebenfiguren eine wichtige Rolle. Beide Figurengruppen erfüllen entscheidende dramaturgische Funktionen, die sowohl den Plot strukturieren als auch die emotionale Wirkung des Erzählten intensivieren.

Zentral für die narrative Spannung ist der Antagonist als Gegenspieler des Protagonisten. Er verursacht den Hauptkonflikt und kann die Handlung als dominante Figur erheblich beeinflussen, ohne selbst strukturgebend zu sein (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 63). Für ein wirkungsvolles Drama müssen die beiden gegensätzlichen Kräfte, Täter und Ermittler, entgegengesetzte Ziele verfolgen. Ein Kompromiss sollte nicht möglich sein, da Er die Spannung auflösen würde. „Die Geschichte kann erst zu Ende sein, wenn entweder einer von beiden sein Ziel erreicht hat oder wenn er sein Ziel aufgibt, wenn also der Mörder sich stellt oder der Detektiv den Fall zu den Akten legt.“ (Bronner, 2014, S. 87f.). Damit der Konflikt glaubhaft ist, muss der Antagonist dem Protagonisten ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen sein. Der Täter stellt den erfahrenen Beamten auf die Probe und muss ihn an seine äußersten Grenzen bringen können (Bronner, 2014, S. 87). Dabei ist entscheidend, dass der Antagonist, anders als der Protagonist, keine charakterliche Entwicklung durchläuft. Dennoch sollte Er nicht eindimensional gezeichnet sein. Ein gelungener Antagonist besitzt auch positive Eigenschaften, verfolgt eigene Ziele und kann sogar sympathisch wirken (Schütte, 2009, S. 41-42).

Neben dem Antagonisten spielen auch Nebenfiguren eine essenzielle Rolle für den dramaturgischen Aufbau. Sie stützen den Handlungsverlauf, bilden das soziale Umfeld der Hauptfigur und vermitteln dem Publikum wichtige Informationen (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 64). Dabei geht es nicht um bloße Funktionsträger, sondern um klar gezeichnete Figuren, deren Anliegen und Entwicklung erkennbar sind, Sie sollten nicht nur als Mittel zum Zweck da sein, sondern entscheidend zur Lösung des Falls beitragen. Sie geben dem Ermittler und somit auch dem Publikum neue Hinweise (Schütte, 2009, S. 30-31). Der Kern der guten Nebenfigur ist ihre Beziehung zum Protagonisten. Auch die sogenannte Orchestrierung der Figuren trägt zur Vielschichtigkeit bei. Eine Geschichte wird spannender, wenn nicht alle Figuren intelligent und sympathisch sind. Ein großes, differenziertes Spektrum macht Sie lebendiger (Schütte, 2009, S. 32). Ein Beispiel für eine Orchestrierung von besonderer Art wird im *Tatort* Münster hervorgehoben, welcher in Kapitel 4.3 im Detail analysiert wird.

2.3 Dramaturgische Konventionen beim *Tatort*

Im Anschluss an die Darstellung der narrativen Grundstruktur werden nun die dramaturgischen Konventionen im *Tatort* nochmals besonders hervorgehoben. Grundlegend beschreibt Dramaturgie sowohl das Wissen über narrative Strukturen als auch den bewussten Umgang mit ihnen (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 13). Starke dramaturgische Geschichten sollen nicht verblüffen, sondern verständlich und nahbar unterhalten. Der *Tatort* zeigt gut verständliche Unterhaltung nach einem langen Arbeitstag. Er dient mehr zur Unterhaltung nebenbei und erzählt Geschichten, denen man leicht folgen kann. Zugleich folgt die *Tatort*-Dramaturgie nicht nur ästhetischen, sondern auch marktlogischen Anforderungen. Die Produktionsbedingungen des Fernsehens und die Logik der Sendeplätze prägen maßgeblich, welche dramaturgischen Entscheidungen getroffen werden. Einschaltquoten wirken als beherrschende Instanz, Zielgruppen müssen erreicht und Erwartungen bedient werden (Stutterheim & Kaiser, 2009, S. 245-246). Gleichzeitig ist in den letzten Jahren eine zunehmende Vielfalt in der gestalterischen Umsetzung zu beobachten. Einzelne Produktionen experimentieren mit künstlerischen Bildsprachen und verzichten bewusst auf die klassisch realistische Ästhetik. Gerade diese Abweichungen zeigen, wie flexibel das Format sein kann, auch wenn Sie beim breiten Publikum nicht immer auf Zustimmung stoßen. Der Reiz des *Tatorts* liegt für viele Zuschauer gerade im Authentischen und Unverfälschten, nicht im Glatten und Schönen (Hämmerling, 2016, S. 268). Diese Formexperimente sind jedoch keine Ausnahmeerscheinung, sondern werden zunehmend als Bestandteil der Formatentwicklung verstanden. Genrebrüche, sowohl was Serien- als auch was Fernsehkrimierwartungen betrifft, sind fester Bestandteil der Reihe geworden. Dass sich der *Tatort* trotz solcher Abweichungen behauptet, liegt nicht zuletzt an seiner seriellen Produktionsweise. Selbst komplexere, experimentelle Filme werden vom Publikum häufig allein aus Gewohnheit konsumiert, auch wenn Sie auf Kritik stoßen. Gleichzeitig reagieren die Sendeanstalten auf mögliche Quoteneinbrüche mit der Wiederholung klassisch konventioneller Fälle (Hißnauer et al., 2012, S. 151–152). Die außergewöhnliche Langlebigkeit des *Tatorts* lässt sich gerade wegen der anhaltenden Kritik erklären, die das Format seit Jahrzehnten begleitet. Indem die Reihe ihrem Publikum regelmäßig Anlass zur Bewertung, Einordnung und besseren Wissens bietet, wird ein rezeptives Mitdenken gefördert, das wesentlich zur dauerhaften Bindung beiträgt.

Gertz formuliert das in seinem Beitrag wie folgt: "In Deutschland sind nun mal auch sehr viele Besserwisser am Start, und natürlich ist ein Fernsehformat gerade dann besonders langlebig, wenn es seinem Publikum jedes Wochenende das Angebot macht, es besser zu wissen." (Gertz, 2022).

Ein zentrales Element, dass alle Fälle verbindet ist die dramatische Frage. Sie ergibt sich daraus, dass der Protagonist ein Ziel verfolgt und auf dem Weg dahin einen zentralen Konflikt bewältigen muss. Diese dramatische Frage bildet den gesamten Handlungsbogen vom auslösenden Moment bis zum Höhepunkt. Dabei ist es von besonderer Relevanz, dass sich die Frage über den gesamten Film streckt. Wenn man in der Mitte des Films auf eine neue Frage umschwenkt, bricht der Film ab und die Spannung ist dahin. Es gibt eine Haupthandlung und wenn diese beantwortet ist, dann ist der Film zu Ende (Bronner, 2014, S. 64). In jedem *Tatort* geht es eben um die zentrale Frage, wer der Mörder ist. Die Kommissare müssen dabei den Hauptkonflikt bewältigen den Täter zu finden und ihn am Ende des Falls in Handschellen abzuführen.

Die einzelnen *Tatorte* haben ohne den Vorspann alle eine einheitliche Länge von 88 Minuten und 30 Sekunden. Sie orientieren sich meist am sogenannten Whodunit-Prinzip, bei dem die Identität des Täters bis zum Ende verborgen bleibt. Charakteristisch ist dabei die Verknüpfung mehrerer Erzählstränge, von denen der Zentrale auf die agierenden Ermittlerfiguren fokussiert ist (Welke, 2012, S. 94). Ausgangspunkt eines jeden Films ist eine schwerwiegende Normverletzung, meist ein Mord, da dieser eine maximale Fallhöhe des Täters mit sich zieht. In der Regel hat dieses Ereignis bereits vor Beginn der eigentlichen Filmhandlung stattgefunden. Mit dem Auffinden der Leiche setzt die Ermittlungsarbeit der Kommissare ein, die sich zielgerichtet bis kurz vor das Ende des Films erstreckt. Nach der Überführung des Täters bleibt schließlich Raum für eine kurze narrative Rückbindung, in der der wiederhergestellte Status quo reflektiert wird, bevor in der folgenden Woche ein neuer Fall beginnt (Welke, 2012, S. 92). Netenjakob bringt die wesentlichen Merkmale eines *Tatorts* auf den Punkt: "Der Rahmen, der nur selten verlassen wird, das ist ein Mord als aufzuklärendes Verbrechen, das ist ein *Tatort* innerhalb des Sendebereichs der produzierenden Anstalt, das ist der zuständige Kriminalkommissar als Hauptfigur" (Netenjakob, 1990, S. 32). Auch Wenzel stellt die zentralen Prinzipien heraus: „Aktualität, Regionalität, Politisierung, Krimihandlung sind bewährte *Tatort* Prinzipien“ (Wenzel, 2000, S. 195). Das Besondere an dem Lokalkolorit, ist das Heimatgefühl, das bei den Zuschauern hervorgerufen wird. Manche Rezipienten schalten bewusst ein, wenn ihre Stadt am heutigen Sonntagabend der Schauplatz wird. Diese regionale Einbettung ermöglicht ein maximales Identifikationsangebot (Dingemann, 2010, S. 27).

Diese Kernelemente eines jeden *Tatorts* werden im Folgenden exemplarisch an vier Fällen untersucht. Es soll analysiert werden, in welcher Weise das etablierte Grundgerüst des Formats eingehalten, variiert oder bewusst durchbrochen wird. Im Zentrum steht dabei nicht nur die Frage nach formalen Strukturen, sondern auch nach der individuellen Handschrift der Autoren. Die Untersuchung der Drehbücher ermöglicht es, narrative Entscheidungen, Figurenführung und Regieanweisungen in ihrer Funktion für Spannung, Charakterentwicklung und thematische Akzentuierung nachzuvollziehen. Durch den vergleichenden Blick auf die vier Fallbeispiele lässt sich herausarbeiten, welche dramaturgischen Muster zur Stabilität des Formats beitragen und in welchen Punkten kreative Brüche entstehen, die dem *Tatort* seine fortwährende Aktualität verleihen.

3 Methoden

Das folgende Kapitel beschreibt das methodische Vorgehen der Arbeit. Ziel war es, die in Kapitel 2 herausgearbeiteten dramaturgischen Konventionen des *Tatorts* systematisch auf konkrete Fallbeispiele anzuwenden und vergleichend auszuwerten. Der Fokus lag dabei auf der Analyse narrativer Strukturen und individueller stilistischer Ausprägungen, die sich auf Grundlage der Drehbücher rekonstruieren ließen.

3.1 Forschungsansatz

Da sich die zentrale Fragestellung auf dramaturgische Muster, narrative Strukturen und stilistische Mittel bezog, die sich nicht quantitativ erfassen lassen, sondern eine interpretative Auswertung erfordern, wurde ein qualitativ-analytischer Forschungsansatz gewählt. Ergänzend wurde eine systematische Literaturarbeit durchgeführt, um die theoretischen Grundlagen zu Dramaturgie, Serialität und Figurenkonstruktion im Fernsehfilm zu erschließen. Die forschungsleitende Fragestellung lautete: Inwiefern lassen sich in ausgewählten *Tatort*-Filmen dramaturgische Muster und individuelle stilistische Mittel identifizieren, die zur langfristigen narrativen Stabilität und fortbestehenden Attraktivität des Krimi-Genres beitragen?

Bei der Beantwortung dieser Frage wurde angenommen, dass der *Tatort* trotz eines stabilen dramaturgischen Grundgerüsts durch gezielte Abweichungen und Konventionsbrüche geprägt ist. Basierend auf dieser Annahme wurden die folgenden Hypothesen entwickelt:

1. In allen analysierten *Tatort*-Filmen lassen sich wiederkehrende dramaturgische Kernstrukturen identifizieren, die zur Wiedererkennbarkeit und Stabilität des Formats beitragen
2. *Tatorte* mit ausgeprägten Konventionsbrüchen weisen eine besonders starke individuelle stilistische Handschrift auf und sind meist besonders erfolgreich
3. Diese Konventionsbrüche erfüllen eine funktionale dramaturgische Rolle und tragen zur langfristigen Attraktivität des Formats bei

Der *Tatort* erfüllt diese Erwartung mit Sozialdramen, Milieustudien und Themen, die in der öffentlichen Debatte aktuell waren.

3.2 Auswahl der Fallbeispiele

Untersucht wurden vier ausgewählte *Tatort*-Filme in Form einer qualitativen Drehbuchanalyse. Die Auswahl der Fälle erfolgte nach dem Kriterium, dass Sie jeweils als markante Beispiele für unterschiedliche Tonalitäten, Figurenkonzepte und dramaturgische Ausrichtungen des Formats gelten. Darüber hinaus zeichnen sich alle vier Filme dadurch aus, dass Sie in besonderer Weise von etablierten *Tatort*-Konventionen abweichen und damit als prägnante Bezugspunkte für die Untersuchung narrativer Stabilität und Innovation geeignet erschienen.

Der *Tatort* „Duisburg-Ruhrort“ (28. Juni 1981) wurde ausgewählt, da mit dem ersten Auftreten der Figur Horst Schimanski erstmals ein Ermittlertyp eingeführt wurde, der zentrale Konventionen des bis dahin etablierten *Tatort*-Schemas bewusst durchbrach. Schimanski widersprach dem Bild des

distanzierten, ordnungsorientierten Fernsehkommisars und etablierte stattdessen eine raue, emotionalisierte und gesellschaftlich verortete Ermittlerfigur. Dieser Fall gilt als Meilenstein in der Formatgeschichte und als Ausgangspunkt für eine nachhaltige Veränderung der Figurenkonzeption innerhalb der Reihe.

Der Kieler *Tatort* „Borowski und der stille Gast“ (09. September 2012) wurde in die Analyse einbezogen, da Er in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme innerhalb der *Tatort*-Geschichte darstellte. Zum einen wich der Film von der üblichen abgeschlossenen Fallstruktur ab, indem der Täter am Ende der Erzählung nicht gefasst wurde. Zum anderen erhielt Er als erster und bisher einziger *Tatort* überhaupt zwei inhaltliche Fortsetzungen. Damit wurde das ansonsten episodisch organisierte Format um eine serielle Dimension erweitert, die neue dramaturgische Möglichkeiten eröffnete und zugleich die Konvention der narrativen Geschlossenheit infrage stellte.

Der Münsteraner *Tatort* „Fangschuss“ (02. April 2017) wurde ausgewählt, da das Ermittlerduo Thiel und Boerne zu den populärsten Figurenkonstellationen der gesamten Reihe zählt. Der Fall steht exemplarisch für die Ausprägung des *Tatorts* als Dramey, in der kriminalistische Handlung und Komik systematisch miteinander verbunden wurden. Die Analyse dieses Falls sollte Aufschluss darüber geben, inwiefern humoristische Brechungen und eine betont dialogische Figurenzeichnung mit den grundlegenden dramaturgischen Strukturen des Krimi-Genres vereinbar blieben. Außerdem ist es der erfolgreichste Fall des Duos aus Münster.

Als viertes Fallbeispiel wurde der Frankfurter *Tatort* „Dunkelheit“ (05. Oktober 2025) untersucht. Die Auswahl dieses Films erfolgte vor dem Hintergrund seiner Aktualität und seines thematischen Fokus auf Cold Cases. Der Film präsentierte ein neues erzählerisches Konzept innerhalb der *Tatort*-Reihe, indem vergangene, ungelöste Fälle in den Mittelpunkt der Handlung rückten und mit gegenwärtigen Ermittlungsprozessen verknüpft wurden. Dadurch bot der Film ein geeignetes Beispiel für mögliche Weiterentwicklungen des Formats.

In ihrer Gesamtheit decken die vier ausgewählten Filme unterschiedliche Epochen, Tonalitäten und dramaturgische Strategien des *Tatorts* ab. Gerade durch Ihre Abweichungen von gängigen Konventionen eignen Sie sich, um einerseits die Stabilität des erzählerischen Grundgerüsts und andererseits die Bedeutung individueller Entscheidungen innerhalb des Formats sichtbar zu machen.

3.3 Qualitative Drehbuchanalyse

Die qualitative Drehbuchanalyse wurde als zentrale Untersuchungsmethode eingesetzt, um dramaturgische Strukturen, narrative Ordnungen und individuelle stilistische Mittel der ausgewählten *Tatort*-Filme systematisch zu erfassen. Ausgangspunkt der Analyse war die Annahme, dass sich dramaturgische Entscheidungen auf der Ebene der Drehbuchgestaltung manifestieren. Drehbücher folgen dabei spezifischen Konventionen filmischen Schreibens. Regieanweisungen beschränkten sich auf das Darstellbare und Wahrnehmbare, lediglich das, was durch Kamera und Ton erfassbar war. Innere Zustände, Gedanken oder abstrakte Bewertungen wurden nicht explizit benannt, sondern filmisch über Handlungen, Dialoge und situative Konstellationen vermittelt. Diese Reduktion auf Sicht- und Hörbares stellte eine zentrale Voraussetzung für die Analyse dar, da Charakterisierung,

Atmosphäre und Konfliktentwicklung ausschließlich aus dem Textmaterial erschlossen werden mussten (Bronner, 2014, S. 179).

Methodisch orientierte sich die Analyse an etablierten Arbeitsschritten der Film- und Fernsehanalyse nach Lothar Mikos. Ausgangspunkt bildete zunächst die Entwicklung eines allgemeinen Erkenntnisinteresses, das durch die wiederholte Anschauung des Materials weiter geschärft wurde. Nach der vollständigen Lektüre der Drehbücher wurde das Erkenntnisinteresse konkretisiert, das Material eingegrenzt und ein analytisches Raster festgelegt. Anschließend erfolgte eine systematische Datensammlung, bei der zentrale dramaturgische Elemente, narrative Entscheidungen und auffällige stilistische Mittel dokumentiert wurden. Die Auswertung erfolgte in mehreren Schritten, beginnend mit einer deskriptiven Bestandsaufnahme der jeweiligen Drehbücher, gefolgt von einer interpretativen Analyse und einer kontextualisierenden Einordnung der Befunde. Abschließend wurden sowohl die analysierten Daten als auch die eigenen Ergebnisse kritisch reflektiert (Mikos, 2023, S. 94-95).

Inhaltlich stützte sich die Analyse auf die zweite und dritte Ebene der Film- und Fernsehanalyse nach Mikos, also auf Narration und Dramaturgie sowie auf Figuren und Akteure. Ergänzend wurden Aspekte der ersten Ebene, Inhalt und Repräsentation, berücksichtigt, sofern Sie für die dramaturgische Struktur oder die Figurenzeichnung relevant waren. Die Narration ist die kausale Verknüpfung von Situationen, Akteuren und Handlungen, während die Dramaturgie die Art und Weise darstellt, wie die Geschichte aufgebaut ist (Mikos, 2023, S. 58-61). Als konkrete Analyseparameter dienten die Drei-Akt-Struktur, das Sequenzmodell nach Schütte (Kapitel 2.2.5), die Heldenreise (Kapitel 2.2.6) der zentralen Ermittlerfiguren, die Erzählstruktur und Erzählperspektive (Kapitel 2.2.2), der Hauptkonflikt (Kapitel 2.2.4) und das Hauptthema (Kapitel 2.2.3) sowie die Ausgestaltung von Antagonisten und Nebenfiguren (Kapitel 2.2.7). Zusätzlich wurden Regieanweisungen, Szenenlängen, Dialogrhythmus und Wortwahl systematisch untersucht, da Sie Rückschlüsse auf Spannungsaufbau, Fallhöhe, Kontrastgestaltung, Plausibilität und Genrezuordnung erlaubten.

Darüber hinaus wurde für den *Tatort* „Fangschuss“ ein **Psychogramm** erstellt, das kontrastierende Charaktereigenschaften gegenüberstellte und die Figuren entlang mehrerer Skalen einordnete. Diese Form der Charaktermodellierung erlaubte Rückschlüsse auf die dramaturgische Orchestrierung von Figurenkonstellationen. Bei den Münsteraner *Tatorten* übernimmt die bewusste Kontrastierung der Ermittlerfiguren eine zentrale dramaturgische Funktion für Tonalität, Erzählrhythmus und Publikumsbindung (Schütte, 2009, S. 33).

Auf Grundlage dieses methodischen Vorgehens wurden die vier ausgewählten *Tatort*-Filme im folgenden Kapitel einer detaillierten Analyse unterzogen. Es wird eine vergleichende Rekonstruktion dramaturgischer Muster und Abweichungen dargelegt.

4 Analyse

Dieser Abschnitt widmet sich der exemplarischen Analyse der ausgewählten *Tatorte*. Die Untersuchung orientierte sich an den in Kapitel 2 herausgearbeiteten dramaturgischen Konventionen sowie an den in dem Kapitel 3 definierten Analyseparametern und Modellen und bildete damit die Grundlage für die folgende exemplarische Analyse der vier Fallbeispiele. Im Mittelpunkt steht die Rekonstruktion narrativer Strukturen, die Analyse der Figurenkonzeption sowie der Vergleich

dramaturgischer Entscheidungen innerhalb des Formats. Die einzelnen Fallbeispiele werden jeweils eigenständig betrachtet und anschließend im Hinblick auf wiederkehrende Muster und Abweichungen eingeordnet. Auf eine wertende Beurteilung der Filme wird bewusst verzichtet. Stattdessen zielt die Analyse auf eine strukturierte Beschreibung dramaturgischer Funktionsweisen und individueller Handschriften innerhalb des *Tatort*-Formats ab.

Die einzelnen Analyseparameter wurden je nach dramaturgischer Relevanz für das jeweilige Fallbeispiel unterschiedlich gewichtet. Nicht alle Instrumente wurden in allen Analysen gleichermaßen angewendet, da der Fokus der Untersuchung auf der funktionalen Beschreibung dramaturgischer Konventionen und individueller Handschriften lag.

4.1 *Tatort* 126 „Duisburg-Ruhrort“ (Duisburg, 28.06.1981)

„Duisburg-Ruhrort“ setzte im Jahr 1981 einen markanten Einschnitt in der Formatgeschichte des *Tatorts*. Die Einführung der Figur Horst Schimanski markiert einen expliziten Generationswechsel innerhalb der Reihe und leitete zugleich Veränderungen in der Inszenierung, der Figurenzeichnung und der dramaturgischen Ausrichtung ein. Der Übergang zu den neuen Kommissaren wird symbolisch inszeniert, indem Schimanski seine Schuhe, vor einem Plakat bindet. Darauf abgebildet ist der vorherige Ermittler, dargestellt von Hansjörg Felmy, der für eine Polaroid-Kamera wirbt. Mit diesem Moment zeichnete sich ein Generationswechsel im *Tatort* ab, der nicht nur die Kommissar Figuren, sondern auch Regiestile und dramaturgische Konzeptionen betraf (Dingemann, 2010, S. 19). Mit dem „Schmuddelkommissar“ hat sich die Arbeit bereits ausgiebig in Kapitel 2.1.7 auseinandergesetzt. Ihm wird mit Christian Thanner ein Partner zur Seite gestellt, der als sachlicher und kontrollierter Widerpart fungiert. Gemeinsam ermittelten die beiden in 29 Fällen von 1981 bis 1991. „Duisburg-Ruhrort“ ist der erste Fall des Duos. Vor diesem Hintergrund eignet sich *Duisburg-Ruhrort* in besonderer Weise als erstes Fallbeispiel der Analyse. Der Fall macht sichtbar, wie grundlegende *Tatort*-Konventionen erstmals systematisch aufgebrochen und durch eine neue dramaturgische Gewichtung von Figur, Milieu und Erzählhaltung ersetzt werden.

Kurzzusammenfassung

Im Duisburger Hafen wird der Binnenschiffer Heinz Petschek tot aufgefunden. Sofort gerät Jan Poppinga unter Verdacht, denn das Opfer hatte eine Affäre mit seiner Frau. Der neu eingesetzte Kommissar Horst Schimanski zweifelt jedoch an dessen Täterschaft und verfolgt alternative Ansätze. Hinweise auf einen kurz vor dem Tod erfolgten Arbeitsplatzwechsel des Opfers führen zu weiteren Verdachtsmomenten. Mit dem Auftauchen eines zweiten Mordopfers, eines türkischen Gewerkschafters, erweitert sich der Fall und verweist auf einen größeren kriminellen Zusammenhang, einen gefährlichen Waffenschmugglerring, der über ein persönliches Motiv hinausgeht.

Filmeinstieg

Der *Tatort* „Duisburg-Ruhrort“ beginnt weder mit einer Leiche noch mit einer unmittelbaren Konfrontation mit dem Verbrechen, sondern mit einer ausführlichen Einführung der Hauptfigur Horst Schimanski in seinem privaten Umfeld. Der Filmeinstieg folgt dem Prinzip einer Ouvertüre. Noch vor

der Etablierung des eigentlichen Falls wird Schimanski als Figur räumlich, sozial und atmosphärisch verortet. Der Zuschauer erhält Einblick in seinen Alltag, seine Wohnsituation und sein Verhalten im öffentlichen Raum. Erst im Anschluss daran setzt die kriminalistische Handlung ein. Der Einstieg priorisiert somit eindeutig die Figurenetablierung gegenüber der Fallpräsentation. Im Kontext der *Tatort*-Reihe stellt dieser Einstieg einen bewussten Bruch mit der konventionellen Erwartungshaltung dar, nach der der Mord frühzeitig eingeführt wird. „Duisburg-Ruhrort“ verschiebt den dramaturgischen Schwerpunkt vom Rätsel auf die Figur und macht deutlich, dass die figurengetriebene Erzählung im Vordergrund steht.

Erzählstrategie & Erzählperspektive

Die Erzählung von „Duisburg-Ruhrort“ ist konsequent an die Perspektive des Kommissars gebunden. Nahezu alle Szenen werden aus der Wahrnehmungs- und Handlungsperspektive Schimanskis erzählt. Szenen ohne seine Anwesenheit sind selten und übernehmen keine eigenständige Informationsfunktion. Der Zuschauer erhält kein vorausgreifendes Täterwissen und keinen allwissenden Überblick über den Fall. Informationen über Tat, Täter oder Motive werden ausschließlich in dem Moment vermittelt, in dem Schimanski selbst Zugang zu ihnen erhält. Die Wissensverteilung zwischen Zuschauer und Ermittler ist damit deckungsgleich, was eine hohe Identifikation mit der Hauptfigur erzeugt. Der Film folgt dem klassischen Whodunit-Prinzip der verdeckten Täterführung. Charakteristisch ist zudem, dass Schimanski häufig als erster einen Raum betritt und diesen narrativ erschließt. Der Zuschauer erlebt den Fall durch Schimanskis Nähe zu Opfern, Verdächtigen und Schauplätzen. Dadurch entsteht eine dichte, subjektiv gefärbte Erzählweise, in der der Kriminalfall untrennbar mit der Haltung, dem Verhalten und der inneren Spannung des Ermittlers verbunden ist. Der Film erzählt somit weniger die Lösung eines Verbrechens als das Verhältnis des Kommissars zu diesem Verbrechen und zu den beteiligten Personen.

Thema

Das zentrale Thema von „Duisburg-Ruhrort“ ist der Versuch, persönliche Gerechtigkeit in einem sozialen Umfeld durchzusetzen, in dem institutionelle Ordnung keine tragfähige Lösung mehr bietet. Der Film verhandelt nicht primär die Frage nach Schuld im juristischen Sinn, sondern nach moralischer Verantwortlichkeit innerhalb eines sozialen Umfelds, das von Verwahrlosung, Gewalt und fehlenden Perspektiven geprägt ist. Dieses Thema ist unmittelbar an die Bedürfnisse der Hauptfigur gekoppelt. Schimanski verfolgt keine formalen Regeln, sondern ein zutiefst persönliches Verständnis von Gerechtigkeit, das auf unmittelbarer Konfrontation, emotionaler Beteiligung und körperlicher Präsenz beruht. Die Erzählung zeigt, dass diese Form persönlicher Gerechtigkeit zwar Handlung ermöglicht, jedoch mit einem hohen emotionalen und körperlichen Preis verbunden ist. Ordnung wird am Ende formal wiederhergestellt, das zugrunde liegende Bedürfnis der Figur jedoch nicht befriedigt. Gerade diese Ambivalenz verleiht dem Film seine thematische Schärfe.

Konflikt

Der zentrale Konflikt von „Duisburg-Ruhrort“ ist als mehrschichtiger Konflikt angelegt, in dem innerer Konflikt, äußerer Handlungskonflikt und kollektiver Konflikt eng miteinander verschränkt sind. Der Film

verlagert den Schwerpunkt auf eine konflikthafte Beziehung zwischen Figur, Milieu und institutionellem Rahmen. Auf der äußeren Ebene liegt ein klassischer Handlungskonflikt vor, der sich aus der Aufklärung eines Gewaltverbrechens innerhalb eines sozial prekären Umfelds ergibt. Die Gegenspieler treten weniger als individuell profilierte Antagonisten in Erscheinung, sondern als Teil eines sozialen Gefüges, das von Kriminalität, Abhängigkeiten und Perspektivlosigkeit geprägt ist. Der Konflikt richtet sich damit nicht eindeutig gegen eine einzelne Täterfigur, sondern gegen ein Milieu, in dem Schuld, Verantwortung und Opferrollen ineinander übergehen. Daraus entsteht ein kollektiver Konflikt, der sich aus den sozialen Bedingungen des Ruhrgebiets ergibt. Arbeitslosigkeit, soziale Verwahrlosung und institutionelles Versagen bilden den strukturellen Hintergrund des Falls. Dieser Konflikt ist nicht personalisiert, sondern systemisch angelegt. Der Film stellt damit nicht nur individuelles Fehlverhalten, sondern gesellschaftliche Zustände zur Disposition. Schimanski agiert innerhalb dieses Konfliktfeldes zugleich als Teil des Systems und als dessen Störfaktor. Parallel dazu entfaltet sich ein ausgeprägter innerer Konflikt der Hauptfigur. Schimanski ist nicht lediglich Ermittler, sondern emotional in den Fall verstrickt. Sein Bedürfnis nach Gerechtigkeit kollidiert fortlaufend mit den institutionellen Regeln polizeilicher Ermittlungsarbeit. Dieser innere Konflikt äußert sich in impulsivem Verhalten, Grenzüberschreitungen und einer bewussten Missachtung formaler Abläufe. Zusammenfassend entsteht der Antagonismus weniger aus einer klaren Gegnerschaft zwischen Protagonist und Täter als aus der permanenten Reibung zwischen individueller Moral, institutionellen Vorgaben und gesellschaftlicher Realität. Diese Überlagerung macht den Konflikt in „Duisburg-Ruhrort“ komplex.

Drei-Akt-Struktur (Sequenzmodell)

Die dramaturgische Struktur von „Duisburg-Ruhrort“ folgt grundsätzlich dem Modell der Drei-Akt-Struktur, weist jedoch innerhalb dieses Rahmens mehrere Abweichungen von der klassischen *Tatort*-Dramaturgie auf. Die Akte lassen sich klar voneinander trennen, werden jedoch durch fließende Übergänge und sequenzielle Verdichtungen miteinander verbunden.

Der **erste Akt** beginnt mit einer ausgedehnten Figurenexposition. In der **ersten Sequenz** wird Schimanski in seinem privaten Umfeld eingeführt. Die Handlung verbleibt zunächst vollständig außerhalb eines kriminalistischen Kontexts. Diese Sequenz erfüllt die klassische Funktion der Exposition, verschiebt jedoch dessen Schwerpunkt von der Fall- zur Figurenetablierung. Ort, Milieu, Haltung und soziale Verortung Schimanskis werden etabliert, ohne dass bereits ein konkreter Konflikt benannt wird. Es handelt sich um eine tonangebende Einstiegssequenz, die Atmosphäre, Genreprägung und Figurenkonzept definiert. Der **auslösende Moment** und damit auch die **zweite Sequenz**, lässt sich eindeutig in Szene 8 verorten. An dieser Stelle wird der Protagonist erstmals funktional und unumkehrbar an den zentralen Konflikt des Films gebunden. Bis zu diesem Punkt ist die Erzählung primär auf die Einführung der Figur Horst Schimanski ausgerichtet. Der Film etabliert ihn in seinem sozialen und räumlichen Umfeld, zeigt seine Wohnung, seine Stammkneipe und seine Interaktionen im Milieu des Ruhrgebiets. Schimanski ist bis dahin Beobachtungsobjekt der Erzählung, nicht ihr aktiver Handlungsträger. Mit Szene 8 vollzieht sich ein klarer Ortswechsel, der zugleich eine dramaturgische Zäsur markiert. Die Handlung verlagert sich vom privaten und sozialen Raum in den Ermittlungsraum des Hafens. Der Film signalisiert damit einen Übergang von der Figurenbeschreibung

zur fallbezogenen Dramaturgie. Parallel dazu erfolgt ein deutlicher Rollenwechsel Schimanskis. Er tritt erstmals explizit als Kommissar in Erscheinung und agiert nicht länger nur als Teil des gezeigten Milieus. Im Laufe der zweiten Sequenz beginnt Schimanski mit seinen ersten Ermittlungen. Er bewegt sich durch private Wohnungen und nähert sich dem Fall nicht über formalisierte Abläufe, sondern über persönliche Konfrontationen und soziale Nähe. Diese Phase dient der Etablierung von Schimanskis Arbeitsweise und der Einführung potenzieller Verdachtsmomente, ohne die Handlung bereits eindeutig auf eine zentrale Konfliktfigur festzulegen. In Szene 14 tritt der **erste Wendepunkt** ein. In der Begegnung mit Poppinga in der Kneipe verdichtet sich die bis dahin lose Ermittlungsbewegung erstmals zu einer konkreten Konfliktlinie. Er konfrontiert Poppinga öffentlich, löst ihn aus seinem sozialen Umfeld heraus und bringt ihn gegen dessen Widerstand auf das Präsidium. Damit wird Poppinga erstmals als zentraler Verdächtiger markiert und die Geschichte wird in eine neue Richtung gelenkt.

Mit dem ersten Wendepunkt wird der **zweite Akt** des Films eingeleitet. Dieser stellt den umfangreichsten Teil des Films dar und ist in vier Sequenzen unterteilt. Er ist geprägt von Eskalation, Verdichtung und zunehmender persönlicher Verstrickung Schimanskis. Die Ermittlungen rücken deutlich in den Vordergrund. In der **dritten Sequenz** setzt Schimanski unmittelbar bei einem naheliegenden Verdacht an und arbeitet mit einfachen, direkten Mitteln. Die Handlung verlagert sich von der Einführung hin zur operativen Fallbearbeitung, wobei Nähe zum Milieu, spontane Befragungen und unmittelbare Konfrontationen den Ermittlungsstil prägen. Parallel dazu etabliert sich mit Thanner ein methodischer Gegenpol, wodurch neben der kriminalistischen Suche früh ein Arbeitskonflikt über Vorgehensweisen entsteht. Mit der Verlagerung ins Hafenumfeld gewinnt der Fall zunehmend den Charakter einer Milieugeschichte. Die **vierte Sequenz** verschärft den Konflikt, da neue Hinweise nicht zu einer linearen Auflösung führen, sondern zusätzliche Risiken erzeugen. Schimanskis konfrontativer Ermittlungsstil wird zugleich zur Stärke und zur Belastung. Der äußere Konflikt intensiviert sich durch die wachsende Komplexität des Falls, während sich auf der Figurenebene die persönlichen Konsequenzen seines Handelns zuspitzen. Damit verdichtet der zweite Akt nicht nur die Handlung, sondern erhöht auch die Fallhöhe, indem die Ermittlung sichtbar persönliche Kosten für Schimanski mit sich bringt. Er agiert zunehmend impulsiv, überschreitet institutionelle Grenzen und rückt emotional näher an Opfer und *Tatorte* heran. Der Konflikt intensiviert sich sowohl auf der Handlungsebene als auch auf der Figurenebene. Der **Midpoint** liegt etwa in der Mitte des Drehbuchs und markiert einen inneren Wendepunkt der Hauptfigur. In dem Fall „Duisburg-Ruhrort“ liegt er in Szene 35/36 (Seite 75-78 von 150, ab Filmminute 45:12). Nachdem Schimanski Poppinga im Gefängnis aufsucht und von ihm erstmals den entscheidenden Hinweis auf die neue Spur rund um Wolf erhält, scheint sich die Ermittlung neu zu ordnen. Noch bevor Schimanski diesen Übergang reflektieren kann, konfrontiert ihn Thanner unmittelbar mit weiteren relevanten Informationen. Schimanski wird nicht mehr als souveräner Ermittler gezeigt, sondern als sichtbar belastete Figur, dessen Methode erstmals infrage steht. Die neue Spur bringt den Fall zwar wieder in Gang, macht aber zugleich deutlich, dass der weitere Verlauf nicht allein durch äußere Ermittlungsarbeit bestimmt sein wird. Er führt den Fall nicht, sondern wird wieder in ihn zurückgeführt. Zugleich verändert sich das Verhältnis zwischen Schimanski und Thanner, der hier erstmals nicht nur

als institutioneller Gegenpol, sondern als funktionaler Partner erscheint. Thanner holt den erschöpften Schimanski zurück.

Nach dem Midpoint setzt zunächst erneut Bewegung in der Ermittlung ein. Diese unterscheidet sich jedoch deutlich von den frühen Sequenzen des zweiten Aktes. Die Vorwärtsbewegung ist in **Sequenz fünf** mit wachsender Unsicherheit verbunden. Zwar eröffnen sich neue Zugänge zum Umfeld des Opfers, zugleich wird Schimanski jedoch zunehmend angreifbar, da seine Ermittlungsarbeit stärker über persönliche Nähe und soziale Bindungen verläuft. Damit verschärft sich der Konflikt auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Der äußere Konflikt bleibt bestehen, die Täterfrage ist noch nicht geklärt. Der soziale Konflikt verdichtet sich, da Schimanski über sein Verhalten Reibung erzeugt. Der innere Konflikt wird stärker sichtbar, weil seine Rolle zwischen Kommissar und Milieumensch nicht stabilisiert wird. In der anschließenden **sechsten Sequenz** kippt diese Entwicklung deutlich ins Negative. Die Ermittlung führt nicht mehr zu Entlastung oder Orientierung, sondern zu Verstrickung. Neue Informationen erhöhen den Druck auf die Figur und verschärfen die Situation, da jeder Erkenntnisgewinn unmittelbare Konsequenzen nach sich zieht. Wissen wird hier nicht mehr als Lösungspotenzial, sondern als Belastung erfahrbar. Damit unterscheidet sich diese Phase fundamental von den frühen Ermittlungssequenzen: Der zweite Akt erfüllt nun seine dramaturgische Funktion, indem der Konflikt nicht nur komplexer, sondern existenzieller wird. Diese Phase endet mit dem **zweiten Wendepunkt**, der in Szene 55 zu verorten ist. Inhaltlich bündeln sich hier die zuvor aufgebauten Ermittlungsansätze in einen Zustand maximaler Zuspitzung und gleichzeitiger Desillusionierung. Trotz des weiteren Mordopfers, erweisen sich die bisherigen Spuren als unzureichend, Zusammenhänge bleiben fragmentarisch, und Schimanski steht dem Fall erstmals erkennbar ohne tragfähige Handlungsoption gegenüber. Damit kippt die zuvor noch von Aktivität und Vorwärtsbewegung geprägte Entwicklung in eine Phase der Krise. Der Protagonist ist an diesem Punkt am weitesten von einer Lösung entfernt, sowohl auf der Ebene der Ermittlung als auch in seiner persönlichen Haltung zum Fall. Diese Konstellation entspricht dem dramaturgischen Prinzip der Peripetie, bei der sich die Handlung ins Gegenteil wendet. Die zuvor aufgebaute Ermittlungsbewegung ist an diesem Punkt zusammengebrochen. Schimanski befindet sich in einer maximalen Krise, sowohl in Bezug auf den Fall als auch auf seine eigene Rolle als Ermittler.

Der **dritte Akt** ist nun vollständig auf die Zuspitzung und Entscheidung des zentralen Konflikts ausgerichtet und entfaltet sich entsprechend dem Sequenzmodell nach Schütte in zwei abschließenden Sequenzen. In der **siebten Sequenz** treibt die Handlung konsequent auf den Höhepunkt zu. Schimanski handelt nun auf Grundlage der im zweiten Akt durchlaufenen inneren Entwicklung. Entscheidungen erfolgen entschlossener und zielgerichteter. Nebenstränge treten zurück, der äußere Konflikt mit dem Täter und Schimanskis innerer Konflikt verschränken sich dabei immer stärker, während der institutionelle Rahmen der Polizei nahezu vollständig in den Hintergrund tritt. Diese Phase fungiert als letzte Annäherung an die entscheidende Konfrontation. Die **Klimax** ist in der finalen Begegnung zwischen Schimanski und dem Täter, Szene 58-60. Es handelt es sich um den Moment, in dem alle zuvor aufgebauten Spannungen aufeinandertreffen. In der direkten Konfrontation mit dem Täter erreicht der äußere Konflikt mit der Schießerei seinen Höhepunkt. Schimanski ist emotional und körperlich am Ende, seine Nähe zu den Opfern und sein impulsives Handeln haben unmittelbare Konsequenzen, es ist der Punkt der maximalen Fallhöhe. In **Sequenz acht** folgt die

eigentliche Auflösung, die jedoch nicht als geradliniger Abschluss gestaltet ist, sondern durch erneute Irritationen geprägt ist. Zwar werden die Täter gefasst, doch die narrative Ordnung wird nicht sofort wiederhergestellt. Erst im Verlauf dieser Sequenz wird deutlich, dass die beiden Mordfälle nicht unmittelbar zusammenhängen. Ordnung wird formal wiederhergestellt, doch die emotionale Stabilität bleibt brüchig. Gerade dieses Auf und Ab in der Schlussphase entspricht der dramaturgischen Logik des dritten Aktes, in dem die Handlung zwar entschieden, aber nicht vollständig beruhigt wird. Das Ende entspricht damit keinem klassischen Happy End im harmonisierenden Sinn, sondern einer funktionalen Beruhigung nach einer massiven Störung. Dramaturgisch erfüllt der Schluss dennoch die Erwartungen des Fernsehfilms, da die zentrale Handlung abgeschlossen und die emotionale Entwicklung der Hauptfigur vollzogen ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die dramaturgische Struktur von „Duisburg-Ruhrort“ klar entlang der Drei-Akt-Struktur und des Sequenzmodells nach Schütte entfaltet, dabei jedoch die Gewichtung einzelner Phasen deutlich zugunsten der Figurenentwicklung verschiebt.

Heldenreise von Horst Schimanski

Ergänzend zur äußeren dramaturgischen Struktur lässt sich die Figur Horst Schimanski in „Duisburg-Ruhrort“ entlang der zwölf Stationen der Heldenreise analysieren. Während die Drei-Akt-Struktur den Handlungsverlauf organisiert, macht die Heldenreise sichtbar, wie sich Schimanskis innere Haltung im Verlauf des Films verändert. Mit Hilfe konkreter Regieanweisungen der Autoren lassen sich die Charakterzüge des Protagonisten erkennen, ohne dass Sie explizit genannt werden müssen. Es wird nicht geschrieben, dass Schimanski wütend ist, stattdessen wird geschrieben, dass Er ein Glas gegen die Wand wirft. Im Folgenden werden die zwölf Schritte im Detail betrachtet.

Die gewohnte Welt Schimanskis wird in den ersten Szenen ausschließlich über sein privates und soziales Umfeld etabliert. Der Film beginnt mit einer einzigen langen Einstellung über drei Minuten wie Horst Schimanski durch seine Wohnung läuft, drei rohe Eier schluckt und Duisburg von oben herab betrachtet. Regieanweisungen beschreiben einen heruntergekommenen, ungeordneten Wohnraum. Infolgedessen begibt Er sich auf die Straßen Duisburgs, sein neues Territorium. Der Film weicht hier von dem Drehbuch ab, da einige Szenen gestrichen und abgeändert wurden. Schimanski trifft auf einen Nachbarn, der einen Fernseher mit den Worten „Dieses scheiß Fernsehen, taugt sowieso nichts“ aus dem Fenster wirft. Eine ikonische Szene, die offensichtlich Kritik an dem damaligen Fernsehen ausübt. Schimanskis erste Worte „Zettel du Idiot, hör auf mit der Scheiße!“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 6) sind exemplarisch für seine Ausdrucksweise, die sich gänzlich von den bisherigen *Tatort*-Kommissaren abhebt. In der anschließenden Kneipenszene wird diese Verortung weiter vertieft. Schimanski interagiert körperlich, laut und ungefiltert. Er ist Teil des Raumes, nicht dessen Beobachter. Seine gewohnte Welt ist instabil, aber für Ihn funktional. Der **Ruf des Abenteuers** beginnt mit Szene 8, in der Schimanski am Hafen eintrifft. Er wird erstmals direkt mit dem Verbrechen konfrontiert. Der Fall tritt nicht abstrakt an Ihn heran, sondern über soziale Nähe. Eine klassische explizite **Weigerung** existiert nicht. Stattdessen äußert sich Schimanskis innere Weigerung implizit über seine Arbeitsweise. Er verweigert formale Distanz, institutionelle Ordnung und die Rolle des neutralen Ermittlers. In Befragungsszenen agiert Er impulsiv, aggressiv und körperlich. Diese Haltung kann als unbewusste Weigerung gelesen werden, sich den Regeln der professionellen

Ermittlungsarbeit unterzuordnen. Schimanski folgt widerstandslos dem Ruf den Mord aufzuklären, da dies schlichtweg sein Beruf ist. Sein Partner Thanner übernimmt eine funktionale **Mentor** Rolle. Zu Beginn wird Thanner als methodischer Gegenpol etabliert. Dies erweist sich direkt in seinem ersten Auftreten, wo Er exzellentes Französisch spricht und für Schimanski übersetzen muss. Regieanweisungen betonen seine kontrollierte Körpersprache, seine Distanz und seine Orientierung an Regeln. Thanner fungiert aber als permanenter Spiegel für Schimanskis Defizite. Die **erste Schwelle** wird mit Szene 14 überschritten, als Schimanski Poppinga in der Kneipe konfrontiert und Ihn gegen dessen Willen auf das Präsidium bringt. Es ist der erste Wendepunkt der Geschichte, welcher bereits im Detail untersucht wurde. Schimanski verlässt endgültig die Rolle des Milieumenschen und handelt als Kommissar, allerdings nach eigenen Regeln. Mit dieser Szene bindet Er sich unumkehrbar an den Konflikt. Ein Zurück in die distanzierte Beobachterposition ist nicht mehr möglich. Die folgenden Ermittlungssequenzen fungieren als klassische **Bewährungsproben**. Schimanski bewegt sich durch Wohnungen, Hafengebiete und soziale Randräume. Er trifft auf Verbündete und Gegner, ohne klare Trennlinien. Die neue Welt ist für Ihn jedoch keine fremde, sondern seine eigene. Allerdings in einer anderen Form, da Er auf Bekannte nicht als Gleichgestellter trifft, sondern ihnen als Kommissar überlegen ist. Der **Tiefpunkt** zeichnet sich weniger durch ein einzelnes Ereignis als durch eine allgemeine Erschöpfung aus. Schimanski ist zunehmend isoliert und hat einige nachdenkliche Momente. Seine Nähe zum Fall wird zur Belastung. Er wirkt übermüdet, gereizt und körperlich angeschlagen. Dies wird durch die Regieanweisungen zum Ausdruck gebracht. „Schimanski wird nachdenklich. Er geht zum Fenster und blickt auf die Stadt.“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 47), „Schimanski ißt lustlos“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 48) oder „Schimanski wirkt angespannt“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 65). Die **entscheidende Prüfung** liegt in der Begegnung mit Poppinga im Gefängnis und der anschließenden Konfrontation mit neuen Informationen, der Midpoint in Szene 35/36. Schimanski erhält einen entscheidenden Hinweis, der den Fall neu strukturiert. Gleichzeitig wird deutlich, dass seine bisherige Vorgehensweise nicht ausreicht. Die entscheidende Prüfung besteht nicht im äußeren Sieg, sondern in der Erkenntnis der eigenen Grenzen. Der innere Konflikt tritt offen zutage. Die **Belohnung** ist der Fund einer weiteren Leiche in Szene 46. Obwohl diese Entwicklung die Situation objektiv verschärft, erzeugt Sie für die Hauptfigur eine kurzfristige Stabilisierung. Der Fall verdichtet sich, bisherige Ermittlungsansätze scheinen bestätigt. Schimanski gewinnt erneut das Gefühl, handlungsfähig zu sein. Die Belohnung besteht somit nicht in Entlastung, sondern in einer vorübergehenden narrativen Ordnung, die den weiteren Verlauf der Ermittlung trägt. Die **Rückkehr** beginnt mit dem Übergang in den dritten Akt. Schimanski ist in eine Schießerei verwickelt. Regieanweisungen betonen seine Verletzlichkeit: „Schimanski kommt auf die Straße und geht zum Lokal zurück. Sein Anzug ist zerrissen“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 126). Diese Beschreibung ist mehr als eine äußere Zustandsbeschreibung. Der beschädigte Körper fungiert als visuelles Zeichen für die innere Zerrüttung der Figur. Schimanski trägt die Spuren des Konflikts sichtbar an sich, sowohl im physischen als auch im symbolischen Sinn. Die Rückkehr ist kein Triumphzug, sondern ein mühsames Weitergehen. Die **Erkenntnis** der Heldenreise wird in Szene 66 vollzogen, im Gespräch zwischen Schimanski und seinem Vorgesetzten Königsberg. Schimanski rekonstruiert, wie die Mordfälle abgelaufen sein müssen und in welchem Verhältnis Sie zueinanderstehen. Er ordnet die Ereignisse ein, benennt Motive, beschreibt Zusammenhänge. Die

Reaktion Königsbergs „Horst - sehr dünn!“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 134) und „Die "Richtung" mag ja stimmen.“ (Vocks & Wittenburg, 1981, S. 136) ist dabei von zentraler dramaturgischer Bedeutung. Sie entwertet Schimanskis Bemühung und verweigert ihm jede Form von Anerkennung oder emotionaler Bestätigung. Schimanskis Erkenntnis besteht darin, dass seine Vorstellung von Gerechtigkeit nicht vollständig zurückerlangt werden kann. Diese Einsicht markiert den Abschluss der inneren Reise. Die **Heimkehr** erfolgt ohne harmonische Stabilisierung. Schimanski kehrt nicht in einen verbesserten Status quo zurück, sondern in eine fragile Ordnung. Er hat seinen Platz nicht gefunden, sondern akzeptiert. Die Figur bleibt widersprüchlich, gebrochen, aber handlungsfähig. Genau darin liegt die individuelle Handschrift des Films.

Die Heldenreise in „Duisburg-Ruhrort“ folgt zwar den zwölf Stationen, wird jedoch modernisiert und abgewandelt. Die Transformation ist unvollständig, ambivalent und nicht harmonisierend. Schimanski wird nicht zum Helden im klassischen Sinn, sondern zu einer Figur, deren Scheitern integraler Bestandteil ihrer Attraktivität ist.

Antagonist

In „Duisburg-Ruhrort“ ist kein klassisch ausgearbeiteter Antagonist im Sinne einer psychologisch eigenständigen Gegenspielerfigur angelegt. Die Täterfiguren bleiben narrativ fragmentarisch und treten ausschließlich in Relation zu Schimanski in Erscheinung. Ihre Charakterisierung erfolgt nicht über eine eigenständige Perspektive oder Täterpsychologie, sondern wird vollständig durch Schimanskis Wahrnehmung, seine Verhöre und seine unmittelbaren Begegnungen vermittelt. Dramaturgisch fungieren die Täter weniger als zentrale Antagonisten, sondern als Auslöser und Projektionsflächen für Schimanskis moralischen Konflikt. Aus diesem Grund wird auf eine detaillierte Analyse von Antagonisten und Nebenfiguren verzichtet.

Die Analyse von „Duisburg-Ruhrort“ zeigt exemplarisch, wie sich bereits zu Beginn der 1980er-Jahre grundlegende dramaturgische Konventionen des *Tatorts* verschieben. Der Fall etabliert eine konsequent figurengetriebene Erzählweise, in der Perspektivbindung, Milieuverortung und körperliche Präsenz der Hauptfigur zentrale strukturbildende Funktionen übernehmen. Dramaturgische Modelle wie die Drei-Akt-Struktur und die Heldenreise sind klar erkennbar, werden jedoch zugunsten einer ambivalenten Figurenentwicklung und einer offenen Konfliktauflösung bewusst angepasst.

4.2 *Tatort* 842 „Borowski und der stille Gast“ (Kiel, 09.09.2012)

Mit dem *Tatort* „Borowski und der stille Gast“ erfährt die Reihe im Jahr 2012 eine Zäsur. Erstmals wird ein einzelner *Tatort*-Film nicht als abgeschlossene Einheit konzipiert, sondern narrativ fortgeführt. Der Film bildet den Auftakt zu zwei weiteren Folgen, „Borowski und die Rückkehr des stillen Gastes“ (2015) und „Borowski und der gute Mensch“ (2021), und durchbricht damit das bis dahin zentrale Prinzip der episodischen Geschlossenheit. Diese serielle Erweiterung verschiebt die dramaturgische Logik des *Tatorts* und eröffnet neue Formen der Figuren- und Konfliktentwicklung. Zugleich gilt „Borowski und der stille Gast“ als einer der prägnantesten Beiträge der Reihe, als absoluter Klassiker des *Tatorts* (Leimann, 2025). Die dramaturgische Anlage verzichtet bewusst auf die klassische

Rätselstruktur und verschiebt den Fokus von der Täterermittlung hin zu einer psychologisch motivierten Auseinandersetzung mit Tat, Täter und Wirkung der Gewalt. Anstelle einer klassischen Whodunit-Struktur wird dem Publikum frühzeitig Täterwissen zugänglich gemacht. Damit verschiebt sich die zentrale Frage der Erzählung von der Tätersuche hin zur Wirkung der Tat auf Täter und Ermittler gleichermaßen (Gertz, 2012). Die Figur Klaus Borowski wurde bereits 2002 in einem *Stahlnetz*-Film als eigensinniger Kommissar aus Hannover eingeführt. Seit 2003 ermittelt Er als *Tatort*-Kommissar in Kiel (Dingemann, 2010, S. 11).

Vor diesem Hintergrund eignet sich „Borowski und der stille Gast“ in besonderer Weise als zweites Fallbeispiel der Analyse. Der Film steht für einen formalen und dramaturgischen Sonderfall innerhalb des *Tatort*-Formats, bei dem die psychologische Tiefenstruktur von Täter und Ermittler in den Mittelpunkt rückt.

Kurzzinhalt

Ein rätselhafter Notruf bildet den Ausgangspunkt der Ermittlungen der Kieler Kriminalpolizei, bei dem eine Frau angibt, ein unbekannter Täter dringe scheinbar durch die Wände ihrer Wohnung ein. Trotz des Alarms kann das Opfer nicht gerettet werden. Für Kommissar Borowski und seine Kollegin Sarah Brandt stellt sich daraufhin die Frage, wie der Täter eine abgeschlossene Wohnung betreten und verlassen konnte, ohne Spuren zu hinterlassen. Während die Ermittlungen zunächst von Unklarheit geprägt sind, deutet sich an, dass die Bedrohung noch nicht beendet ist. Der unheimliche Besucher hat bereits sein nächstes Opfer im Visier und diesmal ist es Sarah Brandt.

Filmeinstieg

Der Filmeinstieg von „Borowski und der stille Gast“ lässt sich weder als klassische Ouvertüre noch als konventioneller Medias-Res-Anfang einordnen. Die erste Szene zeigt keine handelnde Figur, keine räumliche Verortung und kein Milieu, sondern konzentriert sich ausschließlich auf anonyme Hände, die mit äußerster Präzision einen Schlüssel nachmachen. Diese Szene fungiert nicht als atmosphärischer Vorspann, sondern als gezielte Vorbereitung eines späteren Verbrechens. Zwar beginnt der Film unmittelbar und ohne erklärende Einordnung, jedoch nicht mitten in einem laufenden Konflikt. Es gibt keine Eskalation, keine Konfrontation und keine identifizierbare Hauptfigur. Stattdessen ist der Einstieg ruhig, kontrolliert und von latenter Spannung geprägt. Diese Spannung verdichtet sich in der folgenden Szene weiter, in der über die Notrufzentrale die Stimme einer Frau zu hören ist, die schildert, dass ein Mann durch die Wand in Ihre Wohnung eindringt. Die Bedrohung wird erstmals konkret, bleibt jedoch weiterhin fragmentarisch und perspektivisch eingeschränkt. Mit dem anschließenden SEK-Einsatz kippt der kontrollierte Einstieg abrupt. Institutionelle Gewalt, Tempo und operative Hektik brechen in die bislang stille Erzählweise ein und markieren den Übergang von latenter Bedrohung zu offenem Eingreifen. Erst im Anschluss daran tritt Klaus Borowski erstmals auf und verortet die Handlung eindeutig in Kiel. Insgesamt lässt sich der Beginn von „Borowski und der stille Gast“ als ein Einstieg beschreiben, der atmosphärische Verdichtung mit narrativer Vorausdeutung verbindet. Der Film verschiebt damit den dramaturgischen Fokus von der Fallentdeckung hin zur Erfahrung von Bedrohung und Kontrolle.

Erzählstrategie und Erzählperspektive

„Borowski und der stille Gast“ bricht fundamental mit der klassischen erzählerischen Grundlogik des *Tatorts*, die traditionell auf dem Whodunit-Prinzip basiert. Während der Zuschauer im konventionellen *Tatort* gemeinsam mit den Ermittlern Schritt für Schritt Informationen sammelt und die Täterfrage im Zentrum der Spannung steht, kehrt dieser Film das Wissensverhältnis bewusst um. Die Identität des Täters wird früh offengelegt. Das Publikum weiß von Beginn an, dass Kai Korthals der Mörder ist, und erhält fortlaufend Einblick in seine Handlungen, Routinen und Vorbereitung weiterer Taten. Die Spannung entsteht somit nicht aus der Frage, wer der Täter ist, sondern aus der Frage, wann und ob es den Ermittlern gelingt, ihn zu stoppen. Dieses erzählerische Verfahren verschiebt die Dramaturgie konsequent vom Rätsel zur Suspense. Das Publikum weiß mehr als Borowski, sieht den Täter planen, beobachten und sich seinen Opfern nähern, während Borowski zeitgleich Hypothesen entwickelt, Spuren prüft und immer wieder knapp hinter dem Täter zurückbleibt. Die Spannung resultiert aus der permanenten Verzögerung zwischen Wissen und Handlung. Der Zuschauer erkennt die Gefahr, lange bevor die Ermittler reagieren können. Zentral für diese Erzählstrategie ist der konsequente Einsatz von Parallelmontage. Die Handlung wird fortlaufend zwischen Borowskis Ermittlungsarbeit und Korthals' Täterhandlungen alternierend erzählt. Der Täter bleibt dem Ermittler stets einen Schritt voraus. Diese Struktur erzeugt ein permanentes Gefühl der Bedrohung, da jede neue Szene mit Korthals nicht Erkenntnis, sondern Eskalation bedeutet. Dabei bleibt die Erzählperspektive dennoch klar strukturiert. Es existieren zwei klar voneinander abgegrenzte Erzählebenen: die Ermittlerperspektive und die Täterperspektive. Beide werden hierarchisch gegeneinander ausgespielt. Die Täterperspektive ist dem Zuschauer zugänglich, dem Ermittler jedoch entzogen. Diese asymmetrische Wissensverteilung ist das dramaturgische Kernprinzip des Films. Die klassische Identifikationsstruktur des *Tatorts* wird damit verschoben. Der Zuschauer identifiziert sich weiterhin mit Borowski, teilt jedoch gleichzeitig eine unheimliche Nähe zum Täter, ohne dessen Handeln zu legitimieren.

Insgesamt nutzt „Borowski und der stille Gast“ die Erzählstrategie als zentrales Mittel der Bedeutungsproduktion. Der Film erzählt nicht primär eine Kriminalgeschichte, sondern inszeniert ein permanentes Gegeneinander von Wissen und Nicht-Wissen, Nähe und Verfehlung, Kontrolle und Kontrollverlust. Die bewusste Abkehr vom Whodunit-Prinzip zugunsten einer konsequenten Suspense-Dramaturgie stellt einen der markantesten Konventionsbrüche innerhalb der *Tatort*-Reihe dar. Spannung entsteht hier nicht durch Aufklärung, sondern durch das schmerzhaftes Wissen um das drohende Scheitern.

Thema

Das zentrale Thema von „Borowski und der stille Gast“ ist die Suche nach Nähe und Anerkennung als destruktives Bedürfnis, welches in Gewalt umschlägt. Der Film nutzt Frauenmorde nicht als zentrales Thema, sondern als narrative Oberfläche. Das eigentliche Thema liegt unterhalb der Handlungsebene und verhandelt ein psychologisches Bedürfnis, dessen Eskalation sich in wiederholter Gewalt manifestiert. Der *Tatort* verhandelt die psychologische Leerstelle eines Täters, dessen Handeln aus einem tief verankerten Bedürfnis nach Beziehung, Kontrolle und Wahrnehmung entsteht. Im Unterschied zu klassischen *Tatorten* geht das thematische Zentrum hier nicht vom Ermittler, sondern vom Täter aus. Kai Korthals handelt nicht aus Habgier, Rache oder Affekt, sondern aus dem Wunsch

heraus gesehen, gehört und emotional gespiegelt zu werden. Gewalt wird zur einzigen Form von Kommunikation. Der Mord ist dabei kein Ziel, sondern Mittel, um Nähe zu erzwingen. Borowski fungiert in diesem thematischen Gefüge nicht als klassische Gegenkraft, sondern als Spiegel und Projektionsfläche. Sein eigenes Bedürfnis nach Ordnung, Kontrolle und emotionaler Distanz trifft auf einen Täter, dessen Handeln von Grenzüberschreitung und Nähe bestimmt ist. Gerade diese Fokussierung auf Täterbedürfnisse begründet die besondere dramaturgische Handschrift des Films und erklärt zugleich seine serielle Fortsetzbarkeit.

Konflikt

Der zentrale Konflikt von „Borowski und der stille Gast“ ist als ausgeprägter Antagonistenkonflikt angelegt. Im Mittelpunkt steht die direkte Gegenüberstellung von Ermittler und Täter, wobei der Konflikt nicht aus der Aufklärung eines einzelnen Verbrechens entsteht, sondern aus der fortschreitenden Eskalation zwischen Borowski und Korthals. Kai Korthals agiert als aktiv handelnde Gegenspielerfigur. Seine Handlungen sind gezielt auf Kontrolle, Nähe und psychische Überlegenheit ausgerichtet. Der Konflikt entfaltet sich dabei nicht über klassische Ermittlungslogik, sondern über eine kontinuierliche psychologische Zuspitzung. Der Film verzichtet bewusst auf eine komplexe Mehrfachkonfliktstruktur und setzt seinen Fokus stattdessen sehr bewusst auf die konsequente Verdichtung des Antagonistenkonflikts. Innere Konflikte der Ermittlerfigur, sowie gesellschaftliche oder institutionelle Dimensionen fungieren primär als Verstärker des zentralen Gegenspielerkonflikts.

Drei-Akt-Struktur (Sequenzmodell)

Während klassische *Tatort*-Filme ihre Dramaturgie aus der schrittweisen Rekonstruktion eines Verbrechens entwickeln, basiert dieser Film auf einer früh etablierten Gegnerschaft zwischen Ermittler und Täter.

Die **erste Sequenz** dient der tonalen und thematischen Grundierung des Films. Dabei verbindet die Dramaturgie einen frühen Einblick in die Vorbereitung eines Verbrechens mit der anschließenden Etablierung polizeilicher Ermittlungsroutinen. Die Kommissare werden eingeführt und das institutionelle Vorgehen der Kriminalpolizei wird sichtbar. Innerhalb dieser Szenen wird spekuliert, wie der Täter vorgegangen sein könnte, welche Zugänge Er genutzt haben, könnte und welches Motiv zugrunde liegen könnte. In Szene 17, in der Kai Korthals an der Wohnungstür klingelt, erfährt der Zuschauer eine konkrete Bedrohung. Obwohl seine Identität noch nicht explizit benannt wird, ist durch sein Verhalten, seine Ruhe und die Inszenierung der Situation bereits deutlich, dass Er eine zentrale Rolle in dem Fall spielt. Diese Szene fungiert als implizite Tätermarkierung. Der **auslösende Moment** findet in Szene 21 statt. In dieser Szene hört Borowski den Notruf ab, in dem eine Frau sagt: „Er ist durch die Wand.“ (Arango, 2012, S. 10) Mit diesem Moment vollzieht sich ein zentraler dramaturgischer Übergang. Die Stimme und die Angst des Opfers erzeugen eine Nähe, die Borowski aus seiner distanzierten Rolle herausholt. Er beginnt aktiv zu werden, erste Hypothesen zu entwickeln und den Fall nicht nur formal, sondern auch intuitiv zu begreifen. Dieser Ruf des Abenteurers markiert auch den Übergang zur **zweiten Sequenz**. Die Ermittlungen schreiten voran und verlaufen parallel zur weiteren Ausarbeitung der Täterfigur. Mit dem Übergang von Szene 24 zu Szene 25 wird Kai Korthals als Täter identifiziert. Während Borowski formuliert, dass der Täter „noch etwas mitgenommen“

(Arango, 2012, S. 14) habe, zeigt die Montage Kai Korthals beim Zähneputzen mit der Zahnbürste einer Frau. Die Erzählung koppelt Erkenntnis und Bild. Der Zuschauer weiß mehr als der Ermittler, der Film entscheidet sich nun eindeutig für eine offene Täterführung. Parallel dazu wird Korthals' Suche nach Kommissarin Brandt etabliert. Der Fall erhält dadurch eine zusätzliche emotionale Tiefe. Die Gewalt richtet sich nicht mehr nur gegen anonyme Opfer, sondern beginnt in das soziale und berufliche Umfeld der Ermittler hineinzugreifen. Der **erste Wendepunkt** des Films ist in Szene 32 zu finden. In dieser Szene wird Kai Korthals, getarnt als Postbote, dabei gezeigt, wie Er bei einer alleinerziehenden Mutter klingelt. Erst im weiteren Verlauf des Films erschließt sich Ihre volle Bedeutung, wenn deutlich wird, dass es sich bei der beobachteten Frau um ein späteres Opfer handelt. Der Film verschiebt seinen Fokus von der Analyse eines bereits begangenen Verbrechens hin zur antizipierten Eskalation weiterer Taten. Die Ermittlungsarbeit erscheint nun als potenziell zu langsam. Die offene Täterführung erzeugt einen strukturellen Wissensvorsprung, der den Spannungsdruck deutlich erhöht. Die Frage lautet nicht mehr allein, wie der Täter vorgegangen ist, sondern ob es der Polizei gelingen wird rechtzeitig einzugreifen.

Dramaturgisch markiert diese Szene den Übergang zum **zweiten Akt**. In **Sequenz drei** verdichtet sich der Film, indem Er die Ermittlungsarbeit als Suchbewegung organisiert und diese kontinuierlich mit Handlungen spiegelt, die den Täter als kontrollierende Kraft etablieren. Der zweite Akt beginnt damit nicht als klassische Ermittlungsroutine, sondern als Aufbau eines antagonistischen Kräftefeldes. Die Polizei versucht, die Psychologie des Täterverhaltens zu fassen, während der Täter die Grenze zwischen öffentlichem Raum und Intimsphäre weiter verschiebt. Die Täterbewegung reicht zunehmend in das soziale Umfeld der Ermittler hinein. **Sequenz vier** führt diese Anlage mit stärkerer Zuspitzung auf ein konkretes Zielobjekt und auf das Prinzip Nähe als Gefahr, fort. Der Handlungsraum wird enger, Korthals hat es nun explizit auf Kommissarin Brandt abgesehen. Die Sequenz arbeitet so auf einen Moment hin, in dem sich die Ermittlung erstmals nicht nur als Interpretation, sondern als Beweisführung stabilisieren kann. Der **Midpoint** lässt sich in Szene 72 (Seite 45 von 80, ab Filmminute 45:17) verorten. Die Ermittler sind bei der Frau vom Anfang, die Korthals als sein nächstes Opfer auserkoren hat. Ihr Kind ist verschwunden. Während der Befragung sichert Borowski die rote Zahnbürste als mögliches Beweisstück. Diese kurze Handlung wirkt wie ein Innehalten im Fluss der Ereignisse und erfüllt damit genau die Midpoint-Logik, in der die Handlung kurzzeitig zum Stillstand kommt und eine erste Veränderung der Figur sichtbar wird. Borowski sieht direkt, allerdings als einziger, die Verbindung zu Korthals. Dieser Punkt markiert einen Hoffnungsmoment, da aus dem zuvor dominierenden Rätsel erstmals eine konkret greifbare Spur entsteht. Die Spur ist nicht nur kriminalistisch relevant, sondern charakterisiert Borowskis Arbeitsmodus als Mischung aus Intuition, Sturheit und Kontrollbedürfnis. Der zweite Teil des zweiten Aktes ist vollständig als Negativentwicklung angelegt und führt Borowski Schritt für Schritt in eine Situation zunehmender Ohnmacht.

In **Sequenz fünf** verliert die Ermittlung ihre zuvor gewonnene Stabilität. Zwar scheint mit der Zahnbürste ein konkreter Anhaltspunkt vorzuliegen, doch die Handlung zeigt, dass dieser Beweis nicht zu einer unmittelbaren Zuspitzung führt. Stattdessen gewinnt der Täter erneut die Oberhand über das Erzähltempo. Die Ermittlungen geraten ins Hintertreffen, während Kai Korthals weiterhin unbeobachtet agiert. Borowskis Arbeitsweise wirkt in dieser Phase zunehmend angespannt. Seine

Intuition stößt an institutionelle Grenzen, seine Hypothesen lassen sich nicht unmittelbar absichern. Die zuvor gewonnene Klarheit schlägt in Frustration um. Zugleich intensiviert der Film die emotionale Dimension des Konflikts, indem die Nähe zwischen Täter und potenziellen Opfern weiter zugespitzt wird. Korthals' Präsenz wirkt allgegenwärtig, aber schwer greifbar. Die Spannung entsteht weniger aus neuen Informationen als aus dem Gefühl, dass die Ermittler zu spät sein könnten. Szene 85 ist der Übergang zu **Sequenz sechs**. In dieser Szene wird das nächste Verbrechen noch nicht vollzogen, jedoch dramaturgisch unausweichlich vorbereitet. Kai Korthals betritt die Wohnung der alleinerziehenden Mutter, nachdem Er bereits ihr Kind entführt hat. Er möchte Sie trösten, Er sucht ihre Nähe. Die Frau schimpft darüber, dass Sie keine Kaffeefilter habe und Korthals erwidert: „Im Hängeschränk. Ganz hinten.“ (Arango, 2012, S. 54). Die Frau reagiert unmittelbar skeptisch. Damit kippt die zuvor sorgfältig aufgebaute Machtasymmetrie. Der Zuschauer erkennt erstmals, dass Korthals beginnt, Kontrolle zu verlieren. Korthals erkennt diesen Moment selbst. Seine Aussage „Ich wollte nicht, dass das jetzt geschieht“ (Arango, 2012, S. 56) zeigt explizit, dass der Mord nicht geplant, sondern erzwungen ist. Der Täter handelt nicht aus kalkulierter Überlegenheit, sondern aus dem Verlust von Tarnung und Kontrolle. Währenddessen bekommt Kommissarin Brandt zunehmend das Gefühl, dass Korthals auch in ihre Wohnung eindringt und Borowski bekommt die Bestätigung, dass die rote Zahnbürste unangetastet ist. In diesem Moment begreift Er seinen folgeschweren Fehler, die Frau nicht beschützt zu haben. Somit ist der **zweite Wendepunkt** eingeleitet und in Szene 95 zu verorten. Borowski und Brandt finden die Leiche der Mutter. Diese Szene gibt der Handlung eine neue und zugleich drastische Richtung. Bis zu diesem Punkt bestand für Borowski noch die Hoffnung, dem Täter rechtzeitig zuzukommen. Diese Hoffnung wird hier endgültig zerstört. Der Mord ist vollzogen, obwohl die Ermittler bereits nah waren. Borowski ist zu spät. Dramaturgisch handelt es sich um die größtmögliche Katastrophe im Sinne des Modells. Borowskis Bedürfnisse Kontrolle herzustellen und weitere Gewalt zu verhindern, bleiben unerfüllt. Es ist eine klassische Peripetie. Der zweite Akt endet nicht mit Erkenntnis, sondern mit Schuld und Versagen.

Der **dritte Akt** wird durch die **siebte Sequenz** eingeleitet. Der Film fokussiert sich nun vollständig auf die Konfrontation zwischen Borowski, Brandt und Korthals. In Szene 102 erkennt Brandt den Täter erstmals eindeutig wieder und stellt die Verbindung zu deren erster Begegnung her. Damit rückt das Ziel der Ermittlung, den Fall zu lösen, erstmals wieder greifbar nahe. Gleichzeitig verschärft sich die Bedrohungslage, da Korthals weiterhin stets einen Schritt voraus zu sein scheint. Borowski und Brandt durchsuchen die Garage von Korthals, aus der Sie nur knapp einer Explosion entkommen. Dieser Moment steigert die Spannung weiter und macht deutlich, dass der Täter das Geschehen weiterhin kontrolliert. Die Handlung treibt in Szene 120, und auch zuvor, konsequent auf den Höhepunkt zu. Korthals sucht Brandt in der Ausnüchterungszelle auf, wo Sie zu ihrem eigenen Schutz untergebracht ist. Allerdings gibt Er ihr lediglich ihre Medikamente, sorgt sich um Sie und geht. Die **Klimax** wird dramaturgisch direkt im Anschluss in Szene 121 erreicht, in der Korthals erstmals direkt Kontakt zu Borowski aufnimmt. Dieser Moment markiert den lang vorbereiteten Punkt der unmittelbaren Konfrontation zwischen Ermittler und Täter, auf den der Film kontinuierlich hingearbeitet hat. Die anschließende **achte Sequenz** führt in eine hoch gespannte Zuspitzung, in der sich äußere Handlung und psychologischer Konflikt vollständig überlagern. Die Spannung hält bis zum vermeintlichen Abschluss an, in dem Korthals gestellt scheint und die Situation zunächst auf eine klassische

Auflösung zuläuft. Diese erfolgt jedoch nur scheinbar. Zwar wird der akute Konflikt beendet, doch der Film zeugt bis zuletzt von einer extremen Spannung, welche mit einer unerwarteten Wendung abgeschlossen wird. In der letzten Szene entkommt der Täter und keiner weiß, wo Er hin ist. Das offene Ende stellt eine bewusste Irritation innerhalb des *Tatort*-Kosmos dar. Die Spannung wird nicht vollständig aufgelöst, sondern in einen Zustand fortgesetzter Unsicherheit überführt, der zugleich die Möglichkeit einer Fortsetzung eröffnet und den außergewöhnlichen Charakter dieser Erzählung unterstreicht.

Zusammenfassend zeigt sich, dass „Borowski und der stille Gast“ seine dramaturgische Struktur konsequent auf die Zuspitzung des Antagonistenkonflikts ausrichtet und die Klimax gezielt in der ersten direkten Interaktion von Borowski und Korthals ansiedelt.

Heldenreise von Klaus Borowski

Während die Handlungsanalyse die Eskalation des Antagonistenkonflikts sichtbar macht, erlaubt die Heldenreise eine präzisere Betrachtung von Borowskis innerer Bewegung. Die Entwicklung der Figur wird nicht über explizite Innensicht erzählt, sondern über Situationen, Räume und Regieanweisungen, die Borowskis Haltung indirekt erfahrbar machen.

Borowskis **gewohnte Welt** ist zu Beginn des Films klar als professionell kontrollierter, emotional reduzierter Arbeitsraum etabliert. Das soziale Umfeld wird nicht großartig etabliert, der *Tatort* beginnt unmittelbar mit dem Leichenfund. Borowski agiert als erfahrener Ermittler, der sich durch Zurückhaltung, Präzision und Distanz auszeichnet. Regieanweisungen und Dialoge betonen seine ruhige Präsenz, seine beobachtende Haltung und seine Fähigkeit, auch in angespannten Situationen Kontrolle zu bewahren. „Borowski nimmt ein Foto des Opfers, schaut sich um. Er geht höflich und diskret um die arbeitenden Beamten der Spurensicherung herum.“ (Arango, 2012, S. 5). Diese gewohnte Welt ist funktional, aber isoliert. Nähe wird vermieden, emotionale Beteiligung kontrolliert. Der **Ruf des Abenteuers** erfolgt in Szene 21. In dieser Szene hört Borowski den Notruf ab. Mit diesem Moment wird Borowski erstmals nicht nur informativ, sondern emotional an den Fall gebunden. Er beginnt, den Fall aktiv zu interpretieren und erste Hypothesen zu entwickeln. Regieanweisungen zeigen, dass Er von Beginn an hochkonzentriert den Fall bearbeitet: „Borowski geht konzentriert lauschend durch den kurzen Flur. Borowski bleibt stehen. Das Gerede um Ihn herum stört Ihn. Alles friert ein, Keiner bewegt sich.“ (Arango, 2012, S. 10). Seine Autorität gegenüber den Beamten ist spürbar. Eine **Weigerung** gibt es im klassischen Sinne nicht. Die Annahme des Falls entspricht seinen Tätigkeiten als leitender Ermittler. Er hat schlichtweg keine andere Wahl, als mit der Untersuchung des Falls zu beginnen. Eine klassische **Mentor** Figur im Sinne der Heldenreise ist in diesem *Tatort* nicht eindeutig ausgeprägt. Stattdessen werden die Funktionen fragmentiert und situativ verteilt. Insbesondere seine Partnerin Sarah Brandt übernimmt phasenweise eine solche Rolle, ohne jedoch als übergeordnete Autoritätsinstanz aufzutreten. Durch ihre Präsenz, ihre Nachfragen und ihre persönliche Betroffenheit wird Borowski wiederholt mit Aspekten des Falls konfrontiert, die seinen inneren Konflikt hervorheben. Neben Sarah Brandt nimmt auch Schladitz eine zentrale Mentor Rolle ein. Als übergeordneter Vorgesetzter verfügt Er über institutionelle Autorität, tritt Borowski jedoch zugleich als persönlicher Vertrauter und Freund gegenüber. Darüber hinaus fungiert Kai Korthals indirekt als negativer Mentor, indem Er Borowski durch gezielte Grenzüberschreitungen und

psychologische Nähe zwingt, seine bisherigen Ermittlungsstrategien zu hinterfragen. Das **Überschreiten der ersten Schwelle** ist in Szene 33 zu finden. In dieser Szene verlässt Borowski seine Ermittlerposition. Er bemerkt erstmals die Epilepsie seiner Kollegin Sarah Brandt und reagiert nicht nur dienstlich, sondern sichtbar emotional. Borowski macht sich Gedanken um ihre Sicherheit, drängt Sie dazu, Schladitz als Vorgesetztem davon zu erzählen und übernimmt damit Verantwortung. Dramaturgisch markiert diese Szene den Übergang, da Borowski den Fall ab diesem Punkt nicht mehr ausschließlich als professionelle Aufgabe behandelt. Seine Nähe zu Brandt wird als neue Bindung etabliert, die ihn verwundbar macht und den weiteren Verlauf entscheidend mitprägt. Daraufhin wird Borowski mit einer Reihe von **Bewährungsproben** konfrontiert, die sich als fortschreitende Belastungen seiner Haltung und Kontrolle darstellen. Eine markante Zuspitzung erfährt diese Phase in Szene 45, in der Borowski mit seinem Vorgesetzten Schladitz aneinandergerät. Der erstmals deutlich sichtbare Wutausbruch markiert einen Bruch mit seiner sonst beherrschten Art und macht seine Überlastung unübersehbar. Er ist zu diesem Zeitpunkt nicht nur mit dem Fall konfrontiert, sondern zugleich mit den emotionalen Problemen seines Vorgesetzten, sowie mit der Sorge um Sarah Brandts gesundheitliche Gefährdung. Diese Szene legt offen, dass Borowski kaum über ein privates Auffangnetz verfügt. Schladitz erscheint als sein einziger enger Bezugspunkt, der jedoch selbst Teil des beruflichen Systems ist und damit keine echte Entlastung bieten kann. Weitere Bewährungsproben liegen in den wiederholten Rekonstruktions- und Analyseversuchen, bei denen Borowski das Vorgehen des Täters zwar scheinbar durchdringt, daraus jedoch keine Fortschritte gewinnt. Der Täter bleibt ihm stets einen Schritt voraus. All dies bündelt sich im **Tiefpunkt** der Heldenreise, der mit der Entführung des Kindes durch Korthals erreicht ist. Die Tat markiert den Punkt maximaler Verzweigung, da Borowski realisiert, dass der Konflikt endgültig eine Grenze überschritten hat und nicht mehr kontrollierbar ist. Seine bisherigen Strategien versagen und der Fall trifft ihn nun in seiner existenziellen Verantwortung. Der Tiefpunkt ist damit nicht nur ein dramatischer Einschnitt im äußeren Geschehen, sondern ein innerer Zusammenbruch der Ordnung, auf die Borowski bislang vertraut hat. Er selbst sagt: „Das ist ja auch zum Heulen hier.“ (Arango, 2012, S. 71). Die **entscheidende Prüfung** ist mit dem Midpoint gleichzusetzen. In diesem Moment gelingt Borowski erstmals ein qualitativer Erkenntnisprung, der nicht aus zusätzlicher Information, sondern aus einer neuen Verknüpfung entsteht. Ausgelöst wird dieser Wendepunkt durch ein scheinbar beiläufiges Detail, eine nagelneue Zahnbürste, das für die übrigen Ermittler ohne Bedeutung bleibt. Borowski erkennt darin jedoch eine Verbindung zu Korthals und dessen Vorgehen. Er sieht einen Zusammenhang, den sonst niemand erkennt, und richtet den Fall dadurch neu aus. Die **Belohnung** ist in Szene 91 zu verorten. Mit der Bestätigung der KTU, dass die Zahnbürste unbenutzt ist, erhält Borowski erstmals eine objektive Rückversicherung für seine zuvor gewonnene Erkenntnis. Seine intuitive Verbindung zwischen dem Detail und Korthals wird damit faktisch gestützt. Borowski gewinnt Klarheit darüber, dass Er den Täter richtig gelesen hat. Die Belohnung besteht somit in der Bestätigung seines Denkens und bildet die Grundlage für das weitere Vorgehen im dritten Akt. Der **Rückweg** der Heldenreise ist als drastische Umkehr angelegt und markiert den zweiten Wendepunkt der Erzählung. Unmittelbar nach der gewonnenen Erkenntnis bezüglich der Zahnbürste folgt der Einbruch der Realität. Borowski und Brandt kommen zu spät und finden die Leiche der Mutter. Das zuvor gewonnene Gefühl von Orientierung wird abrupt negiert. Borowski wird die zuvor gewonnene

Stabilisierung entzogen, noch bevor Sie wirksam werden kann. Der Täter übernimmt erneut die Kontrolle über das Geschehen und zwingt Borowski in eine Situation eines maximalen Kontrollverlusts. Die Handlung verlässt an diesem Punkt jede Form relativer Sicherheit und richtet sich vollständig auf die finale Konfrontation aus. In Szene 119 hat Borowski eine **Erkenntnis**. In dieser Szene wird Borowski erstmals in voller Konsequenz bewusst, wie persönlich der Konflikt geworden ist. Er erkennt, dass Korthals ihm nicht nur gedanklich voraus ist, sondern bereits in seinen privaten Raum eingedrungen war. Die Einsicht, dass der Täter Zugang zu seiner Wohnung hatte, markiert einen qualitativen Bruch. Der Fall ist nicht länger nur eine berufliche Herausforderung, sondern eine direkte Verletzung von Borowskis persönlicher Sphäre. Die **Heimkehr** Borowskis ist zunächst als scheinbarer Erfolg angelegt. Der Täter wird gefasst und abgeführt, der unmittelbare Konflikt scheint entschieden. Auf der Handlungsebene ist damit Ordnung wiederhergestellt. Die Erfahrung, wie tief der Täter in sein persönliches Leben eindringen konnte, bleibt bestehen. Genau in dieser Spannung zwischen äußerem Erfolg und innerer Unruhe schließt die Heldenreise der Figur.

Zusammenfassend zeigt sich, dass die Entwicklung der Figur eine zunehmende persönliche Involvierung in den Antagonistenkonflikt mit sich bringt. Erkenntnis ersetzt dabei nicht Unsicherheit, und Erfolg stellt keine dauerhafte Stabilisierung her. Borowskis Heldenreise endet nicht in einer harmonischen Rückkehr, sondern in einem Zustand kontrollierter Ambivalenz, der den psychologisch ausgerichteten Charakter des Films unterstreicht und Potenzial für eine Fortsetzung bietet.

Antagonist & Nebenfiguren

Sarah Brandt nimmt in „Borowski und der stille Gast“ eine Schlüsselrolle innerhalb der dramaturgischen Konstellation ein, obwohl Sie formal nicht die Protagonistin des Falls ist. Ihre Funktion geht deutlich über die einer unterstützenden Ermittlerin hinaus. Brandt fungiert als emotionale und narrative Schnittstelle zwischen Ermittler- und Täterebene und ist damit zentral für die Eskalation des Konflikts. Ihre Gefährdung und emotionale Nähe verstärken die innere Bewegung des Protagonisten. Dazu kommt ihre Epilepsie, die früh als persönliches, vom Fall unabhängiges Problem etabliert wird. Gerade diese körperliche Verletzlichkeit verleiht der Figur eine zusätzliche Dimension und macht Sie für Korthals interessant. Dramaturgisch entsteht dadurch eine maximale Verdichtung von Nähe. Der Täter richtet seine Aufmerksamkeit nicht auf eine anonyme Figur, sondern auf eine Person aus dem direkten sozialen und beruflichen Umfeld Borowskis. Borowskis Handeln ist nun nicht mehr allein durch professionelle Pflicht motiviert, sondern durch persönliche Verantwortung und emotionale Bindung. Das Brandt ausgerechnet im Gebäude der Polizei zur potenziellen Zielperson wird, unterläuft die institutionelle Schutzlogik vollständig. Der Ort, der Sicherheit garantieren soll, wird selbst zum Gefahrenraum. Sarah Brandt fungiert damit nicht nur als Nebenfigur, sondern als Katalysator der Eskalation. Ihre Gefährdung intensiviert den Antagonistenkonflikt, verschärft Borowskis inneren Konflikt und macht das Scheitern der institutionellen Ordnung unmittelbar erfahrbar.

Kai Korthals ist in „Borowski und der stille Gast“ als dramaturgisches Gegenprinzip zur Ermittlerfigur Klaus Borowski angelegt. Seine Funktion besteht nicht darin über Indizien enttarnt zu werden, sondern darin, dauerhaft Spannung zu erzeugen und den Handlungsraum der Ermittler systematisch zu unterlaufen. Der Film verschiebt den Fokus damit von der Frage nach der Täterschaft auf die Frage

nach Kontrolle, Nähe und Eskalation. Narrativ ist Korthals von Beginn an als Täter markiert. Korthals steht Borowski als klarer Gegenspieler gegenüber, nicht in moralischer Ambivalenz, sondern in einer strukturellen Gegnerschaft. Beide Figuren bewegen sich durch private Räume fremder Menschen, jedoch aus entgegengesetzten Motivlagen heraus. Nähe ist für Borowski ein Mittel der Erkenntnis, für Korthals ein Mittel der Machtausübung. Er dringt in intimste Lebensbereiche ein, nutzt Alltagsgegenstände und häusliche Routinen, um Besitzansprüche zu markieren. Diese Form der Gewalt ist nicht impulsiv, sondern ritualisiert. Besonders deutlich wird dies in seiner Fixierung auf Sarah Brandt. Mit der Auswahl einer Kommissarin als mögliches Opfer überschreitet Korthals eine zentrale Grenze. Der Täter richtet sich nicht mehr gegen anonyme Zivilpersonen, sondern gegen das unmittelbare Umfeld der Ermittler. Dadurch verschiebt sich der Konflikt von einer abstrakten Bedrohung zu einer existenziellen Gefahr für die Institution selbst. Dramaturgisch ist Korthals als Figur der Kontrolle inszeniert. Seine Handlungen sind ruhig, präzise und ritualisiert. Er agiert nicht aus affektiver Impulsivität, sondern aus einem Bedürfnis nach Ordnung, Besitz und Nähe. Gewalt entsteht bei ihm nicht aus Eskalation, sondern aus dem Moment in dem Kontrolle zu kippen droht. Diese innere Logik unterscheidet ihn deutlich von vielen *Tatort*-Antagonisten, deren Motivation häufig externalisiert oder sozial erklärt wird. Korthals' Handeln bleibt strikt subjektiv und psychologisch geschlossen. Im Gegensatz zu Borowski durchläuft Korthals keine innere Entwicklung im Sinne einer Transformation. Seine dramaturgische Funktion besteht nicht im Wandel, sondern in der Eskalation. Während Borowski reflektiert und reagiert, treibt Korthals die Handlung aktiv voran. Die Spannung entsteht dabei nicht aus direkter Konfrontation, sondern aus permanenter Verfehlung. Korthals ist Borowski stets einen Schritt voraus. Der Einsatz von Parallelmontage verstärkt dieses Ungleichgewicht kontinuierlich. Der Zuschauer sieht, wie Korthals handelt, während Borowski noch interpretiert. Diese Wissensasymmetrie erzeugt klassische Suspense. Die Bedrohung ist bekannt, aber ihr Eintreten ist zeitlich ungewiss. Korthals kontrolliert den Rhythmus des Films, indem er die Geschwindigkeit vorgibt, auf die die Ermittler nur reagieren können. Damit verkörpert Kai Korthals einen Antagonisten, der nicht durch Auflösung entkräftet wird. Selbst nach seiner Festnahme bleibt die von ihm erzeugte Spannung im Raum bestehen. Genau hierin liegt die individuelle Handschrift diesen *Tatorts*. Der Antagonist wird nicht besiegt, am Ende gelingt es ihm zu entkommen. Seine Wirkung reicht über das Ende des Films hinaus und begründet die serielle Fortsetzung des Konflikts. Korthals ist somit nicht nur Gegenspieler Borowskis, sondern das dramaturgische Zentrum des Films. Er steht exemplarisch für einen *Tatort*, der seine Attraktivität nicht aus Rätselhaftigkeit, sondern aus psychologischer Nähe und narrativer Konsequenz bezieht.

4.3 *Tatort* 1017 „Fangschuss“ (Münster, 02.04.2017)

Ein Münsteraner *Tatort* durfte in dieser Untersuchung nicht fehlen. Mit dem Ermittlerduo Thiel und Boerne, die seit 2002 ermitteln, hat sich innerhalb der *Tatort*-Reihe ein Format etabliert, das wie kein anderes für anhaltenden Publikumserfolg und hohe Wiedererkennbarkeit steht. Mit 14,56 Millionen Zuschauern gilt der Fall „Fangschuss“ als der erfolgreichste Fall in der Münsteraner *Tatort* Geschichte (Alanyali, 2020). Der Erfolg des Münster-*Tatorts* gründet sich weniger auf komplexe Kriminalplots als auf die ausgeprägte Figurenkonstellation. Der Dialogwitz zwischen Hauptkommissar Frank Thiel und

Rechtsmediziner Prof. Dr. Dr. Karl-Friedrich Boerne bildet das zentrale dramaturgische Element. Ihre Beziehung ist geprägt von permanenter Reibung, wechselseitiger Abwertung und pointiertem Schlagabtausch, der häufig stärker im Vordergrund steht als der eigentliche Kriminalfall. Der Mordfall fungiert dabei primär als erzählerischer Rahmen für ein dichtes Zusammenspiel aus Wortwitz, Slapstick und Figurenkomik. Zentral für diese Dynamik ist der bewusste Kontrast zwischen den Figuren. Thiel erscheint als bodenständiger, sozial verankerter Ermittler, während Boerne als elitärer, herablassender und provokant auftretender Intellektueller inszeniert ist. Die beiden Figuren sind ein Paar wie Dick und Doof und wohnen zu allem Überfluss auch noch Tür an Tür (Heidböhrer, 2025). Die Chemie zwischen beiden Figuren gilt als entscheidender Erfolgsfaktor des Formats. Die Drehbücher des Münster-*Tatorts*, maßgeblich geprägt von Jan Hinter und Stefan Cantz, folgen dabei einer klar erkennbaren Handschrift. Charakteristisch ist die konsequente Verschränkung von Privatem und Beruflichem, die häufig bereits im Filmeinstieg angelegt wird und den Kriminalfall unmittelbar aus dem Alltagsleben der Figuren heraus entstehen lässt (Dell, 2013, S. 81). Hinzu kommt der gezielte Einsatz politisch inkorrektter Sprache als komödiantisches Stilmittel, Political Correctness (PC). Insbesondere die Figur Boerne überschreitet bewusst sprachliche und soziale Grenzen, während Thiel als moralisches Korrektiv fungiert. Politische Korrektheit dient hier weniger als ethischer Maßstab, sondern als humoristisches Spannungsfeld, das kalkulierte Grenzüberschreitungen ermöglicht und zugleich entschärft (Dell, 2013, S. 60-62).

Der Fall steht exemplarisch für eine dramaturgische Ausrichtung, bei der Figurenorchestrierung, Humor und serielle Wiedererkennbarkeit den klassischen Kriminalplot überlagern und dennoch zu außergewöhnlichem Publikumserfolg führen.

Kurzinhalt

In Münster wird der IT-Spezialist Sebastian Sandberg tot aufgefunden, nachdem Er offenbar von seinem Balkon gestürzt ist. Wenig später folgt der Mord an dem Investigativjournalisten Jens Offergeld, der mit einem Kopfschuss hingerichtet wird. Während Kommissar Thiel die Ermittlungen aufnimmt, tritt mit der jungen Leila eine unerwartete Figur in sein privates Umfeld, die behauptet, seine Tochter zu sein. Im Verlauf der Untersuchungen zeigt sich, dass Leila als einzige Augenzeugin über entscheidende Beweise verfügt und damit selbst zur Zielscheibe der Täter wird. Parallel dazu wird auch Rechtsmediziner Dr. Dr. Boerne in eine persönliche Angelegenheit verwickelt, die ihn mit einflussreichen Akteuren der Stadt in Kontakt bringt. Zunehmend überschneiden sich private und berufliche Ebenen, wodurch sich die Bedrohungslage weiter zuspitzt.

Filmeinstieg

Der Filmeinstieg von „Fangschuss“ verankert die Erzählung unmittelbar im privaten Alltag der zentralen Figuren und folgt damit einem für den Münster-*Tatort* typischen Muster, einer Ouvertüre. Nach der Einführung von Leila, Offergeld und dem Opfer Sebastian Sandberg werden Boerne und Thiel kontrastierend etabliert. Boerne wird im rechtsmedizinischen Institut eingeführt, gekleidet im Arbeitskittel bereitet Er sich auf eine Jägerprüfung vor. Sein Auftreten wirkt gebildet, arrogant und selbstbewusst. Bereits hier äußert Boerne politisch inkorrekte Bemerkungen gegenüber seiner kleinwüchsigen Assistentin Alberich. Kommentare wie „Wie viele Zwerge braucht man, um eine

Glühbirne einzuschrauben?“ (Cantz & Hinter, 2017, S. 5) dienen nicht der Figurenabwertung Alberichs, sondern markieren Boerne als bewusst grenzüberschreitende Figur. Der Film führt damit unmittelbar das Motiv der kalkulierten politischen Inkorrektheit ein, das für den *Münster-Tatort* konstitutiv ist. Parallel dazu wird Thiel in seinem privaten Umfeld gezeigt, welches deutlich unordentlicher und improvisierter erscheint. Thiel wird an seiner Wohnungstür von Leila überrascht und wimmelt Sie unhöflich ab. Bereits diese Gegenüberstellung etabliert das zentrale Spannungsverhältnis des Duos. Die frühe Einführung von Leila verstärkt diese private Rahmung zusätzlich. Der Film beginnt mit ihr und stellt Sie unmittelbar in Beziehung zu Thiel. Noch bevor der kriminalistische Konflikt entfaltet wird, ist ihre emotionale Nähe zum Kommissar etabliert, ohne dass der Zuschauer den Grund für ihren Besuch erfährt. Die Krimihandlung wird von Beginn an in eine figurengetriebene Erzählweise eingebettet, in der Privatleben und Beruf nicht getrennt voneinander existieren.

Erzählstrategie

„Fangschuss“ folgt in seiner Erzählstrategie weitgehend dem klassischen Whodunit-Prinzip und bewegt sich damit innerhalb einer für den *Tatort* etablierten Konvention. Die Täterführung ist verdeckt angelegt, das zentrale Spannungselement entsteht aus der sukzessiven Rekonstruktion des Falls durch die Ermittler. Der Zuschauer verfügt zu keinem Zeitpunkt über einen systematischen Wissensvorsprung gegenüber Thiel und Boerne. Täterwissen, Motive und Zusammenhänge werden erst im Verlauf der Ermittlungen offengelegt. Auch die Erzählperspektive bleibt konventionell organisiert. Die Handlung entfaltet sich überwiegend aus der Perspektive der Ermittler. Der Zuschauer begleitet die Ermittlungsarbeit Schritt für Schritt und teilt den Erkenntnisprozess der Figuren. Im Vordergrund steht der Humor in den Dialogen und das Privatleben der Protagonisten, anstelle des konkreten Kriminalfalls. Dies ist charakteristisch für den *Münster-Tatort*. Die klassische Erzählhaltung wird nicht primär zur Steigerung kriminalistischer Spannung genutzt, sondern dient als stabile Struktur, innerhalb derer Figurenkonstellationen, Humor und soziale Dynamiken ausgespielt werden können. Der Fall fungiert somit als narrative Klammer, während die eigentliche Attraktivität aus der Interaktion zwischen Thiel, Boerne und ihrem Umfeld entsteht. Die Erzählstrategie stellt in „Fangschuss“ daher keinen zentralen Ort des Konventionsbruchs dar, sondern bilden bewusst den verlässlichen Rahmen für andere, stärker formatprägende Elemente.

Thema

Das zentrale Thema von „Fangschuss“ ist der Konflikt zwischen Loyalität und professioneller Distanz innerhalb eines vertrauten sozialen Gefüges. Der Film verhandelt nicht primär den Mordfall selbst, sondern die Frage, wie weit persönliche Bindungen die Urteilsfähigkeit und Handlungsfreiheit der Ermittler beeinflussen dürfen. Dieses Thema ist unmittelbar an die Bedürfnisse der Hauptfiguren, insbesondere an Frank Thiel, gekoppelt. Sein Bedürfnis nach Nähe, Verlässlichkeit und persönlicher Loyalität wird durch den Fall auf die Probe gestellt, da sich private Beziehungen nicht mehr klar von der Ermittlungsarbeit trennen lassen. Der familiäre Rahmen bildet dabei die narrative Oberfläche des Themas. Der Fall zwingt Thiel dazu, seine persönliche Bindung mit seiner beruflichen Rolle in Einklang zu bringen, ohne sich eindeutig für eine Seite entscheiden zu können. Der Mordfall fungiert

dabei weniger als eigenständiges Problem, sondern als Katalysator, der Loyalitäten sichtbar macht, infrage stellt und verschiebt. Auch Karl-Friedrich Boerne ist in dieses Thema eingebunden, jedoch aus einer deutlich konträren Haltung heraus. Sein Bedürfnis richtet sich weniger auf emotionale Bindung als auf Kontrolle, intellektuelle Überlegenheit und professionelle Distanz. Diese Selbstverortung wird durch den parallel erzählten Handlungsstrang um seine Jägerprüfung unterstrichen, die Boerne mit großer Ernsthaftigkeit und persönlichem Ehrgeiz verfolgt. Das enge Verhältnis zu seiner Prüferin ist dabei zunächst strikt funktional und hierarchisch angelegt. Mit der Enthüllung, dass die Prüferin maßgeblich in die Tat verstrickt ist, wird auch Er privat an den Fall gebunden.

Der Film nutzt den Kriminalfall als Rahmen, um das Thema Loyalität humoristisch, zugespitzt und zugleich emotional wirksam zu verhandeln.

Konflikt

Der zentrale Konflikt in „Fangschuss“ ist primär als Beziehungs- und sozialer Konflikt angelegt. Zwar existiert ein äußerer Handlungskonflikt in Form der kriminalistischen Ermittlungen, dieser fungiert jedoch vor allem als Träger für ein komplexes Beziehungsgeflecht, das die eigentliche Fallhöhe des Films erzeugt. Im Mittelpunkt steht das emotionale Netzwerk um Frank Thiel, insbesondere seine Beziehung zu Leila. Der Konflikt entsteht aus einer Zuschreibung von Nähe und Loyalität, die sich im Verlauf des Films als fragil erweist. Thiel nimmt Leila bei sich auf, übernimmt unausgesprochen eine Vaterrolle, die sowohl sein Handeln als auch seine moralischen Entscheidungen beeinflusst. Die spätere Offenlegung der tatsächlichen familiären Verhältnisse erzeugt einen Bruch, der durch emotionale Enttäuschung wirksam wird. Damit entspricht der Konflikt klar der zweiten Konfliktebene nach Bronner, in der Differenzen innerhalb des nahen sozialen Umfelds die Handlung strukturieren. Ergänzend treten innere Konflikte hinzu, insbesondere bei Thiel, der zwischen professioneller Distanz und persönlicher Verantwortung schwankt. Auch Boerne ist in dieses Konfliktfeld eingebunden, da private Bindungen seine angestrebte Kontrollhaltung unterlaufen. Der Film verteilt die Konfliktspannung somit auf mehrere Ebenen, ohne Sie zu einem antagonistischen Gegenspiel zu verdichten. Der Kernkonflikt von „Fangschuss“ liegt folglich nicht in der Konfrontation mit einem klar umrissenen Täter, sondern in der Frage, wie Loyalität, Nähe und Verantwortung innerhalb familiärer Beziehungen verhandelt werden können, ohne die professionelle Rolle der Ermittler zu unterminieren. Genau diese Verschiebung vom Täter- zum Beziehungskonflikt prägt die Dramaturgie des Films.

Drei-Akt-Struktur (Sequenzmodell)

„Fangschuss“ bricht nicht mit der klassischen Drei-Akt-Struktur des *Tatorts*, sondern nutzt Sie bewusst als stabile dramaturgische Grundform.

Der **erste Akt** von „Fangschuss“ beginnt mit der **ersten Sequenz**. Sie etabliert früh den spezifischen Ton des Münster-*Tatorts*. Anders als in fallzentrierten *Tatort*-Einstiegen steht zunächst neben dem Verbrechen die Figurenkonstellation im Mittelpunkt. Karl-Friedrich Boerne wird in seinem professionellen Umfeld eingeführt. Er äußert gegenüber seiner kleinwüchsigen Assistentin Alberich politisch inkorrekte Bemerkungen. Diese Szene setzt den komödiantischen Grundton des Films. Boernes Haltung wird nicht problematisiert, sondern als Teil einer kalkulierten Figurenzeichnung präsentiert, die auf Reibung und Humor setzt. Parallel dazu wird Frank Thiel in seiner privaten

Umgebung gezeigt. Bereits in diesen frühen Szenen wird der Kontrast zwischen den beiden Hauptfiguren deutlich inszeniert. Die erste Sequenz erfüllt somit klar die Funktion einer Exposition. Sie etabliert Figuren, Beziehungen, Tonfall und thematische Leit motive, ohne den Kriminalfall selbst bereits zu aktivieren. Der **auslösende Moment** des Films liegt in dem Augenblick, in dem das Verbrechen erstmals konkret wird und die Figuren den Ort der Tat besuchen. Dies passiert in Szene 8. Die Erzählung verlässt endgültig den Bereich der reinen Figurenexposition und überführt das Geschehen in eine kriminalistische Handlung. Der Mord wird als konkretes Ereignis sichtbar, das fortan die narrative Ordnung bestimmt. Thiel agiert erstmals klar in seiner Funktion als ermittelnder Kommissar, Boerne als forensischer Experte. Daraufhin beginnt die **zweite Sequenz** des ersten Aktes. Die Erzählung etabliert mehrere private Handlungslinien, die für den weiteren Verlauf des Films von Bedeutung sind. Auf Figurenebene wird Boernes persönliches Problem mit beginnendem Haarausfall eingeführt. Dieses scheinbar beiläufige Problem wird durch die Begegnungen mit Dr. Freytag, seiner Prüferin für den Jagdschein, narrativ aufgeladen. Die gemeinsame Jagd fungiert dabei nicht nur als humoristisches Element, sondern verknüpft Boernes Privatleben frühzeitig mit einem medizinischen Nebenstrang, der sich später als zentral für den Fall erweisen wird. Parallel dazu wird Leila als eigenständige Figur etabliert. Ihr Aufenthalt bei Offergeld und ihr abruptes Verlassen der Wohnung markieren eine erste Irritation. Später erfährt der Zuschauer, dass Offergeld ermordet wurde. Leila gerät dadurch unmittelbar in den Wirkungsraum des Verbrechens. Sie wird von dem Täter kontaktiert, da Sie einen entscheidenden Hinweis von Offergeld bekommen haben soll. Daraufhin konfrontiert Sie Thiel mit der Annahme, Er sei ihr Vater. Thiels Entscheidung, Sie in seine Wohnung zu lassen, verstärkt die emotionale Bindung zwischen beiden und etabliert Leila als zentrale Bezugsperson innerhalb der Ermittlung. Der **erste Wendepunkt** ist in Szene 24 zu verorten, in der Boerne und Thiel am Tatort von Offergeld eintreffen. Mit dem Auftauchen einer zweiten Leiche verändert sich die Dramaturgie des Falls entscheidend. Der Mord erweist sich nicht länger als isoliertes Ereignis, sondern als Teil eines größeren Zusammenhangs. Der Fall nimmt eine neue Richtung, ohne dass die Verbindung zwischen den Opfern zu diesem Zeitpunkt bereits klar benannt wird.

Dramaturgisch markiert diese Szene den Übergang in den **zweiten Akt**. In der **dritten Sequenz** wird die Ermittlungsarbeit erstmals durch verdeckte und informelle Strategien ergänzt. Thiel lässt heimlich Haare von Leila durch Alberich untersuchen, um einen DNA-Abgleich zu ermöglichen, ohne Boerne einzuweihen. Parallel dazu stellt Leila zunehmend Fragen, beobachtet Thiels Verhalten und versucht, Informationen zu erhalten, stößt jedoch konsequent auf Schweigen. Inhaltlich verdichtet sich der Fall um die Figur Offergeld. Es wird deutlich, dass Er als Aufklärungsjournalist tätig war und in der Vergangenheit belastende Recherchen geführt hat. Das erste Opfer Sandberg rückt in den Hintergrund der Ermittlungen. **Sequenz vier** verschränkt diese Erkenntnisse weiter mit privaten Nebensträngen. Während Boerne seine Jagdprüfung mit Dr. Freytag fortsetzt, verfolgt die Kripo neue Spuren zu einem Futtermittelbetrieb. Parallel dazu verschärft sich Leilas Eigeninitiative. Sie nimmt Kontakt zum Täter auf, versucht, ihn zu einem Treffen zu bewegen, ohne genau zu wissen, welche Information Sie ihm überhaupt anbieten könnte. Der Versuch scheitert, Leila entkommt knapp. Damit wird ihre Rolle endgültig von der Beobachterin zur potenziell Gefährdeten verschoben. Der **Midpoint** liegt in Szene 52/53 (Seite 80 von 171, ab Filmminute 45:14). Thiel erfährt von Nadeshda von einem

Einbruch, bei dem Futtermittelbetrieb Holu, der die bisherigen Ereignisse erstmals klar miteinander verbindet. Die anschließende Bestätigung durch Boerne, dass Sandberg der Einbrecher war, stabilisiert diese Erkenntnis. Nun wird deutlich, dass Sandberg im Auftrag von Offergeld gehandelt hat. Aus bislang fragmentierten Spuren entsteht erstmals eine strukturierte Falllogik.

In **Sequenz fünf** ist der Fall nun inhaltlich strukturiert, zugleich aber emotional und strategisch instabil. Die Ermittler wissen inzwischen, dass der Täter gezielt nach einem USB-Stick mit belastendem Material sucht, den Offergeld besessen haben muss. Thiel erhält die Ergebnisse des DNA-Abgleichs, zögert jedoch bewusst, den Umschlag zu öffnen. Dieses Zögern markiert eine innere Blockade. Er vermeidet die endgültige Klärung seiner Beziehung zu Leila und verschiebt damit eine notwendige Entscheidung. Parallel dazu behindert Leila die Ermittlungen aktiv. Sie gibt dem Futtermittelbetrieb Holu den Hinweis auf eine bevorstehende Durchsuchung. Die folgende Maßnahme bleibt erfolglos, der gesuchte USB-Stick wird nicht gefunden. Der Fall gerät erneut ins Stocken, obwohl die Ermittler eigentlich näher an der Lösung sind als zuvor. Mit **Sequenz sechs** wendet sich die Entwicklung deutlich ins Negative. Boerne bestätigt, dass Leila in direkter Verbindung zu Offergeld stand und mehrfach bei ihm war. Zugleich konfrontiert Boerne Thiel mit einer weiteren Wahrheit. Leila ist nicht seine Tochter. Thiel hat den Umschlag mit dem DNA-Ergebnis bewusst ungeöffnet gelassen und damit eine Entscheidung vermieden, die nun von außen getroffen wird. In der folgenden Konfrontation zwischen Thiel und Leila erfährt Sie schließlich, dass Offergeld ihr leiblicher Vater war. Der **zweite Wendepunkt** ist in Szene 84 zu finden. Nachdem Leila die Leiche von Offergeld in der Rechtsmedizin sieht, gesteht Sie, dass Sie mit dem Täter in Kontakt stand. Zugleich offenbart Sie jedoch, dass Sie den gesuchten USB-Stick nicht besitzt. Dramaturgisch erfüllt diese Szene die Funktion der größtmöglichen Zuspitzung. Die Ermittler wissen nun, dass Leila Teil des Geschehens war, ohne jedoch den zentralen Beweis in Händen zu halten.

Mit Beginn des **dritten Aktes** verschiebt sich die Handlungslogik erneut. In **Sequenz sieben** versuchen die Ermittler erstmals, die Situation aktiv zu kontrollieren. Gemeinsam mit Leila wird eine Übergabe vorbereitet, um den Täter zu stellen. Parallel zu diesem Übergabeversuch in einem Museum erfolgt eine zentrale Erkenntnis. Leila begreift, dass der scheinbar belanglose Pinguin-Schlüsselanhänger der gesuchte USB-Stick ist. Damit erschließt sich ihr erstmals der tatsächliche Inhalt der Beweise und die Tragweite des Falls. In dieser Situation versucht Sie, Boerne telefonisch zu erreichen. Da Er sich jedoch gerade bei der Jagdprüfung mit Dr. Freytag befindet, nimmt Freytag den Anruf entgegen. Freytag kontaktiert daraufhin den Täter, der sich zu diesem Zeitpunkt bereits im Museum aufhält. Der Täter erkennt die Gefahr und flieht. Diese Kettenreaktion führt unmittelbar in die **Klimax** des Films, die in Szene 99 zu verorten ist. Leila wird entführt. Mit diesem Moment verändert sich die Zielsetzung der Handlung grundlegend. Der Konflikt eskaliert vollständig. Der dritte Akt erreicht hier seinen Höhepunkt, da nicht mehr abstrakte Beweise oder institutionelle Abläufe im Zentrum stehen, sondern die unmittelbare Gefahr für eine zentrale Figur. In der **achten Sequenz** wird die zuvor eskalierte Handlung sukzessive aufgelöst. Boerne, Thiel und Nadeshda sichern in Thiels Wohnung die entscheidenden Beweise. Auf Grundlage dieser Erkenntnisse führt die Spur unmittelbar zu Dr. Freytags Unternehmen. Boerne und Thiel treffen rechtzeitig ein, überwältigen Freytag und nehmen Sie fest. Der Film endet mit einer humoristischen Auflösung, die zur etablierten Tonalität des *Münster-Tatorts* zurückkehrt. Die Ordnung ist wiederhergestellt, der Fall abgeschlossen.

Heldenreise von Frank Thiel & Prof. Dr. Dr. Karl Friedrich Boerne

Die Heldenreise wird im *Münster-Tatort* nicht als Modell innerer Transformation genutzt, sondern als serielle Grundstruktur mit wiederkehrenden Rollenmustern. Thiel und Boerne durchlaufen keine klassische Entwicklung, sondern stabilisieren ihre Figuren über Wiederholung, Variation und dialogische Zuspitzung. Die Dramaturgie zielt damit nicht auf nachhaltige Veränderungen, sondern auf Verlässlichkeit und Wiedererkennung der Publikumsliebblinge innerhalb der Binnenreihe. Im *Münster-Tatort* wird die Heldenreise nicht als Modell einer tiefgreifenden inneren Transformation eingesetzt, sondern als serielle Grundstruktur, die über Wiederholung, Variation und Figurenkonstanz funktioniert. Entwicklung entsteht weniger aus innerem Wandel als aus der jeweiligen Konstellation von Beziehung, Dialog und situativer Zuspitzung. Aus diesem Grund wird auf eine detaillierte Darstellung der Heldenreise verzichtet.

Bei Frank Thiel lässt sich dennoch eine Form der Heldenreise erkennen, die jedoch nicht klassisch, sondern relational angelegt ist. In seiner gewohnten Welt erscheint Thiel als bodenständiger, alleinstehender Ermittler, dessen Alltag, Wohnung und Haltung Stabilität und Überschaubarkeit vermitteln. Der Ruf des Abenteurers geht in „Fangschuss“ nicht primär vom Mordfall aus, sondern von der Figur Leila. Mit ihr tritt eine emotionale Nähe in Thiels Leben, die sein Handeln stärker motiviert als der kriminalistische Auftrag. Der Fall wird zum Rahmen, innerhalb dessen Thiel ein persönliches Bedürfnis nach Verantwortung und Zugehörigkeit auslebt. Er muss zwischen seiner Rolle als Polizist und seinem Wunsch, Leila zu schützen, vermitteln. Einerseits möchte er Leilas Vater sein, andererseits fühlt er sich dieser Aufgabe nicht gewachsen. Im Endeffekt ist er zugleich erleichtert, als auch enttäuscht, dass er nicht Leilas biologischer Vater ist. Die emotionale Zuspitzung erfolgt erst in der Entführung Leilas. In der finalen Konfrontation ist Thiels zentrales Anliegen nicht die Täterüberführung, sondern die Gewissheit, dass Leila unversehrt ist. Seine Heldenreise ist damit keine innere Transformation, sondern eine relationale Bewegung, die Nähe, Verantwortung und Loyalität stabilisiert.

Prof. Dr. Dr. Karl-Friedrich Boerne fungiert innerhalb dieses Modells als bewusster Gegenentwurf zur Heldenreise. Seine Figur ist nicht auf Entwicklung angelegt. Boerne weist keinen inneren Mangel auf, den es zu überwinden gilt, und verfolgt keine Ziele, die auf Selbsterkenntnis oder Veränderung abzielen. Seine Beschäftigung mit der Jagdprüfung und sein Bedürfnis nach intellektueller Überlegenheit sind private, narzisstische Motive, die außerhalb des eigentlichen Falls liegen. Seine Figur ist nicht auf Wandel ausgelegt, sondern auf Stabilität. Boerne darf sich nicht verändern, weil seine Funktion innerhalb des *Münster-Tatorts* genau in dieser Unverrückbarkeit liegt. Seine politisch inkorrekten Äußerungen, seine herablassende Haltung und seine demonstrative intellektuelle Überlegenheit bilden das humoristische Zentrum der Reihe. Boernes Sprache erzeugt Reibung, provoziert Widerspruch und wird durch Thiel regelmäßig relativiert. Gerade durch diese dialogische Gegenbewegung bleibt die Figur anschlussfähig. Eine innere Entwicklung oder moralische Läuterung würde dieses Gleichgewicht auflösen. Boerne bleibt deshalb bewusst statisch.

Gerade in dieser Konstellation liegt die serielle Stärke des *Münster-Tatorts*. Die Figuren funktionieren nicht über innere Entwicklung, sondern über Kontrast, dialogische Zuspitzung und die stabile Beziehung zwischen Thiel und Boerne.

Nebenfiguren

Im *Münster-Tatort* kommt den Nebenfiguren eine deutlich größere dramaturgische Bedeutung zu als in vielen anderen Fällen der Reihe. Während klassische Krimiformate ihre Figurenkonstellation häufig auf Ermittler und Täter zuspitzen, arbeitet das Münster-Team bewusst mit einem breiten Ensemble wiederkehrender Nebenfiguren. Schütte betont, dass Drehbücher, die auf ein reduziertes Figureninventar setzen, schnell klischeehaft wirken, während eine Vielzahl unterschiedlicher sozialer Gruppen dazu beiträgt, eine breitere gesellschaftliche Wirklichkeit abzubilden (Schütte, 2009). Genau dieses Prinzip ist im *Tatort* Münster konsequent umgesetzt.

Eine zentrale Rolle nimmt dabei Silke „Alberich“ Haller ein. Als Assistentin von Boerne und kleinwüchsige Rechtsmedizinerin stellt Sie eine bewusste Ausnahme innerhalb der Repräsentationspolitik des Fernsehfilms dar. Ihre Figur erweitert das soziale Spektrum der Reihe und macht körperliche Abweichung sichtbar, ohne Sie aus dem professionellen Kontext herauszulösen. Zugleich ist Alberich integraler Bestandteil des politisch-inkorrekten Humordiskurses, der den *Münster-Tatort* prägt. Ihre Präsenz ermöglicht eine kontinuierliche Inszenierung von Grenzüberschreitungen, insbesondere in den verbalen Angriffen Boernes, die sich häufig auf ihre Körpergröße beziehen. Diese Witze häufen sich und sind eindeutig asymmetrisch angelegt. Zwar kontert Alberich gelegentlich, bleibt jedoch strukturell unterlegen, was den Humor zugleich als unterhaltsam wie auch problematisch erscheinen lässt. Dell weist darauf hin, dass diese Form der Komik für das Publikum eine entlastende Funktion erfüllt. Der Rezipient ist überfordert mit der kleinwüchsigen Alberich als Rechtsmedizinerin. Er ist unsicher im Umgang mit unterrepräsentierten Körperbildern, die von der Norm abweichen. Die Frage, ob man sowas als normal ansehen und akzeptieren kann ist der Kern der *Münster Tatorte*. Durch das Spiel mit der PC wird diese Figur als zentraler Bestandteil des Teams eingeführt und somit gewöhnt sich der Zuschauer an solche Körperbilder (Dell, 2013, S. 45-47; 111-113).

Auch Herbert Thiel fungiert als prägnante Nebenfigur, deren Bedeutung über reine Exzentrik hinausgeht. Auch wenn Er in dem Fall „Fangschuss“ nicht vorkommt, ist Er ein elementarer Bestandteil in der Figurenzusammensetzung der *Münster Tatorte*. Als unorthodoxer, kiffender Taxifahrer mit politischer Prägung der 68er-Generation bildet Er einen bewussten Kontrast zu seinem Sohn Frank Thiel. Die Konflikte zwischen beiden sind weniger fallbezogen als weltanschaulich kodiert und erweitern das Beziehungsgeflecht um eine generationelle Dimension (Dell, 2013, S. 55).

Neben Ihm steht Nadeshda Krusenstern als Assistentin Thiels, die innerhalb des ansonsten stark auf Komik zugespitzten Ensembles eine Sonderstellung einnimmt. Dell beschreibt Sie als die einzige normale Figur des Stammpersonals. Gerade im Zusammenspiel mit den überzeichneten Figuren Thiel, Boerne, Alberich, dem exzentrischen Vater und der kettenrauchenden Staatsanwältin Klemm mit der besonders rauen Stimme, entsteht ein kalkuliertes Ensemble aus Abweichungen von televisuellen Normvorstellungen, das den spezifischen Humor des *Münster-Tatorts* trägt (Dell, 2013, S. 56). Die Nebenfiguren fungieren als tragende Elemente der Erzählung. Sie stabilisieren den Humor, strukturieren die Beziehungsdynamiken und verankern den Fall in einem sozialen Geflecht, das weit über die reine Kriminalhandlung hinausweist. Der *Münster-Tatort* erzählt seine Geschichten daher weniger über Antagonisten als über ein dauerhaft etabliertes Figurenensemble, dessen Zusammenspiel den eigentlichen Wiedererkennungswert und Erfolg des Formats ausmacht.

Psychogramm der Figuren

	1	2	3	4	5	
Einfache Sprache	Thiel, Herbert Thiel		Nadeshda, Klemm	Alberich	Boerne	Elitäre Sprache
Politisch korrekt	Nadeshda	Thiel, Klemm		Alberich, Herbert Thiel	Boerne	Grenzüberschreitend
Bodenständig	Thiel, Herbert Thiel		Nadeshda	Klemm, Alberich	Boerne	Elitär
Anpassung	Nadeshda		Klemm	Thiel, Alberich	Boerne, Herbert Thiel	Bewusste Provokation
Untergeordnet	Herbert Thiel	Nadeshda, Alberich			Boerne, Thiel, Klemm	Autoritär

Tabelle 1 - Psychogramm "Fangschuss"

Das Psychogramm verdeutlicht, dass der Münster-*Tatort* seine dramaturgische Energie nicht aus innerer Figurenentwicklung bezieht, sondern aus maximaler Kontrastierung stabiler Rollenprofile. Thiel fungiert dabei als moralisches und soziales Korrektiv, während Boerne systematisch alle Skalenenden der Grenzüberschreitung, Provokation und Distanz besetzt. Auch die weiteren Rollen wie Alberich, Klemm und Herbert Thiel bewegen sich in Richtung der Skalenenden. Lediglich Nadeshda hält sich im und um den Mittelpunkt auf. Diese bewusste Polarisierung erlaubt eine klare dramaturgische Orchestrierung, in der Dialog, Humor und Konflikt aus Gegensätzen entstehen, nicht aus Entwicklung. Das Psychogramm dient somit nicht der psychologischen Tiefenbeschreibung, sondern als analytisches Instrument, um die funktionale Figurenanordnung des Münster-*Tatorts* sichtbar zu machen und dessen bewusste Abweichung von entwicklungsorientierten Krimimodellen zu belegen.

4.4 *Tatort* 1309 „Dunkelheit“ (Frankfurt, 05.10.2025)

Mit „Dunkelheit“ markiert der Frankfurter *Tatort* im Jahr 2025 einen programmatischen Neustart. Erstmals rückt ein Cold-Case-Team ins Zentrum der Erzählung. Es ist ein Ermittlungsfeld, das es in dieser Form innerhalb der Reihe bislang nicht gab. Mit Melika Foroutan als erfahrene Ermittlerin Azadi und Edin Hasanovic als strafversetztem Hauptkommissar Kulina entsteht ein ungleiches Duo, dessen Dynamik weniger über klassische Reibung als über funktionale Ergänzung hergestellt wird. Vertraute Motive des Formats, wie familiäre Schieflagen, institutioneller Druck oder hierarchische Interessen sind präsent, werden jedoch präzise verflochten und von Beginn an spannungsvoll eingesetzt (Scheel, 2025). Der Fall greift weit in die Vergangenheit zurück und verzahnt frühere Verbrechen mit gegenwärtigen Konsequenzen. Als Vorlage dient eine reale Mordserie aus dem Rhein-Main-Gebiet.

Rezipienten werden sich an den Serienmörder Manfred S. erinnern, der über Jahre hinweg bis zu zehn Menschen ermordet haben soll. Als seine Tochter seine Hinterlassenschaften ordnen wollte, geriet der Familienvater überhaupt erst in Verdacht (Müller-Schmieg, 2025). Zugleich verortet sich „Dunkelheit“ klar im gegenwärtigen Medienklima. Der Einfluss eines True-Crime-Podcasts spiegelt den Wandel des *Tatorts* als zeitdiagnostisches Format. Bemerkenswert ist schließlich die erzählerische Schwerpunktsetzung. Der Film verschiebt den Blick weg von der Täterfigur hin zu den Opfern. Nicht Sensation oder Rätsel stehen im Vordergrund, sondern Biografien, Beziehungen und Verluste. Wie Schauspielerin Foroutan betont, geht es darum, den Opfern „ein Gesicht und ein Leben“ zu geben. Sie nicht lediglich als Beweisstücke zu behandeln, sondern als Menschen zu zeigen (Müller-Schmieg, 2025). Damit etabliert „Dunkelheit“ eine neue Art Geschichten in dem *Tatort*-Kosmos zu erzählen, die in dem folgenden Abschnitt konkreter dargestellt werden.

Kurzinhalt

Mit dem Frankfurter *Tatort* tritt erstmals ein neues Ermittlerduo in Erscheinung, das sich auf die Bearbeitung ungeklärter Altfälle, sogenannter Cold Cases, spezialisiert hat. Bei einer Haushaltsauflösung findet die Tochter eines Verstorbenen Leichenteile in seiner Garage. Gleich zu Beginn sehen sich die Kommissare Maryam Azadi und Hamza Kulina mit einem Fall konfrontiert, der auf eine zurückliegende Mordserie verweist, deren Täter lange Zeit nicht gefasst werden konnte, der Main Ripper, nun ist Er tot. Ziel der Ermittlungen ist es, die offenen Fragen vergangener Verbrechen aufzuklären und den Hinterbliebenen Gewissheit zu verschaffen. Im Zuge der Untersuchungen ergeben sich jedoch Hinweise auf weitere Zusammenhänge, die den Fall in ein neues Licht rücken und die Möglichkeit eines Komplizen andeuten, der noch immer sein Unwesen treibt.

Filmeinstieg & Erzählzeit

Der *Tatort* „Dunkelheit“ wählt einen Filmeinstieg, der klar der Form der Ouvertüre zuzuordnen ist. Bereits die erste Szene löst sich bewusst von einer linearen Gegenwartserzählung und etabliert stattdessen eine zeitlich offene, fragmentierte Struktur. Archivaufnahmen aus verschiedenen Jahrzehnten Frankfurts werden mit privaten Momentaufnahmen späterer Opfer gegenmontiert, wodurch Vergangenheit, Alltäglichkeit und Verbrechen unmittelbar miteinander verschränkt werden. Im Sinne der Ouvertüre wird hier nicht das eigentliche Ermittlungsnarrativ eröffnet, sondern ein emotionaler und struktureller Vorlauf geschaffen, der die Zuschauer frühzeitig auf eine Erzählweise vorbereitet, die retrospektiv funktioniert. Die Wiederaufnahme von Verbrechen, deren Ursprünge Jahrzehnte zurückliegen, ist der zentrale Rahmen des Films.

Eng mit diesem Einstieg verbunden ist die Organisation der Erzählzeit, die im gesamten Film maßgeblich durch Rückblenden strukturiert wird. Anders als in klassischen *Tatort*-Erzählungen, in denen Rückblenden punktuell eingesetzt werden, bilden Sie in „Dunkelheit“ ein tragendes narratives Prinzip. Die Cold-Case-Konstellation erzwingt diese Form der Zeitgestaltung, da wesentliche Informationen zu Tätern, Opfern und Tathergängen außerhalb der erzählten Gegenwart liegen. Die Rückblenden fungieren hier nicht primär als erläuternde Nachträge, sondern als gleichwertige Erzählebenen, die kontinuierlich mit der Gegenwartshandlung verschränkt werden. Einerseits schließen Sie Leerstellen, indem Sie vergangene Ereignisse rekonstruierbar machen. Andererseits

transportieren Sie emotionale Zustände und subjektive Erinnerungen, insbesondere aus der Perspektive von Zeugen und Hinterbliebenen. Sie unterbrechen den Erzählfluss nicht zur bloßen Informationsvermittlung, sondern vertiefen Figurenzeichnung und thematische Gewichtung. Die Opfer erhalten über diese Zeitstruktur narrative Präsenz und werden nicht auf forensische Befunde reduziert. Ellipsen und zeitliche Sprünge strukturieren zusätzlich den Erzählverlauf. Zwischen einzelnen Rückblenden liegen bewusst gesetzte Auslassungen, die dem Publikum die Rekonstruktion zeitlicher Zusammenhänge überlassen. Diese Leerstellen aktivieren den Rezeptionsprozess und verstärken die Spannung, da Erkenntnisse nicht linear vermittelt, sondern schrittweise freigelegt werden.

Erzählstrategie und Erzählperspektive

Die Erzählstrategie unterscheidet sich deutlich von der klassischen *Tatort*-Dramaturgie, ohne diese vollständig aufzugeben. Der Film verzichtet zu Beginn bewusst sowohl auf eine verdeckte Täterführung im Sinne des Whodunit-Prinzips als auch auf eine klassische offene Täterführung. Stattdessen etabliert Er eine opferzentrierte Erzählweise, in der nicht die Frage nach der Täterschaft, sondern die Rekonstruktion von Leid, Erinnerung und Verantwortung im Vordergrund steht. Der Täter ist früh als historischer Akteur bekannt und weder für Zuschauer noch für Ermittler das zentrale Rätsel. Spannung entsteht aus der Frage, welche weiteren Opfer noch entdeckt werden, welche Schicksale bislang unbeachtet geblieben sind und ob den Hinterbliebenen nachträglich Gewissheit und Trost verschafft werden kann. In diesem Sinne folgt der Film einem Opferführungsprinzip, das den Fokus konsequent von der Handlungsebene auf die emotionale und gesellschaftliche Dimension der Verbrechen verschiebt. Eine gänzliche Neuerung im *Tatort* Universum. Erst im weiteren Verlauf der Handlung verändert sich diese Erzählanlage. Mit der Einführung eines möglichen Komplizen verschiebt sich die Dramaturgie partiell in Richtung einer klassischen verdeckten Täterführung. Nun treten erneut typische Elemente in den Vordergrund, etwa Verdachtsmomente, strategische Informationsvergabe und die Frage nach individueller Schuld. Diese Verschiebung erfolgt organisch aus den bisherigen Ermittlungen heraus. Der Film integriert damit zwei Erzählstrategien, mit der opferzentrierten Grundhaltung im Fokus. Die Erzählperspektive bleibt dabei überwiegend an die Ermittler gebunden, verzichtet jedoch auf eine starke Subjektivierung. Rückblenden, Zeugenaussagen und Archivmaterial erweitern den Perspektivrahmen und relativieren die klassische Ermittlersicht. Parallelmontagen zwischen Vergangenheit und Gegenwart verdichten das Bewusstsein für zeitliche Kontinuitäten von Gewalt und institutionellem Versagen. Der Konventionsbruch liegt somit weniger in der vollständigen Abkehr vom Whodunit-Prinzip als in dessen bewusster Verzögerung und funktionaler Unterordnung unter eine opferorientierte Erzählstrategie.

Thema

Das zentrale Thema von „Dunkelheit“ ist Gewissheit. Der Film verhandelt weniger die strafrechtliche Aufklärung vergangener Taten als das existenzielle Bedürfnis der Hinterbliebenen nach Klarheit, Abschluss und Trost. Dieses Thema ist unmittelbar an die Figur Hamza Kulina gebunden, dessen Bruder im Krieg gefallen ist, ohne dass je eine Leiche gefunden wurde. Nicht die Identifikation eines Täters steht im Vordergrund, sondern die Frage, was es bedeutet, mit Ungewissheit zu leben. Die Cold Cases werden als offene Wunden erzählt. Die Ermittlungen dienen nicht primär der

Wiederherstellung juristischer Ordnung, sondern der emotionalen Entlastung der Hinterbliebenen. Gewissheit fungiert dabei als moralischer Wert. Sie ermöglicht Trauer, Abschied und Sinnstiftung dort, wo jahrelanges Schweigen und fehlende Beweise diese Prozesse blockiert haben. Der Film zeigt, dass erst durch das Benennen der Wahrheit, selbst wenn Sie schmerzhaft ist, Trost entstehen kann. Damit verschiebt „Dunkelheit“ den thematischen Fokus des *Tatorts* deutlich. Kulinas Motivation speist sich nicht aus Ehrgeiz oder Gerechtigkeitsdrang, sondern aus dem Wunsch, anderen das zu ermöglichen, was ihm selbst verwehrt blieb: Gewissheit und Trost.

Konflikt

Der zentrale Konflikt in diesem Fall ist ein kollektiver und innerer Konflikt, der sich über mehrere Ebenen entfaltet. Der Widerstand, auf den die Protagonisten treffen, ist nicht primär in einer einzelnen Täterfigur gebündelt, sondern strukturell angelegt. Er ergibt sich aus Zeit, institutionellen Routinen und dem gesellschaftlichen Umgang mit ungeklärter Schuld. Auf der äußeren Handlungsebene steht die Aufklärung jahrzehntealter Verbrechen. Dieser Konflikt ist jedoch nicht auf das Aufdecken des Täters ausgerichtet, sondern auf die Frage, ob Wahrheit überhaupt noch herstellbar ist. Die Ermittler arbeiten gegen ein System, das an administrativer Erledigung interessiert ist. Der Widerstand ist damit kollektiv organisiert und verweist auf ein institutionelles Spannungsfeld zwischen Aufarbeitung und Abschluss. Die Polizeiführung fungiert nicht als klassischer Gegenspieler, sondern als strukturelle Gegenkraft, die den Wunsch nach Gewissheit begrenzt. Eng damit verbunden ist der innere Konflikt Hamza Kulinas. Sein persönliches Bedürfnis nach Gewissheit kollidiert mit der Erkenntnis, dass Wahrheit nicht zwangsläufig Heilung bedeutet. Kulina ist nicht nur Ermittler, sondern selbst Hinterbliebener. Der äußere Konflikt der Fallaufklärung spiegelt seinen inneren Kampf. Dieser innere Konflikt wird nicht isoliert erzählt, sondern kontinuierlich durch die Konfrontation mit anderen Hinterbliebenen externalisiert und sichtbar gemacht. Der soziale Konflikt entfaltet sich vor allem im Verhältnis zur Vorgesetzten Schatz. Diese verfolgt eine klar administrative Agenda und instrumentalisiert Kulinas fragilen Zustand, indem Sie ihn auffordert, Azadi zu überwachen. Der Widerstand entsteht hier aus einem Machtgefälle innerhalb der Organisation. Kulina verweigert diese Rolle bewusst und positioniert sich eindeutig auf Azadis Seite. Erst im weiteren Verlauf tritt mit dem möglichen Komplizen eine antagonistische Figur hinzu. Diese verschiebt den Konflikt partiell in Richtung eines klassischen Täterkonflikts, ohne jedoch dessen Zentrum zu bilden. Der Antagonismus bleibt funktional und nachgeordnet.

Damit entspricht „Dunkelheit“ exakt dem von Schütte beschriebenen Prinzip, Konflikt über Widerstand, statt über Handlung zu erzeugen. Die größtmögliche Katastrophe liegt nicht im Scheitern der Ermittlung, sondern in der Möglichkeit, dass Gewissheit emotional nicht aufgelöst werden kann. Der Fall ist in der Theorie von Beginn an abgeschlossen und dennoch trägt sich die Handlung über 90 Minuten.

Drei-Akt-Struktur (Sequenzmodell)

Die Drei-Akt-Struktur dient als dramaturgisches Gerüst, um den Prozess der Annäherung an vergangene Gewalt, ungelöste Schuld und die Bedürfnisse der Hinterbliebenen zu organisieren.

Orientierung bietet dabei das Sequenzmodell nach Schütte, das den Film in funktionale Handlungseinheiten gliedert und erlaubt, innere, relationale und äußere Konflikte präzise zu verorten. Der **erste Akt** beginnt mit der **ersten Sequenz**. Bereits der Einstieg macht deutlich, dass es sich nicht um einen klassischen Gegenwartskrimi handelt. Durch die frühe Etablierung von Rückblenden wird ein Erzählraum geöffnet, in dem Vergangenheit und Gegenwart permanent ineinandergreifen. Alle zentralen Figuren werden etabliert. Azadi ist allein in der Cold-Case-Abteilung tätig. Kulina erscheint als Außenseiter. Seine Versetzung in die Abteilung ist nicht selbstgewählt, sondern Ergebnis einer institutionellen Maßnahme. Bereits hier wird sein innerer Konflikt sichtbar. Kulina ist emotional hoch belastet, da ein Kollege bei einem früheren Einsatz angeschossen wurde und Er sich nun einer Tauglichkeitsprüfung unterziehen muss. Man erfährt noch nichts über die Opfer oder Täter, sondern wird erstmal in das neue Team und die Umgebung der Cold-Case Abteilung eingeführt. Der **auslösende Moment** ist in Szene 12 angesiedelt, in der Azadi und Kulina erstmals gemeinsam an den gefundenen Leichenteilen stehen. Mit dieser Szene wird die abstrakte Idee der Cold Cases in eine konkrete Handlung überführt. Der Fall erhält ein Gesicht, und die Ermittler werden unumkehrbar an die Aufgabe gebunden, vergangene Gewalt aufzuklären. Es wird deutlich, dass es nicht um die klassische Frage nach dem Täter geht, sondern um das Sichtbarmachen dessen, was lange vergessen wurde. Die **zweite Sequenz** entfaltet die eigentliche Ermittlungsbewegung, ohne bereits auf eine klassische Eskalation zuzusteuern. Azadi und Kulina beginnen, sich in die alten Akten einzuarbeiten. Azadi verbindet die Leiche direkt mit dem ungelösten Fall des Main Rippers. Azadi ist sehr akribisch in der Spurensicherung und entdeckt ein Muster im Keller des Verstorbenen, welches im Laufe des Falls den entscheidenden Hinweis liefern wird. Der **erste Wendepunkt** setzt in Szene 22 mit dem Namen des Opfers ein. Mit dieser Benennung verlässt der Film die bis dahin noch offene, tastende Phase der Ermittlung und lenkt die Handlung in eine konkrete Richtung. Aus einem anonymen Cold Case wird ein individueller Fall mit biografischer Verankerung. Die Vergangenheit erhält einen klaren Bezugspunkt, an dem sich weitere Ermittlungen ausrichten können. Die Suche nach Gewissheit für die Hinterbliebenen wird zu einem handlungsleitenden Ziel, das nicht mehr rückgängig zu machen ist. Der Film verschiebt sich damit von der bloßen Wiederaufnahme eines alten Falls hin zu einer aktiven Auseinandersetzung mit den Folgen vergangener Gewalt, die im weiteren Verlauf systematisch zugespitzt wird.

Mit Beginn des **zweiten Aktes** und der **dritten Sequenz** verlagert sich die Erzählung von der reinen Fallaufnahme hin zu einer systematischen Rekonstruktion der Vergangenheit. Ausgangspunkt sind die Nachforschungen zum ersten identifizierten Opfer Laura Bianco. Azadi entdeckt Einkerbungen am Körper der Toten, die Sie mit dem Muster im Tisch des verstorbenen Wolfgang Zeller in Verbindung bringt. Der Film zeigt hier exemplarisch Azadis Arbeitsweise, die weniger auf klassische Befragung als auf Mustererkennung und Detailvergleich beruht. Für Kulina ist dieser Moment doppelt funktional. Einerseits wird Er als Ermittler sichtbar beeindruckt, andererseits beginnt sich hier erstmals eine klare Arbeitsallianz zwischen den beiden zu formen. Gemeinsam legen Sie Schatz ihre Analyse vor. Deren Reaktion bleibt jedoch demonstrativ kühl. Die institutionelle Gegenkraft wird hier erstmals klar konturiert. Als Schatz Azadi aus dem Fall ziehen will, widerspricht Kulina offen und emotional: „Sie hat gerade den fucking Main Ripper überführt.“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 25). Mit diesem Satz überschreitet Kulina bewusst eine hierarchische Grenze. Kulina positioniert sich nicht

zwischen Institution und Kollegin, sondern eindeutig an Azadis Seite. Der Konflikt verschiebt sich damit erstmals sichtbar von der reinen Fallarbeit hin zu einer institutionellen Auseinandersetzung. Im Anschluss öffnet der Film den Raum für private Szenen. Kulina und Azadi gehen gemeinsam essen, erzählen einander von ihren Biografien und ihrem jeweiligen Migrationshintergrund. Kulinas Begegnung mit seiner Mutter etabliert zusätzlich sein Verhältnis zum Thema ungeklärter Vergangenheit. Die **vierte Sequenz** wird durch die Rückkehr zu Schatz eingeleitet und markiert eine erneute Verschärfung des Konflikts. Zwar bestätigt Sie nun offiziell die Existenz des sogenannten Main Rippers, kündigt jedoch eine öffentliche Bekanntgabe für Montag, in 3 Tagen, an. Azadi widersetzt sich dieser Entscheidung ausdrücklich. Sie argumentiert, dass vor einer öffentlichen Kommunikation zunächst die Angehörigen informiert und weitere Opfer identifiziert werden müssten. Mit dieser Entscheidung entsteht massiver Zeitdruck. Kulina und Azadi stürzen sich in die weitere Rekonstruktion der Mordserie. Es folgen die Identifizierungen von Anne Winterfeld und Yvonne Alpbach. Zwar nimmt die Erkenntnis zu, gleichzeitig werden die Lücken immer offensichtlicher. Der **Midpoint** des Films ist eindeutig in Szene 59 (Seite 50 von 94, ab Filmminute 45:39) zu verorten. Ausgangspunkt ist ein Gespräch mit Schatz, in dem Kulina erneut an seine Aufgabe erinnert wird, belastendes Material gegen Azadi zu sammeln. Der äußere Konflikt ist an diesem Punkt klar definiert, neue Informationen entstehen jedoch nicht. Entscheidend ist vielmehr die innere Situation Kulinas. Die Regieanweisung „Hamza zögert. Soll er ihr etwas sagen?“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 51) macht diesen Moment der inneren Zerrissenheit explizit sichtbar. Kulina steht erstmals vor einer bewussten Entscheidung, die nicht mehr aus der Logik der Ermittlungsarbeit heraus getroffen wird, sondern aus einer persönlichen Haltung. Er entscheidet sich bewusst dafür, Azadi nichts von Schatz' Vorgehen zu sagen. Als Azadi ihn auf seine Stimmung anspricht, fragt Er sie ganz offen: „Hattest du mal Ärger mit Schatz? Die ist von deiner Arbeit weniger beeindruckt, als sie sein sollte.“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 52). Der Satz zeigt Kulinas aufrichtige Anerkennung für Azadis Arbeit und markiert seine bewusste Abkehr von der institutionellen Perspektive. Von diesem Punkt an ist seine Bindung an Azadi unumkehrbar.

In **Sequenz fünf** folgen Kulina und Azadi der etablierten Täterlogik weiter und rekonstruieren systematisch die noch fehlenden Opfer. Mit Fällen wie Meral Yenigün wird die Mordserie vervollständigt. Die Rückblenden strukturieren weiterhin den Erzählfluss und geben den Opfern Raum. Sie dienen der Kontextualisierung von Leid, Verlust und unerzählter Biografie. Die Erzählung steuert sichtbar auf einen Endpunkt zu. Diese Bewegung kulminiert in Szene 69, einer bewusst ruhig inszenierten, hoch emotionalen Szene. Kulina und Azadi laden die Angehörigen der Opfer ein und konfrontieren Sie mit den Ergebnissen der Ermittlungen. Sie geben Gewissheit, benennen Zusammenhänge und schließen damit eine jahrelange Leerstelle. Dramaturgisch ist dieser Moment von zentraler Bedeutung, da hier das erklärte Thema des Falls befriedigt wird. Auf der äußeren Handlungsebene scheint der Fall damit abgeschlossen. Doch Kulina bleibt innerlich unruhig. Diese Irritation führt zum Übergang in **Sequenz sechs**. Kulina formuliert die entscheidende Frage: „Was, wenn dieser Fingerabdruck einem Komplizen von Zeller gehört hat?“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 62). Die zuvor abgeschlossene Täterlogik wird infrage gestellt, ein neuer Handlungsstrang tritt in den Vordergrund. Im Anschluss konzentrieren sich Kulina und Azadi ausschließlich auf diese neue Spur. Der **zweite Wendepunkt** ist in Szene 83 zu verorten. Hier findet

Kulina eine Zeugenaussage, die explizit berichtet, zwei Männer gesehen zu haben. Diese Aussage verleiht der vagen Vermutung eine konkrete Richtung. Aus einer Hypothese wird eine belastbare Spur. Im Sinne der dramaturgischen Definition erhöht dieser Wendepunkt den Einsatz erheblich. Kulina und Azadi stehen nun nicht mehr vor der Aufgabe, Vergangenes zu ordnen, sondern einen bislang verborgenen Täter in der Gegenwart zu identifizieren.

Die Erzählung verlässt endgültig die Phase der Rekonstruktion und tritt in den **dritten Akt** ein, der vollständig auf Zuspitzung, Konfrontation und Entscheidung ausgerichtet ist. In **Sequenz sieben** scheint die Ermittlung selbst festzustecken. Die erneute Befragung der Zeugin bringt keine verwertbaren neuen Hinweise. Azadi erhält einen erneuten Anruf des mutmaßlichen Mörders. Azadi sieht den Mann auf einem Parkplatz, doch Er entkommt. Die Fahndung beginnt. Kulina gerät zunehmend unter Druck. Schlaflosigkeit, Erschöpfung und innere Unruhe verdichten sich. In einer ruhigen, aber hoch emotionalen Szene erzählt Er Azadi erstmals die Geschichte seines Bruders. Er berichtet davon, dass Er dessen Leiche nie gesehen hat und bis heute mit dieser Leerstelle lebt. Aus Verzweiflung fährt Kulina zu dem letzten Zeugen Andreas Rathkolb. Die **Klimax** des Films ist in Szene 105. Während Kulina allein zu Rathkolb fährt, erkennt Azadi nahezu zeitgleich, dass sich Ihr Kollege unmittelbar in die Höhle des Löwen begibt. In diesem Moment fügt sich das zuvor analytisch rekonstruierte Täterbild mit der konkreten Bedrohungslage zusammen. Azadi begreift, dass Rathkolb der gesuchte Komplize ist, während Kulina sich bereits in dessen unmittelbarer Nähe befindet. Darauf folgt die **achte Sequenz**. Kulina erkennt Rathkolb ebenfalls als den Täter, wird allerdings von Ihm überlistet. Im letzten Moment trifft Azadi rechtzeitig ein, die Situation kann kontrolliert werden, und Rathkolb wird festgenommen. Es stellt sich heraus, dass Rathkolb lediglich als Trittbrettfahrer agiert hat. In einer ruhigen Szene wird Azadi in ihrer Wohnung gezeigt, vor einer Pinnwand, die der im Büro gleicht. Die Inszenierung legt nahe, dass Sie tatsächlich etwas zurückhält. Diese Leerstelle bleibt bewusst offen. Die abschließenden Szenen verschieben die Auflösung endgültig auf die emotionale Ebene. Kulina übergibt dem hinterbliebenem Vater symbolisch Torwart-Handschuhe seines verstorbenen Sohnes. Diese Geste steht für Anerkennung des Verlusts und für Trost, den der Film als eigentliche Leistung der Ermittlungsarbeit herausstellt. Der Film endet mit einer privaten Szene, in der Kulina gemeinsam mit seiner Mutter Baklava zum Geburtstag seines verstorbenen Bruders zubereitet. Die Rückkehr in den familiären Raum markiert eine vorsichtige Annäherung an das eigene Trauma. Damit schließt „Dunkelheit“ nicht mit einer klassischen Wiederherstellung narrativer Sicherheit, sondern mit einem emotionalen Ausgleich. Der Film verlagert den dramaturgischen Schwerpunkt konsequent von der Täterlogik auf die Wirkung der Taten auf die Hinterbliebenen und auf die Ermittler selbst.

Heldenreise von Hamza Kulina

Im Frankfurter *Tatort* „Dunkelheit“ wird die klassische Heldenreise nicht gleichmäßig auf beide Ermittlerfiguren verteilt. Mit Maryam Azadi wird von Beginn an eine zweite Hauptfigur etabliert, deren Andeutungen und nicht aufgelöstes Geheimnis bewusst gesetzt sind. Das angedeutete private Bedürfnis, das Sie offenbar zurückhält, fungiert als narrative Saat, die auf zukünftige Fälle verweist und das neue Ermittlerteam stark etabliert. Die eigentliche innere Bewegung des Films ist eindeutig an Hamza Kulina gebunden. Er ist die tragende Figur der Erzählung, an deren Bedürfnis, innerem

Konflikt und emotionaler Entwicklung sich der Fall strukturiert. Im Folgenden wird daher die Heldenreise ausschließlich auf Kulina bezogen und entlang seiner inneren Bewegung analysiert.

Die **gewohnte Welt** Hamza Kulinas wird nicht über private Routinen etabliert, sondern unmittelbar über seine institutionelle Position und seine Beziehung zur Vorgesetzten Schatz. Kulina wird in einer prekären beruflichen Situation eingeführt. Er ist strafversetzt, unterliegt einer laufenden Tauglichkeitsprüfung und steht unter besonderer Beobachtung. Seine Zuweisung zu den Cold Cases erfolgt nicht aus eigenem Antrieb, sondern als Folge dieser disziplinarischen Konstellation. Seine gewohnte Welt ist somit nicht stabil, sondern von latenter Schuld, institutionellem Druck und innerer Unruhe geprägt. Der **Ruf des Abenteuers** erfolgt mit dem Übergang zur konkreten Tat. In Szene 12 treffen Kulina und Azadi erstmals gemeinsam auf die Leiche. Der Fall aktiviert mit der Ermittlung von Cold Cases ein inneres Thema, das über die reine Ermittlungsarbeit hinausweist. Der Ruf des Abenteuers besteht folglich nicht allein in der Aufklärung eines alten Mordes, sondern in der Möglichkeit, stellvertretend Antworten auf eine eigene offene Wunde zu finden. Eine klassische **Weigerung**, den Ruf anzunehmen, findet in diesem Fall nicht statt. Kulina kann sich dem Fall weder institutionell noch innerlich entziehen. Gerade dieses Fehlen der Weigerung markiert den Beginn seiner Heldenreise, da Kulina nicht aktiv in das Abenteuer aufbricht, sondern von Ihm eingeholt wird. Die **Mentor** Rolle wird funktional von Azadi übernommen. Sie vermittelt Kulina Orientierung durch Haltung und Arbeitsweise. Ihre analytische Präzision, ihre Ruhe im Umgang mit den Opfern und ihre Konsequenz im Denken strukturieren den Fall und geben Kulina Halt und beeindrucken ihn. Die **erste Schwelle** wird mit dem ersten Wendepunkt überschritten, als der Name des Opfers eindeutig identifiziert wird. Ab diesem Moment verlässt der Fall die Phase abstrakter Cold-Case-Arbeit und wird zu einer konkret rekonstruierbaren Mordserie. Für Kulina bedeutet dies den endgültigen Eintritt in den Konflikt. Ein Zurück in die distanzierte Ausgangsposition ist nicht mehr möglich. In den folgenden Sequenzen sieht sich Kulina einer Reihe von **Bewährungsproben** ausgesetzt. Die Ermittlungen intensivieren sich, weitere Opfer werden identifiziert, und der Druck steigt. Parallel dazu gerät Kulina in einen Loyalitätskonflikt, als Schatz von Ihm verlangt, belastendes Material gegen Azadi zu liefern. Kulina entscheidet sich wiederholt gegen institutionelle Erwartungen und zugunsten Azadis. Diese Phase ist geprägt von wachsender Verantwortung, enger Zusammenarbeit und der Notwendigkeit, emotionale Distanz zu wahren, obwohl die Begegnungen mit Angehörigen Ihn sichtbar belasten. Im **Tiefpunkt** in Szene 56/57 wird Kulinas innerer Zustand erstmals unverstellt sichtbar. Zeller, der Main Ripper, sitzt auf der Bettkante seiner Mutter. Die Grenze zwischen beruflicher Ermittlung und persönlichem Trauma ist vollständig aufgehoben. Kulina schreckt aus dem Schlaf, Er ist erschöpft, schlaflos, ausgebrannt. Gerade dieser Moment erfüllt die Funktion des Tiefpunkts. Kulina ist emotional entleert, seine Vergangenheit drängt sich ungefiltert in die Gegenwart. Der Tiefpunkt entsteht somit nicht aus einem äußeren Scheitern, sondern aus der Unmöglichkeit, Distanz zu dem Fall zu wahren. Die **entscheidende Prüfung** erfolgt im Midpoint in Szene 59. Kulina wird von Schatz erneut aufgefordert, gegen Azadi vorzugehen. Hier wird seine innere Zerrissenheit hervorgehoben. Er entscheidet sich bewusst dagegen. Stattdessen positioniert Er sich klar an Azadis Seite. Diese Entscheidung markiert einen Wendepunkt seiner inneren Haltung. Kulina handelt nun nicht mehr aus Pflicht oder Anpassung, sondern aus Überzeugung. Nach dem zweiten Wendepunkt erhält Kulina eine erste, fragile **Belohnung**. Die Zeugenaussage eröffnet erstmals eine konkrete Handlungsperspektive

und liefert einen Ansatzpunkt, an den Er sich klammern kann. Diese Belohnung ist nicht mit Sicherheit oder Abschluss verbunden, sondern fungiert als Strohalm. Sie stellt die minimale Wiederherstellung von Handlungsfähigkeit nach der Phase maximaler Ohnmacht dar. Dramaturgisch leitet Sie den dritten Akt ein, indem Sie Hoffnung erzeugt, ohne den inneren Konflikt aufzulösen. Mit dem Übergang in den dritten Akt beginnt Kulinas **Rückkehrbewegung**, die jedoch nicht in einen sicheren Raum führt. In Szene 97A öffnet Er sich erstmals Azadi und erzählt ihr in einem ausführlichen Monolog die Geschichte seines Bruders. Die Rückkehr erfolgt nicht räumlich, sondern emotional, in dem Er sich komplett öffnet. Kulina verlässt seine innere Abschottung und teilt ein Trauma, das bislang unausgesprochen blieb. Regieanweisungen markieren seine Überwindung darüber zu sprechen: „Hamza tut sich schwer, darüber zu sprechen.“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 82) Die zentrale **Erkenntnis** erfolgt in der Begegnung mit Rathkolb. In dem Moment, in dem Rathkolb auffallend rhythmisch hustet, erkennt Kulina den Zusammenhang mit dem anonymen Anruf. Die Regieanweisung unterstreicht diesen Augenblick: „Rathkolb hustet dreimal hintereinander auffallend rhythmisch. Der gleiche Hust-Rhythmus wie bei dem anonymen Anruf. Hamza realisiert es sofort, will seine Waffe ziehen.“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 88). Diese Erkenntnis ist nicht nur kriminalistisch, sondern auch innerlich relevant. Kulina erkennt, dass Er seinem Gefühl vertrauen darf und dass seine emotionale Sensibilität kein Hindernis, sondern ein Erkenntnisinstrument ist. Die **Heimkehr** erfolgt in mehreren, bewusst leisen Bildern. Zwar wird der Täter überführt, doch die Erkenntnis, dass es sich lediglich um einen Trittbrettfahrer handelt, enttäuscht Kulina zutiefst. Im gleichen Zuge wird die Beziehung von Kulina und Azadi deutlich, indem Er seiner Vorgesetzten keine belastenden Beweise übergibt, sondern Azadi in den höchsten Tönen lobt, Er blickt zu ihr auf: „Maryam Azadi ist die kompetenteste Ermittlerin, der ich je begegnet bin. [...] Ich würde meine Hand für sie ins Feuer legen.“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 92). Die innere Ordnung wird schließlich im privaten Raum stabilisiert. Kulina verbringt den Geburtstag seines verstorbenen Bruders erstmals bewusst mit seiner Mutter und backt mit ihr Baklava (Szene 115). Damit schließt sich die Reise. Er integriert Verlust und Schuld in seinen Alltag und findet einen neuen Platz zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Welt ist nicht heil, aber Kulina ist handlungsfähig geworden. Die Heldenreise von Hamza Kulina ist in „Dunkelheit“ konsequent auf einen inneren Verarbeitungsprozess ausgerichtet. Sie beschreibt den Weg einer Figur, die lernt, mit Verlust, Schuld und Ungewissheit umzugehen. Damit erfüllt die Heldenreise eine zentrale dramaturgische Funktion, indem Sie den Fall nicht über Täterüberführung, sondern über innere Erkenntnis und Beziehung abschließt.

Antagonist & Nebenfiguren

Ein eigenständiges Kapitel zu Antagonisten und Nebenfiguren wird in der Analyse von „Dunkelheit“ bewusst nicht ausgeführt. Die dramaturgische Besonderheit des Films liegt nicht in der individuellen Ausgestaltung einer antagonistischen Gegenfigur, sondern in der konsequenten Verschiebung des Fokus auf Opfer, Hinterbliebene und Cold Cases. Antagonisten- und Nebenfiguren erfüllen hier primär funktionale Aufgaben innerhalb der Fallstruktur und tragen nicht zu einem Bruch mit etablierten *Tatort*-Konventionen bei.

5 Diskussion der Ergebnisse

Im Anschluss an die Einzelanalysen werden die vier untersuchten *Tatort*-Fälle nun miteinander in Beziehung gesetzt. Ziel dieses Kapitels ist es, die zentralen Erkenntnisse zusammenzuführen und vergleichend auszuwerten. Dabei wird untersucht, in welchen Bereichen dramaturgische Konventionen des *Tatort*-Formats übereinstimmen und an welchen Stellen Abweichungen oder bewusste Konventionsbrüche erkennbar sind. Die Diskussion ordnet die zuvor herausgearbeiteten Strukturen ein, setzt Sie in Beziehung zueinander und interpretiert ihre Bedeutung im Hinblick auf Erzählweise, Figurenkonzeption und dramaturgische Strategien.

5.1 Zusammenfassung der Ergebnisse

Zur übersichtlichen Verdichtung der Analyseergebnisse werden die zentralen Befunde der vier untersuchten *Tatort*-Filme tabellarisch aufgeführt. Die Tabelle dient der vergleichenden Orientierung und ersetzt keine interpretative Auswertung, die im Anschluss ausführlich erfolgt. In der Auflistung sind jene Schlussfolgerungen hervorgehoben, die auf bewusste Abweichungen von etablierten dramaturgischen Konventionen des *Tatort*-Formats hinweisen.

Analyseparameter	Duisburg	Kiel	Münster	Frankfurt
Filmeinstieg	Ouvertüre (Figur im Fokus)	Ouvertüre & Medias-Res	Ouvertüre	Ouvertüre & Medias-Res
Erzählzeit	irrelevant	irrelevant	irrelevant	Rückblenden
Erzählstrategie	Whodunit Prinzip	Offene Täterführung	Humor, Whodunit Prinzip	Opferzentrierte Erzählweise
Erzählperspektive	Schimanski Perspektive	Ermittler vs. Täter	klassisch	klassisch
Konflikt	Innerer Konflikt Kollektiver Konflikt Äußerer Konflikt	Antagonistenkonflikt Innerer Konflikt	Beziehungskonflikt Innerer Konflikt	Kollektiver Konflikt Innerer Konflikt
Drei-Akt-Struktur	Figurengetrieben	Auf Antagonisten ausgerichtet	klassisch	Cold Case, Rückblicke, Opferfokussierung
Heldenreise	Schimanski als Ikone, neuer Ermittlertyp	Psyche ist eng an Antagonisten gebunden	serielle Grundstruktur mit wiederkehrenden Rollenmustern	Kulinas Trauma wird verarbeitet
Antagonist	irrelevant	Im Zentrum der Erzählung	irrelevant	irrelevant
Nebenfiguren	irrelevant	Sarah Brandt als tragende Rolle	Ausgeprägtes Psychogramm	irrelevant

Tabelle 2 - Vergleich der vier Fallbeispiele

Der Vergleich der **Filmeinstiege** zeigt, dass alle vier untersuchten *Tatort*-Filme auf die bekannte Einstiegsformen der Ouvertüre zurückgreifen, diese jedoch unterschiedlich gewichten und funktionalisieren. „Duisburg-Ruhrort“ bricht dabei am deutlichsten mit der Erwartung eines fallzentrierten Einstiegs, indem der Film mit einer ausgedehnten Ouvertüre beginnt, die Schimanski zunächst ausschließlich als Figur in seinem privaten und sozialen Umfeld etabliert. Der Mord tritt erst nachgelagert in Erscheinung. „Borowski und der stille Gast“ setzt hingegen auf einen spannungsorientierten Einstieg, der früh Täterhandlungen vorbereitet und Suspense erzeugt, noch bevor Ermittler oder Milieu eingeführt werden. Ein Einstieg, der weder als klassische Ouvertüre noch als Medias-Res Anfang zu fassen ist. Auch „Fangschuss“ nutzt eine Ouvertüre, jedoch ohne konventionsbrechende Zuspitzung. Der Einstieg etabliert unmittelbar das für den Münster-*Tatort* typische Zusammenspiel von Privatleben, Humor und Figurenkontrast. „Dunkelheit“ verbindet die Ouvertüre mit einer fragmentierten Zeitstruktur und führt Rückblenden bereits im Einstieg als zentrales erzählerisches Mittel ein, wodurch das Cold-Case-Thema formal verankert wird.

In allen vier untersuchten *Tatort*-Filmen kommen gängige Mittel der Gestaltung der **Erzählzeit** zum Einsatz, insbesondere Ellipsen und Leerstellen. Zeitliche Auslassungen strukturieren die Handlung und überlassen es dem Zuschauer, Zusammenhänge selbst zu rekonstruieren. Diese Verfahren sind im *Tatort*-Format etabliert und dienen primär der Spannungssteuerung, ohne selbst zum zentralen dramaturgischen Merkmal zu werden. Eine Ausnahme bildet „Dunkelheit“, in dem Rückblenden ein tragendes Strukturprinzip darstellen. Die Erzählung ist hier systematisch zwischen Gegenwart und Vergangenheit verschränkt, da die Cold-Case-Konstellation wesentliche Informationen außerhalb der erzählten Gegenwart verortet. Rückblenden fungieren als eigenständige Erzählebene, über die Opferbiografien, Tatverläufe und Leerstellen erschlossen werden. Damit unterscheidet sich die zeitliche Organisation dieses Films deutlich von den übrigen Fällen.

Die **Erzählstrategie** der untersuchten Filme zeigt sowohl klare Übereinstimmungen mit klassischen *Tatort*-Konventionen als auch deutliche Abweichungen. „Duisburg-Ruhrort“ folgt trotz seiner figurenzentrierten Anlage dem klassischen Whodunit-Prinzip. Der Täter bleibt zunächst verborgen, und Erkenntnis entsteht schrittweise parallel zur Ermittlungsarbeit. Ähnlich verhält es sich in „Fangschuss“, der formal ebenfalls dem Whodunit-Prinzip folgt. Allerdings fungiert der Kriminalfall primär als Rahmen, während Figurenkonstellationen, Dialogwitz, politisch inkorrekte Grenzüberschreitungen und private Beziehungen den Erzählrhythmus bestimmen. Demgegenüber markiert „Borowski und der stille Gast“ einen klaren Bruch. Durch die von Beginn an etablierte offene Täterführung verschiebt sich die Spannung vollständig vom Rätsel auf das Verhältnis zwischen Ermittler und Täter. Der Zuschauer verfügt dauerhaft über einen Wissensvorsprung, wodurch Suspense entsteht. Die zentrale Frage lautet nicht mehr, wer der Täter ist, sondern ob es gelingt, ihn rechtzeitig zu stoppen und weitere Opfer zu verhindern. Der *Tatort* „Dunkelheit“ geht noch einen Schritt weiter und löst sich weitgehend von der klassischen Täterorientierung. Der Täter ist bereits im ersten Akt bekannt, die Ermittlungsarbeit dient nicht der Identifikation, sondern der Rekonstruktion vergangener Taten. Erst im letzten Akt verschiebt sich die Erzählstrategie partiell in Richtung eines klassischen Whodunit-Moments, als mit dem Auftreten eines möglichen Komplizen ein neues Rätsel eröffnet wird.

Auch in der **Erzählperspektive** lassen sich sowohl konventionelle Muster als auch markante Abweichungen feststellen. „Duisburg-Ruhrort“ ist konsequent an die Perspektive Horst Schimanskis gebunden. Er betritt Räume vor der Kamera, wodurch Orte, *Tatorte* und soziale Milieus nicht neutral eingeführt, sondern subjektiv erfahrbar gemacht werden. „Borowski und der stille Gast“ bricht diese Bindung bewusst auf. Der Film arbeitet mit zwei klar voneinander getrennten Perspektivsträngen. Einerseits der Ermittlerperspektive Borowskis, andererseits der kontinuierlichen Beobachtung des Täters Korthals. Durch diese Parallelführung entsteht ein struktureller Wissensvorsprung des Publikums, wodurch Suspense zum zentralen Spannungselement wird. „Fangschuss“ und „Dunkelheit“ folgen hingegen überwiegend einer klassischen, an die Ermittler gebundenen Erzählperspektive. Beide Filme nutzen punktuell allwissende Erzählinstanzen. In „Fangschuss“ dient dies vor allem der komödiantischen Verdichtung und der Figurenzeichnung des Ensembles. In „Dunkelheit“ ermöglichen solche Perspektivwechsel Einblicke in Rückblenden, Opferbiografien und institutionelle Zusammenhänge.

Der Vergleich der **Konfliktstrukturen** zeigt, dass alle vier untersuchten *Tatort*-Filme auf mehrschichtige Konfliktmodelle zurückgreifen, wie Sie für das Format typisch sind. In allen Fällen bildet der innere Konflikt der Ermittlerfigur den emotionalen Kern der Erzählung. Äußere, relationale oder kollektive Konflikte fungieren primär als dramaturgische Mittel, um diesen inneren Widerstand sichtbar zu machen und zuzuspitzen. „Borowski und der stille Gast“ hebt sich insofern ab, als dass der Antagonistenkonflikt klar dominiert und der Täter als zentrale Gegenkraft fungiert, an der sich sowohl Handlung als auch Figurenkonflikt ausrichten.

Im Vergleich zeigt sich, dass alle vier Filme die **Drei-Akt-Struktur** als stabiles Grundgerüst nutzen. Der Unterschied liegt in der jeweiligen Ausrichtung dessen, was innerhalb dieser Form dramaturgisch priorisiert wird. „Duisburg-Ruhrort“ verwendet Sie deutlich figurengetrieben. Der erste Akt setzt lange vor der eigentlichen Fallmechanik an und etabliert Schimanski als soziale und emotionale Mitte, sodass sich der zweite Akt weniger über reine Ermittlungslogik als über Milieunähe, Reibung und persönliche Kosten verdichtet. „Borowski und der stille Gast“ ist dagegen klar antagonistienorientiert. Hier wird die klassische Aktarchitektur konsequent auf die Gegnerschaft zwischen Borowski und Korthals zugespitzt, sodass Wendepunkte primär die Nähe und den Kontrollverlust strukturieren. „Fangschuss“ bleibt in seiner Drei-Akt-Anlage am konventionellsten. Die Struktur trägt den Fall funktional, wird jedoch im zweiten Akt spürbar als Bühne für private Verstrickungen, Beziehungsspannungen und das etablierte Humorsystem genutzt, während der Kriminalplot in den Hintergrund rückt. „Dunkelheit“ schließlich organisiert die Drei-Akt-Struktur über die Cold-Case-Logik. Der zweite Akt ist hier weniger als klassische Täterjagd gebaut, sondern als systematische Rekonstruktion über Rückblenden und Opferketten, wodurch die Aktdynamik auf Gewissheit und Trost für Hinterbliebene zuläuft, bevor die Erzählung im letzten Abschnitt durch den Komplizen wieder in einen stärker zuspitzenden Modus kippt.

Die **Heldenreise** ist in allen vier Filmen präsent, jedoch sehr unterschiedlich funktionalisiert. In „Duisburg-Ruhrort“ dient Sie vor allem der Etablierung eines neuen Ermittlertyps. Schimanski wird weniger als klassischer Held, sondern als ambivalente Ikone etabliert. Seine Reise macht primär Identität, Haltung und moralische Position sichtbar und markiert damit einen Bruch mit dem bis dahin vorherrschenden Kommissarbild. „Borowski und der stille Gast“ bindet die Heldenreise eng an den

Antagonistenkonflikt. Borowskis innere Bewegung entsteht nahezu ausschließlich aus der psychologischen Nähe zum Täter, wodurch die Reise auf Kontrollverlust, Grenzüberschreitung und existentielle Verunsicherung ausgerichtet ist. Im Münster-*Tatort* fungiert die Heldenreise hingegen als serielle Grundstruktur. Thiel und Boerne durchlaufen keine nachhaltige Transformation, sondern bestätigen über wiederkehrende Rollenmuster, Kontrast und Beziehung ihre etablierten Figurenfunktionen, was der Stabilisierung und Wiedererkennbarkeit innerhalb der Reihe dient. „Dunkelheit“ schließlich nutzt die Heldenreise am konsequentesten als inneren Prozess. Kulinas Weg ist klar auf die Verarbeitung eines persönlichen Traumas ausgerichtet. Der Fall wird zum Katalysator, um Verlust, Schuld und offene Leerstelle zu bearbeiten.

In drei der vier untersuchten *Tatort*-Filme besitzt der **Antagonist** keine eigenständige dramaturgische Relevanz über die Funktion des zu überführenden Täters hinaus. In „Duisburg-Ruhrort“, „Fangschuss“ und „Dunkelheit“ ist der Täter kein existenzieller Gegenspieler der Ermittlerfigur, sondern Teil der Fallmechanik. Eine deutliche Ausnahme bildet „Borowski und der stille Gast“. Hier wird der Antagonist nicht nur als Täter, sondern als gleichwertiges narratives Zentrum inszeniert. Durch die offene Täterführung, die Parallelmontage und die konsequente Fokussierung auf Kontrolle, Nähe und Eskalation verschiebt der Film den dramaturgischen Schwerpunkt vollständig auf die Beziehung zwischen Täter und Ermittler. Der Antagonistenkonflikt ist hier nicht ein Element unter vielen, sondern das strukturierende Prinzip der gesamten Erzählung.

Nebenfiguren besitzen in den untersuchten *Tatort*-Filmen eine sehr unterschiedliche dramaturgische Relevanz. In „Duisburg-Ruhrort“ und „Dunkelheit“ bleiben Sie funktional. Sie dienen der Kontextualisierung oder Informationsvermittlung, ohne eigenständige dramaturgische Träger zu werden. In „Borowski und der stille Gast“ gewinnt mit Sarah Brandt eine Nebenfigur punktuell an Bedeutung, da Sie durch die gezielte Bedrohung durch Kai Korthals in den zentralen Konflikt eingebunden wird. Eine Sonderstellung nimmt der Münster-*Tatort* ein. Hier bildet das ausgeprägte Ensemble aus Alberich, Thiels Vater, Nadeshda, Klemm und weiteren Figuren einen zentralen Bestandteil der Dramaturgie. Die Nebenfiguren stabilisieren Humor, Rhythmus und Figurenkontrast und tragen maßgeblich zur Popularität und Wiedererkennbarkeit des Münster-Teams bei. Die Nebenfiguren fungieren hier als permanente Reibungsflächen, Kontrastfiguren und humoristische Verstärker.

Insgesamt zeigt sich, dass sich dramaturgische Konventionen im *Tatort* in der Gewichtung und Funktionalisierung zentraler Erzählmittel unterscheiden. Während Konventionen in allen Fällen präsent bleiben, variieren ihre Ausprägungen je nach Figurenkonzeption, Erzählstrategie und thematischem Fokus erheblich. Auf dieser Grundlage widmet sich das folgende Kapitel der Interpretation der Ergebnisse und fragt danach, wie sich das Verhältnis von dramaturgischer Konvention und individueller Handschrift in den einzelnen Filmen konkret ausprägt.

5.2 Interpretation der Ergebnisse

Die vergleichende Analyse der vier *Tatort*-Filme zeigt, dass dramaturgische Konventionen des Formats trotz individueller Variationen ihre Stabilität bewahren und weiterhin wirksam sind. Diese Stabilität ist jedoch nicht als statische Wiederholung zu verstehen, sondern als dynamisches

Zusammenspiel von Wiedererkennbarkeit und Anpassung. Ein zentraler Grund für die anhaltende Funktionalität der Konventionen liegt darin, dass Sie kontinuierlich mit gesellschaftlichen, ästhetischen und medialen Entwicklungen mitgehen. Der *Tatort* reagiert auf veränderte Themenlagen, Erzählbedürfnisse und Rezeptionsgewohnheiten, ohne dabei seine grundlegenden dramaturgischen Strukturen aufzugeben. Die Drei-Akt-Struktur lässt sich in allen analysierten Fällen wiederfinden, Sie ist der Grundstein, auf dem alle *Tatorte* aufbauen. In diesem Zusammenhang ist die serielle Kontinuität des *Tatorts* von zentraler Bedeutung. Wie bereits im theoretischen Teil herausgearbeitet wurde, liegt „ein grundlegender Sachverhalt für die gesellschaftliche Leistung des *Tatorts* [...] in seiner Kontinuität. Diese erlaubt es, über einen langen Zeitraum hinweg [...] innerhalb eines medialen Formats Veränderungen zu beobachten“ (Früh, 2017, S. 20). Konventionen fungieren somit nicht als Hemmschwelle, sondern als stabile Vergleichsfolie, vor deren Hintergrund Variation überhaupt erst sichtbar und wirksam werden kann.

Auffällig ist, dass Innovation innerhalb des *Tatort*-Formats nur selten auf der Ebene der äußeren Handlungsstruktur stattfindet. Die Analyse zeigt vielmehr, dass gerade Figurenkonzeption, Erzählperspektive und Erzählstrategie die zentralen Felder darstellen, in denen sich individuelle Handschriften ausprägen. Diese Ebenen sind besonders anschlussfähig, da Sie unmittelbar an die Zuschauerbindung gekoppelt sind. Während in der Drei-Akt-Struktur, das Prinzip der Ermittlungsarbeit und die grundsätzliche Krimilogik weitgehend stabil bleiben, eröffnen figurenbezogene und perspektivische Entscheidungen Spielräume für Identifikation und emotionale Involvierung. Zuschauer folgen dem *Tatort* nicht primär wegen der Täterfrage, sondern wegen der Ermittlerfiguren und der Schauplätze. Ihre Haltungen, inneren Konflikte und Beziehungen bilden den eigentlichen narrativen Kern. Veränderungen an diesen Stellen werden als Bereicherung wahrgenommen, da Sie neue Zugänge ermöglichen, ohne die vertraute Form grundsätzlich infrage zu stellen. Der Regionalitätsfaktor ist entscheidend für die Rezipienten. Lebt ein Zuschauer selbst in Bremen, so bevorzugt Er auch die Bremer Kommissare beim Ermitteln zuzuschauen und Handlungsorte wiederzuerkennen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, warum der Täter in den meisten untersuchten Filmen dramaturgisch eine untergeordnete Rolle spielt. In „Duisburg-Ruhrort“, „Fangschuss“ und „Dunkelheit“ fungiert der Täter primär als Auslöser und Motor der Handlung, nicht jedoch als existenzieller Gegenspieler der Ermittlerfigur. Das narrative Interesse richtet sich deutlich stärker auf die Kommissare selbst, auf ihre inneren Konflikte, ihre privaten Leerstellen und ihre sozialen Beziehungen. Gerade dort, wo der *Tatort* Einblicke in das Privatleben oder den sozialen Hintergrund der Ermittler andeutet, entsteht ein nachhaltiges Interesse, das über die einzelnen Filme hinausweist. Die Analyse von „Dunkelheit“ zeigt dies exemplarisch. Die offene Frage nach Kulinas Vergangenheit oder das bewusst nicht aufgelöste Geheimnis um Azadi erzeugen serielle Neugier und binden das Publikum über den abgeschlossenen Fall hinaus. Diese Form der narrativen Offenheit führt dazu, dass Zuschauer „dranbleiben“ wollen, nicht um den nächsten Täter zu sehen, sondern um mehr über die Figuren zu erfahren. Eine deutliche Ausnahme bildet „Borowski und der stille Gast“. Hier wird der Täter Kai Korthals zum zentralen dramaturgischen Gegenpol und zugleich zum zweiten Protagonisten der Erzählung. Die offene Täterführung, die konsequente Parallelmontage und die Fokussierung auf Kontrolle, Nähe und Eskalation verschieben das narrative Zentrum vollständig auf die Beziehung zwischen Ermittler und Täter. Der Antagonistenkonflikt strukturiert hier nicht nur den

Spannungsaufbau, sondern prägt die gesamte Erzählhaltung. Dass gerade dieser *Tatort* als besonders intensiv und außergewöhnlich wahrgenommen wird, unterstreicht zugleich, warum diese Konstellation innerhalb des Formats die Ausnahme bleibt. Ein dauerhaft antagonistenzentrierter *Tatort* würde die serielle Bindung an die Ermittlerfigur schwächen und damit einen zentralen Erfolgsfaktor des Formats gefährden. „Borowski und der stille Gast“ ist ein Paradebeispiel für einen *Tatort*, der gegen jegliche Konventionen handelt und auf große Begeisterung bei dem Publikum trifft. Grundsätzlich ist der Wunsch der Rezipienten, ihre Ermittler besser kennenzulernen und Sie zu verstehen, um sich mit ihnen identifizieren zu können. Dafür ist es wichtig, dass man in das soziale Umfeld der Kommissare eingeführt wird und einen Einblick in ihr Privatleben bekommt (Kapitel 2.1.5). Hier halten sich diverse *Tatorte* oft sehr bedeckt, allerdings hat die Analyse ergeben, dass die Fälle, in denen dem Ermittler mehr Tiefe gegeben wird, die erfolgreichsten der Reihe sind.

Die Ergebnisse lassen sich zudem klar in den Kontext des linearen Fernsehens einordnen. Der *Tatort* reagiert seit Jahrzehnten auf gesellschaftliche Wandlungsprozesse, indem Er neue Ermittlerteams etabliert, regionale Unterschiede betont und aktuelle Themen in fiktionalisierter Form verhandelt. Dabei erfüllt das Format auch einen vermittelnden Anspruch. Wie im theoretischen Teil gezeigt wurde, greift der *Tatort* häufig abstrakte oder komplexe gesellschaftliche Themen auf und übersetzt Sie in alltagsnahe, verständliche Geschichten. Realismus fungiert hierbei als zentrales Glaubwürdigkeitsprinzip. Die untersuchten Filme zeigen, dass dieser Realismus nicht zwingend dokumentarisch sein muss, sondern sich auch über emotionale Plausibilität, psychologische Nachvollziehbarkeit und soziale Verortung herstellen lässt. Cold Cases, institutionelle Konflikte oder moralische Grauzonen werden nicht abstrakt diskutiert, sondern über Figurenhandlungen konkret erfahrbar gemacht. Die Themen im *Tatort* stellen keine Konventionsbrüche dar, es sind alltagsnahe Themen, die der Rezipient nachvollziehen kann. Die untersuchten Konventionsabweichungen sind nicht auf der Themenebene, sondern auf der Ebene der dramaturgischen Umsetzung, Erzählstrategie und Figurenbindung nachzuvollziehen. Der Bruch besteht darin, wie konventionelle Themen dramaturgisch umgesetzt werden.

Besonders deutlich wird diese Logik im Münster-*Tatort*. Dieser stellt keinen Bruch mit dem Krimi-Genre dar, sondern eine bewusste Erweiterung. Der Münster-*Tatort* ist kein schlechter *Tatort*, sondern ein bewusst anders gebauter *Tatort*, der als Krimi in Dramey-Form mit starkem Comedy-Anteil funktioniert. Die Komik ersetzt die kriminalistische Handlung nicht, sondern legt sich als zusätzliche Bedeutungsebene über ein weiterhin stabiles Krimigerüst. Gerade diese Kombination aus Wiedererkennbarkeit, Humor und funktionierender Ermittlungsstruktur erklärt die anhaltende Popularität des Münster-*Tatorts* (Dell, 2013, S. 23). Während andere Teams stärker auf psychologische Verdichtung oder gesellschaftliche Schwere setzen, bietet Münster Entlastung, Verlässlichkeit und serielle Nähe. Die ausgeprägte Ensemble-Struktur verstärkt diesen Effekt. Figuren wie Alberich, Thiels Vater oder Nadeshda sind keine bloßen Nebenfiguren, sondern konstitutiver Bestandteil eines wiederkehrenden sozialen Gefüges, das den *Tatort* Münster klar von anderen Reihen abgrenzt. Das zentrale Element der PC ist das Alleinstellungsmerkmal, welches die Popularität des Duos begründet.

In der historischen Perspektive zeigt sich, dass diese Vielfalt an Ermittlerfiguren ein zentraler Faktor für die Langlebigkeit des Formats ist. Wie Dell herausstellt, bewahrt gerade die Vielzahl

unterschiedlicher Kommissare den *Tatort* davor, aus der Mode zu kommen (Dell, 2013, S. 16). Figuren wie Schimanski waren Ausdruck ihrer Zeit und wurden abgelöst, als sich gesellschaftliche Erwartungen veränderten. Der Münster-*Tatort* kann in diesem Sinne auch als Reaktion auf eine wahrgenommene Gleichförmigkeit anderer Teams gelesen werden. Das Duisburger Duo Schimanski und Thanner stellten die erste Ironisierung des Klischees „Arbeitskollegen die wie ein Ehepaar zusammenleben“ dar (Wenzel, 2000, S. 190f.). Das Münster Duo ist die Fortführung dessen, Thiel und Boerne perfektionieren diesen heiligen Topos. Die individuelle Handschrift einzelner Reihen steht somit nicht im Widerspruch zur narrativen Stabilität des Formats, sondern ist ihre Voraussetzung. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die langfristige Attraktivität des *Tatorts* aus dem Zusammenspiel stabiler dramaturgischer Muster und variabler figurenbezogener Ausgestaltung resultiert. Während „Duisburg-Ruhrort“ Konventionen primär über Figurenfokus und Milieuzentrierung verschiebt, verlagert „Borowski und der stille Gast“ die Innovationsleistung auf die Ebene der Antagonisten Führung. Der Münster-*Tatort* wiederum erweitert das klassische Krimigerüst gezielt um komödiantische Elemente, während „Dunkelheit“ durch eine opferzentrierte Erzählweise und rückblickbasierte Zeitstruktur neue Formen emotionaler Beteiligung etabliert. Langlaufende Serienformate wie der *Tatort* besitzen aufgrund ihrer seriellen Anlage ein besonderes Potenzial, in den Alltag der Zuschauer integriert zu werden und als strukturgebende narrative Begleiter zu fungieren (Hämmerling, 2016, S. 11). Die untersuchten Filme zeigen, dass dieses Potenzial vor allem dann eingelöst wird, wenn Konventionen nicht als starre Regeln, sondern als flexible Ordnungsrahmen verstanden werden, innerhalb derer individuelle Handschriften entstehen können. Genau dieses Spannungsverhältnis zwischen Wiederholung und Variation bildet die Grundlage der narrativen Stabilität des *Tatort*-Formats im linearen Fernsehen. Jeder Serie droht die Gefahr der Abnutzung und Ermüdung. Der *Tatort* begegnet als Reihe dieser Gefahr mit verschiedenen Maßnahmen. Mit der Etablierung neuer Ermittlerteams oder neuer Standorte, aber vor allem auch mit der konzeptionellen Veränderung etablierter Konventionen.

6 Fazit

Im Zentrum dieser Arbeit stand die Frage, inwiefern sich in ausgewählten *Tatort*-Filmen dramaturgische Muster und individuelle stilistische Mittel identifizieren lassen, die zur langfristigen narrativen Stabilität und zur fortbestehenden Attraktivität des Krimi-Genres beitragen. Der Vergleich der vier Fallbeispiele zeigt ein konsistentes Grundprinzip des Formats: *Tatort* stabilisiert sich nicht trotz Variation, sondern eben durch eine fortlaufende Balance aus wiederkehrenden Kernstrukturen und gezielten Abweichungen. Die Reihe bleibt dadurch als Ritual erkennbar und zugleich anschlussfähig an veränderte Sehgewohnheiten, gesellschaftliche Themen und neue Erzählstrategien. Auf der Ebene dramaturgischer Muster lassen sich in allen untersuchten Filmen stabile Grundkonventionen nachweisen. Dazu gehören vor allem ein klar erkennbares Drei-Akt-Grundgerüst, funktionale Wendepunkte sowie eine Figurenführung, die den Zuschauer konsequent an Ermittlungsarbeit, Konflikterleben und Auflösung bindet und durch die Heldenreise hervorgehoben wird. Auch dort, wo einzelne Filme auf den ersten Blick wie ein radikaler Bruch mit dem *Tatort*-Schema wirken, bleibt dieses strukturelle Fundament erkennbar und erfüllt eine zentrale

Formatfunktion. Es erzeugt Orientierung, Wiedererkennbarkeit und ein Gefühl von Verlässlichkeit. Gerade diese Stabilität schafft erst den Spielraum, innerhalb dessen individuelle Handschriften sichtbar werden können.

„Duisburg-Ruhrort“ markiert in der Formatgeschichte den ersten, besonders prägnanten Konventionsbruch, da der Film den Kommissar erstmals konsequent ins Zentrum rückt und ihn nicht als klassischen Beamten, sondern als körperlich präsente, milieunahe Figur etabliert. Der Einstieg priorisiert Figuren- und Milieusetzung gegenüber der Fallmechanik und verschiebt damit den Fokus auf soziale Nähe, Haltung und Reibung. Schimanski fungiert so als Vorläufer eines Ermittlertyps, der weniger über institutionelle Autorität als über Ambivalenz, Alltag und Grenzgängertum funktioniert. Diese figurengetriebene Konzeption trägt zur Attraktivität bei, weil sie Identifikation über soziale Erfahrungsräume ermöglicht und das Krimigerüst stärker mit emotionaler Präsenz auflädt. Bis heute stellt Schimanski eine ikonische Figur dar und ist in den Köpfen verankert. Dass diese Prägung bis in die Gegenwart fortwirkt, zeigt exemplarisch der Frankfurter *Tatort* „Dunkelheit“ (2025), in dem die Vorgesetzte mit der Bemerkung „Dank diesem Hobby-Schimanski ist jetzt schon öffentlich, dass wir was gefunden haben“ (Yesilkaya, Halilbašić, & Schaller, 2025, S. 33) explizit auf ihn Bezug nimmt. Mehr als 35 Jahre nach seinem ersten Auftritt fungiert Schimanski damit weiterhin als Referenzfigur innerhalb des Formats und als Maßstab für einen Ermittlertyp, mit dem der *Tatort* seine nachhaltige Popularität begründet.

„Borowski und der stille Gast“ steht demgegenüber für eine Innovationsleistung, die vor allem auf der Ebene der Erzählstrategie und Antagonistenführung stattfindet. Die offene Täterführung und die konsequente Spannungsdramaturgie zeigen exemplarisch, dass Suspense nicht davon abhängt, ob der Täter unbekannt bleibt, sondern davon, wie Wissen, Zeitdruck und Kontrollverlust organisiert werden. Der Film bricht damit deutlich mit der im *Tatort* dominierenden verdeckten Täterführung. Gleichzeitig bleibt er jedoch im strukturellen Grundgerüst weiterhin an etablierte Konventionen gebunden, etwa in der funktionalen Aktarchitektur und in der Entwicklung des Konflikts über Eskalation und Wendepunkte. Besonders ist hier zudem die Aufwertung des Antagonisten zur zweiten, gleichwertig erzählten Zentralfigur. Kai Korthals erhält eine Tiefe und narrative Präsenz, wie sie im *Tatort* selten ist. Entscheidend ist dabei, dass Korthals im ersten Film nicht gefasst wird. Die Tatsache, dass der Konflikt erst in zwei späteren Fortsetzungen endgültig entschieden wird, macht diesen *Tatort* innerhalb der Reihe einzigartig. Die antagonistische Beziehung zwischen Borowski und Korthals wird nicht abgeschlossen, sondern seriell fortgeschrieben. Dadurch verschiebt sich die Attraktivität des Films nachhaltig von der Fallauflösung hin zu einer langfristig angelegten psychologischen Konfrontation, die im *Tatort*-Format eine Ausnahme darstellt. Die Attraktivität resultiert weniger aus Rätselhaftigkeit als aus psychologischer Konsequenz. Es ist kein normaler Krimi, es ist ein Psycho-Thriller und das macht ihn besonders.

Der Münster-*Tatort* „Fangschuss“ steht für eine individuelle Handschrift, die sich radikal von spannungs- oder fallgetriebenen Varianten unterscheidet. Seine Attraktivität entsteht aus Tonalität, Figurenorchestrierung und einem hochgradig etablierten Dialogsystem. Im Zentrum stehen Frank Thiel und Prof. Dr. Dr. Karl-Friedrich Boerne als bewusst kontrastiv angelegtes Duo, dessen Dynamik den Kriminalfall regelmäßig überlagert. Der Mordfall bleibt funktional präsent, rückt jedoch zugunsten von Privatleben, Beziehungskonstellationen und komödiantischer Verdichtung in den Hintergrund.

Gerade darin liegt der außerordentliche Publikumserfolg des Münster-*Tatorts*. Zuschauer schalten nicht ein, um die Täterfrage zu lösen, sondern um Thiel und Boerne wiederzusehen. Die serielle Attraktivität speist sich aus Wiederholung mit Variation, aus vertrauten Rollenmustern und aus dem Wunsch, das soziale Umfeld der Figuren immer genauer kennenzulernen. Dass Thiel und Boerne nicht nur zusammen ermitteln, sondern Tür an Tür wohnen, ist dabei kein beiläufiges Detail, sondern ein dramaturgisches Werkzeug. Ein zentrales Stilmittel ist die kalkulierte politische Inkorrektheit Boernes. Seine provokanten, grenzüberschreitenden Äußerungen fungieren als Entlastungsmechanismus für das Publikum. Boerne spricht aus, was gesellschaftlich tabuisiert ist, während Thiel als moralisches Korrektiv fungiert. Diese Konstellation erlaubt dem Publikum ein Zurücklehnen und Mitlachen, ohne sich selbst positionieren zu müssen. Bemerkenswert ist zudem, dass mit Boerne erstmals ein Rechtsmediziner eine gleichrangige, teilweise sogar dominierende Protagonisten Rolle einnimmt. Damit wird die klassische Ermittlerzentrierung des *Tatorts* erweitert, ohne die Formatlogik aufzulösen.

„Dunkelheit“ steht exemplarisch für die jüngste Phase der formalen und inhaltlichen Aktualisierung des *Tatorts* im linearen Fernsehen. Als Frankfurter *Tatort* aus dem Jahr 2025 und als Auftakt eines neuen Ermittlerteams markiert der Film bewusst einen inhaltlichen Neuanfang, der auf zeitgenössische Themen und veränderte Rezeptionsgewohnheiten reagiert. Der Fokus auf Cold-Case-Ermittlungen, die sich an realen Vorbildern orientieren, sowie die Nähe zu gegenwärtigen True-Crime-Diskursen verweisen auf eine Form der thematischen Anschlussfähigkeit, die für die langfristige Attraktivität des Formats zentral ist. Der *Tatort* positioniert sich hier sichtbar als experimentierfreudiges Format, das aktuelle gesellschaftliche Interessen aufgreift, ohne seine eigene Erzähltradition aufzugeben. Gleichzeitig bleibt das klassische dramaturgische Grundgerüst deutlich erkennbar. Drei-Akt-Struktur und Heldenreise werden nicht aufgelöst, sondern funktional neu ausgerichtet. Im Zentrum steht weniger die unmittelbare Täterjagd als vielmehr die Rekonstruktion vergangener Verbrechen. Die Erzählung verlagert den Fokus auf Opfer, Hinterbliebene und das Bedürfnis nach Gewissheit und Trost. Verbrechen erscheinen nicht primär als Rätsel, sondern als soziale und emotionale Leerstelle, die geschlossen werden soll. Dass im letzten Abschnitt dennoch eine zusätzliche Täterspur in der Gegenwart etabliert und eine klare Auflösung herbeigeführt wird, verweist zugleich auf die anhaltende Bindung an das *Tatort*-Prinzip der Wiederherstellung von Ordnung.

Vor diesem Hintergrund lassen sich die im Methodenkapitel formulierten Hypothesen insgesamt bestätigen. Erstens zeigen alle vier Filme wiederkehrende dramaturgische Kernstrukturen, die Wiedererkennbarkeit und Stabilität des Formats sichern. Diese Stabilität ist nicht zufällig, sondern Teil der Binnenreihenlogik. Der *Tatort* funktioniert als seriell System abgeschlossener Einzelfilme, das sowohl regelmäßige Rezeption als auch selektives Schauen ermöglicht. Zweitens weisen *Tatorte* mit ausgeprägten Konventionsbrüchen tatsächlich eine besonders starke individuelle Handschrift auf. Die untersuchten Beispiele machen sichtbar, dass markante Abweichungen häufig dort entstehen, wo Figurenkonzept, Erzählstrategie oder Perspektive neu gewichtet werden. Maßgeblich dafür verantwortlich sind die Drehbuchautoren, die die Figuren entwickeln und ihnen Tiefe verleihen. Drittens erfüllen diese Brüche eine funktionale Rolle. Sie sind kein Selbstzweck, sondern dienen dazu, das Format an neue Zuschauerkontexte anzuschließen und zugleich seine Ritualstruktur zu erhalten. Ohne eine solche Experimentierfreude wäre die Reihe in ihrer langen Laufzeit deutlich stärker

gefährdet, in Gleichförmigkeit zu erstarren. *Tatort* behauptet sich seit über fünf Jahrzehnten im linearen Fernsehen, weil das Format seine eigene Experimentierfreudigkeit systematisch in seine Struktur integriert hat. Die Bereitschaft, dramaturgische Konventionen immer wieder zu variieren, zu brechen und neu auszurichten, bewahrt die Reihe davor, zu erstarren. Gleichzeitig bleibt *Tatort* ein ritualisiertes Unterhaltungsangebot, es ist ein Kulturgut. Zuschauer schauen aus Gewohnheit, aus Vertrautheit und als festen Bestandteil des Wochenrhythmus. Die Erwartungshaltung ist dabei nicht zwingend auf permanente qualitative Höchstleistung ausgerichtet. *Tatort* wird nicht ausschließlich aufgrund einzelner Meisterwerke konsumiert, sondern als wiederkehrendes Ereignis, das Verlässlichkeit bietet. Hinzu kommt eine regionale Identifikationsdimension, die innerhalb des deutschen Fernsehens einzigartig ist. Wer aus Hamburg stammt, verfolgt den Hamburger *Tatort* mit besonderer Aufmerksamkeit. Wer in Kiel lebt, interessiert sich für Borowski. Die Verortung in real existierenden Städten schafft emotionale Nähe und kulturelle Zugehörigkeit. Diese Kombination aus Ritual, regionaler Identifikation und serieller Struktur erklärt, warum sich das Format seit über fünf Jahrzehnten behauptet. Selbst schwächere Fälle gefährden die Reihe nicht, weil die Bindung nicht primär an einzelne Filme, sondern an das Format als solches geknüpft ist. Wenn ein Film außergewöhnlich gelungen ist, steigert dies die Begeisterung, ist jedoch keine Voraussetzung für kontinuierliche Rezeption. Die Binnenreihenlogik mit abgeschlossenen Einzelfällen ermöglicht selektives Schauen. Man kann eine Woche aussetzen, nur bestimmte Teams verfolgen oder gezielt Lieblingskommissare einschalten, ohne den Anschluss zu verlieren. Die nationale Breite der Ermittlerstile, die ikonischen Markierungen des Formats und die Möglichkeit, nach persönlicher Präferenz Teams zu verfolgen oder Pausen einzulegen, stabilisieren die Bindung zusätzlich. *Tatort* bleibt damit attraktiv, weil Er Verlässlichkeit und Wandel nicht als Gegensatz behandelt, sondern als strukturelle Einheit: ein vertrautes Grundmodell, das immer wieder neue Handschriften zulässt und gerade dadurch langfristig stabil bleibt.

Solange *Tatort* bereit bleibt, seine Konventionen zu variieren und zugleich seine ritualisierte Form zu bewahren, besteht kein struktureller Grund für einen Popularitätsverlust. Die Reihe stabilisiert sich durch ihr eigenes Prinzip. Der aktuelle Frankfurter *Tatort* „Dunkelheit“ zeigt exemplarisch, dass die langfristige Attraktivität des Formats genau dort entsteht, wo bewährte Konventionen erhalten bleiben und neue Themen zugelassen werden. Er geht mit der Zeit.

Solange das Format weiterhin bereit ist, innerhalb seines stabilen dramaturgischen Grundgerüsts zu experimentieren und individuelle Handschriften zuzulassen, besteht kein Anlass, an seiner langfristigen Relevanz im linearen Fernsehen zu zweifeln.

Literaturverzeichnis

- Alanyali, I. (28. Juni 2020). *Fünf Fragen zum "Tatort: Fangschuss" aus Münster*. Von <https://web.de/magazine/unterhaltung/filme-serien-kino/tatort/fuenf-fragen-tatort-fangschussaus-muenster-34831918> abgerufen am 01.03.2026
- Arango, S. (09. September 2012). *Tatort 842: Borowski und der stille Gast* .
- ARD. (2. März 2026). *Tatort | alle aktuellen Teams in der Übersicht* . Von <https://www.ardmediathek.de/sammlung/tatort-oder-alle-aktuellen-teams-in-der-uebersicht/7b1b3a69-9292-4f2f-bd49-bb8baa3fa542> abgerufen am 01.03.2026
- Böckem, J. (23. April 2015). *Ich habe einen Traum : Hajo Gies "Dieser Horst Schimanski verkörperte, was ich gern gewesen wäre"*. Von https://www.zeit.de/zeit-magazin/2015/17/hajo-gies-traum?state=ohb2ZZViqRg4vbi1&session_state=9f7c3eb7-15f8-4885-9771-62ee42609411&iss=https%3A%2F%2Flogin.zeit.de%2Frealms%2Fzeit-online-public&code=0ad39eab-6cdd-4414-b958-245eef0e11b7.9f7c3eb7-15f8-4885-9 abgerufen am 01.03.2026
- Bronner, V. (2014). *Schreiben fürs Fernsehen: Drehbuch-Dramaturgie für TV-Film und TV-Serie*. Berlin: Autorenhaus Verlag.
- Buß, C. (26. November 2020). *»Der ›Tatort‹ ist eine Erklärmaschine«* . Von <https://www.spiegel.de/kultur/tv/50-jahre-tatort-interview-mit-dominik-graf-und-pia-strietmann-a-3206e360-ecba-408f-b67c-345e43ccf66d> abgerufen am 01.03.2026
- Buß, C. (3. Oktober 2025). *Erster »Tatort« aus Frankfurt mit Melika Foroutan und Edin Hasanović: Die Akten und die Toten*. Von Spiegel.de: <https://www.spiegel.de/kultur/tv/er-tatort-aus-frankfurt-mit-melika-foroutan-und-edin-hasanovic-die-akten-und-die-toten-a-3a779fef-273f-46ab-bf1d-a6ebfbf6395d> abgerufen am 01.03.2026
- Cantz, S., & Hinter, J. (02. April 2017). *Tatort 1017: Fangschuss* .
- Dell, M. (2013). *"Herrlich inkorrekt" : die Thiel-Boerne-Tatorte* . Berlin: Bertz + Fischer.
- Dingemann, R. (2010). *Tatort: das Lexikon ; alle Fakten, alle Fälle, alle Kommissare*. München: Knaur-Taschenbuch-Verlag.
- Engel, L., & Kissel, W. (2000). *Der Tatort und die Aufklärer*. In E. Wenzel, *Ermittlungen in Sachen Tatort : Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos* (S. 33-50). Berlin: Bertz.
- Früh, J. (2017). *Tatort als Fernsehgeschichte : Historiografien und Archäografien eines Mediums*. München: edition text + kritik.
- Gertz, H. (9. September 2012). *Tatort Kiel "Borowski und der stille Gast" Haben Sie ihr Hirn gesehen?* . Von <https://www.sueddeutsche.de/medien/tatort-kiel-borowski-und-der-stille-gast-haben-sie-ihr-hirn-gesehen-1.1462318> abgerufen am 01.03.2026
- Gertz, H. (1. Mai 2022). *Von Mehr als 50 Jahre Tatort: Deutschland einig Krimiland*: <https://www.ndr.de/kultur/Mehr-als-50-Jahre-Tatort-Deutschland-einig-Krimiland,tatort4142.html> abgerufen am 01.03.2026

- Hämmerling, C. (2016). *Sonntags 20:15 Uhr - Tatort. Zu sozialen Positionierungen eines Fernsehpublikums*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- Hartmann, C. (2003). *Von "Stahlnetz" zu "Tatort" : 50 Jahre deutscher Fernsehkrimi*. Marburg: Tectum Verlag.
- Heidböhrer, C. (7. April 2025). *Neuer Quotenrekord: Das ist das Erfolgsgeheimnis von Boerne und Thiel*. Von <https://www.stern.de/kultur/tv/tatort/tatort-aus-muenster--das-erfolgsgeheimnis-von-thiel-und-boerne-3919642.html> abgerufen am 01.03.2026
- Hickethier, K. (2012). *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Hissnauer, C., Scherer, C., & Stockinger, S. (2012). *Formen und Verfahren der Serialität in der ARD-Reihe Tatort: Ein Untersuchungsdesign zur Integration von Empirie und Hermeneutik*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hissnauer, C., Scherer, S., & Stockinger, C. (2014). *Zwischen Serie und Werk: Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im »Tatort«*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Koebner, T. (1990). *Tatort. Zu Geschichte und Geist einer Kriminalfilmreihe. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 9: Tatort. Die Normalität als Abenteuer*, 7-31.
- Leimann, E. (31. August 2025). *Der mysteriöse Fall des Kai Korthals: Kritik zum ARD-Krimi mit Lars Eidinger*. Von <https://www.prisma.de/news/tv/Tatort-Borowski-und-der-stille-Gast-Kritik-zum-ARD-Krimi-mit-Lars-Eidinger,52857697> abgerufen am 01.03.2026
- Müller-Schmiege, A. (03. Oktober 2025). *Neuer Frankfurt Tatort "Dunkelheit"*. Von <https://www.hessenschau.de/kultur/neuer-frankfurt-tatort-dunkelheit-wir-haben-rotz-und-wasser-geheult-v2,2025-tatort-dunkelheit-100.html> abgerufen am 01.03.2026
- Mehling, G., Block, A., Hild, M., & Schwamm, B. (2022). *Schimanski machen - Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Serienfigur*. München: edition text + kritik.
- Mikos, L. (2023). *Film- und Fernsehanalyse*. Tübingen: UVK Verlag.
- Moesslang, M. (26. Oktober 2021). *Storytelling: Die zwölf Stationen der Heldenreise*. Von <https://www.dfjv.de/publikationen/fachjournalist/storytelling-die-zwoelf-stationen-der-heldenreise> abgerufen am 01.03.2026
- Netenjakob, E. (1990). *Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Zum Schimanski-Konzept innerhalb der Tatort-Reihe der ARD. Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Heft 9: TATORT. Die Normalität als Abenteuer*, 32-39.
- Pruys, G. M. (2000). *Eine Leiche im Fleischwolf. Wenn ein Tatort zu gewalttätig wird*. In E. Wenzel, *Ermittlungen in Sachen Tatort : Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos* (S. 285-297). Berlin: Bertz.
- Schütte, O. (2009). *Die Kunst des Drehbuchlesens*. Konstanz: UVK Verlag.
- Scheel, I. (04. Oktober 2025). *Der Tatort im Schnellcheck - in Keller für alte Fälle*. Von <https://www.n-tv.de/leute/tv/Ein-Keller-fuer-alte-Faelle-article26069624.html> abgerufen am 01.03.2026

- Schmitter, E. (2000). Warum beruhigt mich der Tatort? In E. Wenzel, *Ermittlungen in Sachen Tatort : Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos* (S. 301-303). Berlin: Bertz.
- Stutterheim, K., & Kaiser, S. (2009). *Handbuch der Filmdramaturgie: das Bauchgefühl und seine Ursachen*. Frankfurt am Main: Lang .
- Vocks, H., & Wittenburg, T. (28. Juni 1981). Tatort 126: Duisburg-Ruhrort. UA WDR Drehbuch.
- Welke, T. (2012). *Tatort Deutsche Einheit Ostdeutsche Identitätsinszenierung im »Tatort« des MDR*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Wenzel, E. (2000). *Ermittlungen in Sachen Tatort : Recherchen und Verhöre, Protokolle und Beweisfotos*. Berlin: Bertz.
- Yesilkaya, E., Halilbašić, S., & Schaller, S. (05. Oktober 2025). Tatort 1309: Dunkelheit.

Tatort Videoquellen

- Tatort 126: Duisburg-Ruhrort
- Tatort 842: Borowski und der stille Gast
- Tatort 1017: Fangschuss
- Tatort 1309: Dunkelheit

Anhang

Auszüge aus dem *Tatort* 126 Duisburg Ruhrort

1

1. SCHIMANSKIS APARTMENT

INNEN/TAG

Schimanski steht am Fenster. Man sieht nach draußen auf die Duisburger Stadtlandschaft.

Er stellt an einem Kofferradio den Sender genauer ein, geht dann zum Kühlschrank. Er nimmt drei Eier heraus, geht zu einem Schrank, wo die Töpfe untergebracht sind. Findet dort keine Pfanne, entdeckt sie im Spülbecken in einem Berg von Geschirr. Er zieht die Pfanne hervor, der Griff (die Pfanne) ist klebrig von Fett.

Schimanski betrachtet die Pfanne widerwillig, stellt sie in die Spüle zurück.

2. STRASSE IN DUISBURG-HOMBERGAUSSEN/TAG-1 1955-1956

Schimanski geht die Straße entlang (Arbeiterviertel). Vor einem Haus stehen einige Leute und sehen zu einem Fenster im zweiten Stock. Aus der Wohnung ist Gepolter und unartikulierte Geschrei zu hören.

Schimanski überquert die Straße und geht zu der gegenüberliegenden Kneipe. In der Eingangstür steht Paul, ein etwa fünfzig-jähriger Arbeiter. Schimanski nickt ihm grüßend zu. Paul macht eine Handbewegung zum gegenüberliegenden Haus.

Schimanski hebt die Schultern und geht an Paul vorbei in die Kneipe.

4. VOR DER "BIERQUELLE"

AUSSEN/TAG-DÄMMERUNG

Schimanski kommt aus der Kneipe. Auf der gegenüberliegenden Straßenseite laufen die Leute auseinander. Der Mann im zweiten Stock wirft ein Fernsehgerät aus dem Fenster. Der Apparat zerplatzt mit einem lauten Knall.

Schimanski schreit über die Straße zum Fenster hoch:

SCHIMANSKI

Zottel, du Idiot, hör auf mit dem Scheiß.

ZOTTEL (ruft)

Was willst du denn, Schimanski. Komm doch rauf, wenn du dich traust. Sonst spring ich runter, aber mit dem Arsch zuerst.

Schimanski geht schnell über die Straße zum Haus.

8. KAIANLAGE / HAFENMEISTEREI RUHRORT

AUSSEN/NACHT

Schimanski kommt zum Kai. Es hat geregnet, die Lampen spiegeln sich auf dem Asphalt. Die gemauerte Kaiböschung fällt in einem steilen Winkel etwa fünf Meter tief zum Wasser ab.

Einige Frachtkähne liegen am Kai. Ein großes Stück der Kaimauer ist mit weiß-roten Plastikbändern abgesperrt, Scheinwerfer erhellen die Szene. Uniformierte Beamte sperren den Schauplatz ab. Schimanski drängt sich an einigen Schaulustigen vorbei. Die Spurensicherung ist in dem abgeteilten Geviert vorsichtig bei der Arbeit.

Schimanski sieht sich um, entdeckt Thanner an Bord eines französischen Lastkahnes. Schimanski geht zum Schiff hin. Zwei Beamte tragen eine abgedeckte Bahre den Laufsteg herunter. Schimanski hebt die Decke hoch und betrachtet kurz den Toten.

Ein Mann mit einem Fotoapparat hat sich durch die Absperrung gedrängt. Er läuft zu Schimanski, der noch die Leiche betrachtet und will fotografieren. Schimanski deckt schnell das Gesicht des Toten zu und wendet sich wütend an den Reporter.

SCHIMANSKI

Maschmann! Wieder mal Polizeifunk abgehört?

Der Reporter knipst.

SCHIMANSKI

Hauen Sie ab! Bei mir hat Ihr Schmierblatt keine Privilegien. (zu einem Streifenbeamten). Wieso laßt ihr den Kerl überhaupt durch?

Der Reporter geht knipsend den zwei Leuten nach, die die Bahre wegtragen.

Schimanski geht an Bord zu Thanner, der sich mit dem französischen Steuermann unterhält. Thanner ist auf Schimanski aufmerksam geworden.

20. PRÄSIDIUM / BÜRO KÖNIGSBERG

INNEN/TAG

Thanner spricht mit Königsberg.

THANNER

Die Kollegen, die diesen Fall bearbeitet haben, nee, das ist einfach lächerlich. Das muß man sich mal vorstellen: Da bringen die Türken, auf die geschossen wurde ...

Schimanski kommt ins Zimmer.

Thanner spricht weiter.

THANNER

... die Patronenhülse selbst auf die Wache, da die Herren zu faul sind, sich an den Tatort zu bemühen. Und eine Zeugenvernehmung in der Straße, in der das passiert ist, haben sie auch nicht gemacht.

Schimanski wirkt nachdenklich. Er geht zum Fenster und blickt auf die Stadt. Thanners Schilderung geht ohne Unterbrechung weiter. Königsberg schaut immer wieder zu Schimanski hin.

THANNER

Keiner kann sich mehr genau erinnern. Der eine glaubt, es war ein grauer Rekord-Kombi, der andere meint ein grüner Audi. Und einer ist völlig sicher, daß es ein weinroter Ford-Eskort gewesen ist. Das kann ich nicht mal der Fahndung übergeben. Da verschluckt sich der Computer.

KÖNIGSBERG (zu Schimanski)

Wie ist es denn gelaufen?

SCHIMANSKI

Wie's zu erwarten war.

Es war sein Messer. Er hat ein Motiv.

Und er war zu der Zeit am Tatort.

Schimanski sieht weiter auf die Straße.

SCHIMANSKI

Das gibt er auch alles zu.

KÖNIGSBERG

Also, was stört dich dann?

Nach einer Weile dreht sich Schimanski um, ahmt Poppingas Körperhaltung aus dem letzten Bild nach, hebt wie dieser den Arm und senkt leicht den Kopf.
Sie schauen ihn irritiert an.

SCHIMANSKI

Mir knurrt der Magen.

49

21. "ANKER"

INNEN/TAG

Schimanski und Thanner essen Muscheln. Einige Schiffer sitzen am Tresen, darunter Theo. Er schaut aggressiv zu den Beamten hin.

Schimanski ißt lustlos.

THANNER

Warum bestellst du dir denn Muscheln, wenn du sie nicht magst?

Lilo knallt wortlos und unfreundlich den Beiden zwei Bier auf den Tisch und geht wieder hinter den Tresen.

SCHIMANSKI

Die Muscheln sind gut - (während er ißt) -
Mir kloppt er auf die Finger. Dann will er
auch noch abhauen. 'n Hornochse.

Henk van Drelen, ein holländischer Schiffer, kommt ins Lokal. Er geht zum Tresen, wobei er an Thanners Stuhl stößt - Thanner schiebt den Stuhl an den Tisch heran.

Henk spricht mit einem starken holländischen Akzent.

HENK

Lilo, was ist das für eine Verrücktheit,
meinen Freund Jan zu verhaften?

Thanner wendet sich zu Henk um.
Theo stößt Henk an.

THEO

Frag doch den Bullen da!

Thanner wendet sich an Schimanski.

74

35. GEFÄNGNIS / GANG / BERUHIGUNGSZELLE

INNEN/TAG

Ein Beamter begleitet Schimanski durch Gefängnisgänge, Türen werden auf- und hinter ihnen wieder abgeschlossen.

BEAMTER

Herr Poppinga scheint ein Problemfall zu werden.

SCHIMANSKI

Und wie sehen Ihre Problemfälle aus?

BEAMTER

Nun... Sachbeschädigung, Körperverletzung. Dafür bekommt Herr Poppinga zwei bis vier Wochen verschärften Arrest, dann kloppt er sicher die Arrestzelle zusammen, also wie der Beruhigungszelle... so etwas endet häufig in der Psychiatrie.

Sie stehen vor der Tür der Beruhigungszelle. Der Beamte sieht durch den Spion.

BEAMTER

Herr Schimanski, wollen Sie nicht lieber erstmal hier durchsehen?

SCHIMANSKI

Ich bin nicht im Zoo. Machen Sie auf!

Ein Beamter schließt die Tür auf. In der Zelle befinden sich bis auf eine Matratze keinerlei Einrichtungsgegenstände. In einer Ecke sitzt Jan auf dem kahlen Betonboden und lehnt an der Wand. Er ist nackt. Seine Hände sind nach vorne mit einer Acht gefesselt. Jan hebt den Kopf und sieht Schimanski müde an. Schimanski hält einem Beamten die Hand hin..

SCHIMANSKI (sehr bestimmt)
Den Schlüssel.

Der Beamte legt den Schlüssel für die Acht in Schimanskis Hand. Schimanski geht in die Zelle und nimmt Jan die Handschellen ab. Die Tür der Beruhigungszelle wird von außen abgeschlossen. Schimanski dreht sich um und hämmert wild gegen die Tür. Sie wird wieder geöffnet.

SCHIMANSKI
Die Tür bleibt offen.

Der Beamte läßt die Tür angelehnt.
Schimanski wendet sich wieder zu Jan, der einen sehr verstörten Eindruck macht und am Boden sitzen bleibt. Jan massiert sich die Handgelenke. Schimanski sieht sich in der Zelle um und setzt sich dann neben Jan auf den Boden.
Jan rutscht ein Stück zur Seite.

SCHIMANSKI
Ich soll Sie sehr herzlich grüßen von Henk.

Jan reagiert nicht.

SCHIMANSKI
Henk, der Holländer.

Jan nickt.

SCHIMANSKI
Fühlen Sie sich in der Lage, mir ein paar Fragen zu beantworten?

Jan sieht Schimanski müde und abwesend an.

SCHIMANSKI
Kennen Sie Herrn Wittinger?

Jan nickt.

SCHIMANSKI

Hat er was mit Rauschgift zu tun?

Jan schüttelt den Kopf.

JAN

Nee, glaub ich nicht.

SCHIMANSKI

Wir haben in Petscheks Kabine auf Wittingers
Schiff Rauschgift gefunden.

JAN (erstaunt)

Wieso Wittinger? Heinz fährt doch bei
Petersen.

SCHIMANSKI

Nee. Eine Woche vor seinem Tod hat er bei
Wittinger angefangen.

JAN

Aber der und Rauschgift? Nee -

Jan denkt eine Weile nach.

JAN

Ich kenn nur einen, der das Zeug raucht -
Wolf, Wolf hat immer Probleme mit dem Zoll.
(wendet sich direkt an Schimanski)
Vielleicht hat Heinz ihm was mitgebracht.
Er selbst hat das Zeug nie genommen..

SCHIMANSKI

Wer ist Wolf?

77

JAN

Der fährt den "Rheinwolf". Ein Partikulier.

Sie sitzen eine Weile stumm nebeneinander.

JAN

Grüßen Sie den Henk.

Schimanski steht auf und geht.

78

36. STRASSE VOR GEFÄNGNIS

AUSSEN/TAG

37. IM WAGEN

INNEN/TAG

Schimanski kommt aus dem Gefängnis.

Er wirkt bedrückt. Neben ihm hält ein Wagen. Er schrickt aus seinen Gedanken hoch - Thanner kurbelt die Scheibe runter.

THANNER

Wo hast'n deinen Pappkarton?

SCHIMANSKI

Blödmann. - Was willst du denn hier?

THANNER

Dich abholen. Frau Losse ist gerade in der Wohnung von ihrem Alten.

SCHIMANSKI (unwirsch)

Welche Frau Losse?

THANNER

Na die, die du suchst. Du willst doch was über Petschek erfahren. Die weiß vielleicht was.

SCHIMANSKI

Quatsch. Den Wolf such ich.

(steigt in den Wagen) Ich muß zur Hafenmeisterei.

THANNER (startet)

Aber zuerst fahren wir zu Losse.

Er fährt los.

46. DUISBURG-HOCHFELD / KUPFERHÜTTENSTRASSEAUSSEN/TAG

Thanner sitzt im Auto und wartet. In der Nähe spielen türkische und deutsche Kinder.

Sie werfen Pfennigstücke gegen eine Hauswand. Derjenige, der am nächsten dran ist, hat gewonnen.

Ein Bus des städtischen Nahverkehrs fährt an der roten Silhouette der Kupferhütte vorbei und hält in der Rheinhausener Straße.

Schimanski steigt aus. Er geht durch den Torbogen einer Mietskaserne, die die Siedlung begrenzt.

Der Polizeireporter Maschmann kommt ihm entgegen, er grinst ihn höhnisch an.

MASCHMANN (übertrieben höflich)

Guten Morgen, Herr Schimanski.

SCHIMANSKI (zu sich selbst)

Zeitungsschmierer.

Schimanski geht weiter, auf den wartenden Thanner zu, der inzwischen ausgestiegen ist.

THANNER

Ich kann mir auch einen besseren Ort zum Warten vorstellen.

SCHIMANSKI

Ich mußte den Bus nehmen.

THANNER

Mich haben sie schon um sieben rausgeklüngelt.

Du warst offensichtlich nicht zu Hause.

Dort hat er gelegen. (er deutet auf die Schuttberge) Kinder haben ihn gefunden.

THANNER

Bisher ist er noch nicht identifiziert.
Südländischer Typ, Alter 30 bis 40.
Erschlagen. Etwa fünf Tage tot. Allem Anschein nach ist der Fundort nicht der Tatort, jemand muß ihn hier abgeliefert haben. Wahrscheinlich nachts. Tagsüber wär's ja aufgefallen.

SCHIMANSKI (nachdenklich)

Circa fünf Tage? Das könnte die Nacht von Sonntag auf Montag gewesen sein.
Wieviel Morde haben wir denn im Jahr in Duisburg?

THANNER (bestätigt)

Petschek. Daran hab ich auch schon gedacht.
Zwei Morde in einer Nacht, wenn's die gleiche Nacht war.

Türkische Kinder spielen Fußball. Der Ball rollt zu Schimanski hin. Er kickt ihn zurück.

THANNER

Übrigens... der Herr Wolf -

SCHIMANSKI (neugierig)

Ja?!

THANNER

Für Sonntag hat er ein einwandfreies Alibi. Der hat den ganzen Abend in der Wolfsschlucht gesessen und auf Petschek gewartet, d.h. auf das Pfund Haschisch.

100

SCHIMANSKI

Also kiffen tut er, morden nicht.

Los Thanner, wir müssen als erstes
rauskriegen, wer der Tote überhaupt
ist.

Sie steigen in den Wagen.

116

55. "ANKER"

INNEN/TAG

Im "Anker" sitzen nur wenig Gäste.
Schimanski geht zum Tresen, er hat es eilig.

LILLO
Na Schimanski, Sehnsucht?

SCHIMANSKI
Nein. Arbeit.

Schimanski legt Lilo Celiks Foto vor.

SCHIMANSKI
Hast du den schon mal gesehen?
Mehmet Celik, ein Türke.

Lilo besieht sich das Bild.

LILLO (zögert)
Türken kommen hier eigentlich nie rein.
(plötzlich) Doch. Petschek war mal mit
einem hier. Einem ziemlich großen.

SCHIMANSKI
Der hier war einen Meter achtzig.

LILLO
War?

SCHIMANSKI
Er ist tot.

LILLO
Deswegen sieht er auf dem Foto so komisch
aus. - Doch. Das ist er. Da hinten haben
sie gesessen. Irgendwas hat er mir nachher
erzählt...

117

Lilo denkt einen Moment nach.

LILLO

Weiß nicht mehr genau. Es ging um die
Türken. Ich hab nicht so genau hingehört.
Politik interessiert mich nicht.

Sie geht zum Zapfhahn.

LILLO

Ein Bier?

SCHIMANSKI

Nein.

Er geht zum Telefon und wählt.

Friedrich meldet sich.

SCHIMANSKI

Hallo, Friedrich. Du kannst mir vielleicht
helfen... nee wetten will ich nicht.
Es geht um was anderes.
Ich hab einen toten Türken. Du gehst
doch immer mit denen essen.
Paß mal auf, er heißt Mehmet Celik.

58. STRASSE VOR DEM "ANKARA"

AUSSEN/NACHT

Schimanski stürzt auf die Straße.

Zwei Türken prügeln sich, einige rennen auf der Straße hinter anderen her, einer wird verletzt hinter ein Auto gezogen.

Einige Angreifer fliehen.

Schimanski erkennt Engin, der auf einen Türken mit einer Latte eindrischt. Schimanski läuft dorthin. Engin erkennt ihn, läßt den Knüppel fallen und springt in einen wartenden VW-Bus.

Das Auto fährt augenblicklich los.

Schimanski zerschießt einen Reifen, der Wagen schleudert und kracht gegen ein entgegenkommendes Fahrzeug.

Türken springen heraus, unter ihnen Engin. Er hat jetzt eine Pistole in der Hand. Er schießt auf Schimanski, trifft ihn nicht. Flieht in einen Torweg.

Schimanski hinterher.

125

59. HOF

AUSSEN/NACHT

Schimanski erscheint im Torweg. Engin rennt auf den Hinterhof, steigt auf eine Mülltonne, schießt auf Schimanski, der in Deckung geht. Dann springt er über die Mauer. Schimanski hinterher. Hechtet über die Mauer und landet in einem Taubenschlag, der unter ihm zusammenbricht. Einige Tauben flattern davon. Schimanski verfängt sich im Maschendraht und kann sich nur mühsam befreien. Im Haus sind Lichter angegangen. Irgendwo hört man jemand schreien.

MANN

Was ist denn los? Was habt ihr mit meinen Tauben gemacht? Was macht ihr denn mit meinen Tauben!

Schimanski kann Engin nicht mehr entdecken.

126

60. STRASSE VOR DEM "ANKARA"

AUSSEN/NACHT

Schimanski kommt auf die Straße und geht zum Lokal zurück.

Sein Anzug ist zerrissen.

Vor der Kneipe herrscht immer noch Durcheinander. Zwei Streifenwagen sind eingetroffen, ein dritter biegt mit heulenden Sirenen um die Ecke. Ein Polizist hat Erkan Gün mit erhobenen Händen gegen die Hauswand gestellt, durchsucht ihn nach Waffen. Schimanski stößt den Beamten weg.

SCHIMANSKI

Idiot. Das ist der Falsche.

Erkan löst sich von der Wand, lächelt Schimanski an.

133

66. PRÄSIDIUM / BÜRO KÖNIGSBERG

INNEN/TAG

Schimanski, Thanner und Königsberg bei einer Besprechung.
Schimanski trägt vor:

SCHIMANSKI

Wittinger brauchte Geld. Das Schiff hat er auf Kredit gekauft. Da war ihm alles recht.

KÖNIGSBERG

Wie teuer ist so ein Schiff - ich schätze - eine Million! Und was bringen ihm die Waffen?

SCHIMANSKI

Die Raten! Er war so in Verzug, daß ihm die Bank diese Woche das Schiff gepfändet hätte. Am Montag hat er 10.000 in bar einbezahlt.

KÖNIGSBERG

Vielleicht Geld von seiner Vertragsfirma?

SCHIMANSKI

Nein - die überweisen nur.

(berichtet weiter)

Sonntagnacht sollten die Waffen übergeben werden. Wittinger hat gemerkt, daß Petschek ihm auf der Spur war. Nehmen wir an, Wittinger ist hinter Petschek her. Er sieht, wie Poppinga ihn verdrischt, findet das Messer und nutzt die Gelegenheit -

KÖNIGSBERG

Stop: Akzeptieren wir mal die Hypothese.
Was ist mit Celik? Wie paßt der rein?

SCHIMANSKI

Ja, Celik war ja die treibende Kraft.
Die Pistolen waren doch nicht für 'ne
Zimmerdekoration... die sollten doch ein-
gesetzt werden. Und bestimmt nicht zum
Karnickelschießen. Und das wollten sie
verhindern.

KÖNIGSBERG

Horst, Fakten.

SCHIMANSKI (unsicher)

Die Zwei waren verabredet. Aber Petschek
kommt nicht. Da geht Celik allein aufs
Schiff.

KÖNIGSBERG (skeptisch)

Und da hat Wittinger ihn umgebracht?

SCHIMANSKI

Wittinger oder Engin oder beide zusammen.

KÖNIGSBERG

Horst - sehr dünn!

SCHIMANSKI (wütend)

Vielleicht ist es im Detail anders gewesen.
Aber die Richtung stimmt.

Nachdenkliches Schweigen.

Das Büro Königsberg schließt an das Büro Thanner/Schimanski
an. Die Verbindungstür ist nur angelehnt. Man hört, wie jemand
an die Tür des Nachbarbüros klopft und die Tür öffnet.
Thanner geht dorthin.

THANNER

Ja bitte?

LOSSE (off)
Ich möchte zu Herrn Schimanski.

THANNER (dreht sich zu Schimanski um)
Herr Losse -

Schimanski sieht Losse an der Tür stehen.

SCHIMANSKI (gereizt)
Herr Losse - was ist denn?

LOSSE (zögernd, schüchtern)
Sie wissen doch, meine Frau... das Gericht
hat ja nun die Kinder...

SCHIMANSKI (aufgebracht)
Damit hab i c h nichts zu tun.

LOSSE
Ja, ich bin ja jetzt allein, und da hab
ich gedacht -

SCHIMANSKI
Dafür bin ich nicht zuständig. Gehen Sie
zum Jugendamt oder sonstwohin. Lassen Sie
mich in Ruhe.

Losse zögert noch.

THANNER (freundlich)
Herr Losse, entschuldigen Sie, aber wir
müssen uns jetzt wirklich um andere
Sachen kümmern.

Losse ist verwirrt, zögert noch und geht dann aus dem Raum.

Königsberg wendet sich an Schimanski.

KÖNIGSBERG

Die "Richtung" mag ja stimmen. Aber du
kannst Wittinger doch noch nicht mal
den Waffenschmuggel beweisen!

Thanner kommt an den Tisch zurück.

THANNER

Und Ali Engin hat viele Freunde.

SCHIMANSKI (resignierend)

Ja, wahrscheinlich ist er sogar schon in
der Türkei.

Er steht auf, geht zum Fenster, schaut hinaus.

Nachdenkliches Schweigen.

Schimanski geht zur Karte, folgt mit dem Finger dem Verlauf
des Rheines.

SCHIMANSKI

Bis du von Duisburg nach Marseille kommst,
was machst du da für Umwege!

Auszüge aus dem *Tatort 842* Borowski und der stille Gast



TATORT KIEL

BOROWSKI UND DER STILLE GAST

Drehbuch Von Sascha Arango

1. WERKSTATT

I/N

Zwei Hände in weißen Stoffhandschuhen spannen einen Schlüsselrohling in eine Schüsselfräsmaschine. Ruhig und vollkommen sicher hantieren die geübten Hände. Der Rohling wird gefräst.

Im Licht der Arbeitslampe sehen wir nun diverse Schlösser, Schließzylinder, Tastbestecke, Lötkolben und mechanische Instrumente eines Uhrmachers auf dem Tisch liegen.

Der gefräste Schlüssel wird aus der Arretierung gelöst, nachbearbeitet poliert, anschließend an einen Schlüsselbund gehängt.

Dort hängen schon viele Schlüssel.

Die weißen Handschuhe werden abgestreift, das Licht gelöscht.

NOTRUFZENTRALE

I/N

Der BEAMTE am Kontrollpult der Notrufzentrale trägt Kopfhörer, drückt auf einen Knopf.

BEAMTER

Polizeinotruf Kiel ...

Wir hören undeutlich eine weibliche, flüsternde Stimme. Der Beamte schaut auf den Monitor. Er sieht die Nummer der Anruferin.

BEAMTER

Sprechen Sie bitte etwas lauter.

WEIBLICHE STIMME OFF

Er ist in meiner Wohnung.

BEAMTER

Wiederholen Sie bitte.

WEIBLICHE STIMME OFF

Er ist durch die Wand. Er ist wieder in meiner Wohnung.

BEAMTER

Bitte? Von wo sprechen Sie?

WEIBLICHE STIMME OFF

Er ist hier!!

Der Beamte schreibt etwas auf die Tastatur.

BEAMTER

Was ist geschehen?

Wieder nur unverständliches Flüstern. Dann ein schrilles Quietschen, ein Rumpeln, der Schrei einer Frau. Wir hören Kampfgeräusche, Schreie, Klirren, dann Stille.

BEAMTER

Hallo ... sind Sie noch da?

Stille. Das Gespräch wird unterbrochen. Der Beamte drückt sofort auf RÜCKRUF.

2. DUNKLER RAUM

I/N

Ein LED-Licht fällt auf den zuckenden Fuß einer Frau. Der Körper der Frau wird bewegt, der Lichtstrahl huscht über ihren Körper. Das drahtlose Telefon auf dem Boden neben dem Fuß klingelt – der Beamte der Notrufzentrale ruft zurück. Das Licht wandert kurz zum klingelnden Telefon. Eine breite Blutspur läuft über den Boden. Das Telefon klingelt und klingelt. Dann ein berstendes Krachen!

3. TREPPENHAUS/WOHNUNGSTÜR I/N

Donnernd schlägt der Rammbock gegen die Tür. Zweimal, dreimal ... Im Dunkel des Treppenhauses leuchten nur die LED Lichter auf den Helmen der MÄNNER DES SONDEREINSATZKOMMANDOS. Hektik. Funkstimmen. Lichter.

SEK-MANN

Wir kriegen sie nicht auf!!

Immer wieder kracht der Rammbock gegen die Tür. Risse bilden sich in der Wand, Putz fällt von der Decke, doch die Tür bleibt in der Zarge.

FUNKSTIMME OFF

Wir gehen von außen rein ...

Zwei Männer in Kampfmontur bleiben an der Tür, die anderen verlassen das Treppenhaus.

FUNKSTIMME OFF

Wo ist die gottverdammte Leiter?

Hat einer eine Leiter?

4 . WOHNHAUS ERSTE ETAGE A/N

Eine Leiter herangezogen. Sie wird an ein mit Rollläden verschlossenes Fenster in der ersten Etage gelehnt. Ein Mann im Kampfanzug, Maske und Motorsäge klettert die Leiter hoch.

Die Motorsäge wird angeworfen. Kreischend frisst sich die Säge durch die Lamellen des Rollladens. Funken stieben. Mit Äxten werden die Rollläden zerstört. Dann das Klirren von Glas.

FUNKSTIMME OFF

Wir sind drin.

BRÜCKE A - I / T

Borowskis brauner Passat fährt über die Olympiabücke.
Borowski stellt seinen Rückspiegel, der bricht ab. Gleichmütig
steckt er ihn sich in die Tasche. Dann wird der Wagen
langsamer und bleibt mitten auf der Brücke stehen. Borowski
hört stoisch den Verkehrsfunk, kaut einen Apfel.

5. PASSAT I/T

Borowski sieht durch die Frontscheibe die weißen
Dampfwölkchen, die unter seiner braunen Motorhaube aufsteigen
und anmutige Schleier malen. Borowski öffnet das Handschuhfach

und nimmt die Arbeitshandschuhe heraus. Aus der Mittelkonsole wählt er den Zwölfer Schraubenschlüssel.

6. TREPPENHAUS/WOHNUNGSTÜR I/T

Klaus Borowski kommt langsam die Treppe eines normalen Wohnhauses herauf. Er wischt sich Ölschmiere vom Gesicht.

Er bleibt halbe Treppe Erdgeschoss vor der immer noch verschlossenen Wohnungstür stehen. Sie ist schwer lädiert, aber noch immer verschlossen. Holzsplitter und Mörtel liegen im Treppenhaus vor dem Türbereich. Ausrüstungsgegenstände, Koffer der Spurensicherung stehen vor der Tür.

Borowski schaut auf das Namensschild unter der Klingel. *KESSLER*. Er drückt mit dem Ellbogen gegen die Tür - sie ist verschlossen. Er klopft, er klingelt. Er wartet.

Borowski geht die Treppe wieder herunter.

7. STRASSE VOR TATORT A/T

Eine weiße Plane im Abstand von zwei Metern ist vor dem Gebäude aufgespannt, um den Tatort vor Blicken zu schützen.

Borowski kommt aus der Haustür. Ein BEAMTER DES SPEZIALKOMMANDOS im Kampfanzug zieht für Borowski die Abdeckplane hoch, die beiden verschwinden hinter der Plane.

HINTER DER PLANE

KOMMANDOFÜHRER

Wir sind durchs Fenster, weil wir
die verdammte Tür nicht aufgekliegt
haben.

Borowski schaut auf die zersägten Teile des Rollladens, die vor dem Fenster auf dem Rasen liegen.

BOROWSKI

Die Fenster waren auch alle zu?

KOMMANDOFÜHRER

Alle.

BOROWSKI

Na, dann ...

Borowski seufzt, dann klettert er die Leiter hoch.

8. WOHNZIMMER**I/T**

Borowski taucht am Fenster auf, sieht die Spurensicherer in Papieranzügen bei der Arbeit.

BOROWSKI

Guten Morgen. Darf man reinkommen?

Borowski klettert in das Zimmer.

Der Raum ist ordentlich, nur Glasscherben des Fensters auf dem Teppich. Sofa, Tisch, TV, Bilder an der Wand, Fotos einer jungen, hübschen Frau mit Freunden und Familie, Stehlampen – alles unauffällig. Borowski nimmt ein Foto des Opfers, schaut sich um. Er geht höflich und diskret um die arbeitenden BEAMTEN DER SPURENSICHERUNG herum.

9. WOHNUNG DES OPFERS/DIELE**I/T**

Borowski sieht ordentlich aufgereihte Frauenschuhe. Pumps, ein Paar Holzlatschen, Sandalen und Stiefel.

An der Wand stapeln sich Postpakete. Alle ungeöffnet.

Er geht durch die Diele in die

10. KÜCHE**I/T**

Sarah Brandt steht am verschlossenen Küchenfenster.

BOROWSKI

Ich bin durchs Fenster rein.

SARAH BRANDT

Wir sind alle durchs Fenster.

Borowski will noch was sagen, sagt aber lieber nichts. Er geht. Sarah Brandt nimmt einen Bolzenschneider. Sie knackt das Vorhängeschloss, zieht den Rollladen auf, öffnet das Fenster, und fächelt sich Luft zu.

11. SCHLAFZIMMER**I/T**

Tatort. Borowski schaut sich um. Die Rollläden sind heruntergezogen und mit Vorhängeschloss geschlossen. Das Zimmer ein Schlachtfeld. Das Bett lehnt an der Wand, Blutspritzer an der Wand, ein Blutsee auf dem Laminat. Ein schwerer Kampf hat sich hier abgespielt. Die Spiegeltür des Wäscheschranks ist zersplittert, die Schubladen aufgerissen, auch hier Blutspuren. Schuhe und Kleidungsstücke liegen verstreut auf dem Boden.

Die Leiche der Frau liegt seitlich neben dem zertrümmerten

BOROWSKI

Ich tippe mal auf den Täter.

Schladitz steht auf, wischt sich Glassplitter von der Hose.

SCHLADITZ

Und wieso?

BOROWSKI

Vielleicht war's Gewohnheit, er
schloss halt immer ab. Bleibt die
Frage: wie kam er rein? Hatte er
einen Schlüssel, oder ist er
irgendwie anders rein?

16. STRASSE VOR TATORT

A/T

Der gelb-grüne Transporter eines Post-Zustelldienstes hält vor dem Haus. „RAPID-LOGISTICS“ ist das Logo.

Ein Mann im gelb-grünen Overall, gelber Basecap steigt aus dem Transporter, öffnet die seitliche Schiebetür, entnimmt ein Paket und geht mit federndem Gang auf das Haus zu. Er passiert die weiße Plane, geht zur Haustür, schaut auf die Klingelanlage mit Namensschildern.

DING-DONG.

17. HAUSFLUR

I/T

Sarah Brandt kommt die halbe Treppe hoch. Vor der demolierten Tür steht der Postbote mit dem Paket.

KAI

Sind Sie Carmen Kessler?

SARAH BRANDT

Ist das für sie?

Er reicht ihr das Sign-Pad, Sarah Brandt unterschreibt mit ihrem Namen: Brandt.

KAI

Was is'n hier passiert?

SARAH BRANDT

Facebook Party.

Der Postbote mustert Sarah Brandt, während sie unterschreibt. Er schaut ihr in den Nacken, auf ihre Schuhe.

SARAH BRANDT

Danke.

Sie nimmt das Paket.

KAI

Schönen Tag noch.

Er schaut auf ihre Unterschrift.

18. WOHNZIMMER

I/T

Das Paket wird geöffnet. Darin ein Märchenbuch. *Schneewittchen und die Sieben Zwerge*. Sarah Brandt schaut sich den Lieferschein an.

SARAH BRANDT

Schneewittchen und die Sieben Zwerge.

SCHLADITZ

Sie hat das bestellt? Ein Kinderbuch?

SARAH BRANDT

Sieht so aus.

Borowski geht aus dem Raum in die Diele.

19. DIELE

I/T

Er nimmt ein Postpaket vom Stapel. Es ist geschlossen. Er öffnet es, zieht einen verpackten Lampenschirm heraus, schaut zur nackten Glühbirne an der Decke.

Er öffnet das nächste Paket. Darin Besteck.

Er öffnet das nächste Paket. Eine Pfanne.

20. KÜCHE

I/T

Borowski zieht die Schublade auf, blickt hinein. Dort liegt nur eine Gabel mit abgesplittetem Plastikgriff. Er zieht Schränke auf. Nur ein Topf, keine Pfanne. Er legt die Hand auf das Paket mit der Pfanne.

BOROWSKI

Bestellt und nicht geöffnet. Warum nicht?

SARAH BRANDT

Sie wollte's nicht mehr. Frauen
tauschen um.

BOROWSKI

Aber sie machen's doch vorher auf,
oder?

Eine BEAMTIN reicht Borowski ein kleines Abspielgerät.

BEAMTIN

Die Aufzeichnung vom Notruf.

BOROWSKI

Danke.

Borowski drückt auf die Abspieltaste.

21. FLUR I/T

Während das kleine Gerät den Notruf abspielt, geht Borowski
konzentriert lauschend durch den kurzen Flur.

BEAMTER/CARMEN KESSLER OFF

*Polizeinotruf ... Sprechen Sie bitte
etwas lauter ... - Er ist durch die
Wand ...*

Borowski bleibt stehen. Das Gerede um ihn herum stört ihn.

BOROWSKI

RUHE!

Es wird still. Alles „friert ein“, Keiner bewegt sich.
Borowski spielt die Aufzeichnung nochmals ab, geht langsam
durch den Flur Richtung Schlafzimmer.

BEAMTER/CARMEN KESSLER OFF

*... Er ist durch die Wand ... Er ist
wieder in meiner Wohnung. -
Wiederholen Sie bitte.
- Er ist wieder in meiner Wohnung.*

22. SCHLAFZIMMER

I/T

Borowski steht nun im verwüsteten Schlafzimmer. Die Leiche ist
abgedeckt.

BEAMTER/CARMEN KESSLER OFF
*Von wo sprechen Sie? - Er ist
hier!! - Was ist geschehen?*

Flüstern, Quietschen, der Schrei des Opfers, Kampfgeräusche,
Schreie, Klirren, Stille.

BEAMTER OFF
Hallo ... sind Sie noch da?

Stille.

Borowski schaltet das Gerät aus, denkt nach. Dann dreht er
sich um, sieht in die ernsten Gesichter der Umstehenden.

BOROWSKI
Er ist durch die Wand.

Er spielt die Stelle nochmals ab. *Er ist durch die Wand ...*
Sofort setzt rege Betriebsamkeit ein.

23. MONTAGE

Tapeten werden abgerissen, Wände abgeklopft, Schränke gerückt,
Regale versetzt, der Fußboden aufgerissen ...

24. WOHNZIMMER

I/T

Eine BEAMTIN schüttelt den Kopf.

BEAMTIN
Nichts. Hier ist keine versteckte
Tür.

Klee legt das Brecheisen in Plastikfolie auf den Tisch. Es ist
vollkommen sauber.

KLEE
Das war nicht die Tatwaffe. Da ist
kein Blut dran, die Verletzungen
sind von etwas Scharfem.

BOROWSKI
Sie wollte sich damit verteidigen.
Der Täter war ja wieder in der
Wohnung, sie hatte ihn bemerkt.

SCHLADITZ
Wieder?

BOROWSKI

Sie sagte „wieder“. Sie kannte den Täter.

KLEE

Wenn ich mir noch eine Bemerkung gestatten dürfte: überall in der Wohnung, überall sind Griffspuren von Handschuhen.

BOROWSKI

Wie sieht so was aus?

Klee nimmt Schladitz Wasserglas.

KLEE

Wenn man mit einem Handschuh etwas anfasst, dann verschmiert man die Fingerabdrücke, die schon drauf sind. An Oberlichtern, unter dem Bett, an Gläsern ganz hinten im Regal, an Glühbirnen, am Besteck ganz unten im Kasten. Überall sind diese Schmierspuren.

SCHLADITZ

Das soll heißen?

KLEE

Dass ...

Klee trinkt Schladitz' Wasserglas aus.

SARAH BRANDT

... jemand in dieser Wohnung immer Handschuhe trug.

KLEE

Exakt.

SCHLADITZ

Der war also schon lange da?

KLEE

Der wohnte förmlich bei ihr, wenn ich das vereinfachend ausdrücken darf.

SCHLADITZ

Moment mal, die Handschuhe kann sie doch selbst getragen haben.

SARAH BRANDT

Warum sollte sie?

Sarah Brandt schüttelt sich.

BOROWSKI

Sie kannte seinen Namen nicht.

SCHLADITZ

Bitte?

BOROWSKI

Das Opfer wusste nicht, wie der Kerl heißt.

SCHLADITZ

Das' doch utopisch, Klaus. Du sagst doch selber, sie kannte ihn. Er hat sogar hinter sich abgeschlossen. Es ist ein Mitbewohner, ein Freund oder Verwandter.

BOROWSKI

Roland ...

Klaus Borowski lächelt mild, wie man nur einen Freund anlächelt.

BOROWSKI

... sie liegt im Schlafzimmer unter dem Bett, das Brecheisen in der Hand, ruft die Polizei. In höchster Not sagt sie: „ER ist in meiner Wohnung“ - ER ist wieder hier.“ Sie hätte doch seinen Namen genannt, oder?

Schladitz wägt ab, dann lächelt er.

SCHLADITZ

Du bist so geduldig mit mir.

BOROWSKI

Ja, du bist ja auch nett zu mir.

Sarah Brandt schaut von einem Mann zum andern. Ihr wird ganz warm ums Herz.

SARAH BRANDT
Das muss Liebe sein.

BOROWSKI
Bitte?

SARAH BRANDT
Jetzt ist er zumindest ausgezogen.
Die Schlüssel, ihren Computer und
das Telefon hat er mitgenommen.

BOROWSKI
Er hat noch was mitgenommen.

25. ROSWITHAS BADEZIMMER I/T

Verdrecktes Waschbecken. Schmutzspuren am Emaille,
ausgedrückte Tuben, gebrauchte Kosmetikartikel

Groß im Spiegel. Ein Mann putzt sich die Zähne. Er trägt
transparente Handschuhe. Er schaut in den Spiegel, streicht
sich über das Kind, durch die Haare. Der Mann ist KAI, der
Postbote. Kai ist ein hagerer Mann, mit dünnem, rückläufigen
Haaransatz.

Er spuckt die Zahnpasta ins Becken, spült nach, prüft seine
Zähne. Er spült die rosafarbene Zahnbürste unter dem
Wasserstrahl ab, steckt die Zahnbürste in die Hemdtasche. Er
zieht eine identische, rosafarbene Bürste aus der Tasche,
packt sie aus, stellt sie in das Glas, steckt die leere
Verpackung in die Hosentasche.

Dann beginnt er, das Bad zu putzen.

26. ROSWITHAS WOHNZIMMER I/T

Kai kommt ins Wohnzimmer. Ein durchgesessenes Sofa vor einem
Fernseher. Eine schäbige Schrankwand voller Nippes, die Wände
kahl, die Fenster ohne Vorhänge, eine Glühbirne von der Decke.

Fleckige Styroporplatten hängen von der Decke. Auf dem blanken
Holzboden hochhackige Schuhe, Plastikmüll und leere Fast-Food
Schachteln, auf einer Plastikkiste steht ein alter PC mit
schmutzigem Monitor.

Kai zieht einen Stapel Musik-CDs aus der Tasche. Er schiebt
eine CD in den billigen Player in der Schrankwand, drückt auf
„Play“. Er stellt seine CDs zu anderen. Sinatra Song aus den
40ern.

32. WOHNUNGSTÜR/LAUBENGANG

Mülltüten stapeln sich vor der Wohnungstür.

DING-DONG

Die Tür öffnet sich. ROSWITHA, eine junge Frau mit weißblonder Pagenkopffrisur, öffnet. Sie trägt Shorts. Unter ihrem T-Shirt zeichnen sich ihre Brustwarzen ab. Sie trägt Pantöffelchen mit Puschel. Zwischen Ihren Beinen krabbelt Natalie hervor.

KAI

Post für Sie.

Kai notiert gutgelaunt Datum und Uhrzeit auf dem gelben Kuvert mit Postzustellungsurkunde. Er schaut dabei verstohlen auf ihre Brüste.

KAI

Na, Prinzesschen, wie geht's dir heute?

Roswitha zieht ungeduldig an ihrer Zigarette.

ROSWITHA

Geben Sie schon her.

Kai gibt ihr das Kuvert. Sie nimmt es wortlos, will die Tür schließen.

KAI

Warten Sie ...

Er hockt sich hin, reicht dem Mädchen einen Lutscher. Dabei schaut er auf die Füße in den Pantöffelchen.

KAI

Schau mal, was ich hier habe, Natalie.

Die Kleine nimmt den Lutscher. Er reicht Roswitha die übliche Post, einen Katalog, Rechnungen.

KAI

Schönen Tag noch.

Er winkt dem Mädchen zu. Die Kleine lächelt. Die Mutter schließt die Tür. Er wird ernst.

33. BOROWSKIS BÜRO

I/T

Sarah Brandt öffnet die Augen. Borowski schaut sie an, lächelt schmal. Sie schließt wieder die Augen.

Später.

Sie öffnet wieder die Augen, schaut sich um. Sie liegt zugedeckt auf dem Boden, Borowski sitzt auf der Schreibtischkante, isst ein Pausenbrot.

BOROWSKI

Sie haben geschnarcht.

Sarah Brandt richtet sich halb auf, orientiert sich. Er gibt ihr Wasser. Sie trinkt.

BOROWSKI

Wie lange haben Sie das schon?

SARAH BRANDT

Ein paar Jahre.

BOROWSKI

Epilepsie ... nicht wahr?

Sie schweigt.

BOROWSKI

Sie wollen darüber nicht reden.

SARAH BRANDT

Natürlich nicht. Hat mich einer gesehen?

BOROWSKI

Ich.

SARAH BRANDT

Wie lange war ich weg?

BOROWSKI

Halbe Stunde.

SARAH BRANDT

Ich hab noch die U-Bahn kommen sehen. Is meine Aura. Kurz davor seh' ich sie kommen.

BOROWSKI

Immer?

SARAH BRANDT
Ein ... paar Mal eben!

BOROWSKI
Brauchen Sie einen Arzt?

Sie steht auf.

SARAH BRANDT
Nääh. Alles wieder schön.

BOROWSKI
Finden Sie?

SARAH BRANDT
Ja. Is'n harmloser Anfall. Kommt -
geht vorbei - alles wieder schön.
Ich hab's im Griff.

BOROWSKI
Im Griff. Kann man Epilepsie im
Griff haben?

Sie hebt den Zeigefinger.

SARAH BRANDT
Ich mach keinen Innendienst,
Borowski. Und ich geh auch nicht
wieder putzen. Ich mach das nicht!

Auch Borowski hebt den Finger.

BOROWSKI
Sie sind krank, Brandt. Sie dürfen
keine Waffe führen. Sie sollten
nicht mal Auto fahren. Sie sind
arbeitsunfähig.

Die Klinke wird herunter gedrückt. Jemand versucht, in
Borowskis Büro zu kommen.

SARAH BRANDT
Sie haben abgeschlossen?

Borowski nickt. Sie warten, bis die Schritte sich entfernen.

BOROWSKI
Gehen Sie zu Schladitz. Sagen Sie's
ihm.

SARAH BRANDT
Der feuert mich.

BOROWSKI
Wahrscheinlich.

Sarah Brandt schaut Borowski an.

SARAH BRANDT
Ist das Ihr Ernst?

Sarah Brandt schaut ihm forschend in die Augen. Borowski blinzelt nicht einmal.

SARAH BRANDT
Ich bin nicht krank. Sie wissen doch garnicht, was Epilepsie ist.

BOROWSKI
Was ich wissen muss, hab ich gerade gesehen. Was, wenn Ihnen das im Einsatz passiert? Was, wenn ich neben Ihnen im Auto sitze?

SARAH BRANDT
Das passiert nicht.

BOROWSKI
Es ist GERADE PASSIERT.

Sarah Brandt wird blass und die Tränen stiegen ihr auf.

SARAH BRANDT
Geben Sie mir eine Chance. Verraten Sie mich nicht. Ich krieg das hin, ich hab das im Griff.

Schweigen.

SARAH BRANDT
Wir sind doch die Guten.

BOROWSKI
Wie oft kommt die U-Bahn?

SARAH BRANDT
Nur, wenn ich mich ärgere.

Er geht zur Tür, entriegelt.

45. KÜCHE

I/N

Schladitz beugt sich über das aufgeschlagene Buch neben dem Herd.

SCHLADITZ

Du kochst Schneewittchen?

BOROWSKI

Der Täter hat Carmen Kessler das Buch geschickt. Er hat seinem Opfer Geschenke gemacht.

Schladitz schnippt desinteressiert ein Klümpchen vom Schneewittchen-Buch.

SCHLADITZ

Na, das is doch nett von ihm.

BOROWSKI

Roland, die Lampen, das Besteck - er hat ihr die Wohnung eingerichtet. Deshalb hat sie die Pakete auch nicht geöffnet. Sie hatte das Zeug ja nicht bestellt.

Schladitz zuckt indifferent mit der Schulter.

SCHLADITZ

Spielt das eine Rolle, wer's bestellt hat?

Wut steigt in Borowski hoch, doch er beherrscht sich noch.

BOROWSKI

Der Mörder sorgt für sein Opfer, macht ihr Geschenke. Wir haben ein Motiv.

SCHLADITZ

Er wollte seine Geschenke zurück.

BOROWSKI

Quatsch. Diese Geschenke waren ein Liebesbeweis. Er wollte die Frau beeindrucken. Auf seine Weise.

Schladitz schnuppert an der Pfanne.

SCHLADITZ

Was soll das hier werden?

BOROWSKI BEDROHLICH LEISE

Frühlingsrollen.

SCHLADITZ

Da nimmt man kein Spinat zu. Komm,
lass mich mal.

Schladitz nimmt die Pfanne vom Herd. Da packt Borowski die Pfanne, reißt sie Schladitz aus der Hand und feuert sie mit Schwung in den Geschirrschrank. Es regnet Scherben, scheppert gewaltig.

BOROWSKI *AGITATO CON FUOCO*

WARUM MÜSST IHR MIT EUREM SCHEISS
ALLE ZU MIR KOMMEN?!!

Borowski tritt gegen den Schrank, steht mit hochrotem Kopf in der Küche, beide Fäuste geballt. Eine Scherbe hat ihn unter dem Auge getroffen, ein Blutfaden rinnt über die Wange. Schladitz weicht erschrocken zurück.

BOROWSKI *AGITATO CON FUOCO*

JEDEN TAG! JEDEN BESCHISSENEN TAG
LEICHEN UND ZERHACKTE UND VERFAULTE
UND KAPUTTE TYPEN WIE DU MIT DEINER
ELKE, UND DIE BRANDT MIT IHREM
VERDAMMTEN ...

Schladitz streckt vorsichtig die Hand nach seinem Freund aus.

SCHLADITZ

Du blutest.

BOROWSKI

NA UND?!

SCHLADITZ

Ich mach dir Kamillentee.

BOROWSKI

WEHE.

Borowski atmet schwer.

SCHLADITZ

Ein Schnäpschen?

BOROWSKI

Warum kommt ihr alle zu mir? Was
wollt ihr von mir?

SCHLADITZ

Ich bin zu Besuch. Du bist mein
Freund. Ich hab sonst keinen.

BOROWSKI

Na, kein Wunder!

Borowski wischt sich mit dem Handrücken über das Blut,
verteilt es dabei auf der ganzen Wange. Er sieht, das
Schladitz Tränen in die Augen steigen und bereut sofort.

BOROWSKI

Ach ... Mensch, Scheiße Roland.

SCHLADITZ

Wer kommt denn sonst noch zu dir?

Borowski reicht Schladitz die Schnapsflasche, der trinkt.

BOROWSKI

Keine Sau. Nur du.

Schladitz wischt sich das tränende Auge.

BOROWSKI

Tut mir leid. Ich hab's nicht so
gemeint.

SCHLADITZ

Doch, hast du.

BOROWSKI

Nein, hab ich nicht.

SCHLADITZ

Ich bleib nicht lange.

BOROWSKI

Du kannst bleiben, bis du
geschieden bist.

Schladitz schaut in Borowskis blutverschmiertes Gesicht.

SCHLADITZ

Du siehst aus wie Gaddafi. Ich kann
verstehen, warum du allein lebst.

72. BAD**I/T**

Im Glas steht die rote Zahnbürste. Sie sieht unbenutzt aus. Borowski betrachtet sie. Ohne sie zu berühren, befördert er die Bürste in ein Plastiktütchen.

73. WOHNZIMMER**I/T**

Borowski schüttet Roswithas Handtasche aus, wühlt zwischen Kondomen, einem Schlagring und Krimskrums. Er betrachtet kurz Roswithas Handy im rosafarbener Plastikhülle.

Dann gibt er der dämmernden Roswitha einen Klaps auf die Wange.

BOROWSKI

Wann haben Sie sich eine Zahnbürste gekauft, Roswitha?

Sie öffnet ein Auge.

BOROWSKI

Haben Sie eine neue Zahnbürste?
Welche Farbe hat sie?

Die junge Frau dämmert wieder weg. Borowski packt die Frau, schüttelt sie. Der Kopf der Frau fliegt zur Seite.

BOROWSKI

WACHEN SIE AUF, MENSCH!

Sarah Brandt hält Borowski fest. Er beruhigt sich.

BOROWSKI

War hier jemand in der Wohnung?

Roswitha öffnet mühsam die glasigen Augen.

ROSWITHA

Wo ist sie?

BOROWSKI

Okay. Wir nehmen sie mit.

74. HOF**A/N**

Die bewegungsunfähige Roswitha wird in eine Ambulanz geschoben.

ROSWITHA

Sie sind ein Engel. Kommen Sie
rein.

Er schaut verlegen auf die Uhr.

KAI

Kann nich. Ich muss weiter.

Sie zieht ihn in die Wohnung.

ROSWITHA

Bitte. Nur ganz kurz

84. SARAH BRANDT/BADEZIMMER

I/T

Vor dem Spiegel.

Sarah Brandt putzt sich die Zähne mit heißem Wasser. Der Wasserdampf steigt auf und lässt den Spiegel beschlagen. Dann hört sie auf zu putzen. Sie sieht etwas auf dem Spiegel, beugt sich mit dem Gesicht ganz nah an den Spiegel.

Sie sieht ihren eigenen, von einem Handschuh verschmierten Fingerabdruck.

Sie spuckt die Zahnpasta aus, lässt die Zahnbürste ins Becken fallen.

85. WOHNZIMMER

I/T

Kai sitzt etwas steif auf dem Sofa. Roswitha wiegt ihre Tochter weinend vor Glück im Arm.

ROSWITHA

Ich hab echt nicht geglaubt, dass
ich sie noch mal wiedersehe. Ich
dachte, es is was ganz Schlimmes
passiert.

KAI

Was soll denn passieren? Sie ist
doch ne ganz Süße. Sie hat doch
keinem was getan.

Sie schaut ihn an, er weicht ihrem Blick aus, versteckt seine Hände. Roswitha ist sichtlich gerührt.

ROSWITHA

Wollen Sie'n Kaffee?

Kai fühlt sich sichtlich unwohl, weicht erneut ihrem Blick aus.

KAI

Kai. Ich heiße Kai. Ja, gern.

ROSWITHA

Roswitha.

ROSWITHA

Ich mach Kaffee ...

Kai lächelt dankbar. Sie verlässt den Raum, er lehnt sich weit zur Seite, zieht das kleine Handbeil aus dem hinteren Hosenbund. Es stört beim Sitzen.

86. KÜCHE/WOHNZIMMER

I/T

Mit Natalie im Arm räumt sie das dreckige Geschirr aus der Spüle, wäscht eine Tasse ab.

ROSWITHA

Die Polizei hat alles abgesucht.
Sie war NIRGENDWO.

Kai steht vom Sofa auf. Er geht durch das Wohnzimmer, betrachtet jedes Detail. Sobald er unbeobachtet ist, werden seine Bewegungen sicher, sein Blick aufmerksam.

KAI

Vielleicht war sie bei Nachbarn
oder so ...

ROSWITHA

Nee, hier nimmt keiner ein Kind. In
diesem Dreckloch hausen nur Asos
und Versager.

Roswitha füllt die gammelige Kaffeemaschine mit Wasser.

KAI

Jap. Ganz schlechte Gegend hier.
Keine guten Menschen. Nix für
Mutter mit Kind.

ROSWITHA

Wir zieh'n hier weg. Woher wusstest
du, dass Natalie zu mir gehört?

KAI

Ich hab sie doch gesehen, als ich
die Post brachte letztes Mal.

Roswitha hält in der Bewegung inne.

KAI

Die Zustellungsurkunde.

Roswitha denkt nach. Sie erinnert sich. Kai wackelt an der
lockeren Balkontürklinke.

KAI

Hier fehlt ein Mann im Haus. Wo
wollt ihr denn hinziehen?

Roswitha sucht nach etwas, kann es nicht finden.

ROSWITHA

Das war vorgestern.

KAI

Na klar. Ich komm jeden Tag.
Meistens sind's gelbe Briefe.
Leider. Bring ich nicht gern. Wo
zieht ihr hin?

ROSWITHA

Du hattest einen Lutscher dabei.

Kai lacht verlegen.

KAI

Sind ohne Zucker. Ich hab viele
davon.

Sie zieht eine Schublade auf, blickt sich suchend um.

ROSWITHA

Scheiße.

KAI

Was ist?

ROSWITHA

Ich hab keine Kaffeefilter.

KAI

Im Hängeschränk. Ganz hinten.

Sie öffnet die Schranktür, nimmt die Kaffeefilter heraus. Ihre Bewegungen werden ganz langsam. Sie begreift. Einen Augenblick denkt sie nach. Dann kramt sie das Handy aus der Tasche, wählt eine Nummer.

Kai steht plötzlich in der Küche. Er nimmt ihr das Handy weg, schaut auf das Display: 110. Roswitha sieht seine weißlichen Chirurgenhandschuhe.

KAI

Was soll das?

ROSWITHA

Ich sag nur kurz Bescheid, dass Natalie wieder da is.

KAI

Die Polizei? Die brauchst du nicht.

ROSWITHA

Aber die suchen meine Kleine doch!

KAI

Warum? Sie ist doch da.

Sie weicht zurück.

KAI

Ich dachte, du freust dich, dass sie wieder da ist.

ROSWITHA

Tu ich auch. Ich freu mich irrsinnig.

KAI

Und rufst die Polizei? Ich bring dir deine Tochter zurück, und du rufst die Polizei?

ROSWITHA

Muss ich doch. Du kriegst auch ne Belohnung.

KAI

Jetzt hast du Angst.

ROSWITHA

Nee! Vor was denn?

KAI

Ich will keine Belohnung.

Er geht auf sie zu. Sie weicht bis zur Wand zurück.

KAI

Ich wollte nicht, dass das jetzt geschieht.

ROSWITHA

Was denn? WAS DENN?!

Er hält ihr den Mund zu, schaut zur kleinen Natalie.

KAI

Die Kleine muss schlafen. Leg sie aufs Bett.

87. SCHLAFZIMMER

I/T

ROSWITHA

Bitte nicht. Tu ihr nichts, bitte bitte, tu ihr nichts ...

KAI

Ich tu ihr nichts. Leg sie aufs Bett.

Vorsichtig legt Roswitha ihre Tochter auf das Bett. Er streckt die Hand nach Roswitha aus.

KAI

Komm.

Roswitha reicht ihm zögernd die Hand, er greift fest zu, sie verlassen das Schlafzimmer. Er schließt leise die Tür.

DING-DONG

88. BOROWSKIS TÜR

I/T

SCHLADITZ OFF

Ich bin nicht da!

Borowski mit Zahnbürste im Mund öffnet die Tür. Sarah Brandt steht davor. Sie sieht blass aus.

SARAH BRANDT

Ich hatte Besuch.

SARAH BRANDT

Ich sehe nix. Sie sind NIE hier,
oder?

90. STRASSE VOR BOROWSKIS WOHNUNG A/T

Sarah Brandt geht auf ihren Dienstwagen zu.

BOROWSKI

ICH fahre.

Sie gehen zu seinem Passat. Sein Telefon klingelt. Er holt es
aus der Tasche.

BOROWSKI

Ich höre ...

91. KTU I/T

Klee dreht die Zahnbürste zwischen den Fingern.

KLEE

Die rote Zahnbürste von diesem
Fräulein Roswitha ist unbenutzt.
Keine Fingerabdrücke, sie ist
praktisch steril.

92. PASSAT I/T

BOROWSKI

Danke.

Er dreht den Zündschlüssel. Nichts passiert, nur der
Scheibenwischer bewegt sich. Er trampelt auf dem Gaspedal
herum.

BOROWSKI

Fahr los, du Miststück!

SARAH BRANDT

Was ist passiert?

BOROWSKI WÜTEND

Er war bei ihr. Und wir schicken
sie nach Hause. SPRING AN, VERDAMMT
NOCHMAL!

Er tritt wild auf das Gaspedal, dreht den Schlüssel, endlich
springt der Wagen an. Borowski fährt mit durchdrehenden Reifen
los.

93. LAUBENGANG/WOHNUNGSTÜR A/T

Borowski tritt die Tür ein.

94. WOHNUNG ROSWITHA/VOR BADEZIMMER I/T

Beide mit gezogener Waffe. Vor der Tür des Badezimmers.
Borowski öffnet die Tür, Sarah Brandt will ihm folgen, er hält sie zurück.

95. BADEZIMMER I/T

Überall Blut. Roswithas Fuß ragt über den Rand der Wanne.
Borowski steckt die Waffe ein, setzt sich fassungslos auf die Klosettbrille.

96. SCHLAFZIMMER I/T

Sarah Brandt sitzt auf dem Bett. Die Tür steht offen, sie sieht, wie die Leiche in einem schwarzen Beutel weggetragen wird.

Nach einer Weile kommt Borowski, setzt sich neben sie. Lange sagen beide nichts.

BOROWSKI

Er hat abgeschlossen, Schlüssel und
Telefon mitgenommen.

SARAH BRANDT

Das konnte doch keiner ahnen.

BOROWSKI

Was reden Sie da für Unsinn! ALLES
wäre besser gewesen, als sie nach
Hause zu schicken! Und was machen
wir?

Schweigen.

SARAH BRANDT

Was ist mit dem Kind?

BOROWSKI

Er hat es.

Er sieht ihren fragenden Blick.

102. TRANSPORTER/HOF

I-A/T

Kai fährt auf Sarah Brandts Hof. Sarah Brandts Auto steht nicht hier. Nichts deutet darauf hin, dass jemand im Haus ist. Er hält an, steigt pfeifend aus, hängt sich eine kleine Tasche um. Er will offensichtlich bei seiner neuen Freundin „einziehen“. Er zieht den elektrischen Lockpicker -- und sieht, wie sich plötzlich die Haustür öffnet. Kai wendet sich blitzschnell um, geht zwei Schritte zum Transporter zurück, öffnet die Schiebetür, entnimmt ein Paket. Borowski kommt heraus, erkennt Kai nicht.

KAI

Guten Tag.

BOROWSKI

Tag. (ruft) Post für Sie.

Sarah Brandt kommt durch die Tür.

Kai hat sich abgewandt, klemmt das Schuhkarton-große Paket zwischen die Beine, reicht Sarah Brandt das Sign-Pad zum Unterschreiben. Sie unterschreibt, schaut ihn an. Er weicht ihrem Blick aus. Sie erkennt ihn, kann sein Gesicht aber nicht zuordnen.

SARAH BRANDT

Hab ich das bestellt?

KAI HALB ABGEWANDT

Das weiß ich nicht. Haben Sie heute frei?

Sie schaut ihn befremdet an.

SARAH BRANDT

Ich arbeite.

Sie betrachtet das Paket.

KAI

Schönen Tag noch.

Er steigt ein, fährt eilig los. Sarah Brandt will das Paket öffnen. Dann zögert sie.

SARAH BRANDT

Ich kenne ihn.

BOROWSKI

Wen?

SARAH BRANDT

Den. Der grade hier war.

Borowski blickt dem Transporter nach. Er begreift. Dann sieht er das Paket. Sarah öffnet es gerade. Er schlägt es ihr aus der Hand.

BOROWSKI

NICHT AUFMACHEN!

SCHNITT

Ein gepanzerter Sprengstoffexperte beugt sich über das Paket. Er öffnet es sehr vorsichtig.

SPRENGSTOFFEXPERTE

Sauber.

Hinter der Scheune kommen Borowski, Sarah Brandt und ein Dutzend anderer Polizisten hervor.

BOROWSKI

Was ist es?

Sie schauen in die Kiste. Patrol-grüne Jogging-Schuhe.

SARAH BRANDT

Meine Größe. In meiner Lieblingsfarbe.

103. STRASSENSPERRE

A/T

Eine Nagelkette wird über die Straße gezogen. Bewaffnete Polizisten richten den Kontrollpunkt ein.

FUNKSTIMME OFF

... gelbgrüner Post-Transporter.
Männliche Person, etwa dreißig
Jahre alt, circa ein Meter achtzig
groß, blond, kurze Haare, drahtig.
Vorsicht, er ist möglicherweise mit
einem Kind unterwegs ...

115. ZELLENTRAKT

I/N

Sarah Brandt betritt den Zellentrakt. Am Ende des Ganges ist die Tür zur Ausnüchterungszelle geöffnet.

116. KELLER

I/N

Es surrt kurz, knackt, dann geht die Tür auf. Kai, maskiert, mit Handschuhen, im dunklen Blaumann kommt herein. Er steckt den Elektropicker ein, macht das Licht an.

117. AUSNÜCHTERUNGSZELLE

I/N

Sarah Brandt setzt sich angewidert auf die Kante der Liege, zieht die Schuhe aus, die Socken behält sie an. Die Tür zum Korridor des Zellentraktes bleibt offen. Dann legt sie sich angezogen hin, deckt sich zu, schaut an die Decke.

SARAH BRANDT

Licht aus!

Das Licht wird von draußen abgeschaltet.

118. ZELLENTRAKT/KORRIDOR

I/N

Das Licht geht aus. Nur die kleinen LED Notlichter erleuchten den Trakt. Wir warten. Dann kommt Kai. Geräuschlos kommt er durch den Korridor. Er zieht ein kleines Handbeil. Das Beil in der Hand nähert er sich der Tür der Ausnüchterungszelle.

119. BOROWSKIS BÜRO

I/N

Borowski blättert durch die Polaroids. Bilder von Carmen Kessler und Roswitha – auch von Sarah Brandts Wohnung. Ein Bild interessiert ihn besonders. Er nimmt wieder die Lupe.

Ein Bild in einem Badezimmer. Im Badespiegel erkennt ein Schild an der Wand des Bades. Die Schrift naturgemäß spiegelverkehrt.

Wieder greift Borowski in seine Schublade, zieht den Rückspiegel seines erschossenen Passat. Im Spiegelbild ist das Schild gut lesbar. Hausordnung eines dänischen Ferienhauses. Mit Adresse. Borowski notiert sich das, lächelt zufrieden.

Dann fällt sein Blick auf ein anderes Foto. Klaus Borowski sieht darauf seine eigene Wohnung. Sein Wohnzimmer, seine Küche, sein Bad.

Er nimmt das Telefon, wählt eine Nummer.

BOROWSKI

Roland, wo bist du?

SCHLADITZ OFF

Bei dir.

BOROWSKI

Verrammle die Tür. Mach sie nicht auf, hörst du? Unser stiller Gast war bei mir.

Kurze Pause.

SCHLADITZ OFF

Ach, herrjeh ...

Borowski legt auf, nimmt sein Jackett von der Stuhllehne.

120. AUSNÜCHTERUNGSZELLE

I/N

Sarah Brandt öffnet die Augen. Eine Hand im Handschuh legt sich ihr auf den Mund, drückt fest zu.

KAI

Schsch ...

DETAIL: Sarah Brandts angsterfüllte, weit aufgerissene Augen. Sie schaut in das Gesicht hinter der Maske, dann zur Tür. Sie ist einen Spalt geöffnet.

Kais Augen hinter der schwarzen Maske schauen sie an. Sein Kopf kommt ihr näher. Sie kann seinen ruhigen Atem hören. Langsam lässt er die Hand los. Sarah Brandt bleibt ruhig. Sie atmet heftig.

Er greift in seine Tasche. Langsam hebt er den Arm und legt die Schachtel mit dem Carbamazepin in ihre Hand. Er zieht aus der anderen Tasche eine kleine Wasserflasche, schraubt sie auf, reicht sie ihr.

Sarah erkennt ihre Medizin, schaut Kai an. Dann bricht sie eine Tablette aus der intakten Aluminiumfolie und schiebt sie sich in den Mund. Er reicht ihr das Wasser. Sie trinkt, gibt ihm die Flasche zurück.

Er steckt die Flasche ein, legt den Zeigefinger auf die Lippen, steht auf und geht zur Tür. Er bückt sich, zieht das Beil aus dem Spalt, öffnet die Tür und verschwindet. Sarah Brandt beginnt zu weinen.

121. HOF/PRÄSIDIUM

A/N

Eilig geht Borowski auf die parkenden Wagen zu, als sein Telefon summt. Auf dem Display: anonym.

BOROWSKI

Ich höre ...

KAI

Das Kind ist tot.

Lange schweigt Borowski.

KAI

Sind Sie noch da?

BOROWSKI

Das glaube ich nicht.

KAI

Doch. Es ist tot.

BOROWSKI

So was tun Sie nicht, Herr Korthals.

Pause. Atmen.

KAI

Was wissen Sie schon?

BOROWSKI

Oh, mehr als Sie glauben. Sie leben allein, sie mögen Oldies, sie waren lange in der Psychiatrie ...

KAI

SIE WISSEN EINEN DRECK.

BOROWSKI

Glauben Sie? Kommen Sie vorbei, ich erzähl Ihnen was über Sie. Sie wissen ja, wo ich wohne, Sie waren schon bei mir.

Kai lacht leise.

KAI

Ich wollte nur mal sehen, wie Sie so wohnen.

Borowski dreht sich um die Achse, schaut über den dunklen Platz vor dem Präsidium.

BOROWSKI

Und ich war bei Ihnen. Ich hab alles gesehen. Wie Sie leben, schlafen, essen, alles. Wie finden Sie das?

Heftiges Atmen.

KAI

Sie waren nicht bei mir.

BOROWSKI

Doch. Ich hab das Märchenbuch gesehen und die Lutscher. Sie haben dem Kind nichts getan. Sind Sie der Vater?

Atmen.

BOROWSKI

Die Kleine hat jetzt nur noch Sie. Ihre Mutter ist tot.

KAI

Sarah ist sehr krank. Wissen Sie das?

Borowski bleibt stehen.

KAI

Sie hat ihre Medizin vergessen. Jemand muss sich um sie kümmern.

Borowski bleibt stehen.

BOROWSKI

Und das sind Sie?

KAI

Hat sie sich über die Sportschuhe gefreut?

Borowski geht zurück Richtung Eingang Präsidium.

KAI *LACHT LEISE*

Jetzt tun Sie das Richtige. Aber viel zu spät. Immer viel zu spät.

133. STRASSE AM FELD

A/T

Kai wird mit verbundenem Hals und auf dem Rücken gefesselten Händen in einen Ambulanzwagen gebracht. Ein Beamter steigt mit ihm ein. Kais letzter Blick geht zu Sarah Brandt. Sie nickt ihm zu. Die Tür wird hinter ihm geschlossen.

SARAH BRANDT

Wer kann begreifen, warum Menschen sind, wie sie sind, Herr Borowski?

Borowski wischt sich das Blut ab.

BOROWSKI

Niemand kann das. Er wird reden. Er wird uns viel erzählen.

SARAH BRANDT

Gilt Ihr Wort?

BOROWSKI

Hm?

SARAH BRANDT

Dass Sie auf die Kleine aufpassen werden?

Borowski nickt.

BOROWSKI

Selbstverständlich.

SARAH BRANDT

Und Sie verraten mich nicht?

Borowski schaut sie ernst an.

BOROWSKI

Tun Sie das Richtige, Frau Brandt. Suchen Sie sich einen anderen Job.

SARAH BRANDT

Ich will keinen anderen.

BOROWSKI

Ich weiß.

SARAH BRANDT

Ich bin gut. Ich kann noch besser werden.

BOROWSKI

Das glaube ich.

SARAH BRANDT

Ich hab nichts anderes. Ich kann
nichts anderes.

Borowski atmet tief ein und aus. Er betrachtet seine blutigen
Hemdsärmel, das Blut unter seinen Fingernägeln.

BOROWSKI

Ich bin kein schlechter Mensch, hat
er gesagt. Und wissen Sie was?

SARAH BRANDT

Was?

BOROWSKI

Es spielt keine Rolle. Die Kleine
hat keine Mutter mehr.

Borowski geht an Sarah Brandt vorbei, sie schaut ihm nach.

134. HAFTANSTALT

A/T

Die Ambulanz passiert das Tor, hält an. Das Tor schließt sich.
Zwei Beamte öffnen die Hecktür des Wagens, schauen hinein.
Der bewachende Beamte liegt bewusstlos am Boden.
Kai ist weg.

ENDE

Auszüge aus dem *Tatort* 1017 Fangschuss

1 AUSSSEN - VOR FRIEDHOF - TAG

1

TOTAL:

Ein idyllischer Blick über Grabsteine, Blumen, Bäume. Die KAMERA fährt zurück und ins Bild kommt eine junge Frau, die auf dem Friedhofsparkplatz an einem Auto lehnt.

LEILA WAGNER, Anfang zwanzig, blau gefärbte Haare, wirkt trotz etwas unförmiger Streetwear zierlich, macht jedoch den Anschein, als könnte sie sich, wenn es darauf ankommt, verdammt gut gegen jedermann wehren. Sie starrt konzentriert auf ihr Smartphone.

Aus dem Friedhof läuft ein etwas verliebt erscheinender Man, JENS OFFERGELD (53); sein Anzug ist alt, ein bisschen zu groß. Er geht direkt auf Leila zu.

LEILA
(ohne vom Handy aufzublicken)
Ging aber schnell.

OFFERGELD
Ich war auch nicht wirklich willkommen.

LEILA
Was zu erwarten war.

OFFERGELD
(bitter)
Was zu erwarten war.

LEILA
(lacht ungläubig)
Das gibt's doch nicht...

Offergeld ist von dieser Äußerung einigermaßen irritiert.

OFFERGELD
Was?

Leila hält ihm das Smartphone hin. Offergeld schaut auf die geöffnete Website.

LEILA
So viele in dem Verein, die so heißen,
wird's nicht geben. Von wegen Hamburg.

OFFERGELD
(blickt wieder auf)
Hm. Wahrscheinlich ist er versetzt worden
oder sowas.

Eine Trauergemeinde verlässt den Friedhof. Ein Mann und eine Frau, CHRISTIANE GEBHARD (43) und ihr Ehemann PAUL GEBHARD (44) machen einen gefassten Eindruck.

Offergeld beobachtet die Trauernden vom Parkplatz aus. Als Gebhard Offergeld entdeckt, gefriert seine Mimik, sein Blick wird hart. Seine Augen: Wenn Blicke töten könnten.

Offergeld hält den hasserfüllten Blick nicht aus.

OFFERGELD
(CONT'D)
(zu Leila)
Los, lass uns gehen!

Leila entdeckt Gebhard, dreht sich um zu Offergeld.

LEILA
Es war nicht Deine Schuld, es war ein Unfall.

OFFERGELD
Das Mädchen ist trotzdem tot.

Offergeld sperrt den Wagen auf. Am Schlüssel baumelt ein Anhänger in Gestalt eines putzigen, kleinen Pinguins.

OFFERGELD
(CONT'D)
Und wohin jetzt?

LEILA
Werde ich schon rausfinden.

3 AUSSSEN - VOR HOCHHAUS - TAG

3

ANNIKA KÜHN (31) steht, das Mobiltelefon am Ohr, an der Haustür eines mehrgeschossigen Hauses und klingelt beim Namen "Sandberg" vergeblich Sturm. Aus dem Handy hört man das Ende einer Mailboxansage.

STIMME

... bitte hinterlassen Sie eine Nachricht

ANNIKA

Was soll das, Sebastian? Wir haben ausgemacht, daß ich vorbeikomme. Ich weiß, daß du zuhause bist, Dein Bike steht hier.

Sie blickt zu einem Mountainbike, das vor dem Eingang an einen Fahrradständer angeschlossen ist. Fluchend schaltet Annika das Handy aus, tritt ein paar Schritte hinter das Vordach zurück und ruft nach oben.

ANNIKA (WEITER)

(ruft laut)

Dann wirf den Mantel eben runter, wenn Du mich nicht sehen willst.

Aber auch hier keine Reaktion.

ANNIKA (WEITER)

(zu sich)

Idiot!

Bevor sie geht, blickt sie noch einmal zum obersten Stockwerk - aus dem jetzt aber kein Mantel fällt, sondern etwas viel Schwereres. Genauer gesagt ein Mensch, der wie ein schwerer Zementsack auf das Vordach des Eingangs knallt.

ANNIKA (WEITER)

(brüllt entsetzt)

Basti!!!!

Die ersten Fenster werden geöffnet: Was ist denn hier los?!

4 INNEN - RECHTSMEDIZINISCHES INSTITUT - TAG

4

Alberich steht auf einer Leiter, um die defekte Birne einer Deckenlampe auszutauschen. Wobei ihr hierfür doch die nötigen letzten Zentimeter fehlen.

ALBERICH

Chef?

Sie blickt hilfesuchend zu Boerne, der missmutig in ein Buch blickt.

BOERNE

(zu sich)

Wo befindet sich beim Reh- und Muffelwild der Muffelfleck?

(kopfschüttelnd)

Das sind Fragen! Unter der Achsel?

Alberich versucht wieder, auf sich aufmerksam zu machen.

ALBERICH

Ha häm!! Könnten Sie mir vielleicht freundlicherweise helfen?

Boerne blickt ungehalten zu ihr auf.

BOERNE

Wie viele Zwerge braucht man, um eine Glühbirne einzuschrauben?

ALBERICH

(trocken)

Am besten keinen.

BOERNE

Stellen Sie sich halt auf die Zehenspitzen!

Kopfschüttelnd müht sich Alberich weiter ab.

BOERNE (WEITER)

(wieder zu sich)

Bei welchen Greifvogelarten unterscheidet sich das Alterskleid vom Jugendgefieder?

ALBERICH

(spöttisch)

Wahrscheinlich in der Dichte.

(maliziös)

Ihr Gefieder wird jedenfalls auch schon ganz schön schütter.

BOERNE

(braust auf)

Wie? Was? Wo?

5

ALBERICH
Na, oben am Kopf. Im Spiegel sehen Sie
das nicht so. Aber von hier...

BOERNE
(empört)
Quatsch!

Erschrocken fährt er sich prüfend über den Schopf, während
Alberich mit der Birne von der Leiter steigt.

ALBERICH
Ich schaue mal nach einer schwächeren
Birne. Dann fällt es nicht so auf, wenn
das Licht an ist.

In sich hinein grinsend geht sie aus dem Raum, während Boerne
unter Verrenkungen in einem Spiegel seine Haarpracht kontrolliert.

BOERNE
(verunsichert)
Hm...

Das klingelnde Telefon reißt ihn aus seiner kritischen
Betrachtung.

BOERNE (WEITER)
(nimmt ungehalten ab)
Was gibt es jetzt schon wieder?! Ich habe
eine wichtige Prüfung vor mir.

5 INNEN - WOHNUNG THIEL - TAG

5

Thiel hat ebenfalls das Telefon am Ohr. Auch er einigermaßen verärgert.

THIEL
Typisch! Wenn ich schon mal ins
Fitnessstudio gehen will!

Stimmt. Er trägt bereits etwas seltsame Trainingskleidung und hält eine Sporttasche in der Hand.

THIEL (WEITER)
Nein! Das kommt mir *nicht* gerade recht,
Nadeshda!
(kopfschüttelnd)
Frechheit!

Er stellt seufzend seine Tasche wieder ab und befühlt seinen Bauch. Ein paar Kilo weniger könnten durchaus nicht schaden. Zu allem Überfluß klingelt es jetzt auch noch an der Tür.

THIEL (WEITER)
(ruft)
Ich bin nicht zu Hause!

8 INNEN - WOHNUNG SANDBERG - TAG

8

THIEL

Kann schon mal vorkommen.

Er schaut sich in der etwas chaotischen Wohnung um. Ein aufgeschraubtes Computergehäuse, ausgebaute Festplatten, IT-Netzwerkkabel usw. deuten auf den Beruf des Toten hin. Thiel nimmt ein dickes Buch in die Hand. Wenn man genau hinsehen würde, könnte man einen Pinguin, das Maskottchen Tux, des freien (also keine Schleichwerbung) Linux Betriebssystems, auf dem Umschlag erkennen.

THIEL (WEITER)

(liest)

Linux Server Administration. Ich bin schon froh, wenn ich weiß, wo der Einschaltknopf am Computer ist.

BOERNE

(ergänzt)

Geschweige denn den Knopf auch ordnungsgemäß bedienen kann.

Sandberg scheint ein sportlicher Outdoor-Mann gewesen zu sein. Fotos von Klettertouren hängen an den Wänden. Darunter auch eine Aufnahme von ihm und Annika.

THIEL

Für so einen IT-Nerd ist er ganz schön sportlich gewesen.

Er deutet auf ein Foto, das Sandberg vor einem Gleitschirmflug zeigt.

BOERNE

(winkt ab)

Klischees! Sie sollten sich mal lieber ein Beispiel dran nehmen!

THIEL

An was?

(kapiert, protestiert)

Ich wäre schon längst auf dem Laufband, wenn der Fall hier nicht...

BOERNE

(grinsend)

... höchst gelegen dazwischen gekommen wäre.

THIEL

(empört)

Sie Stubenhocker haben es gerade nötig!

BOERNE
Wie bitte?! *"Wir Jäger sind Kinder der
freien Natur, wir trotzen dem Sturm und
dem Regen und ziehen hinaus in den Wald
auf die Flur..."*

THIEL
(spöttisch)
Na, noch sind Sie keiner!

BOERNE
(beendet das Zitat)
"...das schüchterne Wild zu erlegen."
Aber in Bälde! In Bälde. Die Mündliche
noch, ein Klacks...

THIEL
Und die Schießprüfung.

BOERNE
(wegwerfend)
Mit links!

THIEL
(trocken)
Als Rechtshänder besser nicht.

24 INNEN - GEHÖFT OFFERGELD -WOHNUNG NACHT 24

Thiel blickt auf die große Blutlache am Boden. Die Leiche von Offergeld wird bereits in einen Sack zum Abtransport gelegt.

THIEL
Sieht fast nach einer Hinrichtung aus.

Er wendet sich zu Nadeshda die sich einen Eindruck des Tatort verschafft.

NADESHDA
Keinerlei Schäden an Fenster und Türen.
Wahrscheinlich wird er den Täter gekannt haben.

THIEL
Tippe ich auch mal drauf.

Thiel betrachtet das Durcheinander auf dem Schreibtisch.

THIEL (WEITER)
Seltsam. Der Mann ist Journalist, aber ich sehe nirgendwo einen Computer.

NADESHDA
Stimmt. Was wiederum für einen Einbrecher sprechen würde.

THIEL
Aber sonst: Drucker, Scanner, alles noch da.

NADESHDA
(fachmännisch)
Die Antiquitäten sind auch nichts wert.

THIEL
Vielleicht war man auch nur auf die Daten auf der Festplatte aus?

NADESHDA
Oder der Rechner ist in der Reparatur.

Nadeshda begutachtet das wild mit Ordnern und Arbeitsmaterial vollgestopfte Regal.

NADESHDA (WEITER)
Sieht so aus, als wurde hier ziemlich wild herumgewühlt.

THIEL
Bei dem kreativen Chaos, könnte das auch seine Art von Ordnung gewesen sein. Auf jeden Fall lassen Sie das ganze Material einpacken.

NADESHDA

(seufzt)

Da werden wir hübsch was zum
Durcharbeiten haben.

Thiel wendet sich an einen Kriminaltechniker, der die
Fingerabdrücke sichert.

THIEL

Was ist jetzt mit seinem Handy?

SPURENSICHERER

(schüttelt den Kopf)

Bisher haben wir nur das Ladegerät
gefunden.

52 AUSSSEN - HOLU - GELÄNDE- TAG

52

Horst Martens führt die beiden Beamten über das von den Silos beherrschte Gelände. Arbeiter grüßen den Chef respektvoll.

HORST MARTENS

Eins muß man Offergeld nachträglich lassen: der Junge hatte Biss. Von dem Urteil hat er sich nicht abschrecken lassen und hat einfach weiter gemacht.

THIEL

Welcher Art?

HORST MARTENS

Vor drei Wochen wurde versucht, in unsere Büroräume einzubrechen. Ein Wachmann hat den Kerl gerade noch rechtzeitig entdeckt und ihn übers Gelände verfolgt. Da drüben konnte er aber über das geschlossene Tor entkommen

Martens deutet auf ein grüngestrichenes Schiebetor im Werkszaun.

HORST MARTENS

(WEITER)

Die Anzeige gegen Unbekannt ist natürlich erwartungsgemäß im Sande verlaufen.

NADESHDA

Sie sind sich aber sicher, daß Offergeld dahinter gesteckt hat?

HORST MARTENS

(lacht)

Wer sonst?

Sein Handy klingelt wieder. Er schaut aufs Display.

HORST MARTENS

(WEITER)

Schon wieder mein Bruder. Ich verabschiede mich dann mal. Danke, Sie finden allein zu Ihrem Wagen.

Er nimmt den Anruf entgegen und geht telefonierend davon.

HORST MARTENS

(WEITER)

Was ist denn?... Kannst du nicht allein mit dem Problem fertig werden... Ja, ich ruf dich gleich zurück.

Nadeshda blickt ihm kurz nach, wie er Richtung Bürogebäude verschwindet, und wendet sich dann wieder Thiel zu. Der mittlerweile näher an das Schiebetor herangegangen ist.

NADESHDA

Wenn jetzt doch was dran war an
Offergelds Recherchen? Wenn er doch bei
dem Einbruch den entscheidenden Beweis
gefunden hat?

THIEL

Dann wäre das natürlich ein triftiger
Grund gewesen, ihn mundtot zu machen.
Aber er ist hier mit Sicherheit nicht
eingestiegen.

Nadeshda blickt fragend.

THIEL (WEITER)

Bei seiner Säuerkondition wäre ihm nie
die Flucht gelungen, geschweige in der
Lage gewesen, über das Tor zu klettern.

NADESHDA

Stimmt.

THIEL

Aber vielleicht ein anderer...

NADESHDA

In seinem Auftrag, meinen Sie?

Thiel nickt und deutet zum Tor, dessen Oberseite mit scharf
aussehenden Dornen bewehrt ist.

THIEL

Sie haben doch so ein tolles Smartphone.

Nadeshda blickt ihn verwundert an.

THIEL (WEITER)

Nicht fragen. Knipsen!

53 INNEN - RECHTSMEDIZINISCHES INSTITUT -LABOR TAG

53

BOERNE
(zufrieden)
Das paßt tatsächlich wie die Faust aufs
Auge. Besser gesagt, wie das Deckelchen
aufs Töpfchen.

Boerne vergleicht die Aufnahme von den Schürfwunden des toten
Sandberg mit der Vergrößerung der Metallspitzen des Holu-Zauns.

BOERNE (WEITER)
Gut, daß Frau Krusenstern dabei war. Sie
haben ja kein Auge für solche Details.

Thiel seufzt gottergeben. Es macht wenig Sinn zu widersprechen.

THIEL
Das bedeutet, es war Sebastian Sandberg,
der bei der Holu über den Zaun geklettert
ist?

BOERNE
Klar. Der Mann kann nicht nur aus dem
Fenster fallen, der klettert sogar über
Hochsicherheitszäune. Gucken Sie sich das
an!

Er zeigt Thiel ein Präparat auf einem Mikroskopträger.

BOERNE (CONT'D)
(WEITER)
Vielleicht schwierig für jemand mit
fortgeschrittener Altershyperopie ohne
Lesebrille zu erkennen.

THIEL
Ein Lacksplitter?

BOERNE
Aus der Schürfruste präpariert.
Schönstes Metall-Schiebetor-mit-scharfen-
Spitzen-Grün! Bedeutet?

THIEL
Er war es.

BOERNE
Mit tödlicher Sicherheit. Und das meine
ich ganz im wortwörtlichen Sinn. Denn
Ohren gespitzt - hören tun Sie doch noch
einigermassen? - Ich habe nämlich bei
gründlicher Untersuchung der Lunge diese
Fasern entdeckt.

Er hält ihm einen Mikroskopträger mit dünnen weißen Fasern hin.

THIEL
Aha?

BOERNE
Das sind feine Baumwollfasern, die in
seine Atemwege geraten sind.

THIEL
Und?

BOERNE
Es macht für mich ganz den Eindruck, als
hätte man ihm einen Wattebausch aufs
Gesicht gedrückt.

THIEL
(versteht sofort)
Getränkt mit Chloroform?

BOERNE
Oder Äther. Oder ein anderes Sedativum.
So etwas ist jetzt leider toxikologisch
nicht mehr nachzuweisen. Sie sollten Ihre
Leute nochmal speziell drauf ansetzen, in
seiner Wohnung Wattespuren zu suchen.

THIEL
Sie halten es also für vorstellbar, daß
man ihn betäubt und dann vom Balkon
gestoßen hat?

BOERNE
(zuckt die Schultern)
Nur eine Theorie. Ich war nicht dabei.

THIEL
Dann hätten wir es möglicherweise mit
einem Doppelmord zu tun?

BOERNE
Wie viele entscheidende Fragen soll ich
Ihnen denn noch beantworten?

84 INNEN - RECHTSMEDIZINISCHES INSTITUT / BÜRO BOERNE - TAG

84

THIEL
(ratlos)
Mann, Mann, Mann, Leila... Das ist ein
Tanz mit dem Teufel, auf den Du Dich da
eingelassen hast.

Er hat Leilas Handy in der Hand und liest die SMSen. Das Mädchen
hat sich einigermaßen gefangen und ist fast wieder ihr altes
Selbst.

LEILA
Verstehst Du nicht? Ich hab nie eine
Chance in meinem Leben bekommen, und dann
gleich so eine. Das konnte ich mir doch
nicht entgehen lassen, oder?

Thiels Blick macht ihr aber klar, daß ihm da jedes Verständnis
abgeht.

LEILA (WEITER)
(reumütig)
War eine Scheißidee, okay! Ja,
meinetwegen eine Wahnsinnsscheißidee! Ich
könnte mich auch ununterbrochen
ohrfeigen.

Sagt's und versetzt sich eine kräftige Backpfeife.

THIEL
Laß das! Das nützt jetzt auch nichts. Und
mir nützt es auch nichts, wenn ich Dich
wegen Behinderung der Polizeiarbeit und
Vertuschung einer Straftat festnehme. Was
ich jederzeit könnte und eigentlich auch
tun sollte.

LEILA
(kleinlaut)
Ja.

THIEL
Jetzt versuchen wir eben das Beste draus
zu machen. Du willst doch auch, daß wir
den Mörder von Jens Offergeld zu fassen
kriegten!

Leila nickt wieder schießen ihr Tränen in die Augen.

LEILA
Meinem Vater.

Thiel liest kopfschüttelnd die SMSen

THIEL
Und was wolltest du denen bei dem Treffen
heute geben? Du hast doch angeblich
nichts von Offergeld bekommen!

LEILA
Nicht nur angeblich! Das stimmt!

THIEL
Keinen USB-Stick?

LEILA
Nein! Jetzt glaub's mir halt!

THIEL
(seufzt)
Also, wie hattest Du Dir dann die
"Übergabe" vorgestellt.

LEILA
(zuckt die Schultern)
Hatte ich noch nicht so wirklich
durchgedacht.

THIEL
(kopfschüttelnd)
Scheint mir auch so. Und warum
ausgerechnet im Foyer des Museums?

LEILA
Nach dem Angriff im Aquarium ... Ich
wollte einen Ort ... wo viele Leute sind
...

Thiel muß gegen seinen Willen auflachen.

THIEL
Unglaublich...

Leila blickt betreten. Glaubt dann aber, eine zündende Idee zu
haben.

LEILA
Ich weiß, wie ich's wieder gut machen
kann! Ich spiele den Lockvogel, und ihr
kommt aus dem Souvenirshop und verhaftet
ihn.
(etwas verunsichert)
Oder so in der Art.

THIEL
(entschieden)
Du spielst erst mal gar nichts mehr!

99 INNEN - WOHNUNG THIEL - TAG

99

Leila hat Thiels Drucker in Gang gesetzt, aus dem jetzt nach und nach die Seiten des Gutachtens ausgespuckt werden.

Die Wohnungsklingel ertönt. Leila atmet erleichtert auf.

LEILA

(ruft)

Das ging aber schnell!

Sie springt schnell zur Tür und öffnet. Bevor sie nur irgendwie reagieren kann wird ihr ein feuchter Wattebausch aufs Gesicht gedrückt. Sie wehrt sich zwar heftig, doch dann tut das Betäubungsmittel seine Wirkung.

112 AUSSSEN - WALDLICHTUNG & HOCHSITZ - NACHT 112

Die Freytag sitzt mit ihrem Jagdgast Stützer auf dem Hochsitz. *

Beide haben ihre entschicherten Büchsen vor sich liegen.

Da! Irgendwo in der dichten Bewaldung scheint sich was zu bewegen.

FREYA

(zufrieden)

Aha!

Sie setzt das Fernglas ans Auge.

STÜTZER *

(aufgeregt)

Der Hirsch?

Er legt bereits die Büchse an und blickt durchs Zielfernrohr.

STÜTZER (WEITER) *

Nein. Was Weißes!

FREYA

(aufgeregt)

Das ist der Drecksköter!

(drängend)

Schießen Sie! Abdrücken!

Stützer zielt noch einmal und drückt dann ab. *

113 AUSSEN - WALD - NACHT

113

Ein lauter Knall, ein häßliches Pfeifen. Gerade noch rechtzeitig kann sich Leila in Sicherheit bringen.

LEILA
Heilige Scheiße!

Bebend vor Angst versucht sie Deckung zu finden, aber da fällt schon wieder ein Schuss. Die Kugel schlägt ganz in der Nähe in einen Baum ein.

114 AUSSEN - WALDLICHTUNG HOCHSITZ & DAVOR - NACHT

114

Stützer läßt die Büchse sinken.

*

STÜTZER
(bedauernd)
Das war wohl nichts.

*

FREYA
(knurrt)
Mistvieh, ich krieg dich noch!

Fieberhaft sucht sie mit dem Zielfernrohr den Wald ab.
Tatsächlich: da bewegt sich wieder etwas Weißes! Sie konzentriert
sich auf den Schuss.

FREYA (WEITER)
Aber jetzt...

Sie will gerade abdrücken, als aus der Nähe ein Schuss fällt,
dessen Kugel ihr die Büchse aus der Hand schlägt. Im selben Moment
trifft Dr. Stützer ein Stein am Kopf, der eigentlich für die
Freytag gedacht war.

*

SCHNITT:

Boerne tritt einigermaßen verwirrt neben dem Hochsitz aus dem
Dunkel.

BOERNE
(zu sich)
Was war *das*?!

Egal. Schnell läßt er den Stein in seiner Hand fallen, bemächtigt
sich der heruntergefallenen Büchse und richtet diese auf die
Freytag.

BOERNE (WEITER)
(pathetisch)
Das Spiel ist aus, Frau Dr. Freytag!
Steigen Sie herab!

Nun erklärt sich auch, von woher der Schuss gekommen ist. Nadeshda
und Thiel, der seine Dienstwaffe in der Hand hält, tauchen neben
Boerne auf.

BOERNE (WEITER)
(zu Thiel)
Zur richtigen Zeit am richtigen Ort. Das
ist selten.

Doch Thiel hat gerade Anderes im Sinn. Suchend blickt er sich nach
Leila um.

THIEL
(ruft)
Alles in Ordnung, Leila! Du bist in
Sicherheit!

164

Von irgendwoher hört man Leilas Stimme.

LEILA (OFF)
(ungläubig)
Bist Du das, Frank?

THIEL
(ruft)
Ja, Du kannst kommen!

Freya Freytag, die vom Hochsitz gestiegen ist und von Nadeshda Handfesseln angelegt bekommt, lächelt Thiel säuerlich an.

FREYA
Guter Schuss, das muß ich anerkennen.
Sie wendet sich an Boerne, der sie selbstzufrieden anfeixt.

FREYA (WEITER)
(spöttisch)
Aber Sie, Herr Professor, verfügen leider
über wenig Treffsicherheit.. Weder mit
Büchse noch mit Stein.

BOERNE
(verlegen)
Ahäm...

Er kann nicht wirklich heftig widersprechen, denn in diesem Moment klettert auch der etwas benommene Stützer herunter, der von dem Steinwurf eine hübsche Platzwunde am Kopf abgekriegt hat. *
Reichlich verwirrt blickt er von einem zum anderen.

STÜTZER *
Was soll die Aufregig? Was ist das für
ein Terror?

Aber diese Frage bleibt unbeantwortet, weil jetzt Leila heran gelaufen kommt und sich erleichtert an Thiels Brust wirft.

LEILA
Nicht schimpfen! Das war nicht meine
Schuld! Diesmal nicht!

Dann brechen die Tränen aus ihr heraus. Etwas verlegen nimmt Thiel sie tröstend in den Arm, während Nadeshda die Freytag in Handschellen abführt.

BOERNE
(plötzlich)
Gott! Ich muß dringend die Stützer-Aktien
abstoßen.

Thiel und Stützer blicken ihn verwundert an. *

STÜTZER *
Wieso?

BOERNE

Weil aus dem Milliardengeschäft mit dem
Haarwuchsmittel nichts werden wird!

115 AUSSEN - WALDLICHTUNG / BEI HOCHSITZ - NACHT

115

Leila steht immer unter Schock. Reglos verfolgt sie, wie Nadeshda die Freytag zum Dienstwagen führt.

Stützer, der bei Thiel und Boerne steht, wird jetzt nach und nach klar, worum es hier eigentlich geht. *

BOERNE

Es hat sich offensichtlich während der Tierversuche herausgestellt, daß das Zeug zwar tatsächlich hochwirksam ist, aber bei einem bedeutsamen Teil der Affentestgruppe zu einer tödlichen Hirnhauterkrankung geführt hat.

THIEL

Das mußte Frau Freytag als Haupteigentümerin natürlich um jeden Preis verheimlichen. Sonst wäre Stützer an ihrer Firma sicher nicht mehr interessiert gewesen, oder?

STÜTZER

(rechtschaffen empört)
Warum haben Sie uns nichts davon gesagt?
Das war nicht korrekt!

*

Er starrt die Freytag wütend an, die ungerührt seinem Blick standhält.

STÜTZER (WEITER)

Sie sind eine Betrügerin! Das sind Sie!

*

THIEL

Nicht nur das. Sie hat auch den Tod von zwei Menschen zu verantworten.

BOERNE

(sarkastisch)
Von den Stummelschwanzmakaken mal ganz abgesehen.

(plötzlich erschrocken)
Oh, Gott! Ich habe das Teufelselexir ja auch verwendet!

(faßt sich an den Kopf.)
Leichte Kopfschmerzen, Nackensteifigkeit, alles Symptome!

Er bekommt einen ausgewachsenen hypochondrischen Anfall. Frau Freytag, die bereits in den Wagen verfrachtet wird, dreht sich noch einmal zu ihm um.

FREYA

(dünn lächelnd)
Kein Grund zur Hysterie, Herr Professor. Sie haben ein Placebo bekommen. In der Flasche war lediglich "Wildererblut" drin.

NADESHDA
(versteht nicht)
Was?

FREYA
(weiter zu Boerne)
Machen Sie sich nichts draus, die
Schießprüfung können Sie beliebig oft
wiederholen.

Dann wird schon die Tür hinter ihr geschlossen. Boerne bemerkt
Thiels schmunzelnden Blick..

BOERNE
(genervt)
Ja! Gerade mal zwei Treffer auf den
flüchtigen Überläufer haben gefehlt!

116 AUSSEN - FRIEDHOF - TAG

116

TOTAL:

Thiel und Boerne stehen in respektvollem Abstand zu Leila, die ein paar Blumen auf den Sarg legt. Offensichtlich befinden wir uns am Grab von Offergeld.

Leila wischt sich die tränennassen Augen, wendet sich dann ab und nickt Thiel zu. Der nimmt sie an der Hand und führt sie gefolgt von Boerne Richtung Ausgang.

117 AUSSEN - VOR FRIEDHOF - TAG

117

Thiel und Boerne kommen mit Leila zusammen aus dem Friedhof und gehen zu den Parkplätzen.

LEILA
(leise)
Ich werde ihn öfter besuchen, glaube ich.

BOERNE
(zitiert)
Ja, der liebste Platz, den ich auf Erden hab, das ist die Rasenbank am Elterngrab.

Thiel verdreht die Augen über diesen völligen Mangel an Sensibilität, aber Leila hat gerade anderes im Sinn.

LEILA
Vielleicht freut sich mein Vater ja da oben, daß er wenigstens mit diesen Hallo-Brothers recht gehabt hat.

BOERNE
(versteht nicht)
Hallo-wer?

THIEL
Sie meint HOLU. Beim LKA sind sie was das verseuchte Futtermittel anbelangt doch noch fündig geworden. Die Brüder Martens werden vor Gericht nicht mehr so billig davonkommen.

Er bemerkt, daß sich Leila noch einmal wehmütig zum Friedhof umgedreht hat.

THIEL (WEITER)
(mitfühlend)
Und? Geht's?

LEILA
(nickt tapfer)
Bin bereit. Abfahrt.

Thiel öffnet den Dienstwagen.

BOERNE
(neugierig)
Wohin geht es denn?

THIEL
Ich fahre Leila nach Mannheim. Und schau bei der Gelegenheit bei ihrer Mutter im Krankenhaus vorbei.

LEILA
Was ich total lieb von Frank finde.

170

BOERNE
(spöttisch)
Ja, unser Frank ist ein ganz-ganz Lieber.

Leila sticht jetzt ein wuchtiger Geländewagen ins Auge, der alle anderen Autos mickrig aussehen läßt.

LEILA
(zu Boerne, beeindruckt)
Ist das Ihr Neuer? Fettes Teil!

THIEL
Da kriegen Sie ja locker einen erlegten
Elch rein.

BOERNE
(etwas verlegen)
Ja, ähm, tatsächlich. Geräumig.

THIEL
(süffisant)
Falls Sie jemals die Jagdprüfung bestehen
sollten.

BOERNE
(braust auf)
Das lag allein am laufenden Keiler! Die
fünf Kipphasen habe ich alle abgeräumt!

Leila schaut die beiden nachsichtig an.

LEILA
Daß euch zwei langweilig wird, brauche
ich mir keine Sorgen machen, was?

E N D E

Auszüge aus dem *Tatort* 1309 Dunkelheit

Pinke Seiten 07.10.24

1

- 1 EXT. FRA. ARCHIVAUFNAHMEN / AUFNAHMEN VON TATORTEN - DAY 1
- Diverse Archivaufnahmen von Frankfurt im Wandel der Zeit.
- 1970er, 80er, 90er, 00er... Amateur-Aufnahmen und Ausschnitte aus Nachrichtensendungen, die das Leben in der Stadt zeigen. Eine Stadt, die sich wandelt - und rasant wächst. Wechselnde Bild-Qualität. Wechselnde Mode.
- Die Archiv-Filmaufnahmen sind gegenmontiert zu real gedrehten Momenten von uns noch unbekannten Menschen in privaten Situationen, in denen sie glücklich waren. Es sind Opfer von Zeller, die uns im Laufe des Films noch begegnen werden: Die lachende Laura Bianco; Meral Yenigün, die ihr Kind in die Luft hebt; Anne Winterfeld, die mit ihrer Katze kuschelt und fröhlich in die Kamera lacht. Die Bilder sind gelegentlich unterbrochen von Fotografien der Tatorte. Historische Fotografien von Tatorten, in schwarz weiß und in Farbe.
- Die Montage endet mit einer realen Aufnahme einer gespenstischen Unterführung. Langsam zoomen wir hinein, in die Dunkelheit der Unterführung, in das Schwarz.
- Titel über Schwarzbild: "D U N K E L H E I T"
- 2 INT. GARAGE ZELLER - DAY 2 *
- Ein Garagentor wird geöffnet. Licht fällt hindurch. Verwandelt das Schwarz in eine große Garage voller alter Möbel, Gegenstände, Krimskrums.
- MICHAELA ZELLER (40) steht vor dem Tor. Blickt hinein. Sie atmet tief durch. Und betritt die Garage.
- 2A INT. GARAGE ZELLER / MONTAGE - DAY 2A *
- Michaela räumt alte Haushalts-Gegenstände in eine große Tüte, trägt diese daraufhin vor die Garagentür.
- SCHNITT AUF:
- Wir folgen Michaela, wie sie eine alte Matratze vor die Garage zerrt. Sie tut sich schwer.
- Von weitem sehen wir LUCA, 11 JAHRE (im Fußballtrikot) und einen Mann, PAUL (39), sie haben Brote dabei. Paul kommt zur Hilfe. Gemeinsam legen sie die Matratze auf einen Haufen mit ausgeräumten Sperrmüll.
- LUCA
- Da Mama, du hast bestimmt Hunger.
- Luca reicht ihrer Mutter ein Brot. Die drückt die Tochter fest an sich.

Pinke Seiten 07.10.24

2

LUCA (cont'd) *
Wenn du zu traurig bist, kann ich das *
auch machen... *

MICHAELA ZELLER *
(lächelt bemüht) *
Das ist lieb von dir, mein Schatz. *

Luca guckt sich in der Garage um. *

LUCA *
Darf ich was von Opa behalten, wenn's *
mir gefällt? Vielleicht eine Eisenbahn? *

MICHAELA ZELLER *
Na klar, das hätte den Opa bestimmt *
gefremt, wenn du sie bekommst. *

SCHNITT AUF: *

Luca erblickt ein eingerahmtes Foto von Lucas verstorbenen *
Großvater Wolfgang Zeller mit Michaela (als 4 jährige). *

LUCA *
Bist du das Mama? *

Michaela nickt. Luca legt das Foto vorsichtig in die Kiste *
mit persönlichen Gegenständen (Fotos, alte Spielsachen). *

Michaela findet einen verstaubten, alten Stoffdino in einer *
Ecke. Ein Relikt ihrer Kindheit. Sehnsüchtig hängt sie einer *
Erinnerung nach - und tut den Dino dann in die Kiste. *

SCHNITT AUF: *

Luca sitzt am Straßenrand und spielt mit einem alten Gameboy. *
Die Garage ist ist inzwischen ziemlich leer. *

Michaela erblickt ein Laken, das über ETWAS liegt. Sie blickt *
zu Paul, dann zieht sie das Laken weg: zwei BLAUE TONNEN aus *
Plastik. *

PAUL (O.S.) X
Was ist das? X

MICHAELA ZELLER X
Ich weiß nicht. X

SCHNITT AUF:

Beide versuchen das etwas klobige Fass zu öffnen. Paul hält *
fest, Michaela dreht den Deckel... Es geht schwer. *

KLACK - unter Mühsal geht das Ding auf. Beide weichen sofort *
vor lauter Gestank zurück. *

	Pinke Seiten 07.10.24	3	
2B	EXT. VOR GARAGE ZELLER - CONTINUOUS	2B	*
	SUPERTOTALE: Die offene Garage von Außen. Michaela lässt einen lauten SCHREI von sich, wendet sich panisch ab.		*
	Wir fokussieren auf Luca. Sie lässt den Gameboy fallen.		*
	<u>Texteinblendung: "INSPIRIERT VON WAHREN BEGEBENHEITEN"</u>		
3	EXT. VOR GARAGE ZELLER - DAY	3	*
	Aus einem Polizeivan mit Aufschrift "KRIMINALTECHNIK" steigt eine PERSON IM HYGIENEANZUG.		
	Wir folgen der Person zum Grundstück Zeller. Polizeiwagen überall. Polizei sperrt gerade mit Absperrband alles ab. Drängt dabei mehrere Passanten und Nachbar*innen ab. Jemand zückt ein Handy, will Fotos schießen.		*
4	INT./EXT. GARAGE ZELLER - DAY	4	*
	Die Person im Hygieneanzug betritt die Garage. Hier werden bereits Dinge gesichert. Fotografiert.		
	Zwei Männer in Hygieneanzügen heben die bereits spurengesicherten Fässer vorsichtig an, tragen sie aus der Garage, laden sie in einen Van.		
4A	INT. PATHOLOGIE - DAY	4A	
	Die Fässer geöffnet in einem Eck in der Pathologie. Eine PATHOLOGIE ASSISTENZ fotografiert den Inhalt der Fässer, der nun auf einer Metallbahre ausgelegt ist.		
	RECHTSMEDIZINERIN LANGE sitzt mit Vergrößerungsgläsern vor der Bahre. Wir sehen nur ihre Augenbrauen, verzogen. Der Ekel ist ihr trotz aller Professionalität ins Gesicht geschrieben.		X
	Close: Sie untersucht einen blutigen, rostigen Nagel. Nimmt eine Blutprobe davon.		X
	Close: Mit einer Hand fertigt sie Skizzen an einer schematischen Körperskizze an. Markiert auf Papier Verletzungen, die wir nicht sehen, an einem Körper, den wir nie zeigen:		X
	Sie schraffiert mit Bleistift Bereiche, wo Körperteile gefunden wurden, Schulter, ein halber Arm, Fuß und Unterschenkel, einzelne Zähne, sowie ein Teil des Bauches und Unterleibs. In dem Bereich des Unterleibs markiert sie mit ROTem Buntstift die Stellen, wo Nägel waren. Ein symmetrisches Muster bestehend aus 5 Kreuzen.		X

Gelbe Seiten (20/10/24)

8

- 11 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT FLUR - DAY 11 *
- Sie durchqueren gemeinsam den Flur des Kommissariats. *
- HAMZA
 Polizeiausbildung, dann reguläre
 Streife, danach interne Ausbildung X
 und dann Mordkommission ... ich hab X
 schon genug gesehen. Bin ziemlich
 durch.
 (BEAT)
 Ich freu mich jetzt auf Akten.
 Asservate. Alte Fälle... Einfach
ruhige, ehrliche Arbeit.
- Blickwechsel zwischen ihnen.
- 12 INT. PATHOLOGIE - DAY 12
- Ein Tuch liegt über Leichenteilen, die auf einer Metallbare
 aufgebahrt sind. Die Teile wurden an die entsprechenden
 Körperstellen platziert.** +
 +
 +
- Die Rechtsmedizinerin entfernt das Tuch. Hamza und Maryam
 blicken auf die Leichenteile, halten sich beide die Nase zu,
 der Gestank ist bestialisch. Der Anblick ist keine
 Alltäglichkeit. Ihnen gegenüber: Rechtsmedizinerin Lange.** +
 +
 +
- RECHTSMEDIZINERIN LANGE
 Diese Körperteile gehören zu einer
 Frau. Alter noch unklar.
 Todesursache ebenso. Die
 Ausfransungen an den Leichenteilen
 deuten auf eine Handsäge hin, die
 vermutlich am noch lebenden Körper
 angewandt wurden. **Diese** +
Schnittstellen lassen den +
Rückschluss zu, dass aus fehlenden +
 Körperteilen Organe entnommen
 worden sind. +
- Für eine Millisekunde erahnen wir Details, ohne jemals die
 verwesten Körperteile ganz zu zeigen. Close-Ups von Fragmente
 einer Hand. Eines Kopfs. Eines Bauchs. So nah gefilmt, dass
 wir kaum etwas erahnen, doch Bilder im Kopf generieren.
- RECHTSMEDIZINERIN LANGE (cont'd)
 Diese Überreste **des Körpers** wurden +
 in zwei Plastikfässern gefunden, in
 denen sonst Gefahrenstoffe
 transportiert werden.
- MARYAM +
Um die Leichenteile darin +
 konservieren?

Gelbe Seiten (20/10/24)

9

RECHTSMEDIZINERIN LANGE
 Nein. Mir scheint, die Fässer
 dienten eher als ... Mülltonnen.
 Neben den Körperteilen waren noch
 alte Reinigungsmittel und Tücher
 darin. Schätzungsweise waren die
 Körperteile 15 bis 20 Jahre in den
 Fässern. Aufgrund der luftdichten
 Verschlößung, ist die Verwesung
 nur partiell eingetreten.
 Hautpartikel und Fingernägel sind
 noch erhalten.

+

Wir nähern uns langsam Hamzas angespanntem Blick.

RECHTSMEDIZINERIN LANGE (O.S.) (cont'd)
 Alle Gliedmaßen, wie auch der Kopf
 und der Torso wurden abgetrennt.
Ebenfalls mit einer Handsäge.
Erkennbar hier... und hier.

+

+

13 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT MENSA - DAY

13

Vor Hamza steht ein Salat. Er rührt ihn nicht an. Maryam **hat**
vor sich nur ein Glas Wasser. Längere Zeit spricht keiner ein
Wort.

+

+

+

RECHTSMEDIZINERIN LANGE (OFF)
Aber es wurden nicht nur Organe
entnommen. Auch fast alle Zähne
 wurden aus dem Schädel entfernt.
Außerdem wurde Nägel in einem
 symmetrischen Muster in den
 Unterleib getrieben. Des weiteren
 hat der Täter-

+

+

+

+

+

*

*

Schließlich legt Maryam zwei Akten auf den Tisch. Schiebt
 sie zu Hamza.

+

MARYAM
 Die historische Einordnung ist
 wichtig.

HAMZA
 Was für eine historische
 Einordnung?

Maryam nickt nur in Richtung Akten.

Er öffnet die erste. POV Hamza: In der Akte steht "FALL
 77834/41 - Mord Tina Gehrman". Ein Privatfoto des Mordopfers
 Tina Gehrman (33). Textfragment: "...unbekannter
 Tatverdächtiger, medial benannt 'Main Ripper'. Er schlägt die
 nächste Akte auf - Mordopfer Natalie Tanner. Auch hier kommt
 das Stichwort "Main Ripper" vor.

Gelbe Seiten (20/10/24)

16

Maryam blickt sich zu ihm um, sieht, dass Hamza sie sieht. +
Kurzer Blickwechsel. Dann dreht Hamza sich um und geht nach +
oben. +

Maryam greift die Bilder von der Wand. Legt sie auch auf den Boden. Auf dem Boden ergibt sich ein Mosaik aus Gegenständen. Maryam greift einen Stuhl. Steigt drauf. Zückt ihr Handy.

Sie ist hochkonzentriert. Fotografiert von Oben das Mosaik. Springt hinunter. Macht Einzelaufnahmen. Fotos des gebauten Modells. Nahaufnahmen.

Daraufhin stellt die Sachen an Ort und Stelle zurück. Überprüft noch einmal am Handy die ursprüngliche Ordnung. Und verlässt den Raum.

21 EXT. VOR HAUS ZELLER - DAY 21 *

Die Haustür öffnet sich. Maryam **verlässt** das Haus, geht in Richtung Dienstwagen. **Hamza sitzt schon am Steuer.** +

Maryam steigt ein, setzt sich auf den Beifahrersitz. +

HAMZA *
 Was war das gerade? *

MARYAM *
Hm? Einfach ne neue Perspektive. +
 Ein anderer Blickwinkel auf die *
 Dinge. *

HAMZA *
Indem du Sachen umstellst im +
Privatraum eines Tatverdächtigen? +

MARYAM *
 Die KTU war ja schon da. +

HAMZA *
 Und was hat das jetzt gebracht?

MARYAM *
 Nichts... Bisher. +

Fortführung Dialog in Bild 22. +

22 INT. DIENSTWAGEN - DAY 22 +

(Fortführung von Bild 21) +

Maryams Handy **vibriert - eine E-Mail.** +

Maryam öffnet den Anhang der Mail. +

MARYAM *
 Wir haben den Namen der Leiche.

	Gelbe Seiten (20/10/24)	17	
	BEAT.		+
	Hamza macht den Motor an, drückt aufs Gas. Fährt los.		
		ZEITSPRUNG:	+
	Fahrt durchs Wohnviertel von Zeller.		+
	Maryam überfliegt die digitale Akte, fasst den Inhalt für Hamza zusammen, mit halben Fokus noch auf der Akte		+
			+
	MARYAM (cont'd)		+
	LAURA BIANCO. Sie war Prostituierte. Keine Angehörigen. Wurde 2004 wegen eines Drogendelikttes polizeilich erfasst.		+
			+
23	EXT. ARCHIVAUFGNAHMEN FRANKFURT WM 2006 - NIGHT	23	
	Archivmaterial von Frankfurt zur Fußball WM 2006. Autos mit Fahnen überall. Dazu Material vom Bahnhofsviertel.		+
			+
	MARYAM (OFF)		+
	Beim selben Delikt wurden die Daten einer anderen Prostituierten aufgenommen. Mia Samuel. Die hat sie auch 2006 vermisst gemeldet.		+
			+
			+
			+
			+
24	EXT. FRANKFURT BAHNHOFSVIERTEL STRASSE - DÄMMERUNG	24	*
	Der Dienstwagen fährt die Straße entlang. Frankfurt Bahnhofsviertel in der Dämmerung.		*
	ZEITSPRUNG:		X
	Nacht. Der Wagen parkt am Straßenrand. Maryam und Hamza steigen aus.		X
24A	EXT. FRANKFURT BAHNHOFSVIERTEL, DIVERSE GASSEN - NIGHT	24A	
	Maryam und Hamza gehen durch eine Gasse des nächtlichen Bahnhofsviertels. Überqueren die Taunusstraße. An der Ecke: Ein paar Junkies. Sie gehen vorbei an einem Sexshop, an einem Bordell. Auf der Suche nach einer Adresse.		
25	OMITTED	25	

Grüne Seiten. (27/10/2024)

25

SCHATZ (cont'd)
Danke für Ihre Zeit.

Maryam geht raus. Hamza ist irritiert, will Maryam nach.

SCHATZ (cont'd)
Herr Kulina? Eine Sekunde.

*

Hamza schließt die Tür, während Maryam weggeht.

SCHATZ (cont'd)
Und?

HAMZA
Mir ist nichts aufgefallen.

SCHATZ
Dann sehen Sie nicht genau hin.

HAMZA
Wenn Sie meine Meinung wollen -
kann sein, dass Maryam eigen ist...
Aber sie macht 'n mega Job. Sie
werden sie schwer als offizielle
Leiterin der neuen Cold Case
Abteilung verhindern können...

Nicht das, was Schatz hören wollte.

SCHATZ
Kann sie ein Team leiten?

HAMZA
Vermutlich...

SCHATZ
Ist sie kommunikativ?

HAMZA
Halbwegs...

SCHATZ
Ist sie'n Teamplayer?

Hamza zögert.

HAMZA
Ja... Um ehrlich zu sein schon...

Nicht das, was Schatz hören will.

HAMZA (cont'd)
Sie hat 'n guten Blick auf die
Dinge. Hab ich so noch nicht
erlebt!
(lacht)
Sie hat gerade den fucking Main
Ripper überführt!!

2. Grüne Seiten (2/11/24)

33

SCHATZ

Dank diesem Hobby-Schimanski ist
jetzt schon öffentlich, dass wir
was gefunden haben. Auch ein paar
Zeitungen haben was gebracht.
(Beat.) Wir müssen am Montag raus
mit der Meldung, bevor irgendwelche
YouTuber und True Crime Podcaster
ihre Recherchen machen und
veröffentlichen, dass wir den Main
Ripper gefunden haben.

X
X
X
X
X
X
X

Maryam schluckt. Greift zu ihren Unterlagen. Und verlässt
eilig den Raum. Hamza ist irritiert über den schnellen
Abgang. Kurzer Blickwechsel zwischen Hamza und Schatz.

38 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY

38

Hamza kommt ins Büro. Maryam legt sich die Zeller Akte wieder
auf den Tisch.

MARYAM

Ich mach weiter.

Sie schlägt schon die erste Akte auf. Hamza überlegt einen
Moment. Dann:

HAMZA

Uns bleiben 72 Stunden.

*

BEAT. Maryam schaut auf.

*

Maryam nickt ihm dankend zu. Einblendung über dem Bild:
"F R E I T A G"

39 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY

39

Insert Bildschirm: Ein langsamer digitaler Suchlauf durch die
Polizei-Akten mit Schlagworten: "Ausfransungen";
"Organentnahme"...

*

Fotos von Opfern tauchen auf am Bildschirm auf. Ein Bild
eines Opfers ungeklärter Mordfälle nach dem nächsten.

*
*

Männer, Frauen, Kinder. Manchmal lächelnd, manchmal ernst.

*

MARYAM (V.O.)

Bis in die späten 90er Jahre wurde
ein Großteil der Akten
digitalisiert.

*
*

Maryam sitzt am Rechner. Am Ende bleibt der Suchlauf bei zwei
Fällen stehen: Tanner und Gehrman. Die bereits bekannten.

2. Grüne Seiten (2/11/24)

50

Einen Moment lang sagt keiner der beiden ein Wort. Hamza schüttelt kaum merklich den Kopf.

*
*

Schatz nickt und geht wieder.

*

In diesem Moment öffnet sich der Aufzug.

*

59 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY 59

Hamza kommt ins Büro. Wirft die Tür hinter sich zu. RUMMS!

HAMZA
(in den Raum)
Hey!

Maryam kommt aus dem Archiv. Lächelt.

MARYAM
Guten Morgen.

HAMZA
(legt seine Jacke ab)
Ja...

In dem Moment kommt Der Polizei-Assistent mit einem Rollwagen in den Raum. Darauf: Unzählige blaue Akten in Ordern.

MARYAM
Ich hab noch weiterführende Akten zu den Fällen aus dem Zentralarchiv angefordert.

HAMZA
Super.

Der Assistent geht wieder. Maryam merkt Hamzas Anspannung.

MARYAM
Alles in Ordnung?

HAMZA
Ja.
(BEAT)
Könn' wir weiter machen?

*
*

Maryam kommt zu ihm.

MARYAM
Ich hab gesehen, dass Frau Schatz im Haus ist... Am Samstag Morgen.

Blickwechsel zwischen Hamza und Maryam.

MARYAM (cont'd)
Bist du deswegen so schlecht gelaunt?

2. Grüne Seiten (2/11/24)

51

Hamza zögert. Soll er ihr etwas sagen?

HAMZA

Ich hab scheiße geschlafen.

(BEAT)

Der Wahnsinn hier macht mich
fertig. Wir wühlen in alten Akten,
ohne dass wir jemand zur
Rechenschaft ziehen können.

Er will ins Archiv.

*

MARYAM

Die Arbeit wird sich lohnen.

*

*

Hamza sagt nichts.

Man spürt ihm an, wie sehr ihn die Situation belastet.
Maryams offene Art macht es ihm nicht leichter. Er hat null
Bock die Frau zu verraten. Weicht der unangenehmen Situation
aus.

HAMZA

Bin gespannt.

60 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM ARCHIV - DAY 60

Aktenstapel aus den Jahren 1996 - 2001 werden aus den Regalen
genommen.

Hamza und Maryam sitzen wieder am Tisch. Lesen Akten durch.
Lange herrscht nur Stille. Eine Monotonie des Blätterns.

HAMZA

Hattest du mal Ärger mit Schatz?

MARYAM

Warum?

Hamza zuckt die Achseln.

HAMZA

Die is´ von deiner Arbeit weniger
beeindruckt, als sie es sein
sollte.

Nur ein kleines Lächeln von Maryam.

*

MARYAM

Ist schon paar Jahre her. Ich hab
Schatz bei Bewerbungen für Posten
ausgestochen. Zwei Mal.

Hamza grinst.

HAMZA

Und das nimmt sie persönlich?

2. Grüne Seiten (2/11/24)

52

MARYAM
Vielleicht nicht bei **Allen**.

*

Hamza nickt.

MARYAM (cont'd)
**Die hat mich in den Keller gesetzt.
War ihre erste Amtshandlung, als
sie hier ankam.**

*

*

*

*

Ein kurzer Blick. Pause.

*

MARYAM (cont'd)
Aber ich mag **meine Arbeit**.

*

*

Sie blickt wieder in die Akte. Hamza widmet sich auch wieder
seinen Unterlagen.

*

MONTAGE ANFANG.

61 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY 61

Das Foto einer jungen Frau wird in der Timeline unter "1982"
gepinnt. Der Name "STEFANIE JOST" wird darunter geschrieben.

*

Ebenso Tatortfotos: KTU bei der Arbeit. Ein Stapel von
gefalteter, blutiger Kleidung von Stefanie.

X

SCHNITT AUF:

Unter das Jahr 1977 wird das Foto von MERAL YENIGÜN gepinnt.
Wir fahren langsam auf das Foto zu.

X

*

MARYAM (O.S.)
Meral Yenigün war seit vier Jahren
in Deutschland und arbeitete als
Pflegerkraft. Ursprünglich hätte sie
mit ihrem Mann nach Deutschland
kommen sollen, beide hatten 1973
für das Gastarbeiter-Abkommen
unterzeichnet. Doch er verstarb
kurz vor ihrem Umzug nach
Deutschland.

*

X

*

*

*

X

*

X

*

62 OMITTED 62 *

63 INT. RÜCKBLENDE FRANKFURT WOHNUNG YENIGÜN 1977 - DAY 63 X

MERAL YENIGÜN (25) verdeckt sich die Augen mit ihren Händen.

*

MERAL YENIGÜN
(zählt von 10 runter)
On, Dokuz, Sekiz, Yedi, alti...

*

*

*

Grüne Seiten. (27/10/2024)

57

"S O N N T A G".

X

BEGINN MONTAGE

69 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT BESPRECHUNGSZIMMER - DAY

69

Mehmet Yenigün wird von Maryam in ein Besprechungszimmer geführt, wo Hamza bereits wartet.

MEHMET YENIGÜN

Guten Tag.

Mehmet scheint schon zu ahnen, worum es geht.

MEHMET YENIGÜN (cont'd)

Es geht um Mama?*
*

MARYAM

Danke, dass Sie gekommen sind, Herr Yenigün. Ja, es geht um den Mord an Ihrer Mutter Meral Yenigün. Wir haben großes Interesse, dass sie es nicht zuerst aus der Presse erfahren, wer sie getötet hat.

*
*
*
*
*

Mehmet schaut die beiden ernst an.

SCHNITT AUF:

Die Eltern von ANNE WINTERFELD sitzen Maryam und Hamza gegenüber. Wir erkennen den gealterten VATER (84) von Anne, daneben die MUTTER (84).

MARYAM (cont'd)

Es geht um den Mord an ihrer Tochter Anne. Wir haben Sie heute hierher gebeten **an einem Sonntag**, um Ihnen mitzuteilen, **dass morgen eine Presskonferenz einberufen wird, in der der Name des Mörders Ihrer Tochter bekannt gegeben wird.**

*
*
*
*
*
*

SCHNITT AUF:

Yvonne Alpbachs Freundin HELENA HAAS (47). Sie spielt mit dem rosa Haarband herum, das sie von Yvonne hat und das sie immer noch um ihren Arm trägt.

MARYAM (cont'd)

Wir haben den Täter mit großer Sicherheit gefunden und konnten den Mord an ihrer Freundin Yvonne Alpbach aufklären.

*
*
*
*

Helena ist wie vom Schlag getroffen. Sie ist sprachlos.

SCHNITT AUF:

Grüne Seiten. (27/10/2024)

58

Mia Samuel zittert am ganzen Körper.

MARYAM (cont'd)
Angesichts des Täterprofils sowie
biografischen Eckdaten **können wir**
die Tat mit höchster
Wahrscheinlichkeit jemandem
zuweisen. **Eine männliche Person,**
die zur Tatzeit 50 Jahre alt war.

*
*
*
*
*

MIA
Der Typ von damals? Der, der mich
geschlagen hat?

Maryam nickt.

MIA (cont'd)
Ich hätte **Laura** aufhalten können...
Ich hätte sie da nie einsteigen
lassen sollen. Ich...

*

Mia steht neben sich, zittert immer stärker, Maryam kommt zu ihr.

SCHNITT AUF:

Anne Winterfelds Eltern. Beide reagieren nicht. Die
Neuigkeiten sind zu groß.

MARYAM
Alle Informationen dazu werden
Ihnen schnellst möglich zugänglich
gemacht, wenn Sie es wünschen.
(BEAT)
Sie sollen aber wissen, dass der
Mörder nicht mehr lebt.

SCHNITT AUF:

Mehmet Yenigün ist erstarrt. Lange wird geschwiegen.

MEHMET YENIGÜN
An Papa hab ich gar keine
Erinnerung mehr. Ich war zwei, als
er gestorben ist. Ich weiß auch
nichts über ihn ... Meine Mama
hätte mir sicher von ihm erzählt,
aber ...
(er stockt)
Meine Erinnerung an Mama ist mit
der Zeit verschwunden. Es ist schon
so lange her. Manchmal tauchen
einzelne Bilder vor meinem inneren
Auge auf. Aber wissen Sie, es gibt
eine Erinnerung, eine einzige, an
die ich mich ganz genau erinnere.
(Beat)
Ein Versteckspiel.
(MORE)

Grüne Seiten. (27/10/2024)

59

MEHMET YENIGÜN (cont'd)

Sie und ich, in unserer Wohnung im Gallusviertel. ... Ich hab mich hinter dem Vorhang versteckt, sie hat mich gesucht. So getan, als würde sie mich nicht finden.

(Beat)

An ihre Stimme erinner ich mich nicht mehr. An ihr Lachen schon.

(Beat)

Lange wusste ich nicht, ob das wirklich jemals passiert ist. Oder ob ich das nur geträumt hab. ... Ich war so klein, es ist so lang her. Und ich kann auch niemanden fragen, was damals alles wirklich war. Wir hatten ja niemanden. Es gab ja nur Mama und mich.

Hamza hört zu. Schaut dem Mann tief in die Augen.

*

MEHMET YENIGÜN (cont'd)

Aber ich hab beschlossen, es zu meiner Erinnerung an Mama zu machen. Weil sonst wäre meine einzige Erinnerung an sie, der Tag, an dem der Polizist mich vom Kindergarten abholen kam, um mit mir zu sprechen.

Mehmet beginnt zu weinen.

MEHMET YENIGÜN (cont'd)

Entschuldigen Sie ... ich ... ich hab so lange auf diesen Moment gewartet. Fast 50 Jahre lang.

SCHNITT AUF:

Die Mutter schaut zu ihrem Mann. Er wirkt abwesend.

ANNES MUTTER

Hörst du, Schatz? Sie wissen, wer Anne getötet hat.

ANNES VATER

Was?

ANNES MUTTER

(lauter, glücklich)

Sie wissen, wer der Mörder von Anne ist.

ANNES VATER

Anne? Ist sie endlich wieder da? Hast du ihr schon gesagt, dass sie in Hamburg genommen worden ist?

Grüne Seiten. (27/10/2024)

60

Annes Mutter kämpft mit ihren Gefühlen. Er versteht nicht.

SCHNITT AUF:

Helena reagiert länger nicht. Dann beginnt sie bitterlich zu weinen. Hält sich geradezu an dem Armband fest.

HELENA

Haben Sie ... haben Sie ...

Helena kämpft mit ihren Worten.

HELENA (cont'd)

Haben Sie den Rest von Yvones Körper gefunden?

MARYAM

Die Kollegen der Mordkommission werden allen Spuren nachgehen.

HAMZA

Es tut mir leid, Frau Haas.

HELENA

Ich würde sie gern eines Tages in Würde bestatten und nicht nur ...

Sie stockt. Schaut auf das Armband in ihrer Hand.

HELENA (cont'd)

Es ist jetzt so lange her und doch frag ich mich immer wieder, wo sie und ich heute wären, wenn Sie noch leben würde ... aber wissen Sie, woran ich denke, wenn ich den Schmerz nicht mehr aushalte?

Sie schaut auf, blickt den Ermittlern in die Augen.

HELENA (cont'd)

Unsere Zeit zusammen war kurz. Aber wenigstens hatten wir sie.

SCHNITT AUF:

Mehmet Yenigün hat noch Tränen in den Augen. **Eine ganze Weile** *
guckt er die Kommissar*innen nur an. Dann steht er auf. Hamza *
und Maryam erheben sich ebenfalls. Mehmet geht zu Hamza - und umarmt ihn.

Hamza erwidert die Umarmung. Länger hält sich Mehmet einfach nur so an Hamza fest. Hamzas Blick trifft auf Maryams, die gerade Akten zusammenräumt. Sie lächelt.

2. Grüne Seiten (2/11/24)

61

- 70 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT EINGANG - NIGHT 70
- Maryam steht in einiger Entfernung und beobachtet, wie Hamza Mehmet Yenigün verabschiedet. Der Mann verlässt das Kommissariat. Hamza sieht ihm länger hinterher.
- ENDE MONTAGE
- 71 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - NIGHT 71
- Hamza und Maryam nehmen behutsam die Bilder der Opfer von Zeller von der Wand. Eine nach der anderen, stapeln sie ordentlich. *
- Maryam ist nun an der Stelle Stelle der namenlosen Frau angekommen, sie hält inne. Wir sehen Maryam von hinten. *
- Hamza bemerkt es, geht zu ihr. Vor ihnen das Post It mit dem Vermerk "Keine Angehörigen". *
- Eine Weile stehen beide einfach nur still da. *
- Sie lassen die Frau hängen, im Gegensatz zu allen anderen Opfern. *
- Nach einer Weile geht Hamza zu seinem Arbeitsplatz, lässt sich erschöpft in seinen Sessel fallen. Maryam blickt ihn an, ein anerkennendes Lächeln. Sie haben es geschafft. *
- Dann nimmt Maryam einen Stapel Akten, bringt sie zurück ins Archiv. *
- 72 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM ARCHIV - NIGHT 72 *
- Maryam verstaut wieder einige Akten an ihren Plätzen. Stellt wieder eine alte Ordnung her.
- Während sie die Tür zum Büro aufmacht, ins Büro geht... *
- 73 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - NIGHT 73
- Sie kommt ins Büro...
- MARYAM *
- Lass Schluss machen. *
- Maryam sieht: Hamza ist in eine Akte vertieft. Maryam sieht sofort: Es ist Tobias Waslawski.
- MARYAM (cont'd)
- Wir können uns den Fall gerne kommende Woche ansehen.
- Hamza reagiert nicht, ist tief in die Akte versunken.

62

MARYAM (cont'd)
Hamza?

HAMZA
(ohne aufzuschauen)
Was wenn dieser Fingerabdruck einem
Komplizen von Zeller gehört hat?
(nun sieht er auf)

MARYAM
Das Täterprofil von Zeller deutet
an keiner Stelle darauf hin, dass
er mit Komplizen--

HAMZA
--Die Art wie er umgebracht
wurde... das ist einfach zu nah
dran. Wir können Tobias Waslawski
als Opfer Zellers nicht komplett
ausschließen. Wieviele
unaufgeklärte Morde, in denen
Körperteile nie gefunden worden
sind, haben wir in Frankfurt?

In Maryam arbeitet es.

HAMZA (cont'd)
Was war mit diesem Bekenner-Anruf?

SCHNITT AUF:

Momente Später. CLOSE: Der Computer-Monitor. Aus der
digitalen Akte Waslawski wird der "Bekenner-Anruf"
aufgerufen. Auf Play gedrückt.

POLIZEINOTRUF (OFF)
Polizei?

ANONYMER ANRUFER (OFF)
Hier ist Tobias' Mörder.

Maryam am Rechner. Hamza stehend daneben. Beide blicken
konzentriert auf die Ausschläge des gespenstischen
Audiofiles. Die Qualität ist schlecht, immer wieder reisst
die Verbindung ab, die Stimme verzerrt dadurch leicht.

POLIZEINOTRUF (OFF)
Wer?

ANONYMER ANRUFER (OFF)
Tobias Mörder ist hier.

POLIZEINOTRUF (OFF)
Sind Sie?

ANONYMER ANRUFER (OFF)
Ja.

Gelbe Seiten (20/10/24)

72

MARYAM

Welche zwei Männer meinen Sie?

ROLF WASLAWSKI

(denkt nach)

Ich dachte es hieß mal zwei...

(wirkt unsicher)

Aber ich irre mich vielleicht auch.

Is' schon so lang' her.

Rolf Waslawski setzt sich auf das Sofa.

ROLF WASLAWSKI (cont'd)

Mittlerweile ist es schon so lange
her. Ich denk nich mal mehr jeden
Tag an ihn.Im Gesicht des Mannes sieht man, dass er selbst darüber
erschüttert ist. Hamza und Maryam wissen nicht, was sie
darauf sagen sollen.

ROLF WASLAWSKI (cont'd)

So is das mit der Vergangenheit.

Hamza schluckt.

83

INT. BOSNISCHES WETTCAFÉ - DAY

83

Der Bohneneintopf steht unangetastet neben ihnen. Maryam
wühlt sich durch eine dicke Akte, neben sich zwei weitere,
die noch unangetastet sind, während Hamza auf seinem Laptop
herumklickt.

HAMZA

Die Mutter des Jungen hatte schwere
Depression (liest) hat sich zwei
Jahre vor Tobias' Tod suizidiert.

+

Maryam nimmt die Information nur auf.

+

HAMZA (cont'd)

Der Vater war viel auf Baustellen
im Umland.

+

83aA

INT. RÜCKBLENDE 2004 - WOHNUNG WASLAWSKI, WOHNZIMMER - DAY

83aA

Tobias sitzt alleine im Wohnzimmer, das Mathebuch vor ihm
aufgeschlagen. Er ist sichtlich genervt von den Hausaufgaben.

HAMZA (OFF)

Tobias war viel allein. Seine
Mitschüler meinten, er ist viel in
Parks abgehangen. Ist alleine
durchs Bahnhofsviertel gezogen.

(MORE)

Gelbe Seiten (20/10/24)

73

HAMZA (OFF) (cont'd)

Hatte unterschiedliche
Freundeskreise, nie wirklich eine
feste Clique.

Er legt das Mathebuch weg und verlässt die Wohnung.

ZURÜCK ZU:

Das Wettcafé.

HAMZA (cont'd)

Die meisten haben ihn damals als
eher still beschrieben ... und
einsam.

MARYAM

Hier sind nur zwei Sichtungen
protokolliert. Ein Zeuge will einen
Mann nahe der Unterführung
unmittelbar nach der Tat weglaufen
gesehen haben. Hat ihn aber nur von
hinten gesehen, konnte keine genaue
Beschreibung liefern.

+

Maryam reicht Hamza die Phantombild-Skizze.

MARYAM (cont'd)

Diesen Mann wollen zwei Schüler aus
der Unterführung kommen gesehen
haben.

+

+

(schaut zu Hamza auf)
Vielleicht meinte Waslawski die
zwei Schüler? Die Zeugen?

HAMZA

(findet plötzlich was)
Nein. Hier!

Er dreht den Laptop zu ihr.

HAMZA (cont'd)

Das ist die einzige Zeugenaussage,
in der von zwei Männern die Rede
ist. Aber nicht nach der Tat.
Sondern davor.

+

+

+

+

Maryam überfliegt den digitalen Akteneintrag.

HAMZA (cont'd)

Elisabeth Bader **hatte** damals eine
kleine Blumenhandlung direkt beim
Bahnhof Frankfurt-Höchst.

+

SCHNITT AUF:

Orangene Seiten (10/11/24)

82

97 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY 97

Sie nehmen die Fotos vom Fall Zeller von der Wand und Fotos aus der Akte Waslawski und verteilen beides auf dem Fußboden...

MARYAM (O.S.)
Lass uns einen Schritt zurück treten.

...Detailfotos vom Tatort. Den Zeugen. Das Phantombild etc.

MARYAM (O.S.) (cont'd)
Die Fakten neu anschauen.

Maryam und Hamza stehen vor den Fotos und betrachten sie.

MARYAM (O.S.) (cont'd)
Als hätten wir sie noch nie gesehen. Auffälligkeiten suchen, die bisher unwichtig erschienen.

Hamza schaut sich alle Fotos konzentriert an...

HAMZA
Ich seh' nichts Neues.
Die Tonnen, die Fundorte der Leichen, die Torwart-Handschuhe...

Hamza hält inne.

Lange Pause. *

Er sagt nichts. Starrt nur das Foto der **Torwart-Handschuhe** an. *

Maryam nimmt das zur Kenntnis. Sie spürt, dass etwas in Hamza vorgeht. Sagt aber nichts. *

(Fortsetzung in Bild 97A). *

97A INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - NIGHT 97A

Hamza setzt sich.

HAMZA
Seit dem ich in der Abteilung bin, krieg ich kaum ein Auge zu.
Eigentlich bin ich nicht so, aber mich nimmt das alles sehr mit. *

Hamza tut sich **schwer**, darüber zu sprechen. *

HAMZA (cont'd)
Ich komm aus Srebrenica. Im Juli 1995 haben die Serben unsere Stadt eingenommen. Da war ich 3. *

(MORE) *

Orangene Seiten (10/11/24)

83

HAMZA (cont'd)

Und wir Muslime wurden vertrieben.
Wir waren dann in so ner
Schutzzone. Da gabs auch nichts zu
essen. Aber meine Mutter hat
gedacht mein Bruder Enes und ich
sind sicher, keine Gefahr mehr. Das
war für sie natürlich das
wichtigste.

(Beat) Aber die Blauhelme sind
plötzlich abgezogen. Und die
Tschetniks konnten mit uns machen
was sie wollen. Dann kamen die
Busse. (stockt) Die haben Frauen
und Männer getrennt. Enes sollte in
einen Bus. Mama und ich mit Frauen
in einen anderen. Und ich erinnere
mich an so Details. Obwohl ich so
klein war. Ich hab seine Hand
gehalten. Sie war nass. Er hatte
Angst. Und so ein Soldat sagt zu
ihm: "Ulazi!". Einsteigen. Und
dieses Flehen und Weinen und
Schreien von meiner Mutter...

Die haben meinen Bruder
mitgenommen. (Beat) Er war 13. 13.
Meine Mutter hat lange gehofft,
dass er es doch irgendwie geschafft
hat. Sie hat es sich eingeredet.
Sie hat gehofft, dass er sich bei
den Hinrichtungen tot gestellt hat
oder so. Aber... wir haben nie
wieder was von ihm gehört. (Beat)
Und vor 11 Jahren wurden wir von so
ner Organisation angerufen. Denen
wir DNA geben mussten und Infos,
was er bei sich hatte und was er
getragen hat. Man hat seine Uhr in
einem der Massengräber gefunden.
Aber bis heute gibt es kein
richtiges Grab, weil seine
Überreste nie gefunden wurden.

(Beat)

Diese Uhr hütet meine Mutter wie
einen Schatz. Behandelt ihn, wie
einen Lebenden. Feiert jeden
Geburtstag von ihm.

(lacht)

Und vergisst oft meinen und ihren
eigenen.

(Beat)

Ich spreche mit ihr nie über ihn.
Ich kann das nicht. Ich verdräng
das eigentlich alles. Aber das
alles hier...

Die beiden sehen sich an. Hamza löst sich aus der Situation.

Orangene Seiten (10/11/24)

86

HAMZA

Dazu darf ich keine Auskunft geben.

ANDREAS RATHKOLB

Das ist eine furchtbare Geschichte
mit dem Jungen. Die Eltern müssen
schrecklich leiden.

Unangenehme Stille. Die beiden Männer stehen sich gegenüber.

ANDREAS RATHKOLB (cont'd)

Darf ich Ihnen was zum Trinken
anbieten?

HAMZA

Gerne Kaffee.

*

Rathkolb winkt ab, lächelt freundlich und geht in die
angrenzende Küche. Hamza sieht sich währenddessen Fotos im
Vorraum an: Wasserfälle, Wälder, Natur pur. Auf den Fotos
aber keine Menschen.

ANDREAS RATHKOLB (O.S.)

Woher kommt denn Ihr Name?

HAMZA

Bosnien.

ANDREAS RATHKOLB (O.S.)

Bosnien, so so. Dann trinken Sie
ihren Kaffee sicher schwarz?

Hamza kommt ins Wohnzimmer. Sieht ein Mikrowellen-Gericht und
Besteck auf dem Tisch vor dem Fernseher liegen.

HAMZA

Die meisten Bosnier, die ich kenne,
trinken ihn gern mit einem Schuss
Milch. Aber Sie haben richtig
geraten. Für mich schwarz. Danke.

105 INT. POLIZEIKOMMISSARIAT KELLER BÜRO MARYAM - DAY

105 *

Maryam hat einen ihrer Ringe abgenommen und lässt ihn aus
Langeweile zwischen ihren Fingern gleiten, während sie mit
der anderen Hand ihr Handy hält.

MARYAM

Nein, er muss **von** vor dem Revier
angerufen haben. **Unterdrückte**
Rufnummer. Ich bin sofort raus.

*
*
*

(...)

Das weiß ich nicht. Einen Moment.

Pinke Seiten 07.10.24

87

Maryam geht zum Computer rüber, beendet den Ruhemodus und gibt ihr Passwort ein. Plötzlich hält sie inne.

COMPUTER BILDSCHIRM: Noch offen ist der letzte Akt, den Hamza aufgerufen hat. ZEUGE WASLAWSKI/Y11, A. Rathkolb, samt Foto.

Maryam ist verunsichert. Vor ihrem inneren Auge:

106 SEKUNDEN-FLASH 106

1. Flash. Der Mann vor dem Revier, aus der Ferne. / 2. Flash. Der Mann vor dem Revier, näher - Rathkolb?

ZURÜCK ZU:

Keller. Maryam ist sich nicht sicher. Aber was wenn doch?

MARYAM

Scheiße.

Sie greift sofort zum Handy.

107 INT. DIENSTWAGEN, VOR HAUS ANDREAS RATHKOLB - DAY 107 *

Langsame Zufahrt auf das ladende Handy im Dienstwagen. Anruf: "Maryam ruft an". Das Klingeln verhallt im leeren Wagen.

108 INT. HAUS ANDREAS RATHKOLB, WOHNZIMMER/KÜCHE - DAY 108 *

Hamza sieht sich im Wohnzimmer um. Auch hier: Natur-Fotos.

Parallel in der Küche. Rathkolb wartet. Die Geräusche der Filtermaschine sind zu hören, die herabfallenden Tropfen. Rathkolb ist extrem nervös. Aber er versucht, ruhig zu bleiben. Seine Stimme ist selbstbewusst, gar nicht seinem angespannten Gesicht entsprechend.

ANDREAS RATHKOLB

Ist Ihnen kalt? Ich heize hier kaum, bin da etwas abgehärtet.

HAMZA (O.S.)

Alles gut.

Rathkolb schenkt den dampfenden Kaffee ein. Er schaut auf den Messerblock in der Küche. Visiert ihn lange an. Überlegt.

ANDREAS RATHKOLB

Möchten Sie eine Praline dazu? Ganz was Feines. Die sind mit Kirschlikör.

X
X
X
X

Parallel dazu erblickt Hamza etwas auf einem Stuhl, direkt neben dem Kellerabgang: Eine Zeitung. Etwas scheint ihm aufzufallen.

X
X

Rote Seiten. (4/11/24)

92

HAMZA

Maryam Azadi ist die kompetenteste Ermittlerin, der ich je begegnet bin.

*

SCHNITT AUF:

112 INT. WOHNUNG MARYAM, WOHNZIMMER - DAY

112

Alles über Details erzählt: Ein Schlüssel sperrt eine Tür auf. Maryam kommt in ihre Wohnung. Am Eingang auf einer Einrichte ein Foto mit ihren zwei Söhnen (20 und 22 Jahre).

HAMZA (OFF)

In keinem Augenblick hat sie etwas dienstrechtlich problematisches gemacht. Und ich hab auch keine Hinweise auf private Ermittlungen gefunden.

X

113 INT. WOHNUNG MARYAM, BÜRO - CONTINUOUS

113

Wir sehen nur eine Ecke des Zimmers: Maryam kommt zu einem Schreibtisch. Eine Pinnwand davor mit einem Vermissten-Fall vollgehängt. Es sieht fast aus wie ihr Kellerbüro. Sie setzt sich nachdenklich vor die Wand.

Viele Fotos eines kleinen Kindes.

*

HAMZA (OFF)

Ich würde meine Hand für sie ins Feuer legen.

ZURÜCK ZU:

Büro Schatz.

SCHATZ

Die selbe Hand, die so zittert?
Wenn sie schießen sollen.
Ihr Kollege liegt immer noch im Koma.

*
*
*
*

Sie lächelt ihn an - es ist glasklar: Ihr Bericht wird vernichtend ausfallen.

Schatz widmet sich wieder ihrer Arbeit.

SCHATZ (cont'd)

Mit Monatsende werden sie von der Abteilung Altfälle abgezogen.
Können Sie sich ganz auf **ihr Disziplinarverfahren** konzentrieren.

*
*

Rote Seiten. (4/11/24)

93

HAMZA

Und so lange bleib ich da unten.
Is mir egal, ob sie sich hinter
mich stellen oder nicht.

*
*
*
*

Beat. Schatz blickt ihn überrascht an.

*

SCHATZ

Na schau wir mal, wie lang Sie
überhaupt noch bei der Polizei
sind.

*
*
*
*

114 INT. WOHNUNG ROLF WASLAWSKI - DAY

114

Rolf Waslawski öffnet die Wohnungstür. Vor ihm: Hamza, der
die Torwart-Handschuhe seines Sohnes in der Hand hält.

*
*

Nur wenige Momente vergehen - und Rolf Waslawski, der zuvor
keine Gefühle zugelassen hat, beginnt bitterlich zu weinen.

Der gebrochene, kranke Mann nimmt die Handschuhe an sich. Und
umarmt Hamza. Hamza umarmt den Mann auch. Lange hält er den
trauernden Vater einfach nur fest.

*

115 INT. WOHNUNG HAMZAS MUTTER - DAY

115

Hamza betritt mit einer Einkaufstüte Eminas Wohnung.

*

HAMZA

*Ich war beim Türken. Hier ist der
Blätterteig.*

Er legt den Blätterteig auf die Küchenzeile, geht weiter.

*

EMINA (O.S.)

Oh, vielen Dank, mein Sohn.

*

116 INT. WOHNUNG HAMZAS MUTTER, WOHNZIMMER - DAY

116

Emina lächelt, erhebt sich vom Sofa, Hamza kommt ins Zimmer.

*

EMINA

*Dann geh ich gleich die Nüsse
zerkleinern. Du musst ja sicher
schon wieder weiter.*

*

Hamza holt aus den Einkaufstüten ein paar Sprühkerzen hervor.

HAMZA

*Heute ist doch Enes' Geburtstag.
Lass uns gemeinsam Baklava machen.
Aber dafür müssen wir erst einwenig
Licht reinlassen, okay?*

94

Hamza zieht die Jalousien hoch. Licht fällt auf ihr Gesicht.
Sie schließt kurz die Augen, lässt dann aber das Licht zu.

Und lächelt.

Ende.

Eidesstattliche Versicherung

Name: Maier

Vorname: Lilli

Matrikel-Nr.: 15486018

Studiengang: Medienproduktion

Hiermit versichere ich, Lilli Maier an Eides statt, dass ich die vorliegende Bachelorarbeit mit dem Titel „Das Kulturgut Tatort – Eine Analyse dramaturgischer Konventionen und individueller Handschriften im linearen Fernsehen“ selbständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen der Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinne nach anderen Werken entnommen wurden, sind in jedem Fall unter Angabe der Quelle kenntlich gemacht. Die Arbeit ist noch nicht veröffentlicht oder in anderer Form als Prüfungsleistung vorgelegt worden.

Ich habe die Bedeutung der eidesstattlichen Versicherung und prüfungsrechtlichen Folgen (§ 26 Abs. 2 Bachelor-SPO) sowie die strafrechtlichen Folgen (siehe unten) einer unrichtigen oder unvollständigen eidesstattlichen Versicherung zur Kenntnis genommen.

Auszug aus dem Strafgesetzbuch (StGB)

§ 156 StGB Falsche Versicherung an Eides Statt

Wer von einer zur Abnahme einer Versicherung an Eides Statt zuständigen Behörde eine solche Versicherung falsch abgibt oder unter Berufung auf eine solche Geldstrafe bestraft.

Detmold, den 02.03.2026

Ort, Datum



Unterschrift

Kennzeichnung von verwendeten KI-Tools

Im Rahmen der Erstellung dieser Arbeit wurden KI-gestützte Textassistenzsysteme (ChatGPT) unterstützend eingesetzt. Der Einsatz erfolgte ausschließlich als Hilfsmittel zur Strukturreflexion und sprachlichen Präzisierung. Die inhaltliche Konzeption, Analyse, Interpretation sowie sämtliche wissenschaftlichen Schlussfolgerungen wurden eigenständig erarbeitet, kritisch geprüft und verantwortet. Eine ungeprüfte Übernahme KI-generierter Inhalte erfolgte nicht.

Das Tool wurde insbesondere genutzt für:

- Unterstützung bei der Themenfindung und Präzisierung der Forschungsfrage
- Generierung und Präzisierung von Schlagwörtern für die Literaturrecherche
- kritische Reflexion und Schärfung der Gliederung sowie Fokussierung zentraler Argumentationslinien
- Strukturierung und sinnvolle Anordnung ausgewählter Zitate