

Gabriele Mehling Axel Block Michael Hild Bernd Schwamm

# SCHIMANSKI MACHEN

Erfindung und  
Etablierung  
einer erfolgreichen  
Serienfigur

et+k

edition text + kritik



# Schimanski machen

**Erfindung und Etablierung  
einer erfolgreichen Serienfigur**

Gabriele Mehling / Axel Block /  
Michael Hild / Bernd Schwamm

---

**et+k**

edition text + kritik

Mit Unterstützung durch die Ludwig-Delp-Stiftung



*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

ISBN 978-3-96707-639-4

E-ISBN: 978-3-96707-640-0

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2022

Levelingstraße 6a, 81673 München

[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Umschlaggestaltung: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: © Axel Block

Satz und Bildbearbeitung: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Esser PrintSolutions GmbH, Westliche Gewerbestraße 6, 75015 Bretten

# Inhalt

**Dank** 11

**Zur Einführung** 13

## **1. Oral History als rekonstruktive Methode im SCHIMANSKI-Projekt** 21

1.1 Einleitung 21

1.2 Zum Stellenwert von Oral History für die Geschichte  
der Fernsehunterhaltung 23

1.3 Oral History als Methode der Produktionsgeschichte  
von Fernsehunterhaltung 26

1.4 Erinnerung in Form von Erzählungen 27

1.5 Zum Umgang mit Interviews in der Oral-History-Tradition 32

1.6 Zur Durchführung der Interviews 36

## **2. Interviews** 41

2.1 Die Anfänge. Gespräch Hajo Gies und Bernd Schwamm 41

2.2 Bernd Schwamm 50

2.3 Hajo Gies 79

2.4 Horst Vocks 147

2.5 Günter Rohrbach 160

2.6 Martin Gies 178

2.7 Ilse Hofmann 206

2.8 Peter Adam 232

2.9 Dominik Graf 251

2.10 Axel Block 283

Standfotos aus DUISBURG-RUHRORT (DR1–DR24) 326

Standfotos aus DER UNSICHTBARE GEGNER (UG1–UG4) 332

Standfotos aus KUSCHELTIERE (KT1–KT2) 333

Standfotos aus ZAHN UM ZAHN (ZZ1–ZZ6) 333

Standfotos aus SCHWARZES WOCHENENDE (SW1–SW8) 335

- 3. Neunmal Schimanski – Versuch eines Resümees** 337
- 3.1 Eine Hochschule und ihre Studierenden bilden sich 338
  - 3.2 Netzwerke(In) 341
  - 3.3 Ein Konzept – aber ganz unverbindlich 343
  - 3.4 Faszination Genre? 345
  - 3.5 Filmische und andere Vorbilder 346
  - 3.6 Eine andere Art, politische Filme zu machen? 348
  - 3.7 Realismus? Welcher Realismus? 351
  - 3.8 Vom Fernsehen ins Kino – und wieder zurück? 353
- 4. Anmerkungen zur Entstehung SCHIMANSKIS:  
Zur Genese des neuen Tatort-Konzepts** 355
- 4.1 Hochschule für Fernsehen und Film, München 356
  - 4.2 Literarische Vorbilder 363
  - 4.3 Filmvorbilder 365
  - 4.4 Von der Hochschule für Fernsehen und Film  
zu SCHIMANSKI/Bavaria 368
  - 4.5 Der neue Kommissar: Konzept 374
  - 4.6 Entwürfe 378
  - 4.7 Besetzung 383
  - 4.8 Exposé 384
  - 4.9 Drehbuch 386
  - 4.10 Film 389
  - 4.11 Presse 393
- 5. Exemplarische Analysen: TATORT vor und mit SCHIMANSKI** 395
- 5.1 Vergleich des ersten Auftritts: Haferkamp ACHT JAHRE SPÄTER (1974)  
und Schimanski DUISBURG-RUHRORT (1981) 395
  - Standfotos aus ACHT JAHRE SPÄTER (AJ1–AJ14) 401
  - 5.2 Von Haferkamp zu Schimanski: DER FEINKOSTHÄNDLER (1978)  
und DUISBURG-RUHRORT (1981). Ein Vergleich 405
  - Standfotos aus DER FEINKOSTHÄNDLER (FH1–FH12) 421
- 6. Das Prinzip SCHIMANSKI** 425

**7. Schimanski – Ein Versprechen** 431

**8. Anhang** 433

- 8.1 Daten zu den SCHIMANSKIS bis ZAHN UM ZAHN 433
- 8.2 Biografische Informationen der erwähnten Personen 445
- 8.3 Filmografie der angesprochenen Filme 452
- 8.4 Bibliografie 464
- 8.5 Verzeichnis unveröffentlichter Quellen 471
- 8.6 Index der Namen und der Filmtitel 473



*»Ich möchte das nicht ausgesprochene Konzept jetzt ausgesprochen haben.«<sup>1</sup>*



## Dank

Filme machen ist Teamarbeit, Bücher schreiben ebenfalls. Beim Film läuft eine lange Liste der Mitwirkenden im Abspann – nicht selten ist das Kino dann schon leer oder der Sender beschleunigt das Abspielen bis zur Unleserlichkeit oder drängt die Titel an den Rand der Vorschau auf das weitere Programm. Bei Büchern steht der Dank am Anfang – ob ihm damit mehr Aufmerksamkeit beschieden wird, ist nicht gesagt. Dennoch: Dies ist die Stelle, an der die Autoren Axel Block, Michael Hild, Gabriele Mehling und Bernd Schwamm von Herzen den vielen danken, ohne deren kompetente und engagierte Arbeit wir dieses Buch nicht vorlegen könnten.

An erster Stelle stehen unsere Gesprächspartner und unsere Gesprächspartnerin: Hajo Gies, Martin Gies, Dominik Graf, Ilse Hofmann, Günter Rohrbach und Horst Vocks. Wir danken ihnen für ihre bedingungslose Bereitschaft, Auskunft zu geben, ihre unkomplizierte Kooperation und ihr gutmütiges Gewährenlassen, wenn wir, meist zu viert, mit Kamera, Lampen, Stativen, Monitoren, Computern in ihre Wohnungen einfielen und noch dazu unsere »Dekoration« – Schimanski-Jacke und Filmplakat – verteilen.

Nicht alle Aufnahmen konnten mit natürlichem Licht gedreht werden, sondern bedurften klassischen Filmlichts. Dank Stefan Karle (Absolvent der HFF München, Abteilung III/Film, Studienschwerpunkt Kamera) und seiner Firma DoPchoice konnten die Aufnahmen mit den von ihm entwickelten Lichtgitter unter modernsten Bedingungen erstellt werden.

Aus diesen Filmaufnahmen mussten Transkripte erstellt werden. Diese verantwortungsvolle und anstrengende Arbeit erledigten mit höchster Sorgfalt und Ausdauer Paula Katharina Eiselen, Sarah Alice Lange und Tajana Schultz. Vielen herzlichen Dank dafür! Ermöglicht hat dies die Förderung der Ständigen Kommission für Forschung und wissenschaftlichen Nachwuchs (FNK) der Otto-Friedrich-Universität Bamberg, die die Gelder für die Transkriptionsarbeit bereitgestellt hat.

Wenn an einem Buch vier schreiben, alle mit unterschiedlichen Motivationen und Hintergründen, dann braucht es eine, die den Überblick behält, Inkonsistenzen aufspürt und klärt, vereinheitlicht und die vielen Lücken füllt, die als Zwischenräume der einzelnen Stücke bleiben. Franziska Schock hat diese Redaktions- und Rechercheaufgabe souverän geleistet und unzählbar viele wertvolle Hinweise gegeben. Wir danken ihr und der Ludwig-Delp-Stiftung, die Franziska Schocks Arbeit finanziell ermöglicht hat.

## Dank

Ohne die Fürsprache von Elfi Hartenstein wäre es uns schwer gefallen, Horst Vocks zu einem Interview zu überreden. Wir danken ihr, dass sie ihn davon überzeugen konnte, unser Projekt mit seiner Mitwirkung zu unterstützen.

Nicht zuletzt danken wir Jerome P. Schäfer, der als Lektor das Entstehen dieses Buchs verständnisvoll begleitet hat und ein so wichtiger wie hilfreicher Ansprechpartner war.

Axel Block

Michael Hild

Gabriele Mehling

Bernd Schwamm

## Zur Einführung

Im Zentrum dieses Buchs stehen neun Interviews mit Filmschaffenden, die Horst Schimanski zu einem der populärsten Fernsehkommissare Deutschlands machten. Das Auftreten dieser neuen Krimifigur wird eine Zäsur im deutschen Fernsehprogramm genannt. Auch wenn man nicht so weit gehen muss wie Günter Franzen, der scherzhaft meinte, mit Schimanski endete die deutsche Nachkriegsgeschichte<sup>2</sup>, so waren sich doch sowohl die damalige Presse<sup>3</sup> als auch später die Wissenschaft<sup>4</sup> über die Bedeutung dieser Veränderung einig. SCHIMANSKI markiert in vieler Hinsicht einen Bruch mit dem Tradierten – im Fernsehen, wie in der Gesellschaft. Der Generationenwechsel erreicht auch die Fernseh-Institutionen und wird dann wahrnehmbar im Aufbruch hin zu einer veränderten Darstellung der Polizeiarbeit, der Persönlichkeit der Ermittelnden und den Werten, denen sie sich verpflichtet fühlen. Gebrochen wird auch mit den Milieus. Der gepflegte bürgerliche Raum verschwindet, das Grau und die Sorgen ›einfacher Leute‹ bilden die Szenerie. Nun wird nicht mehr in Grünwald gemordet, sondern in Marxloh. Die Konflikte bestehen nicht nur zwischen Verbrechen und Gesetz, sondern innerhalb der Polizei. Diejenigen, die Ordnung schaffen sollen, verkörpern die Ordnung nicht mehr – sie sind rau und aggressiv, unsouverän und verletzlich.

In modernen Serien sind gebrochene Typen allgegenwärtig und die Identifikation mit einem Antihelden ist inzwischen eine Alltagsemotion des Publikums. Manchmal scheint es, als ob das Interessanteste nicht mehr der Fall ist, sondern die innerpsychischen Konflikte der ermittelnden Kommissar\*innen. Doch der erste deutsche Kommissar, der missvergnügt aus dem Fenster blickt, das Chaos seiner privaten Wohnung verlässt und sich im sozialen Gewirr von Straßen und Kneipen wohler fühlt als ›daheim‹ – das ist Horst Schimanski.

Der Titel – »Schimanski machen. Erfindung und Etablierung einer erfolgreichen Serienfigur« – verweist auf drei zentrale Aspekte, die in diesem Band behandelt werden: Erstens, wie diese Fernsehfigur erfunden wurde und wie sie ihre erste Realisierung in DUISBURG-RUHRORT (1981, Hajo Gies) erfuhr. Zweitens, wie sich Horst Schimanski, der in vielem so anders sein sollte als die Fernsehkommissare, die bis dahin auf den deutschen Bildschirmen zu sehen waren, erfolgreich in der deutschen Fernseh- (und Kino-)Landschaft etablieren konnte. Indikator des

2 Vgl. Franzen, Günter (1992): *Komm zurück, Schimmi!*

3 Vgl. o. A. (1981): Maulheld für Miezzen. Collani, Eva (1981): Götz George – ein Tatort-Kommissar mit knallharten Bandagen.

4 Vgl. u. a. Hickethier, Knut (1985): Die umkämpfte Normalität. Netenjakob, Egon (1988): Das Vergnügen, aggressiv zu sein. Prümm, Karl (2008): Revolte gegen den ritualisierten Fernsehkrimi.

Erfolgs und der Etablierung ist die Entscheidung, Schimanski zum Protagonisten eines Kinofilms zu machen: *ZAHN UM ZAHN* (1985, Hajo Gies). Damit ist der Zeitraum definiert, den dieses Buch umfassen möchte: von der Vorgeschichte und Erfindung des ersten *SCHIMANSKI-TATORT* bis zu seinem Kinoerfolg.<sup>5</sup> Drittens geht es um das Machen, um die Praxis, um das Geschäft des Fernsehens (mit einem Ausblick auf das Kino) – eine Mischung aus Invention und Vision auf der einen, Pragmatismus und Profanität auf der anderen Seite.

Eine Beobachtung hält diese drei Aspekte zusammen: *SCHIMANSKI* war ganz wesentlich das Projekt von Absolvent\*innen der Münchner Hochschule für Fernsehen und Film (HFF). Sie bildeten eine Gruppe, die miteinander diskutierend studierte, die viel gemeinsam herumhing, die zum Teil zusammen wohnte und viel zusammen drehte: Übungsfilme, kleine Fingerübungen und Experimente, Abschlussfilme und ihre ersten Produktionen für den Markt. Betrachtet man die Liste der Personen, die die Entstehung und Umsetzung der ersten 13 Folgen (1981 bis 1986) in wichtigen künstlerischen Gewerken (Konzeption, Buch, Regie, Kamera und Produktion) verantworteten, so wird deutlich, dass *SCHIMANSKI* aufs engste verbunden ist mit den ersten beiden Ausbildungsjahrgängen der Hochschule für Fernsehen und Film in München. Als die HFF am 7. November 1967 ihren Lehrbetrieb aufnahm, gehörten dem ersten Ausbildungsjahrgang, dem A-Kurs, gleich drei unserer Interviewten an: Bernd Schwamm (Konzept; 2 x Produktion, 1 x Buch), Hajo Gies (7 x Regie) und Peter Adam (4 x Regie, 3 x Buch). Ein Jahr später nehmen Axel Block (7 x Kamera) und Ilse Hofmann (2 x Regie) ihr Studium im B-Kurs der HFF auf. Ebenfalls Kommilitonen und eng mit diesen fünf familiär oder freundschaftlich verbunden sind Martin Gies (D-Kurs, 1 x Produktion, 1 x Buch) und Dominik Graf (F-Kurs, 1 x Regie). Der Produzent Günter Rohrbach ist durch seine Zeit als Honorarprofessor und Leiter der Abteilung III Film (1992–1997) mit der HFF verbunden. Nur der Autor Horst Vocks kam von außen dazu.

Aufgrund dieser Tatsache stellen sich einige Fragen quasi von allein: Kann es sein, dass diese Nähe eine gemeinsame Vorstellung des Genres, des filmischen Erzählens ermöglichte und die geteilte Suche nach anderen Filmfiguren befeuerte? Schufen die gemeinsame Ausbildung und das gemeinsame Arbeiten die Basis für ein professionelles Einverständnis? Ist die kontinuierliche Entwicklung des Konzepts nach der ersten Initialzündung *DUISBURG-RUHRORT* darauf zurück-

5 Das Ende ist mit 1985 nicht klar gesetzt, denn wir haben mit *DER TAUSCH* (1986) und *SCHWARZES WOCHENENDE* (1986, Dominik Graf) noch den zweiten *SCHIMANSKI* von Ilse Hofmann und den letzten, an dem Bernd Schwamm noch beteiligt war, mit aufgenommen.

zuführen, dass alle Beteiligten dieses neue Konzept guthießen und sich über das Neue und die Richtung, in die es fortgeschrieben werden musste, einig waren?

Es ist das Anliegen dieses Buchs, diesen Fragen nachzugehen und die vermutete gemeinsame Basis zu suchen: in der Ausbildung, die sie mehr oder weniger miteinander durchliefen, in den ästhetischen – filmischen wie literarischen – Vorbildern, in den gemeinsamen Dreharbeiten, die aus einigen eingespielte Teams machten, die weit über SCHIMANSKI hinaus produktiv waren. Herrschte zwischen den Interviewten ein »unausgesprochenes Einverständnis« (Michael Hild), das dazu beitrug, dass man unabgesprochen an einem Strang zog? Worin waren sich die Befragten einig? Wovon konnten sie stillschweigend ausgehen? Ergibt sich aus alledem ein Generationenporträt? Oder treffen eher die Alternativhypothesen zu, dass das, was wie eine Einheit wirkt, nur zufällig entstanden ist, oder dass die Geschlossenheit dem alles einnehmenden Hauptdarsteller Götz George zu verdanken ist? Erscheint es erst im Nachhinein so, dass hier ein gemeinsamer Geist am Werk war?

Methodisch versteht sich diese Arbeit als Beitrag zur Fernsehproduktionsgeschichte auf der Basis von Oral History. In [Kapitel 1](#) wird dargelegt, dass die traditionelle Mediengeschichtsschreibung vorwiegend an Institutionen oder an Medieninhalten interessiert ist. Der Produktionsprozess und seine historische Entwicklung werden selten in den Blick genommen – und falls doch, dann liegt der Fokus auf Einzelpersonen oder deren Werken. Die historische Rekonstruktion verlässt sich meist auf archivierte Akten und Dokumente, doch gerade die kreativen Prozesse der Filmproduktionen lassen sich auf solcher Datengrundlage nicht erfassen. Über sie ist kaum etwas in Archiven abgelegt. Wie lückenhaft und unzulänglich individuelle Erinnerung auch immer sein mag, sie ist in Bezug auf dieses Erkenntnisinteresse eine der wenigen verfügbaren Quellen.

Neun Quellen und eine lange Zeitspanne – 40 Jahre –, die erinnernd überbrückt werden muss: Es wird schnell klar, dass die Vielstimmigkeit, die Multiperspektivität und die Originalität der Sichtweisen sowie die Unterschiedlichkeit der selektiven Erinnerungen und deren stellenweise Vagheit große Probleme bereiten, wollte man eine einheitliche, ›die‹ Geschichte SCHIMANSKIS rekonstruieren. Zugleich sind diese Merkmale eine der Stärken des Materials. Sie bilden quasi indirekt ab, was den Untersuchungsgegenstand ausmacht: Die kollektive Arbeit in einem Filmteam bringt ebenfalls nicht alle Intentionen und Handlungen zur Deckung. Das Ergebnis ist immer mehr (und anders) als das, was die einzelnen Beteiligten wollten; das Ergebnis ist auch nicht die Summe der einzelnen Intentionen und Handlungen.

Die Reihe der Interviews beginnt mit einem Gespräch zwischen Bernd Schwamm und Hajo Gies, die als Ideengeber und Produzent (Schwamm) sowie

als Regisseur (Gies) von DUISBURG-RUHRORT den Stein ins Rollen brachten. Darauf folgen die Einzelinterviews mit den beiden sowie das Interview mit dem Autor Horst Vocks, der zusammen mit Thomas Wittenburg das Drehbuch für diesen ersten SCHIMANSKI-TATORT (und für viele weitere) schrieb. Nach den Gesprächen mit den Machern von DUISBURG-RUHRORT kommen die Produzenten Günter Rohrbach und Martin Gies zu Wort. Rohrbach war Geschäftsführer der Bavaria Film GmbH und Produzent des ersten Kinofilms mit Schimanski, ZAHN UM ZAHN. Martin Gies produzierte GRENZGÄNGER (1981, Ilse Hofmann) und schrieb außerdem das Buch zu DAS MÄDCHEN AUF DER TREPPE (1982, Peter Adam). Danach folgt der Reigen der Regisseur\*innen in der zeitlichen Reihenfolge ihrer ersten SCHIMANSKI-Regie: Ilse Hofmann (GRENZGÄNGER, DER TAUSCH 1986), Peter Adam (DAS MÄDCHEN AUF DER TREPPE, MIRIAM 1983, RECHNUNG OHNE WIRT 1984, DAS HAUS IM WALD 1985), Dominik Graf (SCHWARZES WOCHENENDE 1986). Das Interview mit Axel Block schließt die Gesprächsreihe ab, der sieben der 13 Folgen unseres Untersuchungszeitraums fotografierte: DUISBURG-RUHRORT, GRENZGÄNGER, DER UNSICHTBARE GEGNER (1982, Hajo Gies), KUSCHELTIERE (1982, Hajo Gies), MIRIAM, KIELWASSER (1984, Hajo Gies) RECHNUNG OHNE WIRT.

Die Interviews wurden zu Zwecken der besseren Lesbarkeit sprachlich etwas geglättet, wobei darauf geachtet wurde, den persönlichen Sprachduktus der Befragten zu erhalten. Weil manche Passagen erst verständlich wurden, indem man Informationen ergänzte, die erst später im Interview auftauchten, weicht in wenigen Fällen der Text vom ursprünglichen Gesprächsverlauf ab.

Jedem Interview ist eine kurze Biografie und eine Filmografie vorausgestellt, die Auskunft über den beruflichen Weg geben. Dabei versuchen wir nur für die Zeit vor dem jeweils ersten SCHIMANSKI-TATORT Vollständigkeit zu erreichen, denn die Karrieren der Interviewten standen zu dieser Zeit meist noch ganz am Anfang und der größte Teil ihres Oeuvres entstand erst nach unserem Untersuchungszeitraum (1981–1986). Für die Zeit danach wird nur eine exemplarische Auswahl von fünf Arbeiten aufgeführt; alles andere würde den Umfang sprengen. Für das Anliegen dieser Arbeit ist es wichtiger, die Zeit der Hochschulfilme und der ersten beruflichen Schritte in der Filmbranche aufzublättern, denn diese Arbeiten sind die Referenzen der Macher\*innen vor der Entstehung von SCHIMANSKI. Außerdem ermöglichen diese Filmografien, die obige Beobachtung nachzuvollziehen, wie eng diese HFF-Gruppe zusammenarbeitete und wie das engere und weitere Beziehungsnetz geknüpft war, in dem sie sich bewegte und in dem unentwegt persönliche und berufliche Kontakte gepflegt wurden.

Für die Interviews mit den Regieführenden wurde jeweils eine Art Fotoalbum mit Standbildern aus ihren SCHIMANSKI-TATORTEN erstellt, um über ihre Inszenierungsarbeit zu sprechen und ihre Erinnerung anzuregen bzw. auf konkrete Film-

szenen zu lenken. Wo das erfolgreich war, werden die Kommentare und Erläuterungen durch die betreffenden Fotos am Ende der Interviews illustriert. Um zu vermeiden, dass die gleichen Bilder im Buch mehrfach vorkommen, stehen sie jeweils am Ende desjenigen Interviews, in dem hauptsächlich über den betreffenden Film gesprochen wird. Die Bilder sind mit Siglen – einer Kombination aus den Anfangsbuchstaben der Filmtitel und einer Nummerierung – versehen. Die fortlaufende Nummerierung orientiert sich fast immer an der Abfolge des Films. Falls diese Standbilder auch in anderen Gesprächen oder Texten thematisiert werden, ist es möglich, mit Hilfe der Siglen-Angabe im Inhaltsverzeichnis die betreffenden Fotos zu finden.

Die Interview-Reihe wird ergänzt durch weitere Texte: In [Kapitel 4](#) rekonstruiert Michael Hild die Vor- und Entstehungsgeschichte von SCHIMANSKI auf der Grundlage von Dokumenten aus verschiedenen Privatarchiven und anderen Quellen. Durch die Kompilation umfangreicher Zitate werden ein Zeit- und Selbstbild authentisch nachvollziehbar gemacht.

[Kapitel 5](#) versucht, den Bruch mit dem tradierten TV-Kommissar und TV-Genre filmanalytisch herauszuarbeiten. Es soll sichtbar gemacht werden, worin das Neue bestand, denn erst der zeithistorische Vergleich ermöglicht es, aus der heutigen Perspektive diesen Paradigmenwechsel verständlich zu machen. Michael Hild untersucht, wie die zwei Kommissare der vom WDR produzierten TATORTE dem damaligen Publikum vorgestellt wurden: 1974 tritt zum ersten Mal Kommissar Heinz Haferkamp aus Essen auf,<sup>6</sup> dargestellt von Hansjörg Felmy, der 1981 von Kommissar Horst Schimanski aus Duisburg abgelöst wird,<sup>7</sup> dargestellt von Götz George. Die Einführung neuer Serienfiguren präformiert die Erwartungen des Publikums auf vielen Ebenen: erzählerisch, inszenatorisch, visuell. Und der Vergleich dieser Aspekte macht unmittelbar klar, dass man es mit zwei vollkommen verschiedenen Typen zu tun hat. Danach nimmt sich Axel Block den Übergang von Haferkamp zu Schimanski vor. Dabei fallen Aufbruch und Kontinuität personell zusammen, denn Hajo Gies führte bei beiden Filmen Regie: DER FEINKOSTHÄNDLER (1978) und DUISBURG-RUHRORT. Die Analyse legt daher unter anderem das Augenmerk darauf, ob sich eine durchgehende inszenatorische Handschrift Gies' zeigt oder ob er mit dem neuen TATORTE-Konzept seine Regiearbeit veränderte. Außerdem schildert Axel Block wie Regiearbeit und ästhetische Bildgestaltung in beiden Filmen zusammenwirken.

Der ausführliche Anhang enthält eine Liste der erwähnten Personen, eine Filmografie, Bibliografie und einen Index. Er ist kein ›Anhängsel, sondern ein

6 ACHT JAHRE SPÄTER (Wolfgang Becker).

7 DUISBURG-RUHRORT (Hajo Gies).

wichtiges Element dieses Buchs, denn er nimmt eine Scharnierfunktion zwischen den Interviews ein. Die Liste der Personen, über die in den Interviews gesprochen wird, liefert Hintergrundinformationen dazu, wie diese mit den SCHIMANSKI-TATORTEN und unseren Gesprächspartner\*innen verbunden sind. Sie enthält daher keine Angaben zu prominenten Schauspielern oder Regisseuren wie Götz George oder Don Siegel, sondern vor allem zu anderen Studierenden der HFF, Mitgliedern der Filmteams, Angestellten der Bavaria oder des WDR. Die Filmografie führt alle erwähnten Filme auf, darunter auch jene, die als Studienarbeiten an der HFF entstanden sind.

Filmografie und Personenverzeichnis, z. T. auch die Bibliografie, sollen helfen, die sozialen Bezüge und ästhetischen Referenzen der Interviewten nachzuvollziehen. Sie ermöglichen einen Überblick über das gemeinsame ästhetische und soziale Universum, in dem sich die Gruppe der Interviewten gemeinsam bewegte. Dass dieses Referenzsystem nicht total und geschlossen ist, versteht sich von selbst. Nicht alle Interviewten beziehen sich auf die gleichen filmischen und literarischen Quellen oder sozialen Kontakte. Der Index hilft dabei herauszufinden, wo es solche Überlappungen gibt. Er ist als Personen-, Institutionen- und Filmregister angelegt und ermöglicht es, zwischen den Interviews hin und her zu springen und nachzulesen, wer was zu welchem Film oder Ereignis, über welche Person oder Institution berichtet.

Der Aufbau des Buchs ist als Empfehlung zu verstehen: Man kann sich an die vorgegebene Reihenfolge halten und sich von Anfang bis zum Ende durchschmökern. Doch die Reihenfolge ist nicht zwingend und eine lineare Lektüre nicht erforderlich. Jeder Text kann für sich und alle in jeweils beliebiger Reihenfolge gelesen werden. Jedes Interview steht für sich. Ganz bewusst haben wir darauf geachtet, dass jedes voraussetzungslos gelesen werden kann. Denn das Medium Buch erzwingt zwar eine lineare Anordnung, aber inhaltlich stehen die Interviews in keinem hierarchischen, kausalen oder zeitlichen Verhältnis zueinander. Daher werden in jedem Interview zu Filmen und Personen detaillierte Angaben gemacht, sobald sie dort zum ersten Mal auftauchen – selbst wenn diese Informationen schon in vorherigen Interviews gegeben wurden. So ergänzen sich die Interviews, verweisen aufeinander, wiederholen verschiedene Aspekte aus unterschiedlichen Perspektiven.

Das ist das Drama der modernen Erzählung: Es gibt nicht nur unzuverlässige Erzählende, sondern auch nicht-chronologische Erzählungen und mehrere Handlungsstränge<sup>8</sup>. Ein Geschehen wird von den vielen Personen erzählt, die zu unterschiedlichen Zeiten in verschiedenen Rollen beteiligt waren. Das Publikum

8 Vgl. Krützen, Michaela (2010): *Dramaturgien des Films*.

wird immer wieder von Neuem angeleitet, das Geschehene zu verstehen. Jedes Mal sind andere Details wichtig, werden neue Einflüsse, Relevanzen und Motivationen eingeführt. Mal führt die Multiperspektivität zu Widersprüchen, mal löst sie hier oder dort einen Knoten auf. Im Schlusskapitel wird ein Resümee gewagt, das selbst im Widerspruch zu den Bildern stehen kann (wird!), das sich die Leser\*innen und die Erzähler\*innen jeweils gemacht haben mögen.



# 1. Oral History als rekonstruktive Methode im SCHIMANSKI-Projekt

## 1.1 Einleitung

»Wo waren Sie am Sonntagabend zwischen 20:15 und 21:45?« »Gibt es jemanden, der das bezeugen kann?« Krimifragen. Sie sollen klären, was tatsächlich geschehen ist. Wer wann wo was getan hat – den Sachverhalt aufklären. Im klassischen Krimi lässt sich der Ablauf des Geschehens am Ende rekonstruieren und der Täter oder die Täterin wird dingfest gemacht. Die Frage, »wie es wirklich war«, lässt sich nur in der Fiktion endgültig beantworten. In der Realität der empirischen Sozialforschung kann man davon nur träumen. Aber auch hier hat man seine investigativen Methoden, Vergangenes aufzuklären. Zum Beispiel zählen Interviews zu den rekonstruktiven Verfahren.<sup>9</sup> Mittels der Erzählungen der Befragten sollen Ereignisse, Erfahrungen und Prozesse rekonstruiert werden, die dem direkten Zugang der Forschenden verwehrt sind – entweder weil es sich um innere Vorgänge wie Wissen, Gefühle und Interpretationen oder weil es sich um vergangene Geschehnisse handelt. Von einer neutralen, äußeren und unbeteiligten Position heraus, sind innere Prozesse und die Vergangenheit nicht beobachtbar – sie werden uns überliefert, und wir tun gut daran, uns immer zu vergegenwärtigen (!), wer für die Produktion und Überlieferung der Informationen verantwortlich zeichnet.

Jede Befragungsmethode erzeugt Daten, die das Ergebnis eines vorangegangenen Interpretationsprozesses sind. Werden die Interviews persönlich, *face to face*, geführt, entstehen sie zudem in einer sozialen Situation, deren Zweck allein in der Produktion dieser Daten besteht. Wie in jedem Gespräch ist das Gesagte von Erwartungen und Erwartungserwartungen durchtränkt. Für die Befragten ist oft unklar: Wer ist mein Gegenüber? Was will er oder sie von mir wissen? Und warum? Die meisten *dieser* Fragen werden nur selten beantwortet. Stattdessen nehmen unausgesprochene Vermutungen Einfluss auf das Gesagte. Und so kann die Interview-Situation als Rechtfertigung, Beichte, Belehrung, Suche nach Rat, Einweihung in verborgene Wahrheiten u. v. m. interpretiert werden. Und auch die Interviewenden haben implizite Vorstellungen und Erwartungen. Die Beteiligten bringen sich somit gegenseitig in Rollen, die dem oder der jeweils anderen

9 Vgl. Flick, Uwe (1995): Stationen des qualitativen Forschungsprozesses, S. 156.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

nicht immer völlig transparent sind. Und sollen die Inhalte publiziert werden, steht mit der Öffentlichkeit zudem noch ein »unsichtbarer Dritter«<sup>10</sup> stumm fragend mit im Raum.

Ist dieser vielfach interpretativ gespiegelte, kommunikative und intentionale Vorgang des Interviews überhaupt geeignet, innere oder in der Vergangenheit abgelaufene Vorgänge objektiv zu beschreiben? Was wird hier eigentlich re-konstruiert? Können uns unsere Auskunftspersonen ein getreues Bild von dem liefern, was sie gefühlt oder gedacht haben, was geschehen ist, »wie es wirklich war«? Zweifel sind angebracht – und wir werden uns mit ihren Gründen beschäftigen.

Im Vergleich zu derart kontingenzbehafteten, individuellen und ad hoc produzierten Narrationen bieten Akten und Dokumente auf den ersten Blick mehr Zuverlässigkeit bei der Rekonstruktion historischer Geschehnisse: Unveränderlichkeit und objektive Zugänglichkeit zeichnen sie aus. Andererseits wird in Akten und Dokumenten nur das aufgezeichnet und bewahrt, was unter einer ganz bestimmten Perspektive relevant oder mit einem ganz konkreten Nutzen für die Aufzeichnenden verbunden ist.<sup>11</sup> Im Rückblick stellen sich aber Fragen an die Vergangenheit, die mittels des damals wichtig Erscheinenden nicht beantwortet werden können. Mit der Zeit ändern sich die Kriterien dessen, was bewahrenswert und was betrachtenswert ist. Man nennt das auch Fortschritt oder wenigstens Entwicklung. Die Vergangenheit wird unter neuen und anderen Gesichtspunkten untersucht und bewertet, neue und andere Informationen werden benötigt, die oft nicht in den Archiven dokumentiert sind.

Will man kreative, innovative Prozesse rekonstruieren, vervielfachen sich die Probleme. So muss zum Beispiel der Moment, in dem in einem Individuum eine langsam wachsende Einsicht in einem formulierbaren Gedanken kulminiert, narrativ personalisiert und heroisiert, dramatisiert und metaphorisiert werden. Nur so kann er zur Überlieferung werden und so führt der Fall eines Apfels auf Isaacs Kopf zu Newtons »Entdeckung« der Gravitationskraft. Ist der kreative Prozess darüber hinaus noch in eine soziale Interaktionsgeschichte eingebunden, weil Ideen gemeinsam entwickelt und vernetzt werden, so sind zu dessen Rekonstruktion die Erinnerungen und Narrationen mehrerer Personen erforderlich: Zur Entwicklung einer Serienfigur gehören auch Antagonisten und Helferfiguren, Konflikte und Schauplätze, Geschichten von Beziehungen und Kooperationen, Motivationen und Motive. Es muss eine Struktur geschaffen werden, die elastisch genug ist, neue Geschichten zuzulassen, neues Personal aufzunehmen und altes zu entlassen.

10 DER UNSICHTBARE DRITTE (1959, Alfred Hitchcock).

11 Vgl. Lersch, Edgar; Stöber, Rudolf (2008): *Quellenüberlieferung und Quellenrecherche*, S. 291–292.

Ein solches narratives Universum wird nicht ad hoc und nur von einer Person erschaffen. Eine Serie ist ein Möglichkeitsraum, in dem immer wieder Neues realisiert werden kann. Da dieser Möglichkeitsraum von vielen geschaffen wird – Regisseur\*innen, Drehbuchautor\*innen, Kameraleuten, Schauspieler\*innen und vielen mehr –, muss er von einer gemeinsamen Vorstellung getragen werden, müssen seine Grenzen wenigstens ungefähr gesteckt und seine Optionen einigermaßen absehbar sein.

Wie rekonstruiert man nun so einen kreativen, sozialen Prozess? In Dokumenten und Akten ist er nicht abgelegt. Manchmal finden sich noch verschiedene Versionen von Drehbüchern, sofern sie von irgendwem aus irgendeinem Grund aufbewahrt worden sind. Dispositionen der Dreharbeiten und andere Produktionsunterlagen könnten Quellen sein, doch sie sind ebenso wenig systematisch archiviert. Aber lassen sich mit solchem Material kreative soziale Handlungen wie Motivsuchen, dramaturgische Diskussionen und ›Herumspinnen‹, Proben mit den Schauspieler\*innen am Set, Entscheidungen über Ausleuchtung, optische Auflösung<sup>12</sup> oder Kadrage und die vielen weiteren spontanen Kleinigkeiten, die während der Dreharbeiten geschehen, beschreiben? Eine rhetorische Frage.

Dieser Band versucht, die Vielstimmigkeit des kreativen Prozesses und das Zusammenwirken der Vielzahl der Beteiligten abzubilden. In den Interviews herrscht nicht immer Einigkeit über einzelne Details, Rollen der Beteiligten oder Gründe für Entscheidungen. Genauso wenig war der Entstehungsprozess des SCHIMANSKI-TATORTS von Konsens beherrscht. Insofern dokumentiert der Interviewkorpus als Ganzes einen durchaus realistischen Eindruck des sozialen Zusammenspiels und des Sich-Auseinandersetzens im Verlauf der Erfindung und Schaffung des neuen TATORT-Konzeptes.

### 1.2 Zum Stellenwert von Oral History für die Geschichte der Fernsehunterhaltung

Die hier vorgelegten Interviews verstehen sich auch als Beitrag zur Geschichte der deutschen Fernsehunterhaltung und stehen damit in der Tradition der sogenannten Oral History. Solche Interviews haben für die Fernsehgeschichtsschreibung einen besonderen Erkenntniswert, doch man sollte sich darüber klar sein, für welche Schlussfolgerungen sie nicht taugen. Daher werden im Folgenden einige Schwierigkeiten benannt, Fernsehgeschichte als Produktionsgeschichte zu schreiben und welche Möglichkeiten Oral History bietet, manche Lücken zu

12 Eine Drehbuchszene wird in einzelne Kameraeinstellungen zerlegt.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

schließen. In einem weiteren Abschnitt werden dann Probleme beschrieben, die sich mit dieser Methode ergeben: die Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses, die Zwänge des erinnernden Erzählens, die Interpretations- und Kontextualisierungsbedürftigkeit der Daten.

Wo liegen nun die behaupteten Lücken der Fernsehgeschichtsschreibung? Die Geschichte des Fernsehens ist vor allem eine Geschichte der Institutionen: der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, der privaten Rundfunkanbieter, der Kontroll- und Aufsichtsorgane, der Parteien, Parlamente und Regierungen, der gesellschaftlich relevanten Gruppen und anderen Organisationen kollektiver Interessenvertretung, der Gesetze und Gerichtsurteile.

Die Fernsehprogrammgeschichte untersucht überwiegend die Strukturentwicklung des Gesamtangebots. Unterhaltung wird hierbei als Teil des Gesamtprogramms gesehen und zu anderen Programmgattungen wie Information, Bildung und Beratung, aber auch Werbung in Relation gesetzt. Erfasst werden zudem inhaltliche Elemente wie Gattungen, Genres, Formate und Darstellungsformen, Themen, Dauer oder Produktionsland von Sendungen. Mittels dieser Daten kontrollieren die Aufsichtsorgane, ob der öffentlich-rechtliche Rundfunk seinen Programmauftrag erfüllt oder die privaten Sender ihre Lizenzierungsvorgaben einhalten. Den Rundfunkveranstaltern dienen die Daten zur Selbstlegitimierung und als Argumentationshilfen in den medienpolitischen Debatten. Daher werden solche Studien entweder von den Landesmedienanstalten oder von den Sendern selbst in Auftrag gegeben.<sup>13</sup>

Die Geschichte der fiktionalen Fernsehunterhaltung wird weniger kontinuierlich verfolgt. Eine Ausnahme war vielleicht der DFG-Sonderforschungsbereich 240 in Siegen, der sich über ein Jahrzehnt (1988–2000) mit »Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien, Schwerpunkt Fernsehen in der Bundesrepublik« befasste. Doch nur in wenigen Studien wurden dabei Prozesse betrachtet, die vor der Ausstrahlung liegen.<sup>14</sup> Die Geschichte der fiktionalen Fernsehunterhaltung besteht mehr aus Geschichten einzelner konkreter Fernsehinhalte oder ausgewählter Genres. Kaum zählbar sind die vielen Einzeluntersuchungen, die – als Genreanalyse oder Fallstudien – ästhetische, narrative und ökonomische Aspekte in den Blick nehmen oder die mehr oder weniger dysfunktionale Beziehung zwischen Medienrealität und Gesellschaft kritisieren. Dabei unterliegen die Untersuchungsgegenstände stets dem Wandel der populären oder gesellschaft-

13 Vgl. Maurer, Torsten; Beier, Anne; Weiß, Hans-Jürgen (2020): Programmprofile von Das Erste, ZDF, RTL, VOX, Sat.1 und ProSieben. Weiß, Hans-Jürgen; Beier, Anne; Spittka, Eva (2019): Private und öffentlich-rechtliche Fernsehvollprogramme 1998 bis 2018.

14 Z. B.: Rustemeyer, Ruth (1989): *Externe Einschätzung des Berufsprestiges von »Kamera« und »Schnitt« in Abhängigkeit vom Anteil erwerbstätiger Frauen.*

lich diskutierten Inhalte. Stark zusammengefasst, kann man konstatieren: Die Geschichte der fiktionalen Fernsehunterhaltung ist zum überwiegenden Teil Produktanalyse.

Unabhängig davon, ob Fernsehgeschichte als Institutionen-, als Programmstruktur- oder Produktgeschichte geschrieben wird, stets wird mit dem Instrument der Inhaltsanalyse bereits fixierter Quellen gearbeitet. Die Analyse der Institutionen erfolgt unter Rückgriff auf deren Archive und Dokumentationsabteilungen.<sup>15</sup> Die Beschreibung der Programmstrukturen und die spezifischen Produktanalysen greifen auf die Aufzeichnung des gesendeten Programms zurück. Versuche, die Geschichte der Produktion der fiktionalen Fernsehunterhaltung und deren Macher\*innen zu schreiben, sind rar – sieht man einmal von (Auto-)Biografien berühmter Einzelpersonen ab.<sup>16</sup> Über die kreativen und sozialen Prozesse, die zur Herstellung von Fernsehprogramm führen, stehen nur wenige Erkenntnisse zur Verfügung. Und dies hängt eben auch mit der Quellenlage zusammen: Die dazu notwendigen Daten findet man nicht in Sitzungsprotokollen, Kalkulationen, Verträgen und auch nicht im einzelnen Produkt selbst. Dokument- und Inhaltsanalysen können nicht alle weißen Flecken auf der Landkarte einer Geschichte der Fernsehunterhaltung füllen. Daher profitiert die Fernsehgeschichtsschreibung von der Erweiterung des Methodenspektrums sowie die Geschichtswissenschaft als Ganze immer mehr ihren methodologischen Instrumentenkasten erweitert.

Christof Dejung argumentiert, dass traditionelle historische Quellen und Oral-History-Interviews nicht im Gegensatz zueinander stehen, denn überlieferte Texte sind oft nicht weniger subjektiv (Briefe und Tagebücher) und von Kommunikationsabsichten und Zensur betroffen. Oft sind solche Dokumente selbst mit erheblichem Abstand zum Geschilderten entstanden. Traditionelle Quellen verschleiern Widersprüche oder Lücken durch scheinbare Stringenz, das Gespräch hingegen ist geeignet, Ambivalenzen aufzudecken. Durch Nachfragen kann ein besseres Verständnis hergestellt, Unklarheiten, Missverständnisse oder Fehlinterpretationen können ausgeräumt werden.<sup>17</sup>

15 Vgl. z. B. Behmer, Markus; Bernard, Birgit; Hasselbring, Bettina (Hg.) (2014): *Das Gedächtnis des Rundfunks*.

16 Meist von oder über Schauspieler\*innen, seltener Regisseur\*innen, so gut wie nie Drehbuchautor\*innen, Kameralenten oder Produzent\*innen.

17 Vgl. Dejung, Christof (2008): Oral History und kollektives Gedächtnis, S. 105.

## 1.3 Oral History als Methode der Produktionsgeschichte von Fernsehunterhaltung

Strenggenommen sind Interviews von Zeitzeug\*innen zu vergangenen Erlebnissen und Vorgängen keine historischen Quellen »im eigentlichen Sinne«, denn um als solche zu gelten, müssten sie »aus der Zeit selbst stammen, über die sie Zeugnis geben sollen«<sup>18</sup>. Nach dieser Auffassung können und sollen die Zeitzeug\*innen mit ihren Erinnerungen keine Vergangenheit rekonstruieren, denn diese kann erst im unabhängigen wissenschaftlichen Prozess freigelegt werden. Da für viele Fragestellungen aber keine Dokumente vorliegen, bot sich die Oral History immer schon als Methode an. Hinzu kommt seit den 80er Jahren<sup>19</sup> eine stärker werdende Bewegung für eine ›Geschichte von unten‹.<sup>20</sup> Sie fordert, Vergangenheit nicht (nur) aus der Perspektive der politischen Zentren, der Institutionen, der Mächtigen, der Verträge und Dokumente zu betrachten, sondern unter Berücksichtigung der Peripherie, des gelebten Alltags, der flüchtigen Interaktionen, des je individuellen Erlebnisses.<sup>21</sup> Oral History greift also die 1936 von Bert Brecht formulierten Fragen<sup>22</sup> nach den Arbeitern, Sklaven und Soldaten als Subjekten der Geschichte auf. Sie widmet sich explizit solchen »geschichtslose[n]‹ Sozialgruppen«<sup>23</sup>. Da von diesen oftmals keine Quellen vorliegen, ist man »auf Befragungen angewiesen, so unzulänglich das Verfahren auch sein mag, so schwierig auch die Auswertung des Erfragten.«<sup>24</sup>

Nun kann man bei einer vergleichsweise privilegierten Gruppe wie Filmschaffenden innerhalb einer etablierten Institution wie dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk in Deutschland vielleicht nicht gerade von einer ›geschichtslosen Sozialgruppe‹ sprechen. Doch kann man deren Alltag des Filmemachens durchaus als ›geschichtslose Handlungen‹ bezeichnen. Sie hinterlassen Produkte – Filme –, aber von den Handlungen, aus denen sie hervorgingen, gibt es keine Quellen. Will man den kreativen Prozess des Filmemachens nachträglich aufhellen, sind persönliche Erzählungen mehr oder weniger die einzigen Quellen, weil die Ereignisse und Handlungen nicht dokumentiert oder ihre Ergebnisse nicht archiviert,

18 Behmer, Markus (2017): Schöpfen am Brunnen der Vergangenheit, S. 14.

19 Diese Zeitangabe bezieht sich mehr auf die Bundesrepublik. In den USA und in Großbritannien wurde Oral History schon in den 1960er Jahren populär. Vgl. Obertreis, Julia (2012): Oral History – Geschichte und Konzeptionen, S. 8f.

20 Vgl. Vorländer, Herwart (1990): Mündliches Erfragen von Geschichte, S. 9f.

21 Andersen, Knud; Apel, Linde; Heinsohn, Kirsten (2015): Es gilt das gesprochene Wort, S. 9ff.

22 Vgl. Brecht, Bert (1967): Fragen eines lesenden Arbeiters, S. 656f.

23 Vgl. z. B. Botz, Gerhard; Weidenholzer, Josef (Hg.) (1984): *Mündliche Geschichte und Arbeiterbewegung*. Andersen, Apel, Heinsohn (2015), S. 9ff.

24 Behmer (2017), S. 8.

weil Besprechungen nicht protokolliert, weil nur selten Briefe geschrieben wurden – nur im Falle, dass eine Auseinandersetzung wirklich eskalierte.

Schöpferische Prozesse erfolgen selten regelgeleitet und sie werden selten bewusst. Vielmehr werden sie als Entscheidungen »aus dem Bauch heraus«, als Ideen »aus heiterem Himmel«, also als spontan und ungeplant erlebt. Regieentscheidungen gehören ebenso dazu wie der Prozess des Drehbuchschreibens, wobei es bei Letzterem manchmal schriftliche Kommentare, Zurückweisungen und Bitten um Überarbeitungen gibt. Am ehesten werden Pläne zu visuellen und dramaturgischen Auflösungen, Storyboards für die Inszenierung oder Lichtpläne erstellt. Aber viele Dokumente, die während der Dreharbeiten entstehen – z. B. Dispos, Drehbuchänderungen –, werden nach Abschluss der Arbeit nicht aufbewahrt.

Oral History als Methode – also (meist leitfadengestützte) Interviews mit Zeitzeug\*innen – generiert als Daten Erinnerungen in Form von Erzählungen. Um zu verstehen, welche Folgen daraus für die Aussagekraft dieser Art der Geschichtsschreibung resultieren, muss man sich vor Augen halten, was mit diesen beiden wichtigen Elementen – Erinnern und Erzählen – erkenntnistheoretisch verbunden ist.

### 1.4 Erinnerung in Form von Erzählungen

Erinnerungen sind immer jemandes Erinnerungen. Sich zu erinnern, ist eine reflexive Handlung, ausgehend von persönlichen Motiven und Intentionen und/oder äußeren Zwängen. Erinnerungen wiederzugeben oder gar auszutauschen, ist eine soziale Handlung. Dieser doppelte Bezug der erzählten Erinnerung ist der grundlegende Rahmen, der zu ihrem Verständnis beachtet werden muss.

Unabhängig davon, ob die Erinnerung eine persönliche Reflexion ist oder in eine soziale Erzählsituation mündet – sie ist nach Straub grundsätzlich an die Gegenwart gebunden. Es ist die Gegenwart, aus der heraus wir etwas Vergangenes »identifizieren, beschreiben, verstehen oder erklären und vom ehemaligen Geschehen begrifflich unterscheiden«. Und so verändert sich »im Licht einer sich wandelnden Gegenwart (und damit verwobener Zukunftserwartungen)«<sup>25</sup> die Erzählung von der Vergangenheit.

Persönliche Erinnerungen sind ein wichtiger Teil der eigenen Identität. Menschen erinnern sich aus vielen Gründen an die verschiedenen Ereignisse ihres Lebens. Es braucht aber eine Motivation, zu rekapitulieren und Ereignisse und

25 Straub, Jürgen (2020): Erzähltheorie / Narration, S. 248.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

Lebensphasen in einen »sinnvollen Zusammenhang«<sup>26</sup> zu bringen. Eine Erinnerung kann dazu dienen, ein bestimmtes Handeln in der Gegenwart zu legitimieren oder sinnvoll erscheinen zu lassen. (»Damals ist mir Folgendes passiert – daher handle ich nun so.«) Außerdem stellt das Sich-Erinnern eine Verbindung zum gegenwärtigen Ich dar. Sie kann deutlich machen, dass das Ich über die Zeit hinweg identisch geblieben ist oder dass infolge eines Lernprozesses bestimmte stabile individuelle Eigenschaften entstanden sind oder dass ein besonderes Ereignis zu einem plötzlichen Wandel geführt hat.

Erinnerungen an Ereignisse hat der Mensch viele, aber nur manche werden zu einer Erfahrung gemacht, denn die »meisten Ereignisse, die die Erinnerung bewahrt, bleiben unverbunden. [...] Nur unter besonderen Umständen kommt ein Mensch auf den Gedanken, ausgewählte Ereignisse miteinander in Beziehung zu setzen, sie in einer Reihenfolge anzuordnen, die sich an den Zeitlauf hält, und gerade dies für sinnvoll zu erachten.«<sup>27</sup> Die vergangenen Ereignisse und Handlungen werden bedeutsam, wenn sie zur »Erfahrung« gemacht werden. Wobei die Erfahrung selbst nicht die erzählte Geschichte ist, sondern ihre *conclusio*. Die Erfahrung ist die »Heraushebung des Bedeutsamen und Verallgemeinerung«<sup>28</sup> eines individuellen Erlebnisses.

Erinnerungen unterbrechen, wie jeder Reflexionsprozess, den Handlungsfluss. Erinnern ist ein Inne-Halten. In der Rückschau werden bestimmte Ereignisse und Handlungen nachträglich in einen Zusammenhang und eine Ordnung gebracht, die sie in der Vergangenheit nicht hatten – nicht haben konnten, weil sie als Gegenstände der Reflexion nicht bewusst ergriffen wurden. Daher ist Erinnern Bedeutungskonstitution. Die Bedeutung entsteht, indem den Elementen eine »logische«, nachvollziehbare Abfolge und Ordnung gegeben wird. In der Rückschau vollzieht sich das Leben als »Lauf«, als ein Nacheinander von Elementen, die einander bedingten, erforderten und das Individuum in die gegenwärtige Situation brachten.

Ein wichtiges Ordnungsprinzip, das zur Erfahrungskonstitution verwendet werden kann, ist die Form der Erzählung. Bahrtdt verweist auf die Wechselbeziehung zwischen der Form (Narration) und der Funktion (Rekapitulation, Rekonstruktion) und betont die Bedeutung der »Erzählbarkeit«<sup>29</sup> des Stoffes. Die Geschichte muss nicht nur erzählenswert, sondern auch erzählbar sein. Der Sinn der Handlungen und Ereignisse ist eine Hinzugabe der Erzählenden. Sie verleihen dem Vergangenen Sinn, indem sie ihm eine Ordnung geben, und die »Kommuni-

26 Bahrtdt, Hans Paul (1996): *Grundformen sozialer Situationen*, S. 205.

27 Ebd., S. 206.

28 Ebd.

29 Bahrtdt (1996), S. 207.

kationsform des Erzählens wirkt wieder zurück auf die Weise, wie Ereignisse des eigenen Lebens rekapituliert und in einen sinnvollen Zusammenhang gebracht werden<sup>30</sup>. Erinnerungen können also prinzipiell Vergangenes nicht objektiv, »maßstabsgetreu« wiedergeben. Sie sind keine Abbildungen, sondern Re-Präsentationen und als solche »vermittelt. Sie transformieren, zumal als sprachlich artikuliert Erinnerungen, Geschehnisse und Ereignisse unweigerlich in symbolisch strukturierte Erfahrungen«<sup>31</sup>. Mit zunehmender zeitlicher Distanz zu den erinnerten Vorgängen gewinnen für die Erzählenden die Gegenwart und die narrativen Regeln mehr Gewicht.

Erinnern als Sich-Vergegenwärtigen ist selten ein einsamer reflexiver Akt, meist geschieht es in Gestalt einer Erzählung in einer sozialen Konstellation, die Erzählende und Zuhörende miteinander schaffen. Ihr gemeinsames Jetzt ist der Zielpunkt der Erzählung. Aus der Gegenwart erhält die biografische Erzählung ihre »retrospektive Logik«<sup>32</sup>. Daher gilt es, die Gegenwart zu verstehen, in der die fragliche Vergangenheit rekonstruiert wird. In unserem Fall war allen Beteiligten bewusst, dass das 40-jährige Jubiläum der Erstausstrahlung von DUISBURG-RUHRORT (1981, Hajo Gies) bevorstand. Die interviewten Personen sind alle (mit Ausnahme von Dominik Graf) im Ruhestand und das Gespräch konnte durchaus als Aufforderung zur Bilanz verstanden werden – oder auch als Kommentar zu gegenwärtigen Entwicklungen des Fernsehens, des Fernsehkrimis, der Serie usw. oder als Gelegenheit zur Selbstdarstellung eigener Motive und Handlungen, nicht zuletzt der eigenen Biografie und des eigenen künstlerischen Schaffens. Ebenso wenig darf man aus den Augen verlieren, dass alle Beteiligten in unterschiedlichem Maße – manche auch nur indirekt – miteinander freundschaftlich verbunden sind. Was sich im entgegenkommenden Kommunikationsverhalten zeigt und was mit Sicherheit auch zu unterschweligen Versuchen führte, unterstellte Erwartungen zu erfüllen. Was aber auch die Basis des besonderen Vertrauens schuf – die Voraussetzung für biografische Interviews, die »sich keineswegs von selbst versteht und oft erst nach einer gewissen Zeit errungen werden kann«<sup>33</sup>.

Eine Erinnerung, die als Erfahrung weitergegeben wird, muss in eine Erzählung transformiert werden. Eine Erzählung ist die meist sprachliche Wiedergabe vergangener Ereignisse und Handlungen. Sie wird von einem Individuum in einer bestimmten Situation, zu einem bestimmten Anlass und aus einem bestimmten Grund für andere Personen produziert. Die Form der Erzählung ist nicht frei wählbar, sondern folgt kulturell vorgegebenen Mustern. Das stabilste und ein-

30 Ebd., S. 205.

31 Straub (2020), S. 247. Hervorheb. im Orig.

32 Osterland, M. (1986): Die Mythologisierung des Lebenslaufs, S. 284.

33 Osterland (1983), S. 281.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

fachste Muster ist, dass jede Erzählung aus mindestens drei Teilen besteht – Anfang, Mitte, Schluss –, die untereinander sinnvoll und folgerichtig verbunden werden müssen. Die Ereignisse und eigenen Handlungen werden »in einer symbolischen und zeitlichen Ordnung dargestellt. Sie folgen nicht unverbunden aufeinander [...] sondern stehen untereinander in vielfachen Beziehungen (z. B. kausalen, argumentativen, korrelativen)«<sup>34</sup>. Man könnte die Erfahrung, die weitergegeben werden wird, auch als ›Plot‹ bezeichnen: Er gibt der Erzählung ihre Spezifikation und Dynamik. Der Plot »bestimmt, welche Rolle Ereignisse im Rahmen einer Erzählung spielen«<sup>35</sup> und wie sie daher bewertet werden (sollen). Der Plot legt auch fest, was als Endpunkt der Geschichte gelten kann, nur innerhalb des Plots sind die Handlungen, ihre Zwecke und Ziele, die ihnen zugrundeliegenden Motive etc. verständlich.

Der Zwang zur Form sichert zwar Orientierung und Verständlichkeit, aber er ist zugleich der Grund für die Vieldeutigkeit biografischer Erzählungen. Denn eine persönliche Erfahrung in die Form einer erzählbaren Geschichte zu bringen, bedeutet, Ereignisse auszuwählen. Gerade die mündliche Wiedergabe zwingt zu Kürze und Prägnanz. Doch die Auswahlkriterien, die eine Ordnung herstellen sollen, z. B. nach Wichtigkeit oder Originalität, sind nicht immer transparent und nachvollziehbar – den Erzählenden nicht und auch nicht den Zuhörenden. Die Erzählung einer Lebensgeschichte verlangt nach einer zeitlichen Abfolge und einer sinngebenden Verknüpfung der Ereignisse. Diese Verknüpfung muss von den Erzählenden hergestellt werden, sie ist ihre persönliche ›Zutat‹. Die soziale Situation des Erzählens bringt die Notwendigkeit zur individuellen Gestaltung mit sich und verstärkt andere Zwänge: Den Wunsch nach positiver Selbstdarstellung und den nach Kohärenz – das heißt nicht nur die Erzählung als solche soll in sich stimmig sein, das Erzählen einer eigenen Geschichte strebt auch nach Passung von Gegenwart und Gewordenheit.<sup>36</sup>

Eine wichtige Funktion von Erzählungen ist die Konstitution von Sinn und Bedeutung.<sup>37</sup> In unserem Fall suchen wir nach dem Handlungssinn, der hinter dem Medienprodukt SCHIMANSKI-TATORTE steht. Keine Frage, dass das Produkt selbst sinnhaft ist und Erzählung obendrein, was uns allerdings als sinnhaft dargestellt werden muss, ist die Gewordenheit des Produkts. Es geht weniger um die Frage: »Was bedeutet das?«, als um die Frage: »Warum ist es so und nicht anders geworden?«

34 Straub (2020), S. 252.

35 Ebd.

36 Vgl. Bahrdt (1996), S. 208.

37 Vgl. Straub (2020), S. 254.

Die soziale Situation der Erzählung bringt eine weitere Funktion ins Spiel: die der Steuerung und Strukturierung der Wahrnehmung von Ereignissen sowie ihrer Bewertung.<sup>38</sup> Die Befragten sind sich der Tatsache bewusst, dass sie diesbezüglich noch Gestaltungsmöglichkeiten haben. Mittels ihrer Erzählung können sie (teilweise noch) steuern, wie die Zuhörer\*innen oder Leser\*innen die Entstehungsgeschichte der SCHIMANSKI-TATORTE wahrnehmen und beurteilen. Unsere Interviewten sind sich bestimmt auch der Tatsache bewusst, dass sie in Konkurrenz zu den Steuerungs- und Strukturierungsbemühungen der anderen Gesprächspartner\*innen stehen. So weiß der Produzent Günter Rohrbach zum Beispiel, dass ihm sein erstes Urteil, SCHIMANSKI sei nicht ›mehrheitsfähig‹, von vielen der Beteiligten sehr übelgenommen wurde. Daher nimmt er auf diese vermutete Kritik Bezug, ohne dass sie ihm von Seiten der Interviewerin ›vorgehalten‹ werden musste. Die Steuerung und Strukturierung der Wahrnehmung ist eine Strategie der Erinnerungspolitik: Was soll erinnert werden? Was bleibt? Die Auswahl der Befragten, was für sie erzählenswert ist, bestimmt mit, was bewahrenswert ist. Diese Haltung prägt nicht zuletzt die Intention dieses Projekts: Die Entscheidung, bestimmte Personen hinter der Kamera zu befragen, bedeutet ja, dass wir es als wichtig und erinnerenswert erachten, deren Relevanzen und Sinnkonstitutionen in die manifesten Überlieferungen zu SCHIMANSKI aufzunehmen.

Die Erzählung ist eine Alltagshandlung: Alltäglich erzählen wir und hören Erzählungen zu. Weil uns die narrativen Schemata unserer Kultur überall begegnen, haben wir die Struktur einer Erzählung vergleichsweise leicht zur Hand. Sie ist den Erzählenden wie ihrem Publikum als Ordnungs- und Orientierungshilfe mühelos verfügbar. Eine Erzählung hat eine bekannte und strenge Form, die Fritz Schütze<sup>39</sup> als Zugzwänge beschreibt: Detaillierungszwang (Herstellung von Verständlichkeit durch ›Hintergrundinformationen‹), Kondensierungszwang (Raffung, Erzählzeit kann nicht erzählte Zeit sein), Gestaltschließungszwang (Was mit ›Es war einmal ...‹ beginnt, muss mit ›... und so leben sie noch heute‹ enden). Aber die Regeln des Erzählens zu (er)kennen, sagt wenig über die Ausführung der Erzählung aus. Es gibt eminente Unterschiede in der Fertigkeit des Erzählens und dabei spielt nicht nur individuelles Talent eine Rolle, sondern ebenso strukturelle Faktoren wie Geschlecht, Alter, Bildung und Milieu.<sup>40</sup> Daher lassen sich Erzählungen nicht von vornherein miteinander vergleichen, sondern man muss die Realisierung ebenso in die Interpretation miteinfließen lassen. Nicht allein der Inhalt, sondern auch die Form der Erzählung liefert »wichtige

38 Ebd.

39 Vgl. Schütze, Fritz (1983): Biographieforschung und narratives Interview.

40 Vgl. Straub (2020), S. 245.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

Kriterien für das, was uns an unseren Erlebnissen bedeutsam erscheint und schließlich den Status mittelbarer Erfahrungen erhält.«<sup>41</sup>

In unseren Interviews haben wir es mit professionellen Erzähler\*innen zu tun, für die Geschichtenerzählen das ›tägliche Brot‹ ist. Hier nun bringen wir sie dazu, sich selbst zum Thema der Erzählung zu machen. Und weil wir es mit Erzählprofis zu tun haben, müssen wir uns eine Eigenschaft des erzählenden Menschen besonders bewusst machen: »Er ist das Wesen, das nicht nur erzählen, sondern vom Erzählen erzählen und sich noch zu dieser reflexiven Struktur bewusst verhalten kann.«<sup>42</sup> Das ist einerseits das, was wir wollen – »Erzählen Sie uns davon, wie die Figur und das Erzählprinzip Schimanski entstanden sind. Welchen Anteil hatten Sie daran? Wie haben Sie das gemacht?« –, andererseits führt diese bewusst angestoßene Selbstreflexion zu Erklärungen. Erklärungen sind Deutungen, sie fokussieren die Aufmerksamkeit zusätzlich, sie stellen Hierarchien der Bedeutsamkeit und Kausalität her. All dies tun sie im Dienst der Intention der Erklärenden, die wir nicht immer ahnen. Hören wir Erzählungen und Erklärungen zu, ohne den Ablauf des geschilderten Ereignisses aus sicheren Quellen oder eigener Anschauung zu kennen, haben wir zunächst kein Korrektiv und müssen die Geschichte so nehmen, wie sie ›gemacht‹ ist. Man könnte auch sagen, wir sind der narrativen Schönheit, Raffinesse und Überzeugungskraft ausgeliefert.

### 1.5 Zum Umgang mit Interviews in der Oral-History-Tradition

Können wir nun den Filmschaffenden, den professionellen Erzähler\*innen ›trauen‹? Sind ihre Informationen verlässlich? Zunächst: Sie sind quasi unsere einzigen Quellen, aus denen wir etwas über den Erfindungs- und Gestaltungsprozess des neuen Serienkonzepts SCHIMANSKI erfahren können. Aber die Erinnerungen, die sie für uns in den Interviews produzieren, die sie mündlich und wir schriftlich weitergeben, beziehen sich auf Ereignisse und Handlungen, die 40 Jahre zurückliegen. Es ist klar, dass die Erinnerungen wahrscheinlich lückenhaft und intentional auf die Situation bezogen sind, in der sie erfragt werden. Welchen Wert haben die Interviews mit den Macher\*innen für die Rekonstruktion der Geschichte von SCHIMANSKI, welchen Wert haben Erinnerungen von Zeitzeug\*innen für Fernsehgeschichtsschreibung überhaupt? Welche Schlussfolgerungen dürfen wir ziehen – und welche nicht?

41 Ebd., S. 242.

42 Ebd., S. 243.

Wir erhalten aus Interviews mit Zeitzeug\*innen Informationen auf mehreren Ebenen: (1) über eine historische Realität und wie sie von einem spezifischen Standpunkt erlebt wurde, (2) über das, was von ihr erinnert und in welcher Form sie erzählt wird sowie (3) über die aktuelle Deutung und Relevanz dieser Realität durch die erzählende Person, mithin über die Verarbeitung und Integration der Geschehnisse in den eigenen Lebenslauf zum Zeitpunkt des Interviews. Daher ist es nicht ihre wichtigste Aufgabe, ein »direktes Abbild der Vergangenheit« bereitzustellen. Interviews geben vielmehr Aufschluss über die »Konstrukte [...], mit denen Menschen versuchen, gegenüber sich und anderen ihr Leben als ein sinnhaftes Kontinuum darzustellen.«<sup>43</sup>

Jedes biografische Erzählen richtet sich an zwei Seiten: an das erzählende Ich und an die Anderen. Die Erzählung hat also eine doppelt kommunikative Funktion: Sie hilft uns, die eigene Erfahrung für andere und für uns selbst verstehbar zu machen.<sup>44</sup> In der Erzählung muss das Geschilderte nicht nur dem eigenen Ich sinnvoll erscheinen, sondern auch dem Gegenüber. Werden nicht allein Ereignisse geschildert, sondern auch Handlungen, dann gilt es, das Sinnvolle auch noch als das sich logisch und bruchlos Entfaltende darzustellen. Zu diesem Zweck wird auf die Basis des gemeinsam als sinnvoll Gerechtfertigten zurückgegriffen. Gespräche mit Zeitzeug\*innen erzählen uns (auch), wie man sich über Vergangenheit verständigen kann.

›Das‹ Gedächtnis und Erinnerungen können nicht als ein Gefäß und seine Inhalte verstanden werden, darauf hat Maurice Halbwachs hingewiesen. Es sind relationale Begriffe, das heißt, sie haben keinen fixen Platz in einem monadischen Bewusstsein, »das, abgeschieden von den anderen, allein auf sich selbst angewiesen und fähig ist [...], sich auf die Zustände zu besinnen, die es ehemals durchlebt hat«<sup>45</sup>. Wir bringen die erzählten Erinnerungen nicht in eine singuläre Ordnung für uns (möglicherweise ein Widerspruch in sich), sondern in eine soziale Ordnung für die anderen. Dazu nutzen wir Informationen, »die nur Sinn in Verbindung mit den Gruppen haben, denen wir angehören«<sup>46</sup>. Insofern sind Erinnerungen nicht etwas ›rein Subjektives‹, sie kommen ohne Bezug zur geteilten Wirklichkeit nicht aus. Das bezieht auch die vergangene gemeinsame Wirklichkeit mit ein, denn Erinnerungen sind zwar in der Gegenwart initiiert und motiviert, aber sie nehmen dort nicht ihren Anfang. Sie rekonstruieren »Vergangenheit mit Hilfe von der Gegenwart entliehenen Gegebenheiten« und sie werden »durch andere, zu früheren Zeiten unternommene Rekonstruktionen vorbereitet,

43 Dejung (2008), S. 105.

44 Vgl. Hugget, Nancy (2007): *Everyone was watching!*, S. 268.

45 Halbwachs, Maurice (1967): *Das kollektive Gedächtnis*, S. 39.

46 Ebd., S. 39.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

aus denen das Bild von ehemals schon recht verändert hervorgegangen ist<sup>47</sup>. Das heißt, Erinnerungen müssen auch Elemente integrieren – gruppenspezifische, medial vermittelte, gesellschaftlich verbreitete –, die gar nicht unbedingt in direkter Beziehung zu den persönlichen Erlebnissen der Erzählenden stehen.<sup>48</sup> Gerade dieser grundlegende Interaktionsbezug begrenzt nach Sebald und Weyand die Willkür individueller, aktuell produzierter Erinnerungen. Denn sie müssen fremde Erinnerungen und dokumentierte Vorgänge integrieren und an sie anschließen, um verstehbar zu sein. Das individuelle Vermögen sich zu erinnern ist sozial und strukturell gebunden: zum Beispiel durch die gemeinsame Sprache, aber auch durch das gemeinsame vergangene Handeln und durch die gemeinsam produzierten Artefakte (die Filme). Individuelles Erinnern ist eingebettet in ein Kollektivbewusstsein. Individuelles Erinnern fußt in der kollektiven sozialen Praxis und muss sich darauf beziehen.<sup>49</sup> Das Kollektivgedächtnis eines Ausbildungsjahrgangs oder eines Filmteams umschließt die individuellen Erinnerungen und verbindet sie.

Zur sozialen Gebundenheit tritt die Gegenwartsgebundenheit der Erinnerung hinzu. Und doch wird die Rekonstruktion eines Ereignisses nicht von dem Zeitpunkt, von dem aus zurückgeblickt wird, determiniert. In der jetzigen Erinnerung, so Straub, beziehen wir uns auf etwas Vergangenes, etwas, das nicht mit der Gegenwart identisch ist, sondern das gerade durch seine Verschiedenheit zu ihr definiert wird. Die Erinnerung erhebt Anspruch auf Geltung, die sich mindestens teilweise prüfen und kritisieren lassen muss. Sicherlich ist die Wahl des Beginns und des Endes einer Geschichte ein »poetischer Akt«,<sup>50</sup> für die allein die Erzählenden Verantwortung tragen. (Wo anfangen, wo enden im kontinuierlichen Fluss der Zeit?) Doch macht dies »nicht gleich die ganze Geschichtserzählung fiktiv«<sup>51</sup>. Es gilt daher, das Poetische der Erzählung von der realen Bezugnahme an die erinnerte Vergangenheit zu trennen. Es gilt zudem, die narrative Form zu erkennen, die kulturell vermittelt ist und die als Medium der Absicherung kommunikativer Verständigung dient. Und schließlich muss die kulturelle Form von der individuellen Realisierung, von dem persönlichen, vielleicht emotionalen Gehalt getrennt werden, um die ›Geschichte mit Ich-Bezug‹ zu verstehen und deren Relevanz für die erzählende Person abzuschätzen.

Kann man aus Erzählungen überhaupt den objektiven Ablauf eines tatsächlich abgelaufenen Vorgangs rekonstruieren? Will man ein historisches Ereignis

47 Ebd., S. 55 f.

48 Vgl. ebd., S. 39.

49 Vgl. Sebald, Gerd; Weyand, Jan (2011): Zur Formierung sozialer Gedächtnisse, S. 176.

50 Straub (2020), S. 248.

51 Ebd.

rekonstruieren, sind retrospektive Erzählungen in der Tat eher unzuverlässige Quellen. Oral History eignet sich weniger für die Beantwortung der Frage: »Was ist wirklich geschehen?«, als für die Frage: »Was wissen wir über das, was geschehen ist?« Dass es geschehen ist, wissen wir unzweifelbar – z. B. dass SCHIMANSKI-TATORTE produziert worden sind. Aber das Geschehnis als solches objektiv zu rekonstruieren, wird nicht gelingen, weil jede Wissensquelle perspektivisch ist. Oral History ersetzt die anderen Quellen nicht, aber macht andere wichtige Perspektiven und Informationen zugänglich. Das Interessante liegt nicht in jedem einzelnen Interview, sondern in ihrem Vergleich. Insofern ist das Singuläre weniger interessant als das Kollektive. Die Erkenntnismöglichkeiten liegen im Interviewkorpus – in den Bezugnahmen aufeinander, in den verschiedenen Perspektiven auf dieselben Ereignisse, im Vergleich der individuellen Lösung für dieselben Probleme (z. B. wie umgehen mit dem selbstbewussten und oft eigensinnigen Star Götz George?). Im Quellenvergleich eröffnen sich aufschlussreiche Aspekte: Wie wird das gleiche Ereignis von verschiedenen Personen dargestellt? Der vielbemühte Vergleich der Augenzeugenberichte eines Unfalls mag hier als Bild des Erkenntnisinteresses dienen. Aus den verschiedenen Positionen und Perspektiven, jede für sich mit Wahrnehmungsbeschränkungen versehen, kann sich eine zeitliche und räumliche Drauf- und Übersicht ergeben. Die Vergleiche liefern aber nicht nur unterschiedliche Informationen, die Differenzen der Erzählungen in Bezug auf Form und Inhalt erhellen auch Intentionen und Motive, liefern Erkenntnisse über die Erzählenden, die deren bewusster Selbstreflexion vielleicht nicht zugänglich ist. Welche Motive und Intentionen werden zur Handlungsbe-gründung, zur Rechtfertigung herangezogen? Was sind legitime Gründe und Motivationen? Wie macht jemand durch eine Erzählung ein Ereignis sinnvoll und bedeutsam?

Zum Vergleich der Quellen gehören noch zwei Aspekte: die Berücksichtigung der Spontaneität der Erzählung und die Frage, welche erinnerungspolitische Strategie die Erzählenden möglicherweise verfolgen. Hajo Gies ist bereits viele Male zu seiner Arbeit als SCHIMANSKI-Regisseur befragt worden. Daher hat er nicht nur viel Erzählroutine, sondern auch viele Erzählungen schon »parat«. Das merkt man, wenn man die Literatur und die medialen Quellen zu Schimanski recherchiert: Manche der Geschichten, die er uns erzählt, kann er sehr gut abrufen und genau reproduzieren. Bernd Schwamm hat einige seiner Erinnerungen hingegen schriftlich fixiert und uns seine autobiografischen Aufzeichnungen überlassen.<sup>52</sup> Auch hier gibt es zum Teil sehr genaue Übereinstimmungen mit den Aussagen in unse-

52 Vgl. Kapitel 4.1 »Anmerkungen zur Entstehung SCHIMANSKIS: Zur Genese des neuen Tatort-Konzepts«.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

ren Interviews. Andere Gesprächspartner\*innen erzählen ihre Erinnerungen von ihrer Arbeit an den SCHIMANSKI-Tatorten zum ersten Mal für die Öffentlichkeit. Hier sind sicherlich viel weniger Vor-Überlegungen angestellt worden und weniger Routinen frei abrufbar.

Hält man sich vor Augen, wie vielfältig die Einflüsse sind, die in das Erinnern einfließen und das Erzählen formen, dann ist die Versuchung groß, diese Daten als zu ›subjektiv‹ abzutun und zur verlässlichen Rekonstruktion der Fernsehgeschichte für unbrauchbar zu halten. Aber, so erklärt Dejung, nicht nur Erinnerungen und Erzählungen sind individuelle Deutungen, denn jedes symbolische Material erfordert Interpretation<sup>53</sup> – beim Sprechen wie beim Hören. Das bedeutet, dass jede Quelle, auch Akten und Urkunden, Sinnauslegung erfordert. Die Subjektivität der Deutenden muss nicht nur in den Quellen selbst gefunden werden, sie ist auch fest in die Leinwand eingewoben, auf der die Geschichtswissenschaft uns ein Bild der Vergangenheit projiziert. Dejung betont, dass auch »die Rekonstruktion der Vergangenheit, wie sie Historiker vornehmen, [...] immer in der Gegenwart« geschieht, und daher ist sie »durch persönliche Interessen, den jeweiligen politischen Standort und die Zugehörigkeit zu bestimmten akademischen ›Denkkollektiven‹ geprägt.«<sup>54</sup>

Interviews, aus denen nicht nur selektiv zitiert wird, sondern die zusammenhängend publiziert werden, machen den Prozess der Datenerhebung transparent. Damit öffnen sie sich für den kritischen Diskurs der Öffentlichkeit. So kann die Quellenkritik alle am Interview Beteiligten erfassen, Interviewte wie Interviewende. Antworten sind Reaktionen auf Fragen – wer stellt sie? In welcher Situation wurden sie gestellt? Von wem? usw. Abschließend wird daher von der praktischen Durchführung und den Rahmenbedingungen der Gespräche berichtet.

### 1.6 Zur Durchführung der Interviews

Zur Definition der Erzählung gehört, dass sie für jemanden in einer Situation produziert wird und dass sie in dieser Situation einen Zweck erfüllt. Wer erzählt wem wann warum und in welcher Situation welche Geschichte? In unserem Fall kommt die ganze soziale Situation nur zustande, um diese Geschichte zu produzieren. Zudem sind die Interviewten schon vorab darüber informiert worden, dass eine Erzählung von ihnen verlangt werden wird, zu welchem Thema sie sprechen sollen und dass ihre Erzählung dokumentiert und veröffentlicht werden

53 Vgl. Dejung (2008), S. 100

54 Ebd.

wird. Und dass sie natürlich nicht anonym sein können, weil die Informationen über Buch, Regie, Produktion oder Bildgestaltung der einzelnen SCHIMANSKI-TATORTE öffentlich sind.

Obwohl die Interviews größtenteils dyadisch erscheinen, muss auf die besondere soziale Konstellation hingewiesen werden, in der sie entstanden: Es handelte sich – bis auf die Interviews mit Günter Rohrbach und Horst Vocks – eher um eine Art Gruppensitzung, denn außer der Interviewerin (Gabriele Mehling) waren auch der Kameramann Axel Block zugegen, der für die audiovisuelle Aufnahme zuständig war sowie Michael Hild und Bernd Schwamm. Die meisten unserer Gesprächspartner\*innen sahen sich also vor einer Gruppe von Personen aufgefordert, eine bestimmte Geschichte zu erzählen, in der ein Teil der Zuhörenden selbst eine Rolle spielte, denn Axel Block und Bernd Schwamm waren selbst in einer doppelten Funktion involviert: als Interviewte und Interviewende, Michael Hild war HFF-Kommilitone fast aller Gesprächspartner\*innen und Produzent vieler ihrer Filme.<sup>55</sup>

Jedem Gespräch lag ein sogenannter Leitfaden zugrunde. Er bestand zum einen aus Fragen, die wir allen Interviewten stellten, und Fragen, die spezifisch auf die Person, ihr ›Gewerk‹ und die von ihr mitgestalteten Filme zugeschnitten waren. Das sollte sowohl die Vergleichbarkeit der Antworten zu bestimmten Themen sichern als auch der Spezifik und dem individuellen Charakter der Personen, ihres Schaffens und ihrer Filme gerecht werden. Den Regisseur\*innen wurden zudem Standbilder aus ihren Filmen vorgelegt, mit der Bitte, die Bilder zu kommentieren bzw. ihre Regieüberlegungen zu einzelnen Szenen darzulegen oder über die Dreharbeiten zu berichten. Wir erhofften uns von diesen Erinnerungshilfen, detaillierte und konkrete Erzählungen anzustoßen. Wo das gelang, haben wir die Bilder und Kommentare in die hier abgedruckten Interviews aufgenommen. Das leitfadengestützte Interview mündete in eine offene Fragerunde, an der auch die anderen Anwesenden teilnahmen, nachfragten und manchmal von ihren eigenen Erinnerungen berichteten. Auch diese Gesprächsteile sind dokumentiert, sofern sie spezifische Sachverhalte weiter aufklären.

Die Interviews beziehen sich nicht auf den gesamten Zeitraum, in dem Kommissar Schimanski im deutschen Fernsehen ermittelte. Wir beschränkten uns auf die Zeitspanne vom Entwurf des Konzepts und der Entstehung des ersten SCHIMANSKI-TATORTS – DUISBURG-RUHRORT (1981) – bis zum ersten Kinofilm – ZAHN UM ZAHN (1985, Hajo Gies). Damit möchten wir vor allem den Zeitraum der Entstehung bis zur Etablierung des neuen Fernsehkommissars abdecken. Als Indikator für die Etablierung von Schimanski dient uns die Tatsache, dass er als

55 Vgl. Kapitel 7.2 »Biografische Informationen der erwähnten Personen«.

## 1. Oral History als rekonstruktive Methode

bekannt und populär genug betrachtet wurde, um ihn ins Kino zu bringen. Der Name zog. Natürlich blieb es nicht aus, und war durchaus gewollt, dass die Interviewten auch von der weiteren Entwicklung nach 1985 erzählten und sie kommentierten.

Wir führten sieben der neun Interviews in den Wohnungen der Gesprächspartner\*innen durch. Nur Hajo Gies und Martin Gies reisten extra aus Hamburg bzw. Köln an. Die Länge der Gespräche variiert sehr stark – von einer knappen Stunde (Horst Vocks) bis zu sechs Stunden (Hajo Gies). Das hing nicht zuletzt von der Anzahl der Filme ab, an denen die Interviewten beteiligt waren. Insgesamt haben wir fast 20 Stunden audiovisuelles Material erstellt.<sup>56</sup> Dieses wurde zunächst transkribiert und dann in mehreren Arbeitsschritten in eine ‚lesbare‘ Form gebracht, d. h. es wurden die typischen Kennzeichen der mündlichen Rede wie Pausen, Auslassungen, Wiederholungen, Versprecher und deren Korrekturen und ähnliches mehr geglättet. Anschließend wurden redundante Passagen gekürzt und teilweise Umstellungen des Interviewablaufs vorgenommen, wenn dadurch eine bessere Verständlichkeit erreicht werden konnte. Alle diese Schritte wurden nach dem Vier-Augen-Prinzip durchgeführt, d. h. jedes Interview wurde von je zwei Teammitgliedern gesichtet und Veränderungen der Transkription wurden nur dann durchgeführt, wenn beide sich darüber einig waren, dass sie weder sinnentstellend waren noch inhaltlich wichtige Passagen entfernt wurden. Im Zweifelsfall sahen wir uns die Originalaufnahmen an, die zu den inhaltlichen Aussagen auch den gestischen und mimischen Ausdruck zeigten, welche immer wichtige Interpretationshilfen sind. Zuletzt wurde die umgangssprachliche Zeitform angeglichen. Mündliche Erzählungen bestehen nicht nur aus dem gesprochenen Wort, sondern aus einer Fülle von nicht-verbale Zeichen, die simultan zum gesprochenen Wort produziert werden und ebenfalls sinntragend sind: zum Beispiel Lachen, Pausen, ironische Betonungen. Diese gehen bei der Transkription in großem Umfang verloren und werden zum Teil durch sprachliche Bearbeitung ausgeglichen. Insgesamt ist das Material aber inhaltlich und in der persönlichen Sprech- und Ausdrucksweise der Personen nicht verändert. Daher werden die Leser\*innen sicherlich hier und da auf ein Schimpfwort oder die eine oder andere unkorrekte Formulierung stoßen.

Zur Form der mündlichen Erzählungen gehört ein größeres Ausmaß an Abschweifungen und Mäandern als in einem schriftlichen Bericht. Das liegt an der Ad-hoc-Produktion, die erzählerische Planung und gezielte Dramaturgie

56 Der WDR hat auf der Basis dieser Interviews einen Dokumentarfilm produzieren lassen: DIE AKTE SCHIMANSKI: DIE ERSTEN FÜNF JAHRE. 2021 P: Augustin Film für WDR (Frank Tönsmann). R: Johannes F. Sievert. Erstsendung 7. Dezember 2021, WDR.

erschwert. Für das Publikum der Erzählung hat dies den Vorteil, dass es der »allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Sprechen«<sup>57</sup> beiwohnen kann und dass Korrekturen und Veränderungen der Erzählung erhalten bleiben – eine Transparenz, die Akten oder Autobiografien nicht haben.

Unsere Gespräche mit den SCHIMANSKI-Macher\*innen beinhalten nicht eine, sondern viele Erzählungen – von der Zeit der Ausbildung an der Münchner Filmhochschule bis zur Ausstrahlung der eigenen SCHIMANSKI-Folgen. Das bedeutet für unsere Gesprächspartner\*innen, dass Beziehungen zwischen den einzelnen Themen hergestellt werden (müssen?). Damit wird es schwerer, die erzählerische Konsistenz und Widerspruchsfreiheit herzustellen – typische Erzählwänge laut Schütze. Das lässt die Erzählungen hier und da sprunghaft erscheinen. Die Interviews verlangen daher auch den Leser\*innen manchmal Geduld und eher assoziatives Nachvollziehen ab. Zur besseren Verständlichkeit haben wir filmtechnische Terminologie, professionelle Begriffe, aber auch Orte, auf die sich die Interviewten beziehen, in Fußnoten erläutert. Außerdem helfen die biografischen Hinweise<sup>58</sup> und das Filmverzeichnis<sup>59</sup> im Anhang.

57 Heinrich von Kleist (1805): *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.*

58 Kapitel 7.2 »Biografische Informationen der erwähnten Personen«.

59 Kapitel 7.3 »Filmografie der angesprochenen Filme«.



## 2. Interviews

### 2.1 Die Anfänge. Gespräch Hajo Gies und Bernd Schwamm



G. M.: Könnt ihr etwas über die Zeit vor SCHIMANSKI sagen, über die Hochschule zum Beispiel, machtet ihr da auch schon viel zusammen?

H. G.: Nur reden.

A. B.: Die KASPAR-HAUSER-Produktion.<sup>60</sup>

H. G.: Ach so! KASPAR HAUSER machten wir.

B. S.: Da wurden wir zu Konkurrenten.

H. G.: Ja, genau.

B. S.: Man kann sagen, KASPAR HAUSER war eine eigene Art Doku-Biopic. Zuerst machte ich Regie. Es gab eine Picknick-Szene in einem Schloss am Hang. Ich hatte die Schauspieler dirigiert, als Hajo vorbeikam und sagte: »Bernd, das machen wir ganz anders. Ich zeig dir, wie das gemacht wird.« Darauf ich: »Gut, wenn du es besser kannst, dann mach es.« Und ab da führte Hajo Regie. Nicht wahr?

<sup>60</sup> Gruppenproduktion der HFF mit den Studierenden des A-Kurs in wechselnden Funktionen (1969).

## 2. Interviews

H. G.: Ja.

B. S.: Wir hatten viele Ähnlichkeiten, eine Vorliebe für Dekadenz, einen Faible fürs 19. Jahrhundert, Jugendstil und so weiter. Ich machte in diese Richtung auch meinen Abschlussfilm: *DER PARADIESGARTEN* (1970). Es gab eigentlich immer eine Zusammenarbeit. Ich fand auch bei *DUISBURG-RUHRORT* (1981, Hajo Gies) keine Situation, in der man denken konnte, jetzt sind wir so völlig unterschiedlicher Meinung, dass das nicht zusammengeht.

G. M.: Ihr nennt beide die gleichen literarischen Vorbilder, schwedische Krimis und ihre Kommissare. Waren das die Gemeinsamkeiten, bei denen jeder beim anderen anknüpfen konnte? Kam das von der Hochschule? Wo kommt so eine gemeinsame Basis her, auf der man sich versteht?

B. S.: Indem man sich traf, indem man Ideen entwickelte. Wir standen immer auch ein bisschen in Konkurrenz, aber trotzdem machten wir viel zusammen. Hajo entdeckte zum Beispiel Janwillem van de Wetering zur gleichen Zeit wie ich. Das weiß ich noch, wir trafen uns im »Chez Margot«<sup>61</sup> und ich sagte: »Du, ich hab einen Roman gelesen von de Wetering, *Outsider in Amsterdam*.« Sagte er: »Den hab ich letzte Woche gelesen!«

H. G.: Ja, stimmt.

B. S.: Und das war genau diese Polizei-Konstellation, die wir dann 1:1 übernahmen. Es gab zwei Kollegen und den Chef der Kommissare, das wurde unser Königsberg<sup>62</sup>. Und es gab diverse, laufend wechselnde Mitarbeiter. Das Verhältnis zwischen den beiden Kommissaren – Grijpsstar und de Gier – hatte schon an sich spielerische Qualitäten und reichte für eine Geschichte. Genauso war bei der Figur von Thanner die Spannung zu Schimanski ein Glücksfall.

G. M.: Wie entwirft man eine neue fiktionale Figur, wie seid ihr drauf gekommen, welche Einflüsse sind wirksam geworden?

H. G.: Ich dachte an die Struktur in der Bavaria: Oben stand Rohrbach, das war der Königsberg. Darunter waren wir, quasi die Kommissare, und wir mussten immer irgendwas gegen unseren eigenen Willen machen. Wir mussten uns dagegen wehren, was von oben angeordnet wurde. Wenn der Redakteur sagte, das Drehbuch muss verändert werden, waren wir dagegen und machten es trotzdem. Und aus meiner Vorstellung der Bavaria, in der es auch Intriganten gab, entstand so allmählich SCHIMANSKI.

61 Kleine Kneipe auf der Nordendstraße, Ecke Barer.

62 Vorgesetzter von Schimanski: Kriminalrat Karl Königsberg, gespielt von Ulrich Matschoss.

B. S.: Wir konnten noch hoffen, dass sich etwas entwickelte, auch wider unsere ursprüngliche Vorstellung. Das wäre heute undenkbar, da muss ein fertiges Konzept existieren, das bis ins letzte diskutiert und genehmigt wird. Im Arbeitsprozess ergab sich einiges und ich fand das Produktive in der Konstellation, in der wir zusammen waren. Der Ausgangspunkt für das Entstehen der Figur war das Versagen von Felmy. Er war nicht bereit, mit jungen Leuten zu arbeiten, insbesondere nicht mit Hochschülern. Peter Adam hatte ein Buch geschrieben, das deshalb von ihm abgelehnt wurde. Und in diese Situation stießen wir. Er gab sich eine BlöÙe und wir nutzten es aus. Wie bei Leuten, die meinen, dass ihre Rücktrittsdrohung nicht angenommen wird, so drohte er damit. Aber sein Rücktritt wurde angenommen und das hatten wir Gunther Witte zu verdanken.

H. G.: Ja, man musste sich nur vorher vergewissern, ob Witte mitspielte, ehe man sagte: »Ja, dann geh doch!« Wir ahnten, dass Witte auch einen Zorn auf ihn hatte. Man musste versuchen, ihn loszuwerden, weil er derartig intrigant und konservativ war.

B. S.: Der Anlass war das Buch, das ich geschrieben hatte, HERZJAGD (1980, Axel Corti). Mein großer Vorteil war, dass Witte bereits als Regisseur Axel Corti vorgesehen hatte. Felmy sagte: »Dieses Buch geht auf gar keinen Fall.« Damit war Witte aufgestachelt, denn er hatte selbst schon vorausgedacht, an Besetzung, an Regie. Den Stoff mochte er sowieso und da entstand eine Chance, die wir nutzten.

G. M.: Wie groß war denn ungefähr der Altersabstand zwischen euch und Felmy?

B. S.: 15, 20.

H. G.: 15 Jahre.<sup>63</sup> Für Felmy war das Wichtige, dass er immer positiv dastehen wollte. Er wollte keine Fehler machen.

G. M.: Offenbar identifizierte Felmy sich voll und ganz mit seiner Figur, er war Heinz Haferkamp.

H. G.: Ja, das war die Generation, die sich nach dem Krieg hochgearbeitet hatte.

B. S.: Das schlug sich bei ihm nieder.

H. G.: Als Bernd für den Produzenten Werner KlieÙ kam, der zum ZDF ging, saÙ Felmy in der Kantine und sagte: »Für den KlieÙ habe ich zehn Jahre gebracht, für den Gies zwei Filme und dann war der weg. Und für den Schwamm brauche ich nur einen.« Gut, das sagte er im Suff.

63 Hansjörg Felmy ist Jahrgang 1931, Bernd Schwamm Jahrgang 1943, Hajo Gies Jahrgang 1945.

## 2. Interviews

A. B.: Als die Entscheidung für Götz George fiel, war da die Felmy-Geschichte schon restlos abgeschlossen?

H. G.: Ja, klar.

B. S.: Die war abgeschlossen, das war schon geklärt. Sonst hätte man mit Götz nicht reden können.

A. B.: Es gab aber noch einen Haferkamp-TATORT ohne Felmy?

B. S.: HERZJAGD war der letzte. In dem spielte Felmy nicht mehr mit, nur Willy Semmelrogge als Kreuzer. Während dieser Produktion redete ich mit dem Hauptdarsteller Claude Oliver Rudolph über Namen und Orte für den geplanten SCHIMANSKI. Ich hatte irgendwo im Kopf: Dortmund. Sagte er: »Dortmund ist doch die langweiligste Stadt überhaupt.« Ich solle nach Duisburg. Dann guckte ich mir Duisburg an und war begeistert. Es hatte alles, was man denken, hoffen konnte. Und mit den Namen ging es genauso. Da hatte ich ein Telefonbuch im Hotelzimmer durchgesehen, welche Namen es geben könnte, die passten. Dann sagte ich Rudolph: »Schimanski taucht relativ oft auf.« »Schimanski ist gut, aber polnisch geschrieben!« Mit Sz! Nicht die deutsche Version. »Na gut, wenn es mal soweit ist, dann kann man das immer noch überlegen.«

A. B.: Inwieweit veränderten Götz und Eberhard die Vorstellung von den Figuren oder konkretisierten sie?

B. S.: Bevor das endgültige Konzept stand, war ursprünglich Eberhard Feik als Schimanski vorgeschlagen.

H. G.: Ja, genau. Du hattest mir ein Fernsehspiel gezeigt, in dem Eberhard einen totalen Durchdreher spielte.

B. S.: Das war im Berliner Fernsehen. Da war er brutal und ich dachte, das ist er, das ist unser Schimanski. Und nachher, als er in der Rolle das Bürgerliche rauskehrte, war es für mich ein Riesenvorteil, dass du darunter die Aggressivität merkest. Das war nie eine Schwäche, nie eine Abgeklärtheit, sondern das war gebändigte Kraft. Und das war eben der Vorteil, dass Eberhard das Konkurrenzverhältnis annahm und ebenbürtig reagierte.

H. G.: Ja, das stimmt.

B. S.: Dann entwickelte sich das Konzept. Die ganze Situation war daraufhin angelegt, dass Autoren dazukamen wie Horst Vocks, die Spuren oder Attribute in die Figur reinbrachten. Das tat auch Felix Huby. Dass deshalb Einzelne auftreten und sagen, sie sind die Erfinder des Schimanski, ist natürlich heavy, das kann man

so nicht sagen. Aber es kamen natürlich Ideen dazu und das war das Produktive in unserer Konstellation, dass wir so etwas zuließen. Es musste keine Strichliste abgehakt werden, sondern es bedurfte eines Gefühls für die Figur. Daran haperte es manchmal, ich nenne jetzt keine Namen, aber es gibt Folgen, die finde ich misslungen, weil sie der Figur untreu sind. Da wurde zum Beispiel spielerisch irgendwie die Jacke abgehakt, damit war das Thema erledigt. Es wurden Strichlisten abgearbeitet, aber die Figur war nicht lebendig. Wie Hajo als Regisseur mit Götz umgehen und arbeiten konnte, so etwas trauten sich andere nicht oder machten es nicht. Bei Hajo wurde es produktiv.

A. B.: Lasst uns noch bei Eberhard Feik als Schimanski bleiben. Wie ging denn das weiter?

H. G.: Teilweise hatte ich es mit Bert Brecht: Der Zuschauer kann der Figur widersprechen. Wenn ein Polizist zuschlug, sollte der Zuschauer sagen: »Das darfst du nicht.« Meiner Meinung nach sollte Schimanski schon eine bestimmte Art von Brutalität haben, damit der Zuschauer diese ablehnen konnte. Das war natürlich Quatsch, weil du damit keine populäre Figur schaffen kannst. Insofern wendete sich das eigentlich zum Positiven. Denn das Zuhauen von Schimanski gefiel den Zuschauern. Das kam durch Götz' Charme beim Zuhauen, weil es gut aussah. Es machte aus ihm mehr eine Märchenfigur als ich das ursprünglich gedacht hatte.

B. S.: Es gab die Idee – egal, von wem die kam –, dass Götz mitspielen sollte. Ein Publikumsliebbling sollte rein. Eberhard Feik wollten wir aber nicht vergessen.

H. G.: Ja, genau. Dann spielt er eben den Thanner.

A. B.: Aber wie kam denn Götz dazu?

H. G.: In der Zeit lief der Film, in dem Götz einen KZ-Kommandanten spielte.<sup>64</sup>

B. S.: Den Höß.

H. G.: Aufgrund dieser Theorie, dass man eine Figur auch ablehnen können muss, rückte Götz auf die Nummer eins. Das kam durch diesen Film.

B. S.: Und man merkte und wusste auch durch Götz' andere Filme, quasi Italo-Western, dass er eine Physis mitbringt.

H. G.: Die hatten die Kommissare bis dahin gar nicht.

64 AUS EINEM DEUTSCHEN LEBEN (1977, Theodor Kotulla). Im Film spielt George die fiktive Figur Franz Lang, die auf der Biografie des Auschwitz-Kommandanten Rudolf Höß basiert.

## 2. Interviews

B. S.: Eben. Und da merkte oder ahnte man, welches Potenzial da drin lag.

A. B.: Gab es denn ein Casting oder wie muss man sich das vorstellen, dass der Name Götz George auf einmal auftauchte?

B. S.: Ich mein', der Name tauchte durch Ilse Hofmann auf.

H. G.: Ja, ja.

B. S.: Ilse brachte, als wir beisammen saßen, in einer Kneipe oder im Büro, irgendwie den Namen Götz George ins Spiel.

H. G.: Zehn Jahre zuvor hatten wir den Film WINTERREISE (1975, Ilse Hofmann) gedreht. Damals schon hatte Ilse Götz gefragt, ob er das spielen würde. Aber da hatte Götz das nicht gemacht, oder Ilse hatte nur mit der Agentur gesprochen. Das hatte keinen Zweck, WINTERREISE war Low Budget. Hartmut Grund war allerdings auch für Götz.

B. S.: Der hatte immer den Höß im Kopf. Ich weiß noch, wie er argumentierte, der hatte den Kommandanten Höß gespielt, der kann also auch einen Kommissar spielen. Insofern hatten wir da auch Rückhalt.

H. G.: Gunther Witte auch!

B. S.: Witte auch. Der ließ uns machen und setzte rechtzeitig seine Hebel an, damit es mit der Figur nicht chaotisch würde, dass sie nicht rabaukenhaft wirkte, sondern ein Grund für ihre Handlungen erahnbar wurde. Ich erinnere mich an eine Diskussion mit Heidi Steinhäus, Witte und uns in seinem Büro. Beim UNSICHTBAREN GEGNER (1982, Hajo Gies) hatte das Zusammenspiel zwischen Schimanski und Thanner zum ersten Mal richtig geklappt. Der Täter war, wie es der Titel sagt, unsichtbar. Man konnte gar nicht auf die Idee kommen, auf den Täter zu schneiden. Man wusste nicht, gibt es den überhaupt, wo ist der oder was ist der. Das war eine produktive Konstellation, die zwei mussten jetzt was bieten. Außer ihnen gab es nichts zu erzählen. Es gab keine Maschinerie, die im Off gelaufen wäre, keine Katastrophe, die sich angebahnt hätte. Es war eine biedere Recherche und es gelang, aus Gesprächssituationen, Büroszenen eine Aktion zu entwickeln. Und Hänchen, Chiem van Houweninge, kam mit dieser Folge dazu.

H. G.: Wir suchten einen, der stämmiger als Götz oder mindestens genauso groß und breit war. Da fuhr ich von Köln aus mit einem geliehenen Citroën nach Amsterdam und holte Chiem.

G. M.: Du brachtest Chiem zum TATORT. Kannst du ihn vorher schon?

H. G.: Nein. Ich war damals in Köln, weil Brigitte Janner am Theater spielte und wir wohnten bei einem Maler, der einen Citroën hatte, und damit gurkte ich nach Amsterdam zur Agentur van Damme. Als ich beschrieben hatte, wen ich suchte, schlugen sie mir Chiem van Houweninge vor, der Dramaturg am Theater in Amsterdam war und ab und zu schauspielerte, aber hauptsächlich schrieb und dramaturgisch tätig war. Dann kam Chiem: »Warum sind deutsche Filme immer so trist und warum haben die Leute immer nur graue Jacken an?«

B. S.: Weil sie Beamte sind.

H. G.: Dann sagte er mir was ganz Prinzipielles: »Warum verdoppelt ihr alles. Warum muss die Musik traurig sein, wenn einer traurig ist. Kann da nicht lustige Musik sein?«

B. S.: Chiem war ein Gewinn.

H. G.: Er sagte: »Die Deutschen verdoppeln alles, sie spielen traurig, gucken traurig, Musik ist traurig, Text ist traurig, alles ist traurig. Furchtbar. Grau.«

G. M.: Das passte ja zu deinem Kontrastprinzip<sup>65</sup>.

H. G.: Ja. Chiem wurde auch von Götz voll akzeptiert. Chiem hatte bei John Gielgud<sup>66</sup> Schauspielunterricht gehabt, und wenn Götz schlecht gelaunt war, machte er John Gielgud nach und Götz lachte und war wieder gut.

A. B.: Warst du sauer, als Bernd von der Bavaria wegging?

H. G.: Nein, ich kriegte das nicht richtig mit.

B.S: Es gab in der Bavaria die Tendenz, Grund mehr zu beschäftigen. Und irgendwie war, wenn man so will, eine Normalität eingetreten. Die Figur war nach meinem Gefühl mit DER UNSICHTBARE GEGNER etabliert. Dass sie abstürzen oder langweilig werden konnte, das war für mich nicht vorhersehbar, das hat sich ergeben. Ich dachte, dass man eine Serie fürs Vorabendprogramm brauche, eine Figur ähnlich wie ein kleiner Bruder von Schimanski, eine Figur, die auf der Straße Physis hat und zeigt, die nicht theoretisch oder rechthaberisch an die Sache rangeht, sondern sich mitten ins Milieu stürzt. Und so entstand DER FAHNDER (1983 – 2001).

65 Vgl. Interview mit Hajo Gies: S. 95 und 99.

66 Sir Arthur John Gielgud (\*1904 †2000), englischer Schauspieler und Regisseur. 1977 bis 1989 Leiter der Royal Academy of Dramatic Art.

## 2. Interviews

G. M.: Warum sind zu bestimmten Zeiten gewisse Stoffe so unglaublich populär? Bei Euch kommt es mir so vor, als ob diese Schwedenkrimis allgegenwärtig gewesen wären, jeder kannte die. Es interessiert mich, welches Konzept zu einer bestimmten Zeit auf eine bestimmte Gruppe eine solche Anziehungskraft ausübt. Habt ihr eine Theorie dazu oder gibt es vielleicht eine persönliche Geschichte, was euch daran so fasziniert?

H. G.: Es entstand das Bild der schwedischen Gesellschaft, das kein anderer Roman schaffte.

G. M.: Aber welches Bild war das? Was war daran so faszinierend?

B. S.: Es hatte fast einen soziologischen Aspekt, es wurde ein Land beschrieben und die Konflikte nicht unter den Teppich gekehrt, sondern hochgewirbelt und zum Thema gemacht. Dazu bot das Genre des Krimis beste Möglichkeiten. Jedes Verbrechen ist eine soziale Tat und das ist auch Thema in der Soziologie. Die Krimis schilderten austarierte Verhältnisse, die man verstand und die ein Land begreiflich machten. Das schöne, glückliche Schweden, damit war es aus bei Sjöwall und Wahlöö. In dieser Abfolge ist Janwillem van de Wetering nicht zu vergessen, der auch Land und Leute schilderte, ohne ein Panorama zu liefern, sondern auf einer Ebene, die das Kriminalroman-Genre erfüllt.

G. M.: Gab es bei euch den Wunsch, dass das auch in der Bundesrepublik fällig gewesen wäre: die Gesellschaft zu enttarnen, den Wirtschaftswunderaufstiegsmythos, das Wir-sind-wieder-wer?

H. G.: Man erzählt etwas innerhalb eines Krimis, was sonst nur in komplizierten Romanen oder in der Kunst erzählt wird, das heißt, auch ein Krimi kann kompliziert sein. Ein Krimi kann als trojanisches Pferd dienen, damit die Leute sich für etwas interessieren, wofür sie sich normalerweise gar nicht interessieren würden.

B. S.: Bestes Beispiel ist George Simenon.

H. G.: George Simenon. Ja. Der ist auch so, das ist dasselbe.

B. S.: Die ganze *Maigret*-Reihe stellt, wie Honoré de Balzac, die französische Gesellschaft dar und hinterfragt die Bürgerlichkeit. Es hat auch ein revolutionäres Element.

H. G.: Und das hatte man in Deutschland in den *TATORTEN* nicht. Obwohl ein paar Sätze in der Konzeption des verstorbenen Gunther Witte standen, dass der *TATORT* gesellschaftskritisch sein sollte.