

Yvonne Hütter-Almerigi

Poetic justice in Fatih Akins *Aus dem Nichts*

Fatih Akin hat sich in Aus dem Nichts (2017) der Opfer der NSU-Morde und ihrer Angehörigen angenommen und ist, wie verschiedentlich in der Presse gelobt wurde, zur Bildgewalt und Sensibilität seiner frühen Werke, allen voran Gegen die Wand (2004), zurückgekehrt.¹ Was die beiden Filme eint, ist ihre gelungene Verbindung der großen, politischen Themen und ihrer ethisch-metaphysischen Verhandlungsrahmen mit der subjektiven Innensicht des Einzelschicksals, ohne – hier die Stärke – in reines Ausagieren von Stereotypen zu verfallen, auch wenn Stereotype durchaus zu Akins Instrumentarium gehören. Interkulturalität, Emanzipation, Neo-Nazismus, Terrorismus, Gerechtigkeit, Liebe, ein höherer Anspruch ist kaum vorstellbar und groß ist die Wahrscheinlichkeit des Scheiterns, der Verhandlung von Plattitüden, des moralischen Zeigefingers, des Endens im Kitsch. Akin umschifft diese Untiefen dadurch, dass die Protagonistinnen beider Filme zu partikulär, fragil und in sich gebrochen sind, um eine rein lehrstückhafte Lesart zuzulassen, auch wenn die politische Message klar und deutlich ist. Der Aufsatz widmet sich folgend einem Teil dieser Message: den ästhetischen und politischen Dimensionen des Gerechtigkeitskonzepts in Aus dem Nichts.

Die von der Presse geäußerte Hauptkritik an Akins Film betrifft das Ausblenden der realen Umstände der NSU-Morde zusammen mit den unerträglich verschleppten, offen rassistisch verzerrten Ermittlungen.² Zu wenig widme sich Akin den behördlichen Verfehlungen und dem ihnen zu Grunde liegenden sozial-realen Skandal, der nichts weniger als die Aufarbeitung des Holocaust in Deutschland in Frage stelle. Zu sehr setze er auf

¹ Bspw. Barbara Schweizerhof: „Cannes 2017: Gemischte Gefühle“. *Epd Film*. <https://www.epd-film.de/blogs/cannes-blog/2017/cannes-2017-gemischte-gefuehle>, 26.05.2017 (zit. 14.04.2018). Ebenso Peter Zander: „Fatih Akins ‚Aus dem Nichts‘: Ein Gang durch die Hölle“. <https://www.morgenpost.de/kultur/article212606539/Fatih-Akins-Aus-dem-Nichts-Ein-Gang-durch-die-Hoelle.html>, 21.11.2017 (zit. 14.04.2018).

² Martina Knochen: „Ein Film, der vor seiner eigenen Gewalt kapituliert.“ *Süddeutsche Zeitung online*, <http://www.sueddeutsche.de/kultur/aus-dem-nichts-im-kino-ein-film-der-vor-seiner-eigenen-gewalt-kapituliert-1.3760411>, 27.11.2017 (zit. 14.04.2018).

Emotionen und Hollywood-Effekte. Diese Kritik missdeutet sowohl die Intention, wie die Funktion und Wirkung des Films. Natürlich gäbe das Thema NSU noch ganz andere Zugriffe her, differenziertere, kritischere, mehr Dokumentartheater, weniger Pathos. Was der Film jedoch schafft, so die These, ist poetische Gerechtigkeit herzustellen, und zwar auf zwei Ebenen: Film-intern, auf Ebene des Plots, über Vergeltung und Film-extern, wirkästhetisch, über Empathie für die Opfer und ihre Angehörigen.

Der Racheplot wurde extensiv als Verherrlichung von Selbstjustiz kritisiert.³ Diese Lesart verkennt, dass der finale Akt der Hinrichtung der Terroristen im Film nicht der juristischen Logik des positiven Rechts im Staat, sondern, wie folgend ausführlich argumentiert wird, der ästhetischen Logik der poetischen Gerechtigkeit folgt, die auf dem Prinzip des *sum cuique* (Jedem das Seine) basiert.

Wirkästhetisch liegt die Gerechtigkeit in der emotionalen Anerkennung der Opfer, im Anerkennen, dass ihnen schreckliches Unheil widerfahren ist, sie, im distributiven Sinn, einen Schaden erlitten haben, der, im existentiellen Sinn, nicht mehr gut gemacht werden kann, und dessen Schmerz die Zuschauer, wenn auch in kleinen Anteilen und beschränkt auf die knapp eineinhalb Stunden des Films, mit-fühlen. Das integriert die Opfer ins ‚Wir‘ der Zuschauer – in die Gruppe derer, denen wir verbunden sind und denen wir Mitgefühl und Solidarität zusprechen und schulden.⁴ Barbara Schweizerhof meint: „[...]Der Film [hält sich] mit Thriller-Elementen zurück, um stattdessen die Empathie des Zuschauers zu erreichen – eine Herangehensweise, die mehr als gerechtfertigt erscheint angesichts des jahrelangen Mangels an Empathie in der deutschen Gesellschaft mit den von dem NSU Ermordeten und ihren Angehörigen.“⁵

„Zeig mal ein bisschen Em-pa-thie!!!“ sagt Katjas Sohn ganz am Anfang und gibt damit die Interpretationsanweisung für den Film, denn Rocco sagt es zwar zu Katja, gespielt von Diane Kruger, angesprochen sind aber natürlich auch die Zuschauerinnen und Zuschauer. Um die Identifizierung in Deutschland zu vereinfachen, wählt Akin den „arischen“

³ Rüdiger Suchsland: „70. Filmfestspiele Cannes. The winner takes it all...“. *artehock*. http://www.artehock.de/film/text/special/2017/cannes/05_28.html, 28.05.2017 (zit. 14.04.2018).

⁴ Vgl. Richard Rorty: *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge 1989. Vgl. auch Axel Honneth: *Kampf um Anerkennung*. Frankfurt am Main 1992.

⁵ Schweizerhof: „Cannes 2017“ (wie Anm. 1).

Typ:⁶ Keine dunkle, kleine Frau mit Kopftuch leidet hier, sondern eine blonde und blauäugige deutsche Mutter. Das ist nicht eben subtil, aber mag bis zu einem gewissen Grad effizient sein, um die Message ‚die Opfer gehören zu uns‘ in die kollektive Wahrnehmung einzupflanzen. Katjas biographische Brüche verkomplizieren die platte Solidarisierung über den Phänotyp, denn die Hamburger Kiez-Linke mag sich durchaus nicht für alle zur Identifikation anbieten. Katjas Charakterzeichnung ist moralisch ambig. Der Film changiert zwischen Identifikation und Gegenüberstellung. Verstärkt wird diese Ambiguität dadurch, dass die Zuschauer nicht mit Katjas Augen sehen, sich also formal nicht in sie hineinversetzen, sondern meist mit ihrem Gesicht konfrontiert werden. Der Film besteht zu großen Teilen aus Close-ups von Diane Krugers Gesicht, welches die Aufgabe hat, die wenig verbal explizierte Trauer und Verzweiflung zu transportieren, über die Dauer des Films schmerzlich präsent zu halten und die Zuschauer so zur emotionalen Auseinandersetzung mit dem Leid der Opfer und ihrer Angehörigen zu zwingen. Dass die Opfer nicht moralisch einwandfrei sein müssen, um unsere Empathie zu verdienen, ist Teil der ethischen Message des Films. Formal verhindert Katjas Widerstand gegenüber einer einfachen Einordnung die Versentimentalisierung des Films. Die klar und unzweifelhaft Guten gibt es nicht. Das Leben ist komplex.

Ganz anders, wenn es an die Täter geht: Akin lässt keinen Zweifel daran, wer die Bösen sind. Die Täter, das Ehepaar Edda und André Möller, werden nicht näher beleuchtet, kein Einblick in ihr Innenleben, kein Versuch der Motivierung ihrer Taten. Die wenigen Zeilen, die sie überhaupt haben, dienen der Verstärkung ihres Stereotyps (bspw. „Ich schlag der

⁶ Den Begriff ‚arisch‘ verwendet Akin selbst: „Katja ist mein Alter-Ego in dem Film, sie ist zwar eine Frau und sie ist *arisch*, aber ich konnte so viele von meinen Ängsten auf die Figur projizieren.“ (eigene Hervorhebung) *Kinokino*-Beitrag: „Aus dem Nichts‘: Ein provokanter Thriller über Justiz und Selbstjustiz“, <https://www.br.de/mediathek/video/kinokino-vom-22-november-aus-dem-nichts-ein-provokanter-thriller-ueber-justiz-und-selbstjustiz-av:5a15a9c8fb1a88001c734ee8>, 23.11.2017 (zit. 16.04.2018). Krugers Phänotyp mag sie, neben ihrer schauspielerischen Eignung, schon als Nazi-Überläuferin für Tarantinos *Inglourious Basterds* (2009) qualifiziert haben. Die Wahl Krugers lässt sich produktionsästhetisch auch anders begründen: Gerade ihre Nicht-Zugehörigkeit, ihr Nicht-Deutsch-sein prädestiniert sie für die Rolle einer hybriden Identität. Zu Transkulturalität bei Akin bis 2016 siehe: Stefanie Klos: *Fatih Akin. Transkulturelle Visionen*. Marburg 2016.

türkischen Schlampe die Fresse ein“). Auch die Wahl der Namen lässt hier keinen Platz für Ambiguität: Edda hat mit Edda Mussolini Ciano, der Tochter von Benito Mussolini, und Edda Göring, der Tochter von Hermann Göring, gleich zwei berühmte faschistisch-nazistische Vorbilder, intelligenterweise ebenfalls der Nachkommen-Generation. Der Name André, von griechisch *andreios* ‚tapfer, mannhaft‘ verstärkt die harte Note, während Möller/Müller zu den häufigsten deutschen Namen gehört. Auch bildsprachlich werden die Helfer der Täter gebrandmarkt: Wenke Husmann nennt hier beispielsweise das Kainsmal von Edda Möllers Verteidiger,⁷ der tatsächlich die Ausgeburt des Bösen scheint. Angesichts der kruden Details, die die Gerichtsmedizin zur Todesart der Opfer ausbreitet, verzieht er keine Miene und führt alle rechtlichen und psychologischen Tricks ins Feld, um seine Klientin vor der zu Beginn des Prozesses ob der Übermacht der Beweislage sicher scheinenden Verurteilung zu bewahren.

Die Aufstellung ist in ihrer moralischen Bewertung eindeutig, wenn es um die Täter und im normalen, menschlichen und damit stets ambiguen Graubereich, wenn es um die Opfer geht: Edda und André Möller gegen die Sekerci – die harten, emotionslosen⁸ und klar bösen, urdeutschen Nazis gegen die süßen und liebenden ‚Zuckerbäcker‘, was die Übersetzung von *Sekerci* ist, wobei der Assoziationspielraum von Sekerci mit dem ‚candyman‘ auch den Drogendealer umfasst.

Eine Ausnahme von dieser klaren Frontstellung bildet einzig die letzte Szene des Films, die einen kurzen Einblick in die Emotionen der Täter gewährt: Der Explosion des Wohnwagens ist eine lange (zu lange, um nicht zu Deutungen aufzurufen) Einstellung auf Edda Möllers Gesicht vorgestellt: Sie blickt aufs Meer und wirkt verängstigt, gar ‚terrorisiert‘. Formal wird sie für diesen kurzen Moment Katja parallel geschaltet, da der Film ja zu großen Teilen aus Close-ups von Krugers Gesicht besteht. Auch Katja blickt zudem in einer Schlüsselszene lange aufs Meer, die später noch Thema sein wird.

⁷ Wenke Husmann: „Filmfestspiele von Cannes: Naziterror als Thriller“. *Zeit Online*. <http://www.zeit.de/kultur/film/2017-05/filmfestspiele-von-cannes-fatih-akin-aus-dem-nichts>, 27.05.2017 (zit. 14.04.2018).

⁸ Dass dieses „keine Gefühle zeigen“ durchaus der Realität des NSU-Prozesses entspricht vgl. den *Aspekte*-Beitrag „Fatih Akins NSU-Film ‚Aus dem Nichts‘ – Schockierend nahe an der Realität“ vom 17.11.2017, online weiter verfügbar im Youtube-Channel des Bildungskanals unter: <https://www.youtube.com/watch?v=MIVVklE3J1U>, 19.11.2017 (zit. 16.04.2018).

„Das Meer“ ist der Titel des dritten und letzten Kapitels des Films. Die ersten beiden heißen „Die Familie“ und „Gerechtigkeit“. Wäre Rache tatsächlich das Thema des Films, hieße der *dritte* Teil „Gerechtigkeit“, nicht der zweite. Akin selbst gefällt das Label „Rachethriller“. Er findet, das „klingt reißerisch, aber das ist [der Film] [...] natürlich nicht, oder nicht nur“.⁹ Peter Zander meint, den drei Kapiteln des Films entsprächen drei Genres: Familiendrama („Die Familie“), Gerichtsdrama („Gerechtigkeit“) und Rachedrama („Das Meer“).¹⁰ Tatsächlich funktioniert der zweite Teil als Gerichts- oder Justizdrama, ein Kammerspiel, in dem sich schon wegen der kargen, klinischen Einrichtung alles auf die Dialoge konzentriert. Wie im Archetyp der Gattung *To Kill a Mockingbird* (1962) wird genau nicht Recht gesprochen. Der skandalöse Freispruch basiert auf der Strategie der Verteidigung, Katja, die einzige Augenzeugin, als kaputte Drogensüchtige hinzustellen, die als irrationaler Racheengel unbedingt die Schuldigen am Tod ihres Mannes und Sohnes finden will. Die Richterinnen und Richter halten die Angeklagten zwar für schuldig, sprechen sie aber ob der Unglaubwürdigkeit Katjas und damit wegen bestehender „Restzweifel“ dennoch frei. Dass das Fehlurteil so eklatant hervortritt, liegt am Hauptclou des Films: Katja ist nämlich nicht die einzige Augenzeugin – die Zuschauerinnen und Zuschauer sind es ebenfalls! Edda Möller wird eingangs beim Abstellen des mit Sprengstoff beladenen Fahrrads lange genug gezeigt, um ihr Wiedererkennen unzweifelhaft zu machen. Das Urteil verstößt damit gegen das eigene sichere Wissen der Rezipientinnen und Rezipienten. Die Kapitelüberschrift „Gerechtigkeit“ kann daher nur als Zynismus verstanden werden, als eindeutige Anklage der maroden, naziunterwanderten Justiz, oder, wie folgend näher ausgeführt werden soll, als Hinweis auf den Unterschied zwischen dem empathisch-metaphysischen Begriff der Gerechtigkeit und dem positiven, faktischen Rechtsbegriff in unseren modernen Gerichtssystemen.

Das Recht des Staates („Gerechtigkeit“) wider das Recht der Familie („Die Familie“) und der Natur („Das Meer“) – auch so können die drei Kapitelüberschriften gelesen werden. Antigone ist dabei als Intertext besser geeignet als Kleists Kohlhaas, der verschiedentlich in Rezensionen genannt wird.¹¹ Rache, Selbstjustiz im Kohlhaas’schen Sinn, scheint indes

⁹ *Kinokino*: „Aus dem Nichts“ (wie Anm. 6).

¹⁰ Peter Zander: „Ein Gang durch die Hölle“ (wie Anm. 1).

¹¹ Bspw. Suchsland: „The winner takes it all“ (wie Anm. 3).

nicht Katjas Motiv zu sein, zumindest nicht beim zweiten und ausgeführten Versuch. Der erste Versuch mag vielleicht noch mit Rache zu tun haben. Katja platziert die Nagelbombe unter dem Wohnwagen der Möllers in Griechenland und versteckt sich hinter einem Busch. Sie drückt den Auslöser aber nicht, sondern holt die Bombe zurück, fährt in ihr Ferienhaus und blickt dort lange aufs Meer. Sie bekommt zudem wieder ihre Menstruation, die seit dem Tag des Anschlags ausgeblieben war. Das könnte darauf hindeuten, dass sie ihren Frieden gemacht hat, sie in der Verarbeitung der Ereignisse zu einem Ende gekommen ist.

Abends sieht man sie an der Brandung spazieren. Nach den vorher gestreuten Zeichen wäre ein Selbstmord im Meer durchaus stringent, denn narrationslogisch hat Akins Film keine Schwächen. Keine Szene ist nur illustrativ, sondern notwendig auf formaler Ebene. Kein Detail ist nur Inventar, sondern stets Symbolträger. Das gilt sowohl für Szenenanordnungen wie für Gegenstände und Bilder. Die von Papa mit seiner Handykamera festgehaltene Familienidylle I – Mama repariert Sohnemanns ferngesteuertes Auto – ist einerseits rührend, andererseits nötig, um Katjas technische Begabung zu zeigen. Den Fernsteuerungsmechanismus desselben Autos baut Katja später in die Nagelbombe – was die Finesse erlaubt, dass die Täter mit dem Spielzeug ihres Opfers getötet werden. Das Piratenschiff auf der Badewanne im Sekerci'schen Zuhause funktioniert ähnlich: Es zeigt, dass hier ein Kind wohnte, mit dem liebevoll in der Wanne gespielt wurde, trägt aber gleichzeitig die Konnotation ‚rechtsfreier Raum‘ und ‚Tod‘, verdichtet im direkten Schwenk von Katjas Gesicht auf die Totenkopffahne und darauf folgend auf den Körper mit den geöffneten Pulsadern. Der Selbstmordversuch in der Badewanne ist auf Objektebene psychologisch motiviert durch den Verlustschmerz und die Aussichtslosigkeit, Gerechtigkeit zu erhalten. Sobald Katja über den Anrufbeantworter hört, die Täter seien gefunden und es handle sich, wie sie vermutet habe, um Neo-Nazis, erwachen ihre Geister zu neuem Leben. Formal fungiert die Szene als Prolepse und wird ergänzt durch Familienidylle II, wieder ein Handyvideo, diesmal aufgenommen von Katja, das sie sich in Griechenland wieder ansieht: Die Familie ist im Strandurlaub, Rocco will seine Eltern zum Tollen im Meer animieren; die wollen aber lieber auf der Liege entspannen. Nuri lässt sich schließlich breitschlagen, Katja bleibt liegen. Papa und Sohn spielen im Meer und Rocco ruft „Komm Mama!“ – Katja antwortet: „Später“. Dieses „Später“ zusammen mit der Prolepse in der Wanne und der oben beschriebenen Szene mit dem Blick aufs Meer

könnte durchaus auf einen Selbstmord im Meer hindeuten. Stattdessen sprengt Katja sich zusammen mit den Tätern im Wohnwagen in die Luft.

Dass dieses Ende logisch noch zwingender als der reine Selbstmord ist, liegt an der Verknüpfung der genannten mit den semantischen Varianten weiterer Motive. „Das Meer“, ein auch in anderen Filmen von Akin wiederkehrendes Motiv, stand in der Antike für Schicksal (*tyché*) und Tod – für die Übermacht der Natur und der Götter, der man sich letztlich unterwerfen muss. Das ließe sich wieder mit einem Selbstmord im Meer verbinden. Seit Kant steht das Meer aber auch für die Erfahrung des dynamisch-Erhabenen und damit für die Autonomie des Menschen, die in seiner Vernunftbegabung begründet liegt. Akin verbindet die antiken mit den modernen Deutungsvarianten.

Das ästhetische Urteil der Erhabenheit stellt sich bei Kant beim Blick auf eine „Macht, die über uns keine Gewalt hat“¹² ein.

[S]o gibt [...] die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte.¹³

Die Natur ist trotz ihrer Übermacht „für keine solche Gewalt anzusehen, unter die wir uns zu beugen hätten“¹⁴. „Also heißt die Natur hier erhaben, [...] weil sie die Einbildungskraft zur Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.“¹⁵ Die „physische Ohnmacht“ wird besiegt durch unser Vernunftvermögen, das uns „einen anderen nicht-sinnlichen Maßstab [bereitstellt], welcher jene Unendlichkeit selbst“ - gemeint ist „die Unermeßlichkeit der Natur und der Unzulänglichkeit unseres Vermögens, einen der ästhetischen Größenschätzung proportionierten Maßstab zu nehmen“ - „als Einheit unter sich hat, gegen den alles

¹² Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hamburg 2009, §28, S. 127.

¹³ Ebd., S. 129.

¹⁴ Ebd., S. 130.

¹⁵ Ebd.

in der Natur klein ist“, womit wir „mithin in unserem Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden [...]“¹⁶ Der Blick in die Übermacht ist bei Kant also verbunden mit dem Wissen, dass wir hier dennoch herrschen können: „Das Meer“ mag gewaltig sein, aber wir haben trotzdem Handlungsmacht und müssen und dürfen uns im übertragenen Sinn nicht dem Schicksal überlassen – hier ist die Verbindung von Kants ästhetischen und praktischen Schriften.

Dieses Maß an Handlungsmacht und Autonomie, das seit der Aufklärung seinen Sitz im transzendentalen Subjekt hat, geht bekanntermaßen einher mit dem Verlust des sicheren Bezugsrahmens. Was richtig und falsch ist, kann nicht mehr mit Verweis auf ein festes Regelwerk, dem sich alle beugen müssen, bestimmt werden, sondern muss durch Vernunftoperationen in jedem Fall neu beurteilt werden. Das ideale Recht wird im postmetaphysischen Zeitalter durch positives Recht ersetzt. Zwar garantieren die Vernunfturteile im kantschen System einen gewissen Grad an Objektivität, faktisch muss der Rechtsrahmen unserer heutigen Staaten indes mit Kontingenzen zurechtkommen. Das universal ‚Richtige‘ und ‚Gerechte‘ fallen zugunsten von Annäherungen und Einzelfallabwägungen – universale Gerechtigkeit, einen Rahmen für sichere, stets gerechte Entscheidungen, gibt es nicht. Wir gewinnen Handlungsmacht, aber verlieren Sicherheit.

Der Rechtstheoretiker, Strafrechtler und Sprecher des Exzellenzclusters EXC 243 „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ Klaus Günther meint:

Wenn wir auch heute noch, im säkularen, postmetaphysischen Zeitalter versucht sind, Gerechtigkeit dort zu suchen, wo wir gleichzeitig wissen, dass es keine gibt, dann ist möglicherweise die Kunst der Ort und die Praxis, welche sich diesem Verlangen stellt. Kunst konstruiert Zusammenhänge einer objektiven Gerechtigkeit, ohne sie als solche auszusprechen – und unterläuft sie zugleich. Es ist vielleicht kein Zufall, dass die Kunst in dem Augenblick autonom zu werden beginnt, da das *eine* objektive und absolute Gerechtigkeit verbürgende Glaubenssystem zerbricht und das positive Recht sich gegenüber anderen sozialen Systemen, vor allem gegenüber Moral und Religion, weitgehend verselbständigt.

¹⁶ Ebd., S. 129.

Die Kunst wird so zu dem Ort, an dem über das Versprechen einer absoluten, unverfügbaren Gerechtigkeit verhandelt wird.¹⁷

Den Begriff der „Poetic Justice“ sieht Günther dabei als vermittelndes Drittes zwischen idealem und realem/positiven Recht.¹⁸ Akins Film bietet genau dieses Dritte an – ohne eine höhere Ordnung zu proklamieren, aber dennoch der logischen Einheit eines größeren Ganzen folgend, indem, wenn schon nicht die Guten ein gutes – zumal die eindeutig „Guten“, siehe oben, nicht auszumachen sind –, so doch zumindest die Schlechten ein schlechtes Ende haben. Der Film verhandelt genau den Unterschied zwischen post- und metaphysischem Rechtsrahmen und verbindet die Deutungsschemata Schicksal/klare Ordnung mit Handlungsmacht und Autonomie und damit den Anspruch universeller Gerechtigkeit mit Eigenbestimmung.

Das Urteil, von dem die Zuschauer wissen, dass es ein Fehlurteil ist, weil sie mit eigenen Augen gesehen haben, dass Edda die Bombe platziert hat, ist nicht völlig aus der Luft gegriffen, sondern wird durchaus plausibilisiert: Katja *hat* das von der Verteidigung genutzte Drogenproblem und verkörpert bei Verlesung des Berichts der Gerichtsmedizin genau den von der Verteidigung heraufbeschworenen irrationalen Racheengel. Das Urteil folgt bis zu einem gewissen Grad den Regeln des Rechtsstaats, auch wenn die Regeln in unerträglicher Weise zu Gunsten der Angeklagten gedehnt werden. Katjas Handeln im dritten Teil rückt dieses Fehlurteil richtig und stellt damit filmintern *poetic justice* her. Katjas Handeln basiert dann nicht auf persönlicher Rache, sondern folgt dem Grundsatz universaler Vergeltung: Die Täter haben es – vor einem höheren, universellen, poetischen Ideal der Gerechtigkeit – verdient! Der dritte Teil folgt daher streng der Kausallogik: Die Schuld der Täter ist die Ursache, ihre Strafe die Wirkung:¹⁹ Sie müssen für ihre Taten zahlen, sie müssen sie vergelten!

Erst Katjas Handeln schafft Gerechtigkeit und zwar *durch* Eigenbestimmung. Akin stellt damit genau bereit, was Klaus Günther oben ausführte: Akins Film reflektiert im postmetaphysischen Zeitalter, in dem es

¹⁷ Klaus Günther: „Poetische Gerechtigkeit in Recht und Literatur. Max Frischs Homo faber“. *Zeitschrift für Internationale Strafrechtsdogmatik* 1 (2010), S. 8-19, hier S. 18.

¹⁸ Ebd., S. 12.

¹⁹ Vgl. dazu Hans Kelsen: *Vergeltung und Kausalität. Eine soziologische Untersuchung*. Wien/Köln 1982.

Eigenverantwortung, aber keine objektive Gerechtigkeit gibt, auf einen pathetisch aufgeladenen Gerechtigkeitsbegriff, der im Film genau durch das, was ihn historisch außer Kraft treten ließ, nämlich Autonomie, hergestellt wird. „Das Meer“ als Kapiteltitel und Metapher verkörpert, wie gesagt, in der Antike Schicksal und Tod und verweist ab der Aufklärung auf unsere Vernunftbegabung und Selbstbestimmung, die gegen die Übermacht der Natur absticht. Ein Selbstmord im Meer, wie er über weite Teile des Films nahegelegt wird, wäre Fatalismus, ein Sich-dem-Schicksal-überlassen und damit gefangen im vormodernen Reflexionsraum. Katja hingegen sprengt sich und die Terroristen in die Luft, womit metaphorisch dennoch alle ins Meer gehen, insofern sie in den Tod gehen. Hier verbinden sich die Ebenen ‚Schicksal‘ und ‚Autonomie‘: Die Schlechten bekommen durch Katjas Handlungsmacht und ihren Tod das, was ihnen nicht von Rechts wegen, sondern auf poetischer Ebene als Schicksal zusteht.

Ein weiteres Motiv, das für diese Deutung spricht, ist Katjas letztes Tattoo: ein Samurai. Bereits am Anfang des Films sieht man den noch nicht fertigen Samurai, als Katja mit ihrer Freundin Birgit im Hamam ist. Bereits dort sagt Katja, dass es ihr letztes Tattoo sein wird, sonst lasse sich, so scherzt sie, Nuri von ihr scheiden. Tatsächlich werden die beiden im übertragenen Sinn geschieden und es wird Katjas letztes Tattoo bleiben. Nach dem verlorenen Prozess betrachtet Katja das Tattoo lange im Spiegel und lässt sich den Kämpfer vor ihrer Abreise nach Griechenland fertig stechen – sie wird auch dort etwas vollenden, was noch nicht fertig ist: poetische Gerechtigkeit. Bei Betrachtung des Samurais im Spiegel wird Katjas Gesicht völlig emotionslos. Sie ist im dritten Teil keine Erinnye mehr wie vielleicht noch im zweiten Teil, beispielsweise bei der Anhörung des gerichtsmedizinischen Berichts, und vor allem nicht mehr nach ihrem langen Blick aufs Meer nach dem Abbrechen des ersten Versuchs. Sie ist im dritten Teil eine Kriegerin – nicht blind vor Wut und auf Rache sinnend, sondern eine Kämpferin mit Kodex, den Ihren loyal verbunden und technisch versiert, wie es sich für einen Samurai gehört. Sie ist kein Spielball der Umstände; sie gibt sich weder emotionsbeladen einer blutigen Rache hin, noch gibt sie verzweifelt auf und tötet sich im Meer. Sie wägt ab, entscheidet klar und selbst und führt die Täter ihrer poetisch gerechten Strafe zu.

Akins Film mag nicht als Aufarbeitung der Hintergründe der NSU-Mordserie taugen, zu unterkomplex ist die Verhandlung der Umstände und

Abläufe, aber genau durch seine streckenweisen Vereinfachungen schafft er zumindest einen kurzen Moment des Mitfühlers und stellt die Geschehnisse vor das universale, poetische Gericht. Das sollte man nicht unterbewerten, schließlich wirken Literatur und Film durch ihre Kontext-Sensibilisierung und Perspektivverschiebung auf lange Sicht auf die normativen Ordnungsrahmen zurück, die unsere Gesellschaft leiten und auf denen der Erlass von Gesetzen, ihre Anwendung und die soziale Wahrnehmung von Urteilen basieren, wie die *Law-and-Literature*-Forschung nahelegt:

Once understood in the context of the narratives that give it meaning, law becomes not merely a system of rules to be observed, but a world in which we live. In this normative world, law and narrative are inseparably related. Every prescription is insistent in its demand to be located in discourse – to be supplied with history and destiny, beginning and end, explanation and purpose. And every narrative is insistent in its demand for its prescriptive point, its moral. History and literature cannot escape their location in a normative universe, nor can prescription, even when embodied in a legal text, escape its origin and its end in experience, in the narratives that are the trajectories plotted upon material reality by our imaginations.²⁰

Akin liefert einen Beitrag zu diesem normativen Diskurs, in dem Recht, Moral und wahre und imaginäre Geschichten verwoben sind. Mit Akins Film sind die Opfer in den Fokus gerückt und damit endlich Teil der Narration geworden, auf der basierend wir uns mit den NSU-Morden auseinandersetzen müssen und die Urteile in der wirklichen Welt bewerten werden. Dem menschlichen Leid Raum gegeben zu haben und mit seinem unbedingten Ruf nach poetischer Gerechtigkeit die Latte für die moralische Bewertung hoch gehängt zu haben, das ist ein nicht eben kleines Verdienst.

²⁰ Robert Cover: "Nomos and Narrative". *Narrative, Violence, and the Law – The Essays of Robert Cover*. Hg. Martha Minow/Michael Ryan/Austin Sarat. Michigan 1995, S. 95-172, hier S. 96; vgl. auch Martha Nussbaum: *The Fragility of Goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and Philosophy*. 26. Aufl. Cambridge 2011; und Dies.: *Poetic Justice – The Literary Imagination and Public Life*. Boston 1997.