

„Vielleicht war der Teufel im Spiel“

Die Suggestion von Verschwörung und die Konstruktion der Sicherheitsbehörden in der ARD-Trilogie „Mitten in Deutschland: NSU“

Karl N. Renner und Tanjev Schultz

Beitrag zur Veranstaltung: »Gesellschaftsentwürfe im Film und Fernsehen der Gegenwart« der Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie

Einleitung

Im April 2016 sendete die ARD im Ersten Programm den Dreiteiler „Mitten in Deutschland: NSU“. Damit wollte sie einen Beitrag zur Aufklärung des NSU-Komplexes leisten (Sperl 2016). Dem „Nationalsozialistischen Untergrund“ (NSU) werden zehn Morde, drei Sprengstoffanschläge und 15 Raubüberfälle zugeschrieben (vgl. Frindte et al. 2016; Schultz 2017). Als die Terrorgruppe im November 2011 aufflog, erschütterte dies die Sicherheitsarchitektur der Bundesrepublik. Mehr als 13 Jahre lang hatten die Neonazis Uwe Böhnhardt, Uwe Mundlos und Beate Zschäpe unter falschen Namen mitten in Deutschland gelebt. Die ARD-Filme konzentrieren sich jeweils auf eine Perspektive: die Perspektive der Täter/innen, der Opfer und der Ermittler. Auch wenn sie als Spielfilme konzipiert sind, die keinen dokumentarischen Anspruch erheben, lehnt sich die Trilogie eng an das reale Geschehen an. Schriftinserts nennen Ort und Datum der gezeigten Ereignisse. Sogar das Nummernschild des Wohnmobils, das Böhnhardt und Mundlos im Film benutzen, stimmt bis auf einen Buchstaben mit dem des Originalfahrzeugs überein.¹ Umso brisanter und interessanter erscheinen die Abweichungen und die fiktionalen Elemente, mit denen die Filmreihe in die öffentliche Darstellung und Diskussion eingreift und auf das Bild einwirkt, das sich die Zuschauer/-innen vom NSU und seinen Hintergründen machen können.

Als zentral erscheinen die Konstruktionen, mit denen die Arbeit der Sicherheitsbehörden – Polizei und Verfassungsschutz – charakterisiert wird. Das düstere Bild, das hier entsteht, entspricht einerseits den zahlreichen, von parlamentarischen Untersuchungsausschüssen und journalistischen Recherchen nachgewiesenen Fehlern, Ungereimtheiten und Skandalen im Behördenhandeln. Andererseits suggeriert die Trilogie eine in die Polizei und den Verfassungsschutz hineinreichende Verschwörung, die in dieser Weise (bisher) nicht belegbar ist. Sie greift dabei massiv auf die Genrekonventionen des Krimi-

¹ Im Film lautet das Kennzeichen V: ML 1121, in Wirklichkeit war es V: MK 1121.

nalfilms und des (Spionage-) Thrillers zurück. „Vielleicht war der Teufel im Spiel“, heißt es zu Beginn des dritten Films („Die Ermittler – Nur für den Dienstgebrauch“, Regie: Florian Cossen) – und damit sind, wie sich aus dem weiteren Verlauf ergibt, offenbar die Agent/-innen des Inlandsgeheimdiensts gemeint. So schließt die Trilogie an die vielen kursierenden Verschwörungstheorien zum NSU an, die es schon deshalb beim Publikum einfach haben dürften, Glaubwürdigkeit für sich zu beanspruchen, weil der Fall ungewöhnlich komplex ist und die Behörden wegen ihrer eigenen Fehler und Verwicklungen viel Vertrauen verloren haben.

Der Beitrag skizziert zunächst das Verhältnis von Verschwörungstheorien und narrativen Strukturen. Anschließend analysiert er die filmischen und dramaturgischen Mittel, mit denen im dritten Teil der NSU-Trilogie die Suggestion einer Verschwörung erreicht wird und vergleicht diese Erzählung im Sinne eines Realweltabgleichs mit den Fakten, soweit sie sich aus den NSU-Ermittlungen und der Gerichtsverhandlung zum NSU bisher ergeben haben.² Schließlich analysiert er das vom Film entworfene Bild der Polizei und des Geheimdiensts und fragt, ob das Filmprojekt tatsächlich einen Beitrag zur Aufklärung leistet.

Das narrative Muster von Verschwörungstheorien

Verschwörungstheoretisches Denken erlebt in der Gegenwart einen Aufschwung. Zumindest ist die Aufmerksamkeit für das Phänomen gestiegen, nachdem sich in den vergangenen Jahren in Teilen der westlichen Demokratien ein Syndrom aus Populismus, Politik- und Medienverdrossenheit sowie Verschwörungstheorien gebildet hat. Die Verbreitung von Gerüchten, Legenden und *fake news* im Internet, die Renaissance von Propaganda und Desinformation in der politischen Kommunikation und das Entstehen einer mehr oder weniger gefestigten verschwörungstheoretischen Infrastruktur (aus Verlagen, Vereinen, Versammlungen) lassen sich nicht mehr ignorieren. Dazu kommt die Unterhaltungsindustrie, die seit jeher einen Sinn für das dramatische Potenzial von (Verschwörungs-)Mythen bewiesen hat und in fiktionalen Beiträgen das Ihre zu einer „conspiracy culture“ beiträgt. Diese ist, wie der Medienwissenschaftler Stef Aupers feststellt, keine Randerscheinung mehr: „Conspiracy culture evolved over the last decades from a deviant, exotic phenomenon to a mainstream narrative that has spread through the media and is increasingly normalized“ (Aupers 2012: 23f.).

Verschwörungstheorien lassen sich als Erzählungen verstehen, die eine spezielle narrative Struktur aufweisen. Dies gilt zunächst unabhängig von der Frage, ob sie in einem fiktiven Genre auftauchen oder als angebliche Realitätsdarstellungen. Charakteristisch ist die Konstruktion von zwei Handlungszusammenhängen, die alternativ zueinander stehen. Die eine Version gilt als die offizielle beziehungsweise als die naive: Sie besteht aus einem Trugbild. Die andere Version ist die, in der dieses Trugbild entlarvt und durch die (vermeintlich) wahre Geschichte ersetzt wird. „Conspiracy theories must be read as a narrative form that takes place whenever a plot reveals a ‘defect’, that is, when it goes awry. Conspiracy theories take place when a single plot is revealed to contain *two plots*; a ‘visible plot’ and an ‘invisible’ or secret plot“ (Kelman 2012: 18). Hinter dem geheimen Plot stecken benennbare Akteure.

² Tanjev Schultz, einer der beiden Autoren, recherchiert und schreibt seit Jahren über den NSU-Komplex, hat Zugang zu mehreren hunderttausend Seiten Material und hat regelmäßig sowohl den NSU-Prozess als auch die Sitzungen diverser Untersuchungsausschüsse besucht.

Für Verschwörungstheorien ist es typisch, dass sie komplexe Vorgänge, für die normalerweise auch Zufälle und nicht-intentionale Strukturen eine wichtige Rolle spielen, auf vorsätzliches Handeln eines Verschwörerkreises zurückführen. Dies kann auch andeutungsweise geschehen. Entscheidend ist, dass die offizielle Version – der vordergründige Plot – erschüttert beziehungsweise umgedeutet wird. Alle Ereignisse werden in einen neuen Rahmen gestellt, der das gesamte Bild verändert. Verschwörungstheoretische Erzählungen bedienen sich, wie John Seidler treffend herausgearbeitet hat, einer Framing-Strategie (Seidler 2016: 35f.).³ Die Fakten und Ereignisse der offiziellen Version werden neu gerahmt und gewinnen dabei eine andere Bedeutung. Es können auch Episoden und Details hinzugefügt, weggelassen oder umkomponiert werden.

Erzähltheoretisch betrachtet erinnert dieses narrative Muster an das Erzählen vor Gericht, wo Kläger und Beklagte oder Angeklagte die gleichen Fakten zu divergierenden Geschichten verknüpfen. Allerdings gibt es beim Erzählen vor Gericht mit dem Richter eine Instanz, die aus diesen Geschichten und Gegengeschichten ein Masternarrativ formt, das verbindlich festlegt, „wie es war“, und „was in Folge dessen gilt“ (Arnauld 2009: 32). Diese Rolle des „Situationsmächtigen“ (Lausberg 1967) kommt beim Erzählen von Geschichten üblicherweise dem Erzähler bzw. der Erzählinstanz zu. Der Erzähler legt fest, inwieweit die erzählten Sachverhalte für die erzählte Geschichte verbindlich sind, und zugleich muss er eine Erzählstrategie entwickeln, um seine Zuhörer/-innen von der Verbindlichkeit seiner Festlegungen zu überzeugen (Kanzog 1977: 106).

Erzählstrategie und dramaturgische Mittel im NSU-Film

Die Erzählinstanz des dritten Teils der NSU-Trilogie zieht den verschwörungstheoretischen Rahmen gleich zu Beginn, indem sie den Teufel ins Spiel bringt. Allerdings nicht als konkrete Figur, sondern als Inbegriff des Bösen und als eine mysteriöse, dunkle (Über-)Macht. Zu sehen ist Eisenach, wo die Terroristen Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt am 4. November 2011 gestellt und tot in einem Wohnmobil gefunden wurden. Der Film nutzt diesen Ort, um an die bekannte Legende von Martin Luther und dem Teufel zu erinnern. Während die Kamera auf die Wartburg schwenkt, heißt es im Voice Over: „Hier und an diesem Ort wird es für die Welt sichtbar werden. Und vielleicht war auch hier, wie damals, als Martin Luther auf der Wartburg die Bibel übersetzte, der Teufel im Spiel. Luther vertrieb den Teufel mit Tinte. Aber vielleicht ist es der Teufel, der die Welt zusammenhält“ (00:20). Damit wird die Interpretation der erzählten Fakten von Anfang an in eine bestimmte Richtung gelenkt, obwohl oder gerade, weil hier der teuflische Hintergrund nur angedeutet wird.

Auch an anderen wichtigen Stellen entrückt der Film das gezeigte Geschehen in die Sphäre des emphatisch Bedeutungsvollen, indem er demonstrativ auf den traditionellen Bildungskanon zurückgreift. So rezitiert der Protagonist, der fiktionale Zielfahnder Paul Winter (gespielt von Florian Lukas), als er in der Mitte des Films immer weniger versteht, was er beobachtet, Hermann Hesses Gedicht „Im

³ Bereits Erving Goffman hat die Framing-Analyse auch auf Verschwörungen bezogen. Er schrieb: „(I)n theory it should be possible to misframe any short strip of activity. The right circumstances are all that is required and an illusion, an error in framing, will result. ... Material evidence can always be manufactured and given an appropriate biography in order to provide false grounding for events. A conspirational social net can be produced involving multiple witnesses ... (W)hatever we use as a means of checking up on claims provides a detailed recipe for those inclined to cook up reality; whatever makes it hard for fabricators to function also make it easy.“ (Goffman 1974: 445)

Nebel“: „Seltsam im Nebel zu wandern! / Einsam ist jeder Busch und Stein / Kein Baum sieht den andern / Jeder ist allein.“ (45:45). Und am Ende des Films, wenn die fiktionale Figur des Neonazis Jonas Breiling (Martin Baden) in einem brennenden Auto ums Leben kommt, bevor er als Zeuge Licht ins Dunkel bringen könnte, erklingt Mozarts Requiem (89:00). Durch diese artifizielle Überhöhung entsteht der Eindruck, dass sich hinter dem gezeigten Geschehen noch etwas anderes, etwas Besonderes verbirgt, dass sich ein Schleier über den Fall gelegt hat, den es zu lüften gilt. Was genau darunter zu sehen wäre, wird weder direkt gesagt noch direkt gezeigt. Der Film deutet nur an, legt nahe, raunt und munkt. Die Schlussfolgerungen überlässt er den Zuschauerinnen und Zuschauern, eine erprobte Strategie, wenn es darum geht, sie vom Wahrheitsanspruch einer erzählten Geschichte zu überzeugen.⁴

Indem sich der Film aber nicht explizit festlegt, immunisiert er sich auch gegen Kritik an seiner Darstellung. Er schützt sich – wie in der Wartburg-Szene – durch ein großes „Vielleicht“. Doch dahinter ordnet er die Ereignisse so, dass der Eindruck entstehen muss, es gebe eine bisher nicht aufgedeckte Verschwörung, in die staatliche Stellen und Beamt/-innen verwickelt seien.

Diese Strategie, die wesentlichen Schlussfolgerungen den Zuschauerinnen und Zuschauern zu überlassen, bestimmt die gesamte Gestaltung des Films. Er operiert auf allen Ebenen exzessiv mit Leerstellen und Nullpositionen. Will man ihn als ein kohärentes Sinnangebot rezipieren, dann kommt man nicht umhin, diese Leerstellen mit den Deutungsangeboten des Films und mit dem Wissen aufzufüllen, das man anderswo erworben hat (Titzmann 1977: 241). Das ist heute ein Gestaltungsverfahren vieler Bücher und Filme mit künstlerischem Anspruch, hier ist es wegen des aktuellen Hintergrunds jedoch alles andere als unproblematisch. Da der Film bei seinen Realitätsbezügen ohnehin zwischen dokumentarischer Faktentreue und fiktionaler Gestaltungsfreiheit oszilliert, vermengt er mit dieser Erzählstrategie Genrekonventionen und Wissen über reale Ereignisse zu einer Wirklichkeitserklärung höchst zweifelhafter Art.

Exemplarisch sind die zahllosen defizitären Point-of-View-Sequenzen, wie subjektive Blicke in einen Autorückspiegel, die nicht aufgelöst werden (zum Beispiel 05:03), oder Aufnahmen durch das Display einer Videokamera (zum Beispiel 05:30). Da hier die komplettierenden Einstellungen fehlen, die das sehende Subjekt zeigen (Kuhn 2011: 140), weiß man zwar, dass hier jemand etwas beobachtet, doch man weiß nicht, wer das ist. So entsteht das Gefühl einer permanenten anonymen Überwachung, wie es für das Genre des Agententhrillers typisch ist. Doch trifft dies auch die Realität der Bundesrepublik Deutschland?

Nicht nur die erzählerische Darstellung des Films, auch die erzählte Handlung ist höchst artifiziell angelegt. Der Film verschränkt mithilfe vieler Zeitsprünge und Leerstellen zwei Zeitebenen miteinander. Zum einen spielt seine Handlung in den Tagen zwischen dem 4. November 2011 und dem 8. November 2011, dem Tag, an dem sich Bönnhardt und Mundlos in Eisenach das Leben nehmen, und dem Tag, an dem sich Zschäpe in Jena der Polizei stellt. Zum anderen spielt die Handlung im Jahrzehnt zuvor, als die drei nach dem 26. Januar 1998 im Untergrund abgetaucht waren. Diese beiden Zeitebenen sind durch die fiktionale Figur des Zielfahnders Paul Winter (Florian Lukas) verklammert, der für das Landeskriminalamt Thüringen arbeitet. Er war zur Fahndung nach dem untergetauchten Trio eingesetzt und soll jetzt Zschäpe ausfindig machen. Dabei wird er von der angehenden Ermittlerin Charlotte

⁴ Mustergültig umgesetzt ist diese Strategie im Pseudodokumentarfilm „The Blair Witch Project“ (1999). Alle Figuren, die davon sprechen, dass in den Wäldern eine Hexe spukt, relativieren ihre Aussagen sofort wieder. Die Ereignisse spitzen sich aber so zu, dass die Existenz einer Hexe zuletzt die einzige Möglichkeit ist, all die rätselhaften Vorkommnisse zu erklären (Renner 2002: 396-398).

Ahler (Liv Lisa Fries) begleitet, der Tochter seines ehemaligen Kollegen Walter Ahler (Sylvester Groth), der inzwischen verstorben ist.

Durch dieses komplizierte Zeit- und Personaltableau ergeben sich für den Film zahlreiche dramaturgische Möglichkeiten, gegenwärtige und vergangene Ereignisse aus unterschiedlichen Blickpunkten darzustellen, zu bewerten und zu erklären. Dabei sind die Erzählperspektive des Films und damit das Wissen, das er den Zuschauer/-innen vermittelt, auf die Figur von Paul Winter fokalisiert.⁵ Diese wissen kaum mehr als er. Hier fällt Winters Begleiterin, Charlotte Ahler, die wichtige Funktion zu, in ihren Dialogen Begründungen für die aktuellen und ehemaligen Fahndungsmaßnahmen einzufordern und vermeintliche Gewissheiten in Frage zu stellen. Immer mehr erhärtet sich dabei ihr Verdacht, dass Staatsschutzbeamte mit der rechten Szene konspirieren. Resigniert stellt sie daher am Ende des Films fest, nachdem Winter und sie einen weiteren ergebnislosen Versuch hinter sich gebracht haben, Licht ins Dunkel zu bringen: „Die reden keinen Unsinn, Paul, die vertuschen.“ Und konsequent steigt sie dann aus den Ermittlungsarbeiten aus (83:00).

Diese Aussage einer positiv besetzten Figur an einer derart prominenten Stelle ist die endgültige Bestätigung der „Lesart“ des Films, dass sich unter der Oberfläche der gezeigten Ereignisse ein „invisible plot“ verbirgt, eine Konspiration von Staatsschützern und Neonazis. Etabliert wird diese „Lesart“ bereits in den Anfangsszenen des Films. Dort kommt nicht allein der Teufel ins Spiel. Durch eine raffinierte Verschränkung narrativer Handlungsmuster und filmischer Kohärenzbeziehungen wird bereits dort auch diese Konspiration suggeriert.

Nachdem man während des Titelvorspanns gesehen hat, wie Böhnhardt und Mundlos eine Bank überfallen, mit ihrem Wohnmobil entfliehen und dieses dann bei einer Schießerei in Flammen aufgeht, beginnt der Film nach dem Haupttitel mit einer Autofahrt von Dieter Wolter, einem fiktionalen Staatsschutzbeamten (gespielt von Thomas Lawinky), zum ausgebrannten Wohnmobil. Als er dort eintrifft, ist die Feuerwehr noch bei der Arbeit und die örtliche Kriminalpolizei hat gerade mit ihren Ermittlungen begonnen (05:11)⁶. Durch Gesten und Blicke der Anwesenden, die Art der Begrüßungen und Befragungen wird schnell klar, dass Wolter in der semantisch-narrativen Struktur dieses Raums die Position der zentralen Figur besetzt und darüber bestimmt, welche Normen und Regeln dort verbindlich sind.⁷ Das sind, wie sich sofort zeigt, nicht die üblichen Regeln polizeilicher Ermittlungsarbeit. Wolter fordert zur sichtbaren Verwunderung der Beteiligten, dass ihm die Kamera mit den Aufnahmen vom Tatort ausgehändigt wird, und er lässt unbeeindruckt von Gegenargumenten das Wohnmobil mit einem Abschleppwagen abtransportieren.

Diese Szene am ausgebrannten Wohnmobil ist mit der Filmsequenz eines Telefongesprächs verschränkt. Man sieht eine Frau, die an einem Schreibtisch vor einem Computer sitzt und einen Telefonanruf entgegennimmt (06:16). Aus den vorhergehenden Filmen kennt man sie als Beate Zschäpe. Dann sieht man Wolter am Tatort, wie er dort mit seinem Handy telefoniert, man hört aber nicht, was er sagt (06:31). Und dann sieht man, wie Computer und Schreibtisch in Flammen stehen (07:06). Entsprechend den konventionellen filmischen Gestaltungsmustern kann man aus diesen Einstellungen folgern, dass Wolter Zschäpe angerufen hat und diese dann alles in Brand gesetzt hat. Abgesehen vom Telefonat deckt sich das alles mit dem ungefähren Wissen, das man als Zuschauer/-in vom realen Ge-

⁵ Zum erzähltheoretischen Konzept der Fokalisierung bzw. Perspektivierung vgl. Lahn und Meister 2008: 103-116.

⁶ Zeitangaben in Minuten und Sekunden.

⁷ Diese Analyse stützt sich auf die Weiterentwicklung der Grenzüberschreitungstheorie von Jurij M. Lotman (Lotman 1972, Renner 2004), zum Konzept der zentralen Figur Renner 2004: 379.

schehen hat: dass Böhnhardt und Mundlos in Eisenach in ihrem ausgebrannten Wohnmobil tot aufgefunden wurden, dass Zschäpe daraufhin die gemeinsame Wohnung in Zwickau in Brand gesteckt hat und dann einige Tage nicht auffindbar war.

Der gesamte Komplex konkretisiert damit den verschwörungstheoretischen Frame, der kurz zuvor in der Wartburgszene eingeführt wurde. Mit dem leitenden Beamten Wolter gibt es nun auch eine Figur, der man zutrauen kann, das Werk des Teufels zu betreiben. Wolter bestimmt, was geschieht, und er hält sich dabei an keine Regel. Zugleich wird das große „vielleicht“ der Wartburgszene fortgesetzt. Es bleibt nämlich offen, ob Wolter bei seinem Telefonat wirklich Zschäpe anruft oder ob er nur den Abtransport des Wohnmobils regelt, wie dies sein anschließendes Gespräch mit dem Kriminalkommissar nahe legt (07:20). Doch von wem bekam Zschäpe dann den Anruf, der im Film zu sehen war? Und was ist 4. November 2011 tatsächlich geschehen?

Die Produzentin der Trilogie, Gabriela Sperl, hat gesagt, die drei NSU-Filme würden, da der NSU-Prozess noch laufe, „keine Erklärungen“ liefern, „sie sind eher eine Spurensuche, sie werfen Fragen auf“ (Sperl 2016). Dieser Film belässt es aber keineswegs bei ungeklärten Fragen. Er schiebt Fakten hin und her oder biegt sie so um, dass sie zur offenbar gewünschten Verunsicherung beitragen, ob nicht der Staat doch viel tiefer als bekannt verstrickt ist. So ist die Telefon-Szene keineswegs von den rekonstruierbaren Fakten gedeckt. Ein Gespräch Zschäpes mit einem Beamten ist nicht bekannt. Der Film hat sich stattdessen bei vermeintlichen Ungereimtheiten frei bedient: Nach dem Auffliegen des NSU fiel auf, dass am Tag des 4. November 2011 mehrmals von einem Anschluss des sächsischen Innenministeriums aus versucht worden war, Zschäpes Mobiltelefon anzurufen. Rätselhaft ist das allerdings nicht: Nachdem Zschäpe das Haus in Zwickau in Brand gesetzt hatte, versuchten Polizisten, die vermisste Bewohnerin zu erreichen. Der Anschluss der Beamten war auf das Innenministerium registriert. Dass es sich bei der Mieterin der Wohnung um Beate Zschäpe handelte, war zunächst nicht klar, ihre unter einem Alias-Namen laufende Telefonnummer konnte jedoch nach der Explosion der Wohnung ermittelt werden. Bis heute ist zwar nicht geklärt, wer die Nummer damals weitergab, es ist aber gesichert, dass mindestens die Hausverwaltung über Zschäpes Handynummer verfügte. Die entsprechenden Anrufe auf ihrem Handy erfolgten erst nach der Brandlegung in Zwickau, nicht bereits unmittelbar nach dem Brand des Wohnmobils in Eisenach. Dennoch kursieren bis heute Verschwörungsmymen über die Anrufsversuche der Polizei.

Eine weitere mögliche Inspirationsquelle für die Filmszene liegt darin, dass lange Zeit unklar war, auf welchem Wege Zschäpe vom Tod ihrer beiden Freunde erfuhr, bevor sie die Wohnung anzündete. Zunächst hatte es geheißen, aus den Medien könne sie davon nicht erfahren haben, weil so früh noch keine Berichte über den Vorfall in Eisenach gelaufen seien. Später stellte sich heraus, dass es sehr wohl schon zu einem frühen Zeitpunkt entsprechende Radionachrichten gab. Diese will Zschäpe, wie sie im NSU-Prozess erklärte, gehört haben. Es ist eine durchaus plausible Erklärung.

Der Film füllt dagegen die (vermeintlichen) Leerstellen der offiziellen Version durch die Suggestion eines Kontakts zwischen Zschäpe und den Behörden auf und schürt damit den Verdacht einer Verschwörung.

Konstruktionen von Polizei und Geheimdienst im NSU-Film

Unmittelbar nach der Telefonszene wird der Zielfahnder Paul Winter ans sichergestellte Wohnmobil gerufen. Er soll bei der Suche nach Zschäpe helfen (09:55). Damit wird der Protagonist des Films eingeführt, auf dessen Perspektive die weitere Informationsvergabe des Films fokalisiert ist. Die Zuschauer/-

innen erleben damit das aktuelle Geschehen aus dem Blickwinkel des Ermittlerduos Winter und Charlotte Ahler und das vergangene aus dem Blickwinkel der beiden Zielfahnder Winter und Walter Ahler. Dementsprechend ist auch die weitere Handlung des Films nach dem Muster „Wir da unten, ihr da oben“ strukturiert, wie man es aus unendlich vielen Fernsehkrimis kennt.

Winter und Charlotte Ahler treffen auch gleich auf Wolter, einem leitenden Beamten des Thüringer Landeskriminalamts, der sich schnell als ihr Antagonist entpuppt und ihnen mit der bezeichnenden Formulierung „Weiß der Teufel“ wichtige Informationen offensichtlich vorenthält (10:20). Der Antagonist des Ermittlerduos Winter und Walter Ahler ist Helmut Roewer (Ulrich Noethen), der Chef des thüringischen Verfassungsschutzes. Bemerkenswert ist, dass außer für ihn nur noch für die drei untergetauchten Neonazis, die den NSU gebildet haben sollen, die tatsächlichen Namen verwendet werden. Auch werden gerade die Beamten des Verfassungsschutzes im Verlauf des Films als unglaubliche und verdorbene Figuren gezeichnet und so als plausible Kandidaten für den Komplott vorgeführt. Roewer hält Walter Ahler für die „treibende Kraft“ bei der Suche nach dem untergetauchten Trio (30:00) und knöpft ihn sich bei einem Gespräch im Kollegenrahmen vor (32:00). Denn er will ihn von der Observation seiner V-Leute in der rechten Szene abhalten, wodurch aber Ahlers Fahndungsansatz nach dem Trio hinfällig würde.

Dass es zwischen Polizei und Verfassungsschutz auch in der Realität Konflikte und Rivalitäten gab, ist unstrittig. Der Film unterschlägt aber weitgehend die problematische Rolle, die auch die Zielfahnder in dieser Konstellation spielten, und stilisiert sie stattdessen im Sinne eines aussichtslosen und heroischen Kampfes der Guten gegen die Bösen zu einsamen Kämpfern. An der Fahndung nach dem Trio waren etliche Behörden und zahlreiche Beamt/-innen beteiligt. Der Film reduziert das Personal und verdichtet die Abläufe in einer Weise, die der realen Komplexität des Sicherheitsapparates und der Arbeitsteilung im Föderalismus nicht gerecht werden kann.⁸ Diese Verdichtung, die sicher auch den dramaturgischen Anforderungen eines Spielfilms geschuldet ist, ist eine wichtige Komponente für die verschwörungstheoretische Erzählung. Denn je größer der Kreis der Akteure, desto schwieriger wird es, sie alle als Eingeweihte oder Gelenke eines Komplotts zu sehen. Ein überschaubares Personal erleichtert die verschwörungstheoretische Lesart. Das sprichwörtliche Ziehen der Fäden wird zwar nirgendwo so deutlich gezeigt, dass das Publikum am Ende wüsste, wer nun die Verschwörung in welcher Weise und in welcher genauen Besetzung betrieben hat. Aber vor allem das Personal des Geheimdiensts hat sich hinreichend verdächtig gemacht. In den Hintergrund geraten systemische Faktoren und Erklärungen, beispielsweise Defekte im Föderalismus und die Geheimhaltungsregeln der Behörden, sowie unintendierte Handlungsfolgen, Zufälle, komplizierte Kausalketten und Verästelungen, die den NSU-Komplex so schwer durchschaubar machen (vgl. Deutscher Bundestag 2013; Seibel 2014). Als Erklärung für das Scheitern der Ermittler wird die bewusste Manipulation und Konspiration nahegelegt. An einer Stelle sagt der Chef des Landeskriminalamts: „Es gibt keine Spur.“ Darauf antwortet Zielfahnder Walter Ahler: „Weil jemand sie deckt und versteckt!“ (22:09).

Um den Gegensatz sinistre Agent/-innen versus tapfere Fahnder zu bedienen, suggeriert der Film, Ahler und sein Kollege würden aus Idealismus und Wahrheitsliebe sogar auf eigene Faust ermitteln („Wir suchen weiter – auch ohne Auftrag“, 22:21). In der Realität war es so, dass die Zielfahnder tatsächlich keinen formalen Auftrag zur Suche nach dem untergetauchten Trio hatten, jedoch sehr wohl einen mündlichen – und dass sie ihre Suche zeitweise eher halbherzig und insgesamt sprunghaft und

⁸ Dies zeigt sich auch an der Darstellung von V-Leuten. Dabei zieht der Film Versatzstücke aus verschiedenen V-Mann-Geschichten zusammen und mischt diese ineinander. So entsteht ein neues, mit der Realität nicht mehr zusammenpassendes Bild.

keineswegs konsequent betrieben. Gut belegt sind zwar auch etliche Fehler, Eigenmächtigkeiten, Informationsblockaden und Skandale im Verfassungsschutz, vor allem (aber nicht nur) in Thüringen. Die nicht zuletzt von der Zielfahndung selbst genährten Gerüchte, der Geheimdienst habe mit Zschäpe und ihren Freunden gemeinsame Sache gemacht und diese als V-Leute beschäftigt, sind jedoch bis heute durch keine substanziellen Belege gestützt. Gleichwohl nimmt der Film diese Theorie auf. In zwei Szenen erkundigt sich Winter bei Verfassungsschützern, ob die Untergetauchten V-Leute seien. Der eine Agent dementiert (28:20), der andere weicht aus (60:00).

Was das Publikum von den Beamten des Verfassungsschutzes zu halten habe, zeigt der Film auch durch sexuelle Andeutungen. Er suggeriert Ausschweifungen und ein Verhältnis zwischen einem Beamten und einem V-Mann aus der Neonazi-Szene (25:30ff.). Grotesker Höhepunkt der Arroganz und Dekadenz des Verfassungsschutzes ist ein lemurenhafter Maskenball, der von Roewer in einer Paradeuniform des deutschen Kaiserreichs mit einem Pistolenschuss eröffnet wird (56:00).

In der Tat war der Verfassungsschutz in Thüringen um die Jahrtausendwende in einem höchst fragwürdigen Zustand, doch die filmische Darstellung blendet die Komplexität der Behördenrealität weitgehend aus – zugunsten eines zunächst mysteriös anmutenden, letztlich aber dichotom strukturierten, überschaubaren und personalisierten Konflikts zwischen Unten und Oben, Gut und Böse.

Aufklärung mit fiktionalen Mitteln?

Die NSU-Filmtrilogie „Mitten in Deutschland: NSU“ ist mittlerweile für den Deutschen Fernsehpreis 2017 nominiert. Orientiert man sich ausschließlich an ästhetischen Kategorien, erscheint diese Auszeichnung keineswegs unverdient. Die Frage ist allerdings, ob diese Trilogie den von ihrer Produzentin formulierten Anspruch erfüllen kann, „zur Aufklärung“ des NSU-Komplexes „beizutragen“ (Sperl 2016).

Daran lässt sich zweifeln. Denn der hier behandelte Film setzt nicht nur auf gängige Klischees über die Behörden, sondern bedient sich ausgiebig bei den kursierenden Gerüchten und Verschwörungstheorien zum NSU. Das erwiesene Versagen der Behörden zu zeigen, genügte offenbar nicht – es sollte eine spannende, emotional aufwühlende Erklärung mitgeliefert werden. Entwickelt wird sie entlang bekannter verschwörungstheoretischer Versatzstücke. Der Film lässt fast nichts aus, was in entsprechenden Zirkeln verbreitet ist: dass der Geheimdienst die untergetauchten Neonazis bewusst gedeckelt habe; dass Beate Zschäpe und ihre Freunde als V-Leute für den Verfassungsschutz tätig gewesen seien; dass sich Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt im Wohnmobil gar nicht selbst getötet hätten; dass der angeblich entscheidende Informant in seinem Auto gestorben sei; dass alle wichtigen Zeugen und integren Beamten ausgebremst, kaltgestellt und auf die eine oder andere Weise zur Seite geschafft worden seien.

Da die wenigsten Bürgerinnen und Bürger einen Einblick in die Arbeitsweise der Sicherheitsbehörden haben, insbesondere nicht in die Arbeit der Geheimdienste, kommt der fiktionalen Darstellung dieser Arbeit eine große Bedeutung zu. Eine kritische Auseinandersetzung mit diesen Behörden erscheint notwendig. Durch Zerrbilder wird sie indes nicht einfacher. Es gibt viele gute Gründe für scharfe Kritik an der Polizei und den Geheimdiensten. Und es gibt berechtigte Zweifel, dass bereits alle wichtigen Informationen über den NSU vorliegen und die Rolle der Behörden schon umfassend aufgeklärt werden konnte. Insbesondere die Rolle der V-Leute erscheint in vielen Hinsichten dubios und noch nicht umfassend ausgeleuchtet. Es stellt sich jedoch die Frage, was in dieser Situation, während noch Untersuchungsausschüsse und das NSU-Gerichtsverfahren laufen, ein Film leisten kann, der sich

nicht mit den unstrittigen Erkenntnissen zufriedengibt und legitime Zweifel offenlässt, sondern auf die Andeutung und Inszenierung einer Verschwörungstheorie setzt.

Diese Frage ist auch deshalb akut, weil sich andere Werke einer ähnlichen Methode bedienen und im Gewand der Fiktion den Anspruch erheben, sie leisteten einen angeblich seriösen Beitrag zur Aufklärung. Dazu zählt der Roman „Die schützende Hand“ des Krimiautors Wolfgang Schorlau (Schorlau 2015).⁹ Auch dieser Bestseller ergeht sich in einer Verschwörungstheorie.

Die juristischen, journalistischen, wissenschaftlichen und politischen Mühen, den NSU-Komplex in allen Details aufzuarbeiten, sind immens. Für den Film scheint jedoch eine packende Geschichte wichtiger zu sein als das komplizierte Geflecht aus soliden Erkenntnissen und bleibenden Ungewissheiten, das bei der Aufklärung dieses Komplexes entsteht (vgl. Ramelsberger et al. 2016). „Die problematische Botschaft, die nach dem Film beim Zuschauer ankommen könnte, lautet: Der Prozess gegen Zschäpe ist eine Farce und sie ein Bauernopfer der Geheimdienste“ (Ramm 2016). Spekulative Kommunikation mag bisweilen zu Unrecht stigmatisiert werden (Kuhn 2010). Wenn aber statt produktiver Zweifel und Hypothesen vor allem Vorurteile und Ressentiments bedient und falsche Eindrücke verbreitet werden, handelt es sich nicht um Aufklärung, sondern um das Gegenteil davon. In Zeiten, in denen *fake news* mit ihrer Vermischung von Fakten und Fiktionen allgegenwärtig sind und sich Lügen und Legenden ausbreiten, wäre es gerade bei der filmischen Bearbeitung des NSU-Stoffes durch einen öffentlich-rechtlichen Sender erforderlich gewesen, sich an den gesetzlichen Programmauftrag zu erinnern. Demnach haben die Angebote öffentlich-rechtlicher Programme der Bildung, Information, Beratung und Unterhaltung zu dienen und nicht der Unterhaltung und der Desinformation.

Literatur

- Arnauld, A. v. 2009: Was war, was ist – und was sein soll. Erzählen im juristischen Diskurs. In C. Klein, M. Martínez. (Hg.), Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Stuttgart: J.B. Metzler, 14–50.
- Aupers, S. 2012: 'Trust no one': Modernization, paranoia and conspiracy culture. *European Journal of Communication*, 27. Jg., 22–34.
- Deutscher Bundestag 2013: Bericht des Parlamentarischen Untersuchungsausschusses zum Behördenversagen im NSU-Fall, Bundestag Drucksache 17/14600.
- Eckert, H. 2016: Wolfsspinne. Reinbek: Rowohlt.
- Frindte, W. et al. 2016: Rechtsextremismus und „Nationalsozialistischer Untergrund“. Interdisziplinäre Debatten, Befunde und Bilanzen. Wiesbaden: Springer VS.
- Goffman, E. 1974: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lausberg, H. 1967: *Elemente der literarischen Rhetorik*. 3. Auflage. München.
- Lüders, H. 2016: *Dunkelmacht*. Frankfurt/M.: Westend.
- Kanzog, K. 1977: *Erzählstrategie. Einführung in die Normeinübung des Erzählens*. Heidelberg: Quelle & Meier.
- Kelman, D. 2012: *Counterfeit politics: Secret plots and conspiracy narratives in the Americas*. Lewisburg: Bucknell University Press.

⁹ Noch weitere Romane verarbeiten den NSU-Stoff: Eckert 2016; Lüders 2016.

- Kuhn, M. 2011: *Filmnarratologie. Eine Erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin: De Gruyter.
- Kuhn, O. 2010: Spekulative Kommunikation und ihre Stigmatisierung – am Beispiel der Verschwörungstheorien. *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 39, 106–123.
- Lahn, S., Meister, J. C. 2008: *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Lotman, J. M. 1972: *Die Struktur literarischer Texte*. München: W. Fink.
- Ramelsberger, A., Schultz, T., Stadler, R. 2016: *Der NSU-Komplex. Ein Fall staatlichen Versagens*. In dies., *Der NSU-Prozess. Das Protokoll. Das erste Jahr – 2013*. München: Kunstmann (E-Book).
- Ramm, W. 2016: Zschäpe und der Teufel. *Spiegel Online*, 6.4., www.spiegel.de/kultur/tv/nsu-dreiteiler-in-der-ard-fakten-und-fiktion-bunt-gemischt-a-1085777.html (letzter Abruf 27.12.16).
- Renner, K. N. 2002: *The Blair Witch Project - Der Mythos von der Realität und den Medien*. In H. Krah, C.M. Ort (Hg.), *Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen*. Festschrift für Marianne Wünsch. Kiel: Ludwig, 383–407.
- Renner, K. N. 2004: *Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman*. In G. Frank, W. Lukas (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien und Wirtschaft*. Michael Titzmann zum 60. Geburtstag. Passau: Stutz, 357–381.
- Schorlau, W. 2015: *Die schützende Hand*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Schultz, T. 2017 i.V.: *Kollaps der Sicherheit. Der Terror des NSU und das Versagen des Staates*. München: Droemer.
- Seibel, W. 2014: *Kausale Mechanismen des Behördenversagens: Eine Prozessanalyse des Fahndungsfehlschlags bei der Aufklärung der NSU-Morde*. *dms – der moderne Staat, Zeitschrift für Public Policy, Recht und Management*, 7. Jg., Heft 2, 375–413.
- Seidler, J. D. 2016: *Die Verschwörung der Massenmedien. Eine Kulturgeschichte vom Buchhändler-Komplott bis zur Lügenpresse*. Bielefeld: transcript.
- Sperl, G. 2016: *Interview mit der Produzentin Gabriela Sperl*. ARD-Website zu *Mitten in Deutschland: NSU*. www.daserste.de/unterhaltung/film/mitten-in-deutschland-nsu/interview-gabriela-sperl-produzentin-100.html (letzter Abruf 7.1.2017).
- Titzmann, M. 1977: *Strukturelle Textanalyse*. München: Fink.