Inhalt

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 9
Ikonographie des Terrors?
Vom Erinnern *über* Bilder zum Erinnern *der* Bilder
im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus
der 1970er Jahre.

MATTHIAS SCHÖNING 21
Der Anarch und die Anarchisten.
Ernst Jüngers „Eumeswil“: Eine metapolitische Typologie
der Staatsfeinde aus dem Jahr ’77.

NORMAN ÄCHTLER 51
„Subjektive Momentaufnahmen“ –
Medien- und Bildkritik in „Deutschland im Herbst“ (1978).

ENNO STAHL 99
Schleyer – Terror und Literatur.
Ein Gewaltakt und seine literarisch-kritischen Repräsentationen
bei Friedrich Christian Delius, Peter Jürgen Boock
und Rainald Goetz.

CHRISTIAN HISSNAUER 99
„Mogadischu“. Opferdiskurs doku/dramatisch –
Narrative des Erinnerns an die RAF
im bundesdeutschen Fernsehen 1978–2008.

JÜRGEN STÖHR 127
„Herr Richter“!

PETER BRAUN 151
Die Lebensgeschichte als Form.
Zur Erzählweise und Funktion biographischer Darstellungen
im Diskurs über die RAF.

SYLVIA HENZE 179
Die RAF und die DDR –
Zur künstlerischen Darstellung eines „blinden Flecks“
in Ulrich Woelks „Die letzte Vorstellung“,
Ulrich Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind“
und Volker Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss“.

SVEA BRÄUNERT 199
Soundscape Stammheim.

OLAF GÄTJE 223
Der *Logos* der RAF im Terrorismusdiskurs der Medien
oder die diskursive Produktion von Unverstand
und Unverständlichkeit.

CORDIA BAUMANN 245
Die RAF als Abenteuer. Der Bonnie-und-Clyde-Mythos:
Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur.

SANDRA BECK 269
Leander Scholz’ „Rosenfest“ (2001) –
Der nachgeborene Autor und die Geschichtsbemächtigung.

JAN HENSCHEN 295
Die Baader-Bande, die Medien und eine Montage –
Der Roman „Rosenfest“ von Leander Scholz.

KIRSTEN PRINZ 311
Umkämpft und abgeschlossen?
Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption.
Überlegungen zu Bernhard Schlinks Roman „Das Wochenende“
und Bernd Eichingers Film „Der Baader Meinhof Komplex“.

ROMAN HALFMANN 333
Neo-Terrorismus im Zeichen der RAF:
Die Aufarbeitung des Deutschen Herbstes in der deutschen
Gegenwartsliteratur zwischen Klischee und Absetzung.

PAWEŁ ZIMNIAK 349
Geisel und Geiselnehmer –
Zu fiktionalen Gewalt- und Machtphantasien
in Thomas Melles „Raumforderung“ (2007).

DANIEL RANDAU 361
„Restgift“ im „Kommuneneintopf“.
Zu ikonographischen Problemen
in Götz Alys „Unser Kampf“ (2008).

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 371
Die „linguistische Machtergreifung“.
Ein Gespräch mit Peter Schneider
über seinen Film „Messer im Kopf“ (1978)
und die Autobiographie „Rebellion und Wahn:
Mein 68“ (2008).

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 383
„Verstehen, wie Geschichte auf die Menschen wirkt“.
Ein Gespräch mit Margarethe von Trotta
über „Die bleierne Zeit“ (1981).

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 395
„Ich war üble Beschimpfungen gewöhnt“.
Ein Gespräch mit Reinhard Hauff über Entstehung
und Rezeption von „Stammheim“ (1985).

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 403
„Der Elterngeneration ihre Geschichte wegnehmen“.
Gespräch mit Leander Scholz
über den Roman „Rosenfest“ (2001).

NORMAN ÄCHTLER/CARSTEN GANSEL 415
„Was kann man als Regisseur mehr erreichen
als Debatten anzuregen?“
Ein Gespräch mit Christopher Roth
über seinen Film „Baader“ (2002).

Norman Ächtler/Carsten Gansel

Ikonographie des Terrors?

Vom Erinnern *über* Bilder zum Erinnern *der* Bilder im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus der 1970er Jahre.

„Meine Erinnerung ist überlagert von den Bildern, die später Karriere machten", bekennt Peter Schneider in seiner jüngst erschienenen Autobiographie *Rebellion und Wahn* über die Zeit der Studentenbewegung. „Aber diese Bilder täuschen", fährt Schneider fort. „Es sind Zeitungs-, Zeitschriften-, Fernsehbilder, die sich an die Stelle der damals wahrgenommenen Bilder gesetzt haben."[1]
Der Autor ist sich der Tatsache bewusst, dass seine individuelle Erinnerung bzw. das individuelle Gedächtnis durch eine retrospektive Ikonographie gewissermaßen geformt, verändert, ja umgebaut wird. Eine Ikonographie, die der Mediendiskurs von bedeutsamen Ereignissen produziert und die auf diese Weise in einer spezifischen Form Eingang in das kollektive Gedächtnis finden.

In Bezug auf die RAF kommen Wolfgang Kraushaar und Jan-Holger Kirsch zu einem ähnlichen Befund. Im Rahmen der Debatte um die große RAF-Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors* in Berlin 2005 konstatierte Kraushaar: „Die RAF ist […] durch Bildaufnahmen strategisch erobert und nachhaltig besetzt worden." Kirsch sah dementsprechend die Hauptschwierigkeit einer Konzeptualisierung des Ausstellungsprojektes darin, dass „die verborgenen, medial nicht vermittelten Zusammenhänge der RAF-Geschichte noch sehr unzureichend erforscht sind."[2] Die Histori-

[1] Schneider, Peter: Rebellion und Wahn: Mein 68. Köln: Kiwi 2008. S. 119.

[2] Kraushaar, Wolfgang: Zwischen Popkultur, Politik und Zeitgeschichte: Von der Schwierigkeit, die RAF zu historisieren. In: Zeithistorische Forschungen 1, 2004. S. 262–270. S. 265; bzw. Kirsch, Jan-Holger: Mythos RAF? Zum Streit um eine noch nicht vorhandene Ausstellung. In: ebd. S. 255–261. S. 259. Vgl. zur Debatte auch Preußer, Heinz-Peter: Warum Mythos Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung. In: Mythos Terrorismus: Vom Deutschen Herbst zum 11. September. Hrsg. von Ders. und Matteo Galli. Heidelberg: Winter 2006. S. 69–83.

sierung des Terrorismus in der Bundesrepublik steht 30 Jahre nach dem Höhepunkt der Konfrontation zwischen Staat und RAF nach wie vor aus.[3]

Tatsächlich, so zeigte nicht nur der Streit um die Berliner Ausstellung, sondern auch die insbesondere über die Medien geführte Kontroverse um die vorzeitige Haftentlassung der RAF-Terroristen Brigitte Mohnhaupt und Christian Klar 2007, sind es die überlieferten Bilder jener Zeit, die den öffentlichen Diskurs um dieses umstrittene Kapitel der jüngsten deutschen Geschichte nach wie vor entscheidend prägen. Die Bedeutung der Massenmedien für die Herausbildung eines kollektiven Gedächtnisses samt seiner allgemein applizierbaren „Pathosformeln", also Bildern mit latentem Affektpotential,[4] zeigt sich am Beispiel der RAF besonders deutlich.

Das kulturelle Gedächtnis moderner Gesellschaften findet sich „zunehmend durch visuelle Medien mitformiert", wie Jens Ruchatz bemerkt. „Als ikonische Spur – visuell suggestiv und technisch verifiziert – taugt die Fotografie besonders dazu, affektiv aufladbares Geschehen eindrücklich zu machen", stellt er weiter fest, ohne dass „Urheber, Ort, Zeit und dargestellte Personen exakt bekannt sein müssen."[5] Das trifft insbesondere auch für die bewegten Bilder zu. Anders gesagt: der spezifische Entstehungskontext von Bildern, denen im Nachhinein repräsentative Bedeutung für bestimmte Ereignisse der Vergangenheit beigemessen wird, mag in der Folge ihrer unablässigen Reproduktion durch die Massenmedien verblassen. Dies gilt insbesondere an der Schwelle vom Generationengedächtnis der Zeitzeugen,

[3] Vgl. Weinhauer, Klaus: Terrorismus in der Bundesrepublik der Siebzigerjahre: Aspekte einer Sozial- und Kulturgeschichte der Inneren Sicherheit. In: Archiv für Sozialgeschichte 44, 2004. S. 219–242. Erst seit jüngster Zeit bilden sich in den Geschichts- und Sozialwissenschaften Ansätze einer Historisierung des Terrorismus heraus: vgl. vor allem Weinhauer, Klaus (Hg.). Terrorismus in der Bundesrepublik: Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren. Frankfurt/M. u.a.: Campus Verlag 2006; Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. 2 Bde. Hamburg: Hamburger Edition 2006; Ders. (Hg.): Die RAF: Entmythologisierung einer terroristischen Organisation. Bonn: bpb 2008; Elter, Andreas: Propaganda der Tat: Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

[4] Zum Begriff der Pathosformel nach Aby Warburg vgl. Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005. S. 19–22.

[5] Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse: Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin/New York 2004 (MCM 1). S. 83–105. S. 97.

das sich noch wesentlich auf den diskursiven Austausch unmittelbarer Erfahrung zu stützen vermag, zum *postmemory* der Nachgeborenen. „To remember is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture", wie es bei Susan Sontag heißt.[6] Der Zugriff auf die nicht mehr selbst erlebte Vergangenheit vollzieht sich heute zunehmend im Diskurs über die medial überlieferte Ikonographie einer Epoche.[7] Im Sinne visueller Tropen behalten die „kanonisierten" Bilder somit ihre ikonische Geltung. Die sinnstiftende Funktion solcher so emblematischen wie widersprüchlichen Signifikanten rückt – mit ihrer inhärenten Problematik – entsprechend seit einiger Zeit unter dem Schlagwort des *iconic turn* verstärkt ins Interesse der Kulturwissenschaft.[8]

Zwar etablierten sich dem Kino entlehnte Syntagmen wie „Deutscher Herbst", „Bleierne Zeit" oder „Dritte Generation" als Pathosformeln des kollektiven Gedächtnisses.[9] Die andauernde politische Auseinandersetzung um die Deutungshoheit gegenüber den so bezeichneten Ereignisfolgen verweist jedoch darauf, dass sich bislang keine hegemoniale Vergangenheitsversion durchgesetzt hat. In Bezug auf das künstlerische Feld dagegen läßt sich für die 1970er bis 1990er Jahre mit Paul Ricœur von einer recht homogenen kulturellen „Präfiguration" wie „Konfiguration" insbesondere der Texte und Filme zum Thema sprechen.[10] Erst in jüngster Zeit ist eine signifikante Akzentverschiebung der Terrorismus-Rezeption zu konstatie-

[6] Sontag, Susan: Regarding the Pain of Others. New York: Picador 2004 [EA 2003]. S. 89.

[7] Sontag referiert auf die Problematik der Wirkungsmächtigkeit der Bildmedien: „The problem is not that people remember through photographs, but that they remember only the photographs. This remembering through photographs eclipses other forms of understanding, and remembering" (ebd.). Vgl. Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma: Siamesische Zwillinge im politischen Diskurs. In: Ders. Terror und Trauma: Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin: Kadmos 2007. S. 7–47. S. 23. Zum Begriff des *postmemory* vgl. Hirsch, Marianne: Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory. In: The Yale Journal of Criticism 14, 2001. S. 5–37.

[8] Vgl. Bachmann-Medick, Doris: Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften. 3. neu bearb. Auflage. Reinbek: Rowohlt 2009. S. 329–380.

[9] Vgl. Galli, Mateo: „Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichtssupermarkt"? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung. in Ders./Preußer, Mythos Terrorismus. 2006, S. 101–116. S. 115.

[10] Vgl. Vgl. Ricœur, Paul: Zeit und Erzählung. 3 Bde. München: Fink1988.

ren. Im oben ausgeführten Sinn setzen sich die Arbeiten junger Autoren nicht mehr so sehr mit dem historischen Geschehen auseinander, sondern reflektieren verstärkt die überlieferten Produkte des Mediendiskurses.[11]

Die Autoren und Filmemacher, die den kulturellen Diskurs bis Mitte der 1990er Jahre prägten, rekrutierten sich fast ausschließlich aus dem Umfeld der Studentenbewegung oder sie standen dem linksintellektuellen Milieu nahe. Diese ideologische Affinität bei aller Distanz zu den Mitteln der Terroristen schlug sich noch während der 1970er Jahre dahingehend nieder, dass sich erste entsprechende Texte und Filme vor allem mit den aktuellen gesellschaftlichen und medialen Ursachen, Rahmenbedingungen und Auswirkungen des Terrorismus beschäftigten. Beispielhaft dafür stehen Texte und Filme wie Heinrich Bölls „Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (1974) und deren Verfilmung durch Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta wie auch Peter Schneiders Erzählung „…und schon bist du ein Verfassungsfeind" (1975). Dazu gehört auch und vor allem das künstlerisch elaborierteste Filmprojekt des Neuen Deutschen Kinos, „Deutschland im Herbst" (1978).

War die Erinnerung an die Gewaltspirale der 1970er Jahre stets auch eine Auseinandersetzung der Künstler mit der eigenen Vergangenheit, so wandelte sich die Rezeption nach der Zäsur des „Deutschen Herbstes" zugunsten einer intellektuellen Innenschau. Das psychologische Kammerspiel etablierte sich als favorisiertes Genre. In Filmen von Reinhard Hauffs „Messer im Kopf" (1978) über Trottas „Die bleierne Zeit" (1981) bis hin zu „Die innere Sicherheit" (2001) von Christian Petzold, der allerdings bereits der Generation der Nachgeborenen zuzurechnen ist, dient der Terrorismus als Folie für eine linksintellektuelle Selbstreflexion, die eine tiefgreifende politische Ernüchterung angesichts fragwürdig gewordener Utopien verströmt.[12] Ähnliches gilt für die Romanenproduktion der Zeitzeugen. Von Heinrich Böll („Fürsorgliche Belagerung", 1979) über F.C. Delius (Die Roman-Trilogie „Deutscher Herbst", 1981–1992) bis zu Rainald Goetz

[11] Vgl. allgemein die Arbeiten von Klaus Kreimeier (Die RAF und der deutsche Film. In: Kraushaar, RAF Bd.2. 2006, S. 1155–1170) und Luise Tremel (Literrorisierung: Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: ebd. S. 1117–1154).

[12] Vgl. Kreimeier, RAF. 2006; Palfreyman, Rachel: The fourth generation: legacies of violence as quest for identity in post-unification terrorism films. In: German Cinema since Unification. Hrsg. von David Clarke. London/New York: Continuum 2006. S. 11–42.

(„Kontrolliert“, 1988) erweist sich die Erinnerung an das militante Erbe der Studentenbewegung als Trauerarbeit.[13] Daneben stehen Filme wie Heinrich Breloers „Todesspiel“ (1997) oder Andres Veiels „Black Box BRD (2001)“, die das Hybridgenre der Dokufiktion für die filmische Erinnerungsarbeit fruchtbar machen. In gewissem Sinne lässt sich zu dieser Gruppe auch Reinhard Hauffs und Stefan Austs aus den Originaltonbändern des RAF-Prozesses zitierender Film „Stammheim“ (1985) zählen.

Auch der Fall der Mauer 1989 und das Ende des Kalten Krieges sollten zunächst nichts an diesen Präferenzen ändern. Christoph Hein und jüngst Bernhard Schlink reihen sich mit ihren Romanen „In seiner frühen Kindheit ein Garten“ (2005) und „Das Wochenende“ (2008) in die Tradition ein. Literaturkritiker sprechen deshalb bereits vom „RAF-Roman“ als einem ausdifferenzierten Genre, das auf der Grenze zwischen Faktizität und Fiktionalität die Psychologie von Individuen in ihrer Auseinandersetzung mit den staatlichen und gesellschaftlichen Obrigkeiten fokussiert.[14] Die Entdeckung und Auslieferung von in der DDR untergetauchten RAF-Mitgliedern wurde nur ausnahmsweise zum Gegenstand künstlerischer Reflexion. Volker Schlöndorff und der frühere DEFA-Regisseur und Drehbuchautor Wolfgang Kohlhaase ließen sich zu einem weiteren, gewissermaßen deutsch-deutschen Psychoportrait inspirieren, das sich an die Autobiographie der RAF-Angehörigen Inge Viett anlehnt („Die Stille nach dem Schuss“, 2000).

Eine der frühesten kritischen Auseinandersetzungen mit der Mythifizierung des Terrorismus im *postmemory* Nachgeborener lieferte eine weitere Arbeit zur deutschdeutschen Perspektive. Ulrich Plenzdorf, international bekannt geworden mit seiner 1973 in der DDR erschienenen Erzählung „Die neuen Leiden des jungen W.“ schrieb das Drehbuch zum Fernsehfilm „Vater, Mutter Mörderkind“ (1992), indem die vertuschte Vergangenheit eines ehemaligen Terroristen zur Vorlage für die Größen- und Allmachts-

[13] Vgl. zur Literatur der Zeitzeugen Delabar, Walter: „entweder mensch oder schwein“: Die RAF in der Prosa der siebziger und achtziger Jahre. In: Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre: Autoren – Tendenzen – Gattungen. Hrsg. von Ders. und Erhard Schütz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997. S. 154–183; grundsätzlich auch Tremel, Literrorisierung. 2006, deren Vorschlag zu einer typologisch-diachronen Kategorisierung der Texte wir allerdings nur teilweise folgen.

[14] Vgl. Brandt, Jan: Nichts erfunden: Christoph Hein hat einen RAF-Roman geschrieben. In: FAS (23.01.2005). S. 24.

phantasien seines jugendlichen Stiefsohnes werden, der die Wendezeit und den Vaterverlust als tiefe Krise erfährt. Durch die Kontrastierung von romantischen Terroristenphantasien Adoleszenter und der Realität der Vaterfigur destruiert Plenzdorf den Mythos Terrorismus.[15] Eine zweite, ebenfalls vor deutsch-deutschem Hintergrund spielende kritische Hinterfragung stereotypischer Vorstellungen liefert Ulrich Woelk in seinem Roman „Die letzte Vorstellung“ (2002), in dem ein ermordeter, vormals in der DDR untergetauchter Terrorist zum Anlass eines Figuren-Diskurses um Fakten und Fiktionen wird.

Die Bildkritik von Plenzdorf und Woelk geht noch mit der generationenspezifischen melancholischen Präokkupation für das weltanschaulich heimatlos gewordene Individuum einher. Der wesentliche Paradigmenwechsel in der literarischen wie filmischen Auseinandersetzung mit der RAF, die ambivalent affirmative Hinwendung zur visuellen Phänomenologie des Terrorismus, setzte erst Ende der 1990er Jahre ein mit dem Auftritt einer neuen Generation von Kulturschaffenden, die nicht mehr zu den Zeitzeugen von 1968 gehört. In Film und Literatur, aber auch der Bildenden Kunst, wie die Berliner Ausstellung 2005 zeigte, zeichnen sich seither zwei neue Tendenzen des Umgangs mit der jüngeren Vergangenheit ab, denen eine verstärkte Loslösung vom zeitgeschichtlichen Diskurs gemeinsam ist.

Als die Embleme des Terrors unter dem Label „Prada-Meinhof“ Mitte der 1990er Jahre als Logos eines internationalen *radical chic* wiederauftauchten,[16] war dies nur ein besonders plakativer Verweis auf die einsetzende Dekontextualisierung der überlieferten Zeichen. Diese schienen frei geworden für neue semantische Codierungen. Das Interesse an den symbolischen Versatzstücken und Artefakten der Jahre des Terrorismus lässt sich als wichtige Strömung innerhalb der popliterarischen Renaissance ausdifferenzieren. Gilt das Archivieren von Gegenwarts- und Alltagskultur als gemeinsames Merkmal der im engeren Sinne als Poplite-

[15] Um die Auseinandersetzung der Kinder mit der terroristischen Vergangenheit ihrer Eltern drehen sich auch die jüngst beim Münchner Filmfestival vorgestellten Filme von Connie Walther („Schattenwelt“, 2009) und Susanne Schneider („Es kommt der Tag“, 2009).

[16] Vgl. hierzu den programmatischen Text von Matt Worley: Come the Revolution, we’ll all be in Combats: The ‘Prada Meinhof’ Principle. In: The Guardian (19. 11.1999). www.guardian.co.uk/Archive/Article/0,4273,3932125,00.html (10.07.2009).

ratur zu bezeichnenden Texte,[17] birgt der Vergangenheitsbezug von Autoren, die in ihren Werken zwar die gleichen literarischen Verfahren verwenden, jedoch inhaltlich hinter den eigenen Erfahrungshorizont zurückgehen, eine Tendenz zur romantisierenden „Westalgie".

Während Heiner Müller in seiner Büchner-Preisrede 1985 Ulrike Meinhof in Anspielung auf Brechts „Maßnahme" noch zur „Protagonistin im letzten Drama der bürgerlichen Welt, der bewaffneten WIEDERKEHR DES JUNGEN GENOSSEN AUS DER KALKGRUBE" stilisiert hatte,[18] perspektiviert der popkulturelle Diskurs die RAF nun als die „härteste Band von allen".[19] So erscheint die Bundesrepublik vor allem der späten 1960er und frühen 1970er Jahre in Texten wie Leander Scholz' Roman „Rosenfest" (2001) und Filmen wie Christopher Roths „Baader" (2002) zwar vordergründig als der „letzte große Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte", wie es der Dramatiker John von Düffel in einem vielzitierten Interview ausdrückte.[20] Solche Werke von vornherein als Kitsch abzutun,[21] greift jedoch wie bei der Popliteratur insgesamt zu kurz und übersieht die „eigene historische als auch semantische Logik"[22] der Verfahren. Tatsächlich zeichnet sich eine breite Strömung innerhalb der Gegenwartsliteratur ab, die verstärkt Formen der Realitätsbeobachtung zweiter Ordnung entwickelt, also nicht mehr *unmittelbare* Gegenwart *beschreibt*, sondern den

[17] Vgl. Baßler, Moritz: Der deutsche Pop-Roman: Die neuen Archivisten. München: Beck 2002; sowie Arnold, Heinz Ludwig/Schäfer, Jörgen (Hgg.). Pop-Literatur. München: Text & Kritik 2003.

[18] Müller, Heiner: Die Wunde Woyzeck (1985). In: Ders. Material. Hrsg. von Frank Hörnigk. Göttingen: Steidl 1989. S. 114/115. Vgl. hierzu auch Galli, „Einkaufswagen". 2006, S. 108/109.

[19] So bezeichnet in der überarbeiteten Version von Andreas Neumeisters Roman „Gut laut" („Version 2.0". Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001. S. 175.).

[20] Vgl. Grefe, Christiane: Damals war noch was los: Dramaturg John von Düffel, 33, über die Sehnsucht nach Radikalität. In: Die Zeit (07.09.2000). http://www.zeit.de/2000/37/Damals_war_noch_was_los (10.07.09).

[21] So etwa Kreimeier, RAF. 2006; vgl. Schütte, Uwe: „Heilige, die im Dunkel leuchten": Der Mythos RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren. In: Counter-Cultures in Germany and Central Europe: From Sturm und Drang to Baader-Meinhof. Hrsg. von Steve Giles und Maike Oergel. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang 2003. S. 353–372; sowie Jäger, Christian: Die „härteste Band von allen": Terrorismus in der gegenwärtigen Literatur und Populär-Kultur. In: Galli/Preußer, Mythos Terrorismus. 2006. S. 117–127.

[22] Elsaesser, Terror. 2007. S. 24.

Mediendiskurs *über* Gegenwartsphänomene *reflektiert*. Dasselbe gilt für die genannten Werke von Scholz und Roth. Bei aller Affirmation geht es den Autoren explizit um ein so provokantes wie produktives Spiel mit dem nationalen Bildarchiv. Dies geschieht in einer durchaus selbstreflexiven Auseinandersetzung mit dem Mythos RAF, den nicht nur die Medien, sondern auch die Terroristen selbst kreierten, und den eine jungen Generation zunehmend wie „Kino" (Düffel) rezipiert.[23]

Ebenfalls im popliterarischen Kontext zu verstehen ist der Raum, den Problemfelder der (Post)Adoleszenz in den Werken der jungen Autorengeneration zum Thema einnehmen.[24] Düffel weist auf die identifikatorische Bedeutung von Baader-Meinhof in der an Vorbildern armen postmodernen Gesellschaft hin. Als „Personen mit entschiedenen Haltungen", so Düffel, werden die von popkulturellen Mythen umrankten Terroristen im Zeitalter des *anything goes* zu Projektionsfiguren für Orientierung suchende Jugendliche.[25]

In diesem Zusammenhang ist die zweite Tendenz auf dem Gebiet der aktuellen Terrorismus-Rezeption zu verstehen. Der retrospektiven Ikonisierung des Terrorismus steht ein Textkorpus gegenüber, dessen prospektiver Vergangenheitsbezug sich mit dem von Klaus Theweleit geprägten Begriff des „abstrakten Radikalismus" umschreiben lässt. Bereits Heiner Müller, Joseph Boys oder Gerhard Richter hatten in ihrem Selbstverständnis als radikale künstlerische Avantgarde mit der Attitüde der terroristischen „politischen Avantgarde" kokettiert, „den Gestus des politisch Radikalen" dabei aber stets selbstinszenatorisch sublimiert zum „abstrakten Gestus

[23] Bei Roth drehen die Terroristen permanent an ihrem eigenen Film; die in Scholz' Roman beschriebenen settings entpuppen sich als kommentierte Beschreibungen der publizierten Fotoaufnahmen der RAF aus dem Untergrund (vgl. Galli: „Einkaufswagen". 2006, S. 104; sowie Tacke, Alexandra: Bilder von Baader: Leander Scholz Rosenfest (2001) & Christopher Roth Baader (2002). In: NachBilder der RAF. Hrsg. von Dies. und Inge Stephan. Köln u.a.: Böhlau 2008. S. 63–87.).

[24] Vgl. neben Scholz' „Rosenfest" exemplarisch den Roman von Michael Wildenhain „Erste Liebe – Deutscher Herbst" (1997), sowie den 2008 bei Ueberreuter veröffentlichten Roman des Jugendbuchautors Werner J. Egli „Kämpfe oder stirb auf Raten". Zum Zusammenhang von Popliteratur und Postadoleszenz vgl. Gansel, Carsten: Adoleszenz, Ritual und Inszenierung in der Pop-Literatur. In: Arnold/Schröder, Pop-Literatur. 2003, S. 234–257.

[25] Grefe, Damals war noch was los. 2000.

in der Kunst“.[26] Der „Störfaktor RAF“ diente ihnen als geeignete Folie künstlerischer Provokation. Pierre Bourdieu hat diese Affinität mit politisch radikalen Bewegungen als historische „Invariante“ künstlerischer Avantgarden entlarvt.[27] Die Betonung vermeintlicher Konvergenzen ließe sich in diesem Sinne als gebräuchliches Element einer universalen „Rhetorik der Störung“ verstehen, die aufstrebenden Künstlern und Autoren dazu dient, sich mittels Provokation im künstlerischen Feld zu positionieren und durch die Aufstörung gesellschaftlicher Konsensus Aufmerksamkeit zu erregen. Damit erwiese sich eine solche literarische Praxis als wichtiger Motor kulturellen Wandels.[28]

Bei Popliteraten der jüngsten Generation wie Tim Staffel („Terrordrom“, 1999) oder Joachim Bessing („Wir-Maschine“, 2001) findet sich dieser radikale Gestus weiter strapaziert. In Anlehnung an amerikanische Vorbilder wie Bret Easton Ellis werden die visuellen Effekte von Anschlägen zu Elementen „popkultureller Tableaus“,[29] die überlieferte Ikonographie des Terrors zur Folie für provozierende Gewaltphantasien. Damit nehmen solche Texte eine Haltung vorweg, wie sie in Karlheinz Stockhausens Kommentar zu den Flugzeugattentaten vom 11. September 2001 aufscheint, die der Komponist als „das größte Kunstwerk, was es je gegeben hat“, bezeichnete. So gesehen lässt sich die Pathosformel „Terrorismus“ als wesentlicher Bestandteil einer Rhetorik der Störung verstehen, vermittels der Autoren und Künstler wiederholt versuchten, Aufmerksamkeit zu erregen. Gerade die RAF als „verbliebene[r] Rest der Nicht-Normalisierung“ bietet sich offensichtlich nach wie vor an, die Toleranzgrenzen des gesellschaftlichen Normalismus auszureizen.[30]

[26] Vgl. Theweleit, Klaus: Bemerkungen zum RAF-Gespenst: Abstrakter Radikalismus und Kunst. In: Ders. Ghosts: Drei leicht inkorrekte Vorträge. Frankfurt/M./Basel: Stroemfeld 1998. S. 17–99. S. 68/69.

[27] Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999. S. 398/399.

[28] Zu Aspekten einer Rhetorik der Störung vgl. Ächtler, Norman: Beredtes Schweigen – Hans Werner Richter und die Rhetorik der Störung im „Ruf“. in: „Es sind alles Geschichte aus meinem Leben“: Zu Hans Werner Richter anlässlich seines 100. Geburtstages. Hrsg. von Carsten Gansel, Werner Nell und Roman Luckscheiter. Göttingen: v+r unipress 2009 (noch nicht erschienen).

[29] Vgl. Werber, Niels: Der Teppich des Sterbens: Gewalt und Terror in der neuesten Popliteratur. In: Weimarer Beiträge 49, 2003. S. 55–69. S. 62.

[30] Zum Zusammenhang von Normalismus und Störung vgl. Link, Jürgen: Versuch

Während der Rekurs auf sinnentleerte Terrorismus-Motive bei Autoren wie Bessing ironisch gemeinter Ausdruck einer „Tristesse Royale" in der Postmoderne sein mag, meinen es Regisseure wie Hans Weingartner („Die fetten Jahre sind vorbei", 2004, bzw. „Free Rainer – dein Fernseher lügt", 2007) und Autoren wie Ulrich Peltzer („Teil der Lösung", 2007) oder Uwe Tellkamp („Der Eisvogel", 2005) offensichtlich ernst. Der Terrorismus wird in deren Werk meist ohne expliziten Verweis auf die Vorbilder zur mythischen Vorlage für Sinnstiftungsversuche einer politisch orientierungslosen jungen Generation. Bei Weingartner und Peltzer findet sich das jugendliche Bedürfnis nach einer identifikatorischen Abgrenzung von der Mehrheitsgesellschaft in Zeiten beschleunigter massenmedialer Einvernahme und Kommerzialisierung alternativer Lebensentwürfe und Gegenkulturen zum Rückgriff auf immer radikalere Mittel gedrängt. In beiden Fällen mündet der jugendliche Abspaltungsversuch, gepaart mit einem ideologisch unbestimmten politischen Unbehagen, in einen befreienden subversiven Aktionismus.[31] Dieser erweist sich zwar als vergleichsweise harmlos, doch auch hier spielt der revolutionäre Gestus mit dem überlieferten Störpotential des Terrorismus. Der „abstrakte" künstlerische Radikalismus weicht in Weingartners wie Peltzers eher konventionell erzählten Geschichten aufs Neue einem ernstgemeinten Appell zur forcierten Grenzüberschreitung. Diese vollzieht sich zwar weitgehend ohne den Rückgriff auf explizite Retrosymbolik, kommt jedoch nicht ohne jene Posen und Attitüden aus, die als Pathosformeln des kollektiven Gedächtnisses kulturell sanktioniert worden sind.[32]

Die neue Ernsthaftigkeit gesellschaftskritischer Autoren bringt die künstlerische Terrorismus-Rezeption der letzen Jahre in gewissem Sinne

über den Normalismus: wie Normalität produziert wird. 3. ergänzte, überarbeitete und neu gestaltete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006. Zitat: Elsaesser, Terror. 2007, S. 27.

[31] Zu Weingartner vgl. Warner, Ansgar: Terror, Pop & Prada Meinhof: Zur popkulturellen Gedächtnisfunktion des deutschen Gegenwartskinos. In: SPIEL 24, 2005. S. 339–347.

[32] Siehe zu diesem Komplex den jüngsten Beitrag von Carsten Gansel zum Zusammenhang von Terrorismus und Adoleszenz: Ders.: „Der Tod ist ein Geschenk" – Störungen in der Adoleszenz und Terrorismus; gehalten auf der DFG-Tagung: ‚Störungen' – Kriegsdiskurse in Literatur und Medien von 1989 bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts (Gießen/Rauischholzhausen vom 29. Juni bis 1. Juli 2009. Die Publikation ist in Vorbereitung).

an ein Ende. Der Versuch, subversive Methodik auf gegenwärtige Lebensverhältnisse und Identifikationsbedürfnisse zu applizieren, emanzipiert sich vom mediengeleiteten nostalgischen Blick auf eine vermeintlich spannendere wie ideologisch übersichtlichere Epoche und ihre Ikonen. Auch die direkte Auseinandersetzung mit der RAF der ersten und zweiten Generation dürfte mit der von Bernd Eichinger produzierten und von Uli Edl abgedrehten Verfilmung des Stefan-Aust-Buches „Der Baader-Meinhof-Komplex" (2008) ihren Zenit überschritten haben. Die Eichinger-typische Verbindung von Authentizitätsanspruch und effekthaschendem Blockbuster-Event, die Behauptung, genau so sei es gewesen, wie sie die minutiös recherchierte Nachstellung ikonischer Schlüsselszenen bis hin zu den historischen Personen täuschend ähnlichen Schauspielern aufwirft, dürfte es folgenden Kulturschaffenden schwierig machen, einen eigenständigen Zugang zu dieser bedeutsamen Epoche der jüngsten deutschen Geschichte zu finden.

Die in diesem Band versammelten Aufsätze gehen auf eine wissenschaftliche Tagung zurück, die im Frühsommer 2008 im Rahmen einer Filmreihe zur dreißigjährigen Filmgeschichte des „Deutschen Herbstes", ausgerichtet vom Zentrum für Medien und Interaktivität (ZMI) und dem Institut für Germanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen, stattgefunden hat. Die Filmreihe zeichnete anhand ausgewählter Beispiele aus drei Jahrzehnten den Wandel im künstlerischen Umgang mit dem Terrorismus in der Bundesrepublik nach. Zudem waren namhafte Vertreter des deutschen Kinos wie Reinhard Hauff, Margarethe von Trotta und Christopher Roth sowie bekannte Autoren wie Peter Schneider und Leander Scholz bei den Veranstaltungen in Gießen zu Gast. In Verbindung mit den Filmsichtungen gaben sie im Gespräch Einblicke in Motivationen und Poetik und diskutierten den künstlerischen Umgang mit dem „Mythos" Terrorismus und seinen ikonischen Hinterlassenschaften. Einige der Interviews wurden in den vorliegenden Band integriert.

Norman Ächtler und Carsten Gansel, Oktober 2009.

Matthias Schöning

Der Anarch und die Anarchisten

Ernst Jüngers „Eumeswil“: Eine metapolitische Typologie der Staatsfeinde aus dem Jahr ’77

Nachdem die RAF zu einem geläufigen, ja populären Gegenstand der verschiedensten Medien und Künste geworden ist, erscheint es folgerichtig, dass sich nicht nur Zeithistoriker der alten Bundesrepublik mit der Ereignis- und Kulturgeschichte der Terrorjahre beschäftigen,[1] sondern auch Medien-, Literatur- und Kunstwissenschaftlerinnen und -wissenschaftler deren Reflexe in künstlerischen Werken untersuchen, die über Geschehnisse und Kontexte eine weitere Schicht intentionaler Deutungen legen.[2]

Dabei lassen sich *in historischer Perspektive* verschiedene Reaktionsmuster voneinander unterscheiden, die sich in den Jahren zwischen der Frankfurter Kaufhausbrandstiftung am 2. April 1968 und der Entführung und Ermordung Hans-Martin Schleyers im „Deutschen Herbst“ 1977 zunehmend aneinander schärfen. Abgesehen vom Hintergrund einer Minderheitenposition versteckter oder offener Sympathie für die vermeintlichen Ziele und/oder tatsächlichen Taten kann man in holzschnittartiger Vereinfachung sagen, dass auf den beiden Seiten der einander gegenüberstehenden Mehrheitspositionen zwar grundsätzliche und unzweifelhafte Einigkeit über die Verurteilung des Terrorismus bestand, keinerlei Einigkeit aber darüber, was der Terrorismus für die politische Kultur der Bundesrepublik bedeute. Mit verschwiegener Komplementarität wurde auf beiden Seiten gegen die jeweils andere der Vorwurf der Verantwortungslosigkeit, ja sogar des verbalen oder intellektuellen Terrorismus erhoben und die eigene Haltung als ‚Verteidigung der Republik‘

[1] Vgl. nur stellvertretend den Sammelband des Hamburger Instituts für Sozialforschung: Die RAF. Entmythologisierung einer terroristischen Organisation. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Bonn: bpb 2008.

[2] Vgl. – außer dem vorliegenden Sammelband – Nachbilder der RAF. Hrsg. von Inge Stephan/Alexandra Tacke. Köln u.a.: Böhlau 2008; Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Hrsg. von Nicole Colin/Beatrice de Graaf/Jacco Pekelder/Joachim Umlauf. Bielefeld: Transcript 2008.

ausgezeichnet. So wurde zum Beispiel den Philosophen der „Frankfurter Schule“ vorgeworfen, mit ihrer „Kritischen Theorie“ dem Misstrauen der Studenten gegenüber der Bundesrepublik Vorschub geleistet und dadurch dem Terrorismus geistig den Weg bereitet zu haben.[3] Umgekehrt hat Jürgen Habermas, dessen scharfe Kritik an den Ideen und Praktiken der revoltierenden Studenten den Vorwurf der geistigen Brandstiftung ad absurdum führt,[4] den Kritikern von links und rechts entgegengehalten, sie schüfen gemeinsam ein Land, „wo sich der physische Terror der einen im verbalen Terror der anderen spiegelt“.[5] Für sich selbst reklamiert er dabei ein differenzierteres „Bewußtsein von geistigen Kausalitäten“, das sich des konstitutiven Problems jeder Autorschaft bewusst ist, nicht intendierte Anschlusskommunikationen einerseits nicht verhindern und insofern auch nicht dafür haften zu können, sie andererseits aber auch nicht als vollkommen äußerliche Wirkungsgeschichte abtun zu wollen: „Aus diesem Dilemma gibt es nur einen pragmatischen, wenn auch nicht einfach zu praktizierenden Ausweg. Man muß sich beim Lehren und Schreiben vom Bewußtsein jenes Dilemmas hinreichend hemmen lassen; man darf sich nicht der Stimmung objektiver Unverantwortlichkeit überlassen, aber auch nicht die eigentliche Verantwortung moralisierend so überdehnen, daß man aus Angst vor dem Unbestimmten und Ungewissen erstarrt.“[6]

So wohl abgewogen wie dieses Programm verantwortlicher Kommunikation erscheint Habermas’ eigene Stellungnahme, die den Teufel eines abermaligen Exils der linken Intelligenz an die Wand malt, allerdings

[3] Vgl. die Untersuchung zu diesen Vorwürfen von Kailitz, Susanne: Von den Worten zu den Waffen? Frankfurter Schule, Studentenbewegung, RAF und die Gewaltfrage. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

[4] Vgl. ebd. S. 105–110. Vgl. auch Kraushaar, Wolfgang: Ein Seminar im Brennspiegel der Ereignisse. In: Mittelweg 36 17. Jg., H. 6 (2008/09), S. 7–11, hier S. 8f. Als wichtigste Texte vgl. die Diskussionsbeiträge von Habermas in: Bedingungen und Organisation des Widerstandes, Der Kongreß Hannover 9. Juni 1967. Berlin: Voltaire-Flugschrift 12, 1967, S. 75–77 u. S. 100–103, bzw. den redigierten und gekürzten Wiederabdruck in: Ders.: Kleine politische Schriften I–IV, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 213–215, sowie insg. Habermas, Jürgen: Protestbewegung und Hochschulreform, Frankfurt/M. 1969.

[5] Habermas, Jürgen: Volksjustiz (1977). In: Habermas, Schriften. 1981, S. 364–367, hier S. 367.

[6] Ebd., S. 366.

nicht. Seine gleichsam ‚gebarrten' Aussagen wie „keine Sorge, wir werden Herrn Strauß nicht einen Faschisten nennen", um ihn dann mit Franco zu vergleichen, spielen mit dem Gespenst der fatalen Zwischenkriegszeit und das heißt dem Ende sei es der italienischen, deutschen oder spanischen Republik. Als Folge des auf diese oder ähnliche Weise von allen Seiten kontinuierlich ins Feuer gekippten Öls wurde neben dem Terror selbst die Unversöhnlichkeit der verbal hoch gerüsteten Situationsanalysen zur Signatur der Zeit – wie man noch heute an der lästigen Sitte nachholender Abrechnungen sehen kann.

Gegenüber dem historischen Interesse an kollektiv geteilten Überzeugungen, Mentalitäten und Diskursen, die das Feld möglicher Aussagen weitgehend vorstrukturieren, dürfen die Kunstwissenschaft oder die *Literaturforschung* kleinere oder größere Kontraste setzen, indem sie durch Mikroanalysen entweder die Reaktionsmuster verfeinern oder am Einzelfall die idiosynkratische Abweichung von jeder anderen Position hervorheben. Im synchronen Aussagesystem wird zwar der Gewinn an Kontrast mit einem Verlust an diskursanalytischer Relevanz bezahlt; dieser Preis kann im Einzelfall jedoch gerechtfertigt werden, wenn der Einsatz eines Textes als Kontrastmittel des Diskurses im diachronen Werkzusammenhang seines Autors neue Erkenntnisse bringt.[7]

Damit ist genau der Fall von Ernst Jüngers Roman „Eumeswil" umrissen, den man im Zusammenhang mit Untersuchungen über die „Formen filmischer und literarischer Erinnerung an den Terrorismus" der Siebzigerjahre zunächst nicht erwartet, der aber seit seinem Erscheinen immer wieder mit den Geschehnissen des „Deutschen Herbstes" in Verbindung gebracht worden ist.[8] Jüngers Roman mit seiner allgemeinen Problematik der Staatsfeindschaft und den punktuellen Gegenwartsreferenzen nämlich beweist einerseits mit Blick auf die Situation, dass es durchaus möglich

[7] Darüber hinaus wäre zu erwägen, was der kontrastive Einzelfall zur Bewertung der historischen Normalfälle beiträgt – das wäre allerdings keine historiographische oder literaturwissenschaftliche Fragestellung mehr, sondern ein normativer Aspekt.

[8] So z.B. Rutschky, Michael: Der alte Mann und das posthistoire. In: Frankfurter Hefte Jg. 33, H. 9/1978, S. 65–67, hier 67; Hinck, Walter: Der Denkspieler Ernst Jünger. Sein Roman „Eumeswil". In: Ders.: Germanistik als Literaturkritik. Zur Gegenwartsliteratur. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch 1983, S. 94–99, hier S. 97; Matt, Peter von: Zarathustras Glasauge. Zu Ernst Jüngers Roman ‚Eumeswil'. In: Neue Rundschau 89, 1978, S. 291–296.

war, sich in seinem zeitdiagnostischen Ethos herausgefordert zu fühlen, ohne die bereitstehenden Deutungsalternativen zu übernehmen. Andererseits ist Jüngers Reaktion gleichwohl vorgeprägt, nämlich durch seine eigene Werkbiographie, in der Figuren der desengagierten Zeitzeugenschaft seit 1933 zunehmend wichtiger werden[9] und auch die Auseinandersetzung mit dem Anarchismus schon mehrfach erprobt wurde.

Der bundesrepublikanische Terrorismus wird insofern zum Anlass, die längst in der Werkentwicklung angelegte Figur des Anarchen explizit hervortreten zu lassen.[10] Nachdem Jünger gegen Ende seines Essays „Der Weltstaat" aus dem Jahr 1960 dem idealtypischen Anarchisten schon einmal vorgehalten hatte, dass er „das Feld seiner Stärke [verlässt], wenn er seinen Willen in praxi kundgeben soll",[11] formuliert sein Roman „Eumeswil" erstmals eine Typologie der Staatsfeindschaft, in deren Zentrum die Gegenüberstellung von Anarch und Anarchisten steht. Wie sich im früheren Essay andeutet, sind Anarch und Anarchist als zwei Formen der radikalen, aber nicht-nihilistischen Verneinung des Staates zu verstehen,[12] die sich einerseits hinsichtlich der Sozialform unterscheiden – hier Solitär, dort Gruppenbildung –, andererseits in ihrem Verhältnis zur Praxis.

Zunächst einmal jedoch ist Jüngers Roman zwar „im RAF-Jahr 1977" erschienen,[13] aber sein Werk ist offensichtlich kein Roman über den Terrorismus in der Bundesrepublik, sondern die Vision einer unbestimmten Zukunft mit vereinzelten Brückenschlägen in die Gegenwart und einer

[9] Vgl. Hervier, Julien: Versuch einer Standortbestimmung von Eumeswil. In: Die großen Jagden des Mythos. Ernst Jünger in Frankreich. Hrsg. von Peter Koslowski. München: Fink 1996, S. 97–114, hier S. 108, der von einer „Art individualistischen Apologie des politischen Desengagements" spricht, während Niethammer, Lutz: Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende? Reinbek bei Hamburg: rororo 1989, S. 84, die polemische Formel vom „desengagierte[n] Opportunismus" gebraucht.

[10] Zur Werkentwicklung mit der Figur des Anarchen im Fokus vgl. Achatz, Robert: Entschluß zur Selbstherrlichkeit. Studien zur Figur des Anarchen im Werk Ernst Jüngers. Regensburg: Regensburger Skripten zur Literaturwissenschaft 2003.

[11] Jünger, Ernst: Der Weltstaat. Organismus und Organisation. In: Ders.: Betrachtungen zur Zeit. Sämtliche Werke 7. Essays I, Stuttgart: Klett-Cotta 1980, S. 481–526, hier S. 523.

[12] Vgl. ebd., S. 522.

[13] Kiesel, Helmuth: Ernst Jünger. Die Biographie. München: Siedler 2007, S. 636.

allgemeinen Thematik von ebenso großer Gegenwartsrelevanz wie historischer Indifferenz, geht es doch nicht zuletzt um die Möglichkeit „innere[r] Neutralität“[14] unter den Bedingungen letztlich beliebiger Herrschaftsformen.[15] Situiert ist die Diegese in einem zukünftigen dritten Jahrtausend, das als eine Phase nachgeschichtlicher Erschöpfung der historisch-anthropologischen[16] „Substanz“ mit „fellachoide[r] Versumpfung auf alexandrinischer Grundlage“ gestaltet wird.[17] In einer explizit naturgeschichtlichen Diktion, die Anleihen bei Geologie und Biologie macht,[18] beschreibt der Erzähler Martin bzw. Manuel Venator – so die Anrede durch den „Condor“, seinen Chef, der als Tyrann über Eumeswil herrscht – von seinem Dienst als Nachtsteward auf der Kasbah, dem Herrschersitz von Eumeswil. Das ist allerdings nicht sein einziger Beruf. In einer Doppelexistenz, die die Vorliebe des Verfassers für „gesuchte Kombinationen“[19] dokumentiert, agiert Venator zugleich als serviler Kellner hinter der Bar auf der Tyrannenfestung und als freigeistiger Historiker der örtlichen Universität,[20] der in Vater und Bruder oppositionelle Republikaner als nächste Anverwandte hat. Deren Haltung wird von Venator, der Bruder und Vater nach Möglichkeit aus dem Weg geht, zwar als unproduktiv wenn nicht lachhaft abgetan, da „sie sich für Werte ereifern, die in Eumeswil höchstens noch parodiert werden“,[21] gleichwohl wirft die familiäre Konstellation ein bezeichnendes Licht auf seine ‚exzentrische Position‘:

[14] Jünger, Ernst: Eumeswil. Sämtliche Werke 17. Erzählende Schriften III. Stuttgart: Klett-Cotta ²1999 (EA 1977), S. 36.

[15] Vgl. Martus, Steffen: Ernst Jünger. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 212.

[16] Zum Verhältnis von Geschichtsschreibung und Anthropologie vgl. Rother, Rainer: Die Gegenwart der Geschichte. Ein Versuch über Film und zeitgenössische Literatur. Stuttgart: Metzler 1990, S. 19.

[17] Jünger, Eumeswil. 1999/1977, S. 32.

[18] Zu Jüngers Rezeption von Naturwissenschaft und -philosophie im Kontext der frühesten westdeutschen Nachkriegsliteratur vgl. – allerdings ohne Einbeziehung des außerhalb des Untersuchungsbereichs liegenden Romans „Eumeswil“ – Streim, Gregor: Das Ende des Anthropozentrismus. Anthropologie und Geschichtskritik in der deutschen Literatur zwischen 1930 und 1950. Berlin: de Gruyter 2008, S. 141ff.

[19] Hinck, Denkspieler. 1983, S. 96.

[20] Vgl. auch den Erzähler selbst, Jünger, Eumeswil. 1999, S. 336: „Ich bin hier einerseits ein suspekter Kellner, andererseits ein Historiker ohne System.“

[21] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 52.

> „Es ist mein altes Leiden, zwischen Parteien zu geraten, deren Händel mir lästig und oft widrig sind. Bald habe ich die eine, bald die andere auf dem Halse, und manchmal beide zugleich.“[22]

Wenngleich Venator am Ende schließlich gemeinsam mit dem Condor von der Bildfläche der erzählten Welt verschwindet – sie kehren von einer groß angelegten Expedition „über die Wüste hinaus in die Wälder“[23] nicht zurück –, so ist das doch nicht als Parteinahme zu verstehen, sondern eher nach dem Verhaltensmuster eines abenteuerlich gesonnenen Dandys zu interpretieren, der der reizvollen Kombination von Exklusivität und Gefahr nicht zu widerstehen vermag, obwohl er sein Ende ahnt.[24] Charakteristisch dafür ist die prätentiöse Kombinatorik, mit der die räumliche Nähe zur Macht bei gleichzeitiger Reklamation absoluter innerer Distanz zur Herrschaftsclique und blasierter Indifferenz gegenüber jeder möglichen Politik insgesamt vertreten wird.[25]

Denn trotz aller subjektiven Freiheit wie sie Martin Venator an den Tag legt, schwebt über Eumeswil eine Atmosphäre objektiver Unfreiheit, die unbestreitbar, wenn auch durchaus schwer zu fassen ist, da die polizeilichen Methoden dominant „flexibel-normalistisch“ sind.[26] Schließlich hat Eumeswil seinen Namen „von Eumenes, einem der Diadochen, die das Reich Alexanders des Großen unter sich aufteilen. Eumenes, dem Griechen, wird eine geringere Verruchtheit als den übrigen Diadochen nachgesagt, und darin gleicht ihm der Tyrann von Eumeswil, der Condor, dem die Grausamkeit des Despoten zuwider ist.“[27] Oder mit den Worten des Erzählers:

[22] Ebd. S. 166.

[23] Ebd. S. 373.

[24] Eine Konvergenz zwischen Dandy und Anarch ergibt sich, wenn man die von Gruenter, Rainer: Formen des Dandysmus. Eine Problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger. In: Euphorion 46, 1952, S. 170–201, herausgearbeiteten Merkmale zugrunde legt.

[25] Vgl. ebd., S. 99: „Ich bin also dabei, als ob Eumeswil ein Traum, ein Spiel oder auch ein Experiment wäre.“

[26] Im Sinne von Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag ²1999, S. 75ff.

[27] Hinck, Denkspieler. 1983, S. 95. Zu Eumenes und den intertexutellen Bezügen zwischen Jüngers Roman und Johann Gustav Droysens Geschichte des Hellenismus vgl. Villwock, Jörg: Rückblick in die Zukunft. Zum Verständnis von Historie in Ernst Jüngers Eumeswil. In: Unter Argusaugen. Zu einer Ästhetik des

> „Wenn von Tyrannis gesprochen wird, springt automatisch das Wort ‚Folter' ein. In Eumeswil kann davon nicht die Rede sein. Dafür ist die Polizei zu gut – was freilich nicht heißen soll: gutmütig. Es wird darauf gehalten, daß sie mit Handschuhen, was wiederum nicht heißen soll: mit Sammethandschuhen arbeitet. Der Griff darf hart sein, doch kein Übergriff, sondern – ich zitiere den Domo [den Polizeichef] – ‚die der Provokation angemessene Replik'. Damit versteht sich, daß, wie man früher sagte, ‚Blut nicht auf dem Lande bleiben darf'".[28]

Für die Limitation der diktatorischen Praxis, dafür, dass die Herrschaft „Maß hält",[29] ist allerdings nicht nur die Klugheit der Herrschenden verantwortlich, sondern auch die Lage des Herrschaftsgebiets, das „eine Oase zwischen den Diadochenreichen der großen Chane" bildet.[30] Nachdem der Weltstaat zerbrochen ist, sind „‚Diadochenreiche und epigonale Stadtstaaten'"[31] übrig geblieben, von denen eine Eumeswil ist. Dimensioniert wie eine größere Polis, umgeben von Wüste aber mit bewaldetem Hinterland und einigen vorgelagerten Inseln, ist demnach nicht nur die ganze Epoche nachgeschichtlich gestimmt. Zudem liegt die erzählte Welt von Eumeswil im Windschatten der Reiche,[32] die nach dem Ende der Geschichte das Sagen haben.

Charakteristisch für diese doppelte Exterritorialität gegenüber jeder als Prozess substantieller Veränderungen sich gestaltenden Geschichte ist nicht zuletzt die Form der Geschichtsrepräsentation, die die Arbeit des Historikers Venator prägt:

> „Eumeswil ist für den Historiker besonders günstig, weil keine Werte mehr lebendig sind. Der historische Stoff hat sich in der Passion verzehrt. Die Ideen sind unglaubwürdig geworden und befremdlich die Opfer, die für sie gebracht wurden."[33]

Passé ist allerdings nicht nur die parteiliche „Geschichte der Geschichts-

Unsichtbaren. Hrsg. von Gerd Held/Carola Hilmes/Dietrich Mathy. Würzburg: Königshausen und Neumann 1997, S. 134–148, hier S. 138–141.

[28] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 151.

[29] Ebd., S. 44.

[30] Ebd., S. 46.

[31] So – in Figurenrede – Venators akademischer Lehrer Vigo, ebd., S. 375.

[32] Vgl. ebd., S. 19.

[33] Ebd., S. 50, vgl. auch ebd., S. 32.

philosophie“ mit ihrem Finalismus und den zur Doktrin überzüchteten Verlaufsmodellen, sondern jede eigentliche Historiographie.[34] Um Geschichte in einem eminenten Sinne ‚zu schreiben‘, fehlt es nicht nur an „Werten“, die die Selektion der Daten wie der Aspekte steuern, sondern am Bedarf für Selektion insgesamt. Indem das Luminar, bzw. das „große Luminar“,[35] jenes ‚geheime‘ Super-Gerät[36] mit dem Venator im Unterschied zu anderen Historikern uneingeschränkt arbeiten darf, weil ihn in den Augen der Machthaber auszeichnet, dass er „nichts Überflüssiges in die Geschichte hinein[deutet]“,[37] alles Vergangene einerseits textuell, andererseits aber auch räumlich vergegenwärtigt, kann es im Grenzfall sogar „die Zeit aufheb[en]“.[38] Es versetzt eher in die Vergangenheit als es diese für die Gegenwart erschließt. Indem die Vermittlungsarbeit des Historikers hier unsinnig geworden ist, weil er stattdessen als unsichtbarer Zeuge durch beliebige Situationen der Vergangenheit wandelt, arbeitet „Venator einerseits mit den idealen Voraussetzungen, andererseits blind gegen die Bedingungen der Arbeit“.[39] Eigentlich wird aus der Geschichte Anthropologie, insofern sie einen unerschöpflichen Fundus an Beispielen bereitstellt, um den Menschen und das Allzumenschliche zu studieren.

Im Kontext des „Deutschen Herbstes“ ist an Ernst Jüngers Roman „Eumeswil“ nun dreierlei interessant und untersuchenswert. Zunächst sollen (1.) die persönlichen, durch Jüngers Biographie bedingten Gründe für seine Strategie, sich vom äußersten Rand des Diskurses und in einer stark verkappten Form zum Terrorismus der RAF zu äußern, von deren kontextuellem Sinn, der sich in den persönlichen Umständen des Autors gerade nicht erschöpft, abgehoben werden. Dabei wird zugleich der oben formulierten Bedingung Rechnung getragen, den relativen Mangel an

[34] Das wäre Koslowski, Peter: Der Mythos der Moderne. Die dichterische Philosophie Ernst Jüngers. München: 1991, S. 135ff., hier S. 135, entgegenzuhalten, der, gestützt auf seine eigene Theorie der Postmoderne und die Interpretation Jüngers als eines Kronzeugen dafür, vor allem betont, „daß die Geschichte in der Postmoderne nach der doktrinären Geschichtsphilosophie der Moderne ihre Offenheit wiedergewinnt.“

[35] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 326.

[36] Vgl. ebd., S. 343.

[37] Ebd., S. 373.

[38] Ebd., S. 353.

[39] Rother, Gegenwart. 1990, S. 18.

diskursgeschichtlicher Relevanz mit hermeneutischen Gewinnen sowohl auf der Autorseite als auch hinsichtlich des Zeithorizonts zu vergelten. Im nächsten Schritt werden (2.) die verschiedenen Distanzen ausgemessen, die einerseits der Erzähler zwischen sich und die erzählte Welt legt, indem er die Autorstrategie durch selbstironische Signale in die Diegese hineinkopiert, und die andererseits zwischen erzählter und realer Welt, trotz erkennbarer Referentialität, fortbestehen. In diesem Zusammenhang ist auch auf das narrative Verfahren einzugehen, welches das Spiel von Nähe und Distanz ermöglicht. Abschließend soll (3.) die „kleine Typologie des Oppositionellen",[40] welche die Rekonstruktion der Kontextualität von Jüngerschem Werk und zeitgeschichtlichem Horizont eigentlich motiviert, am Fall des konträren Figurenpaars von Anarch und Anarchisten genauer ausgearbeitet werden, um die kaschierte Stellungnahme zum Phänomen des Terrorismus auch inhaltlich zu profilieren.

1 Désinvolture und Metapolitik. Biographische und zeitgeschichtliche Aspekte der Autorstrategie

Um die für den Roman „Eumeswil" relevante Autorschaftskonzeption im Hinblick auf den biographischen Hintergrund eines Autors zu erläutern, der für die Öffentlichkeit noch drei Jahrzehnte nach Kriegsende im Schatten seiner literarischen Tagebücher aus dem Zweiten und insbesondere Ersten Weltkrieg steht, muss man zunächst sagen, dass der Ernst Jünger des Jahres 1977 kein politischer Autor mehr ist. Wenn man Ernst Jünger nicht mit seinerseits politischen Absichten noch einmal dafür verhaften will, dass er aus seiner persönlich so erfolgreichen Teilnahme am Ersten Weltkrieg einen Grundstock an Selbstvertrauen gezogen und während der Weimarer Republik in manchmal großer Nähe zum Nationalsozialismus[41] mit publizistischen Mitteln gegen die Republik gekämpft hat, muss man zugeben, dass wir es 1977 gar nicht mehr mit einem politischen Autor in einem eigentlichen Sinne zu tun haben.[42] Ein politischer Autor war Jünger

[40] Martus, Jünger. 2001, S. 212.

[41] Um Nähe und Distanz zwischen Ernst Jünger und dem Nationalsozialismus um 1925 auszumessen, vgl. dessen nationalrevolutionäre Zeitschriftenbeiträge: „Revolution und Idee", „Abgrenzung und Verbindung" sowie „Der Frontsoldat und die innere Politik". In: Jünger, Ernst: Politische Publizistik 1919–1933. Hrsg. von S. O. Berggötz. Stuttgart: Klett-Cotta 2001, S. 33–37, S. 71–78, S. 146–152.

[42] Vgl. dagegen Seferens, Horst: „Leute von übermorgen und von vorgestern".

von der Publikation der Ersten Fassung des literarischen Kriegstagebuchs „In Stahlgewittern“ (1919), dessen Darstellung der entmächtigenden Fronterfahrung ein antirepublikanisches Programm soldatischer Ermächtigung fundiert,[43] bis zum Erscheinen des von Thomas Mann in einem Brief an Agnes Meyer vom 14. Dezember 1945 so genannten „Renomierbuchs der 12 Jahre“,[44] der von den Zeitgenossen mit großer Mehrheit als Widerstandsparabel gelesenen Erzählung „Auf den Marmorklippen“ aus dem Jahr 1939.[45]

Mit den „Pariser Tagebüchern“ allerdings, die Jünger in seiner Zeit als Besatzungsoffizier im Paris des Zweiten Weltkriegs verfasst, die wiederum als „Erfahrungshintergrund“[46] in Venators Eumeswil eingeht, wird der bereits um 1930 sich abzeichnende Wechsel vom literarischen und publizistischen Aktivisten der Zwanzigerjahre[47] über den teilnehmenden Beobachter der Essays „Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt“ und „Über den Schmerz“ zur Désinvolture der zweiten Kriegs- und Nachkriegzeit nicht nur programmatisch, sondern auch literarisch-performativ manifest. Jünger zieht sich nun auf den Standpunkt eines Beobachters großer Zeiträume aus großen Entfernungen zurück, der sich mit Vorliebe einer

Ernst Jüngers Ikonographie der Gegenaufklärung und die deutsche Rechte nach 1945. Bodenheim: Philo 1998, S. 357, wo es heißt: „Eumeswil – ein Text, der nach Jüngers Abtauchen im Laufe der fünfziger Jahre eine neue Politisierung markiert“.

[43] Vgl. Schöning, Matthias: Versprengte Gemeinschaft. Kriegsroman und intellektuelle Mobilmachung 1914–33. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 137ff. u. S. 166ff.

[44] Mann, Thomas: Briefe 1937–1947. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt/M.: Fischer 1979, S. 464.

[45] Vgl. dazu Kiesel, Helmuth: Ernst Jüngers *Marmor-Klippen.* „Renommier“- und Problem-„buch der 12 Jahre“. In: IASL – Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur Jg. 14, H. 1, 1989, S. 126–164.

[46] Niethammer, Posthistoire. 1989, S. 84, Fn. 31; vgl. auch Neaman, Elliot Y.: A Dubious Past. Ernst Jünger and the Politics of Literature after Nazism. Berkeley u.a.: University Press 1999, S. 236.

[47] Vgl. dazu Fröschle, Ulrich, Oszillationen zwischen Literatur und Politik. Ernst Jünger und „das Wort vom politischen Dichter“. In: Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst. Hrsg. von Lutz Hagestedt. Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 101–143.

Kasuistik der Schiffbrüche[48] und ausweglosen Situationen[49] widmet, die er ebenso genau wie teilnahmslos oder genauer – wie es in „Eumeswil" heißt – ‚teilnahmsfrei'[50] untersucht, bei deren fallweiser Entscheidung er jedoch Prinzipien zur Anwendung bringt, die sich am Schicksal des Einzelnen orientieren. An die Stelle eines politischen Engagements, das große Opfer in Kauf nimmt und sich in seiner ‚zynischen (Un-)Vernunft'[51] gefällt, ist eine desengagierte Haltung getreten, die Eskapismus und Mitgefühl im Blick auf den Einzelnen verbindet.

Man mag einwenden, dass Ernst Jünger auch nach 1945 unablässig irritiert hat und zwar in eminent politischer Weise. Das ist zweifellos richtig und soll nicht bestritten werden. Präzise formuliert ist es aber nicht seine politische Haltung, die die Kommentatoren umtreibt, sondern seine Verweigerung gegenüber der Zumutung, eine politische Haltung haben zu sollen. Etwas hochtrabend gesprochen entzieht sich Jünger konsequent der bundesrepublikanischen *Episteme* politischer Engagiertheit. Klassische Unterscheidungen, die den politischen Diskurs nach links und rechts strukturieren, produzieren für Jünger „keine Fragestellung[en] wesentlicher Art" mehr.[52] Jüngers Perspektive ist nun vielmehr ‚metapolitisch', so wie die des Erzählers in seinem Roman „Eumeswil" „metahistorisch" ist.[53] Man kann darin, ähnlich den posthistoire-Diagnosen von Arnold Gehlen oder Hans Freyers Weltgeschichten, eine „Deradicalization of conservative minds" sehen[54] und sie auf diese Weise wieder in das Feld

[48] Vgl. Jünger, Ernst: Kirchhorster Blätter. In: Ders.: Strahlungen II. Sämtliche Werke 3. Tagebücher III. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 295–401, hier S. 314, S. 339, S. 349f., S. 357ff. u.ö.

[49] Vgl. Jünger, Ernst: Heliopolis 191–193 und dazu: Kiesel, Helmuth: Denken auf Leben und Tod. Literarische Reflexionen einer ethisch-politischen Problemkonstellation in der Zeit des Totalitarismus (Brecht, Jünger, Bergengruen). In: Ernst Jünger. Politik – Mythos – Kunst. Hrsg. von Lutz Hagestedt, Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 181–191.

[50] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 93.

[51] Vgl. Sloterdijk, Peter: Kritik der zynischen Vernunft. Frankfurt/M.: edition suhrkamp 1983 (ND 2003).

[52] Jünger, Ernst: „Nationalismus" und Nationalismus. In: Jünger, Publizistik. 2001, S. 501–509, hier S. 504.

[53] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 245, S. 371.

[54] Vgl. Muller, Jerry Z.: The other God that failed. Hans Freyer and the Deradicalization of German Conservatism. Princeton: University Press 1987.

einordnen.[55] Wenn man bei dieser unter dezidiert politischen Voraussetzungen durchaus zutreffenden Diagnose aber stehen bleibt, verschenkt man den Erkenntnisgewinn, der in der Wandlung der Perspektivierung des Politischen einbegriffen ist, die von Daniel Morat mit Blick auf die Brüder Jünger und Martin Heidegger auf die Kurzformel „von der Tat zur Gelassenheit" gebracht worden ist.[56] Wenn aus dem Nationalisten Jünger ein Weltbürger oder zumindest „Abendländer" wird,[57] dann nicht im Sinne einer Positionsverschiebung innerhalb des politischen Feldes, sondern im Sinne einer Entfernung des Beobachterpostens von der politischen Welt insgesamt. Einer Entfernung, die mit wachsender Distanz größere Räume in den Blick nimmt.

Diese Perspektive, die sich wie eine Stimme aus dem Off über die erhitzten Diskussionen der politischen Streiter legt, bestimmt die ganze Anlage des Romans „Eumeswil" und ist es wert, mit Blick auf den Kontext der scharfen Auseinandersetzungen über die politische Kultur der Bundesrepublik im Angesicht des Terrorismus als Leistung in Betracht gezogen zu werden. Denn: Man mag es als moralisch verwerflich bezeichnen, wenn Akteure des Krieges wie der Wehrmachtsangehörige Ernst Jünger im besetzten Paris sich zugleich als distanzierte Beobachter inszenieren, die vom Dach des Hotels Raphaël aus überfliegende Bombergeschwader durch Burgundergläser betrachten und den Abwurf euphemistisch als tödliche Befruchtung metaphorisieren.[58] Keineswegs verwerflich, nicht

[55] So insbes. das Vorhaben von Seferens, Leute. 1998.

[56] Morat, Daniel: Von der Tat zur Gelassenheit: Konservatives Denken bei Martin Heidegger, Ernst Jünger und Friedrich Georg Jünger 1920–1960. Göttingen: Wallstein 2007. Mit speziellem Bezug auf die Entwicklung der Figur des Anarchen von „Eumeswil" aus dem „preußischen Anarchisten" z.B. des Abenteuerlichen Herzens (1. Fassung) vgl. auch Achatz, Entschluß. 2003, S. 17.

[57] So Prümm, Karl: Vom Nationalisten zum Abendländer. Zur politischen Entwicklung Ernst Jüngers. In: Basis 6 (1976), S. 7–29; vgl. dagegen Ingo Stöckmann: „Der Intellektuelle als Kosmopolit – Ernst Jüngers Weltbürgertum". In: Reichweiten der Verständigung. Intellektuellendiskurse zwischen Nation und Europa. Hrsg. von Matthias Schöning/Stefan Seidendorf. Heidelberg: Winter 2006, S. 134–149.

[58] Die berüchtigte ‚Burgunderszene' findet sich in den „Pariser Tagebüchern" unter dem Datum des 15. September 1943: Jünger, Ernst: Das zweite Pariser Tagebuch. In: Ders.: Strahlungen II. Sämtliche Werke 3. Tagebücher III. Stuttgart: Klett-Cotta 1979, S. 9–294, hier S. 153–155.

einmal fragwürdig, sondern vielmehr hilfreich erscheint es dagegen, wenn Jünger seine Distanzierung des politischen Raums der Ereignisse und Debatten fortsetzt und mit derselben Désinvolture den Terrorismus thematisiert und dabei den ritualisierten Schlagabtausch zwischen mehr oder weniger linken und mehr oder weniger konservativen Intellektuellen, Publizisten und Politikern unterläuft, der 1977 die bundesrepublikanische Öffentlichkeit bereits seit zehn Jahren vergiftet. Während für andere Rechtsintellektuelle wie z.B. Arnold Gehlen, die nach 1945 ähnlich belastet sind, die Studentenrevolte und ihre Auswirkungen auf die bundesdeutsche Hochschullandschaft zum Anlass werden, um sich ihrerseits noch einmal zu politisieren, setzt Jünger seine Strategie des Desengagements fort. Auch er nimmt zum Terrorismus Stellung, aber er benutzt ihn nicht, um auf andere zu zeigen und diese als intellektuelle Hintermänner und -frauen zu verdächtigen, sondern er bezieht ihn unter dem Namen des Anarchismus auf sich selbst und setzt seine eigene Reserve gegen den kleinen politischen Kosmos der Bundesrepublik und die machtpolitisch gespaltene Welt des Kalten Krieges im Allgemeinen gegenüber dem aktivistischen und schließlich terroristischen Angriff von Teilen der jüngeren Generation ins Verhältnis.

Damit ist zugleich impliziert, dass sich Jüngers Roman überhaupt sinnvoll in diesen Kontext stellen lässt. Tatsächlich handelt es sich allerdings weniger um eine Implikation als eine etablierte These, die nach den bereits genannten älteren Hinweisen auch in den jüngsten Arbeiten noch einmal formuliert, aber – wenn ich recht sehe – bisher nirgends vertieft wurde. So heißt es bei Steffen Martus ausdrücklich, dass es nahe liege, „in Eumeswil auch eine Stellungnahme Jüngers zur Zeitgeschichte zu sehen, in der er seine Form des Widerstands vom Terrorismus der 1970er Jahre abgrenzen will."[59] Heimo Schwilk sekundiert: „Jüngers Roman lässt sich […] auch als Auseinandersetzung mit dem RAF-Terror lesen",[60] während Helmuth Kiesel einen Zeitbezug des Romans nur andeutet, wenn er schreibt: Jünger „fühlt sich […] nicht mehr als Mobilisierungstheoretiker, sondern als distanzierter Beobachter, der sich jeder ideologischen Parteinahme und

[59] Martus, Jünger. 2001, S. 212. Dem schließt sich Achatz, Entschluß. 2003. S. 25, an.

[60] Schwilk, Heimo: Ernst Jünger. Ein Jahrhundertleben. München, Zürich: Piper 2007, S. 513.

vor allem jeder Aktion enthält „was man, als das Buch im RAF-Jahr 1977 erschien, aufmerksam registriert hat.“[61]

Die These wird also zwar deutlich formuliert, aber bisher nur unzureichend allgemein belegt. Hat man sich jedoch einmal entschlossen, den Hinweisen zu folgen und liest den Text entsprechend, so zerstreuen sich letzte Zweifel schnell und es wird offensichtlich, dass eine entsprechende Untersuchung sowohl für die Jünger-Forschung wie für Studien zum Komplex RAF und Literatur gewinnbringend ist. Es muss nicht eigens erwähnt werden, dass Jüngers Roman mit dieser Fragestellung weder einseitig aus- und damit festgelegt werden soll, noch hermeneutisch erschöpft werden kann. Immerhin aber führt diese Untersuchung eines Teilaspekts zu einem der zentralen Themen des autodiegetischen Erzählers, nämlich der Gegenüberstellung von Anarch und Anarchisten als zwei gegensätzliche Modi der Staatsfeindschaft. Wenn anlässlich einer Art Phänomenologie des Anarchistentums dann von Kaufhausbrandstiftung die Rede ist,[62] obwohl Kaufhäuser in der erzählten Welt von „Eumeswil“ keinerlei Rolle spielen, dann dürfte klar sein, worauf Jüngers Erzähler anspielt, der dank seines „Luminars“ noch die ephemersten Daten der Geschichte auf seinen Bildschirm zaubert. Topoi des RAF-Diskurses dürften auch im Hintergrund stehen, wenn Martin Venator in einer seiner Sentenzen formuliert:

> „Will einer durchaus um seinen Kopf spielen, dann soll man ihm die Partie nicht verderben, sondern ihn ernst nehmen. Das gilt auch für den Hungerstreik. Will er kämpfen, so hat er Anspruch darauf, daß er nach Kriegsrecht behandelt wird.“[63]

Wer, der im Jahr 1977 überhaupt ein Buch von Jünger in die Hand nimmt, würde darin nicht einen versteckten Kommentar zu Stammheimer Hungerstreiks sehen sowie zu der Forderung der Terroristen, nach der Genfer Konvention als Kriegsgefangene behandelt zu werden.

In eine ähnliche Richtung weisen Bemerkungen zur sozialen Herkunft beinahe noch jugendlicher Anarchisten. Insofern kann kaum Zweifel daran bestehen, dass Jünger selbst sein Buch oder wenigstens Teile davon – wie bereits Martus formuliert – *auch* als Kommentar zur Zeit gemeint hat. Dies

[61] Kiesel, Jünger. 2007, S. 636.
[62] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 224.
[63] Ebd., S. 265.

gilt umso mehr, als solche Zeitbezüge ihm den Charakter eines privaten ‚Glasperlenspiels' nehmen, ohne die zweite Lesart als Selbstkommentar des ehemals selbst aktivistisch argumentierenden Autors in Frage zu stellen. Im Gegenteil, wenn man festhält, wie Jünger Anspielungen auf konkrete Aspekte des seinerzeitigen Terrorismus mit Anspielungen auf das NS-Regime und seine Täter lose in die Aufzeichnungen Venators hineinwebt – Relativierung ist keineswegs seine Absicht –, dürfte man die entscheidenden Fäden des Romans in der Hand halten. Denn dann hätten wir es mit einem Buch zu tun, mit dem der Autor die Gelegenheit nutzt, den Sinn der Poetologie, die sein Werk seit den „Marmorklippen" charakterisiert, an einem gleichsam neutralen Fall so zu bewähren, dass der Dienst, den er der Betrachtung der Sache damit erwiese, zugleich ihm selbst zugute käme. Mit anderen Worten: Man kann Jüngers Roman als einen vorsichtigen Versuch lesen, den Vorzug seiner maximalen Distanznahme gegenüber einem Tagesgeschehen an einem Fall zu beweisen, in den er *nicht* zugleich als Akteur verwickelt ist, so dass sich der gängige Vorwurf der Interessiertheit der von ihm inszenierten Distanz einmal erübrigt.

Damit wäre zugleich erklärt, was es heißen sollte, dass die hier vorgenommene Kontextualisierung sowohl den Studien zu RAF und Literatur als auch der Jünger-Forschung dienlich sein könne. Den Untersuchungen zur RAF im literarischen und filmkünstlerischen Diskurs kann die Einbeziehung Jüngers nützlich sein, wenn dessen idiosynkratische Perspektive zum Anlass einer historisch-sprachpragmatischen Erweiterung wird, die dazu führt, dass in die Untersuchung von künstlerischen Verfahren und Aussagen in der Sache auch die konkrete situative Performanz der jeweiligen Kompaktkommunikationen einbezogen wird. Für die Jünger-Forschung auf der anderen Seite untermauert diese Kontextualisierung den Ausstieg aus der alternativen Fixierung der Deutungsrichtungen,[64] die die Interpreten lange Zeit darauf festgelegt hat, in Jüngers Schriften *entweder* einen ästhetischen und zugleich unpolitischen Radikalismus am Werk zu sehen *oder* einen nur eingeschränkt ästhetischen, aber manifest politischen Radikalismus, der natürlich zugleich ein Rechtradikalismus

[64] Vgl. auch Stöckmann, Ingo: Sammlung der Gemeinschaft, Übertritt in die Form. Ernst Jüngers Politische Publizistik und ‚Das abenteuerliche Herz' (Erste Fassung). In: Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der klassischen Moderne. Hrsg. von Uwe Hebekus/Ingo Stöckmann. München: Fink 2008, S. 189–220, hier: S. 194, und Schöning, Matthias: Mehr Krieger als Deuter. Neue Arbeiten zur Biographie Ernst Jüngers. In: Wirkendes Wort 58, H. 2, 2008, S. 307–312.

wäre. Vielmehr unterstreicht der Roman „Eumeswil" gerade im Kontext der Auseinandersetzungen über die politische Kultur angesichts der terroristischen Gefahr, dass für die Entwicklung von Jüngers Autorschaft Ästhetik *und* Pragmatik oder kurz: die Performanz der literarischen Form vor allen bloß inhaltlichen oder rein ästhetischen Fragen Vorrang hat. Primär ist weder das Wechseln des politischen Standpunkts, noch eine Veränderung der kommunikativen Pragmatik von einem politisch-performativen zu einem ästhetisch-expressiven Sprechen – und auch nicht das Changieren dazwischen. Bestimmend für Jüngers Werkentwicklung sind vielmehr verschiedene Ausgestaltungen der einen performativen Rolle des zeitdiagnostischen Schriftstellers, der immer zugleich performativ und expressiv agiert, weil er allein dadurch ‚sprechend handelt', dass sein Beispiel auf die Entwicklung der Äußerungssituation zurückwirkt und dadurch vor allem argumentativen Einfluss die politische Kultur als Kommunikationskultur mitprägt.

2 Zweierlei Distanzen: Erzähler, erzählte Welt und reale Welt

Die These, dass Jünger als Verfasser des Romans „Eumeswil" synchronen Zeitbezug und diachronen Selbstkommentar zu einer Festigung der von ihm seit Jahren gepflegten Sprecherhaltung des abgeklärten Diagnostikers verschränkt, wird von der selbstironischen Gelassenheit gestützt, die das ganze Buch kennzeichnet. Zunächst schafft Jünger sich im autodiegetischen Erzähler Martin/Manuel Venator einen Stellvertreter, dessen ‚quasi-diarisches Erzählen' nach dem Modell Jünger'scher Tagebücher um den fiktiven Verfasser kreist, der sich vielleicht bemerkenswert illusionslos gibt, ansonsten aber alle Insignien heroischer Gesinnung abstreift, wenn er etwa erklärt:

> „Ich bin Anarch – nicht etwa, weil ich die Autorität verachte, sondern weil ich ihrer bedürftig bin. So auch kein Ungläubiger, sondern einer, der Glaubwürdiges verlangt. Dabei bin ich wie eine Braut in der Kammer: sie lauscht auf den leisesten Schritt."[65]

Unterstrichen wird die ironische Selbstdistanz des Erzählers durch das innerdiegetische Spiel mit der Herausgeberfiktion, die den Roman beschließt. Demnach ist es der ungeliebte und gemeinsam mit dem Vater vielfach

[65] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 97.

kritisierte Bruder des Erzählers, der die Papiere eines Verschollenen und nach vielen Jahren für tot Erklärten herausgibt. Der eigentliche Erzähler und Verfasser dieser Papiere, der nie müde wurde, Vater und Bruder die Fruchtlosigkeit ihrer spätliberalen Gesinnung vorzuhalten, die nichts bewegt, sondern nur die Anmaßung moralischer Überlegenheit kultiviert, ist – wie gesagt – bei einer Expedition gemeinsam mit dem Tyrannen von der Bildfläche verschwunden. Übrig geblieben sind nur die an geheimem Rückzugsort versteckten und entsprechend spät gefundenen Notizen, die einen gegenüber allen politischen Kräften gleichermaßen distanzierten Betrachter zeigen, dessen Dienst in der Bar des Tyrannen nicht als Anbiederung an die Macht missverstanden werden darf,[66] sondern vielmehr als Bezug eines Beobachtungspostens im Zentrum der politischen Kräfte zu sehen ist. Der Erzähler beglaubigt diese seine Selbsteinschätzung dadurch, dass er nicht nur in seinem Zweit- oder vielmehr Erstberuf als Historiker arbeitet, sondern sich auch an der Bar entsprechend verhält. So archiviert er, der im Dienst keinen Schluck Alkohol trinkt, was die Mächtigen bei gelockerter Zunge verlauten lassen. Seine Selbsteinschätzung kann insofern als nicht ganz falsch gelten, sie wird jedoch dadurch gebrochen, dass er mit dem Herrscher untergeht, während sein Bruder, der spätere Herausgeber, ihn nachträglich mit schlecht verhohlener Genugtuung in den Kreis der liberalen Freunde, in den er wegen seiner allseitigen Skepsis doch offenbar gehöre, eingemeindet. Wenn man zwischen der Publikationspraxis in der erzählten Welt des Erzählers und seines Bruders eine Ähnlichkeitsbeziehung mit der Welt des Autors herstellt, kann man darin einen ironischen Selbstkommentar Ernst Jüngers sehen, der seinen Stellvertreter in der erzählten Welt, den Erzähler Martin Venator, mit dem Tyrannen verschwinden lässt, während die überlebenden Kritiker, die nun das Sagen haben, die nachgelassenen Schriften trotz der expliziten Kritik an ihrer Haltung als Bestätigung ihrer Position deuten und mit der Herausgabe Martin Venator zum Denkmal derer machen, die mit anderen Mittel für das gekämpft haben, was nun wieder herrschend geworden ist.

Konstitutiv für die ironische „Selbstkritik“,[67] mit der zugleich die

[66] Diesen Aspekt hat insbesondere Niethammer, Posthistoire. 1989, S. 34f., skandalisiert: „Kühler betrachtet“ handelt es sich darum, „daß sich ein Mitläufer einer Diktatur in subjektiver Souveränität zum Freiherrn erklärt und eine Wundermaschine ihn mit den größten Geistern aller Zeiten zum zeitlosen Gespräch bedient.“

[67] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 10.

Konstruktivität von Geschichte reflektiert wird, ist der beide Brüder gemeinsam betreffende Erzählzeitpunkt. Eumeswil liegt in einer erkennbar mediterranen Landschaft, aber außerhalb unserer Zeit oder vielmehr in einer weit entfernten imaginären Zukunft. Die Epoche von Jüngers Zukunftsroman „Heliopolis", auf dessen Welt sich der Erzähler stellenweise zurückbezieht,[68] ist ebenso längst Vergangenheit wie die Epoche des Weltstaats, den Jünger 1960 diagnostiziert hatte. Will man den fiktiven Erzählzeitpunkt genauer bestimmen, so ist man auf Nebenbemerkungen angewiesen wie etwa die von den „Touristenschwärmen des dritten christlichen Jahrtausends"[69] oder auf inszenierte Symptome wie das für große historische Entfernungen typische Zusammenrücken von eigentlich durch Generationen getrennten Ereignissen wie in der Bemerkung, die „unter dem Namen des Surrealismus in der Kunstgeschichte" bekannte Schule hätte „zeitlich kurz vor der Mondlandung" geblüht.[70] Während die Mondlandung zum Zeitpunkt der Publikation lediglich 8 Jahre zurückliegt, der Surrealismus aber bereits annähernd 50 Jahre alt war, wird durch die narrative Nivellierung der für die zeitgenössischen Leser höchst präsenten Zeitdifferenz die Entferntheit des Erzählzeitpunkts unterstrichen.

Deutlicher allerdings wird der Unterschied zwischen der realen Welt des Publikationszeitpunkts und der Welt des Erzählzeitpunkts, wenn man deren charakteristische Merkmale miteinander vergleicht. Während wir uns 1977 noch im Kalten Krieg befinden und der überaus heiße Krieg der USA in Vietnam gerade erst zu Ende gegangen ist, die Proteste gegen ihn noch in unmittelbarer Erinnerung sind und der Terrorismus in Europa sein schlimmstes Jahr hat, heißt es von Eumeswil:

> „Der Katalog der Möglichkeiten scheint erschöpft. Die großen Ideen sind durch Wiederholung abgeschliffen; man lockt damit keinen Hund mehr hinter dem Ofen hervor. […] Man geht hier nicht mehr für Ideen auf die Straße; es müßten denn schon das Brot und der Wein um einen Heller teurer werden, oder es müßte mit den Rennfahrern Krawall geben."[71]

[68] Vgl. z.B., Jünger, Eumeswil. 1999, S. 192. Zu den Rückbezügen nicht nur auf „Heliopolis", sondern auch auf „Auf den Marmorklippen" vgl. Hervier, Versuch. 1996.

[69] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 128.

[70] Ebd., S. 149.

[71] Ebd., S. 73.

> „Die großen Ideen, für die sich Millionen töten ließen, sind verbraucht. Die Unterschiede sind weithin geschwunden; Beschnittene und Unbeschnittene, Weiße, Gelbe und Neger, Reiche und Arme nehmen sich in ihren Qualitäten nicht mehr so ernst. Auf die Straße gehen sie höchstens, wenn die Kasse nicht mehr stimmt, oder im Karneval. Im großen und ganzen kann man hier tun und lassen was man will."[72]

Jünger setzt der Welt von 1977 „ein steriles, vom Nihilismus ausgeglühtes Eumeswil"[73] entgegen, das hinsichtlich aller politischen Konflikte, wie sie die Zeitgenossen des Autors umtreiben, erschöpft ist. Dabei werden allerdings Spuren gelegt, die die entfernten Welten nicht als gänzlich inkommensurabel erscheinen lassen, sondern „Eumeswil" als konsequente Endstufe einer in der Publikationsgegenwart bereits eingeleiteten Entwicklung erscheinen lassen. So könnte man zugespitzt sagen, dass abgesehen von allen weltanschaulichen bzw. als weltanschaulich sich gerierenden Konflikten in Eumeswil die „nivellierte Mittelstandsgesellschaft" herrscht, die Helmut Schelsky 1953 für die Bundesrepublik Deutschland diagnostiziert hatte. Um die Ähnlichkeiten zwischen Erzähler- und Autorgegenwart zu sehen, muss man eben nur, diese Einstellung teilt wohl der Autor Ernst Jünger mit seinem Erzähler Martin Venator, die Epochenschwellen depotenzieren und von allen Fragen des Politischen absehen, wie sie beider Zeitgenossen so ernst nehmen.

Die Interpreten sind sich deshalb auch weitgehend einig darin, dass Ernst Jünger mit seinem Roman „Eumeswil" nicht nur eine fiktive posthistorische Welt geschaffen habe, sondern mittels dieser fiktiven Welt zugleich einen „Kommentar zum und eine Philosophie des posthistoire" vorgelegt habe.[74] Die Ähnlichkeiten zwischen Eumeswil und Bundesrepublik in der Sachdimension dienten demnach als Basis dafür, die Differenz zwischen Eumeswil und Bundesrepublik zu enttemporalisieren, um sie als Unterschied der Betrachtungsweisen kenntlich zu machen. Oder kürzer gesagt: Jünger empfiehlt den Zeitgenossen, ihre Zeit so zu betrachten, wie

[72] Ebd., S. 75.

[73] Ebd., S. 333.

[74] Meyer, Martin: Ernst Jünger. München, Wien: Hanser 1990, S. 591. Dagegen ließe sich mit Schwarz, Hans-Peter: Der konservative Anarchist. Politik und Zeitkritik Ernst Jüngers. Freiburg: Rombach 1962, argumentieren, dass Jüngers „Zeitfeindschaft" (ebd., S. 15) nicht ihrerseits Ausdruck seiner (posthistorischen) Epoche, sondern einer hochgradig individuellen Metaphysik ist.

Martin Venator die seine. Die Botschaft wäre dann – in die Form eines Appells ausgebracht: Betrachtet die Welt posthistorisch, dann lösen sich alle ach so politisch erscheinenden Konflikte in Luft auf, weil unvermeidlich erkannt werden muss, dass die Welt irreparabel unvollkommen ist.[75] Und zwar selbst dort, wo sie perfekt erscheint: „Die Technik hat einen Hochgrad erreicht, bei dem sie sich nicht mehr, wie in der Moderne, in den Vordergrund spielt und den totalen Arbeitscharakter und den Schmerz erfordert. Sie hat den Charakter des Beiläufigen, Selbstverständlichen angenommen", das mit der „gnostizistischen Prämisse, daß die Schöpfung verfehlt ist", nicht konkurriert, sondern den Abschied vom utopischen Glauben an die Verbesserbarkeit des Menschen mit technischen Verbesserungen des Alltags versüßt.[76]

Niemand muss mehr für unerreichbare Ideale sterben, aber alle können so befreit genießen, wie das Venator tut, wenn er nach seinem Dienst in der Kasbah in die Unterstadt hinabsteigt, um die bezahlten Dienste des Freudenmädchens Latifah in Anspruch zu nehmen, mit dem es nach Vollzug zu folgendem Dialog kommt:

> „Bin guter Laune: ‚Latifah, du bist ein Goldstück – machst du jeden so glücklich wie mich?'//Sie trägt schon wieder ein dunkles Dreieck um die Hüften, ein Ding aus gewebter Luft. ‚Bin doch Freudenmädchen – – – aber manche weinen sogar.'//‚Die sind verheiratet.'//‚Eben nicht. Sie heulen, weil sie's nicht können, oder weil sie's getan haben. Ihr von der Kasbah macht keine Umstände.'"

Man kann diese kurz vor Ende des Buches platzierte Szene als Bestätigung dafür auffassen, dass Jüngers Roman für ein posthistorisches und d.h. hieße zugleich postideologisches Bewusstsein plädiere, das sich von den ideologischen Reminiszenzen der Zeitgenossen nicht den Selbstgenuss verderben lässt. Eine solche Interpretation würde dadurch gestützt, dass Venator von sich sagt, dass er zwar ein „Teilnahmsfreier" sei, aber kein „Teilnahmsloser",[77] sondern im Gegenteil verstehe und mitempfinde, „was die Menschen umtreibt und was sie schmerzt".[78]

[75] Vgl. Jünger, Eumeswil. 1999, S. 10, S. 309.
[76] Koslowski, Mythos. 1991, S. 139.
[77] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 93.
[78] Kiesel, Helmuth: Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger. Heidelberg: Manutius 1994, S. 188.

3 Anarch und Anarchist. Typologie der Staatsfeinde

Bei diesen gutmütigen Interpretationen gerät jedoch zweierlei in Vergessenheit. Zum einen bleibt die ironische Brechung durch die Herausgeberfiktion unbedacht, denn das letzte Wort des Buches hat unübersehbar nicht derjenige, der Geschichte und Politik ostentativ verabschiedet, sondern sein Bruder, der im von ihm herausgegeben Text für sein Festhalten an politischen Unterscheidungen permanent belächelt wird. Soviel mindestens wäre hinsichtlich des Autors zu sagen, der das Buch so und nicht anders enden ließ: Die nachgeschichtliche Lässigkeit, mit der Venator den Spagat zwischen innerer Autonomie und äußerer Dienstbarkeit probt, wird mit aller provokativen Lust vorgeführt, aber durch den homodiegtischen Herausgeber, der als Bruder mit ihm um die richtige Lagebeurteilung konkurriert und dabei überlebt, relativiert.

Auf der Ebene des Erzählers bleibt gegen alle Auslegungen des Romans als postideologische Idylle vor allem festzuhalten, dass Martin Venator sich „auch der Postmoderne gegenüber subversiv verhält".[79] Er identifiziert sich mit keinem Kulturmodell und bezeichnet sich selbst nicht nur permanent als Anarch, sondern ist mit nichts anderem so ausdauernd beschäftigt wie mit der Bestimmung seines Verhältnisses zu den historischen Anarchisten, denen er per „Luminar" nachspürt, und aktuellen Querulanten innerhalb der von ihm erzählten Welt. Der Erzähler nutzt die Möglichkeiten zur Digression, die das sowohl an Nietzsches Stil wie an die Gattungskonventionen des Tagebucheintrags angelehnte Erzählen bietet. Permanent scheint der Erzähler abzuschweifen, um tatsächlich seinen Katalog an Beispielen historischer und fiktiver Fälle von Staatsfeindschaft zu bereichern. Zum Beispiel will er eigentlich von seinem Tagesablauf berichten, bleibt aber schon bald bei „Knut Dalin" hängen, einer Figur, die ihm nicht nur morgens aufwartet, sondern seine Studien zur Anarchie um ein einzelnes Exemplar bereichert, das sich bei seinen illegalen Unternehmungen bald in die Luft sprengen wird. So geht es in einem fort. Mal ist es die Arbeit des Historikers, die dazu verleitet, über alle Jahrhunderte verstreute historische Bemerkungen zu machen. Mal ist es das private Steckenpferd des Erzählers, sich in einem abgelegenen

[79] Kron, Jürgen: Seismographie der Moderne. Modernität und Postmodernität in Ernst Jüngers Schriften von *In Stahlgewittern* bis *Eumeswil*. Frankfurt/M.: Lang 1998, S. 207.

Bunker einen geheimen Rückzugsort für den Fall eines neuerlichen Umsturzes zu schaffen, von dem ausführlich erzählt wird.

Wie ein roter Faden jedoch zieht sich die Figur des Anarchen durch Jüngers Überlegungen. Die Figur des Anarchen gibt das Kriterium ab, an dem sich der Erzähler selbst misst. Er sagt immer wieder von sich: ‚Ich, als Anarch' oder ähnlich. Profiliert wird diese Figur gegen den Monarchen,[80] gegen „Partisanen",[81] „Waldgänger"[82] und Kriminelle bzw. „Gangster".[83] Der eigentliche Gegenbegriff aber ist „der Anarchist".

Der Gegensatz zwischen beiden ist zunächst einfach zu bestimmen: Der Anarch steht abseits der Gesellschaft und ist entschlossen, sich „auf nichts einzulassen, nichts letzthin ernst zu nehmen",[84] insbesondere nicht die scheinbar faktenschaffende Tat. Nur, so die Überzeugung des Erzählers, „der Einzelne als Nicht-Handelnder [kann] die Anarchie" tatsächlich leben.[85] Er mag vordergründig seinen Dienst tun; wenn es zur Entscheidung kommt, verlässt er sich nur auf sich und seine illusionslose Tatsachenorientierung. „Er kämpft allein, als Freier, dem es fernliegt, sich dafür aufzuopfern, daß eine Unzulänglichkeit die andere ablöst und eine neue Herrschaft über die alte triumphiert".[86] – Der Anarchist dagegen hält die Gesellschaft „für reparabel",[87] deshalb steht er der Gegenwartsgesellschaft gegenüber im Verhältnis der Feindschaft. Er gehört zu den Gestalten der Moderne oder – mit Jünger zu reden – der Epoche der Mobilmachung, die in dem fälschlichen Glauben, „die Verfehltheit der Schöpfung heilen zu können", vereint sind.[88] Der Anarch dagegen arbeitet an der Gestalt der Nachmoderne, die mit der Verfehltheit der modernen Irrlehren ihren Frieden gemacht und alle Utopien und Geschichtsphilosophien verabschiedet hat.

[80] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 43.
[81] Ebd., S. 138, 145ff., 312.
[82] Ebd., S. 147ff., 213, 216.
[83] Ebd., S. 139, 218ff., 263.
[84] Ebd., S. 87.
[85] Decker, Gunnar: Kriegerdämmerung. Polemischer Versuch zu einem Porträt Ernst Jüngers. Essen: Verlag Die blaue Eule 1997, S. 124.
[86] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 137.
[87] Ebd., S. 309.
[88] Koslowski, Mythos. 1991, S. 140.

Gleichwohl darf man es mit der Fröhlichkeit der Jüngerschen *postmoderne* nicht übertreiben. Die Geschichte geht weiter.[89] Der Anarch ist weder ein verpuppter Genießer nach dem Motto ‚leben und leben lassen', noch ein Friedensengel. Vielmehr wird die durchaus vorhandene Fähigkeit dazu, im Präsens des Genießens aufzugehen, durch eine Stimmung der Vorläufigkeit grundiert, die sich im Abschied Venators von seinen beiden Frauen bewährt.[90] Außerdem ist er nicht nur in seiner imaginären Eigenwelt jederzeit bereit zu töten. Er hortet Waffen und legt geheime Verstecke an. Und er legt frühzeitig fest, wer von denen, mit denen er Umgang pflegt, im Ernstfall zuerst liquidiert werden muss. Kokett ironisch bekennt er zwar seine Verwandtschaft mit dem Spießer, dem es nur um sich selbst geht, anders als dieser wird er aber niemals klagen, wenn es ihm an den Kragen geht, sondern entweder töten oder getötet werden.

Das Verhalten des Anarchen unterscheidet sich von dem der Anarchisten deshalb weniger als man zunächst glauben will. Er rühmt sich, dank größerer Kaltblütigkeit und geringerer Sichtbarkeit weniger schnell ins Netz der Polizei zu gehen, dafür aber wird er im Fall eines Umsturz niemals zu den Treibenden, sondern immer bloß zu den Getriebenen gehören. Aus der Sicht der Herrschaft ist er dadurch allerdings weniger kalkulierbar und somit gefährlicher als der Anarchist, der unfreiwillig die Funktion erfüllt, den Polizeiapparat zu legitimieren. Vom Anarchisten wird keine Loyalität erwartet. Er ist programmatisch anti-loyal und zeigt es, deshalb wird er zwar vielleicht instrumentalisiert, aber niemals in Dienst genommen. Der Anarch dagegen ist konstitutiv illoyal, und kann das nur sein, weil er es nicht zeigt und vordergründig alle Voraussetzung für ein Dienstverhältnis erfüllt. „Die Freiheit ist nicht sein Ziel, sondern sein Eigentum".[91] Er gehört zu den ärgerlichen Posten, die unbesetzt sind, wenn es auf die Verteidigung der Macht ankommt.

Insofern besteht im „Verhältnis des Anarchen zum Anarchisten", wie der Erzähler ausdrücklich festhält, „nur ein gradueller, kein prinzipieller Unterschied".[92] Und wenig später:

[89] Vgl. Noack, Paul: Ernst Jünger. Eine Biographie. Berlin: Alexander Fest 1998, S. 287f., und Jünger, Eumeswil. 1999, S. 147.
[90] Vgl. Jünger, Eumeswil. 1999, S. 376.
[91] Ebd., S. 278.
[92] Ebd., S. 307f.

> „Meine Absicht, das Personal um zwei Pole zu gruppieren, mußte ich bald aufgeben. Etwa: hier die Träumer, die Schwärmer, die Utopisten – – – dort die Denker, die Planer, die Systematiker; das läßt sich nicht scharf aussondern. Gefühle und Gedanken korrespondieren, Person und Sache, Staat und Gesellschaft schmelzen ineinander ein."[93]

Gleiches gilt auch für das Verhältnis zwischen Anarch und Anarchist. Jünger scheint sich durch das Sprachrohr seines Erzählers *nicht* im Sinne einer persönlichen Klarstellung, derer es ja gar nicht bedurft hätte, vom Terrorismus „abgrenzen" zu wollen,[94] sondern eher im Stile eines Entomologen auf ein Tableau feiner Unterschiede aus zu sein. Schließlich ist die Charakteristik des Anarchismus, wenigstens soweit sie Martin Venator innerhalb der erzählten Welt von Jüngers Roman vornimmt, von einem erklecklichen Maß an Anerkennung geprägt. Die Anerkennung gilt z.B. der „an sich richtigen Maxime, ein jeder solle nach seinem Gusto leben"[95] oder der gemeinsam geteilten Annahme, „der Mensch sei gut".[96] Die Unterschiede liegen demgegenüber in den Schlussfolgerungen:

> „Das Wesentliche vom Ähnlichen, ja scheinbar Gleichen zu scheiden fällt besonders schwer. Das trifft auch für das Verhältnis des Anarchen zum Anarchisten zu. Der Anarchist gleicht einem, der das Signal gehört hat und in falscher Richtung läuft.
>
> Da jedoch, wie in jedem, der Anarch auch im Anarchisten wittert, finden sich in der Wüste ihrer Schriften oft Treffer, die das bestätigen."[97]

Den Anarchisten verlässt sein richtiger Sinn, sobald er zur Tat schreitet. Als Gestalt der Moderne schießt er zwangsläufig über das Ziel hinaus. Trotzdem macht der Anarch keineswegs einen Hehl aus seiner ‚schlecht riechenden'[98] Verwandtschaft.

Solcher Anerkennung des Anarchisten durch den fiktiven Erzähler widerspricht nicht, dass der reale Autor Jünger in einem Brief an Carl Schmitt die Entscheidung der Regierung „anlässlich der Entführung des Berliner CDU-Politikers Peter Lorenz […] einige inhaftierte RAF-

[93] Ebd., S. 308.
[94] Vgl. die oben zitierte Bemerkung in Martus, Jünger. 2001, S. 212.
[95] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 300.
[96] Ebd., S. 301.
[97] Ebd., S. 327.
[98] Vgl. ebd., S. 301.

Mitglieder nach Jemen aus[zu]fliegen, um Lorenz freizubekommen, als Zeichen der Schwäche“ auslegt,[99] wenn er schreibt:

> „Unsere aktuellen Unruhen begannen mit dem Tod des Studenten Ohnesorg, der während eines Aufruhrs erschossen wurde; der Fall könnte auswuchern, weil der Staat Rechtbrechern größeren Beistand als der Exekutive leistete. Diese Art von Feigheit hat anläßlich der Lorenzentführung kulminiert.“[100]

Dabei ist es nicht nur die Fiktionalität, dank derer hier nicht von einem Widerspruch gesprochen werden muss. Selbst wenn man Erzähler und Autor gegen die Regeln der Literaturwissenschaft miteinander identifizierte, läge wohl kein Widerspruch vor, denn Jünger empört sich hier nicht deshalb über die „Feigheit“ des Staates, weil es alle Mittel zu ergreifen gelte, „um mit dem Linksterror fertig zu werden“, wie Heimo Schwilk annimmt,[101] sondern weil der Staat sich zu weigern scheint, den Kampf, der ihm aufgezwungen wird, anzunehmen. Jünger beobachtet nicht nach dem Schema links/rechts, sondern im Code stark/schwach. Es wird nicht primär der „Aufruhr“ beklagt, sondern die Schwäche des Staates, der sich dem nicht stellen will.

Anders als der Anarchist stellt sich der Anarch und Metahistoriker, als der Jünger sich auch in seinen Äußerungen zum Terrorismus zeigt, nicht gegen jede mögliche Ordnung, sondern setzt sich außerhalb von konkreten Ordnungen, um typische Ordnungskonflikte beobachten zu können.[102] Er nimmt weder für den Staat und gegen die Terroristen Partei, noch umgekehrt. Sein kalter Blick trifft Terroristen und Staat gleichermaßen. Am Staat beobachtet er vor dem Jahr 1977 mangelnde Entschlossenheit und mindere operationale Fähigkeiten strategisch und taktisch geschickt gegen den Gegner vorzugehen. Über die Form des Terrors äußert sich Jünger im Herbst 1977 abermals in einem Brief an Carl Schmitt:

> „Wissen möchte ich, was Hobbes zur Geiselnahme gesagt hätte. Man ergreift einen Beliebigen, am besten einen Senator, auf offener Straße und fordert für ihn einen Kopfpreis; wird nicht gezahlt, so wird er ‚liquidiert‘.

[99] Schwilk, Jünger. 2007, S. 513.
[100] Ernst Jünger/Carl Schmitt: Briefe 1930–1983. Hrsg. von Helmuth Kiesel, Stuttgart: 1999, S. 410, Brief vom 1. Juli 1975.
[101] Schwilk: Jünger. 2007, S. 514.
[102] Vgl. Jünger, Eumeswil. 1999, S. 278.

> Wiedereinführung der Sklaverei in der verwerflichsten Form. Selbst in der Spätantike durfte man den Sklaven nicht umbringen. Der Mensch hat keinen Wert mehr, sondern einen Preis.“[103]

Auch bei dieser Stellungnahme wird man kaum sagen können, dass die Empörung von einer Sorge um die existierende politische und wirtschaftliche Ordnung der Bundesrepublik getragen wäre. Jünger moniert vielmehr zweierlei. Er beklagt einerseits, dass das Opfer erst versklavt und dann als absolut schutzloses Wesen hingerichtet werde. Zweitens empört ihn, dass die Terroristen nicht erkennen, dass sie die Ökonomie reproduzieren, die zu bekämpfen sie doch vorgeben. Hier zeigt sich abermals Jüngers entrückter Beobachterstandpunkt, der das Geschehen des Tages niemals mit den Losungen des Tages kommentiert, sondern stets nach einer unabhängigen Perspektive sucht, die große Räume und lange Zyklen erschließt, in denen tiefenstrukturell zusammenhängt, was oberflächlich disparat erscheint. Demnach gehört der Terrorismus der RAF einerseits in die lange Geschichte der Versklavung von Menschen durch Menschen, andererseits ist er ein Symptom der Moderne, insofern in ihm die für jede Versklavung konstitutive Kopplung von Mensch und Preis eskaliert. Weil in der Moderne alle Handlungssysteme in einen Prozess der Kapazitätssteigerung eingebunden sind, kann sich auch der Terrorismus der Dynamik der Entgrenzung nicht entziehen. Im Kampf ‚gegen das System‘ reproduziert auch der Terrorismus die strukturellen Bedingungen jedes möglichen Handelns und vollzieht das Gesetz der Zeit, unter dem er nicht weniger steht als der Staat, der auf die Herausforderung mit Rasterfahndung und Kontaktsperre reagiert.

Der philosophische Eigensinn von Jüngers Position wird deutlich, wenn man diese Briefstelle ein längeres Zitat aus „Eumeswil“ gegenüberstellt:

> „Der unklare Idealismus des Anarchisten, seine Güte ohne Mitleid oder auch sein Mitleid ohne Güte, macht ihn brauchbar nach vielen Richtungen, auch für die Polizei. Er ahnt allerdings ein Geheimnis, doch vermag er es nur zu ahnen: die ungeheure Macht des Einzelnen. Sie berauscht ihn; er verschwendet sich wie eine Motte, die im Licht verbrennt. Das Absurde, das dem Attentat anhaftet, liegt nicht im Täter und seinem Selbstbewußtsein, sondern in der Tat und ihrer Verknüpfung mit der flüchtigen

[103] Jünger/Schmitt, Briefe. 1999, S. 430.

> Situation. Der Täter hat sich zu billig verkauft. Daher verkehrt sich seine Absicht auch meist ins Gegenteil.“[104]

Jüngers Perspektive ist offensichtlich keine moralische. Dass der Attentäter tötet, daran nimmt er keinen Anstoß. Auch nicht an dessen Selbstlizenzierung, jemand anderen zu töten, geschweige denn am Gesetzesverstoß. Was den anarcho-nihilistischen Tätern, wie es an späterer Stelle heißt, fehlt, ist ein Verständnis ihrer Situation. Sie glauben an die Berechtigung, die Welt mit Gewalt verändern zu dürfen und beweisen doch nur ihre Unveränderlichkeit. Deswegen sind ihre Taten sinnlos oder absurd. Aus der Perspektive des Anarchen darf getötet werden, aber nur zu dem Zweck, um zu dem „Axiom eines Angelsachsen über die Gleichheit der Menschen“ zurückzukehren.[105]

Was Anarch und Anarchisten vereint, ist demnach die Beziehung auf den Naturzustand wie ihn Thomas Hobbes, jener Angelsachse, beschrieben hat.[106] Beide töten in dem Bewusstsein einer unqualifizierten Egalität, die daraus resultiert, dass jeder jeden töten kann. Das ist „die ungeheure Macht des Einzelnen“[107] und zugleich der Punkt, an dem die von Martin Venator mehrfach konzedierte Ähnlichkeit zwischen Anarch und Anarchisten entspringt. Der Unterschied besteht nur darin, dass der Anarchist in der Absicht tötet, durch Wiederherstellung der unqualifizierten Gleichheit des Naturzustande einen Weg zur qualifizierten Gleichheit einer neuen Gesellschaft zu finden,[108] während der Anarch keine revolutionären Ambitionen hat. Er zehrt von dem Wissen um die Tatsache, dass der konkrete Unterschied zwischen ihm und irgendeinem anderen zu jeder Zeit und an jedem Ort dadurch egalisiert werden kann, dass sie beide gleichermaßen in der Lage sind, sich hypothetisch oder

[104] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 42.

[105] Ebd., S. 43. Vgl. auch ebd., S. 155: „Die Gleichheit beruht […] darauf, daß jeder jeden töten kann.“ Vgl. desweiteren auch ebd., S. 201 u. S. 257.

[106] Vgl. Schöning, Matthias: Temporäre Gemeinschaften. Politische Romantik und Hobbessche Provokation. In: Das Politische. Figurenlehren des sozialen Körpers nach der Romantik. Hrsg. von Uwe Hebekus/Ethel Matala de Mazza/Albrecht Koschorke. München: Fink 2003, S. 123–132.

[107] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 257.

[108] Vgl. zu dieser Unterscheidung – allerdings ohne jeden Bezug auf Jünger – auch Badiou, Alain: Wahrheiten und Gerechtigkeit. In: Ders.: Über Metapolitik. Übers. von Heinz Jatho. Zürich, Berlin: Diaphanes 2003, S. 109–118.

tatsächlich zu töten. Aus diesem Axiom gewinnt der Anarch seine ganze Haltung. Er tritt, welchen falschen Schein er auch erwecken mag, stets als Gleicher unter Gleichen auf.

Davon ist der Anarchist weit entfernt. Seine Taten belegen zwar die Richtigkeit des Axioms, darin besteht die nicht zu tilgende Nähe zwischen Anarchen und Anarchisten, aber sie belegen diese Richtigkeit mit fundamental falschen Mitteln. Die Selbstüberhebung des Anarchisten, die erst durch das Erreichen ihres Ziels, das aber niemals zu erreichen ist, aufgehoben würde, bleibt in der Geste der Autorisierung zum Mord stecken. Er stellt nicht Gleichheit her, sondern erhebt sich, um über die natürliche Gleichheit im Tod hinauszuzielen. Weil er dieses Ziel aber niemals erreicht, bleibt sein Konto ewig unausgeglichen. Er verfehlt den einzig möglichen Grund zu töten, die Herstellung der natürlichen Gleichheit derer, die sich wechselseitig mit dem Tod bedrohen. Nur wer nicht darüber hinauszielt, ist Souverän der Situation. Deshalb heißt es an einer wichtigen Stelle des Romans „Eumeswil“: „Der Anarch darf vor allem nicht progressiv denken. Das ist der Fehler des Anarchisten; damit gibt er die Zügel aus der Hand“.[109]

Folgt man also Jünger als dem Autor der im Terror-Jahr 1977 vom „Eumeswil“-Erzähler formulierten und von dessen innerdiegentischem Bruder publizierten Theorie, so entsteht der Terrorismus an der Schnittstelle von der unqualifizierten zur qualifizierten Gleichheit bzw. dort, wo die natürliche Egalität des imaginären Naturzustandes in das konkrete Projekt einer gewaltsamen Egalisierung umgebogen wird. Während der Anarch das politische Modell eines Hobbes’schen ‚Krieges aller gegen alle‘ ständig reaktualisiert und aus dem unveräußerlichen, andauernden Recht auf Selbstverteidigung seine prinzipielle und jederzeitige Autonomie ableitet, ist der Anarchist darauf fixiert, die unterschiedslose Gegenwart des Naturrechts zu überbrücken, indem er die Gleichheit am Anfang mit einer zukünftigen Gleichheit gewaltsam kurzschließt. Damit aber wird der Anarchist nicht nur zum brutalen Täter, sondern er disponiert sich zugleich zum Opfer der Geschichte, die mit Hegel’scher Ironie über alle hinweggeht, die in allzu kleinen Zeiträumen denken und deshalb Gefahr laufen, gegen die mit naturgeschichtlicher Langsamkeit sich vollziehenden

[109] Jünger, Eumeswil. 1999, S. 309.

Veränderungszyklen, die es gleichwohl gibt, mit sinnlosem Blutvergießen zu rebellieren.

Sinnlos sind in der Perspektive des Anarchen allerdings nicht nur viele Taten, sondern auch viele Worte. Jüngers Lektion in Sachen *longue durée* hat nämlich eine doppelte Adresse. Wie die komplementäre Abgrenzung des Erzählers gegenüber den Republikanern und Tribunen in der erzählten Welt unterstreicht, gesteht er Diskussion und Debatte tagespolitischer Ereignisse ebenso wenig Recht zu wie dem Voluntarismus der Tat. Das Ethos des Anarchen liegt ganz außerhalb des Raums kollektiv adressierter Gesellschaftsbilder. Es kreuzt lediglich punktuell die politische Sphäre, wenn situative Zwänge den Anarchen zum Handeln zwingen und sein Ethos auf die Probe stellen. Übertragen auf den medial angeheizten Diskurs über die politische Kultur der Bundesrepublik im Angesicht des Terrors ist das eine bescheidene und wenig aussichtsreiche Position, immerhin aber eine, die auf Terror und Terrorrede gleichermaßen antwortet.

Norman Ächtler

„Subjektive Momentaufnahmen“ –

Medien- und Bildkritik in „Deutschland im Herbst“

Einleitung

„Terrorism was undoubtedly one of the negative legacies of the 1960s and it certainly evolved from 1960s protest movements“, überschlägt Nick Thomas in seiner Sozialgeschichte der westdeutschen Protestbewegungen, „but the hysterical reaction of authorities, a resistance to reform, state violence and so on all made their contributions to its creation.“[1] Einen Faktor, der wesentlich für die Zuspitzung der innerstaatlichen Auseinandersetzungen seit den späten 1960er Jahren mit verantwortlich zeichnete, unterschlägt Thomas allerdings und ignoriert damit auch eine entscheidende, bis heute nachwirkende Ursache für die Aporien der öffentlichen Auseinandersetzung mit der RAF: die extreme Medialität des Linksradikalismus zwischen 1967 und 1977.

„Die RAF ist […] durch Bildaufnahmen strategisch erobert und nachhaltig besetzt worden“, bekräftigt der Sozialwissenschaftler und Terrorismusexperte Wolfgang Kraushaar, und selbst Zeitzeugen wie Peter Schneider bekennen in ihren literarischen Rückblicken, ihre persönliche Erinnerung an diese Periode bundesdeutscher Nachkriegsgeschichte sei „überlagert von den Bildern, die später Karriere machten“.[2] Der Bedeutungszuwachs von Bildmedien für das kollektive Gedächtnis moderner Gesellschaften birgt offenbar die Gefahr einer verstärkten Verkürzung hochkomplexer geschichtlicher Abläufe zugunsten vermeintlich prägnanter wie problematischer ikonographischer Epochensignaturen.[3] Der öffentliche Umgang mit

[1] Thomas, Nick: Protest Movements in 1960s West Germany: A Social History of Dissent and Democracy. Oxford: Berg 2003, S. 201.

[2] Kraushaar, Wolfgang: Zwischen Popkultur, Politik und Zeitgeschichte: Von der Schwierigkeit, die RAF zu historisieren. In: Zeithistorische Forschungen 1, 2004, S. 262–270. S. 265; bzw. Schneider, Peter: Rebellion und Wahn: Mein 68. Köln: Kiwi 2008, S. 119.

[3] Vgl. Ruchatz, Jens: Fotografische Gedächtnisse: Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses.

der RAF in den 1970er Jahren liefert ein besonders markantes Beispiel für diese Tendenz. Nicht ohne Grund entwickelte sich deshalb bereits aus der zeitgenössischen Gesellschaftskritik eine besonders von den Kulturschaffenden unter den linken Intellektuellen artikulierte harsche Medienkritik.

Die kritische Beleuchtung der Wirkungsmacht des Bilderstroms in Bezug auf die Auseinandersetzung zwischen Staat und RAF in den 1970er Jahren, wie sie vor allem Heinrich Böll lautstark artikuliert hatte, ist eine der zentralen Leitmotive des Omnibusfilms „Deutschland im Herbst" von 1978. Stellt die Koproduktion herausragender Vertreter des Neuen Deutschen Kinos um Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff unter Beteiligung von Autoren wie Böll und Wolf Biermann die unmittelbarste künstlerische Antwort auf den „Deutschen Herbst" dar,[4] muss sie zugleich als bislang ästhetisch vielschichtigste Reaktion auf den Terrorismus der 1970er Jahre gelten.

Die spezifische Filmsprache resultiert dabei aus dem Empfinden, als linke Intellektuelle selbst zu den Opfern der Massenmedien zu gehören und sich wehren zu müssen.[5] Dies mündete in den Versuch, praktische Schlüsse zu ziehen aus der Tradition linker Kritik der Massenmedien seit Brecht, um deren theoretische Weiterentwicklung sich unter den beteiligten Regisseuren vor allem Alexander Kluge bemühte: „Die Intelligenz hat immer schon eine schwache Motivation, aber vielfältige Arbeitsmittel gehabt. Nur die eigene Not – jetzt auf Grund der Hetzjagd – gibt ihr das notwendige Motiv, diese Arbeitsmittel auch einzusetzen."[6] „Deutschland im Herbst", der seine Uraufführung am 3. März 1978 im Rahmen der 28. Berlinale erlebte, ist somit Kunstwerk und ideologisches Manifest zugleich. Vor allem Kluges Konzept der „Gegenöffentlichkeit" liegt der spezifischen

Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin, New York: de Gruyter 2004 (MCM 1), S. 83–105.

4 Zur Entstehung vgl. jüngst Schlöndorff, Volker: Die mörderischen Kinder. In: Die Zeit (04.10.2007), S. 51/52.

5 Vgl. Paech, Joachim: Zweimal „Deutschland im Herbst": 1977 und 1992. In: Kinoschriften 4, 1996, S. 87–105.

6 „Die Hexenjagd auf die Intellektuellen produziert eine Antwort." Ein Gespräch zwischen Heiner Boehncke, Irene Kraushaar und Alexander Kluge. In: Nicht heimlich und nicht kühl: Entgegnungen an Dienst- und andere Herren. Hrsg. von Heiner Boehncke und Dieter Richter. Berlin: Verlag Ästhetik & Kommunikation 1977, S. 80–83. S. 83. Den Hinweis auf dieses aufschlussreiche Gespräch verdanke ich Joachim Paech.

Machart zu Grunde. Am deutlichsten wird die Transformation von Theorie in Medienpraxis in der dezidierten „Bilderlosigkeit“ des Films, also dem (weitgehenden) Verzicht der Regisseure auf populäre „Ikonographie des Terrors“. Die folgenden Ausführungen laufen auf eine Untersuchung dieses programmatischen Bildverzichts zu. Zunächst wird der Film jedoch in seinen ideengeschichtlichen Kontext eingebettet. Im Mittelpunkt steht deshalb zunächst die zeitgenössische Medienkritik seit Jürgen Habermas, sowie die Erläuterung von Alexander Kluges darauf aufbauendem Konzept von „Gegenöffentlichkeit“ und „Gegenproduktion“.

1

1977 machte Richard Sennett in einer Aufsehen erregenden Studie die Tendenz zur Intimisierung öffentlichen Handelns – die Konzentration auf charismatische Individuen – verantwortlich für „Verfall und Ende des öffentlichen Lebens“ in massenmedial geprägten Gesellschaften.[7] Insbesondere der Hang zur Ikonisierung vorgeblich repräsentativer Individuen scheint der inhärenten Logik der Massenmedien zu folgen. In Bezug auf die RAF erscheint diese Tendenz besonders ausgeprägt. So hatte Heinrich Böll bereits einige Jahre vor Sennett die RAF-Hysterie auf die massenmediale Inszenierung des Terrorismus als „Polit-Porno“ zurückgeführt.[8]

Die Reduktion des weitreichenden Phänomens Linksradikalismus auf identifizierbare Antagonisten bediente das einer Gesellschaft wesenhafte Verlangen nach einem Widerpart, „dem gegenüber alle Menschen als Souveräne handeln“ können und sich darüber erst als Kollektiv zu definieren pflegen. Die These von der Notwendigkeit antagonistischer Wirklichkeitsmodelle für die Selbstvergewisserung einer Gemeinschaft in Krisenzeiten, wie sie Giorgio Agamben, Niklas Luhmann und andere aufstellen,[9] die

[7] Vgl. Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens: Die Tyrannei der Intimität. Frankfurt/M.: Fischer 1983 [engl. EA 1977].

[8] Böll, Heinrich: Die Würde des Menschen ist unantastbar: Vorwort zu „Wie links können Journalisten sein?“. In: ders: Werke: Kölner Ausgabe Bd. 18 (1971–1974). Köln: Kiwi 2003, S. 140–145. S. 142/142.

[9] Vgl. Agamben, Giorgio: Homo Sacer: Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, Zitat: S. 94; Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft Bd.2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998, S. 621; vgl. auch Giesen, Bernhard: Kollektive Identität: Die Intellektuellen und die Nation 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

aber auch bereits bei Alexander Kluge auftaucht,[10] hilft die dominierende Tendenz zur Personifizierung des Terrors in den zeitgenössischen Nachrichtenorganen zu erklären. Eine derartige Verkaufs- und Politstrategie aber machte die „Kompensation einer tendenziell bilderlosen Wirklichkeit durch eine medial gesteuerte Bilderwelt“[11] nötig.

Die Printmedien, allen voran das Springer-Pressekonsortium, aber auch die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten kreierten somit, was als die „Pathosformel“ „Baader-Meinhof-Gruppe“ in das kollektive Gedächtnis eingehen sollte. Die gesamte „Neue Linke“, innerhalb derer Militante zu einer Minderheit gehörten, wurde reduziert auf zwei Namen und damit nicht nur gezielt gesellschaftspolitisch marginalisiert. Indem sich die anonyme Formel „die Linken“ auf den Nenner „Baader-Meinhof“ bringen ließ, erschuf man den Konsumenten zudem zwei Ikonen, auf welche sie ihre Ängste und Aggressionen projizieren konnten.[12]

Auch den Terroristen selbst war durchaus an medialer Präsenz gelegen: „obwohl die RAF die etablierten Medien als Feind auserkoren hatte, ging sie – durchaus gewollt – das eine oder andere Mal eine Symbiose mit ihnen ein, von der beide Seiten profitierten.“[13] Niklas Luhmann hat das „heimliche Bündnis“ mit den Massenmedien als ein grundsätzliches Merkmal von Protestbewegungen entlarvt und behauptet zu Recht, dass die von derartigen Gruppen produzierten, auf gesellschaftliche Irritation angelegten Ereignisse „von vornherein für Berichterstattung produziert sind und gar nicht stattfinden würden, wenn es die Massenmedien nicht gäbe.“[14]

Mochten die Studentenproteste von 1968 und die Anschläge der RAF selbst massiv auf Außenwirkung gerichtet und somit durchaus medienträchtig arrangiert gewesen sein; für viele linke Intellektuelle der Zeit bedeutete

[10] Vgl. Kluge, Alexander/Negt, Oskar: Entwurf. In: Kluge, Alexander: Die Patriotin. Frankfurt/M.: Zweitausendeins ^{2}1980, S. 27.

[11] Kraushaar, Popkultur. 2004, S. 265.

[12] Vgl. Preußer, Heinz-Peter. Warum Mythos Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung. In: Mythos Terrorismus: Vom Deutschen Herbst zum 11. September. Hrsg. von ders. und Matteo Galli. Heidelberg: Winter 2006, S. 69–83. S. 82.

[13] Elter, Andreas: Die RAF und die Medien: Ein Fallbeispiel für terroristische Kommunikation. In: Die RAF und der linke Terrorismus. 2 Bde. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1060–1074. 1072/1073. Vgl. auch ders.: Propaganda der Tat: Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

[14] Luhmann, Gesellschaft. 1998, S. 855, 862.

das Informationsmonopol der Massenmedien eine größere Gefahr für die Demokratie. Das äußerte sich öffentlich in den diversen APO-Initiativen wie der „Enteignet-Springer“-Kampagne nach dem Ohnesorg-Mord 1967.[15] Kein prominenter Denker aber hat dies bekanntlich so explizit und vehement angemahnt wie der Literaturnobelpreisträger Heinrich Böll, der schließlich gemeinsam mit Volker Schlöndorff die „Antigone“-Sequenz für „Deutschland im Herbst“ schuf. Mit seinem „Spiegel“-Artikel „Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?“ löste Böll einen innenpolitischen Skandal aus, indem er die Berichterstattung über die RAF als „Aufforderung zur Lynchjustiz“ und „nackten Faschismus“ verurteilte und einen Prozess gegen Axel Springer wegen „Volksverhetzung“ forderte.[16] Der provozierte und durch die Boulevardpresse permanent gesteigerte „Notstand des öffentlichen Bewußtseins“[17] mache eine differenzierte Auseinandersetzung mit dem Terrorismus unmöglich und gefährde die Gewaltenteilung: „Die Bezeichnung Rechtsstaat wird fragwürdig, wenn man die gesamte Öffentlichkeit mit ihren zumindest unkontrollierbaren Instinkten in die Exekutive einbezieht; wenn man die Qualität des Rechts der Quantität von Erfolg und Popularität opfert.“[18]

Den Medienrummel um die Festnahme der führenden RAF-Köpfe im Juni 1972 nimmt Böll zum Anlass, um in einem weiteren Essay unter dem Titel „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ nach der politischen Macht des Springer-Konzerns zu fragen: „Regiert *Bild* etwa nicht, oder nicht wenigstens mit, und regieren nicht auch Bilder, wenn Artikel 1 des Grundgesetzes täglich offen verhöhnt, mißachtet und verletzt wird?“[19] Im-

[15] Wie sich in diesen Tagen wieder lesen lässt, war das Bewusstsein einer Überhandnahme des meinungsbildenden Einflusses der Springer-Medien in den 1960ern weit verbreitet. So wurden die Folgen eines Informationsmonopols für die Meinungsfreiheit auch im deutschen Bundestag immer wieder zum Thema (vgl. Leyendecker, Hans: Dienern und wienern: „Spiegel“-Gründer Rudolf Augstein zahlte nie für die „Enteignet-Springer-Kampagne“. In: SZ (10./11.06.2009), S. 15.); vgl. Kraushaar, Wolfgang: Kleinkrieg gegen einen Großverleger: Von der Anti-Springer-Kampagne der APO zu den Brand- und Bombenanschlägen der RAF. In: Die RAF Bd. 2, S. 1075–1116.

[16] Böll, Heinrich: Will Ulrike Gnade oder freies Geleit? In: Der Spiegel 3/26, 1972, S. 54–57. Abgedruckt unter dem Titel: Soviel Liebe auf einmal. Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit? In: ders.: Werke 18, S. 41–49.

[17] Ebd., S. 45.

[18] Ebd., S. 44/45.

[19] Böll, Würde. 2003, S. 142.

mer wieder kommt der Autor in diesem Zusammenhang auf den Gewaltbegriff zu sprechen. Er stellt der „sichtbaren Gewalt" der Straßenkämpfe und Terroranschläge die als weitaus gefährlicher angesehene „massive publizistische Gewalt einiger Pressekonzerne"[20] und ihrer privatwirtschaftlichen Hintermänner gegenüber und wiegt die Gefahr einer medial manipulierten Masse gegen die Bedrohung einer kleinen kritischen Minderheit auf:

> „Es ist doch nachgerade unfaßbar, wenn man hierzulande unter Gewalt nur noch die Gewalt von Bomben und Maschinenpistolen versteht. Übt eine *Bild*-Schlagzeile keine Gewalt aus? Welche? Was wird da angerichtet in den Köpfen, im Bewußtsein, am Aggressionspotential dieser elf Millionen Süchtigen, die der politisch gefährlichsten aller Süchte, der *Bild*-Sucht unterworfen sind. Und welche Gewalt haben die rund vier Millionen DM ausgeübt, die im Jahre 1971 für Zeitungsinserate ausgegeben worden sind?"[21]

Gerade das derart beschriebene antagonistische Zusammenspiel von terroristischer Herausforderung und der Reaktion einer vorgeblich durch Monopolisierung der Meinungsbildung gelenkten Öffentlichkeit stiftete einen Präzedenzfall für die zeitgenössische neomarxistische Medienkritik. Drei wesentliche Axiome klingen in dem Textauszug an: die Auffassung, die Informationsmonopole der Massenmedien stellten eine Form von Gewaltausübung der herrschenden Klasse dar; diese funktioniere ferner über eine spezifische Beeinträchtigung des kritischen Bewusstseins des Publikums, die schließlich dazu führe, dass aktive Rezeption zu passiver Konsumtion regrediert.

Zentraler Angriffspunkt der herausragenden Vertreter neomarxistischer Medienkritik seit Mitte der 1960er bis zu Beginn der 1980er Jahre von Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge in Deutschland zu Jean Baudrillard in Frankreich, aber auch Richard Sennett und Neil Postman in den USA, ist allerdings weniger die Boulevardpresse, sondern das neue Leitmedium Fernsehen.[22] Sie schöpfen dabei aus einer langen Tradition

[20] Böll, Heinrich: Gewalten, die auf der Bank liegen: Rede auf dem Parteitag der SPD am 12.10. 1972 in Dortmund. In: ders.: Werke 18, S. 153–156. S. 153.

[21] Böll, Würde. 2003, S. 142/143. Literarisch ausgearbeitet hat Böll die hier geäußerten Bedenken in seiner Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann" (1974), die von Schlöndorff und Margarethe von Trotta 1975 verfilmt wurde und es nicht zuletzt durch diese Verfilmung zu einer weitreichenden Popularität brachte.

[22] Neben den u.g. Schriften Alexander Kluges vgl. Sennett, Verfall. 1983; Enzensberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch

linker Theorie der Massenmedien im 20. Jahrhundert. Deren kulturkritischer Zug lieferte bereits mit Horkheimers und Adornos Verdikt über die „Kulturindustrie“ ihr wohl prominentestes Schlagwort.[23] Der affirmative Zugang Brechts und Benjamins wurde dagegen zum Ausgangspunkt verschiedener Modellansätze für eine Revolutionierung der vorherrschenden Medienpraxis zugunsten dessen, was Kluge als subversive „Gegenöffentlichkeit“ bezeichnet.[24]

In ihrer Abhandlung „Öffentlichkeit und Erfahrung“ identifizieren Alexander Kluge und Oskar Negt 1972 die von Böll beklagte informelle Interessengemeinschaft von Politik, Wirtschaft und Massenmedien als Merkmal des Niedergangs einer pluralistischen, individuelle Freiheit garantierenden Öffentlichkeit zugunsten einer durch die politisch-ökonomische Führungselite gesteuerten „Scheinöffentlichkeit“:

> „In ihrer Verbindung mit materiellen Interessenkonstellationen der heutigen ‚nachbürgerlichen‘ Gesellschaft schwankt sie zwischen der Bedeutung einer vielfältig benutzbaren Legitimationsfassade und der einer Steuerungsmechanik für die Wahrnehmung der gesellschaftlich relevanten Tatbestände.“ [25]

Die Allianz der zwar öffentlich-rechtlichen, aber an marktwirtschaftlichen Produktionsprinzipien orientierten Fernsehanstalten mit den privatwirtschaftlichen Informationsmonopolisten mündete nach Negt/Kluge in eine „Bewusstseinsindustrie“, die beide – wie Böll – als Form von Gewalt

20, 1970, S. 159–186; Baudrillard, Jean: Requiem für die Medien (1972). In: Kursbuch Medienkultur: Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Hrsg. von Claus Pias u.a. Stuttgart: DVA 1999, S. 279–299; Postman, Neil: Wir amüsieren uns zu Tode: Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt/M.: Fischer 1985.

[23] Vgl. Horkheimer, Max/Adorno, Theordor W.: Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt/M.: Fischer 2005 [EA 1947].

[24] Enzensberger wie Kluge beziehen sich immer wieder explizit auf die beiden Autoren, namentlich auf Bertolt Brechts Texte zur Radio- und Filmtheorie (vgl. ders.: Gesammelte Werke Bd. 18. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1967.) und Walter Benjamins einflussreichen Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (vgl. ders.: Gesammelte Schriften Bd. 1,2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 431–508.).

[25] Kluge, Alexander/Negt, Oskar. Öffentlichkeit und Erfahrung: Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1972, S. 141, 18.

begreifen,[26] nämlich, so Kluge pointiert an anderer Stelle, als Enteignung von Eigenerfahrung.[27] Diese Denkfigur zieht sich durch Kluges gesamtes medienkritisches Oeuvre. Sie lehnt sich an eine von Jürgen Habermas in der einflussreichen Studie zum „Strukturwandel der Öffentlichkeit" (1962) getroffene und auch von Enzensberger und Baudrillard übernommene Einschätzung an, die schon bei Horkheimer und Adorno[28] auftaucht. Habermas argumentiert, dass sich eine zunehmend kapitalistischen Gesetzen unterworfene Medienkultur dem „Räsonnement" ihres Publikums entzieht, indem sie einen ursprünglich reziproken Austauschprozess ersetzt durch ein forciert einseitiges Verhältnis von Produzent und passivem Konsument:

> „Mit den neuen Medien ändert sich die Kommunikationsform als solche […] Das Verhalten des Publikums nimmt unter dem Zwang des „Don't talk back" eine andere Gestalt an. Die Sendungen, die die neuen Medien ausstrahlen, […] ziehen das Publikum als Hörende und Sehende in ihren Bann, nehmen ihm aber zugleich die Distanz der „Mündigkeit", die Chance nämlich, sprechen und widersprechen zu können. Das Räsonnement eines Lesepublikums weicht tendenziell dem „Geschmacks"- und „Neigungsaustausch" von Konsumenten […] Die durch Massenmedien erzeugte Welt ist Öffentlichkeit nur noch dem Scheine nach […]."[29]

[26] Vgl. ebd., S. 150, 120.

[27] Vgl. Kluge, Alexander. Die Macht der Bewußtseinsindustrie und das Schicksal unserer Öffentlichkeit. In: Industrialisierung des Bewußtseins: Eine kritische Auseinandersetzung mit den „neuen" Medien. Hrsg. von Klaus von Bismarck u.a. München: Piper 1985, S. 51–129. S. 99. Vgl. Postman, Wir amüsieren uns. 1985, S. 101/102.

[28] „Der Zuschauer soll keiner eignen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale. Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden" (Horkheimer/Adorno, Dialektik. 2005, S. 145). Dieses Theorem wurde bereits in den späten 1920er Jahren im Umfeld der Frankfurter Schule diskutiert. Vgl. etwa Siegfried Kracauers Studien zur Angestelltenkultur (insbesondere: Kult der Zerstreuung (1926). In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1963, S. 311–317. S. 314)

[29] Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Darmstadt, Neuwied: Luchterhand [15]1983 [EA 1962], S. 205/206. Vgl. Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 160: „In ihrer heutigen Gestalt dienen Apparate wie das Fernsehen oder der Film nämlich nicht der Kommunikation sondern ihrer Verhinderung. Sie lassen keine

Ihre Medienskepsis führt Kluge wie Baudrillard, Sennett und Postman zu der Überzeugung, die Gefährdung unabhängiger Meinungsbildung sei von vornherein der epistemischen und medialen Spezifik der Television immanent. Dieser Auffassung gemäß verhindert das Fernsehen durch das Abspulen standardisierter, endlos reproduzierbarer Programmschemata nicht nur die unmittelbare, kommunikative Wechselbeziehung mit dem Zuschauer. Darüber hinaus, so Kluge, überziehe die Endlosschleife dessen Bewusstsein mit einer Flut bereits vorformulierter Erkenntniswerte.[30] „Wird mittelbare Erfahrung absolut, so gehen Kontrolle und Steuerungen praktisch für das Individuum verloren. […] Es entsteht ein *Wirklichkeitsverlust*, nicht weil zuwenig gewußt wird, *sondern weil man zuviel weiß, ohne irgend etwas davon steuern zu können*.“[31] Die Degradierung des mündigen Rezipienten zum passiven Konsumenten führt zu einem „Persönlichkeitsverlust auf Zeit“; eine Strategie, die Kluge als moderne, über die „Massenmobilisierung des Passivismus“ wirkende Form der „Faschisierung“ bzw. „Faschismusersatz“ wertet: „Das Reich der kollektiven Unaufmerksamkeit, das sich auf diese Weise verbreitert, erlaubt aber jeder Räuberhorde früher oder später, die Leitung der Gesellschaft zu übernehmen.“[32] Die Bewusstseinsindustrie führe auf diese Weise zu einem Deutungsmonopol der herrschenden Klasse gegenüber der Realität und letztendlich zum Absterben unabhängiger Öffentlichkeit.

Wechselwirkung zwischen Sender und Empfänger zu: technisch gesprochen, reduzieren sie den feedback auf das systemtheoretisch mögliche Minimum.“ Baudrillard betont: „[…] die Medien sind dasjenige, welche [sic] die Antwort für immer untersagt, das, was jeden Tauschprozeß verunmöglicht […] Darin liegt ihre wirkliche Abstraktheit. Und in dieser Abstraktheit gründet das System der sozialen Kontrolle und der Macht“ (Baudrillard, Requiem. 1999, S. 284.). Vgl. auch Sennett in Bezug auf das Fernsehen: „Passivität liegt in der ‚Logik‘ dieser Technologie“ (Sennett, Verfall. 1983, S. 319/320).

[30] Vgl. Baudrillard, Requiem. 1999, S. 283; Postman, Wir amüsieren uns. 1985, S. 40/41, 100. Anders Enzensberger, der im Anschluss an Brecht die neuen Medien als Medien der Massen grundsätzlich positiv wertet und ihre Problematik mit der eingeschränkten Verfügungsgewalt begründet (vgl. Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 160, 167).

[31] Kluge, Macht. 1985, S. 99. Ähnlich argumentieren Sennett (Verfall. 1983, S. 319) und Postman (Wir amüsieren uns. 1985, S. 172).

[32] Kluge, Macht. 1985, S. 54/55 sowie ders. (Hg.): Bestandsaufnahme: Utopie Film – Zwanzig Jahre neuer deutscher Film. Frankfurt/M.: Zweitausendeins ^{2}1983, S. 473. Vgl. Postman, Wir amüsieren uns. 1985, S. 172.

2

Vor allem der Öffentlichkeitsverlust der Linken nach dem Zerfall der Studentenbewegung bringt Oskar Negt und Alexander Kluge wie Enzensberger und Baudrillard zu der Frage nach möglichen Alternativen zur dominierenden Medienkultur der „Anti-Kommunikation“[33], mithin zur Suche nach Formen von „Gegenöffentlichkeit“.[34] Im Wesentlichen geht es den Autoren darum, die Trennung von Sender und Empfänger rückgängig zu machen und „auf der Basis einer antagonistischen Reziprozität den Kreislauf des symbolischen Austauschs“[35] wiederherzustellen. Während diese Forderung in Enzensbergers „Baukasten“ von 1970 und Negt/Kluges „Öffentlichkeit und Erfahrung“ von 1972 noch im rhetorischen und argumentativen Gewand der Renaissance der marxistisch-leninistischen Klassiker daherkommt und in entsprechenden utopischen Entwürfen wie dem wenig konkreten Modell einer „proletarischen Öffentlichkeit“ stecken bleibt, fordert Kluge wenig später, einen Schritt zurückzugehen:

> „die Herausforderung, die von den neuen Medien ausgeht, die ökologische Gefahr für die Strukturen des Bewusstseins, fordern nichts Geringeres als den Rückgang auf die *Anfänge* aller Öffentlichkeit: Wir müssen dieses Teilkapitel […] reaktualisieren, revitalisieren: diesmal überhaupt in Gang setzen.“[36]

Dies zu erreichen, besinnt sich Kluge auf das Potential des Kinos, das er gegenüber dem Fernsehen aufgrund der Dichotomie von aktivierender „Einmaligkeit/Dauer“ und zerstreuender „Flüchtigkeit/Wiederholbarkeit“[37] wiederum als Medium klassischer Öffentlichkeit erachtet. Die „Utopie Film“ ist demnach von vornherein eng mit dem Idealbild vergangener Öffentlichkeit verbunden, das Habermas gezeichnet hat.[38]

Kluge misst dem Kino beziehungsweise dem Film das Potential bei, die

[33] Postman, Wir amüsieren uns. 1985, S. 130.
[34] Kluge/Negt, Öffentlichkeit. 1972, S. 7.
[35] Baudrillard, Requiem. 1999, S. 284; vgl. Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 166.
[36] Kluge, Macht. 1985, S. 64.
[37] Vgl. Sombroek, Andreas: Eine Poetik des Dazwischen: Zur Intermedialität und Intertextualität bei Alexander Kluge. Bielefeld: transcript 2005, S. 99.
[38] Vgl. dazu auch Kluges frühe Programmschrift „Die Utopie Film“ von 1964 (In: Merkur 12, 1964, S. 1135–1146).

Kombination von Geschichtenerzählen und unmittelbarer Erfahrung, die er als Grundlage klassischer Öffentlichkeit annimmt,[39] wieder herzustellen. Das Kino ist für ihn ein allgemein zugänglicher Ort, wo die gezeigten Filme eine produktive Verbindung mit den Wahrnehmungskräften des Publikums eingehen können. Diese supponierte interaktive Wechselwirkung von Kunstwerk und Rezipient wird ihm zu einem Korrektiv der Vereinheitlichungstendenzen massenmedial gesteuerter Öffentlichkeit und damit zum Refugium pluralistischer Wirklichkeitsdiskurse.[40]

Um einen derartigen Emanzipationsprozess durchzusetzen ist für Kluge eine neue, von einem veränderten Realismusbegriff getragene und gegen den Bilderstrom des Fernsehens gerichtete Filmästhetik ebenso notwendig, wie eine reformierte Filmproduktion. „Gegenöffentlichkeit“ drückt sich mit Hilfe von „Gegenprodukten“ aus: „Gegenüber großen Massenmedien, die Fernsehen betreiben, ist Kulturkritik nur wirksam, wenn sie in Produktform auftritt. Ideen können nicht gegen materielle Produktion kämpfen, wenn diese die Bilder okkupiert.“[41] Diese Form des Protestes drückt sich auf der Produktionsebene in der Ablehnung zentraler Finanzierungs- und Distributionsorgane zugunsten unabhängiger Produzenten und kleiner Verleiher aus[42] und mündet in die Vorstellung vom autonomen Autorenkollektiv:[43]

> „Kino ist das einzige audiovisuelle Medium, das unabhängig hergestellt werden kann. Und es ist damit das einzige Korrektiv zu den in die Funktionale abgerutschten elektronischen Medien“.[44]

Kluge zielt demnach zwar nicht von vornherein auf die Zerstörung des

[39] Kluge, Macht. 1985, S. 73: „Der Reichtum der Erfahrung und das Geschichtenerzählen sind die Grundlagen der klassischen Öffentlichkeit. Solange ein unmittelbarer Zugang zu diesen Grundlagen besteht, sprechen wir von klassischer Öffentlichkeit.“

[40] Vgl. ebd., S. 68; und Kluge, Bestandsaufnahme. 1983, S. 470; sowie Kluge, Alexander. Gelegenheitsarbeit einer Sklavin: Zur realistischen Methode. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975, S. 208.

[41] Kluge, Macht. 1985, S. 125.; vgl. Kluge/Negt, Öffentlichkeit. 1972, S. 143.

[42] Vgl. Dost, Michael/Hopf, Florian/Kluge, Alexander: Filmwirtschaft in der BRD und in Europa: Götterdämmerung in Raten. München: Hanser 1973, S. 116.

[43] Kluge, Gelegenheitsarbeit. 1975, S. 224: „Gerade in der Praxis der Filmarbeit, wie wir sie auffassen, ist es ganz ausgeschlossen, daß der Regisseur die Aufnahmen voll bestimmt.“ Vgl. Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 170.

[44] Kluge, Bestandsaufnahme. 1983, S. 470.

bestehenden Mediensystems durch externe Alternativmodelle ab: „es gibt immer nur eine Gesellschaft."[45] Sein spezifischer Realismusbegriff ist aber explizit an die Intention des Aufstörens gekoppelt: „Das Motiv für Realismus ist nie Bestätigung der Wirklichkeit, sondern Protest." Dies drückt sich sowohl durch „radikal authentische Beobachtung" bzw. „radikale Nachahmung" als auch durch „Ausweichen vor dem Druck der Realität" in „radikale Fiktion" aus, sowie durch „Angriff" kraft filmästhetischer Mittel wie der Montage.[46] Kluges Realismuskonzept bezieht also die Möglichkeiten des Dokumentar- wie die des Spielfilms mit ein. Über Verfahren der Montage kann beider Potential zusammengebracht werden.

Wie Baudrillard geht es Kluge um eine Veränderung des Mediensystems von innen heraus durch die Veränderung der „Lektürecodes".[47] Der Film, wie er Kluge vorschwebt, dient nicht „der Ablenkung und Diffusion von Aufmerksamkeit", sondern „konzentriert Aufmerksamkeit".[48] Dies geschieht über die

gezielte Operation mit Neben- beziehungsweise Zwischenvalenzen, die sich aus den Nahtstellen der Filmmontage ergeben. Die hier entstehenden „unsichtbaren Bilder" können von den Rezipienten aufgefüllt werden. Im Sinne einer „Poetik des Dazwischen" (Sombroek) erweist sich das Spiel mit solchen Leerstellen gar als ästhetisches Hauptverfahren Kluges. Diese Leerstellen signalisieren, um mit Wolfgang Iser zu sprechen, eine „Kombi-

[45] Ebd.; vgl. Hansen, Miriam: Alexander Kluge, Cinema and the Public Sphere: The Construction Site of Counter-History. In: Discourse 6, 1983, S. 53–74. S. 57. Für Negt und Kluge barg die Revolte von 1968 erste Ansätze eines erneuerten Protests (vgl. hierzu auch Negt, Oskar: Gegenöffentlichkeit und Erfahrung: Über die Krisis in der Arbeitsweise linker Medien heute (1981). In: Medien und Öffentlichkeit: Positionierungen – Symptome – Simulationsbrüche. Hrsg. von Rudolf Maresch. München: Boehr 1996, S. 33–40.). In der Beurteilung ihrer Entstehung nehmen die Autoren Niklas Luhmanns Definition von Protestbewegungen als Modus gesellschaftlicher Selbstbeobachtung par excellence und Korrektiv systemischer Autopoiesis vorweg: „Es handelt sich dabei nicht um abstrakte Alternativen, sondern der kapitalistische Produktionsprozeß selber produziert diese Gegenbewegungen mit" (Kluge/Negt. Öffentlichkeit. 1972, S. 150.). Vgl. Luhmann, Gesellschaft. 1998, S. 864: „Die moderne Gesellschaft hat anscheinend eine Form der Autopoiesis gefunden, um sich selber zu beobachten: in sich selbst gegen sich selbst."

[46] Kluge, Gelegenheitsarbeit. 1975, S. 208/209, S. 216/217.

[47] Vgl. Baudrillard, Requiem. 1999, S. 296.

[48] Dost /Hopf /Kluge, Filmwirtschaft. 1973, S. 139.

nationsnotwendigkeit“ seitens des Rezipienten, der aufgefordert wird, die textuelle Lücke durch die eigene Vorstellungskraft zu schließen.[49]

Kluges „Utopie des dritten Bildes“[50] gemäß werden die Zuschauer somit aktiv in den Herstellungsprozess von Realität integriert und erhalten die Möglichkeit unmittelbarer Erfahrung zurück. Wesentliches Element dieses Vorgangs ist die menschliche Phantasie. Per se als „unbewußte praktische Kritik an den entfremdeten Verhältnissen“ angesehen, wird sie zugleich zum eigentlichen Medium; direkte Wirklichkeitserfahrung tritt an Stelle bloßer Wirklichkeitsvermittlung.[51] Die Herstellung einer derartigen „Intermedialität“ ist der erste Schritt zur künstlerischen Erzeugung von Gegenöffentlichkeit: „Die Umproduktion der Öffentlichkeit ist deshalb Bedingung und zugleich der wichtigste Gegenstand, an dem sich die realistische Methode abarbeitet.“[52]

3

„Deutschland im Herbst“ stellt den einzigartigen Versuch dar, unter dem Eindruck eines konkreten Ereignisses Alexander Kluges Vorstellungen von einer reformierten Filmproduktion umzusetzen und ein Exempel linker Gegenöffentlichkeit zu statuieren. Zu dem weitgehend autonom finanzierten Gemeinschaftsprojekt steuerten elf Regisseure und Autoren eine Vielzahl heterogener Elemente bei, die von Kluges Cutterin Beate Mainka-

[49] Vgl. Iser, Wolfgang: Der Akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung. München: Fink [4]1994, S. 284.

[50] Vgl. Scherpe, Klaus R.: Literatur nach der Kritischen Theorie: Hans Magnus Enzensberger und Alexander Kluge. In: ders.: Stadt, Krieg, Fremde: Literatur und Kultur nach den Katastrophen. Tübingen, Basel: Francke 2002, S. 315–334. S. 333. Vgl. auch Jochen Racks Gespräch mit Kluge, wo dieser dem „dritten Bild“ gar die Qualität einer „Epiphanie“ beimisst (Rack, Jochen: Gespräch mit Alexander Kluge. In: Sinn und Form 60/4, 2008, S. 471–481. S. 480).

[51] Kluge/Negt, Öffentlichkeit. 1972, S. 67; vgl. Kluge, Macht. 1985, S. 72, S. 105/107. Vgl. Sombroek, Poetik des Dazwischen. 2005, S. 101.

[52] Kluge, Gelegenheitsarbeit. 1975, S. 219. Filmische Fiktion und Wirklichkeit sind für Kluge in diesem Sinne keine Widerparts; vgl. ebd., S. 193: „Wenn ein bestehender Zustand unerträglich ist, dann kann insbesondere das Kinoauge ihn abändern. Insbesondere dadurch, daß man einen Widerstand […], der real nicht zu dokumentieren ist, inszeniert und dadurch das ausdrückt, was potentiell in den Köpfen […] oder in anderen Situationen […] auch real da ist.“

Jellinghaus zu einer subtilen, bedeutungsträchtigen Mischung aus Fakten und Fiktionen, Reportage- und Spielszenen an- und ineinander montiert wurden. Die Durchbrechung herkömmlicher Genregrenzen ist hier also Programm. Ziel der Hybridität war, dem Realismuskonzept Kluges entsprechend, „to add complexity and understanding to the one-dimensional hysterical picture [of the RAF] propagated by the mass media;“[53] oder, um mit Kluges Off-Kommentaren zu den Gabi-Teichert-Sequenzen zu sprechen, „die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen.“

So gesehen richtet sich der Film in erster Linie gegen die Totalität der Massenmedien und deren spezifischen Modus der Berichterstattung. Der Verzicht auf ein gültiges Deutungsangebot zugunsten eines vielschichtigen und vielstimmigen Kreisens um das zentrale Ereignis stellt eine bewusste Störung klassischer, auf Linearität angelegter Filmdramaturgie und ihres intendierten Rezeptionsverhaltens dar. Der Auslotung neuer filmischer Ausdrucksformen, den innovativen Montageverfahren und dem permanenten Wechsel zwischen Fakt und Fiktion entsprach die ergebnisoffene Hinterfragung des Zeitgeschehens. Die Begebenheiten des „Deutschen Herbstes“ bilden die zentrale Leerstelle des Films. Statt eine kohärente, über gängige Erzählschemata vermittelte Vergangenheitsversion zu liefern, verkettet der Film lediglich unterschiedliche Annäherungsversuche, die den Rezipienten zu einer selbstständigen Reflexion herausfordert. Performativ soll die Filmästhetik die Kreativkräfte der Zuschauerphantasie gegen den „image flow“ der Massenmedien mobilisieren.[54]

Das bedeutet jedoch nicht, „Deutschland im Herbst“ sei frei von politischer Tendenz. Der Film ist das Produkt linker Intellektueller, die versuchten, wie Volker Schlöndorff erst kürzlich nochmals betonte, entsprechend Fassbinders legendärer Losung vom Filmemachen statt Bombenwerfen als Betroffene auf die Entwicklungen in der bundesdeutschen Gesellschaft zu reagieren.[55] Es ging dem Kollektiv dabei vor allem darum, „Erinnerung

[53] Alter, Nora M.: Projecting History: German Non-Fiction Cinema 1967–2000. Ann Arbor: University of Michigan Press 2002, S. 54.

[54] Vgl. Hansen, Alexander Kluge. 1983, S. 61: „Over against the flood of images […] an alternative cinema has to engender […] resistances that provoke the spectator into autonomous co-authorship. Hence the importance of cuts, ruptures, silences, breaks – whatever may counteract the obtrusive referentiality of the image flow; hence the emphasis on a radical practice of montage.“

[55] Vgl. Schlöndorff, Die mörderischen Kinder. Der oft zitierte Fassbinder-Satz: „Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme. R.W.F.“ stammt aus dem Vorspann

– eine subjektive Momentaufnahme – festzuhalten.“[56] Schon Enzensberger hatte auf das Potential der Massenmedien verwiesen, „historisches Material so zu fixieren, daß es jederzeit vergegenwärtigt“, aber auch aktuellen Zwecken zur Verfügung gestellt werden könne.[57] Diese Qualität ausnutzend, stellten die Autoren um Kluge eine wesentliche Aufgabe von „Gegenöffentlichkeit“ ins Zentrum ihrer Bemühungen: die Artikulation von „Gegenerinnerung“, also einer alternativen Vergangenheitsversion, die eine „Delegitimierung von Machtverhältnissen, die als oppressiv erfahren werden“, zum Ziel hat.[58]

Da sich Gegenöffentlichkeit in Produktform materialisieren muss, betont Alexander Kluge 1977: „Die Intelligenz, die auf die Repression, in Notwehr, antworten muß, kann nur in der Sprache dieser Produktion überhaupt antworten. Dazu muß sie ihre Produktionsweise ganz gewiß ändern.“[59] Gegenprodukte, so sie Vergangenheit reflektieren, sind dabei stets auch Gedächtnismedien. Oskar Negt betont:

> „Gegenprodukte sind wichtige Bestandteile einer linken Erinnerung, einer linken Geschichte. […] Daher brauchen wir Medien zur produktiven Erinnerung. Geschichtsbewusstsein ist ohne die dokumentarische Erinnerungsarbeit von linken Medien gar nicht aufrecht zu erhalten.“[60]

Die formexperimentellen Akzente, die „Deutschland im Herbst“ setzt, sind also auch im Bezug zur Auseinandersetzung des Neuen Deutschen Kinos mit der deutschen Vergangenheit zu verstehen. Eike Wenzel stellt mit Blick auf entsprechende Tendenzen im deutschen Film seit den 1960er Jahren fest: „Die Beschäftigung mit deutscher Geschichte im Medium des Films […] ist zuallererst ein Problem der Form“ bzw. der „Wahrnehmungsanordnung“.[61]

und dem Plakat seines Films „Die dritte Generation“ (1978) (vgl. <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208742/default.aspx> (02.06.2009)).

[56] Vgl. das Pamphlet der Kollaborateure (Brustellin, Alf u.a. „Deutschland im Herbst“: Worin liegt die Parteilichkeit des Films? (1978). In: 20 Jahre „Deutschland im Herbst“. Hrsg. von Petra Kraus u.a. München: MFZ 1997, S. 80/81.)

[57] Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 167.

[58] Vgl. Assmann, Aleida: Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999, S. 139.

[59] Hexenjagd. 1977, S. 82.

[60] Negt, Gegenöffentlichkeit. 1996, S. 39/40.

[61] Wenzel, Eike: Gedächtnisraum Film: Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den Sechziger Jahren. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 309.

So gesehen lässt sich ein wirkungsästhetisches Ziel von Kluges Methode ergänzen: es geht nicht allein um eine alternative Erfahrung der Gegenwart; diese geht vielmehr und vor allem aus der alternativen Reflexion über Vergangenheit hervor. Indem die „Lücken" zwischen den Montageschnipseln Raum schaffen für den Denkprozess des individuellen Rezipienten – entgeht Kluge dabei der Gefahr, den kritisierten hegemonialen Erzählungen lediglich ein anderes normatives Narrativ entgegenzusetzen. „Deutschland im Herbst" verweigert sich einer durchgängigen historischen Erzählung, in dem es „die Distanz zur Geschichte durch formale Brüche"[62] herstellt, vor allem aber dadurch, dass die Evokation von „Gegenerinnerung" wesentlich in den Apperzeptions- und Denkapparat des Rezipienten verlegt wird. Damit soll dieser gewissermaßen als „historisches Subjekt" wiedereingesetzt werden.[63]

Vor dem Hintergrund des zeitgenössischen neomarxistischen Mediendiskurses, an dem sie selbst publizistisch partizipierten, und als Filmschaffende mit avantgardistischem Selbstbewusstsein legten die Kollaborateure von „Deutschland im Herbst" bei ihrem Rückblick einen Schwerpunkt auf Medienkritik. Inhaltlich ging es ihnen unter anderem darum, der als parteiisch empfundenen medialen Öffentlichkeit und ihrer personenzentrierten Perspektive eine Alternative entgegenzustellen, die die fatale Rolle der Massenmedien bei der Eskalation terroristischer Gewalt und staatlicher Repression betont. Dass ihr kritischer Impetus auf film- und wirkungsästhetischer Ebene mit einem avantgardistischen Akt einhergeht, der versucht, über konventionelle Narrationsstrategien hinauszukommen, ist konsequent und soll dem Anklagegestus Autorität verleihen.

In diesem Zusammenhang bekommt Andreas Sombroeks Kommentar zu Kluges Ästhetik der Lücke eine doppelte Bedeutung: „Durch die Zerstörung der Bilder an der Schnittstelle entsteht der notwendige Freiraum für die Assoziationsarbeit des Betrachters."[64] Diese Aussage ist für „Deutschland im Herbst" ganz wörtlich zu nehmen. Die Abrechnung mit der postulierten publizistischen Gewalt der jüngsten Vergangenheit bildet eines der unterschwelligen Leitmotive des heterogenen Gesamtwerks. Sie

[62] Vgl. Koch, Gertrud: Nachstellungen – Film und historischer Moment. In: Historische Sinnbildung: Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Hrsg. von Klaus E. Müller und Jörn Rüsen. Reinbek: Rowohlt 1997, S. 536–551. S. 551.

[63] Vgl. Wenzel, Gedächtnisraum Film. 2000, S. 365/366.

[64] Sombroek, Poetik. 2005, S. 110/111.

vollzieht sich in einer quasi-ikonoklastischen Volte, die sich gegen die Idolatrie, den unreflektierten Bilderkult der Mediengesellschaft richtet.[65]

Der Film verweigert sich grundsätzlich der üblichen Präokkupation mit Individuen – ganze viermal in den ca. 120 Spielminuten fallen die Namen Meinhof, Baader, Ensslin und Raspe – und verzichtet bewusst auf die populäre, nach Böll auf den „Polit-Porno“ der Medien zurückgehende Baader-Meinhof-Ikonographie. Die weitgehende Absenz der Terroristen, aber auch der Opfer, und somit des thematischen Gravitationspunkts der dargestellten Handlungen und Ereignisse macht eine eigentümliche Leere empfindbar. Wo die Bilder aber auftauchen, geschieht dies in kritischer Absicht. Im Folgenden werden nur die signifikantesten Belege für diese These vorgestellt. Entsprechende Motive ziehen sich durch das gesamte polyphone Werk.

Nur zweimal greift der Film auf Elemente der Terror-Ikonographie zurück: Hanns Martin Schleyers Bild wird im Rahmen der ersten Begräbnissequenz gezeigt medial vervielfältigt über Monitore in einer großen Werkhalle (Screenshot 1); die Stammheimer Selbstmörder treten in einer Fotomontage von vier Bildern auf, die die „Antigone“-Sequenz von Böll und Schlöndorff ablöst und als Einleitung der letzten Filmsequenz, der Dokumentation ihres Begräbnisses, fungiert (Screenshot 1).

Screenshot 1.

[65] Zum Zusammenhang von Ikonoklasmus und Idolatrie in der Mediengesellschaft vgl. Belting, Hans: Das echte Bild: Bildfragen als Glaubensfragen. München: C.H. Beck 2005.

Hier folgt dem stark vergrößerten, grobkörnigen Fahndungsbild Jan-Carl Raspes die Aufnahme des gut gelaunten Liebespaars Baader und Ensslin im Gerichtssaal während des Brandstifterprozesses 1968. Den beiden Schwarzweißphotographien schließen sich die Farbaufnahmen der entstellten Leiche Gudrun Ensslins und der drei geschlossenen Särge der Selbstmörder an. Für Alter äußert sich in diesen Polizeibildern „a powerful critique of mass media and television, their representation of the RAF, and the impact of the resulting hysteria on the average citizen in particular.“[66] Sie spezifiziert jedoch nicht, was sie zu dieser Interpretation führt. Tatsächlich finden sich hier Geschichte und Mythos, Ursache und Folge auf subtile Weise abgebildet.

Screenshots 2–5.

Die der Fotostrecke vorlaufende „Antigone“-Sequenz endet mit dem Motiv des Münchner Fernsehturms: In einer per Schnitt kontinuierten Fahrt fokussiert die Kamera den Turm – lautmalerisch von einer disharmonischen Tonfolge begleitet –, um sich dann – die Tonfolge mündet in eine getragene Orgelweise – auf die Gräber der Terroristen zu zu bewegen. Dieser Einstellung folgen dann im Zuge der Sakralmusik die Terroristenbilder. Während

[66] Alter, Projecting History. 2002, S. 64.

die Schwarzweißphotographien der Sphäre der medialen Öffentlichkeit entnommen sind, suggerieren die Farbbilder die Realität des photographierenden Augenzeugen. Raspes Bild verweist auf die omnipräsente Ikonographie der zeitgenössischen Fahndungsplakate. Das Pärchenbild ist der Presse entnommen. Die zeitliche Nachbarschaft mit Kluges Farbphotographien der Ensslin-Leiche und der Särge zeigt eine Entwicklung vom „Polit-Porno“ zum Selbstmord auf, für deren Eskalation der publizistischen Hetzjagd auf die RAF die Verantwortung gegeben wird.

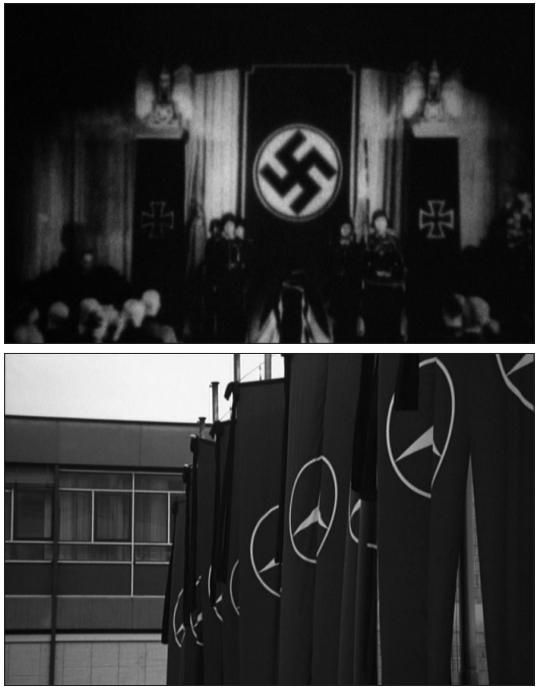
Was übrig bleibt, sind reale Leichen, die schließlich in anonymen Särgen verschwinden werden. Auch in dieser Hinsicht werden die Terroristen dem toten Hans-Martin Schleyer gegenübergestellt. Die von Kluge und Schlöndorff mit der Kamera begleiteten Begräbnisfeierlichkeiten für Schleyer und die Terroristen bilden die äußere motivische Klammer von „Deutschland im Herbst“. In beiden Fällen werden die medial überlieferten Ikonen dem Verschwinden der physischen Körper in Kisten gegenübergestellt. Am Ende gibt es keine Helden oder Anti-Helden mehr, sondern nur noch zu betrauernde Opfer. Die parabolische „Antigone“-Sequenz, die Fotostrecke, sowie die den Film abschließende Dokumentation der Beerdigung der Terroristen stecken einen übergeordneten Assoziationsrahmen ab, der ausgehend vom mythischen Modell ein rekursives geschichtliches Motiv aus Widerstand, forciertem Selbstmord und Grablegung aufzudecken vorgibt.[67]

Ähnlich funktioniert der Einschnitt alter „Wochenschau“-Aufnahmen vom Staatsbegräbnis für den von den Nationalsozialisten zum Selbstmord gezwungenen Feldmarschall Rommel 1944 in die Dokumentation des Schleyer-Begräbnisses. Die Parallelmontage der Aufnahmen von Kluge und Schlöndorff mit den historischen Dokumenten behauptet eine geschichtliche Kontinuität der Schaffung systemischer Sündenböcke bzw. Opferlämmer und prangert den Zynismus der folgenden öffentlich inszenierten Trauer an. Die Wirkungsmacht der NS-Propagandamaschine wird an dieser Stelle bedeutungsträchtig in Erinnerung gerufen. An der Nahtstelle der Montage steht dann der Gabi-Teichert-Satz, die Dinge in ihrem Zusammenhang sehen zu wollen. Dieses kurze „metadiskursive“[68]

[67] Zu den mythischen Dimensionen in Deutschland im Herbst vgl. Elsaesser, Thomas: Antigone BRD: Die Rote Armee Fraktion, Deutschland im Herbst und Todesspiel. In: ders.: Terror und Trauma 2007. S. 49–111.

[68] Zur Teichert-Figur als „metadiskursivem Element“ vgl. Wenzel, Gedächtnisraum Film. 2000, S. 253, 325.

Einsprengsel dient dem Zuschauer als „Transfersignal“ (Zymner), die gezeigten Einzelteile nicht getrennt voneinander hinzunehmen, sondern sie aktiv aufeinander zu beziehen. Dabei wird eine Lesart provoziert, die die medial zur Schau gestellten Vorgänge kritisch hinterfragt. Der Versuch, hinter die inszenatorische Oberfläche der öffentlichen Ereignisse zu dringen, führt dann zu einer genuin linken Wahrnehmung der Gegenwart als einer von faschistischen Kontinuitäten geprägten Zeit (Screenshots 6/7).



Screenshots 6/7.

Die „Ikonographie des Terrors“ taucht noch in zwei fiktiven, von der eingeschnittenen Wolf-Biermann-Sequenz zugleich getrennten und motivisch verbundenen Episoden auf, in denen die allgegenwärtigen Fahndungsplakate der Zeit eine dramatische Rolle spielen. Die beiden Stücke wurden in der zeitgenössischen Kritik wegen ihrer vermeintlich kolportagehaften, „effekthascherischen“ Dramaturgie eher abwertend besprochen.[69] Was nicht

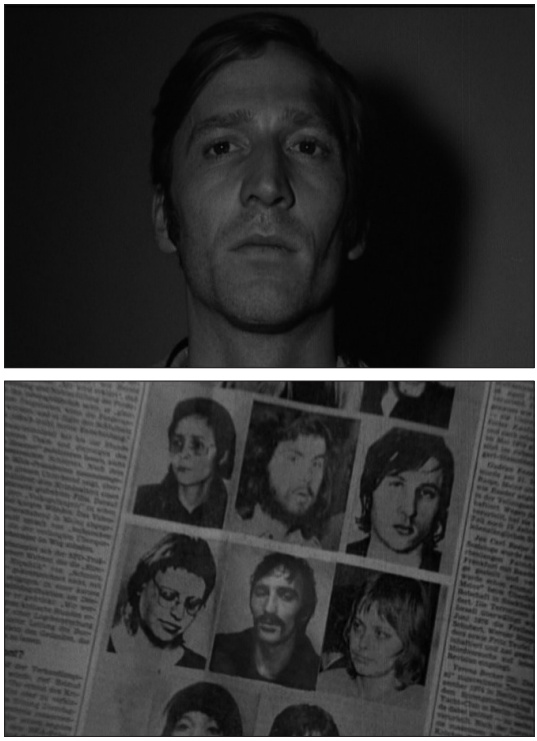
[69] Vgl. Blumenberg, Hans C.: Deutschland im Herbst. In: Die Zeit (10.3.1978), S. 30.

gesehen wurde, ist ihre parabolische Qualität, die eine plakative Zuspitzung der Bildhälfte gerade notwendig macht, um den Rezipienten auf die übergeordnete Sachhälfte des Textes zu stoßen. Wie mit der „Antigone“-Sequenz nehmen die Autoren auch hier Anleihen bei einem Genre, dessen Wirkungsästhetik auf den Rezeptionsappell zuläuft, die zentrale Leerstelle eigenständig zu füllen, das wie Kluges Montageverfahren die exegetische Leistung des Lesers/Zuschauers also von vornherein produktiv mitdenkt.[70]

In der ersten, von Katja Rupé und Hans Peter Cloos verantworteten Geschichte, die durch einen Intertitel – man schreibt den 15. Oktober 1977 – zeitlich zwischen der „Landshut“-Entführung und den Stammheimer Selbstmorden eingebettet wird, erbittet ein verletzter Unbekannter Einlass in die Wohnung einer Pianistin. Während des schleppenden Dialoges um den angeblichen Autounfall des Mannes beginnt ein subtiles Spiel mit einer Ausgabe der „Süddeutschen Zeitung“, deren aufgeschlagene Seite eine RAF-Fahndungsliste abbildet. Der Gast wird darauf aufmerksam als er nach Streichhölzern greift, um sich eine Zigarette anzuzünden. Nachdem er die Frau, die glaubt „ihn schon irgendwo einmal gesehen zu haben“, um ein Glas Wasser gebeten und diese sich in die Küche begeben hat, greift er nach der Zeitung und studiert die Seite flüchtig. Die Frau beobachtet aus dem Nebenraum, wie er daraufhin eine Obstschüssel so auf das Blatt stellt, dass die Gesichter der Terroristen verdeckt werden. Während der Fremde trinkt, nimmt sie die Obstschüssel wieder von der Zeitung weg. Mit ihrem Blick wandert das Kameraauge über die Verdächtigen und fokussiert schließlich die Aufnahme eines Mannes, der gewisse Ähnlichkeiten mit dem Verletzten aufweist (Screenshots 8/9).

Die in der Frau nun ausbrechende Panik wird filmsprachlich in einer Folge scharfer Schnitte, wiederum untermalt mit einer sich steigernden disharmonischen Tonfolge, gezeigt: Ein Zierdolch fällt zu Boden – die Kamera erfasst mit dem Blick der Frau das blutende Taschentuch des Fremden – sie nimmt diesen plötzlich wie auf einer Polizeiphotographie wahr – die Hand des Unbekannten greift nach dem Messer – der Unbekannte – das Messer – ein schreiender Frauenmund/ein Schrei, eine Katze springt vom Klavier.

[70] Zu Aspekten parabolischer Wirkungsästhetik in „Deutschland im Herbst“ vgl. auch Wenzel, Gedächtnisraum Film. 2000, S. 244–249. Zur Wirkungsästhetik der Parabel vgl. Elm, Theo: Die moderne Parabel: Parabel und Parabolik in Theorie und Geschichte. München: Fink ^{2}1991; sowie Zymner, Rüdiger: Uneigentlichkeit: Studien zu Semantik und Geschichte der Parabel. Paderborn: Schöningh 1991.



Screenshots 8/9.

Die schnitttechnisch aufgebaute bzw. affirmierte Erwartungshaltung: „der Mann ist eine Bedrohung“ wird jedoch enttäuscht; die Situation erweist sich als harmlos, der Gast verschwindet ins Bad. Die Kamera erfasst ihn an der Badezimmertür, daneben rückt der angeschaltete Fernseher ins Bild. Das laufende Programm bietet erkennbar einen Bericht über die Entführung der „Landshut“. Nochmals erhebt sich Musik, die die Gefühlsaufwallung der Pianistin untermalt. Sie greift hektisch zum Telefon, zögert jedoch und macht schließlich keinen Gebrauch davon. Obwohl sie sich einen Mantel überzieht, verlässt sie die Wohnung nicht, sondern schaltet stattdessen den Fernseher aus – die Musikspur verstummt – und beginnt schließlich, Klavier zu spielen. Der Fremde verabschiedet sich.

Deutlich suchen Rupé und Cloos die Gründe für die am Beispiel der Pianistin gezeigte Hysterie unter der bundesdeutschen Bevölkerung im

Herbst 1977 in den Medien.[71] Es sind die Zeitungsbilder, welche in der Pianistin Panik auslösen; es ist das Fernsehen, das abzuschalten ist, um wieder zu besonnenen, klaren Gedanken zu finden, und um nicht fahrlässig das dritte gezeigte Medium, das Telefon, denunzierend zu verwenden. Der spezifische Umgang mit den Fahndungsbildern zeigt, wie stark die Bilderflut auf das Bewusstsein der Menschen wirkt. In der allgemeinen Atmosphäre der Angst beginnen sich die Fahndungsbilder von den zugehörigen Individuen zu lösen. Die Konturen als Projektionsflächen eigener und allgemeiner Ängste werden zu fast beliebig auffüllbaren Silhouetten. Indem die Episode durch das Schnittverfahren gezielt mit den „Vor-Urteilen“ (Gadamer) des Zuschauers spielt, diese vermeintlich affirmiert, um sie dann zu enttäuschen und ihre Herkunft zu entlarven, bedient sie sich eines zentralen wirkungsästhetischen Verfahrens der Parabel.[72]

Die direkt anschließende Wolf-Biermann-Sequenz (Screenshots 10/11) erläutert die Bedeutung entpersönlichter Terroristenportraits im von Biermann rezitierten Gedicht „Mädchen in Stuttgart“.[73] Darin beschreibt der eben erst aus der DDR ausgebürgerte Lyriker und Songschreiber die Einzelbilder auf Fahndungsplakaten als reduziert zu Spielfeldern eines tödlichen Spiels, an welchem die Deutschen ihre unterschwellige Mordlust abreagieren können durch das Ausstreichen ausgeschalteter Terroristen. Über das Schicksal seiner Protagonistin orakelt Biermann:

> „Ich werde wohl bald ihr Foto sehen,
> Es wird in der Reihe mit anderen stehen
> Beim Bäcker im Fenster,
> Und eine Hand mit Kugelschreiber bewaffnet
> Wird dann auskreuzen mit einem Krakelstrich
> Ihr Menschengesicht.“[74]

[71] Das Angstmotiv findet übrigens wiederum eine Parallele, und zwar in der den Film einleitenden Fassbinder-Sequenz.

[72] Vgl. Elm, Die moderne Parabel. 1991.

[73] Die Biermann-Sequenz ist im Übrigen ein gutes Beispiel für die in Kluges Realismuskonzept wichtige Vermischung von facts und fiction. Alf Brustellin und Bernhard Sinkel lassen die zweite fiktive Frauenfigur des Films, Franziska Busch, bei einer Aufführung der realen Person Wolf Biermann anwesend sein. Ähnliches gilt für Gabi Teicherts Besuch eines dokumentierten SPD-Parteitags.

[74] Mitschrift des Verfassers

Screenshots 10/11.

Fahndungsbilder tauchen erneut auf in der folgenden Episode am Grenzübergang zu Frankreich. Auch Edgar Reitz zeigt, wie entindividualisiert und austauschbar die Gesichter auf den grobkopierten Schwarzweißplakaten in der aufgeladenen Atmosphäre des „Deutschen Herbstes" geworden sind. Gegenüber dem ankommenden Paar begründet der Zollbeamte die umständliche Kontrollprozedur mit einem Nicken gegen ein großes Fahndungsplakat, das unscharf im Zollhaus zu erkennen ist: „Sie müsse sich bei denne bedange – oder habe mir agfange?" Nachdem er einige wiederum in den Medien transportierte Stereotypen über Terroristen verlautbart – hübsche Frauen und schnelle Autos – und sich als Militarist und verhinderter Kopfjäger geoutet hat, macht er sich einen Spaß daraus, die Züge der Beifahrerin mit denen einer Terroristin auf der Polizeiliste zu vergleichen (Screenshots 12/13): „Des könnte sie doch sei, oder?" Er beruhigt zwar die irritierte Frau mit dem Satz: „Ich weiß, dass sie des net sind – aber sie könnte's sei." Der abschließende Konjunktiv, sowie die Unschärfe des Plakates im Hintergrund greifen aber noch einmal das Motiv der Pianistinnen-Szene auf. Jeder ist grundsätzlich verdächtig. Wieder erscheinen die einzelnen Portraits lediglich als beliebig auffüllbare Silhouetten, in die sich manch anderes Gesicht einpassen lässt.

Zusammenfassung

Der medienkritische Aspekt ist nur eines von vielen Motiven, die „Deutschland im Herbst" durchziehen. Sämtliche semantische und filmsprachliche Ebenen zu untersuchen, vordergründige und unterschwellige Querverbindungen aufzudecken würde den Rahmen eines Artikels sprengen. Die Filmemacher stellten eine Vielzahl weiterer Spielszenen neben Abschnitte dokumentarischen Gehalts, die sie nicht nur motivisch, sondern auch durch die Einbeziehung fiktiver Figuren in vorgebliche

Screenshots 12/13.

Realzusammenhänge miteinander verknüpfen. Fotomontagen und musikalische Leitmotive, Off-Kommentare und Gedichtrezitationen finden sich eingeschnitten; selbstreferenziell zeigen sich die Kollaborateure selbst bei der Herstellung des Films. Nicht ohne Grund kann der Film als Prestigeprojekt angesehen werden, bei dem das Neue Deutsche Kino auf dem Höhepunkt seiner künstlerischen und kommerziellen Entwicklung alle Register gezogen hat.

„Deutschland im Herbst“ ist jedoch auch ein wichtiges Dokument seiner Zeit. „Zum erstenmal reagierte hier eine Gruppe von Regisseuren unmit-

telbar mit dem Medium Film auf aktuelle politische Zustände in der Bundesrepublik“, lobte die Jury der Berlinale 1978 das Werk.[75] Der Film bildet den Schluss- und Höhepunkt zeitgenössischer künstlerisch-intellektueller Auseinandersetzung mit der Rolle der Medien im Terrorismusdiskurs. Vor dem Hintergrund neomarxistischer Medienkritik der Zeit und in ihrem Eigenverständnis als Betroffene traten die beteiligten Regisseure mit dem Anspruch auf, eine Alternative zum Informationsmonopol von Fernsehanstalten und Zeitungskonzernen anzubieten und insbesondere einen Ausweg aufzuzeigen aus den fragwürdigen Umgangsformen mit dem Thema RAF. Nicht zuletzt ging es ihnen um die Artikulation eines linken Gegengedächtnisses zu den vermeintlich dominanten Tendenzen im öffentlichen Umgang mit der jüngsten Vergangenheit. Besonders durch die Betonung der fatalen Manipulation des kollektiven Bewusstseins durch die Massenmedien bieten sie eine Version der Geschichte, die den Waffen andere Formen von Gewalt gegenüberstellt, deren Wirkungsmacht schließlich „die Einschüchterung der gesamten kritischen Intelligenz des Landes“[76] zur Folge hatten, wie es Heinrich Böll ausdrückte.

Zwar zeichneten sämtliche Beteiligte gleichermaßen verantwortlich für das Endprodukt ihrer Zusammenarbeit. Es ist jedoch nicht übersehbar, wie eng das Resultat mit Alexander Kluges Konzept der „Gegenöffentlichkeit“ in Zusammenhang steht. „Deutschland im Herbst“ blieb die einzige wirkliche Manifestation eines „Gegenprodukts“, wie es Kluge und Negt als Medium einer unabhängigen Öffentlichkeit vorschwebte.[77] Die Durchsetzung dieses filmästhetischen Konzepts krankte von vornherein an dem „utopischen Element“, das dem Film und seinem theoretischen Fundament anhaftet. Kluge und seinen Kollaborateuren fehlte der Resonanzraum außerhalb der Linken. Ihr Projekt „presents itself as a product of the very public sphere that it aims to construct.“[78] Außerdem ging der aufklärerische Impuls und seine radikale Filmästhetik an den Sehgewohnheiten und Präferenzen des

[75] Kopie der Festspielauszeichnung auf: www.filmportal.de/df/c4/Artikel,,,,,,,,EF4B02C1795CF2E6E03053D50B376C4F,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,.html (15.06.09)

[76] Böll, Würde. 1972, S. 141.

[77] Kluges Folgefilm „Die Patriotin“ arbeitet weitgehend mit denselben ästhetischen Mitteln und setzt „Deutschland im Herbst“ mit der Protagonistin Gabi Teichert auch inhaltlich fort. Es gelang Kluge jedoch nicht mehr, für dieses Projekt ein vergleichbares Autorenkollektiv zusammen zu bringen.

[78] Hansen, Miriam: Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere:

breiten Publikums vorbei. „Deutschland im Herbst“ wurde bis auf zwei in großem zeitlichen Abstand produzierte Ausnahmen[79] nicht stilprägend und verbleibt als einsamer, wenn auch gewichtiger Monolith in der deutschen Filmgeschichte: Prädikat: „besonders wertvoll“.

Alexander Kluge’s contribution to Germany in Autumn. In: New German Critique 24/25, 1981/82, S. 36–56. S. 53.

[79] Zum Omnibusfilm „Neues Deutschland“ von 1993 über rechtsextreme Gewalt vgl. Paechs Vergleichsstudie (Paech, Deutschland im Herbst. 1996). 2008 schließlich kam das Kollektivprojekt zur „Lage der Nation“ „Deutschland 09“ in die Kinos.

Enno Stahl

Schleyer – Terror und Literatur

Ein Gewaltakt und seine literarisch-kritischen Repräsentationen bei Friedrich Christian Delius, Peter Jürgen Boock und Rainald Goetz

1 Thema Terror. Erste literarische Realisationen

Zeit und Umstände des deutschen Linksterrorismus sind nach wie vor mit einem Stigma behaftet. Einem Stigma nicht in dem Sinne, dass man nicht darüber reden dürfte – im Gegenteil: „Selten ist in der Geschichte so viel über so wenige geschrieben worden“[1], urteilte der Terrorismusforscher Walter Laqueur nicht ohne Ironie. Nein, das Stigma betrifft eher die Art und Weise, *wie* im gesellschaftlichen Diskurs darüber gesprochen wird bzw. gesprochen werden darf. Lange Zeit galt, dass jede Äußerung Partei war, automatisch unter Verdacht stand, entweder von Seiten des Staates oder der seiner Kritiker, das ist ein fortdauerndes Resultat der verhetzten Atmosphäre der 1970er Jahre. Grund dafür war neben der unversöhnlichen Haltung, mit der beide Parteien sich gegenüber standen und zum Teil heute noch stehen, die mythische Überhöhung, die der realen Wirksamkeit und theoretischen Fundamentierung der RAF im Negativen wie im Positiven zugeschrieben wurde. Der Staatsparanoia auf der einen korrespondierte die unangemessene Beweihräucherung der „Gründer-Generation“ durch linksradikale Kreise auf der anderen Seite. Jede Aussage, die sich zwischen diesen Fronten positionieren wollte, lief Gefahr, dem Verdikt als entweder reaktionär-faschistoid oder verfassungsfeindlich oder gar beides zu verfallen.

Obwohl diese harte Alternative momentan aufzuweichen scheint, in dem Maße, wie auch die Filmindustrie den deutschen Linksterrorismus entdeckt (schnelle Autos, schöne Frauen und jede menge *Action*), lebt sie um so heftiger in den Auseinandersetzungen um die eventuelle Freilassung der letzten Inhaftierten auf. Insbesondere im Zuge der zuletzt nach langem

[1] Laqueur, Walter: Terrorismus. Die globale Herausforderung. Frankfurt/M., Berlin. 1987, S. 300.

Hin und Her beendeten Inhaftierung Christian Klars, bis heute nicht reuig, und noch viel schlimmer, nicht bereit zur Sache auszusagen, gingen die Meinungswellen noch einmal hoch. Fast 30 Jahre nach dem Deutschen Herbst sollte es indes möglich sein, den bewaffneten Kampf und die Reaktion des Staates in einigermaßen neutraler Weise zu reflektieren. Eine wichtige Aufgabe läge dann darin, die Sprech-, Schreib- und Rezeptionsweisen, die sich darum ranken, einer kritischen Analyse zu unterziehen. Diese Arbeit fängt gerade erst an.[2]

Nicht nur in wissenschaftliche Publikationen, spektakel-orientierte „Sachbücher" und Doku-Thriller hat der 1970er-Jahre-Terrorismus Eingang gefunden, sondern auch in die anspruchsvolle Belletristik.[3] Einer der ersten Romane, der sich explizit mit dem Sujet auseinandersetzte, ist Peter Paul Zahls „Die Glücklichen"[4]. Geschrieben 1973–1979 während Zahls

[2] Einen Versuch, das literarische Sprechen über den Terror zu skizzieren, unternahm vor einigen Jahren Werner Jung, allerdings stark im Hinblick auf den 11. September 2001, zudem mehr als Parforce-Ritt durch die Literatur des letzten Jahrhunderts angelegt: Jung, Werner: Bombenstimmung. Literatur und Terror. In: ndl Nr. 546 (50. Jg.), H. 6, S. 34–41; eine detailreiche Monographie hat inzwischen auch Gerrit-Jan Berendse vorgelegt (Berendse, Gerrit-Jan: Schreiben im Terrordrom. Gewaltcodierung, kulturelle Erinnerung und das Bedingungsverhältnis zwischen Literatur und RAF-Terrorismus. München: edition text + kritik in Richard Boorberg Verlag 2005). Doch auch hier täuscht der Titel etwas: denn um Literatur geht es eigentlich mehr am Rande. Eine ausführliche Diskursanalyse der RAF-Sprache und -Kommunikation bzw. der späteren Rekonstruktionen und Erzählungen über die RAF steht hier am Anfang. Diese nimmt Berendse zwar in einem angenehm unaufgeregten Duktus vor, der dazu geeignet erscheint, das Phänomen endlich einmal wirklich zu historisieren, aber dieser Teil erstreckt sich über mehr als die Hälfte des Buches. Erst dann wird überhaupt konkret mit literarischen Belegstellen gearbeitet, wobei sich Berendse weitgehend auf Rolf Dieter Brinkmann beschränkt, Rainald Goetz wird eben mal so gestreift, doch die meisten der Romane, die sich explizit mit der RAF beschäftigen, fallen unter den Tisch.

[3] Tatsächlich sind auch Roman-Veröffentlichungen, die Terrorismus oder dessen gesellschaftliche Auswirkungen zum Thema haben, inzwischen Legion, vgl. die kommentierte Bibliografie in: GeRAFtes. Analysen zur Darstellung der RAF und des Linksterrorismus in der deutschen Literatur. Hrsg. von Bianca Dombrowa/Markus Knebel/Andreas Oppermann und Lydia Schieth, Bamberg: Universität Bamberg 1994 (Fußnoten zur neueren deutschen Literatur; H. 27), S. 83ff.

[4] Zahl, Peter Paul: Die Glücklichen. Ein Schelmenroman. Berlin: Rotbuch 1979;

Knast-Aufenthalt, zeitgleich also mit der Hoch-Phase der RAF-Aktivitäten, beschreibt und spricht hier ein Veteran der „Scene", der die Entstehung linksradikaler Milieus speziell in Berlin aus eigener Anschauung kennt. Zahl war Drucker der Zeitschrift „883", des inoffiziellen Organs der „Umherschweifenden Haschrebellen" bzw. des „Blues", losen Gruppierungen, aus denen sich später die Mitglieder der „Bewegung 2. Juni" rekrutierten.[5] Im Zusammenhang mit diesen Aktivitäten wurde der Autor jahrelang polizeilich observiert und 1972 nach einer Schießerei mit Polizisten zunächst wegen „gefährlicher Körperverletzung und schwerem Widerstand gegen die Staatsgewalt" zu vier Jahren Haft verurteilt, 1976 wurde die Strafe nach Revision auf Betreiben der Staatsanwaltschaft als „zweifacher Mordversuch" gewertet und auf 15 Jahre angehoben.

Zahl berichtet in „Die Glücklichen" aus der Entstehungszeit der Guerilla 1970ff., die Helden des Romans stammen vornehmlich aus jener Schicht, die mit dem Marx'schen Begriff abwertend als „Lumpenproletariat" bezeichnet wird. Da ist Jörg Hemmers, Spross einer alt-eingesessenen Schränker-Familie, die, wie der Zufall will, auch ziemlich linksradikal ist, und Ilona Bertram, eine Junkie-Prostitutierte, die mit Jörgs Hilfe von der Droge wegkommt, im Eilvollzug ebenfalls ein politisches Bewusstsein erlangt, infolgedessen ihren Job aufgibt und eine Einbrecher-Lehre absolviert, um das Kapital fürderhin an seiner empfindlichsten Stelle zu treffen – beim Geld. Auch die bewaffneten Kämpfer im Untergrund (hier als die „Unnennbaren" bezeichnet) spielen eine Rolle im Buch, das an vielen Stellen eine explizite Auseinandersetzung mit RAF und 2. Juni anstrebt. Zahl kritisiert deren Ansatz aus der Perspektive seiner Protagonisten – während diese aus dem Volk sind, dessen Sprache verstehen und dessen Bedürfnisse kennen, hat sich die „kämpfende Avantgarde" isoliert.

Zahls Hauptfiguren entwickeln derweil ihre eigene Praxis, sie wirken in der politischen Stadtteilarbeit (natürlich stets behindert durch lahmarschig-kleinkarierte Studenten-Fuzzis), sie leben erfolglos in einigen

Neuauflage – Berlin: Verlag Neues Berlin 1997 – alle folgenden Zitate und Seitenzahlen stammen aus der Neuausgabe.

[5] Vgl. Claessens, Dieter/de Ahna, Karin: Das Milieu der Westberliner „scene" und die „Bewegung 2. Juni". In: Gruppenprozesse. Analysen zum Terror 3. Hrsg. von Wanda Baeyer-Katte/Dieter Claessens/Hubert Feger/Friedhelm Neihardt. Opladen 1982 (hrsg. vom Bundesministerium des Inneren), S. 106ff. und vgl. Baumann, Michael ‚Bommi': Wie alles anfing. München: Trinkont 1975, S. 55ff.

WGs (in ihren diversen Mitbewohnern persifliert Zahl so ziemlich das gesamte Spektrum des kleinbürgerlich-linken Pseudo-Revoluzzer- und Hippietums); nach diesen Fehlschlägen gründen Ilona und Jörg ihre eigene Kommune, die zur idealen Keimzelle subversiver Aktivitäten wird. Sie propagieren die „Partei gegen die Arbeit" und geben die Zeitschrift „Der Glückliche Arbeitslose" heraus, die im Buch als (fiktives?) Typoskript mit abgedruckt wird (S. 197–221).[6] Sie bewegen sich im Umkreis der subproletarischen Anarcho-Kreise, stehen in Kontakt zum „Blues". Der „Blues" bzw. die „Haschrebellen" waren anti-autoritäre Gruppen nach dem Vorbild der „Black Panther", die für die prinzipielle Aufhebung des Privateigentums plädierte (speziell dessen der anderen). Sie selbst waren ohne festen Wohnsitz, nur im Besitz von etwas Geld, Shit und einem Dietrich. So streiften sie von Haus zu Haus, fielen zum Party-Machen oder Plündern in Sympathisanten-Wohnungen ein.[7]

Zahl begegnet der RAF in seinem Roman mit einer Haltung kritischer Sympathie, er bezweifelt die Legitimität von Gewalt nicht grundsätzlich, negiert diese nur deshalb, weil sie nicht vom Volk selbst ausgeht. Er kratzt damit am Mythos der RAF als Avantgarde des revolutionären Kampfes, stellt nicht nur diesen Anspruch in Frage, sondern auch ihren Nimbus als diejenige Fraktion, welche sich der letzten Konsequenz wahrhaft gestellt habe. Für Zahl ist ihr Vorgehen nicht moralisch bedenklich, sondern politisch falsch.

Christian Geißlers „kamalatta" (1987)[8] dagegen unterwirft sich dem Mythos unreflektiert. Da ist der Protagonist, Proff, dazu eine diffuse Menge von Namen, Lina, Juli, Felix, Ahlers, Rocker u.v.m., die in nicht völlig verständlichen Freundschafts- oder Verwandtschaftsbezeichnungen zueinander stehen; dass es so bleibt, dafür bürgt die Sprache. Sie dient vornehmlich der Verrätselung, Geisslers Prosa ist künstlich kompliziert, schließt sich hermetisch ab, Sprache als Hochsicherheitstrakt. Dieser Eindruck kommt nicht von ungefähr, denn offenkundig ist sie stilistisch beeinflusst vom sogenannten „info" der RAF-Gefangenen in Stammheim.

[6] Diese Idee Zahls regte übrigens auch die Begründung der Berliner „Glücklichen Arbeitslosen" an und deren Zeitschrift „Der Müßiggangster" ähnelt in Aufmachung und Zugriff dem Zahl'schen Pamphlet augenfällig.

[7] Vgl. Baumann, Wie alles anfing. 1975, S. 55; Claessens/de Ahna: Das Milieu der Westberliner „scene". 1982, S. 111/112.

[8] Geissler, Christian: kamalatta. Berlin: Rotbuch Verlag 1987, hier zitiert nach: [2]1989.

Wie deren geheime Korrespondenzen ist auch „kamalatta“ in einem verdrehten Kauderwelsch („das haben die freunde auch bißchen gleich später alles ganz glatt durchgeschluckt“, S. 41), mit Kleinschrift und lückenhafter Zeichensetzung gehalten, schon auf dieser Ebene also eine literarisch unzumutbare Verbeugung vor der RAF. Dazu treten Cut-up-Einflüsse, Wortspielereien à la STURM (bzw. speziell nach Art Otto Nebels, die hier ausgesprochen deplatziert wirken), zufalls-kombinatorische Metaphern („der krieg läuft gummi“, „geschicktes gummi“, S. 15), die den Text nicht gerade goutierbarer machen. Aber das soll er ja auch nicht sein: die Sprache fungiert hier nicht als Verständigungsmittel, sondern als Spiegel des gesellschaftlichen Stellungskriegs der 70er Jahre. Die Frontlinie verläuft nicht zwischen Staat und Sympathisanten (wie bei Zahl), sondern die politischen Aktivisten sehen sich selbst einem Klima gegenseitiger Verdächtigungen ausgesetzt, ob ihr Handeln politisch konsequent ist, ob sie ihren Einsichten entsprechend handeln. Proff, die Hauptfigur, etwa ist ein unsicherer Kantonist, sich selbst und anderen. Statt wirklich „tätig“ zu werden, suhlt er sich in seiner „kleinbürgerlichen verzweiflung“, die sich in einer Sammlung von Knastfotos in seinem Zimmer niederschlägt, Zäune, Gitter zwischen Buchenwald und Stammheim, sozusagen, um den Stachel des Gewissens wach zu halten, denn Proff „mischt überall mit, aber beißt nie den letzten bissen, lieber bloß vorsichtig ab“ (S. 70). Er arbeitet fürs Fernsehen, pflegt daneben gewisse Untergrundkontakte (sein Bruder ist in Haft, im Hungerstreik), den letzten Einsatz jedoch lässt er vermissen. Schon gleich zu Beginn heißt es: „mach kein gedicht, mein freund. du stehst hier noch immer im regen. und nachts. und gesprungen sind die. und wir nicht.“ (S. 22). Die Protagonisten des bewaffneten Kampfes also, das macht Geisslers Buch unmissverständlich klar, tun das eigentlich Richtige, jeder, der sich ihnen nicht anschließt, der nicht „gesprungen“ ist, liefert sich – wie Proff – dem Dauervorwurf der Feigheit, der mangelnden Konsequenz aus, ergibt sich also jenem auto-destruktiven Polit-Masochismus, der die 70er und die beginnenden 80er Jahre notorisch vergiftete.

Geissler vollzieht mit „kamalatta“ eine bedingungslose und selbstquälerische Identifikation mit der RAF, den Zielen, Methoden und Resultaten ihres Kampfes. Er benimmt sich damit der Möglichkeit, mit einem gewissen Abstand und aus der Reflexion heraus eine vergangene Gesellschaftsepoche zu skizzieren, so dass sie heute noch nachvollziehbar wäre. Den Widerspruch, in den er als Nur-Schreiber (und Nicht-Täter) selber gerät, vermag er im Text nicht aufzulösen.

2 Schleyer und das Ende der RAF

Diese beiden Beispiele vorab, möchte ich mich nun intensiver mit der literarischen Repräsentation der Entführung und Ermordung des Präsidenten des Arbeitgeberverbandes Hanns Martin Schleyer befassen. Für die Geschichte des deutschen Linksterrorismus ist sie deshalb zentral, weil sie einem Offenbarungseid gleichkam. Zum einen war dies der letzte verzweifelte Versuch, die gefangenen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe frei zu pressen. Dieses Unternehmen war die wahrscheinlich spektakulärste Kommandooperation der RAF. Sie war zugleich das eigentliche Gruppenferment der so genannten zweiten Generation der RAF,[9] Gelingen oder Scheitern wurde hier zum Richterspruch über die RAF-Strategie und den bewaffneten Kampf selbst. Letztlich ist hier – trotz einer Reihe weiterer Attentate und Aktionen in den 1980er Jahren – der Punkt, an dem der Staat die Oberhand zurück gewann. Nie mehr danach war er so sehr an den Rand seiner Handlungsfähigkeit gedrängt wie im Zusammenhang mit Schleyer und Mogadischu.

Zum anderen stellte die Entführung Schleyers, deren Voraussetzung die Erschießung seines Fahrers und seines Begleitschutzes war – und erst recht die gezielte „Hinrichtung" des Arbeitgeberpräsidenten, als gar nichts mehr ging, die Stammheimer Selbstmorde die Aktion jeglichen Sinns beraubt hatten – den Höhepunkt in der Brutalisierungsgeschichte der RAF dar. Schon das Attentat auf Generalbundesanwalt Buback am 7. April 1977 war ein kaltblütiger Mord gewesen, doch erst die Ermordung Schleyers ließ wohl doch bei vielen Sympathisanten die Stimmung kippen. Waren alle Taten vordem noch als Formen oder missliebige Epiphänomene des (aus Unterstützer-Perspektive) an sich berechtigten bewaffneten Kampfes hinnehmbar gewesen, besaß diese Tat eine neue Qualität, die nicht mehr ohne Weiteres zu rechtfertigen war.

So führte sie im Vorfeld zu hitzigen Diskussionen in der Entführer-Gruppe selbst. Und auch der Todesschütze hatte (wenn man den Aussagen Peter Jürgen Boocks hier trauen darf) später ein schweres Gewissensproblem und hätte, so Boock, jemanden gesucht, dem er sich anvertrauen und

[9] Peter Jürgen Boock hat sowohl in seinen Veröffentlichungen als auch in zahlreichen Fernsehauftritten immer wieder darauf hingewiesen, wie sehr der Befreiungsversuch das einende Element der Gruppe gewesen ist, wie sehr das letztendliche Scheitern als ohnmächtiger Schlag aufgefasst wurde.

über die Tat sprechen konnte.[10] Die Identität des Schützen ist bis heute nicht geklärt, die Frage danach liefert immer wieder Anlass zu Spekulationen; sie geriet stets ins Zentrum der Freilassungs-Debatten (sowohl im Falle Klars als auch Brigitte Mohnhaupts), so wollten manche Politiker die Inhaftierten zu einer Aussage in der Sache zwingen, bevor man diese auf freien Fuß setzen dürfe. Das zeigt aber, dass sich im Fall Schleyer nach wie vor die historische Aporie des RAF-Komplexes verdichtet, er ist das essentielle Zentrum aller gesellschaftlichen Diskurse, die sich daran knüpfen.

Einer der ersten Autoren, der sich den dramatischen Ereignissen um die Schleyer-Entführung und –Ermordung genähert hat, ist Friedrich Christian Delius gewesen, mit seinem Roman „Ein Held der inneren Sicherheit" (1981). Dem „Deutschen Herbst" widmete er zudem noch zwei weitere Romane (die später mitsamt dem „Held der inneren Sicherheit" auch unter diesem Obertitel zusammengefasst wurden[11]), nämlich „Mogadischu Fensterplatz" (1987), der die Entführung des Lufthansa-Jets Landshut aus der Opferperspektive beschreibt, sowie „Himmelfahrt eines Staatsfeinds" (1992), der die (fiktiven) offiziellen Feierlichkeiten beim Begräbnis dreier erschossener Terroristen beleuchtet, unter anderem aus der „Vogelperspektive" eines dieser Getöteten geschildert, eine Figur, die in ihrer Sozialisation ziemliche Ähnlichkeiten mit Andreas Baaders Biographie aufweist. Es ist dies jedoch ein relativ misslungenes Stück, das unentschieden zwischen Groteske und realistischem Dokumentarstil changiert.

Auch „Mogadischu Fensterplatz" ist – zumindest aus der heutigen Abstandssicht heraus – nur bedingt geglückt, insbesondere weil dem Roman ein ungelöstes und wohl auch unlösbares Darstellungsproblem innewohnt: die Ich-Erzählerin Andrea Boländer erinnert sich an die bedrängenden Erlebnisse als Insassin der Landshut, während sie einen Antragsbogen auf staatliche Entschädigung ausfüllt. Daher kommt ihr das Durchlittene in quälender Klarheit wieder in den Sinn, das Seltsame daran ist, dass ihre Erinnerung streng in der Chronologie der damaligen Geschehnisse und in einem gebundenen Berichtsstil gehalten ist. So aber funktioniert das Gedächtnis nicht – gerade solche traumatischen Erfahrungen ringen unkontrolliert, bruchstückhaft und anti-linear um Ausdruck. Zwangsläu-

[10] Vgl. dazu: Aust, Stefan: Der Baader-Meinhof-Komplex. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe 1997, hier zitiert nach der Taschenbuchausgabe: München: Goldmann Verlag 1998, S. 645f.

[11] Delius, Friedrich Christian: Deutscher Herbst. Drei Romane. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997.

fig verfälscht und beschönigt Erinnerung die Tatsachen, auch ist sie sich zumeist über die genaue Abfolge unsicher. Schließlich besitzen wir, wenn wir uns erinnern, ein „Funktionsgedächtnis“, das eine Identität stiftende Aufgabe erfüllt: „Das Gedächtnis produziert Sinn, und Sinn stabilisiert das Gedächtnis. Er ist stets eine Sache der Konstruktion, einer nachträglich hinzugeschaffenen Bedeutung.“[12] Der Historiker Johannes Fried hat unlängst noch prägnanter formuliert: „Erinnerung ist stets Gegenwart, nie Vergangenheit. Sie ist Schöpfung, Konstrukt.“[13] Ihr Quellenwert ist daher gering, der schonungslose Befund Frieds lautet demnach: „Alles, was sich bloß der Erinnerung verdankt, hat prinzipiell als falsch zu gelten.“[14] Das spricht jetzt nicht per se gegen eine literarische Repräsentation, die ja gerade das freie Fabulieren für sich in Anspruch nehmen dürfte. Doch Delius beschneidet sich selbst dieser dichterischen Freiheit durch seine Faktentreue, nicht zuletzt drängt sich so die Frage nach dem ästhetischen Mehrwert eines solchen Projekts gegenüber einer nüchtern-journalistischen Dokumentation auf, der es ja seinerzeit viele gab – allen voran die berühmt gewordene „STERN“-Serie mit der Stewardess Gabi Dillmann (die anscheinend auch für Delius eine zentrale Quelle gewesen sind[15]).

Alles, was die Protagonistin formuliert, ist erwartbar, Angst und Unsicherheit angesichts des eventuell bevorstehenden Todes, angesichts der hysterischen Gewalttätigkeit der Entführer. Der Ablauf der Ereignisse ist sattsam bekannt, sie visuell und also sinnlich aufzuladen, dazu ist ein synästhetisches Medium wie der Film vermutlich besser geeignet.[16]

[12] Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 1999, S. 136.

[13] Fried, Johannes: Der Schleier der Erinnerung. München: C.H. Beck 2004, S. 105.

[14] Ebd., S. 48.

[15] Und an dieser Stelle gerät man in eine doppelte Falle: denn Frieds Kritik an den Zeitzeugen-Berichten gilt natürlich auch für die „Stern“-Dokumentation – wenn Delius dieses einigermaßen ungebrochen wiederholt, läuft er Gefahr die damaligen Tatsachenmanipulationen wiederzugeben und verzichtet dabei gleichzeitig auf die Chance, durch eine freie poetische Gestaltung womöglich eine „höhere“, geschichtliche Wahrheit an den Tag zu bringen.

[16] So etwa das „Todesspiel“, Regie Heinrich Breloer (Deutschland 1997) oder unlängst die TV-Produktion „Mogadischu“ (Regie: Roland Suso Richter, ARD 2008) – Letzterer beispielsweise geht zwar auch nicht über eine bloße Dokumentation der Geschehnisse hinaus, aber macht mit den Möglichkeiten des Films immerhin die Synchronizität des Geschehens anschaulich.

Den literarisch überzeugendsten Versuch zum Terrorismus entwickelte Delius mit dem Schleyer-Roman „Ein Held der inneren Sicherheit“[17], wenngleich es sich dabei eigentlich gar nicht – wenigstens nicht in erster Linie – um einen Roman über Schleyer und den Terror selbst handelt. Das Buch schildert die Zeit des „Deutschen Herbsts“ vielmehr aus der Sicht eines partiell Beteiligten, nämlich des Pressemanns und Ghostwriters Diehl, er ist Assistent des Präsidenten des „Verbandes der Menschenführer“ (also Arbeitgeber) Büttinger. Dieser ist von Terroristen entführt worden, auch anhand von Details aus Büttingers Biographie (NS-Vergangenheit usw.) lässt sich unschwer Schleyer als Vorbild für diese Figur identifizieren. Der entführte Arbeitergeberpräsident taucht im Übrigen in persona im Roman nicht auf, sondern ist nur geisterhaft in den Reden der anderen, in Diehls gedanklicher Beschäftigung mit dem Fall präsent – das heißt er ist gewissermaßen präsent durch Abwesenheit. Das gilt nicht nur für den Verband der Menschenführer, der sich ebenso wie der unmittelbar betroffene Diehl in einem Zustand der Lähmung befindet, weil unklar ist, ob Büttinger überhaupt noch einmal wiederkommt oder nicht, nein, diese eigentümliche Stasis erstreckt sich auch auf die Gesellschaft als Ganze:

> „In den Fernsehnachrichten verschwanden die Nachrichten. Weil Neuigkeiten über Büttinger zu publizieren nicht zugestanden war, nur die dürftigen Mitteilungen vom Warten und von einer geheimen Geschäftigkeit, wurde eine suggestive Neugier auf Büttinger geweckt und wachgehalten, eine gedrückte Spannung, die Platz für alle Phantasien ließ und die Zuschauer zum Mitspielen einlud als Opfer Täter oder Befreier wahlweise. Als gäbe es nur Büttinger und sonst nichts auf der Welt, verblaßten alle anderen Geschehnisse und die Nachrichten von den Geschehnissen. Amerikaner Russen Israelis, alle die Leute mit den Stammplätzen im Nachrichtenprogramm schrumpften zu Pygmäen. Die atomaren Bomben und alle Raketen waren von ein paar Pistolen in den Schatten gestellt. Der Ärger mit dem Widerstand gegen die Kerntechnik war endlich weggeschoben, eine Nebenfrage des Terrors. Die ohne Arbeitsplatz winkten nur noch von fern aus dem hintersten Gang, unsichtbar wurden die Drogen, jeder unerwünschte Lärm war leicht zu verschweigen. All das bot nicht die Erregung, die Büttinger bieten sollte.“ (S. 71)

[17] Alle Zitate aus dem Roman hier nach der oben zitierten Taschenbuch-Trilogie: Delius, Deutscher Herbst, 1997 („Ein Held der inneren Sicherheit“, S. 7–220, in der Folge mit Seitenzahl in Klammern hinter dem Zitat markiert).

Die Gesellschaft ist wie paralysiert in der Beschäftigung mit dieser Frage, wie das Kaninchen vor der Schlange, alles wird ausgeblendet, was nicht mit diesem vitalen gemeinschaftlichen Zentralerlebnis zu tun, der Bedrohung des Staates durch die Wenigen, siehe oben. Und so werden alle, die gesamte Bevölkerung Teil dieses Spiels, dieser Atmosphäre der Jagd und der Verdächtigung, Opfer und Akteure zugleich:

> „Um dem Live-Krimi noch mehr Action zu geben, um die lüsternen Schrecken des Terrorspiels noch zu steigern, wurde jedem Zuschauer zusätzlich eine aktive Rolle zugewiesen als Fahnder oder Verdachtsperson. Jeder auf seinem Gebiet hatte einen besonderen Beitrag zu leisten, die Briefträger Augen und Ohren offen zu halten für alles Außergewöhnliche in ihrem Zustellbezirk, die Hausverwalter alle Auskünfte allen Behörden zu geben über alle Mieter, Autofahrer die Kennzeichen ihrer Wagen auf Echtheit prüfen zu lassen, Fernmeldetechniker die Telefone umzuschalten, Wünschelrutengänger sich in Bewegung zu setzen, Journalisten und Lehrer hatten ihre Programme zu ändern, und Akademiker Erklärungen abzugeben, und Beamte aufzustehen, und die Tankwarte die Blicke zu schärfen, alle waren dabei.“ (Ebd.)

Diese Passage dokumentiert recht anschaulich das gesellschaftliche Klima jener Tage, die täglichen Kontrollen im Straßenverkehr, Polizisten mit Maschinenpistolen bewehrt, heute wäre es mehr als befremdlich, damals bestand über den Ausnahmezustand Konsens. Es herrschte eine Atmosphäre quälenden Abwartens, auf ein Ende der nicht enden wollenden Geiselnahme. Diehl, Delius’ Protagonist, empfindet diese Situation als besonders gravierend, denn von einem Tag auf den anderen ist er ins Nichts gefallen: er schreibt Reden für Büttinger, von denen nicht klar ist, ob sie jemals gehalten werden. Nicht zuletzt ist er durch das Verschwinden seines Chefs auch des Schutzes verlustig gegangen, dessen er im Haifischbecken des Menschenführer-Verbandes dringend bedarf. Geradezu zwangsläufig gerät Diehl unter Druck, steigt die Gefahr, dass einer der verbliebenen Chefs Vierabend, der ihn schon immer auf dem Kieker hatte, die Chance nutzt, um Diehl abzuschießen.

Doch auch psychisch ist das Verschwinden Büttingers für Diehl ein Problem, das ihn elementar betrifft – hat er doch – als beständig anwesender „Adjutant“ des Präsidenten – ein Stück weit durch Büttinger geradezu gelebt, durch und für ihn: seine Position ist nicht klar definiert, als Geisterschreiber, als Vorschreiber, als PR-Kreativtexter, als Chefdenker (S. 24) bezeichnet er sich, beim heiteren Beruferaten hätte er, so Diehl, „vielleicht die Lippen vor seiner leeren gekrümmten Hand bewegt – Denker

oder Schreiber, Hauptsache das Diktat. Hauptsache die Wirkung, ich gebe Büttinger menschliche Züge, ich helfe ihm, mit Worten Kontakt zu den Leuten zu finden." (ebd.). Was im Umkehrschluss bedeutet, dass Diehls Legitimation im erfolgreichen Vollzug dieser Relation besteht. So wie Büttinger omnipräsent ist, in Tokio, Washington, Pretoria, Moskau, Tel Aviv („Büttinger überall […] wieder ein Interview auf dem Flughafen, Büttinger erklärt, Büttinger gibt zu bedenken, Büttinger zu hören zu sehen zu spüren." [S. 33]), überall präsent und stets erfolgreich vermittelt, wird Diehls Identität zur Funktion der Medien-Identität Büttingers.

Als sich nun mehr und mehr das gesellschaftliche Credo dahingehend verdichtet, analog zum Fall Schleyer, Büttinger dem staatlichen Status Quo zu opfern, wird Diehls Daseinsberechtigung fraglich: „Sie *[hier gemeint: die Terroristen, Anm. E.S.]* opfern ihn, die eigene Haut, wo bleibt er denn dabei, Büttinger mein Beschützer, wo bleib ich denn dabei." (S. 99).

Denn ohne dass es jemand sagt, im öffentlichen Diskurs ebenso wie bei den Sitzungen des Menschenführer-Vorstands, wird dessen Tod bereits vorausgesetzt: „Aber dann begriff er *[Diehl, Anm. E.S.]* auf einmal das Spiel. Felder kann ja nicht sagen, Büttinger ist verloren, aus, sondern er hält sich an die Sprachregelungen und gibt uns damit zu verstehen, daß es falsch ist, noch mit Büttingers Rettung zu rechnen. Er hat recht, so zu sprechen wie der Dementierer der Regierung: Büttinger geht uns nichts mehr an, es kommt drauf an, sich auf die Nach-Büttinger-Zeit einzustellen." (S. 137/138).

In Cut-up-artigen Nachrichtencollagen, die Delius ab und an einstreut, wird dieser Tenor ebenfalls virulent. Und Diehls Erinnerungen an seinen Chef nehmen ein wenig die Form von Trauerarbeit an, im Gespräch mit einem befreundeten Journalisten überlegt er gar, das Thema zu einem Thriller zu verarbeiten, was dieser ihm – wohlgemerkt auf dem Höhepunkt der Entführungsgeschichte – lapidar ausredet: „…laß die Finger davon. In ein paar Wochen ist der Fall Büttinger doch out. Sorry, wenn ich dir da zu nahe trete, aber wie die Geschichte ausgeht, so oder so, du hängst immer hinten nach […] Heute kannst du Büttinger noch verkaufen, aber morgen ist das der Schnee von gestern" (S. 161). So zynisch das ist, so recht hat Diehls Freund natürlich, er formuliert damit nichts weiter als den medialen Common Sense. Tatsächlich giert die Welt längst nach einer Entscheidung, die sie aus dem Schwebezustand erlöst, ganz egal, wie diese für Büttinger/Schleyer ausfällt. Und das gilt auch für dessen Chefdenker: „So nahm Diehl Abschied von Büttinger, ohne es zu wissen, tagelang. Er spürte nur das schweißtreibende Gedankenfieber und die Furcht aufzufallen, Diehl

spinnt, Diehl leistet nichts mehr, Diehl schweigt wie ein Idiot, Flüstergerüchte an jeder Ecke. Aber er wahrte die Beherrschung". (S. 208). Für ihn, wie für alle in Deutschland, heißt es weitermachen, sich nichts anmerken lassen, sich einrichten im Bekannten und Gewohnten: „Die Enklaven, wo er sich auskannte und wo niemand ihn störte, wurden die Wirklichkeit, die zählt, die Gegend der verläßlichen Wahrheit. Aufpassen, jeden Stillstand, jeden Leerlauf vermeiden und immer aktiv bleiben. Sonst säufst du ab." (S. 208). Diehl ist erfolgreich mit seiner Strategie: Statt seinem Untergang, den manche im Verband der Menschenführer insinuieren und wieder andere tatkräftig betreiben, beschert ihm das Schicksal den Aufstieg in eine Leiterposition, Büttingers Unglück ist sein Karriereglück. Zum rechten Zeitpunkt hat Diehl seine Fixierung auf Büttinger aufgegeben und seine Sache auf sich selbst gestellt.

Die Entführung ist am Ende des Buches zwar noch immer nicht beendet, aber alle haben sich abgefunden, wie der Tankwart, den Diehl beim Zahlen an der Kasse belauscht: „Büttinger, ach hörn Sie doch auf! […] Ich kann den Namen nicht mehr hören … Da wird doch nichts mehr draus … Die sollen ihn abknallen und Schlußaus" (S. 212). Das Thema ist vom Tisch, für den Verband der Menschenführer bleibt als einziges Problem, dass sich ein Fall Büttinger nicht mehr wiederholt, er reagiert mit hermetischer Abriegelung und Bewachung des Verbandsgebäudes, und der Rest ist Geschichte …

Das Erstaunliche an Delius' Buch ist, dass Büttingers/Schleyers Los hier ganz im Hintergrund bleibt, dass eine Fokussierung auf den Chefdenker Diehl erfolgt – es ist mehr der Roman einer Identitätskrise, „das Psychogramm einer ich-schwachen Führungskraft, die versagt, als sie sich nicht mehr über die Identität des Herrn, dem sie diente, definieren kann"[18] als eine Auseinandersetzung mit dem Deutschen Herbst. Eher zwischen den Zeilen spiegelt Delius das gesellschaftliche Klima von damals wieder, RAF und Schleyer-Entführung sind noch nicht einmal Nebenschauplätze – was jedoch keine Abstriche am ästhetischen Niveau des formal, stilistisch und dramaturgisch anspruchsvoll durchgearbeiteten Romans impliziert. Aber welche Relevanz besitzt das Buch in unserem Kontext? Diehl als repräsentative Figur zu sehen, würde seine doch sehr spezifische soziale

[18] Krauss, Hannes: „Mogadischu Fensterplatz". Literatur und Terrorismus. In: Im Dialog mit der interkulturellen Germanistik. Hrsg. von Hans-Christoph Graf von Nayhauß/Krysztof A. Kuczynski. Wrocław: Wyd. Uniw. Wrocławskiego 1993 (Acta Universitatis Wratislaviensis ; No. 1497), S. 391–399, hier: S. 397.

Position und Rolle inadäquat überhöhen. Es ist gerade die Einzigartigkeit des Protagonisten, die den Plot ins Rollen bringt. Was sich an Diehl, an seinen Kollegen im Menschenführer-Verband auf die gesamtgesellschaftliche Perspektive verallgemeinern ließe, ist kaum mehr als ein kleiner, gemeinsamer Nenner: man lebt weiter und arrangiert sich.

Sicher ist die Geschichte des fehlenden Büttingers, der dennoch keine echte Leerstelle hinterlässt, ein Lehrstück für die Ersetzbarkeit eines jeden Menschen in hierarchischen Systemen, und damit auch ein Argument gegen die RAF-Strategie; dennoch hätte es, um dem Text diese parabolische Tiefenstruktur zu unterlegen, der Terror-Thematik nicht zwingend bedurft.

Sehr viel konkreter bezieht sich Rainald Goetz auf die Ereignisse des Deutschen Herbsts. Sein 1988 erschienenes Buch „Kontrolliert“[19] ist doppeldeutig als „Geschichte“ ausgewiesen, denn es ist eine „Geschichte“ über die Schleyer-Entführung, und daher *befasst* es sich natürlich mit „Geschichte“, „Zeitgeschichte“, unter anderem. Die Ordnung, die Spielflächen und Angriffspunkte dieses vielschichtigen Textes sind zunächst nicht leicht zu erfassen, das Buch ist in drei Teile gegliedert, der erste Part, „Schwarze Zelle“ betitelt, beginnt am 18. Oktober 1987, genau zehn Jahre nach dem Ende der Schleyer-Entführung, mit der Aussage: „Ich erzähle hier die Geschichte des Jahres neunzehnhundert siebenundsiebzig“ (S. 15). Das impliziert eine reflexive Schau auf die damaligen Ereignisse, das impliziert für Goetz aber auch den Rückgriff auf seine persönliche Geschichte, die mit dem äußeren Geschehen parallel geschaltet wird. Im Herbst 1977 nämlich befand er sich in Paris, um in absoluter Abgeschiedenheit, einem selbstgewählten „Schreibkerker“ (gleichwohl die Ereignisse stets verfolgend), seine Doktorarbeit im Fach Geschichte [sic!] zu beenden, die dem Staatsprinzip des römischen Kaisers Domitian gelten sollte. Ebenso wie jetzt, 1987, als es ihm darum geht, die Ambivalenz des Staats zwischen Erpressbarkeit und exekutiver Gewalt zu verhandeln.

Der Textduktus ist stark assoziativ, springt willkürlich zwischen persönlichen Bekenntnissen, trivialen Beobachtungen, philosophischen Betrachtungen und Bezügen zum tatsächlichen Geschehen 1977. Goetz bezeichnet sich und seine Freunde explizit als Sympathisanten (S. 40, S. 90), ja, er spricht von sich selbst immer wieder als Raspe (was natürlich auch wieder auf die Hauptfigur seines ersten Romans „Irre“ referiert), er zieht

[19] Goetz, Rainald: Kontrolliert. Geschichte. Suhrkamp: Frankfurt/M. 1988.

Parallelen zwischen der Stammheim-Haft und seiner Studienzeit, die ihn einsperrt ins Denken. Und er führt politische Gespräche vorzugsweise mit einem Freund namens Christian, der später des öfteren als „Klar" bezeichnet wird, wie das gleichnamige RAF-Mitglied (insbes. S. 160ff.), inszeniert also so etwas wie eine versuchsweise Identifikation, vielleicht zum besseren Nachvollzug der Situation. Die Konsequenz-Problematik, warum er trotz klarer Parteilichkeit nicht auch den Schritt in den gewalttätigen Widerstand gewagt hat, lässt er allerdings gar nicht erst aufkommen, er sei Revolutionär mit Waffe schlicht deshalb nicht geworden, heißt es, „weil ich ich, nicht nichtich bin." (S. 41) Dennoch vermeidet Goetz zunächst eine kritische Auseinandersetzung mit der RAF-Strategie, kommt überhaupt immer nur fragmentarisch auf Konnotationen aus dem Bereich der Schleyer-Entführung zurück, seien es die Beschreibung von Medienbildern oder die kurze Diskussion einzelner Sachverhalte. Der Text reiht scheinbar willkürlich heterogene Bauteile aneinander, inszeniert sich als Bewusstseinsstrom, der Erinnerungen an die Studienzeit mischt mit dem Registrieren der Uhrzeit, Naturschilderungen und Kindheitserlebnissen. Paradoxerweise ist es aber gerade die Vieldeutigkeit, die das polymorphe Geflecht mehrfach verwobener Zeitschienen, Bedeutungsebenen und Themenbereiche zusammen hält, alles passt sich irgendwo ein, gewinnt einen spezifischen Inhalt, entweder auf diesem oder jenem Interpretationspfad. Alles ist verschieden, doch alles hängt zusammen. Das ist kein Zufall, sondern liegt im engen Konnex begründet, den Goetz zwischen Zeitgeschehen und individueller Geschichte entdeckt, vielleicht auch nur literarisch konstruiert.

Das Jahr 1977, das den Durchbruch der Revolution herbeiführen sollte, war auch für Goetz der Aufbruch ins Offene. Nach einem Jahrzehnt der Studien, der Zurückgezogenheit findet er den Weg hinaus, erlebt wilde Ad-hoc-Parties, die für ihn ganz unmittelbar die Befreiung von hergebrachten Zwängen mit sich bringen. Welche sind das? Erst im letzten Kapitel scheinen kindliche Erniedrigungen auf, die vorher nur vage angedeutet blieben (S. 214–216) und belegen, dass die Geschichte bereits viel früher beginnt. Staat und elterliche Gewalt, das wird hier in eins gesetzt, schon die Wortwahl bestätigt das, beiden Instanzen wird „Brutalität" und „Terror" bescheinigt (s. S. 240), der Staat ist der ins Große gedachte Vater. Die Gewalt der RAF ist der Gegen-Terror, also die Reaktion, stellvertretend auch für Goetz' eigene (womöglich unterlassene) Intervention gegen die Elterngewalt. Soweit die psychologische Disposition, die Goetz' Empathie erklärt.

Das hindert ihn jedoch nicht daran, die RAF und ihre Taten im zweiten und dritten Teil des Buches einer vehementen Kritik zu unterziehen, wobei er auch ihre Säulenheiligen nicht schont, so mokiert er sich über den „elenden Pastorenstuß", den „Ensslinschwachsinn", ihre „Volksschullehrerinnenkleinschrift" (S. 93). Er scheut die klaren Worte nicht, um die überhöhten Figuren des deutschen Widerstands einmal auf ihr menschlich-realistisches Maß zurück zu stutzen:

> „Baader ist natürlich eine faszinierende Abscheulichkeit, als herrschsüchtiger Angeber und Schwinger harter Schlägerworte, mir nur zu gut verständlich, wie vielen kunstsinnigen Nichtproleten, schönheitssüchtig, denen Baaders Fleisch als Twen in München und Berlin den Kopf verdrehte. Aber um eine Moral der Erniedrigten und Beleidigten in so einem vorbildlich verkörpert zu sehen, dazu muß man, den Germanistenbrei im leeren Nichtkopf, rigid frigide Gudrun heißen." (S. 125)

Speziell im dritten Kapitel forciert Goetz die inhaltliche Konfrontation, es beginnt mit den Worten: „Im Namen des Volkes ergeht folgendes Urteil" (S. 185), die quasi leitmotivisch den Fortgang des Textes voraus deuten. Unter anderem nimmt Goetz die Perspektive von Frau Heinz, Gattin des ermordeten Schleyer-Fahrers, an (S. 190f.), um zu zeigen, dass die RAF-Aktion eben nicht nur den Exponenten der Wirtschaftsmacht Deutschland traf, sondern ganz normale Menschen, Leute aus dem Volk. Und Goetz' abschließendes Urteil lautet daher:

> „Die Nichtfaschisten hingegen, drei Polizisten und Herr Heinz, die nicht kalkuliert vom Staat geopfert, sondern von der Revolution hingerichtet wurden, werden Opfer in ihrer Funktion als Männer des Volkes, und vom Ort dieser Funktion her richtet sich ihnen der höchste ideale Wert zu. Diesen Wert hat die Revolution im Mord sichtbar gemacht, und der Mord macht den entscheidenden Fehler im Kalkül der Revolution sichtbar, und so zerbricht die Revolution genau an diesem idealen Wert des Lebens von vier Männern des Volkes." (S. 273)

Auch der Mord an Schleyer, dessen Entführung und Einsperrung ins „Volksgefängnis" Goetz tendenziell begrüßt, ist vor diesem Hintergrund falsch: „Was vier mal ein Fehler war am fünften September, bleibt auch beim fünften Mord, auch wenn das Opfer selbst Täter und Mörder war, und macht die Mörder zu Mördern." (S. 208/209) Der bewaffnete Kampf musste fehlschlagen, weil er immer mehr in eine Sackgasse geriet, er die Logik seines Handelns nicht mehr selbst bestimmen konnte.

Am Ausgangspunkt hatte das „Primat der Praxis“ gestanden: „Ob es richtig ist, den bewaffneten Widerstand jetzt zu organisieren, hängt davon ab, ob es möglich ist; ob es möglich ist, ist nur praktisch zu ermitteln.“[20] Diese Anfangsdiagnose, den Schritt in den Untergrund, hält Goetz für richtig: „Man bricht mit sich, um eine radikalere Konsequenz der Reue dem eigenen Leben gegenüber zu finden, als das Leben selbst es einem nahe legt.“ (S. 247) Doch im Laufe der Ereignisse ändert sich die Lage vollständig: „Sieben Jahre später jedoch ist es nicht Mai, sondern Herbst, und das enge Gesetz des Handelns diktiert jeden Schritt […] Nicht mehr die alten Feinde bestimmen, was man tut, sondern die eigenen Taten.“ (S. 248) Als nämlich die sogenannte „72er-Offensive“ vorbei war und die erste RAF-Generation ausnahmslos einsaß, ergab sich für ihre Nachfolger als vordringlichste Aufgabe die Gefangenen-Befreiung. Die Spirale der Gewalt, das, was man einzusetzen bereit war im Tausch für die Inhaftierten, schaukelte sich hoch. Unter dem Druck der Stammheimer, die mit Selbstmord drohten, falls nicht bald etwas Durchschlagendes passiere,[21] entschloss man sich zur Schleyer-Entführung, obwohl das die Ermordung von dessen Begleitpersonal erforderte. Schon beim Buback-Attentat im April 1977 war der Tod zweier Begleiter in Kauf genommen worden. Die angestrebte Solidarität des Volkes konnte so natürlich nicht gewonnen werden.

Trotzdem scheint Goetz die RAF-Strategie nicht als prinzipiell falsch einzuschätzen, denn für die Zeit nach 1977 resümiert er: „Auch jetzt […] ist zu erkennen, daß es möglich war, den bewaffneten Kampf zu organisieren. Hing im Anfang das Ergebnis der Bewertung, ob es richtig ist, den bewaffneten Kampf jetzt zu organisieren, davon ab, ob es möglich ist, zeigt sich jetzt im Schluß, daß es, da es möglich war, richtig war.“ (S. 248/249) Auch wenn das – logisch gesehen – ein analytischer Schluss ist (selbstverständlich inklusive der unzulässigen Einführung einer moralischen Kategorie: „richtig“), wiederholt er damit (eventuell nicht ohne Ironie) den Zirkelschluss, der dem „Primat der Praxis“ zugrunde liegt. Denn Meinhofs[22] Argument war wohl kaum so gemeint gewesen, dass der Beweis für

[20] Konzept Stadtguerilla. In: Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF. Berlin: ID-Verlag 1997, S. 40.

[21] Vgl. dazu Boock, Peter-Jürgen: Die Entführung und Ermordung des Hanns-Martin Schleyer. Eine dokumentarische Fiktion. Frankfurt/M.: Eichborn 2002, S. 22–25.

[22] Aufgrund stilistischer und argumentativer Kriterien gilt Ulrike Meinhof gemeinhin als (alleinige?) Urheberin des „Konzept Stadtguerilla“.

die Möglichkeit des bewaffneten Kampfes in nichts anderem bestanden hätte als den vereinzelten Bomben-Anschlägen und Attentaten der RAF, die eben nicht zum Ausgangspunkt für eine große soziale Revolution geworden sind. Diese Sequenz dürfte somit ein weiterer Versuch Goetz' sein, sich in die Perspektive der Täter hineinzuversetzen. Diese Methode fungiert als ein Erkenntnismittel in mehrerlei Hinsicht, denn natürlich fällt dabei auch für seine Selbstvergewisserung, der dieses Roman-Experiment nicht zuletzt dient, einiges ab. Ganz ohne masochistische Züge läuft das nicht ab, denn der Autor zielt offensichtlich weniger auf „die historisch korrekte Darstellung, sondern eine Autoaggression, die in den Prozess des Schreibens transponiert wird."[23]

Die historische und private Geschichte parallel zu schließen, beides wechselseitig aufeinander zu beziehen, Ich-Recherche und Schein-Identifikation zu betreiben, verschaffen Goetz andererseits aber Nähe und Abstand zugleich, um die damaligen Ereignisse zu betrachten. Das ermöglicht ihm, sich selbst in Bezug auf die zeithistorischen Prozesse zu sehen, sein Gewordensein kritisch zu überprüfen, es auf den Anteil des allgemein-gesellschaftlichen Antagonismus hin zu projizieren. In diesem Sinne ist auch der Haupttitel des Buches mehrdeutig, „kontrolliert" wird die Geschichte, die RAF und der Staat, Goetz selbst, alles für sich und alles aufeinander bezogen. Anders als Zahl und Geißler, die in der einen oder anderen Weise noch direkt involviert waren in die politischen Kämpfe, anders auch als Delius, der als unmittelbarer Alters- und Zeitgenosse der RAF-Täter über eine Hilfskonstruktion Distanz zum Thema aufgebaut hat, gelingt es Goetz so, die Zeit des Terrors aus einer Meta-Perspektive zu betrachten und aufzuschlüsseln.

Aus dem zeitlichen Abstand heraus hat mit Peter-Jürgen Boock inzwischen auch einer der Täter mehrere Bücher über die Konfrontation zwischen Staat und Guerilla verfasst, zuletzt insbesondere den romanhaften Bericht „Die Entführung und Ermordung des Hanns-Martin Schleyer" (2002). Als erstes Dokument aus dem Inneren der RAF-Planung stieß der Text auf großes Interesse bei den Rezensenten. Überwiegend klang der Abscheu durch, dass es sich bei dem Autor um einen verurteilten Terroristen handelt (was ziemlich überflüssig ist, weil Boock dafür eben auch 18 Jahre abgesessen hat), mit der Quintessenz, dass seine Darstellung daher per se fragwürdig

[23] Berendse, Schreiben im Terrordrom. 2005, S. 200.

sei. Dennoch strichen dieselben Artikelschreiber gerne heraus, wie sehr sich Schleyer in diesem „Tatsachen"-Roman als intellektuell klar überlegener Gesprächspartner erweist. Diese Darstellung wurde nicht hinterfragt.

Gerade sie aber ist problematisch: natürlich kann es so gewesen sein, vielleicht war es aber ganz anders. In seinem Vorwort räumt Boock mögliche Erinnerungsschwankungen selbst ein (S. 11). Schon deshalb tut man gut daran, sein Buch als literarischen Text zu lesen. Dieser stellt die RAF keineswegs als die kalte, professionelle Killertruppe dar, als die sie üblicher Weise imaginiert wurde – in Boocks Schilderung nehmen sich die internen Gespräche eher wie dümmliche WG-Diskussionen aus (S. 36ff.). Als es darum geht, Schleyer vor einem RAF-Stern zu filmen, ist keiner zur Stelle, muss er freihändig aufs Blatt geworfen werden, ein rechtes Dilettanten-Theater.

Schleyer dagegen ist stets Herr der Lage. Nicht seine Entführer zeigen ihm im Volksverhör die inneren Widersprüche auf, sondern er ihnen, er besitzt jederzeit die Analyse-Hoheit (vgl. S. 51, 56, 86–88). Dieses Diskussionsübergewicht ist allerdings stark von Boock gesteuert, es ergibt sich – wenn man genau hinschaut – nicht immer zwingend aus Schleyers Argumenten, sondern wird häufig eher vom Autor behauptet – in den narrativen Verkleidungen der Dialoge. Tatsächlich sind die Positionen der RAF-Leute bisweilen durchaus stichhaltig. So mutmaßt Schleyer Boock gegenüber etwa, dass die RAF es ihren Anhängern gegenüber nicht rechtfertigen könne, jemanden wie ihn einfach laufen zu lassen im Austausch gegen die Gefangenen. Boock erwidert: „Ich bin sicher, daß es den meisten Menschen, die unseren Kampf unterstützen, wichtiger ist, daß die Stammheimer freikommen, als daß wir Sie – was wirklich konsequent wäre, keine Frage – einfach erschießen." (S. 88) Mit dieser Einschätzung hat er sicher recht, dennoch verbucht der Erzähler Boock diesen Dialog als Niederlage für sich: „Ich hatte ihn treffen, ihn ins Schwitzen bringen wollen, aber ihm gelang es noch jedesmal, damit so souverän umzugehen, daß ich am Ende dastand wie jemand, der mit einem großen Knüppel in die Luft schlug." (ebd.)

Beim Thema kapitalistische versus sozialistische Organisation der Wirtschaft zieht Schleyer vom Leder, führt das simple Argument an, dass die eine halt funktioniere, die andere, die Planwirtschaft, eben nicht, woraufhin eine der RAF-Frauen sich ereifert:

> „Also gilt es, Märkte zu erobern oder wenigstens zu halten, Konkurrenten zu verdrängen, und den Gewerkschaften kommt dabei höchstens die Funk-

> tion zu, die Proleten mit Forderungen nach ein paar mehr Prozentpunkten Lohnerhöhung bei Laune zu halten. Wenn ich das höre, kriege ich eine Gänsehaut. Wie paßt die Verelendung der dritten Welt in dieses Bild, die postkolonialen Rückzugskriege, der wahnsinnig schnelle Verschleiß aller Rohstoffe? Sie haben unsere Vorstellung vorhin Zerrbilder genannt, aber was Sie da propagieren, ist doch nichts anderes!“ (S. 94)

Schleyer tut diese durchaus nachvollziehbare Kapitalismus-Kritik als „romantische Vorstellungen davon, wie Wirtschaft und Gesellschaft eigentlich sein sollten“ (ebd.) ab und beharrt auf seinem Einwand, indem er auf die Erfolglosigkeit der sozialistischen Zwangskollektivierungen verweist. Darauf fällt nun den Berufsdiskutierern schon nichts mehr ein: „Ich sah zu Karl und Regine hinüber, aber sie schauten genauso ratlos aus der Wäsche wie ich. Der Verlauf dieses Gesprächs wurde mir immer peinlicher, unsere Konzeptlosigkeit war deutlich.“ (S. 94/95) Und am Ende dieses Verhörs heißt es denn auch: „Wir zogen ab, wütend über unsere Niederlage, aufgebracht über seine Art zu argumentieren und, jedenfalls bei mir, gepaart mit dem Gefühl, ihm nicht gewachsen gewesen zu sein.“ (S. 96)

Diesen Eindruck vermag der Leser nicht unbedingt zu teilen: entweder ist das Zeichen einer handwerklichen Schwäche, dass es dem Autor nicht gelungen ist, die reale diskursive Überlegenheit Schleyers literarisch glaubhaft zu machen. Oder hier waltet der Wunsch des Täters, Schleyer zu glorifizieren, um nachträglich Dispens von seinen Schuldgefühlen zu erlangen. Bereits in diversen Interviews und Fernsehdiskussionen hat Boock seinem Schmerz über die Schuld und die Verantwortung, die er auf sich geladen hat, Ausdruck gegeben (was ja völlig in Ordnung ist), auch im Vorwort dieses Buches. Die Vermutung liegt nahe, dass er in seiner Erinnerung – bewusst oder unbewusst – die Person Schleyers aufgewertet hat. Aber wie gesagt: es mag so gewesen sein.

Ansonsten hat dieses Buch allen anderen Publikationen den Informationsvorsprung unmittelbarer Beteiligung und Mitwisserschaft voraus, der Einblick in die Logistik der RAF ist dokumentarisch interessant. Auf einer anderen Ebene als Goetz wird hier das unausweichliche Ende der RAF nachvollziehbar, die an ihren inneren Widersprüchen und organisatorischen Schwierigkeiten scheitert – zumindest in Boocks Darstellung. Dass es aber nunmehr möglich ist, relativ nüchtern die strukturellen und technischen Fragen zu erörtern und zu rezipieren, die bei den Terrorakten eine Rolle gespielt haben, ohne dass ein Aufschrei der Entrüstung durchs Land geht, ist indes auch ein Zeichen. Denn es ist ja so – sicher gibt es Wunden, leidvolle und nicht wirklich abgeschlossene Erinnerungen bei den

Angehörigen der Opfer –, aber es ist doch Geschichte, und die ist überindividuell, Gegenstand der Deutung und der Analyse. Verstehen wird man diese Zeit nur, indem man subjektive Wertungen und Mythen ausschaltet. Dann wird man diese Erkenntnisse für die Zukunft nutzbar machen können.

Die RAF-Rezeption in der deutschen Gegenwartskultur der letzten 25 Jahre demonstriert spiegelbildlich, wie die Haltung zu dieser Frage sich im öffentlichen Diskurs entwickelte. Bis in die Endachtziger Jahre hinein war es nicht möglich, den bewaffneten Kampf zu objektivieren, auch literarische, filmische, bildkünstlerische Äußerungen (man denke an Gerhard Richters Stammheim-Zyklus) waren – gewollt oder ungewollt – immer gleich Position. Der zeitliche Abstand ermöglicht nun, dies als einen historisch-semiotischen Komplex zu sehen, Stoff, Material, Ausgangspunkt für Lektüren und Re-Lektüren.

Christian Hißnauer

„Mogadischu“

Opferdiskurs doku/dramatisch
Narrative des Erinnerns an die RAF
im bundesdeutschen Fernsehen 1978–2008

> „Ein junger Mann ist gestern in Berlin gestorben. Er wurde Opfer von Krawallen, die politisch Halbstarke inszenierten.
> Genau wie ein Mann in Uniform, der durch Steinwürfe nur deshalb schwer verletzt wurde, weil er einen Gast unserer Stadt, den Schah, schützen wollte.
> Gestern haben Krawallmacher zugeschlagen, die sich für Demonstranten halten.
> Ihnen genügt der Krach nicht mehr.
> Sie müssen Blut sehen“
>
> *Bild-Zeitung (Berliner Ausgabe), 3. Juni 1967*

Mogadischu ist eine Art sprachliches Superzeichen.[1] Das Wort – nicht der eigentliche Ort[2] – steht für ein 106stündiges Martyrium, für die namenlosen Opfer der RAF[3] und für die erste Bewährungsprobe der GSG 9. Ähnlich wie die Fotos des entführten Hanns Martin Schleyer steht es – *pars pro toto* – für den sogenannten *Deutschen Herbst* und damit auch für die Toten von Stammheim. *Mogadischu* ist nicht ohne die Opferfigur *Schleyer*[4], ist aber auch nicht ohne *Stammheim* zu denken. *Mogadischu* steht für

[1] Dies gilt sicherlich auch für andere Begriffe, wie z.B. *Contergan*, die zwar auf einen konkreten historischen Kontext verweisen, aber vor allem gewisse Gefühle und ggf. bezeichnende Bilder im Kopf heraufbeschwören sollen; auch ohne ein Wissen um den genauen historischen Hintergrund. Es kann sowohl sprachliche wie auch bildliche Superzeichen geben, die für ein Ereignis stehen, es be-*zeichnen*. Bspw. steht ein Foto zweier Hubschrauber, von denen einer zerstört und ausgebrannt ist, vergleichbar dazu als Superzeichen für das Geiseldrama während der Olympiade in München 1972 – und für das völlige Versagen bundesdeutscher Sicherheitsbehörden.

[2] *Mogadischu* ist ein ortloses Drama, ein Drama in Bewegung.

[3] Auch wenn die Entführung nur indirekt mit der RAF zusammenhängt.

[4] Mit *Schleyer* meine ich hier die Opfer*figur* bzw. das sprachliche und/oder bild-

den Terrorismus der RAF[5]. Aber das war – mit Blick auf bundesdeutsche Fernsehdokumentationen – nicht immer so.

Dreißig Jahre nach dem *Deutschen Herbst*, wurde viel davon gesprochen, dass „*die* Medien" den Tätern zu viel Platz einräumten. In seiner „Rede zum Gedenken an die Opfer des Terrors [sic!] der RAF" betont z.B. Bundestagspräsident Norbert Lammert, dass die „Schicksale der Opfer und ihrer Angehörigen […] erst seit kurzem in den Blick genommen worden"[6] seien. Er bezieht sich dabei u.a. auf die Fernsehdokumentation „‚Wer gab Euch das Recht zu morden?' – Die Geschichte der RAF-Opfer" von Anne Siemens und Henning Rütten (2007). In dieser Einfachheit ist Lammerts Behauptung natürlich falsch – und darin auch schon wieder bezeichnend! Der Topos des mangelnden Interesses für die Opfer bzw. des übertriebenen – und damit *ungerechtfertigten* – Interesses für die Täter beinhaltet eine moralische Komponente (und wird auch daher im politischen Diskurs immer wieder bemüht). Die nüchterne Auseinandersetzung mit der RAF wird diskreditiert und implizit eine Abgrenzung von der RAF und der Brutalität ihrer Taten eingefordert. Ebenso wird damit ein im soziologischen Sinne „Verstehen" der Taten und der Täter, eine Rekonstruktion der Motive und der prozessualen Entwicklung hin zum Terrorismus (vor allem mit Bezug auf die Eskalation von terroristischer Aktion und staatlicher Reaktion – und

liche Suberzeichen, nicht die reale Person Schleyer. *Schleyer* ist demnach als Feind- oder Opferbild ein besetztes und besetzbares Konstrukt.

5 Es gibt eine Vielzahl unterschiedlicher Terrorismus-Definitionen. Dazu kommt das Problem, dass der Begriff Terror in der Regel synonym verwendet wird, auch wenn er eigentlich eine andere Form von Gewalt(herrschaft) bezeichnet. (In der angelsächsischen Forschung, in der sowohl vom Terrorismus gegen den Staat als auch vom Staatsterrorismus geredet wird, bezeichnet der Begriff *terror* die sozialpsychologischen Effekte, also die erzeugte Angst und Furcht). Terror ist eine staatliche Gewaltform, die nicht *gegen* die politische Ordnung gerichtet ist, sondern die politische Ordnung mit Unterdrückung, Zwang und Angst aufrechterhalten will. „Terrorismus" kommt jedoch „von unten", während „Terror" eine Gewaltform „von oben" ist (vgl. Hißnauer, Christian: Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film. In: Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien. Hrsg. von Marcus Stiglegger. St. Augustin: Gardez! 2002, S. 248–270; Hißnauer, Christian: Keine Insel. Die Palmersentführung – Materialien zum Film von Alexander Binder. Hrsg. vom Filmladen Filmverleih [Wien/Österreich] 2007. http://www.kinomachtschule.at/data/keineinsel.pdf.).

6 Lammert, Norbert: Rede zum Gedenken an die Opfer des Terrors der RAF. 2007. http://www.bundestag.de/cgibin/druck.pl (Zugriff am 5. Februar 2008).

umgekehrt) moralisch abgewertet. Die Täter werden als *unwert* jeglicher Beschäftigung betrachtet. Vor allem „*den* Medien" wird mit dem Vorwurf des mangelnden Interesses an den Opfern die Schuld an der Mythisierung, Heroisierung und/oder Romantisierung des RAF-Terrorismus zugewiesen – Mythisierung, Heroisierung und Romantisierung dadurch zum Teil überhaupt erst konstruiert. Durch einen unterstellten Konsens wird diskursiv eine Abgrenzung von Politik und Bevölkerung (*wir*) gegen „*die* Medien" erzeugt.[7] Dies ist vor allem in Talkshows und Diskussionsrunden zu beobachten, in denen das Publikum immer mit viel Applaus darauf reagiert, wenn Interesse an den Opfern eingefordert wird.[8] Dies war zuletzt in der Sendung „Anne Will" vom 30. November 2008 der Fall[9], in der ehemalige Landshut-Geiseln im Anschluss der Erstausstrahlung des Fernsehfilms „Mogadischu" (2008; Roland Suso Richter) über ihre Opfererfahrungen berichten konnten. Bereits 1997 beschwerte sich Schleyers Sohn Hanns Eberhard explizit in der ZDF-Sendung „Die Entführung: Schleyer, Landshut und die Folgen" (Guido Knopp) über die Suche nach Motiven und das Desinteresse an den Opfern, obwohl sowohl er als auch andere Betroffene und Opfer in der Sendung zu Wort kommen – sei es innerhalb der Studiodiskussion oder in Filmeinspielern. Das Desinteresse an den Opfern wird scheinbar vor allem in den Produktionen thematisiert, die Opfern einen breiten Raum gewähren (quasi auch als Selbstlegitimation). Das Interesse an den Opfern hat aber nicht nur einen moralischen Aspekt, dieser wird lediglich funktionalisiert. Der Opferdiskurs ist immer auch (geschichts-) politisch relevant, wie ich im Folgenden hauptsächlich am Beispiel von *Mogadischu* zeigen werde.

[7] Das gilt natürlich ebenso für die Abgrenzung von *den* Terroristen und *den* „Sympathisanten" (zu denen in den 1970er Jahren sehr schnell all diejenigen zählten, die „verstehen" wollen, warum junge Menschen glauben, mit der Waffen in der Hand Revolution machen zu müssen).

[8] *Die* Medien sind dabei immer die *anderen*, nicht die eigene Sendung, Zeitung etc. Medienkritik dient daher auch immer dazu, das eigene Medium von *den* Medien positiv abzugrenzen.

[9] In der Gesprächsrunde saß auch Peter Scholl-Latour – nicht gerade ein ausgewiesener RAF-Experte. Beispielsweise behauptet er, dass RAF-Mitglieder an der Selektion jüdischer Geiseln in Entebbe beteiligt gewesen seien. Es waren jedoch Terroristen der Revolutionären Zellen, die an der Seite von Carlos im internationalen Terrorismus aktiv waren. Interessant war hingegen Scholl-Latours Hinweis, dass die PFLP eine christliche Organisation gewesen sei.

Opfer im Diskurs

Ruprecht Eser und Wolfgang Salewski drehten bereits ein Jahr nach der Entführung die Dokumentation „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu. Die ‚Landshut'-Pasasagiere heute" (1978). Ebbo Demant befasste sich 1981 in seinem Film „Flugplatz Mogadischu" mit Geiseln der Landshut. Heinrich Breloers „Todesspiel" von 1997 wurde geradezu gefeiert, da es dem Opfer Schleyer seine Würde als Mensch zurückgäbe und ihn nicht auf das Opfer (oder vielmehr: das Opfer-*Bild*) reduziere. Frank Schirrmacher bezeichnet das „Todesspiel" daher als „ästhetischer Akt der Wiedergutmachung" (FAZ vom 26.06.1997). Aber auch das Schicksal der Landshut-Geiseln nimmt in diesem Doku-Drama einen breiten Raum ein.[10] Wenn ich frage: „Kennen Sie Georg Linke?" werden die wenigsten wissen, dass der Bibliotheksangestellte Georg Linke bei der Befreiung von Andreas Baader durch einen Schuss schwer verletzt wurde. Diese Frage ist aber auch der Titel eines Fernsehfilms von Dietrich Meichsner (Buch) und Rolf Hädrich (Regie) aus dem Jahr 1971. Bereits damals thematisierten sie das gesellschaftliche Desinteresse an den Opfern. Die Beispiele zeigen, dass in der medialen Auseinandersetzung mit der RAF die Opfer immer präsent waren, wenn auch nicht so dominant wie die Täter. Der Topos des Desinteresses erscheint somit vor allem als mediales Konstrukt, als eine diskursive Figur.

Mogadischu, also die Entführung der Lufthansamaschine Landshut und die Geiselbefreiung durch die GSG9, spielt in dem medialen Opferdiskurs eine große Rolle. Dennoch ist das mediale, publizistische, wissenschaftliche und letztendlich immer auch politische Interesse an den Tätern und den Taten unbestreitbar weitaus größer als das Interesse an den Opfern. Dies liegt vor allem daran, dass durch die Beschäftigungen mit den Tätern die Taten erklärt und damit auch (gesellschaftlich) gedeutet werden. Dies ist als Reaktion auf terroristische Anschläge unablässlich und beinhaltet nach Ronald Hitzler und Jo Reichertz auch eine symbolische Deutung und Einordnung[11] – wie wir an der Vielzahl von Spielfilmen, Romanen, Theaterproduktionen und letztendlich auch Dokumentationen sehen.

[10] Parallel zu dem Doku-Drama lief im Programm eine weitere Dokumentation von Heinrich Breloer: „Mogadischu: Tage des Schreckens" (1997), die sich nur mit der Entführung der Landshut befasst.

[11] Vgl. Hitzler, Ronald und Jo Reichertz: Die Gesellschaftliche Verarbeitung von Terror. In: Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror. Hrsg. von dieselben. Konstanz: UVK 2003, S. 7–9.

Diese Deutungen – oder aktuell: Neu-Deutungen – des RAF-Terrorismus lassen sich mit den Schlagworten *Kriminalisierung* und *Entpolitisierung der RAF* beschreiben. Das aktuelle Bild wird vor allem an dem immer öfter als „Kleinkriminellen" bezeichneten Andreas Baader festgemacht und nicht so sehr an der intellektuellen Ulrike Meinhof. Die starke Fokussierung der RAF-Geschichte auf den *Deutschen Herbst* ist dabei auch mit Blick auf die Erinnerungskultur und -politik nicht uninteressant: Es geht bei den Anschlägen vor allem um die Freipressung der Führungsspitze, nicht mehr um irgendwelche politischen Motive, die vielleicht dazu angetan wären, den Terrorismus zu legitimieren – zumindest immer das Potenzial dazu in sich tragen. Auch dadurch wird ein wichtiger Aspekt – vor allem bezüglich der ersten Generation – im Diskurs negiert.[12]

Die Heraushebung der Opfer[13] und der Brutalität der Taten, die durchaus zu beobachten ist, betont den Aspekt der Gewalt und dient damit der moralischen Delegitimierung[14] des Linksterrorismus, aber auch der APO, aus der sich die RAF herausgebildet hat. Der Gewaltvorwurf dient – vor allem im politischen Diskurs – der moralischen Diskreditierung (bspw., wenn einer Gesellschaftsform „strukturelle Gewalt" [Johan Galtung] vorgeworfen wird). Er birgt immer die Gefahr, von einer inhaltlichen Auseinandersetzung abzulenken oder diese gar zu verhindern. Z.B. betont Nicole Colin: „Die Darstellung der Brutalität und Unmenschlichkeit, mit der die Täter vorgegangen sind, stellt die Legitimität ihrer politischen Motivationen radikaler in Frage als dies wissenschaftliche Analysen zumeist vermögen."[15] Dabei interessiert das Opfer als Subjekt jedoch nicht. Das Opfer bleibt in gewisser Weise anonym, auch wenn es einen Namen erhält. Vor allem dann, wenn dem Opfer in Fernsehdokumentationen oder Zeitungsberichten nur

[12] Vgl. dazu auch Hißnauer, Christian: Von der Entmythologisierung zum neuen Mythos: Die Entpolitisierung der RAF im medialen Diskurs In: Testcard – Beiträge zur Popgeschichte, 2009, Nr. 18, S. 165–171.

[13] Vor allem der unbeteiligten oder ‚unschuldigen' Opfer wie den Fahrern von Schleyer und Buback.

[14] Vgl. Steinert, Heinz: Die Reaktion der Öffentlichkeit auf den Terrorismus. In: Jugend und Terrorismus. Ein Hearing des Bundesjugendkuratoriums. München: Juventa 1979, S. 41–60.

[15] Colin, Nicole: Täter- versus Opferdiskurs: Eine andere Geschichte des deutschen Terrorismus? In: Der „Deutsche Herbst" und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven. Hrsg. von dies. et al. Bielefeld: Transcript 2008, S. 187–194, hier S. 190.

wenige Sätze, ein kurzes Statement zugestanden wird. Das Opfer wird hier funktionalisiert für die gesellschaftliche und symbolische Deutung des Terrorismus – vor allem bei den Toten, die nichts mehr aussagen können, von denen es nur noch Bilder gibt. Dabei ist auch wichtig, *wer* im medialen Diskurs als Opfer erscheint (und damit auch zum Opfer *gemacht* wird). Colin kritisiert, dass in Andres Veiels Doppelportrait „Black Box BRD" (2001) Alfred Herrhausen „nicht als bloßes, sondern vor allem *falsches* Opfer der systemkritischen Terroristen erscheint"[16]. Dies gelte ebenso für die Interviews in Anne Siemens' Buch „Für die RAF war er das System, für mich der Vater. Die andere Geschichte des deutschen Terrorismus (2007)".[17] In dieser Kritik wird deutlich, vor welchem Problem Lebensdarstellungen von Opfern stehen: Die Opfer erscheinen entweder als unschuldige/unbeteiligte, falsche oder gerechtfertigte Opfer. Opfer kann man nicht ohne die Tat und ohne einen Bezug zum Täter und dessen Motive darstellen, denn der Opferstatus definiert sich durch die Tat. Somit gibt es – zumindest in medialen Diskursen – kein *bloßes* Opfer, wie Colin suggeriert. Das *bloße* Opfer ist nicht erzählbar. Dies gilt insbesondere für bewusst ausgewählte Opfer wie Hanns Martin Schleyer. Daher ist Lutz Hachmeister in seinem Film „Schleyer – Eine deutsche Geschichte" (2003) auch so darauf bedacht, die menschliche Seite Schleyers zu betonen. Behauptungen von Linken über Schleyers Nazi-Vergangenheit werden bereits durch dessen Witwe Waltrude Schleyer als Lüge hingestellt, bevor sie im Rahmen des filmischen Diskurses überhaupt erhoben werden.[18] Dadurch ist die Rhetorik des Films – zumindest ein Stück weit – darauf ausgerichtet, die Rechtfertigungen der Täter zu widerlegen, ohne dass Hachmeister dies jedoch explizit macht.

Das *bloße* Opfer ist für die gesellschaftliche Deutung des Terrorismus irrelevant: Die Mehrheitsgesellschaft braucht die *unschuldigen*, *unbeteiligten*, die *ungerechtfertigten* Opfer, um sich „dahinter" zu versammeln. Nur die *unschuldigen* Opfer haben eine Funktion für die Integration einer Gesellschaft. Gerade deshalb ist der Opferdiskurs gesellschaftlich so relevant.

[16] Ebd. S. 191; Herv. i. Orig.

[17] Die darauf basierende Fernsehdokumentation „Wer gab Euch das Recht zu morden?" erwähnt Colin jedoch nicht.

[18] Ihre Erinnerungen werden dabei *nicht* in Frage gestellt, obwohl Harald Welzer et al. z.B. sehr eindrücklich gezeigt haben, wie sehr biografische Erinnerungen sich im Laufe der Jahre verändern können. Siehe dazu: Welzer, Harald/Moller, Sabine/Tschuggnall, Karoline: „Opa war kein Nazi". Nationalsozialismus und Holocaust im FamiliengedächtniS. 5. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer 2005.

Im Terrorismus geht es nicht nur darum, Angst und Schrecken zu verbreiten. Ebenso soll auch Unterstützungsbereitschaft und Gefolgschaft eingeworben werden. Dafür braucht der Terrorist ein *legitimes* Opfer, das auch von denjenigen, von denen er Unterstützung und Gefolgschaft erwartet, potenziell als ein solches angesehen wird. Ohne dies kann Terrorismus als Kommunikationsstrategie nicht funktionieren. Völlige Willkür wäre disfunktional. Die Opfer der Anschläge vom 11. September 2001 waren in diesem Sinne zufällig aber nicht willkürlich. Es ist ein immens wichtiger Aspekt des Terrorismus und der gesellschaftlichen Reaktion bzw. dessen Verarbeitung und Deutung wie *Opfer* im Diskurs konstruiert werden – und wessen Opferdeutung sich diskursiv durchsetzt. Aus dieser Perspektive war der sogenannte „Mescalero Nachruf" (1977) nach dem Mord an Siegfried Buback ein Angriff auf die hegemoniale Opferdeutung, denn Buback wird darin – trotz der explizit formulierten Ablehnung solcher Mordanschläge – als *Opfer* legitimiert. Damit wird ein gesellschaftlicher Konsens über die Opferdefinition aufgekündigt.

Deutungen werden auch durch behauptete oder tatsächliche Schlüsselereignisse geschaffen. So wird z.B. die Frage relevant, was als „der erste Schuss" gilt: Der Schuss auf Benno Ohnesorg? Die Schüsse auf Rudi Dutschke? Der Schuss, der Georg Linke lebensgefährlich verletzte? Der Schuss auf Norbert Schmid?[19] – Das „erste Opfer" schafft (De)Legitimation. Wer das erste Opfer auf seiner Seite „weiß", legitimiert seine (Re)Aktion. In diesem Zusammenhang ist auch die Isolationsfolter-Kampagne der RAF zu verstehen. Die Führungsspitze der RAF stilisierte sich so zum Opfer eines vermeintlichen Staatsterrors. Damit soll die staatliche Reaktion im Nachhinein die Taten legitimieren.[20] – Seit dem Tod Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 wurde von linker Seite immer wieder das *erste Opfer* für sich reklamiert, um den Widerstand gegen den Staat zu legitimieren. „Wir

[19] Der Polizeibeamte Norbert Schmidt wurde am 22. Oktober 1971 von Mitgliedern der RAF erschossen. Er gilt als das erste Mordopfer der Terroristen.

[20] Grundsätzlich ist Terrorismus als eine Strategie der Provokation zu verstehen: „Der tiefere Sinn der Provokation und des Terrorismus als einer Spezialform desselben liegt darin, in den Augen des Publikums einen Rollenwechsel zu inszenieren: vom Angreifer zum Angegriffenen zu werden und den Angegriffenen als den Angreifer hinzustellen" (Waldmann, Peter: Terrorismus und Bürgerkrieg. Der Staat in Bedrängnis. München: Gerling Akademie Verlag 2003, S. 41).

müssen uns bewaffnen“[21] soll die einstige Pazifistin Gudrun Ensslin nach dem Tod Ohnesorgs gefordert haben. Auch wenn es nicht ganz klar ist, ob es wirklich Gudrun Ensslin war, die auf dieser SDS-Versammlung am Abend des 2. Juni diese Forderung aufstellte, so wird die Wut und die Angst, die in dieser Situation mitschwang, in der Begründung dazu sehr deutlich:

> „‚Sie werden uns alle umbringen – ihr wisst doch, mit was für Schweinen wir es zu tun haben – das ist die Generation von Auschwitz, mit der wir es zu tun haben – man kann mit Leuten, die Auschwitz gemacht haben, nicht diskutieren. Die haben Waffen und wir haben keine. Wir müssen uns auch bewaffnen.‘ Stefan Aust hat das Zitat (in etwas abgewandelter Form) weiter berichtet, und seitdem steht es als die Urszene des deutschen Terrorismus schlechthin im Raum“.[22]

Nach der Befreiung Andreas Baaders hat die RAF in ihrer ersten Stellungnahme („Die Rote Armee aufbauen“) ähnlich, wenn auch bezüglich eines imaginierten internationalen Zusammenhangs, argumentiert:

> „Glauben die Schweine, die zu erst geschossen haben, wir würden uns gewaltlos wie Schlachtvieh abknallen lassen? Gandhi und Martin Luther King sind tot. Die Kugeln auf Rudi, die Kugeln von Kurras, Dallwitz und Wetter haben den Traum von der Gewaltlosigkeit beendet. Wer sich nicht wehrt stirbt.“

Im Opferdiskurs geht es also immer auch um eine Selbstlegitimierung und eine Delegitimierung des Anderen. Dabei versuchen beide Seiten, ihre Opferdefinition diskursiv durchzusetzen und mehrheitsfähig zu machen. Dies ist als integraler Bestanteil des gesellschaftlichen Phänomens *Terrorismus* zu begreifen[23]. In diesem Sinn zielt nicht nur der Terrorist auf ein „Publikum“ ab.

Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass in den frühen Spielfilmen zum Thema die *Gesellschaft quasi als Opfer des Staates* dargestellt wird und der Terrorismus und *seine* Opfer keine Rolle spielen („Die verlorene

[21] Zit. nach Peters, Butz: Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF. Berlin: Argon 2004, S. 94.

[22] Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus. Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003, S. 124.

[23] Das gesellschaftliche Phänomen Terrorismus umfasst neben den Anschlägen auch die vielfältigen Reaktionen und den Umgang mit dem Terrorismus.

Ehre der Katharina Blum“ [1975; Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta], „Deutschland im Herbst“ [1977/8; Alexander Kluge et al.], „Messer im Kopf“ [1978; Reinhard Hauff], „Die Dritte Generation“ [1979; Rainer Werner Fassbinder]). Parallel dazu versuchte sich die RAF-Führung durch die Isolationsfolter-Kampagne selbst zu Opfern – zum Teil aber auch als Märtyrer (Holger Meins) – zu stilisieren; im Extremen dann letztendlich in der *suicide action*. Bislang gibt es – mit Ausnahme von „Kennen Sie Georg Linke?“, für den das aber auch nur eingeschränkt gilt – *keinen* Spiel- oder Fernsehfilm über die Opfer des RAF-Terrorismus. „Mogadischu“ ist in gewisser Weise der erste.

Der vielleicht wichtigste Grund für das geringere Interesse an den Opfern als Subjekte liegt darin, dass die meisten Opfer zufällig sind: So betonte Franz Wördemann schon 1977: „Opfer des Terrorismus sterben ohne Namen, es sei denn, sie sterben wegen ihres Namens. Die meisten gehen beiläufig in den Tod, bloße Statisten der Tat, ohne Interesse für den Täter *und sein Publikum*.“[24] – Das mag zynisch klingen, aber wer kann nur *ein* Opfer des 11. Septembers nennen? Wer kann *ein* Opfer der Anschläge von Madrid nennen? Oder von London? Und wie hieß der Fahrer von Hanns Martin Schleyer? – Wir erinnern uns an die Bilder der Anschläge, an die politischen und gesellschaftlichen Reaktionen, an die Angst, das Gefühl der allgegenwärtigen Bedrohung. Die Opfer sind in diesem Prozess nur Mittel zum Zweck. Peter Waldmann kommt daher zu dem Schluss, dass der terroristische Anschlag nur einen symbolischen Wert hat, Träger einer Botschaft sei.[25] Aber wie ich eben schon erwähnt habe, gilt dies fast ebenso für die gesellschaftliche Reaktion. Auch hier sind Opfer oftmals Mittel zum Zweck, auch sie werden kommunikationsstrategisch genutzt, um eine *Wir*-Gemeinschaft, gegen *die* Terroristen, *die* Anderen, *die* Gegenseite diskursiv zu erzeugen.

[24] Wördemann, Franz: Terrorismus. Motive, Täter, Strategien. München: Piper 1977, S. 25; Herv. CH.

[25] Für Waldmann ist *Terrorismus* in erster Linie eine Kommunikationsstrategie: „Dem Terroristen geht es nicht um den eigentlichen Zerstörungseffekt seiner Aktionen. Diese sind nur ein Mittel, eine Art Signal, um einer Vielzahl von Menschen etwas mitzuteilen. Terrorismus, das gilt es festzuhalten, ist primär eine Kommunikationsstrategie“ (Waldmann, Peter: Terrorismus. Provokation der Macht. München: Gerling Akademie Verlag 1998, S. 12f.).

Christian Hißnauer

Psychologie der Opfer: Ein Blick auf die Menschen in der *Landshut*

In den frühen Dokumentationen „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu“ (1978) und „Flugplatz Mogadischu“ (1981) stehen die Menschen, nicht das Ereignis als solches im Vordergrund. Die Filme gehen der Frage nach, wie es den Opfern ergangen ist, in der Maschine („Flugplatz Mogadischu“) und in der Zeit danach („106 Stunden: Zwischen Palma und Mogadischu“). Beide Filme setzen dabei voraus, dass die Zuschauer mit den Geschehnissen hinreichend vertraut sind, denn die Ereignisse, geschweige denn deren Hintergründe, werden nicht erläutert.

Ruprecht Eser und Wolfgang Salewski sprechen in „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu“ bereits sieben Monate nach der Entführung mit einigen Opfern; älteren, jüngeren und vor allem Familien. Dabei geht es im Wesentlichen um die Zeit *nach* der Entführung: Wie haben sie das Ereignis verarbeitet? Welche Hilfe haben Sie vom Staat erhalten – bzw. nicht erhalten? Unter welchen psychischen Folgen leiden sie?

Der Film versucht, den Opfern ein Gesicht zu geben, sie aus der Anonymität zu holen. Dies wird besonders am Schluss deutlich: In einer Totalen sieht man die Landshut auf einem Rollfeld in der Wüste von Dubai stehen. Dazu ein *voice over*-Kommentar von Ruprecht Eser:

> „‚Vieles ist nicht beschreibbar, nicht wiedergebbar‘, sagte eine der Geiseln kurz nach der Befreiung. Dies gilt nicht nur für die einhundertsechs Stunden in der Landshut; es gilt auch für die Zeit danach, die Ängste, Geräusche und Bilder, die sich immer wieder ins Bewusstsein drängen. Die Hilfe müsste hier wohl anders aussehen als bisher“ (Min. 41).

Eser schneidet dann immer wieder kurz auf Aufnahmen der von ihm interviewten Opfer, lässt eine zentrale Aussage von ihnen dazu als *voice over* wiederholen und schneidet dazwischen auf eine Halbtotale des Flugzeuges. Eser erinnert damit an die Bilder, die wir von der eigentlichen Entführung kennen: ein Flugzeug auf einer Wüstenpiste; ein Bild voller trügerischer Ruhe. Mit dieser Gegenüberstellung wird einigen der unbekannten Passagiere ein Gesicht gegeben. Eser nimmt sie als Opfer ernst. Gleichzeitig zeigt er damit, wie wenig (Nachrichten)Bilder über ein solches Ereignis, das Erleben der Opfer und die (psychischen) Folgen erzählen können. Die Aufnahme der Landshut ist kein Bild, das kennzeichnend wäre. Es steht – wenn überhaupt – in gewisser Weise sehr allgemein für Flugzeugentfüh-

rungen, die in den 1970er Jahren zunahmen.[26] Eser fragt häufiger danach, was seine Interviewpartner anderen raten würden, wenn diese in eine solche Situation kämen. Er sieht die Landshut also vor allem im Kontext solcher Entführungen. – Eine Kontextualisierung in den *Deutschen Herbst* fehlt völlig. In den aktuellen Auseinandersetzungen mit der RAF wird die Entführung der Landshut jedoch nur noch in diesem Rahmen verhandelt. Der palästinensische Zusammenhang gerät nahezu in Vergessenheit, denn die Kaperung wird nur noch als bloße Hilfsaktion oder Auftragsarbeit dargestellt. Das heißt nicht, dass nicht auf den internationalen Terrorismus der 1970er Jahre hingewiesen würde. Der Akzent der Darstellung hat sich aber deutlich dahingehend verschoben, die RAF als Urheber der Entführung erscheinen zu lassen.

Auch Ebbo Demants ist in seinem Interviewfilm „Flugplatz Mogadischu" nicht an einer detaillierten Rekonstruktion der Ereignisse interessiert (das ist heute – auch aufgrund des zeitlichen Abstandes – viel wichtiger). Ohne einen erklärenden Kommentar lässt er einige der Landshut-Geiseln über ihr Erleben erzählen. Anders als Eser geht es ihm jedoch nicht um die Zeit danach, sondern in erster Linie um ihr persönliches Erleben, ihre Gedanken während der Geiselhaft. Es sind dabei nicht nur die Gedanken an den eigenen Tod. Demant fragt auch nach dem Mitleid mit den Tätern, die von den Interviewten auch als Opfer bestimmter Umstände wahrgenommen werden. Sie bringen ihnen gegenüber in gewisser Weise Verständnis auf. Angedeutet wird dabei eine Verortung der Entführung im Rahmen des Palästinenser-Konflikts, denn nur vor diesem Hintergrund wird die Geiselnahme für die Opfer „nachvollziehbar". In den aktuellen Produktionen findet sich eine solche Perspektive nicht mehr. Dies liegt auch an der Verschiebung des Kontextes: Ziel des internationalen, palästinensischen Terrorismus der 1970er Jahre war es, die Welt auf die Situation der Palästinenser und ihren „Befreiungskampf" aufmerksam zu machen. In gewisser Weise inszenieren sich die Täter dabei als Opfer, die aus der eigenen Ohnmacht heraus zu Tätern werden – werden müssen. Dies war zumindest die den Anschlägen zugrundeliegende Kommunikationsstrategie, die den Kampf der Palästinenser als gerechtfertigten und damit politisch und moralisch legitimierten Widerstand darzustellen versucht. Diese Motivation ist für die Geiseln

[26] Dieses Bild hat daher nie die Qualität eines Zeichens oder gar eines Superzeichens bekommen wie beispielsweise das Tor von Auschwitz.

scheinbar verständlich, auch wenn sie das eingesetzte Kommunikationsmedium *Gewalt* ablehnen[27]. In den aktuelleren Produktionen wird hingegen die RAF als eigentlicher Urheber – und damit Nutznießer – der Anschläge betrachtet. Der RAF ging es aber nur noch um die gnadenlose Freipressung ihrer Führungskader. Für dieses Motiv hegt keine der Geiseln Verständnis.

In beiden Filmen äußern sich die Interviewten eher negativ über die deutsche Regierung. Bei Demant wird betont, dass die Geiseln nicht freiwillig, nicht für das Vaterland sterben wollten und sich von der Regierung im Stich gelassen fühlten. Sie fühlen sich eher als Opfer des Staates, der sie – als unbescholtene Bürger – nicht austauschen will. In Esers Film kritisieren die Befragten (und Eser in seinem Kommentar) die schlechte medizinische bzw. psychotherapeutische Betreuung nach der Befreiung. Auffällig bei den beiden Filmen ist, dass die Geiseln als Opfer palästinensischer Flugzeugentführer dargestellt werden. Ein Bezug zur RAF, zum so genannten Deutschen Herbst wird *nicht* hergestellt. Im Gegenteil: Durch einen O-Ton Schmidts wird vor allem in „Flugplatz Mogadischu" explizit der internationale Terrorismus – seinerzeit der palästinensische – genannt. In den aktuellen Aufarbeitungen wird *Mogadischu* als ein Strang des Deutschen Herbst erzählt. Und das hat für den Opferdiskurs weitreichende Folgen.

Mittendrin statt nur dabei:
Die (Re-)Konstruktion der Ereignisse als emotionales Drama

Heinrich Breloer rekonstruiert im zweiten Teil seines Doku-Dramas „Todesspiel" die Entführung der *Landshut* als ein emotionales Drama, das er aus Nachrichtenbildern, Interviews mit damals Beteiligten und nachgestellten Szenen, so genannten *re-enactments* montiert. Ähnlich funktioniert „Das Wunder von Mogadischu" (2007, Stefan Brauburger, Oliver Hamburger und Stephan Vogel), auch wenn die Spielszenen hier deutlich weniger erzählerische Eigenständigkeit haben. Dafür ist der erklärende Kommentar dominanter, den Breloer nur sehr sparsam einsetzt.[28]

[27] Inwiefern das formulierte Verständnis ein Symptom des *Stockholm-Syndroms* sein könnte, kann hier allerdings nicht geklärt werden.

[28] Zur aktuellen Debatte über das Doku-Drama siehe vor allem Ebbrecht, Tobias und Matthias Steinle: Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive. In: MEDIENwissenschaft, o.J., 2008, Heft 3, S. 250–256 und Hißnauer, Christian: Das Doku-Drama in

Durch die Spielszenen können diese beiden Produktionen Bilder aus dem Inneren der Landshut zeigen, können die Geiselhaft für den Zuschauer erfahrbar machen. Dies führt zu einer Emotionalisierung und Dramatisierung. Hervorgehoben werden dramatische Momente. – Damit werden aber auch *neue* Bilder und *neue* Erfahrungen generiert.

Das „Todesspiel" und „Das Wunder von Mogadischu" etablieren in der Erzählung – wenn man so will – drei *Heldenfiguren*: die Stewardess Gabriele Dillmann, den tragischen Helden Jürgen Schumann[29] und – die GSG 9. Auch der Fernsehfilm „Mogadischu" ist erklärtermaßen eine „deutsche Heldengeschichte"[30] und verfestigt das *Heroismus-Narrativ*.

Im Gegensatz zu „106 Stunden: Zwischen Palma und Mogadischu" und „Flugplatz Mogadischu" betonen die Filme nicht die Gefühle der Geiseln, vom Staat im Stich gelassen zu werden – auch wenn dies natürlich angesprochen wird – sondern zeigen die vielfältigen Bemühungen der Regierung hinter den Kulissen, um die Geiseln zu retten. Das *Sich-im-Stich-gelassen-Fühlen* wird damit implizit zur „falschen" Wahrnehmung erklärt, die darin zum Ausdruck kommenden Vorwürfe entkräftet. Der Staat wird als handlungsfähig und besonnen inszeniert.

Schumann und *Dillmann* erscheinen nicht als passiv (er)leidende Geiseln, sondern bewahren in der Darstellung menschliche Größe und Mut. Ursprünglich war daher für den ARD-Fernsehfilm ein Titel im Gespräch, der diesen Aspekt betonen und gleichzeitig Gaby Dillmann eine herausragende Rolle zuweisen würde: „Der Engel von Mogadischu" (vgl. FAZ 4.8.2007).

Schumann und *Dillmann* werden so als Figuren inszeniert, die sich nicht ohnmächtig dem Schicksal, dem Terrorismus ergeben, sondern seiner

Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive. In: Ebd., S. 256–265.

[29] Dieser tragische Aspekt wird vor allem in den früheren Dokumentationen betont: Alle freuen sich, gerettet zu sein, darüber wird Jürgen Schumann fast vergessen (dies ist vor allem in „Flugplatz Mogadischu" der Fall). Gerade in Dokumentationen, die sich allgemein mit der RAF oder dem so genannten Deutschen Herbst befassen, ist zu beobachten, dass die glückliche Befreiung durch die GSG 9 hervorgehoben wird – auch als „Signal" für die Selbstmorde von Stammheim und den Mord an Schleyer. Jürgen Schumann wird erst wieder durch die aktuellen Filme als Todesopfer in das Bewusstsein gebracht.

[30] So die Produzentin Gabriela Sperl im Focus 2/08.

Gewalt bestmöglich widerstehen. Sie werden als Identifikationsfiguren aufgebaut. So heißt es bereits in einer Kritik zum „Todesspiel“:

> „Während die Täter in dieser TV-Geschichtslektion verblassen, treten die Opfer um so deutlicher in den Vordergrund. Breloer setzt der ‚Landshut'-Stewardess Gaby Dillmann ein Denkmal: Sie ist es, die den Passagieren Mut macht, die sich einen bescheidenen Freiraum gegen den Chef der Entführer erkämpft. Anders als die anderen nach 20 Jahren vor der Kamera erscheinenden Gesichter der ‚Landshut'-Opfer zeigen ihre Züge keine Spuren mehr vom Trauma“ (Spiegel 24/1997).[31]

Aus medienwissenschaftlicher Sicht muss man dies jedoch als einen *Effekt* der Inszenierung begreifen. Per „Ferndiagnose“ ist nicht zu beurteilen, ob die Zeitzeugen (noch) traumatisiert sind oder nicht. Für die Rezeption von

[31] Solche Helden-Geschichten sind für die symbolische Deutung terroristischer Anschläge scheinbar besonders wichtig – gerade wenn der Handlungsfreiraum extrem eingeschränkt und zugespitzt ist. *Flug 93* kann man daher im Kontext der gesellschaftlichen Verarbeitung von 9/11 als Kollektivsymbol für das *Selbstopfer für die Gemeinschaft* begreifen. Es verwundert daher nicht, dass die Geschichte der Passagiere, die dem Selbstmordkommando ihren eigenen Selbstmord entgegengesetzt haben bislang fünfmal verfilmt wurde. „Let's roll: The Story of Flight 93“/„11.09.01 – Let's Roll! Die Story von Flug UA 93“ (UK 2002; Chris Oxley) war dabei das erste Doku-Drama, dass die Anschläge explizit thematisiert. Es folgten „The Flight That Fought Back“/„Flug 93 – Angriff auf Amerika“ (UK/USA 2005; Bruce Goodison), „Portrait of Courage: The Untold Story of Flight 93“ (USA 2006; David Priest), „Flight 93“ (USA 2006; Peter Merkle) und der Kinofilm „United 93“/„Flug 93“ (F/UK/USA 2006; Paul Greengrass). Filme wie „11'09''01 – September 11“ (GB u.a 2002, Youssef Chahine u.a.) oder „September“ (D 2003, Max Färberböck) sind hingegen symbolische Verarbeitungen oder befassen sich mit der gesellschaftlichen Reaktion auf die Anschläge. Sie thematisieren vor allem *Ohnmacht* und *Unsicherheit*. Diese *Unsicherheit* ist vor allem in deutschen Film- oder Fernsehproduktionen ein großes Thema, denn hier wird der gesellschaftliche Umgang mit Muslimen als potentiell verdächtige *Schläfer* verhandelt (z.B. „Fremder Freund“ [2003, Elmar Fischer], „Grüße aus Kaschmir“ [2004; Miguel Alexandre], „Folgeschäden“ [2004; Samir Nasr], „Schläfer“ [Österreich/D 2005; Benjamin Heisenberg]). Die Filme über *Flug 93* zeigen hingegen, dass Amerika die Anschläge nicht *wehrlos* hingenommen hat. Auch hier soll der *kleine Sieg* die Mehrheitsgesellschaft vereinen. In gewisser Weise propagieren die Filme zudem das (potentielle) Selbstopfer als Heldentat und machen deutlich, wofür Amerika in den Krieg zieht.

Fernsehdokumentationen ist vielmehr relevant, ob sie *traumatifiziert* werden. *Traumatifizierung* ist dabei ein Begriff, den Judith Keilbach mit Blick auf Geschichtsdokumentationen in die Debatte eingeführt hat. Sie begreift *Traumatifizierung* – analog zur Authentifizierung[32] – als eine spezifische Inszenierungsstrategie für Zeitzeugeninterviews durch die „Akzentuierung einzelner Elemente ihrer Aussagen durch formale Verfahren“:[33]

> „Ebenso wie die bruchlosen Erzählungen sind also auch die traumatischen Erinnerungen in den Geschichtsdokumentationen medial erzeugt. […] Nicht die Traumatisierung der Gesprächspartner, sondern ihre ‚Traumatifizierung‘ durch die Sendung gilt es genauer zu beschreiben. Dabei ist immer auch nach den vergangenheitspolitischen Strategien zu fragen, denen die Traumatifizierung ausgewählter Zeitzeugen zuarbeitet“.[34]

Im „Todesspiel“ ist auffällig, dass Helmut Schmidt traumatifiziert wird (s.u.), Gaby Dillmann hingegen nicht. Nur indem sie als mediale Figur *keine* Zeichen von Trauma mehr zeigt, kann sie ihrer Helden-Rolle gerecht werden. *Dillmann* muss dem Terrorismus widerstehen – auch in Nachhinein. Daher ist hier die *fehlende* Traumatifizierung signifikant.[35]

Zwar etabliert bereits Breloer das *Helden-Narrativ*, doch erst in „Das Wunder von Mogadischu“ und „Mogadischu“ wird die *tragische* Rolle von Kapitän Schumann – auch aufgrund neuer Rechercheergebnisse – ausgestaltet**.** Auch die obligatorische Dokumentation zum Fernsehevent „Mogadischu. Die Dokumentation“ von Maurice Philip Remy (2008) verwendet viel Zeit auf die Erklärung der Heldentat[36]. Im „Todesspiel“ scheint *Kapitän Schu-*

[32] Fernsehdokumentationen müssen durch verschiedene Strategien einen Authentisierungseffekt evozieren. Authentizität ist letztendlich als rein pragmatische Zuschreibung im Rezeptionsprozess zu verstehen. Ausführlich dazu: Hattendorf, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung. 2. Aufl., Konstanz: UVK 1999.

[33] Keilbach, Judith: Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen. Münster: Lit 2008, hier S. 164.

[34] Ebd., S. 163f.

[35] In „Flugplatz Mogadischu“ ist dies z.B. nicht der Fall. Dort wird ihr auch keine hervorgehobene Rolle zugewiesen. Sie wird als eine Geisel unter anderen dargestellt.

[36] In der Programmpresse wurde die Dokumentation u.a. damit angekündigt, dass sich in ihr Monika Schumann, die Witwe des ermordeten Flugkapitäns, zum

mann ebenso wie *Dillmann* vor allem um kleine Freiräume zu kämpfen. Er setzt sich dabei aber deutlicher zu wehr, in dem er z.B. Informationen nach außen schmuggelt und sich explizit für seine Passagiere einsetzt. „Das Wunder von Mogadischu" und „Mogadischu" zeigen ihn darüber hinaus als aktiv Handelnden: Er setzt sich von der Maschine ab, um in Aden den Weiterflug zu verhindern. Es ist ihm dabei bewusst, so wird zumindest suggeriert, dass er dafür von den Geiselnehmern erschossen wird. Er geht erhobenen Hauptes in den Tod. Sein Einsatz wird somit als Selbstopfer dargestellt.

Schumann und *Dillmann* kämpfen mit ihren Mitteln als zufällig Betroffene gegen den Terrorismus. Sie dienen als Identifikationsfiguren, die dazu angetan sind, ein *Wir-Gefühl* zu evozieren. Damit entsteht quasi eine Front gegen den Terrorismus, der aus Regierung, GSG9 und Opfern – hier als *Stellvertreter der Bevölkerung* – erscheint. In „Mogadischu" wird dieser Effekt u.a. dadurch erzeugt, dass *Dillmann* und *Schumann* im Gegensatz zu den anderen Protagonisten als einzige jeweils in einer kurzen privaten Szene eingeführt werden. Sie werden dadurch aus der Masse der Opfer herausgehoben; wenn auch sehr dezent.

Das *Endkampf-Narrativ* in der Erinnerung an die RAF: Die Bedeutung des Stichtags-Gedenkens[37]

Der so genannte *Deutsche Herbst* ist in der bundesdeutschen Erinnerungskultur der „Stichtag" des Gedenkens an den bundesdeutschen Linksterrorismus.[38] Dabei werden in der Erinnerung an die RAF die 44 Tage zwischen der Entführung Schleyers und den Toten von Stammheim im September

ersten Mal vor der Kamera äußern würde. Dies ist falsch. Sie wird bereits von Ruprecht Eser 1978 für „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu" interviewt.

[37] Die folgenden Ausführungen zum *Endkampf-Narrativ* gehen zurück auf den Vortrag „Stichtagsjournalismus und Wissen: Erinnerungskultur und (Neu-)Deutung. Das Beispiel RAF", den ich auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) „Was wissen Medien" (2.–4. Oktober 2008, Ruhr-Universität Bochum) gehalten habe.

[38] Stichtagsjournalismus aktualisiert (zeit-)geschichtliches Wissen und verankert historische Erinnerungen im kollektiven Bewusstsein – in einer für die *aktuelle* Situation bedeutsamen Form. Vgl. dazu Reinhardt, Jan/Jäckel, Michael: Massenmedien als Gedächtnis- und Erinnerungs‚generator' – Mythos und Realität einer ‚Mediengesellschaft'. In: Mythen der Mediengesellschaft – The Media Society

und Oktober 1977 nahezu zu einem *Endkampf* stilisiert.[39] Dies ist z.B. in „Der Baader-Meinhof-Komplex“ (2008; Uli Edel) extrem auffällig, denn der Film endet mit dem Todesschuss auf Schleyer. Der Schuss wird als ein Schlusspunkt inszeniert, an dem eine desillusionierte RAF steht. Nicht einmal in einem Rolltext wird auf die danach noch 21 Jahre lang andauernde Geschichte verwiesen. In der Dokumentation „Die RAF“ von Stefan Aust und Helmar Büchel (2007) werden die Ereignisse nach dem Deutschen Herbst lediglich innerhalb genau einer Minute schlaglichtartig zusammengefasst[40]. Sie erscheinen damit als eigentlich unbedeutsam; ein Epilog – nicht mehr. In „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ist sie nicht einmal mehr das. Bernd Eichinger rechtfertigt das Ausradieren der Geschichte in einem Playboy-Interview (9/2008) lapidar damit, dass sich dieser „Epilog“ nicht geschrieben habe. Das Verkürzen der Geschichte, das auch in Austs Buch und den anderen Dokumentationen bzw. Doku-Dramen zum sogenannten

and its Myths. Hrsg. von Patrick Rössler und Friedrich Krotz. Konstanz: UVK 2005, S. 93 – 112.

[39] Dies gilt in dem hier diskutierten Zusammenhang nur für Stichtagsproduktionen, die ein großes (mainstream) Publikum erreichen sollen. Teilaspekte zur Geschichte des Linksterrorismus sind immer wieder Gegenstand von Fernsehdokumentationen und Fernsehfilmen. Je spezieller dabei das Thema einer Doku ist, desto eher läuft sie im Spätprogramm, in den 3. Programmen oder auf den Spartenkanälen. Kinofilme hingegen müssen ganz anders gesehen werden. Vor allem in den 1970er und 1980er Jahre stellen sie gegenüber der Presse und dem Fernsehen eine *Gegenöffentlichkeit* dar, in der das Thema RAF/Linksterrorismus anders angegangen wurde (vgl. dazu Hißnauer, Politik der Angst. 2002; Hißnauer, Christian: Nach der Gewalt: Linker Mythos RAF – Linker Mythos BRD. Terrorismus im deutschen Film. In: Testcard – Beiträge zur Popgeschichte, 2003, Nr. 12, S. 40 – 45.). Sie widerlegen daher die hier vorgestellte These nicht, sondern bestätigen sie. Allerdings gibt es bereits in den 1970er Jahren Kino-Produktionen, die das Thema Linksterrorismus nur als Aufhänger für *exploitation*-Filme nutzen (vgl. dazu Hißnauer, Christian: RAF exploited: Terror-Spektakel zwischen Blutorgie und Schwulenporno. In: Testcard – Beiträge zur Popgeschichte, 2007, Nr. 16, S. 115 – 122). In aktuellen Fernsehkrimis wie „Mord am Meer“ (2004/5; Matti Geschonneck) oder „Gott schützt die Liebenden“ (2008; Carlo Rola) dient die RAF ebenfalls nur als eine Hintergrundfolie. Eine tiefere Auseinandersetzung findet dort nicht statt – im Unterschied z.B. zum „Tatort: Schatten“ (2002; Thorsten Näter).

[40] Ähnlich ist es auch in Austs Buch „Der Baader-Meinhof-Komplex“. Dies gilt selbst für die aktualisierte Neuausgabe 2008.

Deutschen Herbst zu beobachten ist, ist aber geschichtspolitisch relevant. Dieses Weglassen ist deshalb so wichtig, weil damit ein – wenn auch verlustreicher – *Sieg* des (Rechts-)Staates über den Terrorismus erzählt wird.[41] Ein Deutungsrahmen, den Helmut Schmidt selbst in „Rekonstruktionen: Die Entführung und Ermordung Hanns-Martin Schleyers" (1982; Ruprecht Eser et al.) vorgibt. Fünf Jahre nach dem so genannten *Deutschen Herbst* interpretiert er die Ereignisse rückblickend:

> „Ich glaube für die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland bestand die größte Bedeutung darin, dass sie gesehen haben: Ihr Staat kann handeln, die Spitzen ihres Staates halten sich auch in *äußerster* Gefahr an die Gesetze und an das Grundgesetz, die Spitzen ihres Staates handeln mit Vernunft und nicht aus augenblicklichen Aufwallungen heraus, sie handeln sorgfältig. Und die Menschen haben gesehen: die Spitzen ihres Staats – und das schließt alle Parteien des Bundestages ein in diesem großen Krisenstab – sie handeln unter *sorgfältigster*, *peinigender* Abwägung der moralischen Gebote, die jedem Menschen, und noch mehr einem, der für andere mit Verantwortung trägt, auferlegt sind. Es war eine große Bewährungsprobe des Rechtsstaates und zugleich hat es das Vertrauen der Menschen in unsern Staat wesentlich gefestigt" (Min. 85–86).

Dies funktioniert natürlich umso mehr, da durch die Entführung der *Landshut* die deutsche Bevölkerung viel direkter durch den Terrorismus betroffen ist, als es zuvor – und danach – der Fall war. *Mogadischu* spielt daher in der Erinnerungskultur eine besondere Rolle. Seit dem „Todesspiel" 1997 wird dies auch in Fernsehdokumentationen deutlich, denn hier wird ein *Helden-Narrativ* entworfen (s.o.). In früheren Dokumentation hingegen stand das Opfer-Sein – zum Teil mit kritischen Untertöten bezüglich des staatlichen Handelns – im Vordergrund.

Der *Deutsche Herbst* ist eine Geschichte des (vermeintlichen) Sieges. In dem der *Deutsche Herbst* dergestalt in der bundesdeutschen Erinnerungskultur als eine finale Auseinandersetzung stilisiert wird, wird von der *Geschichte des Scheiterns*, die darauf folgte, abgelenkt:

In den 1980er Jahren kommt es immer wieder zu neuen Anschlägen, die nicht verhindert werden können.

Die RAF rekrutiert – verstärkt wieder nach dem Deutschen Herbst und

[41] In der *Deutsche Herbst-Geschichte* erscheint der Staat als wehrhaft und positiv besetzt. In der *Benno Ohnesorg-Geschichte* hingegen ist er der Überforderte, Überreagierende (mordende) und Unfähige (unfähig z.B. zur Veränderung etc.).

den Toten von Stammheim – neue Mitglieder und entwickelt sich dabei immer mehr zu einem Phantom, über das die staatlichen Behörden im Prinzip nichts mehr wissen.

Schlussendlich löst sich die RAF aus eigenem Antrieb auf – sie wird also nicht im engeren Sinne zerschlagen.

Der gewählte Stichtag des Gedenkens beinhaltet eine Geschichtsdeutung. Gerade dann, wenn Geschichte dadurch verkürzt wird.[42] Im Unterschied zur erzählten RAF-Geschichte wird etwa dem Nationalsozialismus auf andere Weise gedacht. Die unterschiedlichen Stichtage dienen dazu, Anfang und Ende des sogenannten Dritten Reichs zu thematisieren. Die RAF wird hingegen auf eine kurze Episode reduziert.

Der *Deutsche Herbst* thematisiert die Gewalt der RAF in einer spezifischen Art und Weise, da vor allem der Selbstzweck des RAF-Terrorismus betont wird: 1977 ging es nur noch um die Befreiung der RAF-Führungsspitze. Eine politische oder moralische Legitimation – gerade auch bei der Entführung der Urlaubermaschine – ist damit überhaupt nicht mehr erkennbar. Heinrich Breloer z.B. verzichtet im „Todesspiel" nahezu konsequent auf eine Kontextualisierung des Terrorismus, womit er diesen Aspekt betont. Dies gilt ebenso für Roland Suso Richters „Mogadischu". Aust und Edel hingegen gehen durchaus auf die Motive ein, die junge Menschen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre vermeintlich in den Untergrund „getrieben" haben. Mitte der 1970er Jahre erscheint der RAF-Terrorismus jedoch selbst in diesem größeren Rahmen nur noch als ein Kampf um des Kampfes willen, eine sinnlose Eskalation der Gewalt.

Wir sind das Opfer

In der Deutschen Erinnerungskultur hinsichtlich der Taten der RAF wird vor allem der „prominenten" Toten wie Schleyer, Ponto, Herrhausen etc. gedacht. Die Fahrer und Polizisten, die von der RAF getötet wurden, bleiben weiterhin unbekannte Opfer „zweiter Klasse". Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass nach den Anschlägen des 11. Septembers 2001 in Amerika Gegenteiliges zu beobachten war. Heinz Steinert arbeitet in

[42] Die geglückte Befreiung der Landshut-Geiseln lenkt dabei ebenso von der Frage ab, warum es dem Staat nicht gelungen ist, besonders gefährdete Personen zu schützten.

einer Analyse heraus, wie in der öffentlichen Wahrnehmung die sozialen Unterschiede der Opfer negiert und wie dies funktionalisiert wurde: „Durch Familisierung und Absenkung der betroffenen Schicht wurde ‚middle America' und in der Folge ‚ganz Amerika' zum Opfer der Angriffe erklärt"[43].

Mit *Mogadischu* wird ebenfalls „ganz Deutschland" zum Opfer – und „ganz Deutschland" wird von der Regierung gerettet. Der Staat setzt sich für die „kleinen Leute" ein, nicht für den kapitalistischen Wirtschaftsführer: der *„Boss der Bosse"* wird „geopfert". *Mogadischu* zeigt damit, dass der Staat keine Marionette der Wirtschaft ist. Das macht Breloer bereits im ersten Teil des „Todesspiel" deutlich: Hans-Jürgen Wischnewski betont nach ca. 15 Minuten im ersten Interviewausschnitt des Films, dass sich die Terroristen geirrt hätten, wenn sie dächten, dass der Staat für einen Wirtschaftsführer alles tun würde, da diese die „eigentlichen Herrscher" seien.

Schleyer ist als *geopfertes Opfer* damit eine wichtige Figur im Opferdiskurs. – Das wird vor allem im „Todesspiel" betont; genauer gesagt: konstruiert als Effekt des filmischen Diskurses. Breloer inszeniert dieses Opfern als persönliches Dilemma von Helmut Schmidt, den er *traumatifiziert*, dem er durch Waltrude Schleyer aber ebenso die Absolution erteilt. Durch diese *Traumatifizierung* (Keilbach) evoziert ein Film die Wahrnehmung eines Zeitzeugen als Opfer. Emotionale Ausbrüche, lange Gesprächspausen, das Suchen nach Worte, das Verstummen sind solche Elemente, durch die ein Interviewpartner als traumatisiert inszeniert, also traumatifiziert wird – z.B. durch mehrere lange Redepausen von Helmut Schmidt, die Breloer im „Todesspiel" zeigt (er hätte sie auch herausschneiden können). Mit ganz wenigen Szenen wird Helmut Schmidt so als *persönliches* Opfer der RAF inszeniert. Dadurch entsteht eine ungeheure Personalisierung und auch Dramatisierung des Konflikts. Traumatifizierung soll Nähe erzeugen und den Zuschauer affizieren. Damit wird Helmut Schmidt dem Zuschauer ebenfalls als Identifikationsfigur angeboten. Durch diese Inszenierungsstrategie soll Verständnis für sein, also das staatliche Handeln erzeugt werden. Dies wird verstärkt durch Waltrude Schleyers Äußerung am Ende des Films:

> „Ich sage das heute noch, dass der Mann echt ergriffen war – auch wenn er nichts getan hat. Für ihn war das schrecklich. Das glaub' ich einfach" (Teil 2, Min. 87).

[43] Steinert, Heinz: Selektive Realitäts-Konstruktion und populistische Politik. In: Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror. Hrsg. von Ronald Hitzler und Jo Reichertz. Konstanz: UVK 2003, S. 199–214, hier S. 208.

Dieser moralische Freispruch ist der letzte Satz des Filmes. Er konstruiert nochmals das *Trauma* Schmidts, denn ihm wird von einer der Hauptbetroffenen des Anschlages quasi das Recht dazu zugesprochen, als traumatisiert zu gelten. Ähnlich wie in „Schleyer – Eine deutsche Geschichte", fungiert Waltrude Schleyer damit auch im „Todesspiel" als geschichtsdeutende Instanz.

Der Aspekt, dass durch *Mogadischu* ganz Deutschland zum Opfer gemacht wird, wird eigentlich in der symbolischen Bedeutung in vielen Fernsehdokumentationen kaum berührt, da *Schleyer* und *Mogadischu* oftmals eher getrennt behandelt werden; in der Regel fokussiert ein Film auf eine der beiden Entführungen, die andere wird nur am Rande behandelt. Wie bereits betont, verorten die beiden frühen Dokumentationen die Geiseln zudem in einen Opferdiskurs hinsichtlich des internationalen, palästinensischen Terrorismus der 1970er Jahre. Dennoch ist in *Mogadischu* – als sprachliches Superzeichen – eine solche Symbolik zu sehen (bzw. eine solche Symbolik wird konstruiert). Sie wird in den unterschiedlichen Dokumentationen zunehmen wichtiger und etabliert sich im Opfer-Diskurs. Die Entführung wird vor allem in den letzten Jahren ausschließlich im Rahmen des RAF-Terrorismus verhandelt, die Geiseln damit – faktisch nicht ganz korrekt – als ‚reine' RAF-Opfer dargestellt.[44]

Die *Mogadischu*-Dokumentationen aber auch Produktionen wie „Wer gab Euch das Recht zu morden" fokussieren dabei stark auf die nichtprominenten Opfer. Auch das passt in den Kriminalisierungs-/Entpolitisierungs-Diskurs: Es soll zeigen, dass *jeder* potenzielles Opfer des Terrorismus war. Damit wird impliziert, dass die Opfer der RAF wahllos und willkürlich waren. In der aktuelleren Auseinandersetzung mit dem RAF-Terrorismus ist also ein ähnlicher Effekt zu beobachten, wie in Amerika nach den Anschlägen am 11. September 2001: Obwohl durch die RAF in erster Linie gezielte Attentate auf die Führungsspitzen von Politik, Justiz, Militär und Wirtschaft verübt wurden, wird durch den Opfer-Diskurs die Allgemeinheit zum Opfer erklärt.[45]

[44] Die PFLP hat der RAF zwei alternative Anschläge zur Unterstützung angeboten. Diese waren bereits geplant und vorbereitet. Es lässt sich daher vermuten, dass sie so oder so ähnlich auch ohne die Schleyer-Entführung stattgefunden hätten.

[45] *Benno Ohnesorg* lässt sich dergestalt auch als eine verallgemeinerungsfähige Opfer-Figur begreifen: Als Student, der zum ersten Mal an einer Demonstration teilnahm, kein Rädelsführer oder sonst wie in gewalttätige Ausschreitungen

In der tagespolitischen Berichterstattung war dies in den 1970er Jahren teilweise noch viel expliziter der Fall – und zum Teil geradezu hysterisch geprägt. Hanno Balz zeigt in seiner Diskursanalyse der öffentlichen Debatte über die RAF in den 1970er Jahren eindrücklich, wie eine *moral panic* heraufbeschworen wurde. Diese *moral panic* zeige sich beispielsweise an dem *„Diskurs der Entgrenzung"* (Balz): So wurden immer wieder Gerüchte über geplante Anschläge auf Großveranstaltungen oder die breite Bevölkerung gestreut (z.B. durch die Verseuchung von Trinkwasser, die Verwendung von Giftgas etc.). „Die Ziele der nicht mehr klar einzuordnenden ‚Terroristen' werden als beliebig dargestellt, es geht um maximalen Schaden – jeder wäre folglich bedroht."[46] Auch im aktuellen Terrorismus-Diskurs wird bezeichnenderweise immer wieder die Angst vor Anschlägen mit Massenvernichtungswaffen geschürt, wie dies bereits in den 1970er Jahren der Fall war:

> „Die in diesen Diskursen zentralen Kollektivsymbole der Massenvernichtungsmittel wirken in ihrer Zuschreibung zur RAF ideologisch delegitimierend: Die alleinige Ausrichtung auf eine größtmögliche Zerstörung, ohne Unterscheidung, wer mit diesen Anschlägen getötet wird, würde jede politische Absicht ad absurdum führen."[47]

Da heute bekannt ist, dass es sich dabei um (zum Teil bewusst gestreute) Gerüchte handelt, übernimmt *Mogadischu* diese Funktion. Gleichzeitig wird die Irrationalität der Ängste damit konkretisiert und gleichsam rationalisiert: Die Diffusität der Bedrohung wird durch einen tatsächlichen Fall „belegt", die „Echtheit" der allgemeinen Bedrohung damit (scheinbar) bewiesen.

Dass Hanns Martin Schleyer zur Opfer-Ikone im RAF-Diskurs geworden ist, liegt nicht nur daran, dass er bereits zuvor eine prominente Persönlich-

verwickelt war, entspricht er nicht dem konservativen Feindbild eines linksradikalen Revoluzzers. Er lässt sich damit als ein *beliebiges* Opfer der Staatsgewalt darstellen, zumal ihm in „putativer Notwehr" in den Hinterkopf geschossen wurde.

[46] Balz, Hanno: Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren. Frankfurt/M., New York: Campus 2008, hier S. 192.

[47] Ebd. S. 193.

keit der bundesdeutschen Gesellschaft war. Wichtiger ist noch, dass er zur Geisel gemacht wurde, denn „Geiselnahmen […] bieten – im Gegensatz zum Mord – ein hochpersonalisiertes menschliches Drama“[48]. Geiselnahmen können daher der Intention der Geiselnehmer zuwiderlaufen, da sie eine emotionale Identifikation mit dem Opfer ermöglichen; ein Aspekt, den die RAF sicherlich unterschätzt hat. Dies liegt vor allem daran, dass eine *Leidenszeit* imaginiert werden kann und immer die Hoffnung nach einem glücklichen Ausgang besteht. Gewalt ist dabei als Prozess, also in ihrem Verlauf wahrnehmbar. Der Mordanschlag hingegen setzt auch das Publikum vor *vollendete* Tatsachen.

Identifikationsstiftend sind Geiselnahmen vor allem, wenn es sich in der öffentlichen Wahrnehmung um unschuldige/unbeteiligte Opfer handelt, um Opfer, in denen sich die durchschnittliche Bevölkerung wieder erkennen kann – und das gilt für die Landshut-Passagiere unbestritten. Eine *„klammheimliche Freude“* kann man an diesen Opfern nicht mehr empfinden. Die Heraushebung solcher Opfer im öffentlichen Diskurs kann daher auch dazu dienen, Sympathisanten in eine Legitimationsnot zu bringen. *Schleyer* als Opferfigur hingegen lässt sich aus linksextremistischer Sicht ganz anders ‚legitimieren' („Ausbeuter“, „Nazi“ etc.). Vielleicht ist es daher auch nicht überraschend, dass in „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu“ die Familie – also gerade auch Kinder als Symbol für Unschuld – und in aktuelleren Produktionen vor allem junge Frauen (das oftmals so genannte „schwache Geschlecht“) und ältere Menschen als Opfer auftauchen[49].

Das öffentliche Bild von *Schleyer* ist mittlerweile geprägt durch die Polaroidfotos, die ihn in den Händen der RAF zeigen. Diese Aufnahmen sind in das Bildergedächtnis der Bundesrepublik eingegangen. Bundestagspräsident Norbert Lammert ging in seiner bereits erwähnten Rede auf diese Bilder ein:

> „Die Angehörigen haben […] miterleben müssen, dass Ihr Schicksal in unserer Gesellschaft nicht immer mit dem gebotenen Respekt behandelt wurde – und wird: An diesem Respekt mangelt es aus meiner Sicht, wenn zum Beispiel das Bild des gefangenen Wirtschaftsführers tagtäglich gera-

[48] Scheffler, Thomas: Vom Königsmord zum Attentat. Zur Kulturmorphologie des politischen Mordes. In: Soziologie der Gewalt. Hrsg. von Trutz von Trotha. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1997, S. 183–199, hier S. 197.

[49] Das soll die Zuschauer zum einen affizieren und zum anderen sicherlich auch Beschützerinstinkte wecken.

> dezu als Logo von Zeitungsserien über die RAF verwendet wird. Ein Bild, das die RAF bewusst in Szene gesetzt hat. Die demonstrative Demütigung eines verhassten, zum exemplarischen Feindbild erklärten Managers wird gewissermaßen posthum fortgesetzt: Ein Markenzeichen nicht nur der RAF, sondern ein Symbol der Gedankenlosigkeit der Öffentlichkeit im Umgang mit Bildern und mit Menschen“[50].

Lammert argumentiert hier ethisch-moralisch. Aber die Bilder *Schleyer* sind längst ins kollektive Gedächtnis der Bundesrepublik eingegangen – strenggenommen (re)produzieren sie es fortwährend. Den Begriff *kollektives Gedächtnis* verwende ich hier in der Lesart Susan Sontags:

> „Fotos, die jeder erkennt, sind heute ein wesentlicher Bestandteil dessen, worüber sich Gesellschaften Gedanken machen oder worüber sie nachzudenken sich vornehmen. Solche Gedanken nennt man gern ‚Erinnerungen‘, aber auf längere Sicht ist das eine Fiktion. Strenggenommen gibt es kein kollektives Gedächtnis […]. Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß dieses wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird.“[51]

Ein solches *Sicheinigen* wird gerade auch durch Kino- und Fernsehfilme oder Dokumentationen geleistet – als permanenter gesellschaftlicher Prozess oder Diskurs. Daher kann man sie als kulturelle Selbstvergewisserungen verstehen. In diesem Sinne stellt das *kollektive Gedächtnis* immer (nur) *kollektives Wissen* dar. In dem hier betrachteten Kontext kann man die Medienarchive, die oftmals zur Grundlage neuer Medienproduktionen (vor allem von Dokumentationen und Doku-Dramen) werden, zwar durchaus als eine Form des kollektiven – oder auch kulturellen – Gedächtnisses verstehen. Doch sie speichern keine Erinnerung. Vielmehr existiert das kollektive Gedächtnis „in zwei Modi, nämlich in der Potentialität des in Archiven, Bildern und Handlungsmustern gespeicherten Wissens und als Aktualität, also in dem, was aus diesem unermesslichen Bestand *nach Maßgaben von Gegenwartsinteressen* verwendet wird“[52]. Während das

[50] Lammert, Rede zum Gedenken 2007.

[51] Sontag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. München und Wien: Hanser 2003, hier S. 99f.

[52] Welzer, Harald: Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung. München 2005, hier S. 14; Herv. CH.

Medienarchiv im engeren Sinne das Gedächtnis, also der Speicherplatz für Wissen ist, ist die kollektive Erinnerung oder das kollektive Wissen die Aktualisierung des Wissens oder der gespeicherten Geschichtsbilder – mit samt allen Um- und Neudeutungen.[53]

Für Susan Sontag bedeutet „Erinnern […] immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können."[54] Wer die Bilder bestimmt, bestimmt also die „Geschichte", an die wir uns erinnern[55]. Daher hat Lammert Recht, wenn er einen bewussteren Umgang mit Bildern fordert. Er verkennt dabei aber die vorhandene integrierende Funktion der *Schleyer*-Bilder, denn auch sie dienen der gesellschaftlichen Selbstvergewisserung. Zudem können Bilder im prozessualen kollektiven Gedächtnis umgedeutet werden. Das Bild *Schleyers* impliziert heute *auch* die Unbeugsamkeit des Staates und das Scheitern der RAF, verweist darauf, dass die RAF heute Geschichte ist – wenn auch keine abgeschlossene, geschweige denn aufgearbeitete. *Schleyer* wird zum zentralen Opfer der RAF. Das betont seine Rolle als *geopfertes* Opfer: Der tote *Schleyer* verweist auf die *Überlebenden* der Landshut.

Das menschliche Drama als *„Gefühlsbrücke"*

Grundsätzlich muss man sagen, dass der *Deutsche Herbst* vor allem auch wegen der medialen Begleitung zweier Geiselnahmen so stark im öffentlichen Bewusstsein verankert wurde und in der öffentlichen Wahrnehmung alle anderen Anschläge der RAF und anderer linksterroristischer Gruppierungen jener Zeit überragt.

Geiselnahmen sichern wegen ihrer Dauer und ihres offenen Endes Medienpräsenz. Die zeitliche Ausdehnung der Gewalt ist dabei funktional für die Mediengesellschaft:

> „Anders als bei den Aktionen ihrer Vorgänger handelt es sich bei den Bombenanschlägen und Attentaten der dritten Generation in den achtziger und neunziger Jahren um plötzliche Ereignisse ohne zeitliche Ausdehnung: Eine Bombe explodierte, Schüsse fielen, die Täter flüchteten, Tote blieben zurück, es gab jedoch keine Entwicklung. […] Bei den Geiselnahmen und

[53] Vgl. auch Reinhardt/Jäckel, Massenmedien. 2005, S. 98f.

[54] Ebd., S. 104.

[55] Sontag impliziert hier natürlich, dass die historischen Prozesse damit auf ein Bild verkürzt werden.

> Flugzeugentführungen der zweiten Generation [sic!][56] war das völlig anders. Hier hat die Aktion selbst einen Anfang (die Maschine wird in einer spektakulären Aktion gekapert, das Opfer entführt), eine Entwicklung (in der Regel wird mindestens ein Ultimatum gestellt, die Entführer geben ihre Forderungen bekannt, Krisenstäbe werden gebildet usw.) und ein Ende (die Geiseln kommen frei, entweder durch eine Befreiungsaktion oder einen Austausch oder sie werden getötet). So zynisch es klingen mag: Geiselnahmen und Entführungen passen wesentlich besser zu den klassischen dramaturgischen Regeln des Theaters und des Films".[57]

Sie bieten sich geradezu als Action-, Thriller- oder Krimiplots an, können aber auch als emotional spannendes Überlebensdrama erzählt werden. Durch die zeitliche Ausdehnung kann vor allem das Opfer-*Sein* thematisiert werden wie es beispielsweise in „Todesspiel" und „Mogadischu" der Fall ist.

Durch die Dramatisierung im Spiel wird vor allem auf eine emotionale Rezeption durch die Zuschauer abgehoben. Bereits im Dokumentarspiel der 1960er und 1970er Jahre sollte so die Distanz zum Publikum durch *„Gefühlsbrücken"*[58] überwunden werden. Ziel war die Identifikation mit dem Guten. Dies sieht man auch in den aktuellen doku-dramatischen Produktionen: Der Zuschauer soll sich mit den Geiseln und der Haltung des Staates identifizieren. Das menschliche Drama wird wichtiger als die

[56] Die Entführung der Lufthansa-Maschine Landshut während des sogenannten *Deutschen Herbst* kann man nur indirekt der Roten Armee Fraktion zurechnen. Zudem kommt, dass die Gegenüberstellung von Elter sehr pointiert ist. Auch die sogenannte zweite Generation hat „reine" Mordanschläge verübt. Geiselnahmen werden die Ausnahme (z.B. Stockholm) und wurden nach Schleyer nicht mehr geplant.

[57] Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, hier S. 240f. Auch die so genannte Erste Generation der RAF verübte nur plötzliche Anschläge, die ihre Medienpräsenz nicht erklären. Sie erzeugten jedoch um Baader, Ensslin, Meinhof und später Holger Meins einen Personenkult, der ein großes Identifikationspotenzial hatte. Zudem konnten sie durch die Isolationsfolter-Kampagne viel Aufmerksamkeit und Unterstützungsbereitschaft aktivieren.

[58] Bruhn, Wolfgang: Die Illusion des Authentischen. Definition und Dramaturgie des Dokumentarspiels. In: Longolius, Christian (Red.): Fernsehen in Deutschland. Gesellschaftspolitische Aufgaben und Wirkungen eines Mediums. Mainz: von Hase und Koehler 1967, S. 157–163, hier S. 159.

historisch-dokumentarische – vor allem kritische – Aufarbeitung, die gerade in Hinblick auf einige Aspekte der RAF-Geschichte noch zu leisten wäre (aktuelles Stichwort: Verena Becker[59]). „Das Wunder von Mogadischu" und „Mogadischu" rühmen sich z.B., das Rätsel um Jürgen Schumann zu lösen, nur um dadurch die menschliche Tragik dieser Helden*figur* zu betonen[60]. In der Auseinandersetzung mit Erinnerungskultur und Geschichtspolitik sind dies aber ganz wichtige Aspekte, denn über den Opferdiskurs wird *ein* ganz bestimmtes Geschichts*bild* erst konstruiert. – Die fünf unbeteiligten Opfer, die versehentlich bei Fahrzeugkontrollen oder Hausdurchsuchungen von der Polizei erschossen wurden, werden daher im Opferdiskus – bis heute – verschwiegen[61]. In der Antwort der Bundesregierung auf eine kleine Anfrage zweier Abgeordneter der Fraktion *Die Linke* über den „Einsatz von Schusswaffen im Kampf gegen den Linksterrorismus" (Drucksache 16/6892; 31. Oktober 2007) werden zwar die getöteten und zum Teil die verletzten (mutmaßlichen) RAF-Terroristen namentlich genannt, nicht aber die unbeteiligten Todesopfer[62]. Sie werden reduziert auf eine Jahreszahl und einen Städtenamen: Sie sind die Opfer, die es nicht gibt, in der Geschichte der RAF:

1972/Affstädt
1972/Stuttgart
1974/München
1977/Wetzlar
1980/Neuss

[59] Bereits für die Anfangszeit der RAF bzw. schon für die Zeit der Radikalisierung von Teilen der Studentenbewegung sind noch viele Fragen bezüglich des staatlichen Handelns völlig ungeklärt wie z.B. die Rolle von Peter Urbach und des Berliner Amtes für Verfassungsschutz. – Nicht nur die Stasi hat mitgeschossen.

[60] Zumindest „Mogadischu" versucht aber auch ein etwas differenziertes Bild der jungen, ausgenutzten und überforderten Geiselnehmer zu zeichnen. Dies ist jedoch nur sehr eingeschränkt möglich.

[61] Auch die Angehörigen von Terroristen werden nicht als Opfer wahrgenommen.

[62] Über weitere Unbeteiligte, die durch staatliche Stellen verletzt oder anderweitig zu Schaden kamen, gibt die Antwort der Regierung keine Auskunft, da dazu „keine zusammenfassenden Darstellungen vorhanden" seien.

Jürgen Stöhr

„Herr Richter“!

> „Was wir Ideologie nennen, ist genau die Verwechslung von [Bild-] Sprache mit natürlicher Realität, von Bezugnahme auf ein Phänomen mit diesem selbst.“[1]

1988. Seit es den RAF-Bilderzyklus „18. Oktober 1977“ gibt, wird über ihn verhandelt, geurteilt, in Revision gegangen und wieder geurteilt. Durch alle Distanzen und Diskurse. Die Probleme stecken eigentlich überall: Beim Thema, der Umsetzung, der Malerei, bei der Bewältigung oder Verdrängung des deutschen Terrorismus, bei Richter, beim Betrachter, bei den Bildern selbst. Stets ist es so, dass man nicht nicht urteilen kann. Also urteilen alle – für sich, aus ihrer Perspektive oder Institution – irgendwie – mit Urteilsbegründung oder ohne.

Nun wäre das alles kein Problem, wenn es in der Kunstwissenschaft die methodologische Pflicht zum Urteil und zum Urteilen gäbe. Wenn die Kunstwissenschaft das Urteil als professionellen Akt einschließen würde: als „richtige“ Bildwahrnehmung, „gerechtes“ Verstehen oder „rechtmäßige“ Auslegung. Oder es wäre dann kein Problem, wenn diese Bilder, denen in der Anschauung der Prozess gemacht wird, wie zwangsläufig ein Urteil auf sich zögen. Die Frage ist aber, ob dies der Fall ist oder ob die Bilder diesen Appell nur simulieren. Dass wir alle geurteilt haben und weiter urteilen werden, haben sie schon eingerechnet. Immer wenn wir ein neues und weiteres Wahrnehmungsverfahren eröffnen, urteilen wir nicht „von außen“ über die Werke, über ihren „Sinn“, sondern wir tun nur, was sie wollen. Wir vollziehen ihren immanenten Prozess und ihre inhärente Logik, ohne dass unser Urteil ihnen wichtig wäre. Sie haben von Anfang an im Voraus gewusst, was wir tun werden, egal zu welchem Urteil wir über sie kommen.

Vielleicht sollte man den Bildern daher ein anderes Verfahren machen – oder vielleicht verfahren die Bilder selber darüber hinaus anders: als „eine aufgeschobene-verzögerte-abweichende-aufschiebende-sich unter-

[1] de Man, Paul: Der Widerstand gegen die Theorie (1982). In: Romantik, Literatur und Philosophie. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt/M. 1987, S. 80–106, S. 92.

scheidende Kraft oder Gewalt“[2], als ein Verfahren, das sich weigert, zu entscheiden. Dies wäre ein exzessiver Prozess ohne Ende. Und man darf sich nicht entscheiden, dass dies das richtige Urteil über den Zyklus ist.

Erste Gegenüberstellung:
(Paul de Man, 1982: fünf Jahre nach dem 18. Oktober 1977,
sechs Jahre vor dem „18. Oktober 1977“)

Wenn Kunst-Bilder mehr oder weniger zufällig mit etwas „Ähnlichkeit“ haben, was wir Ding, Mensch oder Welt nennen, dann ist diese „Bezugnahme […] äußerst fragwürdig und unbeständig“, „da nicht länger gesagt werden kann, dass ihr Gebrauch durch Erwägungen von Wahrheit und Falschheit, Gut und Böse, Schönheit und Hässlichkeit oder Lust und Leid bestimmt würde.“ Kunst-Bilder sind stattdessen von den „Einschränkungen […] der Bezugnahme“ „befreit“ – befreit vom Referenzzwang und von „referentieller Bedeutung“ – „… nicht nur darum, weil sie sich irgendwie weigerte[n], ‚Realität‘ anzuerkennen, sondern weil nicht a priori feststeht, dass [Bild-]Sprache gemäß den Prinzipen (oder diesen *ähnlich*) der phänomenalen Welt funktioniert.“

> „Wann immer dieses autonome Potential der [Bild-]Sprache durch die Analyse aufgewiesen werden kann, haben wir es mit „Literarizität“ [Ästhetizität] zu tun.“[3]

Der „18. Oktober 1977“ bezeugt diese Aussage in doppelter Weise: Der Bilderzyklus hat Vorkehrungen und Sicherheitsmaßnahmen ergriffen, um seine Ästhetizität beweisen zu können. Zum einen handelt es sich, wie jeder weiß, um gemalte Bilder von fotografischen Vorbildern. Zum anderen sorgt die malerische Oberflächenstruktur dafür, dass die Darstellung nicht mit dem Dargestellten verwechselt werden kann. Der Prozess auf der Oberfläche der Leinwand kann nicht nicht wahrgenommen werden. Die Identität des Gemalten als Malerei ist so eindeutig identifiziert. Dagegen hätten die zu Grunde liegenden Fotografien durchaus noch unidentifiziert (invisibilisiert) bleiben können. Man hätte über sie hinwegsehen und sich

[2] Derrida, Jacques: Gesetzeskraft. Der ‚mystische Grund der Autorität‘ (1990). Frankfurt/M. 1996, S. 15.

[3] de Man, Der Widerstand gegen die Theorie, S. 91f., 104. Setzungen in „[ ]“-Klammern stets von mir.

etwa „Frau Ensslin“ gegenübergestellt vorkommen können. Diese Fotos machen sich unauffällig als Medien unsichtbar. Dann sieht man nur noch das Fotografierte.

Der Zyklus weiß dies und gesteht es auch offen: Er malt und zeigt die Eigenschaft der Fotografie, anwesend zu machen – und wischt sie mit Ölfarbe beiseite. Er widmet dieser Argumentation eine eigene Bildfolge aus drei Sequenzen. Die Figur oder die Figuration, die für einen Augenblick „Frau Ensslin“ hätte sein können, kommt, sieht uns an und geht – im Bild aus dem Bild. Was bleibt, ist das gemalte „Werk“. Der Vergegenwärtigungseffekt der Fotografie läuft wie bewegt vorbei. Am Ende dieses Prozesses drückt die Bildoberkante den „Kopf“, der auf einer Fotografie der von „Frau Ensslin“ gewesen wäre, in das Bildformat des Gemäldes zurück.

Alles das ist begutachtet, kann eingesehen werden und muss in diesem Fall an sich nicht noch einmal protokolliert werden.[4]

Abb.1: „Gegenüberstellung“

Urteilen wir: die Kunst-Bilder sind unschuldig. In ihrer „Ästhetizität“ sympathisieren sie nicht mit dem, was ihre Vorbilder zeigen. Sie gehören nicht in den Baader-Meinhof-Komplex. Sie leisten Widerstand gegen den Reflex, historisch identifiziert zu werden. Sie unterbrechen und isolieren sich gegen eine „Ausweitung“ „nach außen auf die nicht[bildliche] Welt“[5]. Sie leisten Widerstand dagegen, im normalen Sinne „gelesen“ zu werden, wie man die „Bildzeitung“ liest.

[4] Krüger, Klaus: Der Blick ins Innere des Bildes. In: Pantheon, 53, 1995, S. 149–166, S. 162f.

[5] de Man, Der Widerstand gegen die Theorie, S. 97.

Es ist die Frage, welche Verpflichtungen man eingeht, wenn man mit einem Gemälde den Kontrakt schließt, es fortan genau (close) „lesen" zu wollen. Gesichert ist mit dem gegenwärtigen Kenntnisstand, dass jedes einfach „decodierende" Bild-Lesen, „die ‚Reste an Unbestimmtheit' eines Werks zu Unrecht ‚auflöst'"[6] – „… und wir zu lernen haben, *wie* man Bilder [in Wahrheit] *liest*, als wie man sich einen Sinn *vorstellt*."[7]

Dieser Kommentar bleibt nun nicht mehr bei der Anklage gegen ein referentielles Bildwahrnehmen stehen. Er weitet die Ermittlungen aus und trifft die schärfere Unterscheidung zwischen einem scheinbar „wahren" Bildlesen in Gegenüberstellung zu den täuschenden Akten, sich einen „Sinn" „vorzustellen". Dabei gleiche es dem Tatbestand eines Meineids, wenn man sich anschickt, sich unberechtigter Weise einen solchen Sinn zu machen. Die Vermutung liegt hier nämlich nahe, dass man wider besseren Wissens etwas behaupten wird, was nicht der Fall ist. Der „Sinn" ist eine Vorstellung, die man sich vor dem Bild als Betrachter selber macht. Sobald man sich einen Sinn vorzustellen beginnt, verschwimmen aber die Bildfakten zusehends. In den Bildern der „Festnahme" herrscht deshalb so viel Undurchsichtigkeit und Farbnebel, weil es nichts festzuhalten geben soll. Ein „Sinn", der vorstellig werden soll, entkommt immer. – Das ist natürlich plakativ. Es ist insofern genauso einfach, wie sich einen „Sinn" auszumalen.

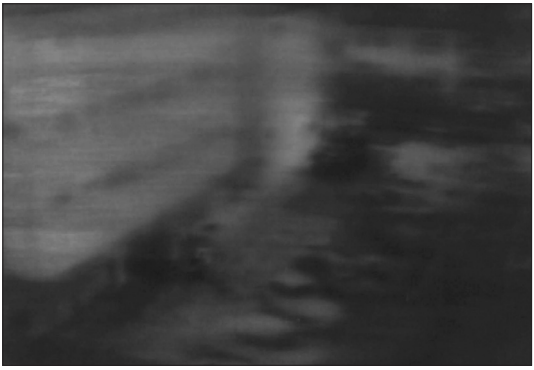


Abb. 2: „Festnahme 1"

Sich für den „18. Oktober 1977" einen „Sinn" vorzustellen, ist eigent-

[6] Ebd., S. 99.
[7] Ebd., S. 91.

lich eine klare Sache: Man könnte den Fall folgendermaßen rekonstruieren: Man könnte annehmen, dass man nun die Farbe auf der Oberfläche der Bilder ernst nimmt. Man bringt sie dann in Zusammenhang mit dem Dargestellten und stellt sich sodann einen oder mehrere „Sinne“ vor: Die Farbe ist nun nicht mehr das Alibi des Bildes, sondern paktiert mit den Motiven. Sie wird nun als motiviert angesehen und zur Aussage bezwungen: Man unterstellt ihr nun symbolische Absichten: grau für das Verblassen des Gedächtnisses. Verwischung in den Werken für den Zustand des schwindenden Erinnerns selbst. Die Undeutlichkeit für die Unfasslichkeit von Terror und Tod und für die Unmöglichkeit, ein adäquates Historienbild schaffen zu können, und so weiter und so fort.

Im Laufe dieser inhaltlichen Spurensicherung folgt man einem autoritären Grundsatzurteil mit weitem Spielraum: Im Kunst-Bild erzeuge das Material – hier etwa die unbunte Ölfarbe – einen informativen Mehrwert für das Dargestellte. Es mischt sich zugunsten der Bildaussage in die inhaltliche Motivik ein. So entsteht eine medienspezifische Bildinformation, die ohne die Beteiligung des Malmaterials nicht zu haben gewesen wäre. Das Material, der Stil und die Art des Hervorbringens gelten stets auch als Agenten, die über die genauere Lage des Sujets weitere Informationen liefern können. Das Malmedium und das Repräsentierte sollen sich dabei gegenseitig interpretieren – „anverwandeln“. „Neuerkenntnis“ nennt etwa Max Imdahl diesen Effekt der wechselseitigen Umsetzung.[8]

Man hat dies in einen euphorischen und pathetischen „Bild-“ beziehungsweise „Werkbegriff“ gegossen. So plädierte man in dieser Tradition dafür, dem Bild ein souveränes Eigenrecht zuzusprechen: Erst das Gespiegelte – das gemalte Abbild also – lasse tatsächlich das wahre Wesen des Gespiegelten aufscheinen.[9]

Die Malerei als Ausdrucksform und alle auf der Bildoberfläche getroffenen Maßnahmen und Techniken, jede pastose Farbwulst und jeder Grad von mimetischem Perfektionismus oder freier Gestik – alles habe so gut es geht und so weit es „Sinn“ macht – dem Motiv dienlich zu sein. Das Bild ist „förmlich“ dazu verurteilt, die Frage zu beantworten, was die Darstellungsweise für das Motiv tun kann.

In der Moderne waren die Gemälde dann nicht selten ein Anschlag auf

[8] Imdahl, Max: Kreide und Seide. In: Funktionen des Fiktiven. Hrsg. von W. Iser. München. 1983, S. 359–363.

[9] Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Tübingen. 1960, S. 128ff.

die offizielle Politik der Repräsentation und zugleich ein Attentat auf das Repräsentierte. Die Sinnvorstellung blieb aber dieselbe: Man beurteilte immer noch „die Form“ in Hinblick auf den „Inhalt“: „Das erste Bild dieser Art […] stellt eine Gruppe junger Partygäste dar, die sich zuprosten. […] Als ich eine Woche später in die Klasse kam, hatte Richter mehrere kurze Schlitze in das Bild geschnitten […]. Einige Tage später hatte er die Schlitze flüchtig mit dünnem Hanfgarn zugenäht, so dass die Enden herabhingen. Von der Rückseite des Bildes hatte er rote Lackfarbe in die Schlitze gegossen. […] und es sah so aus, als ob ein Verrückter mit einer Axt die lustigen Partygäste verletzt hätte.“[10] Das Ganze zeige so die „Abscheu gegenüber der oberflächlichen Partygesellschaft der jungen Bundesrepublik…“[11]

Abb. 3: Saint-Phalle und Tinguely
beim Schießen auf ein Saint-Phalle Relief, 1961.

Dass man sich auf diese Weise einen „Sinn“ „vorstellt“, ist vielleicht nur eine gute Angewohnheit – oder einfach ein hermeneutischer Mythos. Jedenfalls lässt sich dieses Abhängigkeitsverhältnis auch außer Kraft setzen oder auch herumdrehen.

[10] Karl Otto Götz sah das Bild 1962 so in der Kunstakademie Düsseldorf; zitiert nach: Elger, Dietmar: Gerhard Richter, Maler. Köln. 2008, S. 55.
[11] Ebd.

Abb. 4: G. Richter: „Party“, 1962

Zweite Gegenüberstellung:
(Pieter Bruegel: „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“, 1558: 419 Jahre vor dem 18. Oktober 1977, 430 Jahre vor dem „18. Oktober 1977“.)

Man könnte demnach genauso gut die Irrelevanz und Willkür der Motive bei Herrn Richter annehmen. Die Malerei könnte, unter Umständen, von „der Verantwortung für den Darstellungsinhalt selbst“ enthoben sein.[12] Weil im Werk von Richter die meisten Gemälde nur zufällige Fotovorlagen sujetblind abkopieren, sei die Referenz immer schon und immer nur noch ein anderes, beliebiges Bild. Für den Inhalt haftet dabei nur der Urheber der Fotografie, nicht derjenige, der ein Gemälde davon in Umlauf bringt. Es müsste also als grundlos angesehen werden, dass eines Tages ausgerechnet tote Terroristen wieder auftauchen. Genauso gut und genauso wahrscheinlich wäre auch gewesen, Klorollen im Bild erscheinen zu lassen. – Vorausgesetzt allerdings das Motiv der Klorolle sei seinerseits unmotiviert und beiläufig. Aber kann man sicher davon ausgehen? Wo läge der geheime, untergetauchte und konspirative Zusammenhang zwischen der „toten Meinhof“ und einer „Klorolle“. Oder der Zusammenhang zwischen „Tote II“ und „Klorolle“? Oder: Was ist der Unterschied zwischen „tote Meinhof“ und „Tote II“ und zwischen „Klorolle“ und „Klorolle“?

[12] Benjamin Buchloh. Vgl.: Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes, S. 161.

Abb. 5: „Klorolle“, 1965

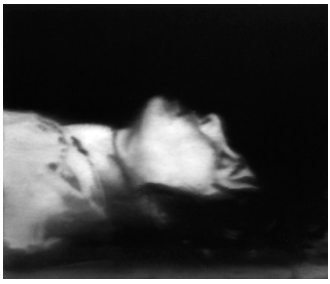


Abb. 6: „Tote II“

Zunächst einmal: Richter würfeln nicht, sonst wären sie nicht „Richter“! Und die Motive von Herrn Richter liegen vermutlich auch nicht in einer großen Lostrommel.

Es wäre also wahrscheinlich genauso naiv, im „18. Oktober 1977“ niemanden wiederzuerkennen, wie jemanden wiederzuerkennen. Und nur eine zugrunde liegende Fotografie wiederzuerkennen, wäre genauso naiv, wie durch alle Bildfarbe hindurch zum Beispiel wieder einen Plattenspieler vor sich zu glauben. Überhaupt zeigt „Plattenspieler“ das einzige konkrete „Objekt“ im ganzen RAF-Zyklus. Man sollte ihm mehr Aufmerksamkeit zuwenden. Er bildet vielleicht für einen Moment das Missing Link zwischen „Tote II“ und „Klorolle“. Wie könnte der „Plattenspieler“ überhaupt funktioniert haben oder funktionieren?

Für die Spurensicherung war der Plattenspieler „in Wirklichkeit“ das wichtigste Beweismittel am Tatort in der Zelle in Stammheim. In ihm lagen ein Geheimnis und die Lösung zum geplanten Freitod der Gefangenen. Man muss dieses Beweismittel voll auswerten. Was Richter hier malt, ist ein Ausweg! Und zwar ein Ausweg aus einer als aussichtslos wahrgenommenen Situation. Der „Plattenspieler“ ist eine Chiffre und ein Schlüssel. Hinter ihm steckt ein genauer Plan, wie man aus dem Scheitern noch das Beste machen kann. Das Bild kommuniziert mit uns, so wie früher Pieter Bruegel in harten ideologischen und konfessionellen Konflikten dem Betrachter seine Meinung zukommen ließ: Versteckt, zum Beispiel als „Dolch am linken Bildrand“ mit der „Botschaft“: „Richtig“ verstanden rate das Gemälde zur „stoischen Entsagung“, zum „listig[en]“ Sich-Verstellen im stürmischen Abgrund zwischen Calvinismus und Katholizismus.[13] Bruegel fürchtete Denunziation.

Nicht was man – auf dem Foto und nachher auf der Malerei – sieht, ist das Entscheidende. Seine Funktion als Versteck der geschmuggelten Pistole macht das Wiedergabegerät (!) ikonographisch für das Geschehene relevant. Seine eigentliche Funktion war verdeckt. Er ist nicht (nur) das, was er vorgibt zu sein. Er diente zu etwas anderem. Er täuschte die Wächter. Seine Existenz hatte einen anderen „Sinn“ als den vordergründigen. Die Musik spielte woanders.

Als man die Bilder zum ersten Mal in einer Kunsthalle hängte, konnte man schon nicht viel mit dem „Plattenspieler“ anfangen. Im „Portikus“ in Frankfurt am Main platzierte man ihn 1989 eher achtlos und isoliert in die Ecke zwischen eine Türe und ein großes Außenfenster. Nicht nur die abseitige Präsentierung schadet dem Bild. Auch die Lichtverhältnisse sind durch die Fensternähe äußerst ungünstig für ein Ölbild. Die Türe für das Personal stört und man kann sie nicht richtig ignorieren. Dass „Ensslin“ in der Bilderfolge, in der sie vorkommt, auf diese Türe zusteuert, ist noch ein ironisches Ausbeuten der Wandabwicklung durch die Ausstellungsregie. Vielleicht ist die Türe in Wirklichkeit auch ein Fluchtweg? Jedenfalls ist der „Plattenspieler“ denkbar schlecht gehängt. Er gehört so nicht zum Fließtext der Serie. Durch die Unterbrechung der Türe wirkt er wie eine Fußnote auf einer Wandseite. Abgetrennt vom Rest, wirkt er ähnlich wie

[13] Wyss, Beat: Bruegels Landschaftsbild mit Ikarussturz – Vexierbild des humanistischen Pessimismus, Frankfurt/M. 1990, S. 41. „Der Dolch am Bildrand und die Leiche im Gebüsch sind, im metaphorischen Sinne, ursächlich aufeinander bezogen: Eisen und Gold hetzen die Menschen zum Mord auf. […] Das Pflügen als Beginn von Gier und Habsucht …“. Alles weise hin auf die „Eiserne Zeit“.

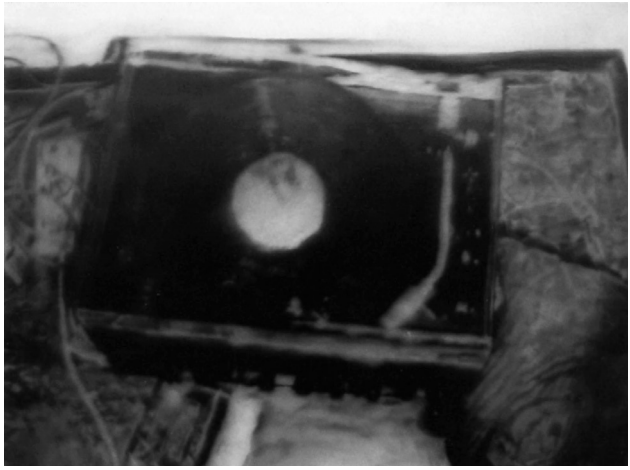


Abb. 7: „Plattenspieler“, 1988

Abb. 8: Pieter Bruegel: „Landschaft mit dem Sturz des Ikarus“, 1558

bei einem Bruegel: „Plattenspieler am rechten Wandrand“. Er liefert den erklärenden Grundton, den Notenschlüssel für den ganzen Zyklus.
Im Plattenspieler und im „Plattenspieler“ lag das Geheimnis. Denn er wirft ein anderes Licht auf das mögliche Verhältnis von Farbmaterial und Bildmedium gegenüber dem dargestellten Motiv.

Das ganze Bild und alles Gemalte könnten also am Ende gar nicht dem Motiv nützlich sein; so wie man sich einen „Sinn“ vorstellt. Das

Abb. 9: 18. Oktober 1977, Portikus, Frankfurt/M. 1989, Raumansicht.

Motiv wäre also einerseits nicht beliebig und austauschbar. Andererseits würde es auch nicht darum gehen, dem dargestellten Apparat irgendeinen ästhetischen Mehrwert zu verschaffen. Sondern der geheime Code, über den auch die Erschossenen und die Erhängte unter einander verfügten, sagt etwas anderes: „Ich bin nicht, was du siehst. Was du siehst, ist Tarnung und Täuschung, wenn du nicht genau hinschaust und die Sache nicht von innen her untersuchst“.

Es war ein Fehler, den Plattenspieler damals nicht vorsichtig dekonstruiert zu haben. Daher wusste man nicht, was er darstellte. Man hat ihn nicht zerlegt und wieder zusammengebaut, um seine sich widersprechenden Bedeutungen zu erkennen.

Das Motiv überschreitet sich hier ins „Allegorische“. Man darf es nicht mehr nur wörtlich nehmen. Das Dargestellte macht nun eine allegorische Aussage über das Bild, in dem es erscheint: „Ich bin ein Bild, das nicht meint, was es zeigt!“ Das Motiv könnte nun dem Gemälde und der Malerei nützlich sein. Das Motiv des Motivs wäre es, eine Aussage über die restlichen Bilder zu machen. Das Gemälde „Plattenspieler“ enthält – vielleicht exemplarisch für alle Bilder des RAF-Zyklus – die Aufforderung, es nicht wörtlich zu nehmen. Dieses Motiv der Camouflage würde dazu dienen, über die verdeckte Politik der Malerei sprechen zu können.

Es spräche aber nicht über die Malerei im Allgemeinen oder über das „Wesen“ der Malerei. Richters Foto-Bilder sind keine „Allegorie“ der Malerei. Nicht in dem Sinne: „Ich bin als Bild nicht das, als was ich erscheine!“ Nicht in dem Sinne, wie behauptet wird: Richters Malerei sei eine „Malerei

des ästhetischen Scheins“ selbst:[14] „So gesehen wird die Darstellung in jeder Hinsicht zu einem Selbstausdruck für die ungreifbare Wirklichkeit des Bildes …“[15] selbst. Hier wurde der „Plattenspieler“ nicht untersucht. Lieber spricht man gleich von dem Gesetz und dem ontologischen Grund des „Bildes“. Paul de Man: Dabei wäre es „ein relativ einfaches, wenn auch langwieriges Verfahren, zu zeigen, dass für [diese] Theoretiker des [Bild-] Lesens gilt“: Sie bleiben „in unkritischer Weise in einer in der Ästhetik verwurzelten Theorie der Literatur [Kunst] befangen.“[16] Was der belgisch-amerikanische Spezialist für ein „echtes“ „close reading“ hier meint, ist Folgendes: Man werde den Phänomenen nicht gerecht, solange man sie als Beweismittel einer bürgerlichen „philosophischen Ästhetik“ festnimmt. Es handele sich insofern um ideologische Prozesse, in denen die Fairness des Verfahrens des „Verstehens“ nicht mehr vorausgesetzt werden kann.

Der Plattenspieler gab sich stattdessen als ein verschleierter Hinweis auf der Bedeutungsebene zu erkennen. Er kursiert nicht auf der Ebene einer gemalten Bildtheorie oder einer bebilderten „Ästhetik“. Noch nicht und so nicht. Bisher sagt das Bild möglicherweise nur: „Dekonstruiere mich; ich *meine* nicht, was ich zeige.“ Es behauptet nicht: Ich *bin* nicht, was ich zeige.“ Letzteres liefe, ohne das Phänomen ausreichend zu würdigen, voreilig auf eine allgemeine „Bildtheorie“ hinaus. – Eine Bildtheorie, von der man im Übrigen annimmt, sie setze sich von der frühen Neuzeit bis in Richters Oeuvre hinein fort.[17] Letztere Behauptung würde aber ungeniert voraussetzen, man wüsste bereits sicher, was „Malerei“ und ein „Bild“ und ein „Gemälde“ „in Wirklichkeit“ sind. Man hätte im Talar der philoso-

[14] Krüger, Klaus: Der Blick ins Innere des Bildes, S. 162ff : Gerade Richters Fotomalerei baue eine „‚spannungs-volle[ ] Schwebe […] zwischen Verstehens-erwartung und Indefinitheit des zu Verstehenden‘ auf, die für die Kategorie des ästhetischen Scheins konstitutiv“ sei. Sie werde so „zur Anschauungsform für die Uneinholbarkeit der Erfahrung unmittelbaren Sinns“.

[15] Ebd.: Das „Oszillieren“ bei Richters Bildern zwischen Illusion und Schein auf der einen Seite und Farb- und Bildwahrnehmung auf der anderen Seite zeige die „Grundstruktur des Bildes“ selbst. Dieser „doppelte Blick“ (ebd., 155) wird dann unversehens zur „Ausdrucksform für seine [des Bildes] Wesenseigentümlichkeit, die stets in ihren Schein entschwindende Gegenwärtigkeit des Dargestellten, seine Flüchtigkeit im eigentlichen Sinne“ (ebd., 162ff.).

[16] de Man: Der Widerstand gegen die Theorie, S. 103.

[17] Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes, S. 164.

phischen Ästhetik über Richter und über „die Malerei“ sein Urteil bereits endgültig gefällt. Oder man wisse sogar, was das Wesen des Bildes selbst sei: Vielleicht so etwas wie: „Schleier“[18]! In der „Trübung der mimetischen Durchsichtigkeit“[19] und „in der Wahrnehmung des Mediums offenbare sich die Differenz, die zwischen Absenz und Präsenz des Repräsentierten liegt.“[20] Das Bild soll wesenhaft schleierhaft sein – gemalte „Differenz“ zwischen Erscheinen und Verschwinden. Wie wir gesehen haben, soll selbst Frau Ensslin dafür noch in einer „Gegenüberstellung“ durchs Bild laufen müssen: „in jeder Hinsicht […] Selbstausdruck für die ungreifbare Wirklichkeit des Bildes…“[21]

Einspruch: „Frau Ensslin“ wird hier einer Theorie gegenübergestellt, für die sie nichts kann. Ihr Bild wird hier für etwas in Einzel- und zugleich in Sippenhaft genommen, an dem es keine Mitschuld mehr trägt. Das Bild von ihr ist scheinbar immer noch an einer unlösbaren Erbschuld beteiligt. Sie soll ihren Ursprung im ausgehenden Mittelalter genommen haben: Damals, so erzählt man sich in eingeweihten Kreisen, ließen sich die Bilder auf einen so notwendigen wie ruinösen Handel ein: Sie ließen sich dazu verführen, immer mehr die Gabe des Präsentmachens anzunehmen, im sicheren Wissen, dieses Begehren nicht ungelogen an ihre Betrachter weitergeben zu können. Seitdem ziehen die Bilder daraus all ihr Selbstbewusstsein und all ihren Selbstzweifel. Seitdem sei Malen so unverzichtbar wie ebenso aussichtslos, als wolle man mit jedem Bild von neuem aus Stroh Gold spinnen und aus Farbe Fleisch werden lassen und so fort.

Nicht wenige Künstler haben sich unter diesen mysteriösen Unständen im Laufe der Kunstgeschichte das Leben genommen. Einige von ihnen fand man erhängt in ihren Atelier-Zellen. Andere, wie etwa der Brite Damien Hirst, gaben noch 1995/96 genauere Anweisungen, wie man sich am sichersten eine Kugel in den Kopf jagt, um sich am Ende auch wirklich erschossen zu haben.[22] Man kann sehr schnell Opfer seiner eigenen Theorien werden.

[18] Krüger, Klaus: Der Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien. München. 2001.

[19] Krüger, Klaus: Geschichtlichkeit und Autonomie. Die Ästhetik des Bildes als Gegenstand historischer Erfahrung. In: Der Blick auf die Bilder. Hrsg. von O. G. Oexle. Göttingen. 1997, S. 53–86, 74.

[20] Ebd., S. 77.

[21] Krüger, Der Blick ins Innere des Bildes, S. 162.

[22] Hirst, Damien: Do it. Kurzfilm, Obrist, Hans Ulrich: Museum in Progress. Wien:

Abb. 10: „Zelle“

Abb. 11: „Erschossener I“

Paul de Man hatte seinerseits aus dem amerikanischen Exil, von Yale aus, immer wieder darauf insistiert und Einspruch erhoben: Wenn man gewissenhaft lese [und sich auf die Widersprüche in der Bildwahrnehmung einlässt], verlieren die Theorien wie von selbst ihre Gültigkeit: „In der Literatur [und Kunst] werden ästhetische Kategorien eher zunichte, als dass sie Bestätigung finden“.[23] Dort wird aktiver „Widerstand gegen die Theorie“ geleistet (so lautet die Theorie, die selbst keine sein will). – Das gilt für den Absolutheitsanspruch des Gemäldes genauso, wie für die Theorie

1995–96. Der Film ist unter: http://de.youtube.com/watch?v=p4ZvChAUYLQ zu sehen (Stand: 04.01.2009).

[23] de Man, Widerstand gegen die Theorie, S. 98, 91.

vom Wesen des Bildes als Schleier. – Und man darf eben nicht vergessen, dass Richter froh war, als sein „18. Oktober 1977 dann schließlich nach Amerika verkauft worden ist.

Nun mag es wie eine Ironie des Schicksals klingen, dass ausgerechnet die RAF Herrn Schleyer entführte – und dass sie von Zeit zu Zeit ein präzises Bild von ihm anfertigte – und dass Herr Schleyer nicht lebend aus den Händen der verblendeten Kidnapper gerettet werden konnte. Was blieb, ist sein Portrait mit einem Schild. Traurig genug gibt es an, bis wann der Tote mit Sicherheit noch gelebt haben musste. Lebend hat er es nicht mehr aus diesem Bild geschafft. Dafür erinnern die berühmten Fotografien an seine Abwesenheit und zugleich an ein altes „Wesen“ der Fotografie: „So ist es gewesen“.

Abb. 12: Hans Martin Schleyer, 1977.

Abb. 13: „Jugendbildnis“.

‚Abb. 14: „Madonna der Tränen“

Vielleicht ist aber die „Schleier“-Theorie und die vom „doppelten Blick“ auch nur ein weiterer hermeneutischer Mythos. Und wie jeder Mythos ist auch er gewalttätig gegenüber dem, auf das er sich richtet. Entstehen konnte er nur, weil man den Bildern diese Fähigkeit, etwas anwesend zu machen, zumutete (und im gleichen Zug wieder absprach). Aber alleine diese Zumutung ist wahrscheinlich das Vorurteil oder die Vereinbarung von einer Fraktion von Unterstützern einer gewissen quasi-religiösen Bildergläubigkeit.[24] – Man glaubt einfach, dass es hinter dem Abwesenden immer noch etwas Anwesendes geben müsse, damit nicht nichts ist. Oder man glaubt, dass es geglaubt wurde. Die Sympathisantenszene, in die man sich begibt, ist die gleiche. Aber es ist noch nie jemand aus dem Bild herausgetreten – auch nicht für den Bruchteil einer Sekunde. Wahrscheinlich hat es noch nicht einmal eine Träne oder ein Blutstropfen wirklich nach draußen geschafft – auch nicht in „Wunderbildern“. Das „Werk“ – zumal das komponierte – ist ein Hochsicherheitstrakt. Einmal im Bild, ist man darin gefangen und gerahmt. Man kann vielleicht noch hinausschauen, entkommen kann man dem System nicht mehr.

Dem „Jugendportrait“ liegt eine ausgesucht komponierte und manipulierte Fotografie zugrunde. Es zeigt die einzige Pose im Zyklus. Es weist zurück

[24] „… by a preordained agreement as to their [der Bilder] referential authority; this agreement however is merely contractual, never constitutive. It can be broken at all times…“ (P. de Man: Allegories of Reading. 1979, S. 204)

auf diesen Ursprung und die Jugend der Malerei als Arbeit an einer selbstgesetzlichen und in sich geschlossenen Komposition. – Und es ist ein sehr „schönes“ Bild. Das ist kein unwichtiges Indiz. Schöne Bilder bilden „Totalitäten“ – und sie sind totalitär gegenüber ihren Einzelheiten. Drei Jahre vor Erscheinen der 15 Bilder „über“ die „Rote Armee Fraktion“ hatte der Anwalt einer idealistischen Ästhetik noch einmal darauf hingewiesen: „Das Schöne steht unter dem Gesetz des ‚Alles oder Nichts‘“. „‚Vollendete‘, wahrhaft große Kunstwerke“[25] seien kompromisslose „Notwendigkeitsstrukturen“[26]. Das Bild „über“ Ulrike Meinhof sieht hier nur so harmlos aus! In Wahrheit gleicht es dem, was in ihm zur Darstellung kommt: eine sympathisch wirkende, radikale Extremistin, die lieber untergehen wird als sich zu ändern. Das autonome Tafelbild verhält sich genauso: Es ist „absolut gegeben“.[27] Die abendländische Malerei ist ein hoch ideologisches und mächtiges logozentrisches Statut. Das kleine Portraitbild ist darin ein schöner Repräsentant der offiziellen Ordnung des ästhetischen Diskurses. Wenn Richter diese Bildmonaden aufsprengen will, muss er das tun, was ein französischer Analytiker für Texte empfohlen hat: „What I do with words is to make them explode …“ „… I treat them as bodies that contain their own perversity.“[28]

Man muss Ideologien beerdigen. Das gilt auch für die Ideologien der reinen Repräsentation genauso wie für die der reinen „Abstraktion“ oder „Konkretion“. Man darf nicht vergessen, wie ideologisch auch Mal*stile* fungieren konnten. Man hat dazu die „verdeckte Seite“, „die Wechselwirkung zwischen Avantgarde und Politik, zwischen Stil und Ideologie“ im Kalten Krieg ausführlich untersucht. So ist man nicht nur schnell auf die Spur gekommen, wie der Abstrakte Expressionismus für die außenpolitischen Interessen der Vereinigten Staaten instrumentalisiert worden sein könnte. Gleichzeitig verortete man ihn polemisch als „Stil eines gewissen kleinbürgerlichen Strebens nach Aristokratie, nach einer totalisierenden kulturellen Macht“.[29]

[25] Dittmann, Lorenz: Kategorien und Methoden der dt. Kunstgeschichte 1900–1930. Stuttgart: 1985, S. 82.

[26] Imdahl, Max: Giotto. Arenafresken (1980). 2. erw. Aufl. München: 1988, S. 93.

[27] Stierle, Karlheinz: Die Absolutheit des Ästhetischen und seine Geschichtlichkeit. In: Das Kunstwerk. Hrsg. von W. Oelmüller. München. 1983, S. 241: die „absolute[ ] Gegebenheit des Werkes“.

[28] Jacques Derrida. In: Deconstruction and the visual arts. Hrsg. von P. Brunette und D. Wills. Cambridge. 1994, S. 20.

[29] Guilbaut, Serge (Hg.): Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat.

Die ideologische Konfrontation der Stile hatte Richter in Kassel, der Grenzstadt, konkret einsehen können. Aus Ostdeutschland mit dem Zug zur „documenta II“ anreisend, erlebte er 1959 den Kontrast der „Kunstideologien“. Prägend war ein großformatiger Pollock im Fridericianum, der aus der „freien Welt“ grüßte.

Abb.: 15: Arnold Bode vor Pollock-Bild, documenta II, 1959

Richter malte zu dieser Zeit im Sozialistischen Realismus – sich hier schon tarnend – seine Diplomarbeit „Lebensfreude“ von 1956. Es handelte sich um eine unpolitische und in ihrer naiven Harmlosigkeit einen Restwiderstand leistende Wandmalerei mit tanzenden kleinen Mädchen. Bis zu seiner Flucht aus der DDR 1961 folgten unter anderem „Märchenbilder“ für Kindergärten. Vielleicht hat Richter auch nie aufgehört, Märchenbilder zu malen: Kunde über wunderbare Begebenheiten ohne Referenz auf etwas tatsächlich Vorgefallenes. Märchenhandlungen sind weder zeitlich noch räumlich festgelegt. In ihnen geht es um Verwandlungen und Verzauberungen. Grausame Elemente und harte Strafen führen zum lehrreichen Ende der Geschichte. Die Gemeinsamkeit zwischen einem Märchen und einer Allegorie (des Malens) besteht darin, dass beide nicht meinen, was sie vorstellen. Weder im Märchen noch in der Allegorie überdeckt aber die übertragene und indirekte Bedeutung die „wörtliche“ vollständig. Die böse Großmutter und der Wolf bleiben genauso erhalten wie Gudrun Ensslin und der Plattenspieler. Sie werden nur zum übertragenen Bild.

Abstrakter Expressionismus, Freiheit und kalter Krieg (1983). Dresden. 1997.

Man darf auch nicht vergessen, dass Richter sich in dieser Auseinandersetzung der Welt-Bild-Anschauungen freiwillig zum Maldienst gemeldet hatte. 1951 wurde er an der Dresdener Kunstakademie aufgenommen. Am Ende des Studiums „erhängte“ er sich zusammen mit zwei Gesinnungsgenossen. Aber nur probeweise! Es existiert eine auf der „Republikflucht“ gerettete Schwarzweiß-Fotografie, die aus dem Jahre 1955 datiert. Sie trägt tatsächlich den Titel „Erhängung“. Die Betitelung ist ganz genauso anonymisiert, wie „Erhängte“. Das Bild zeigt von rechts nach links Gerhard Richter, Alfred Thomalla und Joachim Jastram. Die jungen angehenden Künstler strangulierten sich „unmittelbar vor dem Prüfungstermin“ an der Dresdener Kunsthochschule aus „Prüfungsangst“.[30]

Im Laufe des „18. Oktober 1977“ werden diese Ideologien der Malerei beerdigt. Das Figürliche und das Konkrete verschwimmen. Das ist nicht das Wesen der Malerei, sondern der Aufschub der Entscheidung, was Malerei eigentlich ist. Es ist das Aussetzen des Urteils angesichts – motivisch gesehen – der gescheiterten ideologischen Engstirnigkeit. Das Motiv dient hier der Malerei, weil es thematisch erläutert, warum die Bilder so aussehen, wie sie aussehen. Weil Ideologien zu nichts führen, ist die Malerei, die dies zeigt, weder fundamental gegenständlich noch fundmental gegenstandslos.

Abb. 16: „Erhängte“.

[30] Elger, Gerhard Richter, Maler. S. 23ff.

Abb.17: „Erhängung“, 1955 (G. Richter 3.v.l.)

Abb. 18: „Beerdigung“.

Wenn man die selbstzerstörerischen Ideologien beerdigt, sieht man im großen Stil und Format, was übrig bleibt: „Beerdigung“! Der „18. Oktober 1977“ zeigt „das fatale Ende einer gescheiterten Ideologie“[31] Er zeigt den Tod der Ideologie in der Malerei. Er zeigt den Tod der Ideologie der Malerei. Er nimmt nur den Tod der politischen Extremisten der RAF zum Anlass, um den Tod der Ideologie (in) der Malerei zu malen. Der Tod der

[31] Ebd., S. 332.

Ideologien macht die Bilder des Zyklus, so wie sie sind, erst möglich: Der amerikanische Architekt Peter Eisenman hatte in seiner Gestaltungslehre des Öfteren von „betweenness“ und „twoness“ gesprochen. „Es kann etwas entworfen werden, das man *anders* nennen könnte. […] Die neue Beschaffenheit des Objekts muss auch in einem bildhaften Sinne dazwischen sein: etwas, das beinahe dieses oder beinahe jenes, aber beides nicht ganz ist.“[32] Der Eisenman-Text mit dem Titel „En Terror Firma“ erschien ganz wo anders, aber zeitgleich mit der Präsentation des „18. Oktober 1977“. Liest man dort weiter, kann man mehr über den Zyklus erfahren als in vielen kunsthistorischen Analysen: Man fragt sich dort zum Beispiel, wie das Hässliche, das Unschöne und das Untolerierbare als Element „im Schönen“ wieder eingeschrieben werden könne. – Und zwar so, dass das Böse unmöglich von der Bildgestalt „Besitz ergreifen“ könne.

Der „Plattenspieler“ hatte es von Anfang an vorgespielt: „Ich meine nicht, was ich zeige!“ Nur um von sich selbst zu erzählen, erzählen die Bilder eine Geschichte, die sich als unlesbar erweist.[33]

Letzte Gegenüberstellung:
(„November“, 1989: zwölf Jahre nach dem 18. Oktober 1977,
„einen Monat“ nach „18. Oktober 1977“).

In „einer kurzfristig organisierten, einwöchigen Intervention“ zeigte die Ausstellungshalle Portikus kurz nach dem „18. Oktober 1977“ „drei große *Abstrakte Bilder* mit den Titeln *November*, *Dezember* und *Januar*“, die Richter sofort im Anschluss an den RAF-Zyklus gemalt hatte.[34]

Es ist nicht nur wichtig, dass hier fast hektisch drei Bilder nachgereicht und an dieselbe Stelle gehängt worden waren. Die Titelgebung im Monatsabstand legt nahe, dass etwa das Gemälde „November“ genauso funktioniert wie „18. Oktober 1977“ – nämlich als „realhistorischer“ Zeitindex. Es tut so, als bezeichne der Titel das Thema dessen, was im Bild verhandelt werden soll. Nun sind aber die folgenden Bilder „November“, „Dezember“, „Januar“ ungegenständlich.

[32] Eisenman, Peter*:* En Terror Firma (1989). In: Aura und Exzess. Zur Überwindung der Metaphysik in der Architektur. Wien. 1995, S. 137–143.

[33] Der Satz paraphrasiert Ellrich, Lutz: Der observierte Text. In: Ästhetik und Rhetorik. Hrsg. von K. H. Bohrer. Frankfurt/M. 1993, S. 289.

[34] Portikus Frankfurt: Abstrakte Bilder. 12.12.–19.12.1989. http://www.portikus.de/ArchivA0014A.html (Stand: 04.01.2009).

Man sollte nun aber nicht auf die zu schlichte Idee kommen, dass es eben in diesem Zeitraum nichts zu erinnern gegeben habe. Daher gäbe es auch nichts wiederzuerkennen, was einem Historienbild würdig gewesen wäre. Stattdessen relativiert der Titel „November", dem bewusst die Jahresangabe fehlt, den „18. Oktober 1977". Die Präzision und Genauigkeit der Zeitangabe verliert an vermeintlicher Bindungskraft, weil die folgenden Titelangaben – wie so häufig – nichts „bedeuten" oder täuschen. Die Titel werden unzuverlässig und kontingenter, als man meint. Genau das wird nachgemalt und nachgereicht und schnell noch einmal ausgestellt. Damit gewinnen die allegorischen und märchenhaften Dimensionen des Lesens der Bilder enorm an „Bedeutung". Der gemalte Hinweis auf die Unverbindlichkeit der Titel weist die Politisierung der Malerei als eine Gewalt der Bildlektüre zurück. Die schwachen Titel entsprechen den „weak images" im Zyklus.

Abb. 19: „Abstrakte Bilder", 1989. Portikus, Frankfurt/M. 1989, Raumansicht.

Sie schieben die Frage, worum es eigentlich geht und worüber eigentlich geurteilt werden kann, weiter auf. Sie lassen das Urteil, was Malerei und was diese Malerei ist, in der Schwebe. Die Bilder statuieren nichts und schreiben nichts fest. Sie sind kein begründendes Verfahren. Genau deswegen werden das Urteilen und die Sinngebungen von Bild-„‚Lesern' als ‚Richtern' oder [als] Polizeigewalt"[35] weitergehen. Der Prozess ist nicht

[35] Derrida, Jacques: Wie Meeresrauschen auf dem Grund einer Muschel …, Paul de Mans Krieg, Mémoires II, (1988). Wien. 1988, S. 101.

zu Ende, sondern er muss exzesshaft ohne Urteilsfindung immer weiter gehen – über die Toten und den Tod hinaus. Dies verbindet die Exzesse des Terrorismus, die die Bilder „zeigen“, mit der Logik der Bildanschauung. Die Dargestellten waren in ihrer Maßlosigkeit blind. Aber die Bilder, in denen sie erscheinen, bedienen sich ihrer, um eine maßlose Wahrnehmung zu fordern.

… Aber was wäre gewesen, wenn der Plattenspieler kein Geheimnis enthalten hätte, sondern wenn er leer gewesen wäre, in dem Moment, in dem man ihn demontiert hätte. Er hätte sich als Fehlanzeige und als nicht weiter als ein falscher Tipp herausgestellt. Was, wenn die Wärter ihn geöffnet hätten und die Pistole schon weg, entnommen und womöglich woanders in der Zelle versteckt worden wäre. Dann wäre der „Plattenspieler“ unnütz – kein Sinnbild und keine Bildsprache mehr, die „erlaubt, das andere zu sagen und von sich selbst zu sprechen, während sie von etwas anderem spricht; immer etwas anderes zu sagen, als das was, es zu lesen gibt“[36]. Man muss dann vielleicht noch einmal die ganze Zelle und die „Zelle“ durchsuchen, um wieder eine „Allegorie“ und einen Schlüssel zu den Bildern zu finden. Vielleicht führen weitere Vernehmungen und Gegenüberstellungen dann weiter.

[36] Derrida, Jacques: Mémoires*,* für Paul de Man (1986). Wien. 1988, S. 26.

Peter Braun

Die Lebensgeschichte als Form

Zur Erzählweise und Funktion biographischer Darstellungen im Diskurs über die RAF

1 Streitobjekt Biographie – Einleitung

Im April 1988, etwas mehr als zehn Jahre nach dem *Deutschen Herbst*, erschien die erste Biographie über eine der Führungsfiguren der RAF.[1] Mario Krebs veröffentlichte sie in der Reihe „rororo aktuell" unter dem Titel „Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch". Doch man merkt der Publikation an, dass sie in dieser Form umstritten war. So taucht der Begriff *Biographie* als Gattungsbezeichnung in den Paratexten an keiner Stelle ausdrücklich auf; erst in der Vorbemerkung des Autors fällt er explizit.[2] Vor allem jedoch wird die Strittigkeit durch einen öffentlichen Brief des Herausgebers Freimut Duve an den Autor deutlich, der als eine Art Nachwort abgedruckt ist. Darin distanziert sich der Herausgeber von dem Buch. Konsequent meidet Duve auch hier den Begriff *Biographie*. Zwar erklärt er sich grundsätzlich mit dem Vorhaben von Mario Krebs einverstanden, einen *Lebensbericht* von Ulrike Meinhof vorzulegen, „aber", so Duve,

> „ich hätte mir eine größere Distanz gewünscht gegenüber Vorgängen, die bis heute die ohnehin nicht großen Reformchancen der Demokratie min-

[1] Zwar sind auch vor 1988 wichtige Veröffentlichungen zu Ulrike Meinhof erschienen und von den jeweiligen Biographen ausgiebig als Quelle benutzt worden. So, um nur drei zu nennen: (1) die autobiographischen Erinnerungen von Klaus Rainer Röhl unter dem Titel: Fünf Finger sind keine Faust. Köln: Kiepenheuer und Witsch 1974, oder (2) Brückner, Peter: Ulrike Meinhof und die deutschen Verhältnisse. Berlin: Wagenbach 1976 oder (3) Aust, Stefan: Der Baader-Meinhof-Komplex. Hamburg: Hoffmann und Campe 1984 (in der ersten Auflage). Alle diese Bücher enthalten Elemente einer lebensgeschichtlichen Darstellung, ohne jedoch explizit das etablierte Muster *Biographie* zu erfüllen.

[2] Krebs, Mario: Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1988, S. 12 (rororo aktuell 5642).

> dern. […] Ulrike Meinhof war schon tot, als der ‚Deutsche Herbst' und seine dramatischen Ereignisse 1977 die Republik erschütterten. Aber die Initialzündung für gestapohafte Mordmethoden der nachfolgenden RAF-Generationen und für den Gestus des terroristischen Weltenrichters, der sich die Schuldigen am Vietnamkrieg oder am Leid in der Dritten Welt selbstherrlich aussucht, hat diese erste Gruppe um Andreas Baader und Ulrike Meinhof gegeben."[3]

Die Heftigkeit in der Formulierung, nicht zuletzt durch den Vergleich mit dem Nationalsozialismus herbeigeführt, überrascht und kann auch nicht ausschließlich auf sein Mandat als SPD-Abgeordneter des Deutschen Bundestags zurückgeführt werden.[4] Noch weniger trifft sie – wie sich in der Analyse noch zeigen wird – die konkreten narrativen Verfahren von Krebs' Text. Sie gilt vielmehr, so meine Vermutung, der Lebensgeschichte als Form. Duve weiß um die Empathie, die nicht nur von Seiten des Autors diese Form erst hervorbringt, sondern die sie vor allem auch bei ihren Lesern erzeugt. Eine solche Behandlung des Themas, die sich auf eine *zutiefst bürgerliche* Form der Darstellung beruft,[5] muss Duve suspekt gewesen sein. Er befürchtete, das geht aus seinem Brief hervor, dass der radikale Bruch, der die Lebensgeschichte der Ulrike Meinhof bestimmt, kaschiert oder überdeckt werde. „Ulrike Meinhofs Sprung aus dem Bibliotheksfenster in Berlin, die schwere Schussverletzung, die der Bibliotheksangestellte Linke erlitt, war auch ein Sprung aus der Politik in das Reich des Unpolitischen und eine Kriegserklärung an den Rechtsstaat", schreibt Duve.[6]

Hinzu kommt, dass wohl der historische Abstand noch zu gering war. Denn es hat nochmals 15 Jahre gedauert, bis weitere explizite *Biographien*

[3] Ebd., S. 286/287.

[4] Freimut Duve trat 1966 in die SPD ein, gehörte von 1974 bis 1989 dem Hamburger Landesvorstand an und war von 1980 bis 1998 für die SPD Mitglied des Deutschen Bundestags. Als Lektor im Rowohlt Verlag und als Herausgeber der Reihe rororo aktuell fungierte er von 1970 bis 1989.

[5] In einem bekannten Essay hat Siegfried Kracauer die Biographie als eine „neubürgerliche Kunstform" apostrophiert, die ihre Leser aus den chaotischen Wirrnissen der Weimarer Republik errette, indem sie ihnen eine intakte Welt historischer Größe vorspiegele. Vgl. Kracauer, Siegfried: Die Biographie als neubürgerliche Kunstform. In: ders.: Das Ornament der Masse. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1977, S. 75–80.

[6] Krebs, Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. 1988, S. 287.

zur RAF erschienen sind, so zwei weitere über Ulrike Meinhof „Lieber wütend als traurig" von Alois Prinz[7] und „Ulrike Meinhof. Die Biographie" von Jutta Ditfurth,[8] ferner „Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes" von Klaus Stern und Jörg Hermann,[9] die biographische Materialsammlung „Starbuck Holger Meins. Ein Porträt als Zeitbild" von Gerd Conradt[10] und die ‚konstellative Biographie' „Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus" von Gerd Koenen.[11]

Die folgenden Ausführungen sind durch die Frage angeregt worden, welche Funktion den biographischen Darstellungen im Diskurs der Aufarbeitung und Erinnerung an die RAF zukommt. Um diese angemessen bestimmen zu können, sollen zunächst – unter Rückgriff auf kultursoziologische und literaturgeschichtliche Aspekte – einige kursorische Überlegungen zur Geschichte und Form lebensgeschichtlicher Darstellungen angestellt werden. Im Weiteren richtet sich dann das analytische Interesse auf die konkreten narrativen Mittel, mit denen Lebensgeschichten von Mitgliedern der RAF erzählt werden. Hierbei konzentriere ich mich – exemplarisch – auf die drei genannten Biographien von Ulrike Meinhof. Da sie sich in formaler Hinsicht recht grundlegend voneinander unterscheiden, bieten sie zugleich die Möglichkeit, das Spektrum der narrativen Darstellungsmöglichkeiten der vermeintlich so klar konturierten Gattung *Biographie* aufzuzeigen – und mithin Bausteine zu einer Narratologie des Biographischen zu liefern. Im letzten Teil des Beitrags werde ich schließlich auf meine Ausgangsfrage zurückkommen und einige Antworten darauf zu geben versuchen.

[7] Prinz, Alois: Lieber wütend als traurig. Die Lebensgeschichte der Ulrike Marie Meinhof. Weinheim, Basel: Beltz und Gelberg, 2003. (Taschenbuchausgabe bei Suhrkamp 2005 und bei Beltz 2007).

[8] Ditfurth, Jutta: Ulrike Meinhof. Die Biographie. Berlin: Ullstein 2007.

[9] Stern, Klaus/Hermann, Jörg: Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes. München: dtv 2007.

[10] Conradt, Gerd (Hg.): Starbuck Holger Meins. Ein Leben als Zeitbild. Berlin: Espresso 2001.

[11] Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus. Köln: Kiepenheuer und Witsch, 2002.

2 Zur Geschichte und zur kulturellen Funktion von literarischen Biographien

In kulturwissenschaftlicher Perspektive stellt die Biographie nicht lediglich eine literarische Gattung dar, sondern ist Teil einer die europäische Moderne prägenden *biographischen Reflexivität*.[12] In diesem Begriff ist eine spezifische Beziehung des Einzelnen zur sozialen Welt gefasst: Der Einzelne bezieht die Ereignisse der sozialen Welt auf sich, sei es als Handelnder, sei es als passiv Erleidender, und stiftet so eine je individuelle Beziehung zu ihnen. Er lernt sie als die Ereignisse zu begreifen, die sein individuelles Leben ausmachen. Aus dieser Form *biographischer Reflexivität* ist das moderne biographische Bewusstsein hervorgegangen. Es hat sich aus dem Zusammenspiel vieler gesellschaftlicher Institutionen entwickelt. Die katholische Praxis der Beichte und die protestantische, auf Selbstbeobachtung zielende Tagebuchkultur; juristische Verfahren des Verhörs und des Geständnisses und schließlich bestimmte Praktiken medizinischer Anamnese oder therapeutischer Behandlungen haben zweckgebundene und handlungsorientierte Formen der Selbstthematisierung hervorgebracht. Sie beruhen auf jeweils unterschiedlichen, institutionell autorisierten Schemata, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus den unzähligen Momenten seines Lebenslaufs jene entsprechend des jeweiligen Kontexts als relevant ausgezeichneten herauszunehmen und in eine temporale und kausale Ordnung zu bringen – so etwa die Geschichte einer Erkrankung oder die Genese eines Verbrechens.[13] Alle diese kulturellen Praktiken haben die Biographie zu einer *sozialen Wissensform* erhoben, aus der die für die europäische Moderne verbindlichen Konzepte von Individualität und Identität erwachsen sind.[14]

Die Biographie als literarische Gattung der europäischen Moderne – die Anfänge liegen in England und Frankreich des 18. Jahrhunderts – hat sich

[12] Vgl. dazu: Alheit, Peter (2008, 7. Oktober): Biographien in der späten Moderne: Verlust oder Wiedergewinn des Sozialen? (Abschiedsvorlesung an der Universität Bremen, 5. Februar 1998). http://www.ibl.uni-bremen.de/pulik/vortraege/98-01-pa.htm.

[13] Vgl dazu grundlegend: Hahn, Alois: Biographie und Lebenslauf. In: ders.: Konstruktionen des Selbst, der Welt und der Geschichte. Aufsätze zur Kultursoziologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000, S. 97–115.

[14] Alheit spricht an anderer Stelle sogar von einer *biographischen Konstruktion von Wirklichkeit*, um die grundlegende kulturelle Bedeutung der Biographie als Muster der Welt- und der Selbsterschließung zu betonen.

indes in dem Maße herausgebildet, wie sie sich aus den anderen Formen der *biographischen Reflexivität* gelöst und Einlass in die sich konstituierende bürgerliche Öffentlichkeit gefunden hat. Durch ihre Literarisierung im Zeitalter der Aufklärung wird die Biographie in den literarischen Gesellschaften, den Salons und Kaffeehäusern zum Gegenstand der dortigen Gespräche und Diskussionen. Getragen wird dieser Prozess von der großen Hoffnung jener Epoche auf die pädagogische Form- und Bildbarkeit des Menschen, die ihrerseits das Interesse an anthropologischen Fragen nach der Natur des Menschen geweckt und damit auch die biographische Neugier neu entfacht hat.

Dieselbe Bewegung erfasst gegen Ende des 18. Jahrhunderts auch den Roman, so dass sich die Literarisierung der Biographie und die Herausbildung des modernen Romans im engen Austausch miteinander vollziehen. Beide wenden sich gleichsam *nach innen*. Im Roman geht es nun nicht mehr, wie in der antiken und barocken Tradition der Gattung, darum, die Motive des Abenteuers und der Liebe in episodischer Weise zu verknüpfen, sondern die *innere Entwicklung* des Protagonisten zu schildern. Friedrich von Blanckenburg, dessen „Versuch über den Roman" aus dem Jahr 1774 eine der maßgeblichen theoretischen Schriften dieser anthropologisch-aufklärerischen Wende ist, formuliert es zugespitzt so: „Wenn der Dichter nicht das Verdienst hat, dass er das *Innere* des Menschen aufklärt, und ihn sich selber kennen lehrt: so hat er gerade – gar keins."[15]

Dieser Imperativ gilt umso mehr für die literarische Biographie. Dadurch erobert sie sich gegenüber den anderen biographie-generierenden, gesellschaftlichen Institutionen einen immer größeren Spielraum der Gestaltung. Thematisch eröffnet er sich, indem die Spanne zwischen den institutionell vorgegebenen Schemata und der eigenen Erfahrung immer größer wird. Dies führt dazu, dass das Individuelle – im Sinne einer sich selbst bewusst werdenden Einzigartigkeit – sich gerade darin modelliert, worin es jene Schemata verfehlt oder von ihnen abweicht. In formaler Hinsicht hingegen wächst der Spielraum der literarischen Biographie durch eine immer komplexere Selbstorganisation des Textes. So lässt sich schon bald ein *Spielen* mit dem chronologischen Muster der Biographie oder mit alternativen Modellen – so die religiöse Biographie, die Gelehrtenbiogra-

[15] Zit. nach: Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit. Frankfurt/M.: Fischer 1996, S. 115. Auf diese Studie sei auch im Hinblick auf die Geschichte des Romans verwiesen.

phie, die Künstlerbiographie, etc. – beobachten. Auch kommt es zu einer immer raffinierteren Modellierung eines biographischen Erzählers – analog zu den Möglichkeiten, die der Roman für die Gestaltung der narrativen Instanz bietet. Schließlich lassen sich auch explizite Formen der Reflexivität auf die Biographie als Form feststellen.[16] Kurz: mit der Literarisierung der Biographie setzt auch ein Befragen der Bedingungen und Möglichkeiten der biographischen Form ein.

Der historische Entstehungszusammenhang der literarischen Biographie lässt verstehen, warum die Gattung seit Ende des 18. Jahrhunderts zu einem favorisierten Medium bürgerlicher Selbstverständigung und Selbstrepräsentation geworden ist – und dies im engen Schulterschluss mit dem Roman, für den das Erzählen von Lebensgeschichten – wenn auch nicht zwangsläufig in der lebensumspannenden Form der Biographie – ebenfalls grundlegend ist. Dies lässt sich bis zu den biographischen Metafiktionen der Postmoderne verfolgen.[17] Standen indes zu Beginn der literarischen Biographie eher anthropologische Fragen im Mittelpunkt jener bürgerlichen Selbstverständigung, so sind sie – mit der weiteren Ausdifferenzierung der empirischen zu den exakten Wissenschaften im 19. Jahrhundert – durch stärker historiographisch ausgerichtete Fragen verdrängt worden. Bedeutende Staatsmänner, Gelehrte und – allen voran – Künstler bildeten jene Auswahl an Prototypen, die im hermeneutischen Bezug zwischen Leben und Werk in ihre jeweilige Zeit gestellt, und an denen zugleich bürgerliche Normen und Werte verhandelt worden sind. Die literarische Biographie ist darüber zu einem festen Bestandteil der bürgerlichen Erinnerungskultur geworden – und auch dies lässt sich, trotz aller Verwerfungen des 20. Jahrhunderts und der daraus erwachsenen Fragwürdigkeit der bürgerlichen Identitätsentwürfe bis heute verfolgen.

Im Weiteren wende ich mich nun den drei, bereits erwähnten Biogra-

[16] Vgl. dazu die anregende Studie: Schwalm, Helga: Das eigene und das fremde Leben. Biographische Identitätsentwürfe in der englischen Literatur des 18. Jahrhunderts. (Text und Theorie, Bd. 7). Würzburg: Königshausen und Neumann 2007, besonders S. 142–148.

[17] Ansgar Nünning, von dem der Begriff der *biographischen Metafiktionen* stammt, bietet – mit diesem Zielpunkt – eine hilfreiche Systematik biographischer Darstellungsweisen an. Vgl. Nünning, Ansgar: Von der fiktionalen Biographie zur biographischen Metafiktion. In: Fakten und Fiktionen. Strategien fiktionalbiographischer Dichterdarstellungen in Roman, Drama und Film seit 1970. Hrsg. von Christian von Zimmermann. Tübingen: Günter Narr 1999, S. 15–36.

phien von Ulrike Meinhof zu. Nach einigen allgemeinen Überlegungen zur einer Narratologie des Biographischen gilt es, deren konkrete Erzählweise zu untersuchen.

3 Über das Erzählen von Biographien

Es gibt bisher keine dezidierte Narratologie des Biographischen. Deshalb sollen nun, am konkreten Beispiel, Vorüberlegungen dazu angestellt und einzelne Bausteine dazu entwickelt werden. Die drei Beispieltexte sind deshalb gut dafür geeignet, da sie drei Grundtypen biographischen Erzählens verkörpern. Wählt Jutta Ditfurth für ihre Biographie die klassische Form der narrativen Lebensgeschichte, in der die biographischen Dokumente szenisch aufgelöst werden, so betont Mario Krebs gerade den Materialcharakter der biographischen Dokumente, weshalb seine Darstellung eher zu einer Lebenscollage neigt, während schließlich Alois Prinz – in einer Rahmenhandlung – den Weg der Recherche mit beschreibt und somit das Verhältnis des biographischen Erzählers zum biographierten Subjekt explizit thematisiert.

Aus dieser Kurzcharakteristik gehen bereits die zentralen Aspekte hervor, die in einer Narratologie des Biographischen behandelt werden müssen. Zunächst gilt es, die temporale Gestaltung des Textes zu analysieren. Hierbei sind vor allem zwei Fragen zu klären: (1) Wie ist der Text zeitlich organisiert? Hält er sich an die Chronologie des Lebens von der Geburt bis zum Tod, oder weicht er von ihr ab? Ist der Text in temporaler Hinsicht intern durch Analepsen und Prolepsen verschränkt? (2) Wie verhalten sich die geschilderte Lebensgeschichte und ihre Erzählung zueinander? Werden bestimmte Abschnitte ausführlicher behandelt und damit implizit auch stärker gewertet? Ist das Tempo des Erzählens eher gleich bleibend oder um einzelne, hervorgehobene Momente herum verdichtet? Diese temporalen Aspekte entscheiden mit darüber, ob der Text auf einem eher harmonischen Ich-Ideal beruht, das auf die Kontinuität der Erfahrungen und der Entwicklung des biographierten Subjekts setzt, oder ob er einer Einsicht des 20. Jahrhunderts folgt, dass sich das Ich weit mehr unter der Wirkung von Chocks konstituiert.[18]

[18] Vgl. dazu den Versuch von Hans Höller, Umrisse einer zeitgemäßen Biographie zu entwerfen. Höller, Hans: Die „unvermeidlich dunkle Geschichte“ hinter den Texten. Überlegungen zum Verhältnis von Werk und Biographie bei Ingeborg

Ein zweiter, zentraler Aspekt bildet der Umgang mit den biographischen Quellen. Hierbei stellen sich eine ganze Reihe von Fragen: (1) Welcher Art und welchen Umfangs sind die Quellen? (2) Werden sie im Text nachgewiesen? (3) Wie sind sie im Text dramaturgisch platziert? (4) Wie sind die Übergänge zwischen Fließtext und Quellen gestaltet; werden sie narrativ vermittelt in den Text integriert oder unvermittelt zitiert? (5) Gibt es ein quellenkritisches Bewusstsein des biographischen Erzählers? (6) Wie verhalten sich schriftlich fixierte Quellen zu medial anders gearteten Quellen, vornehmlich zu Fotografien? Diese Aspekte des narrativen Umgangs mit dem biographischen Quellenmaterial und ihren medialen Präsentationsstrategien geben darüber Auskunft, in welchem Maß der unhintergehbar textuelle Charakter allen Quellenmaterials – auch dies eine Einsicht, die im Poststrukturalismus forciert reflektiert worden ist – in die Gestaltung des biographischen Textes eingegangen ist. Zugespitzt heißt dies, dass es keine biographischen Quellen an sich gibt, sondern diese erst vom – außertextuellen – Autor durch dessen biographisches Begehren dazu gemacht werden.[19]

Ein dritter, grundlegender und komplexer Aspekt einer Narratologie des Biographischen ist ebenfalls den Entwicklungen des modernen Erzählens, wie sie sich im Roman des 20. Jahrhunderts abbilden, geschuldet: die Frage nach der Figuration des biographischen Erzählers. Ganz im Gegenteil zu einer ersten, eher assoziativen Einschätzung kommt dem biographischen Erzähler eine zentrale Funktion zu. Denn er ist es, der sich an die Lesenden wendet und in einer deiktischen Geste – Seht auf diesen Menschen! – das Leben eines anderen zur Darstellung bringt. Dazu ist ausschlaggebend, wie sich der biographische Erzähler gegenüber dem Subjekt der Biographie und mithin immer auch gegenüber den Lesenden positioniert. Versucht er, sich im Hintergrund zu halten und – in den Begriffen von Henry James – im Modus des *showing* das andere Leben wie auf einer Bühne aufzuführen?

Bachmann. In: Biographisches Erzählen. Hrsg. von Irmela von der Lühe/ Anita Runge. (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2001). Stuttgart, Weimar: Metzler 2001, S. 126–136.

[19] Vgl. dazu die Reflexionen von Sigrid Weigel im Anschluss an ihren eigenen (anti)biographischen Versuch über Ingeborg Bachmann. Weigel, Sigrid: Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Verfahren biographischer Darstellungen. In: Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis biographischen Schreibens. Hrsg. von Christian Klein. Stuttgart, Weimar: Metzler 2002, S. 41–54.

Oder wählt er den Modus des *telling* und setzt er sich zum Subjekt der Biographie in ein interpretierendes, deutendes Verhältnis? Greift er ferner im letzteren Fall eher auf psychologische oder gar psychoanalytische Erklärungsmuster zurück, oder bevorzugt er eher die historischen und gesellschaftlichen Prägekräfte zur Erklärung. Tritt er dabei zudem als autoritärer Erzähler auf, der sich im Besitz des Lebens, das er erzählt, wähnt, oder entwirft er sich eher als skeptischer Erzähler, der um die Grenzen seines Verstehens weiß? Ein wichtiges Kriterium ist schließlich auch, welches Menschenbild der biographische Erzähler seiner Darstellung eines anderen Lebens zugrunde legt. Welches Maß an Freiheit beispielsweise gesteht er dem Subjekt seiner Darstellung gegenüber den determinierenden Faktoren zu?[20] Alle diese Aspekte besitzen eine direkte Adressierung an den Lesenden und stellen eine Art Ansprache an ihn dar. Sie schreiben ihm verschiedene Rollen zu, die er im Akt des Lesens zu übernehmen hat – so die Rolle des Beobachters und Zeugen eines anderen Lebens, das er mit Empathie nachzuvollziehen versucht, oder ferner auch die Rolle des Richters, der ethische Urteile über den dargestellten Menschen, sein Verhalten, seine Lebensentscheidungen, fällt. Nicht zuletzt jedoch wirft ihn die Lektüre auf sich selbst zurück. Denn die fremde Lebensgeschichte konfrontiert ihn unmittelbar mit seinem eigenen Lebensentwurf, spricht ihn in seinem Verhältnis zu sich selbst und zu anderen an. Jedes Lesen von Biographien wirkt also zurück auf die Selbstkonstitution des Lesenden, die ebenfalls in vielfältiger Weise auf narrativen Akten beruht, bestätigt, erneuert oder hinterfragt sie. Über die Dauer der Lektüre entsteht so eine kontinuierliche und dialogische Beziehung zwischen dem biographischen Erzähler und den Lesenden, die letztlich auch darüber entscheidet, ob die Darstellung des biographischen Erzählers von der Leserin oder dem Leser akzeptiert wird.

Die drei skizzierten Fragenkomplexe einer Narratologie des Biographischen sollen nun an den Beispieltexten erprobt werden. Dabei zielt die Analyse darauf, das jeweilige biographische Konzept freizulegen.

[20] Für diese Frage sensibilisiert immer noch eine Auseinandersetzung mit den biographischen Werken von Jean Paul Sartre, etwa mit „Saint Genet. Komödiant und Märtyer“ oder dem Spätwerk „Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821 bis 1857“.

3.1 Mario Krebs oder der Materialcharakter der biographischen Dokumente

Mario Krebs stellt seiner Biographie eine Vorbemerkung mit dem Titel „Erinnerung“ voran. Sie besitzt einen ambivalenten Charakter. Einerseits bildet sie das Gegenstück zu dem bereits zitierten Brief des Herausgebers am Ende des Textes und besitzt wie dieser einen paratextuellen Status. Andererseits tritt hier – in der ersten Person – der biographische Erzähler bereits auf und äußert explizit seine Intention und sein Konzept.

(Abb. 1: Mario Krebs Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch)

Der Titel der Vorbemerkung bezieht sich auf die unterschiedlichen Formen der Erinnerung an Ulrike Meinhof, denen der Autor während seiner Recherchen begegnet ist. Fast alle reduzierten sie auf eine Teilidentität – je nachdem zu welchem Zeitpunkt ihres Lebens sie mit ihr zu tun hatten: entweder auf die engagierte Christin, die sich gegen die Wiederbewaffnung der Bundeswehr oder die Stationierung atomarer Waffen wehrte, oder auf die Kolumnistin bei der Zeitschrift „konkret“, oder auf die Journalistin, die aufrüttelnde Sozialreportagen in Zeitungen und im Rundfunk veröffentlichte oder schließlich auf die RAF-Aktivistin – und sahen sie hierbei entweder als *geborene Revolutionärin*, als *Märtyrerin* oder als *Terroristin* und *Staatsfeindin Nr. 1*. Verzerrungen allesamt, die vieles ausblenden, um anderes zu überhöhen. Daneben, schreibt Krebs, „fand sich auch die Autorin Ulrike Meinhof, fanden sich weit über hundert Pamphlete, Artikel,

Hörfunk-Features und Kolumnen, geschrieben für den politischen Augenblick. Mit diesen Stellungnahmen ließ sich ordnen, was an Erinnerungen aufzufinden war.“[21] Aus diesem Zusammenspiel ist dann die spezifische Darstellungsweise seines biographischen Textes geworden. Er wollte, wie Krebs schreibt,

> „den Weg nachvollziehen, den sie gegangen ist. Das aber erschien mir nur möglich, indem ich zu begreifen versuchte, wie sie die Adenauer-Zeit und die große Koalition, die außerparlamentarische Bewegung und das, was sich schließlich daraus entwickelte, gesehen, wahrgenommen und erfahren hat. Was in der folgenden Darstellung als Entwicklung der zweiten deutschen Republik skizziert wird, ist der Versuch, diese mit ihren Augen zu sehen, um so den politischen Weg erkennbar zu machen, den Ulrike Meinhof gegangen ist. Nur so schien es mir möglich, sie aus dem Zugriff des öffentlichen Feindbildes ein Stück weit zu lösen; ich wollte deutlich machen, dass ihre politische Lebensgeschichte in weiten Teilen kein Einzelfall war, sondern von vielen ihrer Generation ähnlich erlebt worden ist.“[22]

Aus der Formulierung des Programms – die politische Entwicklung Deutschlands mit den Augen von Ulrike Meinhof zu betrachten – darf man nun aber nicht auf eine distanzlose Darstellung schließen. Formal gesehen ist gerade das Gegenteil der Fall. Denn durch das ausführliche Zitieren der biographischen Quellen – hier also vor allem der Texte von Ulrike Meinhof sowie der Erinnerungen von Weggefährten – wird ihr Materialcharakter hervorgehoben. Die zur Verfügung stehenden biographischen Materialien werden dabei zusammenfassend referiert und wichtige Stellen als Zitat in den Text hineinmontiert. Zudem werden die zitierten Texte von Ulrike Meinhof oftmals unmittelbar von einer oder manchmal auch mehreren Aussagen von Weggefährten flankiert. Gerade indem sich der biographische Erzähler in diesen Passagen sowohl einer narrativen Glättung als auch einer Wertung enthält, bzw. diese in die Zusammenstellung der Materialien verlagert, wird der montierende Gestus unterstrichen. Dadurch bewahrt sich der Text eine Brüchigkeit und verweist auf seine eigene Herstellung.

In den Umgang mit den schriftlichen Quellen fügt sich auch jener mit Fotografien. Werden die insgesamt sechs Großkapitel des Buchs mit einer jeweils über die Doppelseite gedruckten Fotografie eingeführt, die das

[21] Krebs, Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. 1988, S. 10.
[22] Ebd., S. 10/11.

entsprechende Zeitkolorit vermitteln sollen, so finden sich fotografische Abbildungen von Ulrike Meinhof und ihren zentralen Bezugspersonen Renate Riemeck, Klaus Rainer Röhl, Gudrun Ensslin und Andreas Baader in den laufenden Text integriert. Auf diese Weise wird ein unmittelbarer Bezug zur biographischen Narration gestiftet, so dass die Fotografien diese in einem anderen Medium erzählen und reflektieren.

Einher geht der montierende Gestus im Umgang mit den biographischen Materialien mit einer berichtenden Erzählerrede, die als nüchtern, prägnant und referierend charakterisiert werden kann und auf eine narrative Auflösung des Materials in szenische Momente verzichtet. Zudem ist der biographische Erzähler stets bemüht, historische und zeithistorische Kontexte mit einzubeziehen. So schildert er beispielsweise die Geschichte der Zeitschrift „konkret" und verfolgt ihre Tradition bis zum politischen Expressionismus zurück, nennt „Die Weltbühne" und Kurt Tucholsky als Vorbilder.[23] Dagegen wagt sich der biographische Erzähler nur an sehr wenigen Stellen, die vorhandenen Zeugnisse psychologisch zu interpretieren.[24]

In temporaler Hinsicht ist der Text streng chronologisch aufgebaut, von der Geburt – der erste Satz lautet: „Ulrike Marie Meinhof wird am 14. Mai 1934 in Oldenburg geboren"[25] – bis zum Tod in Stammheim. Das Tempo der Erzählung variiert leicht; im Zentrum stehen die 1960er Jahre, die im Vergleich zu den anderen Lebensabschnitten mehr Raum einnehmen und auch das meiste Quellenmaterial anbieten, das ja auch überwiegend aus dieser Zeit stammt. Zudem fällt die durchgehaltene Zeitform des Präsens auf; damit ordnet sich die Zeit gleichsam dem Zeitkern der Dokumente unter und behauptet ihnen gegenüber keine eigene, spätere Erzählzeit.

Doch die Zurücknahme des biographischen Erzählers auf eine berichtende und das Material zusammenstellende Instanz wird schließlich im Fortgang des Textes aufgegeben. In dem Maße, in dem sich Ulrike Meinhof politisiert und zu immer radikaleren Positionen findet, tritt neben den

[23] Vgl. Krebs, Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. 1988, S. 57/58.

[24] Ein Beispiel dafür findet sich auf S. 22. Dort heißt es zum Tod der Mutter: „Doch der Verlust der Mutter verändert sie nachhaltig. Er trifft sie in einem Alter, in dem sie – wie jeder Heranwachsende – bemüht ist, Raum gegenüber den Eltern zu gewinnen. Dieser Prozess, emotional Autonomie zu erlangen, wird nun jäh unterbrochen. Ulrike Meinhof wird in allen persönlichen Beziehungen, die sie später eingeht, eine ungeheure Beharrlichkeit entwickeln, Konflikte und Anfeindungen bis an den Rand der Selbstverleugnung und -zerstörung aushalten.

[25] Krebs, Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. 1988, S. 16.

Berichterstatter und Arrangeur der Kommentator, der wertend Stellung bezieht – und zwar explizit und dies nicht mehr den Lesenden überlässt. Indem er zunehmend die weiterhin ausführlich zitierten Texte von Ulrike Meinhof interpretiert und mehr und mehr in eine Diskussion mit ihren Argumenten eintritt, gewinnt der biographische Erzähler an Kontur. Er modelliert sich dabei weniger als analytische, denn als ethische Instanz.

Besonders deutlich zeigt sich dies in den letzten beiden Kapiteln, in denen die Zeit im Untergrund und die Jahre im Gefängnis behandelt werden. Leidenschaftlich nimmt der biographische Erzähler darin sowohl gegen die RAF als auch gegen die Maßnahmen des Staates Stellung. Er profiliert sich als kritische Instanz, die innerhalb des Konfrontationsdiskurses der 1970er und 1980er Jahre eine dritte Position einnimmt – und sich damit genau jener von Ulrike Meinhof eingebrachten dichotomen Logik: „Entweder du bist ein Teil des Problems oder ein Teil der Lösung. Dazwischen gibt es nichts“ entzieht. Zunächst heißt es, gleich zu Beginn der Schilderungen, als sich nach der Befreiung von Andreas Baader am 14. Mai 1970 die Beteiligten im Untergrund befunden haben: „Die Gruppe, die sich später so vollmundig Rote Armee Fraktion nennt, ist weder das Resultat einer konkreten politischen Praxis, noch eines strategischen Konzepts, sondern das Zufallsprodukt einer verunglückten Aktion.“[26] Sehr genau setzt sich der biographische Erzähler dann mit den überwiegend von Ulrike Meinhof stammenden Strategiepapieren der RAF auseinander. Er zeigt die wechselnden Konzepte der Gruppe, die sich zunächst als militante Unterstützung der Stadtteilarbeit verstanden hat, später, als sie die Bodenhaftung zu den Stadtteilen verloren hatte, als Element der Befreiungsbewegungen in der Dritten Welt – und weist auf ihr grundlegendes Problem hin: dass sie die Situation, in die die RAF geraten ist, nachträglich theoretisch zu begründen und mithin vor allem zu legitimieren versuchen. Ferner charakterisiert der biographische Erzähler das Agieren der RAF als zunehmend konfus, fast ausschließlich damit beschäftigt, ihre eigene Infrastruktur aufrecht zu erhalten. Politisch, so sein Urteil, völlig wirkungslos. Und schließlich legt er die Sinnlosigkeit der RAF offen, indem er Ulrike Meinhof vorrechnet, in welchem Missverhältnis die zwei Jahre im Untergrund zu den vier Jahren Haft stehen.

Ebenso leidenschaftlich geht der biographische Erzähler jedoch im anschließenden letzten Kapitel auf die übertrieben harten Verhaltensmaßnah-

[26] Ebd., S. 216.

men von staatlicher Seite ein. Vor allem schildert er die Auswirkungen der Isolationshaft auf die Gefangenen, ihre bewusst kalkulierte psychische Zerstörung und zeigt die Versuche von Seiten der Bundesanwaltschaft, Ulrike Meinhof zu psychiatrisieren. Demgegenüber wertet er die gruppeninternen Prozesse der gegenseitigen Kontrolle, die nach der Zusammenlegung in Stammheim stattfanden, weniger stark. Schließlich ergreift er, nachdem er die Ergebnisse der internationalen Untersuchungskommission referiert hat, auch in der Frage: Mord oder Selbstmord? in kritischer Weise Partei und beschließt damit seine lebensgeschichtliche Darstellung der Ulrike Meinhof: „Angenommen, Ulrike Meinhof sei am 9. 5. 1976 tatsächlich von eigener Hand zu Tode gekommen. Wer könnte da angesichts der beschriebenen Haftbedingungen ernsthaft davon sprechen, sie habe in freier Entscheidung von ihrem Recht Gebrauch gemacht, sich das Leben zu nehmen? Es gibt keinen Freitod hinter Gittern.“[27]

In zunehmendem Maße verschiebt sich demnach die Dreier-Konstellation zwischen biographischem Erzähler, biographiertem Subjekt und der Leserin, dem Leser. Müssen diese zunächst aus den präsentierten Materialien selbst Schlüsse über die Entwicklung von Ulrike Meinhof ziehen und Wertungen darüber fällen, sind sie nun mit einem selbst vehement wertenden biographischen Erzähler konfrontiert, zu dem sie sich verhalten müssen. Das Werten des Rezipienten verschiebt sich dabei auf den biographischen Erzähler selbst – nicht mehr auf das biographierte Subjekt.

3.2 Alois Prinz oder der Weg der Recherche

Alois Prinz hat für seine Biographie eine andere Form der reflexiven Brechung gewählt. Er umschließt die biographische Narration mit einer Rahmenhandlung – bezeichnet als Pro- und Epilog –, in der er punktuell zwei Momente seiner Recherchebemühungen erzählt: eine Reise im Winter nach Weilburg an der Lahn, wo Ulrike Meinhof von 1952 bis 1955 zur Schule gegangen ist, und eine Reise nach Berlin im Mai auf den Friedhof der Dreifaltigkeitskirche, den er genau 26 Jahre nach der Beerdigung von Ulrike Meinhof besucht. Diese beiden Teile stellen im Hinblick auf die intradiegetische Narration der Lebensgeschichte Ulrike Meinhofs eine extradiegetische Ebene dar. Damit wird die Beziehung zwischen dem Ich der Rahmenhandlung und der biographierten Protagonistin explizit gestaltet – der biographische Erzähler wird zu einer homodiegetischen Figur der Ge-

[27] Ebd., S. 267.

samtnarration. Er gewinnt dadurch für die Leser von Beginn an eine eigene Kontur. Das erleichtert es, zu ihm eine Beziehung aufzunehmen.[28] Umso mehr, als dieses Ich nicht nur narrativ seine Arbeitsweise offen legt und zeigt, wie es das Handwerk des Biographen ausfüllt, sondern weil es sich zugleich als selbstreflexiver, zu Zweifeln fähiger Erzähler zu erkennen gibt.

Sein erster Weg in Weilburg führt ihn zu dem Gebäude, in dem in den 1950er Jahren die Schule der Stadt untergebracht war. Er rekapituliert, was er an Informationen über Ulrike Meinhof bis dahin zusammengetragen hat und resümiert dann: „Das war so ungefähr das Bild, das ich von der Schülerin Ulrike Meinhof hatte, als ich vor ihrer alten Schule stand. Ein Bild mit vielen Widersprüchen und großen Lücken, gerade in den Jahren ihrer Kindheit und Jugend, als sie noch keine öffentliche Person war."[29] Er geht ihren ehemaligen Schulweg nach und sucht nach Resten im Stadtbild, die von damals übrig geblieben sind. Dann folgt ein meta-narrativer Einschub:

> „Was wollte ich hier finden? Eigentlich doch eine Antwort auf die Frage, wie aus einem mehr oder weniger normalen Mädchen später eine gesuchte Terroristin werden konnte, die Banken überfiel und es für vertretbar fand, ‚Bullenschweine' abzuknallen. Wahrscheinlich steckt schon im Versuch, diese Frage zu beantworten, eine große Gefahr. Man findet immer leicht Zusammenhänge, wenn man ein Leben von seinem Ende her betrachtet. Alles scheint auf das Spätere hinzudeuten. Aber nichts ist zwangsläufig. Das Spätere kann das Frühere höchstens erhellen, daraus ableiten lässt es sich nicht. Das konkrete Leben spielt sich nun einmal in der Gegenwart ab und die lässt immer viele Türen offen."[30]

Damit benennt der Ich-Erzähler die Gefahr des biographischen Verfahrens: ein Leben von seinem Ende her zu betrachten und dessen Darstellung so zu entwerfen, dass alles auf dieses Ende hin zuläuft, Vorschein und Vorzeichen des Späteren ist. Gegenüber einer retrospektiven Konstruktion

[28] Der faktuale Charakter des Buches von Alois Prinz legt es nahe, das Ich der Rahmenhandlung mit dem Autor zu identifizieren. Dieser Akt wäre mit Philipp Lejeune ein biographischer Pakt, den das Buch mit dem Leser schließt. Doch ist diese Identifikation nicht konstitutiv für die Beziehung zwischen den Lesern und dem biographischen Erzähler – viel wichtiger ist die Kontur, die dieser annimmt, und das Vertrauen, das er durch seine skeptische Art gewinnt.

[29] Prinz, Lieber wütend als traurig. Die Lebensgeschichte der Ulrike Marie Meinhof. 2003, S. 9/10.

[30] Ebd., S. 10/11.

der Lebensgeschichte behauptet der Ich-Erzähler die prinzipielle Offenheit jeder Lebenssituation, die es notwendig macht, sie jeweils aus sich heraus zu verstehen. Dies führt er weiter aus, indem er bereits an dieser Stelle im Prolog auf den *entscheidenden Augenblick* im Leben der Ulrike Meinhof zu sprechen kommt: Als sie sich bei der gewaltsamen Befreiung von Andreas Baader im Mai 1970 entscheidet, mit aus dem Fenster zu springen und zu fliehen. „Durchaus vorstellbar", schreibt er, „dass Ulrike Meinhof bis heute eine Journalistin geblieben wäre, eine erfolgreiche und bekannte, mit einer eigenen Talkshow im Fernsehen. Oder es hätte sie in die Politik verschlagen und sie wäre heute Spitzenfrau einer Partei. Alles denkbar. […] Viele mit den gleichen Erfahrungen und der gleichen politischen Einstellung wie sie haben diesen Sprung nicht gemacht. Warum gerade sie? War dieser Sprung ein bewusster Entschluss? Oder doch nur eine Kurzschlusshandlung? Ging diesem Sprung eine Entwicklung voraus, die weit zurückreicht?"[31] Wieder reflektiert der Ich-Erzähler damit das biographische Handwerk. Wie weit darf dessen Konstruktion einer kontinuierlich aufeinander aufbauenden Lebensgeschichte gehen? Wie schlüssig, wie stimmig darf er sie gestalten und in einer synthetischen Idee über das Leben eines anderen zusammenschließen?

In den Reflexionen auf das Handwerk des Biographen verhandelt der Ich-Erzäher auch das Maß an Nähe und Empathie, das er gegenüber Ulrike Meinhof aufzubringen vermag. Und dies verweist auf sein eigenes ethisches Selbstverständnis. An einer Stelle erinnert er sich, wie ihn Mitte der 1970er Jahre als Schüler die Nachricht von dem Tod Ulrike Meinhofs erreichte und bei ihm und seinen Mitschülern Verlegenheit und Ratlosigkeit auslöste. Seitdem blieb, so der Ich-Erzähler, „eine Verstörung, eine Frage, die ich nicht einmal richtig ausdrücken konnte und die sich auch nicht beruhigen ließ mit Formeln wie ‚Kein Ziel heiligt alle Mittel' oder ‚Gewalt ist nie ein Weg'. Da war einerseits diese Sehnsucht nach einem größeren, besseren, wilderen Leben. Und andererseits dieses kalte Morden und dieser unversöhnliche Hass."[32] Der Widerspruch, wie er für den Ich-Erzähler aus dem Leben Ulrike Meinhofs aufscheint, führt ihn in ein ethisches Dilemma. Einerseits steht für ihn die Grenze zu Gewalt und Mord, die von der RAF überschritten worden ist, nicht in Frage. Hier nimmt er eine klare Haltung ein, zeigt – gegenüber den Lesenden – ein

[31] Ebd., S. 11.
[32] Ebd., S. 13.

klares ethisches Profil. Doch dies bewirkt nicht, dass er Ulrike Meinhof einfach verurteilt und sie in Distanz rückt. Es bleibt ein gewisses Maß an Neugier, an ‚Wissenwollen' – so verstörend es auch wirken mag – und das treibt ihn an auf seiner biographischen Recherche. Indem er die ethische Dimension seines biographischen Versuchs explizit ausspricht, spricht er damit zugleich den Leser direkt an. Er stiftet im Prolog also vor allem über den Bereich ethischer Fragen die Beziehung zu den Lesenden.[33]

Derart auf einen ethischen Grundton eingestimmt hebt sodann die biographische Narration an, die chronologisch und in einem gleichmäßigen Erzähltempo die Lebensgeschichte der Ulrike Meinhof aufrollt. Als Zeitform wird streng das Präteritum durchgehalten, was den, gegenüber dem Zeitkern der schriftlichen Dokumente, nachträglichen Weg der Recherche betont und ihr eine eigene Zeit zugesteht. Der biographische Erzähler verwandelt sich darüber in eine heterodiegetische Erzählinstanz, die gleichsam im Hintergrund agiert. Dem korrespondiert eine feine Balance im Umgang mit den biographischen Quellen. Einerseits werden diese explizit und zum Teil ausführlich als Quellen zitiert, so dass – ähnlich wie bei Krebs – stets eine Erzählsituation impliziert wird, der biographische Erzähler werte das Material aus, kommentiere und interpretiere es. Manchmal finden sich auch ausdrücklich quellenkritische Äußerungen, in denen der biographische Erzähler seine Skepsis formuliert. Andererseits jedoch nutzt der biographische Erzähler in diesem Fall zugleich die Möglichkeit, das szenische Potential der Materialien frei zu legen und das Geschehen im Gestus der Unmittelbarkeit zu vergegenwärtigen.[34] Demgegenüber wird das

[33] In der Hörbuchfassung von „Lieber wütend als traurig" – in der Regie von Angelika Schaack – hat dieser ethische Aspekt eine elegante Form gefunden. Während der Text von Eva Mattes und Axel Milberg gesprochen wird, ist im Prolog und im Epilog die Stimme des Autors Alois Prinz zu hören. Die bayerische Klangfarbe von Prinz betont gegenüber den ausgebildeten Sprecherstimmen von Mattes und Milberg das subjektive Moment – eine Strategie akustischer Authentifizierung. Erschienen ist das Hörbuch in der Hörcompany, Hamburg 2005.

[34] Ein eindrückliches Beispiel dafür ist, wie Prinz einen Film von Helke Sanders-Brahms in seinen Text einbaut, der ein Gespräch mit Ulrike Meinhof in deren Berliner Wohnung zeigt. Darin äußert sie, dass gerade für Frauen die Erziehungsaufgaben und die politische Arbeit kaum zu vereinbaren seien. Immer wieder kippt dabei in der Narration das filmische Geschehen in die Unmittelbarkeit, andererseits bleibt die Inszenierung, die dem Film zugrunde liegt, nicht unerwähnt.

visuelle Potential von Fotografien kaum genutzt. Es findet sich lediglich in der Mitte des Buchs – losgelöst und ohne direkten Bezug zur biographischen Narration – eine Fotostrecke von acht Abbildungen. Auffällig ist daran lediglich die Achronie der letzten Fotografie, eine Nahaufnahme (vermutlich ein Bildausschnitt) von Ulrike Meinhof, kurz bevor sie in den Untergrund ging – wie die Bildunterschrift aufklärt. Es zeigt eine traurige Frau im Halbprofil, die Augen blicken nach links weit über den Bildraum hinaus, der Kopf ist – in der Geste der Melancholie – aufgestützt. Diese Abbildung korrespondiert mit der für den Titel gewählten Fotografie, der ebenfalls eine melancholische Ulrike Meinhof zeigt und damit in Spannung zum Buchtitel tritt.

(Abb.2: Alois Prinz, Lieber wütend als traurig)

Ferner treten zwei weitere Strategien im Umgang mit den biographischen Quellen hervor. Der biographische Erzähler flicht immer wieder parallele Lebensläufe in knappen Ausschnitten ein. So erzählt er, wenn er auf die Bombardierung von Jena zu sprechen kommt, die Ulrike Meinhof als Kind miterlebt hat, die Erlebnisse von Riccarda Huch und greift auf deren Aufzeichnungen zurück.[35] Oder er erzählt von dem Schriftsteller Thomas

[35] Vgl. Prinz, Lieber wütend als traurig. Die Lebensgeschichte der Ulrike Marie Meinhof. 2003, S. 45ff.

Valentin, der ebenfalls in Weilburg zur Schule gegangen ist und später einen Roman über den Schulalltag in den Nachkriegsjahren mit dem Titel „Die Unberatenen“ geschrieben hat.[36] Indem diese Texte nicht nur als Quellen zitiert sondern narrativ eingebettet und kontextualisiert werden, schließt dieses Verfahren nicht Lücken, sondern macht gerade auf sie aufmerksam. Einen ähnlichen Effekt erzielen auch die häufigen Rückgriffe auf philosophische Texte. Trat der biographische Erzähler bei Krebs als jemand hervor, der vor allem die historischen und mehr noch die zeitgeschichtlichen Hintergründe einbezog, so sind es hier Verweise auf damals aktuelle Philosophen, so auf Albert Camus mit „Der Mensch in der Revolte“, auf Hans Jonas und sein „Das Prinzip Verantwortung“ und vor allem auf die Schriften von Theodor W. Adorno. Auf psychologische Interpretationen lässt sich auch dieser biographische Erzähler nur sehr selten ein.

Der Epilog setzt mit den letzten beiden Strophen von Ingeborg Bachmanns Gedicht „Erklär mir, Liebe“ ein. Ihm entnimmt der biographische Erzähler, der nun wieder als Ich-Erzähler auftritt, die Dichotomie zwischen Gedanken und Liebe, rationaler und emotionaler Intelligenz, die ihn zu seiner von Peter Brückner inspirierten,[37] abschließenden Interpretation von Ulrike Meinhof führt. Im Epilog heißt es:

> „Mein Blick bleibt wieder hängen an der Namenstafel mit den Kleinbuchstaben: ulrike marie meinhof. Ich wäre ihr gerne noch näher gekommen, hätte sie gerne besser verstanden. Aber irgendwann hatte ich das Gefühl, als ob sie immer undeutlicher wird. Ich dachte, es liegt daran, dass ich zu wenig über sie weiß und mehr Material, mehr Informationen über sie zusammentragen muss. Also sammelte ich noch mehr Material, las noch mehr, wechselte noch mehr Briefe. Aber dann merkte ich, dass das alles keine Frage der lückenlosen Recherche ist. Noch so viele Bücher, Artikel, Briefe, Gespräche hätten mir nicht weitergeholfen. Es war einfach so, dass sie allmählich verschwunden ist. Und zurück blieb ein Netz von Gedanken, so eng und fest, dass ich sie dahinter kaum mehr sehen konnte.“[38]

[36] Vgl. ebd., S. 69/70.

[37] Vgl. ebd. S. 247. Peter Brückner komme in seinem Buch „Ulrike Meinhof und die deutschen Verhältnisse“, so berichtet der biographische Erzähler, zu der Interpretation, die Protagonisten der RAF und besonders Ulrike Meinhof sei mehr und mehr hinter ihrer kämpferischen Weltsicht verschwunden.

[38] Ebd., S. 300.

3.3 Jutta Ditfurth oder die Suggestion des Präsens

Bereits auf den ersten Blick signalisiert die Biographie von Jutta Ditfurth, sie überbiete ihre beiden Vorgänger. Mit 450 Textseiten fällt sie deutlich umfangreicher aus, und sie nennt sich im Untertitel – selbstbewusst – „Die Biographie". Der Klappentext verspricht denn auch „die Wahrheit über Ulrike Meinhof" und bezeichnet das Buch als die „erste umfassende Biographie". Zudem setzt das Buch mit dem gewählten Titelbild einen deutlich anderen Akzent.

(Abb. 3: Jutta Ditfurth, Ulrike Meinhof. Die Biographie)

Gezeigt wird nicht noch einmal die *Ikone* Ulrike Meinhof, der *traurige Engel*, sondern eine selbstbewusst den Betrachter anblickende und lächelnde Frau. Mit Ausnahme des Einbands gibt es keine weiteren Fotografien. Das Buch setzt ganz auf das Medium der Schrift und verrät darin einen geradezu protestantischen Geist. Noch vor dem Inhaltsverzeichnis findet sich als Paratext ein Auszug aus Bertolt Brechts Gedicht „An die Nachgeborenen". Er wirbt mit der – bereits von Klaus Wagenbach in dessen Grabrede auf Ulrike Meinhof zitierten – Einsicht des lyrischen Ichs: „Ach, wir/die wir den Boden bereiten wollten für Freundlichkeit/konnten selber nicht freundlich sein" und mit der Bitte: „Gedenkt unserer mit Nachsicht". Damit holt dieser Ausschnitt in den paratextuellen Schwellenraum, was bereits im Kalkül zwischen dem Namen der Autorin und ihrem biographischen Objekt angelegt und entsprechend in die Verkaufsstrategie des Verlags eingegangen sowie in den Rezensionen gerne aufgegriffen worden

ist: Eine linke Reizfigur – Jutta Ditfurth, Mitbegründerin der *Grünen*, 1991 aus Protest gegen die aufgegebenen Ideale wieder ausgetreten – schreibt über eine andere, ältere linke Reizfigur.[39] Die sicher nicht unvorbelastete, zum Springer-Konzern gehörende Tageszeitung „Die Welt" titelte sogar anlässlich einer Buchpräsentation in Berlin: „Ditfurth als Ulrike Meinhofs Seelenverwandte" und schrieb dann: „Eine gescheiterte radikale Linke schreibt über eine gescheiterte radikale Linke. […] Man muss kein Küchenpsychologe sein, um die Seelenverwandtschaft zu sehen, die Ditfurth für Meinhof empfinden dürfte."[40]

Für den Aufbau einer Beziehung zwischen dem biographischen Erzähler und der Leserin oder dem Leser hat dies zur Konsequenz, dass sich jener in viel stärkerem Maß als bei den anderen beiden Biographien, dessen Autoren weit weniger öffentlich in Erscheinung getreten sind, mit außertextuellen Informationen anfüllt. Je nach Maß des Vorwissens werden die politische Position oder das provokative Temperament Jutta Ditfurths auf die narrative Instanz projiziert. Dasselbe gilt auch für eine geschlechtliche Zu- und Einordnung des biographischen Erzählers, der sich hier in eine biographische Erzählerin verwandelt.[41] Ferner wird die Tatsache, dass zum ersten Mal eine Autorin über Ulrike Meinhof schreibt, je nach der Bedeutung, die der Leser oder die Leserin dieser Tatsache beimisst, auch mit der damit implizierten Wertung einfließen. Der Aufbau einer Beziehung jedenfalls, die zu einer Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz führen soll, wird im Fall der Biographie Ditfurths weit stärker durch außertextuelle Aspekte geprägt sein.

In temporaler Hinsicht ist auch diese Biographie chronologisch aufgebaut – mit einer entscheidenden Ausnahme: dem Anfang. Die biographische Narration setzt mit der gewaltsamen Befreiung von Andreas Baader ein. Damit hebt auch diese Narration den Stellenwert dieses Moments

[39] Vgl. exemplarisch das Interview mit Jutta Ditfurth im STERN: Luik, Arno (2008, 2. Juni): „Sie war die große Schwester der 68er" Interview mit Jutta Ditfurth. http://www.stern.de/politik/historie602814.html

[40] Hollstein, Miriam (2008, 2. Juni): Ditfurth als Ulrike Meinhofs Seelenverwandte. http://www.welt.de/politik/article1382350/Ditfurth_als_Ulrike_Meinhofs_Seelenverwandte_html

[41] Dies gilt freilich auch für die anderen beiden Biographien. Gerade ihr faktualer Charakter verstärkt einen geradezu *automatischen* Impuls, das Geschlecht des Autors auf die biographische Erzählinstanz zu übertragen. Dies gilt zumindest solange, bis der Text diesen rezeptiven Reflex bestätigt oder *entautomatisiert*.

hervor – als Wendepunkt im Leben von Ulrike Meinhof und als Geburtsstunde der RAF zugleich. Der Duktus der Darstellung ist nüchtern und faktographisch, gerade dort, wo es um ein, inzwischen zu einem Topos gewordenen Bild geht: das offene Fenster des *Deutschen Zentralinstituts für soziale Fragen*, das für den Sprung in ein anderes Leben, in die Illegalität steht: „Andreas Baader und hinter ihm Ulrike Meinhof sprangen aus dem offenen Fenster in den Garten, die anderen drei hinterher."[42] Doch dann hält die Schilderung an und es öffnet sich eine proleptische Parenthese:

> „– Im Aschenbecher lag eine eng zusammengerollte Banderole. Während der Fahndung in den darauf folgenden Jahren zeigte die Polizei im Fernsehen konspirative Wohnungen und konnte oftmals die Frage, wer von den Gesuchten dort übernachtet hatte, nicht beantworten. Wer Ulrike Meinhof kannte und Banderolenröllchen auf Fernsehbildern entdeckte, wusste Bescheid. –" Danach springt die Darstellung wieder in das geschilderte Geschehen: „Kurz danach heulten die Motoren zweier Autos auf. Dann war es, bis auf ein paar Vogelstimmen, wieder still."[43]

Die Parenthese ist nicht nur ein dramatisches Mittel, die Spannung zu steigern. Vor allem stilisiert sich hier die biographische Erzählerin als intime, detektivisch begabte Kennerin Ulrike Meinhofs. Zudem stiftet sie eine Art *Wir-Gefühl* der Sympathisanten und Linken und bekennt ihre Parteilichkeit.

Die hier feststellbare Spannung ist für die gesamte biographische Narration konstitutiv: ganz in der Nähe der um Distanz bemühten Zeithistorikerin, die sich am britischen Ideal der Faktenfülle orientiert, steht immer die gesellschaftskritische, *linke* Publizistin, die sich als ein Sprachrohr der Linken versteht.[44] Beiden Anteilen der narrativen Instanz ist hingegen wenig an der Materialität der Quellen gelegen. So fallen denn auch die Zitate sehr viel kürzer aus. Umso enthemmter löst die biographische Erzählerin die Quellen szenisch auf und findet so zu einer flüssigen, ungebrochenen, von keinen Skrupeln gebremsten Lebenserzählung. Das wirkt sich auch auf die Zeitform aus. Obwohl konsequent im Präteritum geschrieben, fällt sie von Beginn an in einen präsentischen Modus. Die szenische Auflösung geht soweit, dass die biographische Erzählerin ihre Darstellung zumeist intern

[42] Ditfurth, Jutta: Ulrike Meinhof. Die Biographie. Berlin: Ullstein 2007, S. 15.
[43] Ebd. S. 15.
[44] Immer wieder verwendet die biographische Erzählerin Wendung wie „die Linke" oder „für die Linke" oder „in der Linken". *Die Linke* wird somit der Ort, an dem sich die biographische Erzählerin positioniert.

auf Ulrike Meinhof fokalisiert. Dies führt zu dem Effekt, dass die für die Form der Biographie konstitutive Empathie zwischen der biographischen Erzählerin und dem biographierten Subjekt in eine Identifikation umschlägt. Die Erzählerin und das erzählte Subjekt kommen zur Deckung, gehen ineinander auf. Es wird ein Verhältnis gestiftet, das sich nicht mehr auf ein Auswerten und Interpretieren von biographischen Quellen stützt, sondern nur noch als fiktional angesehen werden kann. Selbst intime Empfindungen werden auf diese Weise erzählt. Ein Beispiel:

> „Am 6. Oktober 1952, zwei Tage nach ihrer Ankunft in Weilburg, klingelte es. Die 17-Jährige öffnete und Maria fiel ihr um den Hals. Die hatte sich per Bahn auf den Weg gemacht, um ihre Freundin, die am nächsten Tag ihren 18. Geburtstag feierte, zu besuchen. […] Maria übernachtete bei ihrer Freundin und weckte die Schlaftrunkene am Geburtstagsmorgen zärtlich. Ulrike Meinhof wünschte sich, dass sie hierbliebe, um jeden Morgen so geweckt zu werden. Riemeck beobachtete die beiden Mädchen beim Frühstück misstrauisch. Die zogen sich wieder in ihr Zimmer zurück und lagen schmusend auf dem Bett, als Riemeck, ohne anzuklopfen, eintrat. Ihr Gesicht verfinsterte sich, sie drehte sich um und verließ den Raum wieder, ohne ein Wort zu sagen.“[45]

Aber auch dort, wo sich die biographische Erzählerin einzelnen Texten von Ulrike Meinhof oder Dossiers der RAF zuwendet, zerstückelt sie diese in kurze Zitate und Zusammenfassungen in indirekter Rede. Dadurch verschleifen sich Erzählerrede und zitierte Rede; und der Kommentar der biographischen Erzählerin hebt sich weniger deutlich dagegen ab. Gleichwohl setzt sich die biographische Erzählerin mit den Quellen auseinander, analysiert sie und findet auch – gerade gegenüber den Verlautbarungen der RAF – zu klaren Wertungen.[46]

[45] Ebd. S. 72.

[46] Siehe als Beispiel die Auseinandersetzung mit der ersten Verlautbarung der RAF in „Agit 833“, drei Wochen nach der gewaltsamen Befreiung von Andreas Baader. Dort heißt es: „Er [der Text] enthält, trotz des gewollt proletenhaften Jargons, einer schiefen Argumentation und des Fehlens jeglicher gesellschaftlicher Analyse, eine unmissverständliche Positionsbestimmung. Die Gruppe sagt den bewaffneten Kampf an.“ Sodann folgt eine Zusammenfassung des Textes, durchmischt mit einigen knappen Zitaten. Schließlich folgt eine tiefere Analyse, in der die biographische Erzählerin die argumentativen Widersprüche aufzeigt sowie die Veränderungen im Vergleich zu früheren Texten Ulrike Meinhofs. Ebd., S. 282/283.

Bei der Darstellung der gewaltsamen Attentate der RAF indes und der Zeit im Gefängnis, zieht sich die biographische Erzählerin eher auf eine berichtende, zugleich jedoch ungebrochen präsentische Position zurück. Die Parteinahme rutscht hier in die Auswahl und Anordnung des Materials. Wenn beispielsweise die sog. ‚Maioffensive' der RAF behandelt wird, setzt die Narration wie folgt ein: „11. Mai 1972, Frankfurt am Main: In jenem Monat verminte die US-Luftwaffe alle Häfen Nordvietnams und bombardierte Hanoi, Haiphong und die Provinz Than Hoa. Die RAF ließ drei Rohrbomben mit einer Sprengkraft von 80 Kilogramm TNT im Hauptquartier des V. Armeekorps der US-Streitkräfte im IG-Farben-Haus explodieren."[47] Durch die Gegenüberstellung der Geschehnisse in Vietnam und in Frankfurt schließt sich die biographische Erzählerin genau jener Legitimationsstrategie an, mit der Ulrike Meinhof im Namen der RAF deren Handeln zu legitimieren versucht. Von einer kritischen Analyse, wie zum Beispiel bei Krebs, findet sich nichts.

Diese Strategie der Darstellung setzt sich fort, wenn die biographische Erzählerin die Zeit im Gefängnis und des Prozesses gegen Ulrike Meinhof und die der anderen Inhaftierten erzählt. Manchmal sind es explizite, als kleine Spitzen eingesetzte Kommentare, manchmal ist es wiederum allein die Auswahl und Anordnung, durch die sich die biographische Erzählerin gegen den Staat positioniert. So beendet sie die Schilderung der gewaltsamen Abnahme der Fingerabdrücke Ulrike Meinhofs nach deren Verhaftung mit dem Hinweis, dass das BKA überhaupt keine anderen Fingerabdrücke von ihr besaß, mit denen die aktuellen hätten verglichen werden können.[48]

Der Schluss der biographischen Narration besteht schließlich aus einer Gegenüberstellung. Zunächst wird die Beerdigung von Ulrike Meinhof auf dem Berliner Friedhof am 15. Mai 1976 erzählt, einschließlich einiger Zitate aus den dort gehaltenen Grabreden. Dem wird als Schlusspointe das Schicksal von Ulrike Meinhofs Gehirn gegenübergestellt, das bis zum Jahr 2002 in universitären psychiatrischen Instituten aufbewahrt worden ist.[49]

[47] Ebd., S. 338/339.

[48] Ebd., S. 347.

[49] Mit diesem Ende legt Ditfurth u.a. eine geheime Spur zu ihrer Autobiographie, die im Jahr 2002 erschienen ist. Diese beginnt mit der Schilderung, wie die Autorin als Baby in die Dachkammer der Psychiatrischen Universitätsklinik Würzburg gelegt wurde, über ihr in den Regalen in Formalin eingelegte Gehirne. Die autobiographischen Aufzeichnungen, die sich über die individuellen und gesellschaftlichen Bedingungen der eigenen Politisierung Rechenschaft abgeben wollen, enden in den Jahren 1975/76. Darin klärt sie auch ihr Verhältnis zur RAF und bekennt, dass ihr Ulrike Meinhof näher stand als andere Mitglieder der RAF. Es ist hier nicht der Platz, die Konstellation der beiden Bücher genauer zu analysieren, aber es wäre eine lohnende Aufgabe. Vgl. Ditfurth, Jutta: Durch

„Nach öffentlichen Protesten“, so beschließt die biographische Erzählerin, „wurde das, was von Ulrike Meinhofs Gehirn noch übrig war, bestattet. Da war sie bereits 26 Jahre tot.“[50]

4 Biographien im Diskurs über die RAF

Nachdem in den Einzelanalysen der drei Biographien von Ulrike Meinhof das jeweilige Konzept und die je spezifische Erzählweise hervorgetreten sind, möchte ich nun zu der Ausgangsfrage zurückkehren. Welche Funktion übernehmen lebensgeschichtliche Darstellungen im Diskurs der Aufarbeitung und des kulturellen Gedächtnisses der RAF?

Durch ihr Selbstverständnis und ihre gewaltsame Praxis – aber sicherlich auch durch die hysterische Medienberichterstattung der 1970er Jahre – haben sich die RAF und ihre Mitglieder gegen den bundesrepublikanischen Staat und seine bürgerliche Kultur gestellt. Zudem haben die Mitglieder der RAF vehement mit ihrer bürgerlichen Identität gerungen, haben sie bekämpft – allen voran die tief christlich geprägten Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof. Lebensgeschichtliche Darstellungen sind vor diesem Hintergrund zunächst einmal als ein Aufbrechen jenes dichotomen Konfrontationsdiskurses anzusehen, der die Auseinandersetzung um die RAF auf beiden Seiten lange geprägt hat. Mario Krebs markiert mit seiner Biographie, die eigentlich als Nebenprodukt eines nicht-finanzierbaren Films über Ulrike Meinhof entstanden ist,[51] Ende der 1980er Jahre den Anfang dieses allmählichen Aufbrechens – zu einem Zeitpunkt als es die RAF, wenn auch mehr als politisches Randphänomen, noch gab.

Zudem ebnet eine Biographie – weit stärker als andere Formen der Darstellung – den Weg, ihren Protagonisten nach Maßgabe der bürgerlichen Konzepte von Individualität und Identität zu sehen – mithin als ein Subjekt, das sich im Verhältnis zur Geschichte und Gegenwart seiner Kultur herausbildet. Biographien holen also die Mitglieder der RAF über ihre Form wieder in die bürgerliche Kultur zurück und verleihen ihnen eine Teilhabe

unsichtbare Mauern. Wie wird so eine links? Köln: Kiepenheuer und Witsch 2002.

[50] Ditfurth, Ulrike Meinhof. 2007, S. 448.

[51] Mario Krebs schrieb für den Film „Die weiße Rose“ von Michael Verhoeven – er kam 1982 in die Kinos – das Drehbuch. Nach dem Erfolg des Films beauftragte ihn ein Berliner Filmproduzent damit, ein Drehbuch für einen Spielfilm über Ulrike Meinhof zu entwickeln. So begann er zu recherchieren. Das Drehbuch stellte er 1984 fertig; doch der Film ließ sich zu dieser Zeit nicht finanzieren. So kam er auf die Idee, das zusammengetragene Material in Form einer Biographie darzustellen. Vgl. Krebs, Ulrike Meinhof. Ein Leben im Widerspruch. 1988, S. 9.

an der deutschen Kultur und Geschichte, die ihnen zuvor – vor allem in der medialen Öffentlichkeit der 1970er Jahre – diskursiv abgesprochen worden war.[52] Damit werden sie aber zugleich in die allgemeine, von den Autoren geteilte und zumindest zeitweise miterlebte Geschichte zurückgeholt.[53]

Somit besteht die wohl wichtigste Funktion der Biographien über Führungsfiguren der RAF darin, den Linksterrorismus als Teil der deutschen Geschichte zu begreifen, als ein Phänomen, das nicht als Bedrohung von außen über die bundesrepublikanische Gesellschaft hinein gebrochen, sondern aus ihrer eigenen, inneren Verfassung, aus ihren spezifischen Bedingungen und Strukturen erwachsen ist. Die Biographien nehmen dabei die Aufgabe auf sich, mit dem Augenmerk auf ein Individuum herauszuarbeiten, in welchen gesellschaftlichen Räumen es sich bewegte, welchen Prägekräften es dabei ausgesetzt war, und wie es darin agierte. Die gesellschaftlichen Institutionen – hier sehr weit verstanden – werden dabei nicht nur als Räume begriffen, in denen bestimmte Werte und Normen zirkulieren, die all jene übernehmen müssen, die sich darin behaupten wollen. Sie alle besitzen darüber hinaus die Funktion von Biographiegeneratoren. Sie bringen in je unterschiedlicher Deutlichkeit präskriptive Muster und erwartbare Szenarien des Lebenslaufs hervor und entwickeln dabei eine Dynamik der Erwartungen, deren Verfehlen der Einzelne nur als Bruch oder Scheitern erleben kann. Die Untersuchung, wie das biographierte Individuum in den gesellschaftlichen Räumen agierte, zielt letztlich darauf, den grundsätzlichen Bruch mit der Gesellschaft nachvollziehbar zu machen. Wie die Analyse der drei Biographien von Ulrike Meinhof gezeigt hat, ist dies ein Dilemma, das nicht nur die inhaltlich-thematischen Ebene betrifft, sondern sich auch auf die formale Ebene auswirkt.

[52] Ulrike Edschmid, hat dies in ihrem Buch „Frau mit Waffe“ aus dem Jahr 1996, für das sie eine abgeschwächte Form der Biographie gewählt hat, sehr prägnant ausgedrückt. In ihrer Vorbemerkung schreibt sie: „Die beiden biographischen Erzählungen folgen dem Leben von Katharina de Fries und Astrid Proll. Beide Frauen wurden in der Öffentlichkeit mit dem Begriff ‚Terroristin‘ gebrandmarkt. Begriffe aber vernichten die Geschichte des einzelnen Menschen.“ Und über ihr Verfahren schreibt sie: „Nach langen, viele Wochen dauernden Gesprächen mit beiden Frauen habe ich die Texte geschrieben. Sie tragen den Blick der Zeitgenossenschaft und der Freundschaft.“ Edschmid, Ulrike: Frau mit Waffe. Zwei Geschichten aus terroristischen Zeiten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, Vorbemerkung. (Die Erstveröffentlichung erfolgte 1996 bei Rowohlt Berlin).

[53] Die drei Meinhof-Biographen gehören alle der nachfolgenden Generation von Ulrike Meinhof an – Krebs und Ditfurth sind Jahrgang 1951, Prinz ist Jahrgang 1958. Als *Nachgeborene* haben sie jedoch die 1960er, vor allem aber die 1970er Jahre miterlebt und sind von ihnen geprägt worden.

Alle drei der untersuchten Biographien von Ulrike Meinhof stellen die folgenden gesellschaftlichen Räume als die für sie entscheidenden dar: (1) die Erziehung – bei Ulrike Meinhof durch die Ziehmutter Renate Riemeck, die als fortschrittliche, anthroposophisch orientierte Pädagogin eine akademische Karriere macht – (2) das Studium an einer weitgehend autoritären Universität, innerhalb derer sich allmählich ein politisches Engagement der Studierenden im Protest gegen die Wiederbewaffnung der BRD entwickelt – (3) die Arbeit bei „konkret" und die im inneren Zirkel erfolgte kommunistische Schulung durch die verbotene KPD – (4) die Ehe mit Klaus Rainer Röhl, die Geburt zweier Kinder und der Versuch, ein bürgerliches, linksliberales Familienleben zu führen – (5) das Leben in der politisierten alternativen Szene von Berlin mit ihrem Kampf um neue Lebensformen, gleichberechtigt, mit neuen Erziehungsmethoden gegenüber den Kindern, und bestrebt, Politik und Privatleben zu vereinen – (6) der Kontakt zum Sozialistischen Studentenbund Deutschlands (SDS) und dessen Konzept der Gegengewalt, d.h. die Strategie, mit Gewalt den gewalttätigen Staat zu zwingen, sein wahres Gesicht zu zeigen.

Auf der inhaltlich-thematischen Ebene machen alle drei Biographien ihre Lesenden zu Zeugen, wie sich Ulrike Meinhof in den verschiedenen gesellschaftlichen Räumen an den jeweiligen Normen stößt und zu einem bestimmten Zeitpunkt als ungenügend betrachtet. Sie zeigen immer wieder kleine Brüche, die auf den großen Bruch zusteuern. Zudem bieten sie – mehr oder weniger behutsam – bestimmte Erklärungsmuster an, warum es schließlich zu dem endgültigen Bruch kam. So legt der biographische Erzähler bei Krebs viel Wert auf das Aufzeigen der zeitgeschichtlichen Zusammenhänge und der politischen Debatten – vor allem der Diskussion um das Konzept der *Gegengewalt* im Kontakt mit dem SDS schreibt er den entscheidenden Schub zur Radikalisierung zu. Bei Prinz rekurriert der biographische Erzähler eher auf die philosophische Ideengeschichte der Zeit – vor allem Adornos Begriff des *Verblendungszusammenhangs* ist bei ihm wichtig – und interpretiert Ulrike Meinhofs Verhalten als ein Absolutsetzen dieser Ideen. Der biographischen Erzählerin bei Ditfurth schließlich erscheint Ulrike Meinhofs Verhalten, obwohl auch sie die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge herausarbeitet, als Folge eines in den Bedingungen der Erziehung angelegten, politisch-ethischen Rigorismus.

Einschneidender jedoch als auf der inhaltlich-thematischen Ebene der Erzählung drückt sich der Bruch mit der Gesellschaft in der Form der Erzählung aus. Dies zeigt sich vor allem in der Figuration der narrativen Instanz. Der erzählte Bruch verhindert, dass der jeweilige biographische Erzähler hinter dem erzählten Leben verschwinden kann. Vielmehr zwingt er ihn, sich gegenüber dem biographierten Subjekt und vor dem Leser zu positionieren –gleichsam sein Gesicht zu zeigen und Farbe zu bekennen.

Bei Krebs tritt der biographische Erzähler erst im Augenblick des Bruchs hervor, um dann umso vehementer Stellung zu beziehen. Der biographische Erzähler bei Prinz indes positioniert sich in einer eigenen Rahmenerzählung explizit und nimmt dabei eine ethische Kontur an. So baut er zunächst eine Distanz auf, um sich von dort behutsam annähern zu können. Die biographische Erzählerin bei Ditfurth schließlich positioniert sich implizit – und zwar zunächst politisch. Ein ethischer Aspekt tritt in dem Maß hinzu, als deutlich wird, dass sie die Rigorosität und Radikalität im Handeln ihres biographierten Subjekts teilt und als gute Eigenschaft wertet. So erscheint ihr der endgültige Bruch als folgerichtige Konsequenz der vorangegangenen Brüche, als Resultat eines heroischen Abarbeitens eines Individuums an der Starrheit der gesellschaftlichen Institutionen. Letztlich nimmt der Bruch für sie eine tragische Gestalt an, da er von falschen Ideen fehlgeleitet worden ist und in eine politische Sackgasse geführt hat.

Wie die Figuration der narrativen Instanz im Einzelnen auch gestaltet sein mag, es gilt, dass in dem Maße, in dem ein biographischer Erzähler in Erscheinung tritt, der Leser angesprochen und gegenüber der biographischen Erzählung in eine aktive, beobachtende und wertende Rolle gehoben wird. Dabei steht letztlich auch seine Selbstkonstitution zur Disposition – jenes komplexe Konstrukt aus Geschichte, Gesellschaft und Individuum.

Sylvia Henze

Die RAF und die DDR –

Zur künstlerischen Darstellung eines „blinden Flecks“ in Ulrich Woelks „Die letzte Vorstellung“, Ulrich Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind“ und Volker Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss“

Einleitung

> „Die Vergangenheit ist das,
> woran die Menschen sich erinnern.“[1]

Wie dieses pointierte Zitat aus Ulrich Woelks Roman „Die letzte Vorstellung“ verdeutlicht, zeichnet sich die Repräsentation der Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis einer Gesellschaft notwendigerweise durch Selektivität und nachträgliche Rekonstruktion aus. In Bezug auf die Rote Armee Fraktion (RAF) ist die Aushandlung von Geschichte auch dreißig Jahre nach dem „Deutschen Herbst“ noch nicht abgeschlossen, was 2008 an der medialen Resonanz auf die Verfilmung von Stefan Austs „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ersichtlich wurde.

Bereits in den 1970er und 1980er Jahren entstand durch den Mediendiskurs und die eigene Bildsprache der RAF eine Ikonographie des Terrors, die sich Ende des 20. Jahrhunderts vom historischen Kontext zu lösen begann und die Mitglieder der RAF im Zuge der Radical-Chic-Welle zu Pop-Ikonen stilisierte.[2] Seit der Jahrtausendwende findet erneut eine verstärkte Auseinandersetzung mit dem RAF-Terrorismus statt, die den

[1] Woelk, Ulrich: Die letzte Vorstellung. Hamburg: dtv 2004, S. 293.

[2] Vgl. Klonk, Charlotte: „Ein Bild bei dem man weinen möchte.“ Zwischen Demütigung und der Erpressung von Mitleid: Wie die RAF den Terror mit Bildern entwickelte. In: Süddeutsche Zeitung vom 18.09.2007. http://www.sueddeutsche.de/kultur/843/418608/text/(letzter Zugriff am 15.05.2009); Sachsse, Rolf: Prada Meinhof. Die RAF als Marke. Ein Versuch in politischer Ikonologie. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Hrsg. von

Eindruck einer umfassenden Auf- und Verarbeitung des RAF-Terrorismus erweckt. An dieser Aufarbeitung beteiligen sich inzwischen neben der Generation der Zeitzeugen auch die zwei folgenden Generationen, deren Vorstellungen des „Deutschen Herbstes" maßgeblich durch die medial überlieferten, „ikonischen" Bilder der RAF geprägt sind.[3]

Es gibt inzwischen neben zahllosen politischen Schriften auch Filme, Biographien und Romane, die das Thema RAF beleuchten. Durch die wiederholte Thematisierung erscheint die RAF inzwischen als eines der „[…] Kapitel der Zeitgeschichte, die als weithin abgearbeitet gelten."[4]

Ausgeblendet wird in dieser Einschätzung die Tatsache, dass die Ikonographie des RAF-Terrors selektiv ist insofern, als dass die westdeutsche Perspektive dominiert, während die ostdeutsche Facette des Themas RAF so gut wie keine Bilder hinterlassen hat. Dies hat zwei Gründe: Zum einen wurde die Ikonographie des Terrors zu Zeiten der RAF maßgeblich durch Westdeutschland geprägt, da die RAF als westdeutsches Problem wahrgenommen wurde und in den Medien der DDR kaum präsent war. Zum anderen sind es vor allem westdeutsche Künstler, die sich in den Folgejahren mit dem Phänomen RAF auseinandersetzen. Beiträge ostdeutscher Künstler zum Thema RAF sind rar.[5] So blieb die „versteckte" Geschichte von RAF-Mitgliedern in der DDR weithin unreflektiert.

Die „unheroische" Geschichte derjenigen Terroristen, die in den 1980er Jahren Asyl in der DDR suchten, wurde erst nach Ende des Kalten Krieges bekannt und bislang in der Literatur vernachlässigt. Die DDR bot flüchtigen RAF-Terroristen Straffreiheit und ein anonymes Leben mit neuer Identität.[6] Später wurde diese Verbindung der SED, des MfS und

Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006. Bd. 2. S. 1260–1270, hier: S. 1260.

3 Vgl. Stephan, Inge und Tacke, Alexandra: Einleitung. In: NachBilder der RAF. Hrsg. von dens. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008. S. 7–23, hier: S. 10f.

4 Buß, Christian: Verrat als Reflex. In: Spiegel online vom 14. März 2005. http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,346363,00.html (letzter Zugriff am 12.05.2009).

5 Vgl. Mueller, Gabriele: Imagining the RAF from an East German Perspective: Carow's „Vater, Mutter, Mörderkind" and Dresen's „Raus aus der Haut". In: German Monitor 70, 2009, S. 269–284, hier: S. 270.

6 Vgl. Walther, Rudolf: Terror und Terrorismus. Eine begriffs- und sozialgeschichtliche Skizze. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd.1. 2006, S. 64–77.

Mitgliedern der RAF die „RAF-Stasi-Connection“ genannt.[7] Kurz vor der Wiedervereinigung 1990 wurden ehemalige RAF-Anhänger, die in der DDR Unterschlupf gefunden hatten, enttarnt und verhaftet. Die aktuellen Spekulationen um eine mögliche Verstrickung des Ministeriums für Staatssicherheit in den Fall Benno Ohnesorg,[8] dessen Tod als Ausgangspunkt des linken Terrorismus gilt, verdeutlichen, dass die Einflussnahme der DDR auf die Studentenbewegung und die RAF bis heute nicht restlos aufgeklärt ist.

Nachfolgend soll am Beispiel von Ulrich Woelks 2002 publiziertem Roman „Die letzte Vorstellung“, Ulrich Plenzdorfs Szenarium „Vater, Mutter, Mörderkind“ von 1994 sowie Volker Schlöndorffs Film „Die Stille nach dem Schuss“ (1999) dargestellt werden, auf welch unterschiedliche Weise dieses bislang kaum aufgearbeitete Kapitel deutsch-deutscher Geschichte verarbeitet wird. Der in Westdeutschland geborene Autor Ulrich Woelk, vor allem bekannt durch sein Debüt „Freigang“, thematisiert in seinen literarischen Werken immer wieder Generationskonflikte und hat sich bereits 1993 in dem Roman „Rückspiel“ mit der Studentenbewegung und ihren Folgen bis in die Gegenwart beschäftigt. Sein Roman „Die letzte Vorstellung“ thematisiert den Mord an einem ehemaligen RAF-Anhänger und wurde 2004 unter dem Titel „Mord am Meer“ verfilmt, Regie führte Matti Geschonneck.

Der renommierte ostdeutsche Autor Ulrich Plenzdorf, in der DDR bekannt geworden durch Drehbücher und Literaturverfilmungen sowie seinen desillusionierten Roman „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1973), schildert in dem Szenarium „Vater, Mutter, Mörderkind“ die Enttarnung eines ehemaligen RAF-Terroristen nach der Wiedervereinigung und die Folgen für dessen Familie. Der Text wurde 1993 von Heiner Carow verfilmt.

Der Filmregisseur und Drehbuchautor Volker Schlöndorff schließlich hat sich bereits 1975 mit „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ und 1978 mit „Deutschland im Herbst“ an Filmen zum Thema RAF-Terrorismus beteiligt. Zwanzig Jahre später führte er Regie in „Die Stille

[7] Vgl. die umstrittene Analyse von Müller, Michael und Kanonenberg, Andreas: Die RAF-Stasi-Connection. Berlin: Rowohlt 1992.

[8] Vgl. u.a.: Winkler, Willi: Taumeln von einer Lüge zur anderen. Ohnesorg und die DDR. In: Süddeutsche Zeitung online vom 22.05.2009. http://www.sueddeutsche.de/politik/965/469522/text/; Soukup, Uwe: Benno Ohnesorgs Todesschütze war IM. In: ZEIT online vom 23.05.2009. http://www.zeit.de/online/2009/22/ohnesorg-kurras-stasi-spitzel (letzter Zugriff am 27.05.2009).

nach dem Schuss“, ein Film, der das Leben einer Terroristin im DDR-Exil thematisiert. Während in Schlöndorffs Film die erste Generation des Terrorismus im Vordergrund steht, thematisieren Woelk und Plenzdorf die Auswirkungen der verdrängten terroristischen Vergangenheit auf die Nachfolgegeneration in der DDR.

Die folgende Analyse fragt danach, welches Bild der untergetauchten RAF-Terroristen und ihres Umfelds in den Texten Woelks und Plenzdorfs sowie dem Film Schlöndorffs gezeichnet wird. Die zu untersuchende Ausgangsthese lautet, dass Ulrich Woelk als Vertreter der Nachfolgegeneration der RAF sowie Ulrich Plenzdorf als ehemaliger DDR-Bürger den „Mythos RAF“ dekonstruieren, der laut Wolfgang Kraushaar durch eine „Helden-Imago“[9] gekennzeichnet ist, indem sie die bislang dominante Darstellung des Terrors als einseitig entlarven und die populäre Ikonographie mit der ostdeutschen Lebensrealität der ehemaligen Terroristen konterkarieren. In Bezug auf Schlöndorff dagegen wird zu untersuchen sein, ob es diesem Zeitzeugen der RAF gelingt, sich durch die Thematisierung der ostdeutschen Perspektive von dem „Helden-Mythos“ der RAF zu lösen.

1 Der „Mythos RAF“

Der Begriff Mythos leitet sich ab von griechisch „Wort“ und bezeichnet eine situationsungebundene Geschichte, die eine für das Kollektiv bedeutsame Begebenheit narratologisch verarbeitet. Mythen dienen der Orientierung und Rationalisierung insofern, als dass sie Bedrohungen und Leiderfahrungen in Narrative überführen und somit „bändigen“. Andererseits reproduzieren Mythen eben jene Schrecken durch die narrative Darstellung[10] und befördern holistische Wirklichkeitsauffassungen, oder, wie Preußer in Bezug auf Cassirer formuliert: „Der Mythos ist der Zergliederung unzugänglich. Er denkt und behauptet immer das Ganze. Alles zerfließt zu Einem.“[11] Terrorismus nutzt laut Preußer vor allem symbolische

[9] Kraushaar, Wolfgang: Mythos RAF. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. 2006, S. 1186–1210, hier: S. 1197.

[10] Vgl. Preußer, Heinz-Peter: Warum *Mythos* Terrorismus? In: Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September. Hrsg. von Matteo Galli/dems. Heidelberg: Winter 2006. S. 69–84, hier: S. 80 nach Cassirer, Ernst: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken. 9. Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1994, S. 48.

[11] Ebd., S. 79.

Handlungen, die ähnlich wie der Mythos ein sekundäres semiologisches System darstellten. Mythisierung, die Reduktion auf einen Typus, ein Bild, sei ein gesellschaftliches Faszinosum und in Bezug auf den RAF-Terrorismus Zeichen einer fehlenden Aufarbeitung der Geschichte.[12]

Kraushaar spricht in Bezug auf die RAF nicht von *einem* Mythos sondern unterscheidet mehrere Mythologeme, darunter den „Mythos vom bewaffneten Kampf (1970–1972)", danach den „Mythos von der Isolationsfolter (1973–1978)" und schließlich den „Mythos von den Gefangenen-Morden in Stammheim (1977ff.)".[13] Insgesamt betrachtet habe sich ein mythisches Helden-Bild des RAF-Terroristen ausgebildet, und wie folgt entwickelt:

> „Zuerst verwandelt sich die Figur eines heroischen Guerillero […] in die eines tragischen KZ-Häftlings […] und diese wird schließlich zum Opfer eines angeblich vom Staat verübten Mordanschlags. Der Held wird damit in seiner Körperlichkeit endgültig ausgelöscht und als Imago zugleich zur mythischen Absolutsetzung freigegeben. Der doppelte Figurentausch mündet in eine jeglicher Kritik entzogene Helden-Imago."[14]

Alle drei Mythologeme haben, so Kraushaar, maßgeblich zur Unterstützung der RAF beigetragen. Die Dekonstruktion dieser Mythen auf politischer Ebene sei zum einen durch die Verhaftung der ersten Generation der RAF vollzogen worden, zum anderen durch die Enttarnung der in der DDR untergetauchten RAF-Terroristen.[15] Erst durch die Popkultur der 1990er Jahre seien Elemente dieses Mythos wieder aufgenommen worden, nun aber entkontextualisiert als „Terroristenkitsch".[16] Folglich ist davon auszugehen, dass die Thematisierung des DDR-Exils von RAF-Terroristen in der Kunst nicht die tradierten „Helden"-Bilder der RAF reproduziert, sondern an der Dekonstruktion des „RAF-Mythos" mitwirkt, eine These, die im Folgenden an Beispielen untersucht werden soll.

[12] Vgl. ebd., S. 83.
[13] Vgl. Kraushaar, W.: Mythos RAF. 2006, S. 1193ff.
[14] Ebd., S. 1197.
[15] Vgl. ebd., S. 1203f.
[16] Ebd., S. 1209.

2 Deutsch-deutsche Perspektivenvielfalt auf ein Phantom in Ulrich Woelks „Die letzte Vorstellung“

Ulrich Woelk präsentiert sich mit seinem Roman „Die letzte Vorstellung“ als typischer Vertreter der Autoren, die aus zeitlicher Distanz den RAF-Terrorismus thematisieren:

> „Worüber die ‚nachgeborenen‘ Autoren schreiben, ist nicht die aktive RAF, wie sie die Schriftsteller der ‚Ersten Generation‘ erlebten, sondern das über die Medien, sowie Fotografien und Kunstwerke (Gillen, 406–435) vermittelte Bild der Terrorgruppe. Sie schreiben, kurzgesagt, über den Mythos der RAF.“[17]

Ulrich Woelks Roman „Die letzte Vorstellung“ fokussiert dabei nicht allein die westdeutsche Perspektive auf die RAF, sondern vielmehr aus der Rückschau die Verstrickung der RAF in den Konflikt beider deutscher Staaten während des Kalten Krieges. Durch die Darstellung der RAF als Konfliktfeld beider deutscher Staaten reagiert Woelk auf die Anfang der 1990er Jahre bekannt gewordene Verbindung des Ministeriums für Staatssicherheit (MfS) zu Mitgliedern der RAF und den als einseitig erkannten Mythos der RAF in Westdeutschland. Woelk hinterfragt zudem die Aussagekraft einer mythologischen Sicht auf die RAF. Eine solche ist – nach der Mythos-Theorie von Ernst Cassirer – durch Untrennbarkeit von Bild und Sache gekennzeichnet.[18]

„Die letzte Vorstellung“ thematisiert den Mord an der fiktiven Figur des ehemaligen RAF-Terroristen Hans Wolgast, der in den 1980er Jahren in die DDR flüchtete, nach der Wiedervereinigung verurteilt wurde und sich nach der Haftentlassung aufs Land zurückzog. Auf der Suche nach einem Tatmotiv reist das deutsch-deutsche Ermittlerteam nach Berlin und wird mit einem breiten Spektrum nachträglicher Einschätzungen der RAF konfrontiert. Wie sich erst im Laufe der Geschichte herausstellt, sind beide

[17] Schütte, Uwe: ‚Heilige, die im Dunkel leuchten‘: Der Mythos der RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren. In: Counter-Cultures in Germany and Central Europe. Hrsg. von Steve Giles und Maike Oergel. Oxford: Peter Lang 2006, S. 353–372, hier: S. 358.

[18] Vgl. Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken. 1994, S. 48; Preußer, H.-P.: Warum *Mythos* Terrorismus? 2006, S. 79.

Ermittler persönlich in den Fall involviert: Der 40jährige lokale Ermittler Anton Glauberg, aufgewachsen in Westdeutschland, ist ein Halbbruder des Ermordeten. Die zehn Jahre jüngere BKA-Ermittlerin Paula Reinhardt, Kind einer Ostdeutschen mit einem Westdeutschen, wird schließlich von ihrem Kollegen als Täterin überführt. Sie hält Wolgast für den Mörder ihres Vaters, der einem nie aufgeklärten RAF-Attentat zum Opfer fiel. Bis zuletzt bleibt allerdings offen, ob Wolgast tatsächlich des Mordes schuldig war.[19]

Laut Luise Tremels Periodisierung der literarischen Verarbeitung der RAF lässt sich Ulrich Woelks „Die letzte Vorstellung" von 2004 einer Phase zuordnen, in der der Terrorismus als „[…] aufregende Kulisse für Kriminal- oder Liebesgeschichten" dient.[20] Dies ist insofern zutreffend, als dass Woelks Roman durch die typische dreiteilige Handlungsstruktur eines Kriminal- bzw. Detektivromans gekennzeichnet ist: Mord, Fahndung und Aufklärung.[21] Der Detektivroman ist sowohl analytisch, indem er vergangenes Geschehen nach und nach offenlegt, als auch aktionistisch, indem er die Ermittlungsarbeit chronologisch darstellt. Daraus resultieren laut Suerbaum zwei Formen der Spannung: „Zukunftsspannung" bezieht sich auf den weiteren Verlauf der Handlung, „Geheimnis- oder Rätselspannung" dagegen umgibt die noch nicht aufgedeckten Ereignisse der Vergangenheit.[22]

In Woelks Kriminalgeschichte herrscht externe Fokalisierung vor, die heterodiegetische Erzählinstanz präsentiert die Figuren – mit wenigen Ausnahmen – aus der Außensicht. Die dominierend distanzierte Außensicht der Erzählinstanz auf das Geschehen erzeugt Leerstellen, die elementar sind für die im Detektivroman angestrebte Spannungssteigerung[23] und illustriert darüber hinaus die Schwierigkeit, ohne Innensicht Urteile über Charaktere zu treffen. Dies wird insbesondere an der Figur des ermordeten RAF-Terroristen Wolgast deutlich, dessen Fremdcharakterisierungen ambivalent bleiben.

[19] Die Verfilmung „Mord am Meer" von 2004 vereindeutigt die im Roman bewusst offen gestaltete Schuldfrage. In „Mord am Meer" bestätigt ein früherer Freund Wolgasts, dass dieser Curland ermordet habe.

[20] Tremel, Luise: Li*terrorisierung*. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1979 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. 2006, S. 1117–1154, hier: S. 1118.

[21] Vgl. Nusser, Peter: Der Kriminalroman. 3. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 30.

[22] Vgl. ebd., S. 30f. nach Suerbaum 1967.

[23] Vgl. ebd., S. 32.

Ausgangssituation in Ulrich Woelks Roman ist die Entdeckung einer Leiche durch den Dorfpfarrer Gnaatz in der kleinen norddeutschen Gemeinde Harde. Gegenüber der örtlichen Polizei wird der Tote durch den Dorfpfarrer rückblickend als zurückgezogener und unauffälliger Intellektueller beschrieben.[24] Überraschend wird der Ermordete dann beim Eintreffen des BKA als ehemaliger Terrorist identifiziert. Der Erzählanfang inszeniert folglich zunächst jene bürgerliche Fassade, die ehemalige RAF-Terroristen fernab jeder Öffentlichkeit aufbauen konnten[25] und kontrastiert damit später die wahre Identität des Ermordeten.

Ein zweites Mal erfährt die Figur eine unvorhersehbare Wandlung, wenn im neunten Kapitel offenbart wird, dass der Tote ein naher Verwandter des Ermittlers Glauberg war. Dadurch wird wiederholt die Aufmerksamkeit des Lesers auf die nicht fassbare Figur des ehemaligen RAF-Terroristen gelenkt. Glauberg verleugnete diesen über Jahre selbst gegenüber seiner Ehefrau, weil er in dem ehemaligen Kriminellen eine Art alter ego erkennt: „Seltsamerweise denke ich heute, dass wir uns auf eine Weise durchaus ähnlich waren. Er konnte Ungerechtigkeiten nicht ertragen, und eigentlich war es bei mir nicht anders. Nur dass wir vollkommen andere Schlüsse für unser Leben daraus gezogen haben.“[26] Glauberg sieht seinen Halbbruder im Rückblick folglich als einen vom rechten Weg abgekommenen Idealisten, ohne ihn im Sinne des „RAF-Mythos“ zu einem vermeintlichen Helden zu stilisieren.

Eine äußere Beschreibung des Ermordeten am Tatort bleibt vage, – oder wie Nusser als typisches Merkmal des Detektivromans formuliert: „Der Tote hinterläßt […] keinen Eindruck, sondern lediglich ein Problem.“[27] Auch die später aufgetauchten Fotos Wolgasts erlauben es nicht, sich ein „Bild“ des RAF-Terroristen zu machen. Dennoch ist mit dem Fotografen Seewald eine Figur vertreten, die stellvertretend für die Vermarktung von Bildern der RAF steht und von der Macht und Aussagekraft dieser Bilder überzeugt ist: „Was sind denn Ideologien gegen Bilder! Bilder belegen alles, egal, auf welcher Seite du stehst.“[28] Diese Ansicht Seewalds wird durch Glauberg als Überschätzung bewertet, wenn dieser die kurz vor der Ermordung von seinem Halbbruder gemachten Fotos betrachtet: „Alles,

[24] Vgl. Woelk, U.: Die letzte Vorstellung. 2004, S. 19.
[25] Vgl. ebd., S. 19ff.
[26] Ebd., S. 84.
[27] Nusser, P.: Der Kriminalroman. 2003, S. 36.
[28] Woelk, U.: Die letzte Vorstellung. 2004, S. 86.

was die Bilder festgehalten hatten, war seine alt gewordene Hülle, die er zurückgelassen hatte als leeren Leib für seinen Mörder."[29] Glauberg leugnet zwar nicht die von Seewald postulierte gesellschaftliche Macht medial vermittelter Bilder, er zweifelt jedoch deren Aussagekraft an.

Auch rückblickende Erinnerungen anderer Figuren ermöglichen keine übereinstimmende Charakterisierung des RAF-Terroristen. Aus der Sicht des BKA-Informanten aus der linksextremen Szene gehörte Wolgast als in die DDR geflohener RAF-Aussteiger zu denjenigen, die zu „kleinbürgerlichen Spießern" mutierten.[30] Er erkennt und bedauert also, dass es sich bei dem „Helden-Mythos" um eine Illusion handelt. Als Kleinkrimineller hingegen wird Wolgast von der Figur des ehemaligen Oberst des MfS, Dolph Wagner, bezeichnet, der Wolgast einst Asyl in der DDR gewährte. Im Nachhinein stellt Wagner die Flucht Wolgasts aus der BRD gegenüber den Kommissaren als „freiwillige Übersiedlung" eines überzeugten Sozialisten dar,[31] ein Motiv, das sich in Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss" wiederfindet. Konfrontiert mit dem Vorwurf, er habe einem Kriminellen Unterschlupf gewährt, verweist Wagner auf die Relativität jeglicher Moralvorstellung und nennt Wolgast einen „kleinen Fisch", der „anarchistische Kavaliersdelikte" begangen habe. Diese Charakterisierung eines in der BRD steckbrieflich gesuchten RAF-Terroristen als harmlosen Mitläufer fasst die Problematik einer Legalisierung der RAF-Terroristen durch die Möglichkeit eines anonymen, straffreien Lebens in der DDR zusammen, die auch Plenzdorf in „Vater, Mutter, Mörderkind" aufgreift.

Die BKA-Ermittlerin vertritt die Ansicht, dass Wolgast der Mörder ihres Vaters Peter Curland war. Dessen Fall wurde unberechtigterweise nicht der RAF zugerechnet, um ihn der öffentlichen Aufmerksamkeit zu entziehen. Sie erklärt selbst die damalige Situation und verbindet damit eine Kritik an der Vermarktung der Ikonographie des Terrors: „Terroristische Attentate haben immer zwei Aspekte: Sie lenken den Blick der Öffentlichkeit auf die Täter. Sie lenken ihn aber auch auf die Opfer, und das ist nicht immer wünschenswert."[32] Curland war in geheime Geldgeschäfte zwischen der BRD und der DDR verwickelt, die durch die zusätzliche mediale Aufmerksamkeit im Falle eines terroristischen Attentats ans Licht

[29] Ebd., S. 90.
[30] Ebd., S. 133f.
[31] Vgl. ebd., S. 106.
[32] Ebd., S. 53.

gekommen wären.[33] Die vorgebliche Objektivität der medialen Berichterstattung wird also auf der Inhaltsebene des Romans durch den Mordfall Curland konterkariert, da in diesem Falle gesellschaftspolitische Interessen eine wahrheitsgemäße Berichterstattung verhinderten.

Die Vielzahl unterschiedlicher Figurenerzählungen wird durch den extradiegetischen Erzähler zu keiner Synthese verbunden. Diese Perspektivenvielfalt auf das Mordopfer, dessen Identität bzw. eigentlicher Charakter aufgrund der divergierenden Einschätzungen der Figuren und einer fehlenden Synthese durch Erzählerkommentar nicht mehr zu einem kohärenten Bild zusammengefügt werden kann, bedingt epistemologischen Skeptizismus. Das bedeutet, der Erzähler bietet keine Möglichkeit einer objektiven Rekonstruktion der RAF, wie sie etwa in Bernd Eichingers Verfilmung „Der Baader-Meinhof-Komplex" behauptet wird. Woelk verdeutlicht in Bezug auf den von ihm beschriebenen RAF-Terroristen, wie er selbst formuliert: „Es gibt keine definitive Wahrheit über diese Person."[34]

Folglich vermag in „Die letzte Vorstellung" weder die persönliche Erinnerung noch die bildliche Darstellung eine aussagekräftige Einschätzung des RAF-Terroristen Wolgast zu bieten. Während Mythen eine „[…] Welt reiner Gestalten […]"[35] präsentieren, wird der von Woelk aufgerufene Mythos der RAF in Perspektivenvielfalt zergliedert, der RAF-Terrorist bleibt ein Phantom.

3 Szenen einer Desillusionierung in Ulrich Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind"

Ulrich Plenzdorfs Szenarium „Vater, Mutter, Mörderkind" verknüpft die Problematik der unaufgearbeiteten „RAF-Stasi-Connection" mit der deutsch-deutschen Wende und stellt die RAF damit in den geschichtlichen Zusammenhang beider deutscher Staaten. Zudem inszeniert Plenzdorf aus ostdeutscher Sicht die Enttarnung eines ehemaligen RAF-Terroristen als

[33] Vgl. ebd., S. 52f.

[34] Fehrenbach, Achim: Der persönliche Aspekt von Geschichte. Der Autor Ulrich Woelk über sein neues Buch „Die letzte Vorstellung". In: Die Zeit online 45, 2002. http://www.zeit.de/2002/45/interview_woelk.xml (letzter Zugriff am 30.05.2009)

[35] Cassirer, E.: Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken. 1994, S. 48.

Ausgangspunkt eines Familiendramas, in dessen Verlauf der „Helden-Mythos“ der RAF destruiert wird.

„Vater, Mutter, Mörderkind“ spielt zu Zeiten der Wende. Der in der DDR untergetauchte RAF-Terrorist Julius Kurz wird vor den Augen seiner Frau Uschi und seines Adoptivsohns Karl verhaftet, in ein Westberliner Gefängnis gebracht und des Mordes angeklagt. Während Uschi verzweifelt um ihre Existenz zu kämpfen beginnt, scheint Karl sich selbst durch die einsetzende gesellschaftliche Diffamierung nicht einschüchtern zu lassen. Er findet auf einem verlassenen Militärgebiet einen neuen Freund und beginnt, mit diesem und dessen Schwester zunächst spielerisch und später ernsthaft die gewaltsame Befreiung seines Adoptivvaters vorzubereiten. Karl freundet sich dazu mit dem Gefängnisaufseher Überlaut an und entwendet auf einem seiner Besuche dessen Waffe. Er bedroht Überlaut damit, doch Julius weigert sich, mit Karl zu fliehen und beendet damit die Befreiungsaktion friedlich.

Laut Luise Tremels Periodisierung wäre Plenzdorfs Text von 1994 am Übergang von einer Thematisierung der RAF-Terroristen als Privatpersonen zu einer stärker nostalgisch-romantisierenden Darstellung angesiedelt.[36] Diese Einordnung erscheint zweifelhaft, da die nostalgisch-romantische Verklärung des Terrorismus durch den jugendlichen Protagonisten in Plenzdorfs Szenarium mit der Darstellung der Figur des ehemaligen RAF-Terroristen Julius konterkariert wird.

Das Bild Julius’ steht im Kontrast zu dem Mythos des „RAF-Helden“, er wird als ernüchterter Idealist, treusorgender Familienvater und inzwischen unauffälliger DDR-Bürger gezeichnet: „Julius ist über vierzig, penibel und sehr durchschnittlich angezogen, um nicht zu sagen langweilig. Sein Haarschnitt korrekt. Schuhe vom Konsum. Brille von der Kasse.“[37] Julius wird, wie eine Einschätzung der Terroristen-Figur auch in Woelks „Die letzte Vorstellung“ lautet, als „kleinbürgerlicher Spießer“ geschildert. Sein schlichtes Äußeres steht im Gegensatz zu dem in der RAF-Ikonographie verbreiteten, insbesondere von Andreas Baader geprägten Bild des modebewussten, dandyhaften RAF-Terroristen der ersten Generation,[38]

[36] Vgl. Tremel, L.: Li*terrorisierung*. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. 2006, S. 1118.

[37] Plenzdorf, Ulrich: Vater, Mutter, Mörderkind. Rostock: Hinstorff 1994, S. 7.

[38] Vgl. Tacke, Alexandra: Bilder von Baader. Leander Scholz *Rosenfest* (2001) & Christopher Roth *Baader* (2002). In: NachBilder der RAF. S. 63–87, hier: S. 69;

und verweist auf die historisch überlieferten Versuche der RAF, sich durch angepasste Kleidung zu tarnen.[39]

In expliziten Selbstcharakterisierungen beteuert Julius, nie aus Eigennutz zum Terroristen geworden zu sein. Er habe „Alles für den Kampf. Für die Sache“[40] gemacht und stilisiert sich somit selbst zum Idealisten. Die Perspektive der Opfer des RAF-Terrorismus wird ausgeblendet, das von Julius getötete Opfer erhält kein Gesicht. Diese einseitige Berücksichtigung der Perspektive der RAF-Täter wird bei Plenzdorf dadurch problematisiert, dass sie den Grund für eine Radikalisierung der Folgegeneration darstellt. Die adoleszente[41] Entwicklung von Karl verläuft nach der Enttarnung seines Adoptivvaters krisenhaft, da gleichzeitig der Verlust stabilisierender Ordnungssysteme im Zuge der Wende und die frühe Übernahme von Verantwortung einhergehen.

Karls Bild von dem früheren Leben seines Adoptivvaters entspricht – trotz des offensichtlichen Widerspruchs zur Darstellung des Terroristen Julius – dem medial überlieferten populären Bild des RAF-Desperados. Anstatt von den Gewalttaten Julius' abgestoßen zu sein, übt die RAF-Vergangenheit auf den jugendlichen Protagonisten eine Faszination aus, wie sie der Schriftsteller und Dramaturg John von Düffel, Sohn vermeintlicher RAF-Sympathisanten, in einem Interview beschreibt:

> „[…] wie die RAF-Leute mit dem ganzen Leben für seine Gesinnung einzustehen, das hat auch etwas Großes, Unbedingtes, Absolutes. Also Mythisches. Wie im Kino.
> […] das Land zu RAF-Zeiten war der letzte große Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte“[42]

Einem Abenteuerspielplatz gleicht dann auch das militärische Sperrgebiet,

vgl. Hillenkamp, Sven: Unscharfe Bilder. Ein Gespräch mit Astrid Proll über Mode und die RAF. In: Die Zeit Nr. 37 vom 04.09.2003, S. 70.

[39] Vgl. Hillenkamp, S.: Unscharfe Bilder. 2003, S. 70.

[40] Vgl. Plenzdorf, U.: Vater, Mutter, Mörderkind. 1994, S. 15, 36.

[41] Adoleszenz bezeichnet eine Übergangsphase von der Kindheit zum Erwachsenenalter und ist gekennzeichnet durch das „[…] Mit- und Gegeneinander von körperlichen, psychischen und sozialen Prozessen.“ Gansel, Carsten: Moderne Kinder- und Jugendliteratur. Ein Praxishandbuch für den Unterricht. Berlin: Cornelsen 1999, S. 114 unter Bezug auf Flaake/King 1995, S. 13.

[42] Grefe, Christiane: Damals war noch was los. Dramaturg John von Düffel, 33, über die Sehnsucht nach Radikalität. In: Die ZEIT 37, 2000, S. 5.

auf dem Karl detaillierte Kenntnisse über Waffen und Nahkampftechniken offenbart, die darauf schließen lassen, dass er bezüglich der Vergangenheit seines Adoptivvaters nicht unwissend gewesen ist. Karls Antwort auf den Vorschlag seines Freundes, die gefundenen Waffen zu vergraben: „Das überstehn sie nicht. In solchen Fällen legt man ein Depot an. Die müssen in Fett schwimmen. Dann taucht man selber unter und wenn die Front über dich weg ist, machst du das Depot auf. Dann bist du im Untergrund."[43]

Die Inszenierung des Einübens terroristischer Verhaltensweisen als (kindliches) Spiel ist auch als Verweis auf die Mythologisierung der RAF zu verstehen, wie Palfreyman in Bezug auf Filmemacher nach der Wende konstatiert: „their sometimes playful evocation of left-wing terrorism as movie adventure is (also) an explicit examination of the mythological construct Baader-Meinhof."[44]

Karl wird in seinem Verhalten dadurch bestärkt, dass sein Umfeld Gewalttaten gegenüber ein vermindertes Unrechtsbewusstsein zeigt. Als seine Mutter Uschi eine Leuchtpistole Karls findet, nimmt sie diese zwar an sich, gibt jedoch zeitgleich zu, dass sie ihren kriminellen Mann gedeckt hätte: „Ich glaub, ich wär so verrückt gewesen und hätte alles mitgemacht, wenn er mir bloß gesagt hätte, was mit ihm ist. […] Da wärn wir nämlich längst in Kuba am weißen Strand. Wollte ich sowieso immer hin."[45] Folglich sieht sich Karl in seinem Nacheifern der RAF durch die Autoritätsfigur der Mutter bestätigt.

Der großväterliche Freund Karls, der Gefängnisaufseher Überlaut, steht stellvertretend für die Generation des Nationalsozialismus und verdeutlicht auch in Bezug auf die Verbrechen des Dritten Reichs mangelnde kritische Distanz. So schildert Überlaut Karl detailliert und emphatisch seine frühere Zugehörigkeit zur Waffen-SS und instruiert Karl schließlich noch im Gebrauch einer Schusswaffe.[46]

Weder Überlaut noch Julius' Anwalt Schuster vermögen es, gegenüber Karl die kriminellen Taten des Adoptivvaters eindeutig zu verurteilen. Statt dessen erklären sie gemeinsam:

[43] Plenzdorf, U.: Vater, Mutter, Mörderkind. 1994, S. 26.

[44] Palfreyman, Rachel: The fourth generation: legacies of violence as quest for identity in post-unification terrorism films. In: German Cinema Since Unification. Hrsg. von David Clarke. London/New York: Continuum 2006, S. 11–42, hier: S. 40.

[45] Plenzdorf, U.: Vater, Mutter, Mörderkind. 1994, S. 69.

[46] Vgl. ebd., S. 33, 59.

> „JULIUS: Paß auf! Ich h a b geschossen! Aber ich hab nicht gezielt. Ich hab um mich geschossen! Ich wollte weg. Ich war in Panik. […] Und wenn Du eine Waffe hast, dann schießt du. […] Wir waren ja im Kampf, jedenfalls sahen wir das so.
> Überlaut nickt.
> *Und* SCHUSTER: Dann trifft es einen, und wenn es ihn tödlich trifft oder er an den Folgen stirbt, dann ist das Totschlag. Kein Mord.
> JULIUS: Die andern Sachen, die Banken, das mußte sein. Geld mußte sein.
> SCHUSTER: Nichts ist so teuer wie Terror.
> JULIUS: Aber wir haben nie einen Pfennig für uns genommen […]. Alles für den Kampf. Für die Sache, dachten wir.“[47]

Diese Stichomythie, in der der ehemalige SS-Soldat, der westdeutsche Anwalt und der ehemalige Terrorist einhellig, fast entschuldigend die Gewalttat Julius' erklären, verwischt die generationsbedingten und mehr noch die ideologischen Grenzen, die die Männer trennt.

Julius' Abkehr vom gewaltsamen Kampf dagegen – „[…] eine Sache ist immer tot, wenns Tote gibt.“[48] – wirkt auf Karl nicht überzeugend.[49] Karl verharmlost die Taten des Vaters und weigert sich, dessen Wandlung vom vermeintlichen „Helden“ zum reuigen Sünder zu akzeptieren. Das Bild des RAF-Desperados bietet dem jugendlichen Helden gemäß dessen adoleszenter Allmachtsphantasien Identifikationspotenzial, das Karl nicht aufgeben will. Als er schließlich doch die Wandlung seines Adoptivvaters einsehen muss, zieht er das von ihm beständig getragene rote Halstuch, Relikt seiner Pionierzeit und sozialistischen Gesinnung, aus und wischt sich symbolisch als Zeichen seiner Desillusionierung die Hände daran ab.[50]

Problematisch ist nicht nur Plenzdorfs einseitige Berücksichtigung der Täter-Perspektive auf die RAF, Stereotype herrschen auch in der Darstellung der beiden deutschen Staaten vor: Fiktionale Nachrichtentexte dienen der historischen Verortung der Geschichte, erfüllen zudem die Funktion eines Kommentars. Sie wirken teils sarkastisch und bieten ein äußerst trostloses Bild von Ostdeutschland nach der Wiedervereinigung.[51] Westdeutschland dagegen wird in dem Szenarium des ostdeutschen Autors einseitig negativ dargestellt: Karl nimmt von der BRD nur die Obdachlosen

[47] Ebd., S. 35.
[48] Ebd., S. 36.
[49] Vgl. ebd., S. 47.
[50] Vgl. ebd., S. 82.
[51] Vgl. ebd., S. 25.

wahr, die stereotype vermeintliche Loreley sowie das Gefängnis, in dem sein Adoptivvater einsitzt.[52] Das westdeutsche Gericht, das Julius anklagt, ist durch die Figur des Oberrichters Scharfschwert vertreten, dessen sprechender Name bereits vielsagend ist und der durch Überlaut als Vertreter der Todesstrafe charakterisiert wird.[53]

In Folge dessen erscheinen Karl und Uschi, selbst Julius, in Plenzdorfs Darstellung als Opfer missbrauchter und im Zuge der Wende endgültig untergegangener Ideologien. Plenzdorfs Szenarium zeigt die Wende als Endpunkt sowohl des Realsozialismus als auch des „RAF-Mythos". Am Beispiel der Desillusionierung des jugendlichen Protagonisten wird der „Helden-Mythos" der RAF zum Ausdruck einer krisenhaften adoleszenten Phase klassifiziert, ähnlich wie bei Woelk mit dem Bild eines ernüchterten, zum „Spießer" mutierten Terroristen kontrastiert und damit abgewertet.

4 Von Terroristen zu „Helden der Arbeit" – Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss"

Volker Schlöndorffs Film „Die Stille nach dem Schuss" basiert auf der Autobiographie der ehemaligen RAF-Terroristin Inge Viett.[54] Erzählt wird die Geschichte der Terroristin Rita Vogt, die sich, inspiriert von ihrem Geliebten Andy, zunächst an Überfällen und Anschlägen beteiligt, um schließlich in die DDR überzusiedeln. Der Stasibeamte Hull verhilft Rita zu einer neuen Identität. Da diese jedoch beständig aufzufliegen droht, gelingt es Rita nicht, ein Familienleben aufzubauen. Sie muss die von ihr geliebte Arbeitskollegin Tatjana verlassen, nachdem ihr Fahndungsfoto im Fernsehen erscheint, auch das Glück mit ihrem späteren Partner Jochen ist nicht von Dauer. Nach dem Mauerfall schließlich wird Rita enttarnt und auf der Flucht erschossen.

Während die Realität des Exils in der DDR im Gegensatz zu dem ursprünglichen „Helden-Mythos" der RAF zu stehen scheint, nutzt Schlöndorff in „Die Stille nach dem Schuss"[55] diese Thematik für eine Re-Mythologisierung. Klaus Kreimeier bescheinigt Schlöndorffs Film aufgrund der

[52] Vgl. ebd., S. 29, 44.

[53] Vgl. ebd., S. 62.

[54] Vgl. Viett, Inge: Nie war ich furchtloser: Autobiographie. Hamburg: Edition Nautilus 1997.

[55] Vgl. DVD „Die Stille nach dem Schuss". Leipzig: Kinowelt 2007. Nachfolgend mit Zeitangabe im Text zitiert.

verklärten Darstellung der DDR eine „fadenscheinige Romantik“.[56] Noch stärker als die DDR idealisiert Schlöndorff allerdings seine Protagonistin, die Terroristin Rita Vogt. Diese wird in Schlöndorffs Film als idealistischer Gutmensch dargestellt. Da Ritas große Liebe Andy sie zu terroristischen Gewalttaten anstiftet, wird bei Schlöndorff, ähnlich der printmedialen Mythologisierung der RAF, „[…] der Eindruck erweckt, als sei der Schritt in den Untergrund ausschließlich libidinös bedingt gewesen.“[57]

Die Terroristin Rita ist im Grunde immer nur daran interessiert, „[…] irgendwie das Unrecht ab[zu]schaffen.“ (0:02:00) Diese idealistische Grundhaltung der Protagonistin wird in einer Schlüsselszene bereits zu Beginn des Films illustriert.

Die Terroristengruppe führt darin einen gewaltfreien Banküberfall durch, der durch den entspannten Verlauf und die Musikuntermalung mit einer Spieluhr den Anschein eines kindlichen Abenteuerspiels erhält (0:01:32). Anschließend läuft Rita auf der Flucht an einem Bettler vorbei. Die Kamera blickt aus der Vogelperspektive auf den am Boden sitzenden Bettler und übernimmt damit Ritas Blickwinkel. Die Kameraachse verläuft parallel zur Handlungsachse. Der Bettler bittet Rita um Geld (0:01:34). Danach blickt die Kamera aus der Froschperspektive des Bettlers auf die verkleidete Rita. Nach einem harten Schnitt wird in Großaufnahme der Geldsack voller Münzen gezeigt, den Rita in den Hut des Bettlers ausschüttet (0:01:40). Anschließend folgt die freundlich lächelnde Rita im Porträt (0:01:42). Danach übernimmt die Kamera erneut die Froschperspektive des Bettlers, der der aufstehenden Rita nachblickt. Er ruft: „Ein langes Leben Mädchen und viel Glück!“ (0:01:47). Rita ist halbnah von hinten zu sehen und dreht sich noch einmal um, sie winkt und lacht. Im Übergang zur nächsten Szene kommentiert Ritas Stimme aus dem Off: „Das waren die heiteren Jahre“ (0:01:49).

Durch die wechselnde Perspektivübernahme des Bettlers und Ritas wird der Zuschauer dazu aufgefordert, sich in diese Charaktere hinein zu versetzen und ihnen beim Geschehen „über die Schulter“ zu blicken. Rita erscheint in dieser Eingangssequenz als friedliebende und mildtätige Retterin der Armen, eine Charakterisierung der Protagonistin, die auch im weiteren Verlauf des Filmes aufrecht erhalten wird. Dadurch kommt

[56] Kreimeier, Klaus: Die RAF und der deutsche Film. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. 2006, S. 1155–1170, hier: S. 1163f.

[57] Vgl. Kraushaar, W.: Mythos RAF. S. 1199.

es zu einer Reaktualisierung bzw. Fortschreibung des „RAF-Mythos". Die Opfer von Ritas zunehmend gewaltsamen terroristischen Aktionen werden im Film weitestgehend ausgeblendet. Stattdessen wird die „Kultur des Untergrunds" durch Zeichen-Addition als eine Art „Lifestyle", dem „Mythos" der RAF entsprechend, geschildert, wie Georg Seeßlen kritisiert:

> „Intershop-Laden, Wachpolizisten, Checkpoint, Mauer, und […] an einer Zimmerwand entlang: das Bild eines Italowestern, ein Zeitungsausriss, der die Ermordung Benno Ohnesorgs zeigt, Jimi Hendrix, ein Marx-Gipskopf, eine Ton-Steine-Scherben-Platte, Che Guevara, eine Haschischpfeife, Ho Ci Minh [sic], Flugblätter, ein Kriminalroman – dazu Street Fighting Man von den Stones. Die Bewegung endet bei einer Hand, die Kugeln in eine Pistole lädt. […] Ist das noch Erklärung oder schon Klischee?"[58]

Rita beschließt ihren Ausstieg aus dem bewaffneten Kampf, nachdem sie auf der Flucht einen Polizisten erschießt (0:32:36ff.) und wird daraufhin DDR-Bürgerin. Die Zusammenarbeit der RAF mit der DDR begründen die Figuren der Stasi-Mitarbeiter im Film durch eine angeblich gemeinsame „Romantik" (0:11:50). Rita versteht ihre Übersiedelung in die DDR nicht als Flucht, sondern freut sich, in einem anderen System „das Leben der Arbeiterklasse" führen zu können. Sie kümmert sich um Kinder im Ferienlager, ihre alkoholkranke Arbeitskollegin und vergibt darüber hinaus großzügige Spenden an die „Dritte Welt". Nach dem Zusammenbruch der DDR bedauert sie, ähnlich wie Karl in Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind" die mangelnde Loyalität ihrer Mitbürger zum Sozialismus und erscheint somit als Vorzeige-Sozialistin. Ihre gewaltsame Vergangenheit dagegen steht im Kontrast zum geschilderten DDR-Alltag und holt Rita erst über Fernsehbilder ein. Ihre Enttarnung am Ende des Filmes wird schließlich als das Ende eines „Agenten-Spiels" beider deutscher Staaten kommentiert, das rückblickend alle Tarnungsversuche Ritas ad absurdum führt. Ritas finaler Tod schließlich steht im Kontrast zur Textvorlage des Films,[59] der Autobiographie der ehemaligen RAF-Terroristin Inge Viett,[60] und verweist erneut auf das Helden-Bild des „Mythos RAF", wie Palfreyman erläutert:

[58] Seeßlen, Georg: Zweierlei Wahn. In: Die Zeit 38, 2000, S. 57.

[59] Vgl. Schneider, Dirk: Die Stille nach dem Schuss. http://www.filmtext.com/start.jsp?mode=2&lett=s&archiv=128 (letzter Zugriff am 30.05.2009)

[60] Vgl. Viett, I.: Nie war ich furchtloser: Autobiographie. 1997.

„She – like the fictionalized Andreas Baader in *Baader* – dies like a cinema desperado.“[61] Der durch die Handlung nicht motivierte Helden-Tod der Protagonistin stilisiert sie zu einer Art Märtyrerin. Bestärkt wird die verklärende Überhöhung der Figur dadurch, dass Rita als Off-Stimme zu Beginn des Films – quasi nach ihrem Tod – rückblickend die Handlung kommentiert.

So erscheint die Terroristin Rita durch gezielte Sympathielenkung sowohl auf der Inhalts- als auch auf der Inszenierungsebene des Films als „[…] die jugendliche Unschuld, die stets das Gute will und nur das Böse schafft. Eine ewig lächelnde Sympathieträgerin, die nur an der Welt, niemals aber an sich selbst zweifelt.“[62]

Das Beispiel „Die Stille nach dem Schuss“ zeigt, dass auch die Verbindung der RAF zur DDR, obgleich sie dem lange Zeit vorherrschenden Bild der RAF entgegensteht, zur Mythologisierung des RAF-Terrorismus beitragen kann. Schlöndorffs Film behauptet idealistische Beweggründe für den bewaffneten Kampf der RAF und zeichnet die ehemaligen Terroristen als überzeugte, zivil engagierte Anhänger des DDR-Sozialismus.

5 Die unbekannte Seite der RAF als neue Geschichtspolitik?

Festzuhalten bleibt, dass Woelk, Plenzdorf und Schlöndorff in den hier analysierten Werken eine Neuperspektivierung der Ikonographie des RAF-Terrors vornehmen. Sie thematisieren die ostdeutsche Facette der RAF, die „RAF-Stasi-Connection“ und damit jenen Teil der Geschichte, der bis Anfang der 1990er Jahre nicht im öffentlichen Bewusstsein vertreten war.

Die Ausgangsthese, dass der „RAF-Mythos“ durch die Darstellung der ostdeutschen Perspektive auf die RAF relativiert wird, trifft in Bezug auf Woelks „Die letzte Vorstellung“ zu. Woelk gelingt es, sich in Bezug auf den dargestellten RAF-Terroristen jeder Festlegung auf überlieferte Mythologeme zu entziehen und damit die populäre Ikonographie des Terrors zu dekonstruieren. In Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind“ wird der ehemalige RAF-Terrorist zwar als Spießbürger beschrieben – der „Helden“-Mythos damit ebenfalls konterkariert – seine enttäuschten Ideale

[61] Palfreyman, R.: The Fourth Generation. 2006, S. 24.

[62] Schneider, Dirk: Die Stille nach dem Schuss. http://www.filmtext.com/start.jsp?mode=2&lett=s&archiv=128 (letzter Zugriff am 30.05.2009)

werden jedoch nicht eindeutig verurteilt und leben in der Folgegeneration fort. Noch stärker idealisiert wird die Terroristin in Schlöndorffs Film „Die Stille nach dem Schuss“. Schlöndorff versucht darin, den Widerspruch zwischen dem „Helden“-Mythos um die RAF und deren Exil in der DDR aufzulösen und fügt damit dem tradierten Bild der RAF eine weitere Facette mit mythologisierendem Potential hinzu. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die RAF keinesfalls als ‚abgearbeitetes Kapitel‘[63] der deutschen Vergangenheit dargestellt wird sondern vielmehr als unaufgearbeitetes Kapitel deutsch-deutscher Vergangenheit.

Es stellt sich anschließend die Frage, ob die Thematisierung der privaten, unbekannten Seite der RAF-Terroristen fernab der öffentlichen, westlich geprägten Ikonographie Teil eines generellen Wandels im Hinblick auf die RAF ist. Eine solche Verschiebung des Fokus von der RAF als politischem Phänomen stärker hin zu den einzelnen privaten Schicksalen der Täter und Opfer findet, wie Thomas Steinfeld in der „Süddeutschen Zeitung“ schreibt, auch in der Medienberichterstattung statt und sei ein Zeichen für eine neue Geschichtspolitik: „Die Individualisierung und Privatisierung des deutschen Terrorismus ist dessen letztes Stadium. Was gegenwärtig mit ihm geschieht, ist ein Fall von angewandter Geschichtspolitik: von rückwirkender Verwandlung des Politischen ins Persönliche.“[64]

Auch in den hier untersuchten Werken wird das Privatleben der fiktionalen RAF-Terroristen zum Mittelpunkt inszeniert. Ob dies Teil einer Strategie ist, die RAF kulturell umzudeuten als Gruppierung von Einzeltätern und nicht länger als politisch motivierte Gruppe, ist allerdings fraglich.

In Woelks „Die letzte Vorstellung“ bleibt die politische Motivation des ermordeten RAF-Terroristen im Hintergrund. Durch die Perspektivenvielfalt bedingt werden zwar unterschiedliche Ansichten in Bezug auf die Ideologie der RAF benannt, allerdings wird die mutmaßlich begangene Tat des RAF-Terroristen Wolgast als irrationaler Akt eines Einzeltäters bewertet. Es wird betont, dass das RAF-Opfer zu Lebzeiten eigentlich der DDR und damit dem RAF-Verbündeten zu Diensten war.[65] Damit kann Woelk durchaus der Vorwurf gemacht werden, die politische Dimension der RAF nicht ausreichend berücksichtigt zu haben. Bei Plenzdorf dage-

[63] Vgl. Buß, C.: Verrat als Reflex. 2005.

[64] Steinfeld, Thomas: RAF privat. Mein Bekannter, der Terrorist. In: Süddeutsche Zeitung online vom 24.04.2007. http://www.sueddeutsche.de/kultur/688/407464/text/(letzter Zugriff 15.05.2009)

[65] Vgl. Woelk, U.: Die letzte Vorstellung. 2004, S. 52, 254.

gen wird der RAF-Terrorist zwar ebenfalls als einzelner Täter fokussiert, aber als Teil einer ideologisch geprägten Gruppierung profiliert. Durch Plenzdorfs einseitige Berücksichtigung der Täter-Perspektive gelingt es ihm jedoch nicht, ausreichende Distanz zu diesen Ideologien aufzubauen. Sein Szenarium erhält dadurch indirekt eine politische Dimension. Die Thematisierung des zivilen Engagements wird in Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss" sogar zum Exemplum der angeblich idealistischen Grundauffassung der Terroristen.

Ein Grund für die stärkere Thematisierung der persönlichen Seite der RAF-Geschichte bei Woelk, Plenzdorf und Schlöndorff liegt daher wohl weniger in dem Versuch, die RAF als unpolitische Gruppierung umzudeuten. Die Verschiebung ergibt sich vielmehr aus der Tatsache heraus, dass die RAF-Terroristen in ihrem Exil in der DDR zu anonym lebenden Privatpersonen wurden. Im Gegensatz zu einer romantisierenden „Westalgie" wird bei Woelk, Plenzdorf und Schlöndorff die RAF als Aspekt der Vergangenheit beider deutscher Staaten beschrieben. Sie ergänzen die westlich geprägte künstlerische Sicht auf den RAF-Terrorismus um ihre ostdeutsche Facette und wenden sich im Fall von Plenzdorf und Woelk dezidiert gegen die affirmative Übernahme mythischer Aspekte der populären „Ikonographie des Terrors". Vielmehr tragen die Texte dazu bei, einen weiteren verbindenden Aspekt der kulturellen Gedächtnisse beider deutscher Staaten zu etablieren.[66]

[66] Vgl. auch Mueller, G.: Imagining the RAF from an East German Perspective. 2009, S. 277.

Svea Bräunert

Soundscape Stammheim

Die Rote Armee Fraktion (RAF) markiert nicht nur in visueller, sondern auch in akustischer Hinsicht ein herausragendes Phänomen der westdeutschen Nachkriegsgeschichte. So war eine der ersten Stellungnahmen, die nach der Befreiung Andreas Baaders im Mai 1970 veröffentlicht wurde, eine Tonbandaufzeichnung Ulrike Meinhofs. Die Journalistin Michèle Ray hatte sie nach Abschluss ihres Interviews dem „Spiegel" überlassen. Damit konnten die Aussagen Meinhofs zum Aufbau der Roten Armee nicht nur als Text, sondern auch als Ton der Nachwelt erhalten bleiben.[1] Ebenso zeichnete auch das RAF-Kommando Siegfried Hausner die Stimme seiner Geisel Hanns Martin Schleyer im September und Oktober 1977 gleich zweifach auf: einmal in den für die bundesdeutsche Medienöffentlichkeit bestimmten vier Videobotschaften, in denen Schleyer in „Bild und Ton"[2] präsent war, wie die „Tagesschau" vom 8. September mit Erstaunen feststellte; und ein anderes Mal auf internen Tonbändern, die die Überschrift „Spindy – Gespräch mit Charly" trugen und 1982 in einem Erddepot der RAF bei Heusenstamm gefunden wurden. Kurze Zeit vor der Entführung Schleyers war in Stuttgart-Stammheim der Prozess gegen Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan Carl Raspe zu Ende gegangen; Ulrike Meinhof hatte sich bereits vor Verkündigung des Urteils im Mai 1976 das Leben genommen. Der von Mai 1975 bis April 1977 andauernde Prozess gegen die Kader der ersten RAF-Generation war nach den Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozessen 1945–49 und den Frankfurter Auschwitz-Prozessen 1963–68 der dritte Prozess in der (bundes-)deutschen Nachkriegsgeschichte, dessen

[1] Die Erklärung Ulrike Meinhofs wurde unter der Überschrift „Natürlich kann geschossen werden" im „Spiegel" abgedruckt (vgl. Spiegel 25/1970, S. 74). Das Originaltonband zu dieser Stellungnahme ist jedoch nicht mehr erhalten. Eine sowohl sprachlich als auch inhaltlich durchaus abweichende Fassung ist in der Sammlung von Hördokumenten enthalten, die die überarbeitete und ergänzte Neuausgabe von Stefan Austs „Baader Meinhof Komplex" von 2008 begleiten (vgl. Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Fakten, Dokumente, Originaltöne. Hamburg: Hoffman und Campe 2008.)

[2] Tagesschau vom 8.9.1977.

Wortlaut auch akustisch dokumentiert wurde. Zur gleichen Zeit wurde im siebten Stock in Stammheim abgehört. Wann, wo und wie lange ist bis heute nicht vollständig geklärt.[3]

Aus diesen einleitenden Bemerkungen geht bereits hervor, in welchem Maße Staat, RAF und Massenmedien während der 1970er Jahre mit der Aufzeichnung und Wiedergabe von Stimmen und Originaltönen beschäftigt waren – ein Umstand, den die teilweise Veröffentlichung von einigen nicht gelöschten Tonbandspulen aus dem Stammheimer Prozess im Sommer 2007 schlagartig ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit brachte. Ich möchte das Wiederauftauchen dieser Tonbänder und die Art und Weise, wie ihre Botschaften in Massenmedien und Künsten verhandelt werden, zum Anlass nehmen, um über das Verhältnis von Ton und Erinnerung im Diskursfeld RAF nachzudenken. Hierbei sollen in einem ersten Schritt die Tonbänder und ihre journalistische und künstlerische Verarbeitung im Mittelpunkt stehen. Stefan Austs TV-Dokumentation „Die RAF" (2007), Romuald Karmakars und Dirk Laabs' Hörspiel „‚Na hören Sie doch mal auf zu grinsen.' Fragmente des Stammheim-Prozesses" (2008) und Reinhard Hauffs Spielfilm „Stammheim" (1985) stellen auf je eigene Weise *Soundscapes* her, die auf Stammheim als Schlagwort, Metapher und Erinnerungsort des westdeutschen Terrorismus verweisen. Der von dem Komponisten und Theoretiker Murray Schafer entwickelte Begriff des *Soundscape* ermöglicht es, Verbindungen zwischen Ort und Klang nachzuzeichnen und zu analysieren. Stammheim lässt sich so als akustischer Erinnerungsraum verstehen, an und in dem Fragen nach der Bedeutung von Stimme, Körperlichkeit und Präsenz zusammenkommen. Die 2007 aufgefundenen Tonbandaufnahmen erweitern diesen *Soundscape* Stammheim um die Ebene der Mediatisierung, indem sie sich den Tönen der RAF aus einer zeitlichen Distanz zuwenden und so notwendigerweise auch die Aufzeichnungsfunktion des Tonbandes mitreflektieren. In den von ihnen fixierten Stimmen der ersten RAF-

[3] Lediglich zwei Zeiträume wurden bisher offiziell bestätigt. Dabei handelt es sich um zwei Wochen im Frühjahr 1975 nach der Entführung des CDU-Politikers Peter Lorenz und um einige Tage Anfang des Jahres 1977 nach der Verhaftung des RAF-Mitglieds Siegfried Haag; über die Wochen im September und Oktober 1977 wird hingegen auch weiterhin Stillschweigen gewahrt. Vgl. u.a. Oesterle, Kurt: Stammheim. Die Geschichte des Vollzugsbeamten Horst Bubeck. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2003, S. 154.

Generation tritt damit eine Vergangenheit in die Gegenwart ein, die nah und fern zugleich ist.

Steht in diesem ersten Teil der Überlegungen somit die Bedeutung der Stimme im Mittelpunkt, so soll es in einem zweiten Schritt um die Stille und das Schweigen gehen. Denn trotz aller Sonderbestimmungen für die seit Frühjahr bzw. Winter 1974 im siebten Stock der Justivollzugsanstalt in Stammheim einsitzenden Häftlinge, hielten die Diskussionen um Isolationshaft, Folter und sensorische Deprivation auch weiterhin an. Die semantische Aufladung der Kampfbegriffe Stammheim und Isolationsfolter war hierbei nicht selten deckungsgleich. Anhand der Rauminstallation „camera silens" (1994) der Künstler Rob Moonen und Olaf Arndt soll aufgezeigt werden, inwiefern sich im Topos der sensorischen Deprivation Diskussionen um Raum und Klang überschneiden und sich am und durch den Körper der Gefangenen artikulieren. Stille und Schweigen lassen sich in diesem Zusammenhang als Tonproduktionen ganz eigener Art verstehen, die gerade in ihrer akustischen Verweigerung Töne hervorbringen, die den Körper auf sich selbst zurückwerfen. In Analogie zu dem sich selbst zuhörenden Körper lässt sich die *camera silens* so als Erinnerungsraum beschreiben, in dem der RAF-Diskurs in einer metaphorischen Übersteigerung und Entladung zu sich selbst kommt. Indem ich mich Stammheim unter der Perspektive des *Soundscape* zuwende, wird möglich, diesen und weiteren klangräumlichen Dimensionen des westdeutschen Terrorismus zuzuhören und im Zuge dessen Fragen nach den Zusammenhängen von Klang, Raum und Erinnerung zu stellen.

Soundscape – Raum und Klang

Bereits in den frühen 1960er-Jahren hat Murray Schafer den Begriff des *Soundscape* in die Diskussion eingebracht. Laut Schafer kann ein *Soundscape* zunächst einmal alles sein, was sich auf die Produktion, Rezeption und Imagination von akustischen Phänomenen im Raum bezieht. *Soundscapes* reichen von Musik, Klangkunst oder Sound Design in Flughäfen, Shopping Malls oder Büros bis hin zu den Klanglandschaften von Städten, Stadtteilen oder Landschaften. Es handelt sich um akustische Phänomene, die sich im und durch den Raum produzieren. *Soundscapes* beziehen sich auf ihre Umgebung und sind spezifisch für diese. Als eindeutig lokalisierbare *Soundmarks* ähneln sie dem ortsspezifischen *Landmark*. Als *Keynote* oder Grundton sind sie häufig nicht bewusst wahrzunehmen, obwohl sie die Geräuschkulisse bestimmen und maßgeblich strukturieren. Sie sprechen

den Hörsinn an, wobei Hören nicht selten zu einer sinnlichen Erfahrung wird, die qua Schallwellen den ganzen Raum einnimmt und am ganzen Körper zu spüren ist.[4]

Auch Béla Balász kommt in seiner Bestimmung des Verhältnisses von Bild und Ton explizit auf die Bedeutung des Raumes zu sprechen. Laut Balázs konfrontiert der Ton den Film im Moment der Einführung des Tonfilms mit dem Problem, dass er selbst „nicht raumbildend“[5] sei, obwohl er „viel mehr Raumcharakter als die visuelle Erscheinung“[6] habe. Dennoch ist „der Ton […] überhaupt vom Raum nicht zu abstrahieren. Er wird immer einen bestimmten Raumcharakter haben, je nachdem, wo er klingt.“[7] Balázs stellt somit eine unauflösliche Verbindung von Raum und Klang her und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Kraft des Tones, die Distanz zwischen Betrachter/in und Dargestelltem aufzuheben, so dass der Eindruck entsteht, „mitten im Raum der dargestellten Begebenheiten“[8] zu sein. Das Erlebnis des dargestellten Raumes besteht demnach in der Zusammenwirkung von Bild und Ton, die den Körper des Zuschauers in sich aufnehmen.

Wie die Bemerkungen von Balázs und Schafer deutlich machen, wird Raum und Klang immer wieder die Fähigkeit zugesprochen, besonders unmittelbar auf die Sinne einwirken zu können. Eine solche Zuschreibung von Ursprünglichkeit und authentischer Erfahrung lässt sich umso mehr beobachten, wenn es sich bei den untersuchten Klängen um sogenannte O-Töne handelt. So hat Oliver Jungen anhand von philosophischen und medientheoretischen Diskussionen nachgezeichnet, inwiefern die ‚im Original‘ erklingende Stimme häufig für „nichts als Originalität“ stehe und damit „eine ebenso radikale Konterposition zu Baudrillard“[9] und dessen postmodernen Simulationstheorien bilde wie sie auch den im Zuge der technischen Reproduktion scheinbar abhanden gekommenen Begriff der

[4] Vgl. Schafer, R. Murray: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World. New York: Knopf 1977.

[5] Balázs, Béla: Der Geist des Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001 [1930], S. 117.

[6] Ebd., S. 120.

[7] Ebd.

[8] Ebd., S. 121.

[9] Jungen, Oliver: *What you hear is what you get.* Das Originale als gefühlte Größe. In: Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Hrsg. von Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007, S. 51–80, hier S. 59f.

Aura fortführe.[10] Damit ist für Jungen „der O-Ton […] ein innermedialer Rückblick ins Vormediale."[11] In ähnlicher Weise kommt auch Nikolaus Wegmann zu dem Schluss, dass der Originalton vor allem Teil einer Medienerzählung des Authentischen sei, „eine dieser Gegen-Erfindungen zur prinzipiellen Unzuverlässigkeit der Kommunikation."[12] Für Wegmann stehen die medialen Besetzungen des Originaltons damit in Analogie zu den Codierungen des Zwei-Kanal-Radios, wie sie in der avantgardistisch-utopischen „Radiotheorie" Bertolt Brechts zum Ausdruck kommen: „Zweikanalrundfunk wie Originalton sind so beides Medien, von denen erzählt wird, dass sie eigentlich gar keine Massenmedien (mehr) sind, oder wenn doch, dann von solcher Art, dass sie in die Welt der Medien einen Unterschied bringen, der es erlaubt, den Beschränkungen massenmedialer Kommunikation zu entkommen."[13] Diese von Wegmann herausgestellten Momente des Originaltons auf der einen und des Zwei-Kanal-Radios auf der anderen Seite bilden wichtige Bestandteile zur Analyse des Deutschen Herbstes als klangliches Ereignis, wie nicht zuletzt die Diskussionen um die sogenannten Stammheimbänder im Sommer 2007 gezeigt haben.

„Stammheimbänder" – Stimme und Körper

Bei den Stammheimbändern handelt es sich um Tonbandaufnahmen aus dem Prozess gegen Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe, der von Mai 1975 bis April 1977 an insgesamt 192 Verhandlungstagen in der sogenannten Mehrzweckhalle unmittelbar neben der Justizvollzugsanstalt in Stuttgart-Stammheim stattfand. Die Tonbandmitschnitte sollten ein lückenloses und fehlerfreies Protokoll gewährleisten und nach ihrer Abschrift überspielt werden. Dennoch wurden 21 Bänder, die rund 13 Stunden Material aus zwölf Verhandlungstagen wiedergeben, im Keller des Oberlandesgerichts in Stuttgart aufbewahrt. Die Archivarin Elke Koch entdeckte die Bänder bereits 2003, doch erst drei Jahre später sollten sie nach langen Verhandlungen in die Bestände des Staatsarchivs

[10] Vgl. Ebd., S. 71.
[11] Ebd., S. 76.
[12] Wegmann, Nikolaus: Der Original-Ton. Eine Medienerzählung. In: ebd. Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Hrsg. von Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007, S. 15–24, hier S. 22.
[13] Ebd.

Ludwigsburg übergehen, wo sie heute für die interessierte Öffentlichkeit zugänglich sind.[14] Auf diesem Weg gelangten die Aufzeichnungen schließlich auch in die zweiteilige Fernseh-Dokumentation „Die RAF“ (2007), die Stefan Aust für den Norddeutschen Rundfunk produziert hat.[15] Bereits sechs Wochen vor Ausstrahlung des Fernsehzweiteilers verkündeten die „Tagesthemen“ am 30. Juli 2007 die akustische Sensationsnachricht und der SWR strahlte am 1. August einzelne Aussagen im Radio aus. Zudem waren charakteristische Soundbits der ersten RAF-Generation als *Livestream* im Internet verfügbar.[16] Der Hörfunkdirektor des SWR Bernhard Hermann betont die historische Bedeutung der Tonbänder, indem er auf ihre Funktion hinweist, Geschichte auch für nachfolgende Generationen greifbar zu machen:

> „Diese Tondokumente, die eigentlich lediglich als Gedächtnisstütze für die Gerichtsschreiber gedacht waren, sind eine echte Sensation! Sie geben erstmals einen akustischen Einblick in die Verhandlungen und damit in das Innerste des damaligen Konflikts. Das Thema ‚Deutscher Herbst‘ und die damaligen Protagonisten sind uns Älteren wohl vertraut, aber viele junge Menschen können mit den Namen kaum etwas anfangen.“[17]

Hermann macht hier auf die mehrfache Gedächtnisfunktion der Bänder als Phänomen zwischen Quelle, Überrest und Spur aufmerksam. Ursprünglich als „Gedächtnisstütze“ für die Gerichtsschreiber gedacht, führen sie nach ihrer Wiederentdeckung dreißig Jahre später in „das Innerste des damaligen Konflikts“ zurück und sind so besonders für „viele junge Menschen“ relevant. Sie vergegenwärtigen ihnen die Vergangenheit und machen sie unmittelbar erleb- und nachvollziehbar. „Dieses Klima, diese Stimmung des Stammheim Prozesses haben Sie nach 10 Minuten hören besser mitbekommen als nach stundenlangem Lesen,“ so auch SWR2-Redakteur Rudolf Linßen. „Der zeitgeschichtliche Wert dieser Dokumente liegt wohl darin,

[14] Informationen zu den Tonbandbeständen finden sich auf der Homepage des Staatsarchivs Ludwigsburg: http://www.landesarchiv-bw.de/sixcms/detail.php?template=hp_artikel&id=16493&id2=8484&sprache= (Zugriff am 13. März 2009).

[15] Aust, Stefan: Die RAF. Dokumentation. NDR 2007.

[16] Dokumentation des SWR und Bereitstellung ausgesuchter Hörproben unter: http://www.swr.de/swr2/wissen/specials/-/id=661214/nid=661214/did=2414272/2q12qs/index.html (Zugriff am 13. März 2009).

[17] Ebd.

die Diktion, den Ausdruck und die Haltung der Angeklagten und aller anderen Verfahrenbeteiligten unmittelbar selbst hören zu können, Aussagen, die aus schriftlichen Unterlagen bereits bekannt sind."[18]

Dem Originalton wird somit das Potential zugeschrieben, die Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, indem er Unmittelbarkeit und Präsenz produziert. In seinem Dokumentarfilm greift Aust daher nicht nur auf die Tonbandmitschnitte des Stammheimer Prozesses zurück, sondern er spielt neben extradiegetischer Filmmusik und *voice-over* auch immer wieder andere Originaltöne ein. Diese reichen von Reportagen und Interviews der Journalistin Ulrike Meinhof, über Gudrun Ensslins Statement zu den Frankfurter Kaufhausbränden, bis hin zum Funkverkehr der GSG 9 und dem Tonband, in dem Ulrike Meinhof dazu auffordert, die Rote Armee aufzubauen. Dennoch bildet Stammheim ohne Frage sowohl inhaltlich als auch audio-visuell den Anfangs- und Endpunkt von Austs Recherchen.

Gegen Ende des ersten Teils kommt der Film explizit auf den Prozess gegen Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe und dessen Aufzeichnung auf Tonband zu sprechen. Dabei werden palimpsestartige Überlagerungen von Körper, Tonband und Raum geschaffen, die die Möglichkeit imaginärer Passagen zwischen Vergangenheit und Gegenwart suggerieren. Die Szene beginnt mit den Aufnahmen einer Überwachungskamera, die den Einzug der Gefangenen in den Gerichtssaal in Stammheim zeigt. Der Ort des Prozesses wird damit in seiner historischen Dimension ins Bild gesetzt und bereitet so die Bühne für die vergessenen Tonbänder. Die Tonbandgeräte der 1970er-Jahre stehen als materielle Garanten für den Vorgang des akustischen Mitschnitts und geben gemeinsam mit der Versicherung, dass der gesamte Prozess auf Tonband aufgezeichnet wurde, das Stichwort für die Einspielung der O-Töne. Eine Hand dreht am Regler des Abspielgeräts. Daraufhin ertönt die Stimme von Baader, begleitet von Aufnahmen des Stammheimer Gerichtssaales 2007. Die Untertitelung „Originalton Andreas Baader 1975" weist den Ursprung der Stimme, in dieser Funktion einer Bildunterschrift nicht unähnlich, eindeutig zu. Nach einigen Worten wird ein Schwarz-Weiß-Foto Baaders den Aufnahmen aus dem Mehrzweckgebäude unterlegt, so dass eine Schichtung aus dem Gerichts-

[18] Rudolf Linßen in der Sendung „Hören Sie doch mal auf zu grinsen!" Erstmals Originaltöne von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe aus dem RAF-Prozess in Stammheim. SWR2, 1. August 2007. Die Sendung ist nachzuhören unter: http://www.swr.de/swr2/wissen/specials/-/id=661214/nid=661214/did=2414272/2q12qs/index.html (Zugriff 13. März 2009).

saal in Stammheim heute, einem Foto Baaders aus den 1970er-Jahren und seiner Stimme im Prozess 1975 entsteht. Dieses Verfahren wird mit Aufnahmen von Meinhof, Raspe und Ensslin wiederholt, wobei als vierte Ebene nun auch immer wieder die Tonbänder selbst eingeblendet werden. Ihre Abspielrichtung gegen den Uhrzeigersinn und die Herausstellung ihrer über den Inhalt der Aufzeichnung hinausgehenden reinen Materialität als Medien, die Stimmen aufnehmen und wiedergeben können, soll helfen, die Zuschauer/innen in die Vergangenheit des Stammheimer Prozesses zu transportieren.

Die Rolle Stammheims als Erinnerungsort des westdeutschen Terrorismus der 1970er-Jahre und als „so etwas wie die Hauptstadt der RAF“[19] wird auf diese Weise noch einmal wirkungsvoll unterstrichen. Aust nimmt hierfür die Bedeutung auf, die Orten als Trägern von Erinnerungen und Containern zur Vergegenwärtigung von Vergangenheit zugeschrieben wird. Dieter Hoffmann hat mit Rekurs auf die Gedenkstätten des Holocaust darauf hingewiesen, dass „sich unserer Phantasie die Vorstellung aufdrängen [kann], wir näherten uns, indem wir die räumliche Distanz vermindern, den Ort des Geschehens betreten, auch dem Geschehen selbst.“[20] Die körperliche Anwesenheit an einem Ort, der Erinnerungen materialisiert, indem er sie lokalisiert, gibt uns das Gefühl, selbst in dieser Geschichte anwesend zu sein. In dieser Vorstellung kommt der Wunsch zum Ausdruck, die zeitliche Distanz zu überwinden, indem wir unsere Körper einem bestimmten Ort aussetzen. Doch „Gedächtnisorte verweisen zwar auf authentische Erfahrungen, ermöglichen aber nicht deren Wiederholung,“[21] wie Beate Binder zu Recht betont. Bei Aust wird dieses Paradoxon von Erinnerungsorten anschaulich, indem Stammheim als Gespinst von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gezeigt wird. Die Fernsehzuschauer/innen sehen das Innere des Prozessgebäudes aus dem Jahre 2007, doch als Betrachter/innen verbleiben sie in einer Position, die nah und distanziert zugleich ist. Sie befinden sich eben nicht in jenem Raum, der ihnen via Bild vermittelt wird. Und selbst wenn sie sich in ihm befänden, so lägen dreißig

[19] Aust, RAF. 2007.

[20] Hoffmann, Detlef: Das Gedächtnis der Dinge. In: Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995. Hrsg. von Detlef Hoffmann. Frankfurt/M., New York: Campus 1998, S. 6–35, hier S. 10.

[21] Binder, Beate: Gedächtnisort. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hrsg. von Nicolas Pethes/Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 199–200, hier S. 200.

Jahre zwischen ihnen und dem Prozess gegen die erste RAF-Generation.[22] Aleida Assmann schreibt im Hinblick auf diese zeitliche Distanz, die ein Gefühl von Abwesenheit hervorbringt:

> „Ein Gedenkort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt. Um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muß eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ersetzt. […] Hier ist noch etwas anwesend, aber dies verweist vor allem auf Abwesenheit; hier ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein.“[23]

Aust visualisiert diese Abwesenheit in und zeitliche Distanz von Stammheim, indem er das leere Gerichtsgebäude abfilmt. Und zugleich füllt er die Leere mit Geschichten, die nicht nur Geschichten der RAF, sondern auch Geschichten ihrer Mediatisierungsvorgänge in Bild und Ton sind. So treten die Fotos von Baader, Meinhof, Raspe und Ensslin an die Stelle der leeren Stuhlreihen. Die Fotografien des Jahres 1977 und der Raum des Jahres 2007 ergänzen sich in ihrer wechselseitigen Transparenz und bieten den Zuschauer/innen eine Brücke in die Vergangenheit an. Im Sinne von Roland Barthes' Überlegungen zur Fotografie beglaubigen die Aufnahmen der Angeklagten ihre gleichzeitige An- und Abwesenheit. Als Zeugen der Zeit geben sie Auskunft „über *das, was gewesen ist*“[24] und markieren somit eine Leerstelle in der Gegenwart. Und zugleich zeugt die Einblendung der Fotos in den verlassenen Gerichtssaal von einer Präsenz des vermeintlich

[22] Die eingespielten Ansichten zeigen dabei nur in wenigen Fällen Originalaufnahmen aus den 1970er-Jahren. Die Aufnahmen aus der Gegenwart erinnern so auch an die gegenwärtige Existenz von Stammheim und damit an die für die Ökonomie von Erinnerungen und Fantasien unerhörte Tatsache, dass dieser vermeintliche Erinnerungsort noch immer ein Gefängnis ist. Anstelle eines ‚Museums Stammheim' lagern im nahe gelegenen Landesarchiv Ludwigsburg die Prozessakten und weitere Materialien des Stammheimer Prozesses und im örtlichen Strafvollzugsmuseum zeigt eine eigene Stammheim-Abteilung unter anderem die elektronischen Bastelarbeiten von Jan Carl Raspe.

[23] Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 2003, S. 30.

[24] Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 95.

Vergangenen und bewirkt das unheimliche Gefühl „that a slice of the past has been shuttled into the present.“[25]

Die Fotografien bilden so einen ersten Ansatz, den leeren Erinnerungsraum des Gerichtsgebäudes zu füllen und, in Form einer vom Bild ausgehenden Erzählung, in die Gegenwart zu transportieren. Die eigentliche Geschichte oder auch das, was Barthes als das *punctum* oder Bestechende einer Fotografie bezeichnet hat, liegt jedoch in dem, was auf den Fotos nicht unmittelbar zu sehen ist – und das ist die Entstehungsgeschichte der Bilder. Denn bei diesen Aufnahmen ist es nicht nur wichtig, wer auf dem Bild zu sehen ist, sondern auch, wer auf den Auslöser gedrückt hat. Schließlich haben die Gefangenen – mit Ausnahme der zu diesem Zeitpunkt bereits toten Meinhof – alle Aufnahmen 1977 selbst mit einer Minox-Kamera gemacht. Diese war ebenso wie die Waffen über die Rechtsanwälte in das Gefängnis geschmuggelt worden.[26] Die Fotografien verweisen so indirekt auf ein weiteres klingendes Detail aus dem *Soundscape* Stammheim – nämlich den Plattenspieler von Andreas Baader, der zeitweilig sowohl als Waffenversteck als auch als Bestandteil der internen Gegensprechanlage im siebten Stock gedient hat.

Baaders Plattenspieler ist seit den Ereignissen vom 18. Oktober 1977 immer wieder zum Gegenstand künstlerischer und popkultureller Auseinandersetzungen mit der RAF geworden.[27] In den letzten Tagen von Stammheim diente er als Versteck der Pistole, mit der Baader sich selbst mit einem aufgesetzten Genickschuss töten sollte. Auf dem Plattenteller lag noch die letzte LP, die er gehört hatte: Eric Claptons „There's one in every crowd“ von 1975, dem Beginn des Prozesses in Stammheim. Plattenspieler, Platte und Waffe weisen auf die Verknüpfungen von Pop, Punk und RAF hin, wie sie unter anderem in Songs von Brian Eno oder Luke Haines zum Ausdruck kommen. Baader als Popstar und die Platte von Eric Clapton bilden damit auch das komplementäre Gegenstück zu Ludwig Wittgensteins „Philosophischer Grammatik“, die statt eines Abschiedsbriefes auf dem

[25] Baer, Ulrich: Spectral Evidence. The Photography of Trauma. Cambridge: MIT Press 2002, S. 43.

[26] Die Fotos finden sich auch in dem von Astrid Proll herausgegeben Fotoband wieder. Vgl. Proll, Astrid: Hans und Grete. Bilder der RAF 1967–1977. Berlin: Aufbau 2004.

[27] Eines der berühmtesten Beispiele ist Gerhard Richters Integration von Baaders Plattenspieler in seinen Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988).

Schreibtisch von Meinhof nach ihrem Selbstmord gefunden worden war.[28] Tönende (Pop-)Klänge auf der einen, radikale Sprachkritik und -zweifel auf der anderen Seite.

Als Musikgerät und Waffenversteck fungierte Baaders Plattenspieler in der Situation der Haft ebenso wie die eingeschmuggelte Minox-Kamera als Medium der Selbstbehauptung und -vergewisserung. In dieser Funktion war er unter anderem auch Teil einer internen Gegensprechanlage, mit der die Gefangenen im siebten Stock untereinander kommunizieren konnten. Dieser geheime Kommunikationskanal bildet neben den Tonbandaufzeichnungen aus dem Prozess den zweiten akustischen Schwerpunkt in Austs Fernsehdokumentation. So weist der Journalist überzeugend nach, dass sich die Gefangenen auch trotz der verordneten Kontaktsperre im Herbst 1977 untereinander austauschen konnten, indem sie ihre Plattenspieler, Radiogeräte usw. umbauten und an das anstaltsinterne Rundfunk- und Schwachstromnetz anschlossen. Die Gefangenen hatten mit den utopischen Medientheorien ihrer Zeitgenossen also quasi ernst gemacht. In einer Aneignung von Brechts „Radiotheorie" hatten sie den „Rundfunk […] aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat"[29] verwandelt – wenn auch unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Ihre Version des Zwei-Kanal-Radios bildet damit eine akustische Ergänzung zu den Originaltönen aus dem Stammheimer Prozess als Teil „eine[r] dieser Gegen-Erfindungen zur prinzipiellen Unzuverlässigkeit der Kommunikation."[30]

Da es im Hinblick auf die Gegensprechanlage im siebten Stock kein für die Öffentlichkeit am Fernsehbildschirm einzuspielendes Originalmaterial der internen Kommunikation und/oder deren geheimer Aufzeichnung in Tonbandprotokollen gibt, richtet sich der Blick der Kamera immer wieder in beschwörenden Nahaufnahmen auf die technischen Geräte selbst. Kabel, Plattenspieler und Lautsprecherboxen rufen uns so noch einmal in Erinnerung, dass es sich bei den Tönen aus Stammheim um aufgezeichnete und medial vermittelte Stimmen handelt. Daher muss gefragt werden, inwiefern auch auf diese Töne zutrifft, was Schafer als „Schizophonia" bezeichnet hat: „the split between an original sound and its electroaccoustical transmission or reproduction."[31] Thematisieren die Stammheimbänder also den

[28] Vgl. Jutta Dittfurth: Ulrike Meinhof. Die Biografie. Berlin: Ullstein 2007, S. 434.
[29] Brecht, Bertolt: Radiotheorie. In: Gesammelte Werke. Band 18. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 129.
[30] Wegmann, Original-Ton. 2007, S. 22.
[31] Schafer, Soundscape. 1977, S. 90.

Vorgang ihrer Aufzeichnung oder betonen sie als Originaltöne eher ihre Unmittelbarkeit? Im Originalton tritt die Stimme als „wiedererkanntes *Original*" und „besondere Qualität"[32] auf und vermittelt körperliche Präsenz: „Originalton ist Körperstimme."[33] In diesem Sinne binden auch die Stammheimbänder Stimme und Körper aneinander. Sie können das, indem sie ihren Status als Originalton beschwören, der die Fähigkeit besitzt, „die Diktion, den Ausdruck und die Haltung der Angeklagten"[34] zu artikulieren. Die aufgezeichnete Stimme tritt für die toten Körper der Angeklagten ein – sie verkörpert sie. Der Mediatisierungsvorgang wird hierbei jedoch nicht aus-, sondern vehement ins Bild eingeblendet. Ergebnis dieses Verfahrens ist, dass die Speichermedien, die die Einspielung der aufgezeichneten Stimmen von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe überhaupt erst ermöglichen, selbst eine gewisse Materialität oder elektronische Körperlichkeit erhalten. Der Raum des Gerichtssaales und die Selbstporträts aus dem siebten Stock bilden so zusammen mit den Stimmen der vier Angeklagten und den Tonbändern, die diese Stimmen aufgezeichnet haben, ein *Soundscape* der erinnernden Vergegenwärtigung, in dessen Mittelpunkt der Körper und seine sinnlichen Erfahrungen stehen.

Mit der Einspielung des Originaltons und der Beschwörung seiner analogen Aufzeichnung zielt Aust also darauf ab, die Vergangenheit als sinnliche Erfahrung in die Gegenwart zu transportieren. Dem Ton als Originalton wird dabei eine Unmittelbarkeit und Authentizität zugeschrieben, die die Körperlichkeit der Zuschauer/innen direkt anspricht, indem sie die Körper der Gefangenen zum Sprechen bringt. Die Geschichte der Tonbänder als in mehrfache Prozesse des Erinnerns und Vergessens eingebundene Überreste unterstützt ihre Lesart als Spuren, die „die Unmittelbarkeit eines Abdrucks oder Eindrucks"[35] jenseits von Repräsentation zu vermitteln scheinen. Dabei ist es konstitutiv für die Spur, „dass sie als unintentional hervorgebracht angesehen wird und erst nachträglich durch einen Code zum Zeichen umgelesen wird."[36] Die Spur „*berichtet* nicht über

[32] Wegmann, Original-Ton. 2007, S. 19.
[33] Ebd.
[34] Linßen, SWR2. 2007.
[35] Assmann, Erinnerungsräume. 2003, S. 209.
[36] Ruchatz, Jens: Spur. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hrsg. von Nicolas Pethes/Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 558–561, hier S. 558.

die Vergangenheit, sondern *bezeugt* sie qua Selbsteinschreibung."[37] Als Einschreibung und (körperliche) Nähe bildet sie somit die eine Seite eines Spannungsverhältnisses der Erinnerungen und Vergegenwärtigungen im *Soundscape* Stammheim, dessen andere Seite mit Walter Benjamins Begriff der Aura umschrieben werden kann. In den Tonbändern aus Stammheim tritt diese Aura als „ Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft" in einen Dialog mit der Spur als „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ."[38]

Inwiefern dieses Zusammenspiel von Spur und Aura als komplexes Ineinandergreifen von Nähe und Distanz auf der analogen Aufzeichnung und Wiedergabe von Originaltönen aufbaut, lässt sich im Vergleich mit zwei Arbeiten nachvollziehen, die sich ebenfalls mit dem Prozess in Stammheim beschäftigen, dabei jedoch – zum Teil ganz bewusst – auf die Einspielung von Originaltönen verzichten. Es handelt sich hierbei um Reinhard Hauffs Film „Stammheim" (1985) und das Hörstück „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen" (2008) von Romuald Karmakar und Dirk Laabs.[39] Beide Arbeiten sind im Grenzbereich von Dokumentation und Fiktion angesiedelt. Sie nehmen den Prozess in Stuttgart-Stammheim zum Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzungen mit der RAF als Sprach-, Sprech- und Diskursmaschine der 1970er-Jahre. Hauff stützt sich hierfür gemeinsam mit seinem Drehbuchautor Stefan Aust auf die schriftlichen Protokolle des Verfahrens, die er nicht thematisch, sondern chronologisch anordnet und mit Schauspieler/innen des Thalia Theaters in Hamburg in einer leeren Fabrikhalle inszeniert. Trotz des filmischen Mediums ging es dem Regisseur dabei vor allem um „die Reduktion auf die sprachliche Auseinandersetzung."[40] In der Rückschau bestätigt er diese Konzentration auf das Sprachliche noch einmal, wenn er im Interview sagt:

[37] Ebd., S. 559.

[38] Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften. Band V. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 560.

[39] Reinhard Hauff: Stammheim. DVD. Arthaus 2008 [1985]; Kamakar, Romuald/ Laabs, Dirk: „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen." Fragmente des Stammheim-Prozesses. WDR 3. 24. November 2008. Ich danke Jan Henschen für den Hinweis auf diese Sendung.

[40] Konzentration und extreme Reduktion. Reinhard Hauff über seinen Film Stammheim. DVD-Extra zu Stammheim. Arthaus 2008.

> „Ich wüsste auch keinen Drehbuchautor, der das schreiben könnte heute. […] Dieser Film lebt von den Worten, von den Dialogen und von der Konfrontation dieser beiden Seiten, der Enge des Raums, der Eingeschlossenheit, der politischen Verbortheit von beiden Seiten […]. Und alles drückt sich über Worte aus. Dadurch [haben] die Bilder […] nie eine Selbständigkeit."[41]

Karmakar und Laabs gehen im Jahr 2008 (fast) genau den umgekehrten Weg. Sie nehmen die wiedergefundenen Tonbandmitschnitte aus dem Keller des Oberlandesgerichts in Stuttgart zum Anlass, um eine teilweise Neuabschrift des Prozessprotokolls anzufertigen. Dieses lassen sie – nur unterbrochen von einem sogenannten Stammheimer Wunschkonzert – kontinuierlich und stimmlich neutral 60 Minuten lang von einem Sprecher (Ulrich Noethen) vorlesen. Damit übersetzt Karmakar ein Verfahren in die Darstellungsform des Hörstückes, das er bereits für zwei seiner Filmprojekte – „Das Himmler-Projekt" (2000) und „Hamburger Lektionen" (2006) – verwendet hat.

Sowohl Hauff als auch Karmakar nähern sich der RAF, indem sie sich mit der Sprache des Prozesses auseinandersetzen. So fängt „Stammheim" die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines Sprechens vor Gericht in verbalen und körperlichen Ausbrüchen und Momenten des gewaltsamen Verstummens ein. Der Prozess wird dabei zur Filmvorlage, zum „Stoff". Man kann in ihn hineingehen, wie in einen Film.[42] Die Prozessakten müssen hierfür vor der Kamera eine körperliche Gestalt bekommen, indem sie von den Schauspieler/innen gesprochen und in Gestik und Mimik übersetzt werden. Das Wort wird auf diese Weise zum performativen Ton, der als sinnliche Wahrnehmung den ganzen Körper anspricht. Hauff erreicht diese Wirkung, indem er die Schauspieler ganz Sprache werden lässt und so das prekäre Spannungsverhältnis von Körperlichkeit und Schrift thematisiert, wie es im Phänomen RAF insgesamt präsent ist und sich in den Konstellationen des Stammheimer Prozesses verdichtet. Den Bruch der Verfremdung, den der Regisseur trotz dieses Körper gewordenen Sprechens durch eine nicht-mimetische Besetzung und eher gefühlte als rekonstruierte

[41] Ebd.

[42] So sagt Hauff im Interview über den Prozess: „Denn Stefan Aust war selbst auch nie im Stammheim-Prozess, ich auch nicht; die einzige, […] die drin war, war die, die Meinhof spielt, […] die war mal einige Tage drin." (Ebd.) Die Formulierung „in etwas drin gewesen sein" erinnert eindeutig an einen Kinobesuch und stellt so eine Verbindung zwischen Prozess und Film her.

Kulissen sowie eine Beschleunigung des Sprechens zu erreichen sucht, wird jedoch erst in der Retrospektive, nämlich mit der Veröffentlichung der Tonbandaufzeichnungen 2007, richtig deutlich. Denn erst jetzt, mit den Originalstimmen im Ohr, hören wir die Differenzen im Klang und in der Betonung, die uns abseits der Einforderung einer an und für sich schon problematischen Authentizität dazu auffordern, genauer hinzusehen und vor allem hinzuhören, was da in Stammheim eigentlich gesagt wurde.

Und genau diese Möglichkeit zum nochmaligen Hinhören eröffnet Karmakars „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen". Entgegen des Trends zum Originalton im Hörspiel der 1970er-Jahre,[43] übersetzt Karmakar den Originalton hier in Schrift und diese wiederum in Sprechen bzw. Vorlesen. Im Zuge dieser mehrfachen Übersetzungen wird deutlich, inwiefern der Prozess in Stammheim nicht nur formell, sondern auch inhaltlich vor allem um Fragen nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von Sprechen und Sprache kreiste. So wird immer wieder mit der Formulierung „Ich stelle den Antrag, mir das Wort zu erteilen" um das Wort gebeten und dieses mal genehmigt, meist jedoch harsch abgelehnt oder abgestellt: „Ich bitte, das Wort abzustellen. Es hat hier niemand das Wort," so der vorsitzende Richter Prinzing. Ebenso kehrt auch die Bemerkung „redet unverständlich dazwischen" stetig wieder und steigert sich in der Aussage: „Frau Meinhof, es ist nicht verständlich, was sie sagen, aber es ist eine Störung." Abgebrochene, zum Teil grammatikalisch falsche Sätze, Satz- und Wortfragmente und ständige Wiederholungen machen, indem sie mit einer kontinuierlichen Erzählerstimmen vorgetragen werden, das Stammeln der Verfahrensbeteiligten hörbar und zeigen, inwiefern der Stammheimer Prozess jenseits seiner Wortgewalt vor allem eine Verhinderung des Sprechens und damit eine Diskursmaschine des lärmenden Schweigens auf beiden Seiten war.

Karmakars Verfahren besteht somit darin, die zwischen Sprache, Sprechen und Körperlichkeit changierenden Übersetzungsvorgänge des Stammheimer Prozesses mit einer erneuten Übersetzung zu konfrontieren. Die Rückführung der Körper gewordenen Sprache in Text, der wiederum (vor-)gelesen wird, eröffnet einen erneuten Zugang zu den verhandelten Inhalten, die bei Aust – und mit Einschränkung auch bei Hauff – zugunsten der Vermittlung der klangräumlichen Atmosphäre in Stammheim in den

[43] Vgl. Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche, Arbeitsberichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

Hintergrund treten. Dies wird nicht zuletzt dadurch möglich, dass Karmakar den Vorgang des Hörens selbst thematisiert. So lotet er das Medium des Hörstücks mit seiner Konzentration auf das Akustische aus, indem er mit den Zwischenspielen des Stammheimer Wunschkonzertes explizit eine musikalische Ebene einbringt. Die zweite Sprecherin (Anne Ratte-Polle) übernimmt diese Sequenzen und kündigt an: „Wir beginnen jetzt unser Stammheimer Wunschkonzert. Wir spielen die Musik, die von den Prozessbeteiligten zur Verhandlungszeit gehört worden ist." Von Theodor Prinzings Vorliebe für klassische Musik, über Ruppert von Plottnitz' Erinnerungen an Frankfurter Kneipennächte, in denen Bob Segers „Night Moves" gespielt wurde, bis hin zu Viktor Pfaffs Assoziation von Johannes Brahms Streich-Sextett, Opus 18 in B-Dur mit Louis Malles Film „Die Liebenden" geht es hier um Musik rund um den Deutschen Herbst, die zum Teil auch in Ausschnitten eingespielt wird. Mit der Einspielung der einzelnen Titel wird auf die Bedeutung hingewiesen, die Musik als Träger und Container von Erinnerungen und affektiven Besetzungen zukommt. Mit Musik lässt sich die Vergangenheit für einen Moment in die Gegenwart transportieren – ein Verfahren, das gerade Filme, Ausstellungen und Features in Funk und Fernsehen immer wieder nutzen, um die Atmosphäre der Zeit schlagwortartig zu verdichten. Musik wird auf diese Weise zum *Soundscape*, das ebenso wie der Originalton über sich selbst hinausweist.

Doch spielt Karmakar Musik ein, die für den Soundtrack der RAF-Erinnerungen eher ungewöhnlich ist. Statt der Rolling Stones oder Joan Baez setzt er auf eine vehemente Personalisierung von Klang und Erinnerung und schafft damit nicht nur Raum für ungewohnte Stücke, sondern auch für sprichwörtliche Klangräume und für Stille. So wird Kurt Breuckers Vorliebe für die Jagd von Vogelzwitschern begleitet, und Baaders Plattenspieler bleibt unter dem Hinweis stumm, dass der Gefangene die Musik seiner großen Plattensammlung nur über Kopfhörer hören durfte. Für einen Moment scheinen Musik und Klang zu einem intradiegetischen Originalton zu werden. Doch anstatt ein Gefühl des Auratisch-Authentischen hervorzubringen, das Ton und Körper in Momenten der Vergegenwärtigung aneinander bindet, weist die Musik vielmehr darauf hin, dass auch die Sprecher/innen des Prozesses Hörer/innen waren. Damit werden wir Vorgängen der Übersetzung zwischen Schrift, Sprechen und Hören gewahr, die uns eine Lektürepraxis des Zuhörens nahelegt. Gerade im Hinblick auf Baaders stummen Plattenspieler wird uns auf diese Weise noch einmal die Frage gestellt, welche Rolle die Stille und der Entzug der sinnlichen Wahrnehmung bei einer Lektürepraxis des Deutschen Herbstes einnehmen.

camera silens – Isolationshaft und sensorische Deprivation

Denn so wie Schafer darauf hinweist, dass alle Klangforschungen in Überlegungen zur Stille enden müssen, ist auch ein Nachdenken über Stammheim als *Soundscape* ohne ein Nachdenken über die Stille der Isolationshaft und das Sprechen der Körper im Zuge der Hungerstreiks kaum möglich. Waren die Haftbedingungen auch bereits vor Inhaftierung der Kader der ersten RAF-Generation im Sommer 1972 kritisiert worden, so rückte das Gefängnis ab diesem Zeitpunkt als neuer Ort der Stadtguerilla in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Für einen Großteil der Gefangenen aus der RAF, die sich selbst als Politische Gefangene definierten, galten folgende Sonderregelungen:

> „Einzelzelle, ein gesonderter Hof, wo der Gefangene ohne andere Häftlinge seinen täglichen Hofgang durchführt, Ausschluß von jedem Kontakt mit anderen Gefangenen durch Verbot der Teilnahme an den üblichen Gemeinschaftsveranstaltungen wie Filmvorführungen, gemeinsames Fernsehen, gemeinsames Baden usw.; Verbot der Gemeinschaftsarbeit mit anderen Gefangenen bei Strafhaft wie bei Untersuchungshaft; Räumung der Nachbarzellen sowie der Zellen, die sich über und unter dem Strafgefangenen befinden, und Anbringung eines besonderen Fliegengitters vor dem vergitterten Fenster.“[44]

Gegen diese Haftbedingungen organisierten die RAF-Mitglieder zwischen 1972 und 1977 fünf Hungerstreiks. Ihre Hauptforderung war die Aufhebung der Isolation, die wechselweise unter den Schlagworten Isolationshaft, Isolationsfolter oder sensorische Deprivation angeprangert wurde. Mit den Hungerstreiks und der Arbeit der Anti-Folter-Komitees trat der Topos der Haft aus dem Schatten der Gefängnisse in das Licht der öffentlichen Aufmerksamkeit. Die Weiterführung des Kampfes aus der Haft wurde so auch zu einem Kampf gegen die Stille und das Verstummen. Dabei sorgte insbesondere die Inhaftierung von Ulrike Meinhof und Astrid Proll im Toten Trakt der Justivollzugsanstalt in Köln-Ossendorf für Empörung. Mit dem „Brief einer Gefangenen aus dem Toten Trakt“, der mit den berühmten Zeilen „Das Gefühl, es explodiert einem der Kopf […], das Gefühl, es würde einem das Rückenmark ins Gehirn gepresst, das Gefühl, das

[44] Eschen, Klaus/Lang, Jörg/Laubscher, Jürgen/Riemann, Johannes: Folter in der BRD. Dokumentation zur Lage der Politischen Gefangenen. Zusammengestellt von Verteidigern in Politischen Strafsachen. In: Kursbuch 32, 1973, S. 12.

Gehirn schrumpelt einem allmählich zusammen wie Backobst“[45] beginnt, meldete sich Meinhof als Stimme der RAF aus Ossendorf noch einmal wirkungsmächtig zu Wort und setzte die sprachlichen Parameter, mit denen die Auswirkungen der Isolationshaft in Zukunft diskutiert werden sollten. Der Brief bildet damit die sprachliche Ergänzung zum Bild des zum Skelett abgemagerten Holger Meins, der am 9. November 1974 im Zuge des dritten Hungerstreiks in der Justizvollzugsanstalt in Wittlich starb. Die Fotografien seines toten Körpers markieren nicht nur den Höhepunkt in einem Kampf, in dem der eigene Körper zur Waffe wurde, sondern machen auch die mehrfache metonymische Verschiebung deutlich, an deren Ende der Körper von Meins zum Symbol dessen wurde, wogegen er protestiert hatte: die Isolationsfolter. Hungerstreik und Isolationshaft verweisen folglich wechselseitig aufeinander. Dabei bringen sie beide den Körper zurück in den modernen Strafvollzug, der laut Michel Foucault in dieser sichtbaren Form als „gemarterte[r], zerstückelte[r], verstümmelte[r], an Gesicht oder Schulter gebrandmarkte[r], lebendig oder tot ausgestellte[r], zum Spektakel dargebotene[r] Körper“[46] schon lange verschwunden sein sollte.

Wenn wir somit davon ausgehen, dass die Angeklagten in den Tonbandaufnahmen aus Stammheim eine gewisse Präsenz entwickeln, die sich als via Stimme vermittelte körperliche Anwesenheit umschreiben lässt, so kommen in diesen Körper-Stimmen auch die Bedingungen der Haft und deren Zugriff auf die angeklagten Körper zum Ausdruck. Zudem bilden die Haftbedingungen ein Thema, auf das die Angeklagten im Verlauf der Verhandlung immer wieder zu sprechen kommen. Der Vorwurf der Isolationsfolter wurde dabei zu einem Vorwurf, der auch abseits der konkreten Bedingungen im siebten Stock in Stammheim existieren konnte. Denn seit Meinhof und Ensslin im Frühjahr 1974 und Baader und Raspe im Winter 1974 dorthin verlegt worden waren, konnte von einer strikten Isolation im Sinne eines Toten Traktes wohl kaum mehr die Rede sein. Dennoch entwickelten die Angeklagten während des Prozesses Zusammenhänge zwischen Inhaftierung und Sprechen, die sie als Wechselseitigkeit von Folter und Geständnis verstanden. Besonders deutlich wird dies in der Aussage Meinhofs vom 28.10.1975:

[45] Brief einer Gefangenen aus dem Toten Trakt. In: Der tote Trakt ist ein Folterinstrument. Hrsg. von Komitees gegen Folter an Politischen Gefangenen in der BRD. Hamburg 1974, S. 30.

[46] Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 [1977], S. 15.

> „Die Frage ist, wie kann ein isolierter Gefangener den Justizbehörden zu erkennen geben […], dass er sein Verhalten geändert hat? Wie? Wie kann er das in einer Situation, in der bereits jede, absolut jede Lebensäußerung unterbunden ist? […] Das heißt, dem Gefangenen in der Isolation bleibt […] überhaupt nur eine Möglichkeit und das ist der Verrat. Eine andere Möglichkeit, sein Verhalten zu ändern, hat der isolierte Gefangene nicht. Das heißt, es gibt in der Isolation exakt zwei Möglichkeiten: […] entweder sie bringen einen Gefangenen zum Schweigen, das heißt, man stirbt daran; oder sie bringen einen zum Reden und das ist das Geständnis, der Verrat. Das ist Folter, exakt Folter.“[47]

Die akustische Kehrseite dieses von Meinhof hier angesprochenen Wechselverhältnisses von Geständnis und Folter ist die Stille der Isolation. So wird sowohl im Kursbuch 32 zum Thema „Folter in der BRD“ als auch in den unterschiedlichen Schriften der Anti-Folter-Komitees immer wieder betont, dass es sich bei der Isolationsfolter vor allem um eine akustische Isolation handele bzw. dass sich insbesondere der Ausschluss von Alltagsgeräuschen negativ auf die körperliche und psychische Verfassung der Gefangenen auswirke. Anlass zu dieser Konzentration auf den Geräuschentzug hatten die Inhaftierungen von Astrid Proll und Ulrike Meinhof im Toten Trakt von Köln-Ossendorf gegeben. „Hierbei handelt es sich um einen Komplex innerhalb der Haftanstalt, der von anderen Gebäudeteilen getrennt und von allen weiteren Personen entleert ist; das Fenster weist auf einen Hof, in dem nie eine Person geht, und die Zelle liegt in einem totalen Geräuschvakuum.“[48] Auf dieses „Geräuschvakuum“ eingehend, schlägt Meinhof vor, dass „die ohrenaerzte zu der ganzen isolationsscheisse was zu sagen haben“[49] könnten, nämlich „dass die wirkung von ‚stille‘ dieselbe ist wie von e(lektro)-schocks. also die selbe sorte von verletzungen, verwuestungen bewirkt, im gleichgewichtsorgan und im gehirn.“[50]

Der Psychiater Sjef Teuns lieferte mit dem Begriff der sensorischen Deprivation den theoretisch-klinischen Hintergrund, um diese Haftbedingungen zu beschreiben und als wirkungsmächtige Bilder in die Öffentlich-

[47] Transkribiert nach Schönherr, Maximilian: Die Stammheim-Bänder. Baader-Meinhof vor Gericht. Tondokument. Audio Verlag 2008.

[48] Eschen u.a., Folter. 1973, S. 15.

[49] Brief von Ulrike Meinhof an ihre Anwälte. 25. Februar 1974. http://www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/Stadtguerilla+RAF/RAF/ulrike_meinhof/iuk/anhang/anh-i.htm (Zugriff am 10. Februar 2009).

[50] Ebd.

keit zu transportieren: „Unter sensorischer Deprivation verstehen wir eine drastische *Einschränkung* – Deprivation – der sinnlichen Wahrnehmung – des Sensoriums –, durch die der Mensch sich in seiner Umgebung orientiert, also *Isolation* von der Umwelt durch *Aushungerung* der Seh-, Hör-, Riech-, Geschmacks- und Tast-Organe."[51] Die Isolationshaft wirkt demnach vor allem über die sinnliche Wahrnehmung auf die Körper der Gefangenen ein. Dem Hörsinn kommt dabei eine herausgehobene Bedeutung zu, da er erstens über das Sprechen zu den primären Kommunikationsorganen des Menschen gezählt wird und sich zweitens sein Entzug auch auf den Gleichgewichtssinn und damit auf den ganzen Körper auswirkt. Als experimentelle Realisierung dieses totalen Sinnesentzugs sah Teuns die *camera silens*, mit der in Hamburg-Eppendorf im Sonderforschungsbereich 115 unter der Leitung von Jan Gross experimentiert wurde. Die Vorstellung einer *camera silens* und einer vollständigen sinnlichen Deprivation, wie sie Teuns in die Diskussion um die Haftbedingungen der RAF eingebracht hatte, sollte auch in den folgenden Jahren die Phantasien beschäftigt halten.

Inwiefern die *camera silens* damit zu einer ganz eigenen Art des akustischen Projektionsraumes und durchaus problematischen Sinnbildes der Erinnerungen an die RAF geworden ist, hat Gerd Koenen anhand der verwickelten Geschichten der Hamburger Forschungen nachgezeichnet.[52] Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Installation „camera silens" (1994) von Rob Moonen und Olaf Arndt, die unter anderem im Rahmen der

[51] Teuns, Sjef: Isolation/Sensorische Deprivation. Die programmierte Folter. In: Kursbuch 32, 1973, S. 118–126, hier S. 120.

[52] Gerd Koenen hat in einem seiner Aufsätze detailliert die Geschichte der Hamburger Forschungen unter der Leitung von Jan Gross nachgezeichnet und ist dabei nicht nur zu dem Ergebnis „Kein düsteres Geheimnis, nirgends." (S. 1000) gekommen, sondern hat auch gezeigt, inwiefern „ausgerechnet ein jüdischer Überlebender wie Jan Gross in dieser Weise zum Objekt projektiver Vernichtungsphantasien wurde, und zwar von Seiten einer nachgeborenen deutschen Generation von Unbedingten, die den Verweis auf Auschwitz, Treblinka, Buchenwald und Bergen-Belsen doch ständig wie ein Mantra auf den Lippen führte." (S. 1009) Koenen, Gerd: Camera Silens. Das Phantasma der ‚Vernichtungshaft'. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Editionen 2006, S. 994–1010. Für einen Forschungsüberblick zum Thema der Haftbedingungen siehe auch Jander, Martin: Isolation. Zu den Haftbedingungen der RAF-Gefangenen. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Editionen 2006, S. 973–993.

umstrittenen Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors“ Anfang 2005 in den *Kunstwerken* in Berlin zu sehen war. Die ‚stille Kammer‘, die die Künstler der Hamburger Anlage folgend nachgebaut haben, ist ein abgeschlossener, schallisolierter Raum, den die Besucher/innen einzeln betreten können. Einmal temporär in diesen Raum eingeschlossen, besteht ihr einziger Kontakt zur Außenwelt in einer Überwachungskamera, die das Geschehen im Inneren filmt und nach außen überträgt. Das von Foucault beschriebene panoptische System der visuellen Überwachung tritt hier somit in seiner mediatisierten Form der Videoüberwachung neben die Ausblendung des Hörsinns. Die Betrachter/innen der Gegenwart erfahren ein sinnliches Erlebnis im Raum, das in seiner sinnlichen Intensität gerade auf dem Entzug von Sinneswahrnehmungen aufbaut. Von der äußeren Geräuschkulisse ausgeschlossen, sind sie dazu gezwungen, sich selbst zuzuhören.

Mit dem künstlich-künstlerischen Raum der *camera silens* haben Moonen und Arndt so ein wirkungsmächtiges Sinnbild für die Zusammenhänge von Klang, Raum und Erinnerung im Allgemeinen und die Erinnerungen an die RAF im Besonderen geschaffen. Indem die Besucher/innen in den schallisolierten Raum eintreten, werden sie Teil der Installation und vervollständigen diese. Erst durch ihre Anwesenheit kann sich die Stille entfalten, die als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart fungiert. Indem die Besucher/innen die Stille am eigenen Körper erfahren, bilden sie das aus, was Alison Landsberg als prothetische Erinnerung bezeichnet hat:

> „Prosthetic memories are neither purely individual nor entirely collective but emerge at the interface of individual and collective experience. They are privately felt public memories that develop after an encounter with a mass cultural representation of the past, when new images and ideas come into contact with a person’s own archive of experience […] [T]hese memories, like an artificial limb, are actually worn on the body; they are sensuous memories produced by an *experience* of mass-mediated representations.“[53]

In der Rekonstruktion der *camera silens* als Kunstwerk treffen somit die persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen der Besucher/innen auf die Erinnerungen an die RAF. Hans Peter Schwarz betont diese Erinnerungsproduktion im Grenzbereich von Ich und Anderem als das eigent-

[53] Landsberg, Alison: Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture. New York: Columbia University Press 2004, S. 19f.

liche Element der „auf unmittelbar körperliche Erfahrung abzielende[n] Rauminstallation:“[54] „Sie [die Installation] stellt eine Art von Trojanischem Pferd dar, in dessen Innerem jenes ganz persönliche Nichts lauert […], das die unmittelbare körperliche Erfahrung mit dem totalen Sinnesentzug, der totalen Isolierung von der sichtbaren, hörbaren und fühlbaren Außenwelt zu einer Selbsterfahrung in unmittelbarem Sinne des Wortes macht.“[55] Gerade der Sinnesentzug führt damit zur Produktion von sinnlicher Wahrnehmung. Der die gesamte Person erfassende und mit dem haptischen Sinn verwandte Klang trifft in der Installation auf die Dimension des Raumes. Die Stille wird damit, wie Balázs bereits 1930 ausgeführt hat, zum primären Medium der Erfahrung des Raumes als Erfahrung des eigenen Ich: „Stille ist, wenn ich weit höre. Und so weit ich höre, gehört der Raum zu mir und wird mein Raum.“[56] Und so umschließen Stille und Raum auch in der *camera silens* die Körper der Besucher/innen, die den Geräuschen des eigenen Körpers und der eigenen Erinnerung ausgeliefert sind.

Die Installation von Moonen und Arndt wäre demnach eine Simulation und Aneignung des westdeutschen Terrorismus, die in ihrer Konzentration auf die Erinnerungsmedien Raum und Ton die Stille der Isolationshaft und die Diskussionen um sensorische Deprivation nutzt, um sich der RAF aus der Perspektive der Gegenwart anzunähern. Die prothetischen Erinnerungen, die auf diese Weise erzeugt werden, machen abschließend noch einmal deutlich, inwiefern Klang und Raum ein Begriffspaar bilden, das sich produktiv zur Beschreibung des westdeutschen Terrorismus und der künstlerischen Auseinandersetzungen mit ihm einsetzen lässt. Die von Moonen und Arndt erzeugte künstliche Stille lässt sich in diesem Zusammenhang als notwendige Ergänzung zu den Originaltönen aus dem Prozess in Stammheim verstehen, die Aust in seinem Dokumentarfilm „Die RAF“ von 2007 einspielt. Als Originaltöne versprechen die Aufzeichnungen ebenso wie die nachgebildete *camera silens* einen vermeintlich unvermittelten und möglichst authentischen Zugang zur Vergangenheit des Deutschen Herbstes.

Die auf Tonband aufgezeichnete Stimme fungiert dabei als Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Aura des gesprochenen und

[54] Schwarz, Hans Peter: Das camera silens Projekt. Annäherungsversuche an ein offenes Kunstwerk. In: camera silens. Ein Projekt von Moonen & Arndt. Hamburg: Edition Nautilus 1995, S. 7–21, hier S. 15.

[55] Ebd.

[56] Balázs, Geist. 2001, S. 122.

im Originalton eingespielten Wortes steht im Kontext einer Entwicklung von der Schrift zum Bild und vom Bild zur performativ an den Körper gebundenen Stimme. Thomas Elsaesser hat diese Form der mehrfachen medialen Übersetzungen „Ver-Erinnern" genannt. Mit diesem Begriff bezieht er sich hauptsächlich darauf, dass „die RAF als nonverbal erinnert wird, während sie tatsächlich mit ihren Flugblättern, Erklärungen und Mitteilungen an die Presse in höchstem Maße verbal war."[57] Das geschriebene Wort wurde nicht erst in der Rückschau, sondern bereits im Augenblick des Geschehens in Bilder übersetzt, die die massenmedialen, künstlerischen und persönlichen Erinnerungen bis heute als Ikonographien des Terrors dominieren und strukturieren. Mit Austs filmischer Beschwörung des Originaltons findet nun 30 Jahre später sowohl eine Weiterentwicklung als auch eine Wiederaufnahme dieser medialen Übersetzungen hin zum Akustischen statt. Als Medien und sinnliche Vorstellungen im Raum verweisen die aufgezeichneten Stimmen der Stammheimer Gefangenen bei Aust auf Stammheim als konkreten Ort *und* metaphorischen Erinnerungsraum. Ihre Einspielung macht deutlich, wie sehr die Erinnerungen an den westdeutschen Terrorismus nicht nur an Bilder, sondern auch an Töne gebunden sind. Als *Soundscapes* werden diese Töne zu wirkungsmächtigen Erinnerungsprothesen, die Brücken in die Vergangenheit anbieten. Doch was hier im Gewand des Originaltones wiederkehrt, ist nicht die RAF selbst, sondern eine akustische Erinnerung an sie, die uns ebenso wie der in der *camera silens* eingeschlossene Körper dazu auffordert, aufmerksam zuzuhören – und uns damit letztlich auch zu Zuhörer/innen unserer selbst macht.

[57] Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin: Kadmos 2006/07, S. 94.

Olaf Gätje

Der Logos[1] der RAF im Terrorismusdiskurs der Medien oder die diskursive Produktion von Unverstand und Unverständlichkeit

1 Die Sprache der RAF und ihre mediale Verarbeitung

In einem am 17. Mai 1976 veröffentlichten Artikel des „Spiegels" zum Tod Ulrike Meinhofs heißt es: „Die Intellektuelle hatte geschrieben, was ähnlich radikal kaum jemand formuliert hatte – und war am Ende kaum noch verstanden worden."[2] Behauptet wird damit die Existenz eines kommunikativen Bruchs zwischen einem nicht näher bestimmten Leser – *wer* hat überhaupt „am Ende" kaum noch verstanden? – und Ulrike Meinhof. Der Verweis auf die *radikale Formulierungsweise* Meinhofs legt den Schluss nahe, dass die Gründe für die Verstehensschwierigkeiten nicht beim Interpreten ihrer Texte liegen, seiner potentiellen Unfähigkeit oder seinem Widerstand, lebensweltliche Gewissheiten im Verstehensprozess zur Disposition zu stellen, sondern bei der Verfasserin und *deren* Unfähigkeit oder Widerwillen, sich weniger radikal und dafür (allgemein-) verständlich auszudrücken. Natürlich kann ein Interpret die Bedeutung einer opaken Äußerung aufklären, „indem er erklärt, wie diese Opakheit zustande kommt, d.h. warum die Gründe, die der Autor in seinem Kontext hätte geben können, für uns nicht […] akzeptabel sind"[3]; dieser mit hermeneutischen Anstrengungen verbundene Schritt wird in dem Nachruf auf Ulrike Meinhof jedoch nicht in Erwägung gezogen.[4] Aber ist die ver-

[1] Der Begriff „Logos" enthält zwei eng miteinander zusammenhängende Bedeutungsstränge: Zum Einen wird mit dem Ausdruck das rationale Denkvermögen des Menschen bezeichnet, zum anderen die sprachlichen Äußerungen, mit denen das logische Denken in den kommunikativen Raum verlagert wird.

[2] Anonym: „Wer sich nicht wehrt, stirbt." In: Der Spiegel Nr. 20/21, 30. Jg. 17. Mai 1976, S. 13.

3 Habermas, Jürgen: Theorie des kommunikativen Handelns: Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 191.

[4] Der Philosoph Hans-Georg Gadamer bemerkt in dem Aufsatz „Sprache und

weigerte Verstehensanstrengung nicht legitim? Gab und gibt es nicht ein breites gesellschaftliches Einvernehmen darüber, dass die RAF sich mit ihren Taten und Reden jenseits des Versteh- und Begründbaren begeben hat und enthebt *das* wiederum nicht von der Notwendigkeit, sich überhaupt auf irgendeinen Dialog einzulassen? Schon bei Aristoteles, dem ansonsten so entschiedenen Befürworter des Dialogs, heißt es:

> „Man soll weder jedes Problem noch jede These untersuchen, sondern diejenigen, bei denen jemand Schwierigkeiten haben könnte, weil er Argumente benötigt und nicht Züchtigung […]. Denn wem es Schwierigkeiten bereitet zu sagen, ob man die Götter ehren und die Eltern lieben soll oder nicht, benötigt Züchtigung."[5]

An dieser Gebotsformulierung erscheint mir zunächst bedeutsam, dass ein Verhalten oder eine sprachliche Äußerung als die elterliche oder göttliche Autorität in Frage stellend zumindest *verstanden* wird. Es findet folglich *nicht* ein Nicht-Verstehen in dem Sinne statt, dass der referentielle Sinn der häretischen Äußerung nicht dekodierbar ist und daher unverständlich bleibt. Was vielmehr nicht verstanden oder besser: *nicht akzeptiert* wird, sind die Gründe, die einen Einzelnen oder eine Gruppe zu dieser Häresie bewegt. Genau diese Form des Nicht-Verstehens liegt meines Erachtens auch der Auseinandersetzung mit Meinhof zu Grunde; man ist mit dem *was* sie schreibt und *wie* sie es schreibt *nicht einverstanden*. Um den oder die Häretiker von der Richtigkeit der bestehenden Ordnung zu überzeugen bzw. zur Räson zu bringen, ist nach Aristoteles nicht die Methode der Argumentation, sondern die der Züchtigung anzuwenden. Die Diskursivierung grundlegender Autoritäts- und Machtverhältnisse innerhalb einer Gesellschaft wird demnach nicht einfach nur abgelehnt, sondern die Ablehnung geht einher mit der Legitimation von Gewaltanwendung gegen die Dissidenten. Wer also derart *radikal* Stellung bezieht wie Meinhof und damit die Grundfesten einer gesellschaftlichen Ordnung in Frage stellt, der kann, ja, muss *gezüchtigt* werden. Um Missverständnissen vorzubeugen: Selbst-

Verstehen", dass alle Anstrengung des Verstehenwollens damit beginnt, „daß einem etwas, was einem begegnet, befremdlich, herausfordernd, desorientierend entgegentritt." Die Frage, was geschieht, zeigt ein Mensch oder eine Gemeinschaft sich nicht willens, die Mühen des Verstehens auf sich zu nehmen, wird von Gadamer nicht gestellt.

[5] Aristoteles: Topik. Erstes Buch. 105a, 1–10.

verständlich saß Meinhof nicht wegen ihrer die Autoritären angreifenden Stellungnahmen im *Zuchthaus*, sondern wegen ihrer Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung und der Verübung schwerer Gewalttaten. Wenn aber der bereits inhaftierte Häretiker auf seiner die fundamentalen und unverrückbaren Autoritätsverhältnisse einer Gesellschaft ablehnenden Haltung insistiert, die Mittel der Züchtigung also versagen, dann stellt sich die Frage, mit welchen anderen Methoden sein andauernder Widerstand zu brechen ist. Eine Möglichkeit besteht nun darin, den Häretiker aus dem Bereich des Rationalen zu verbannen. Da dieser sich nicht in der Lage zeigt, dass Offenbare und Notwendige anzuerkennen, werden seine sprachlichen Äußerungen und sein Denken – sein *Logos* – als irrational gebrandmarkt und damit als einem sinnhaften Verstehen entzogen. Auf Grundlage dieser Annahme kann das in dem vorliegenden Artikel verfolgte Erkenntnisinteresse konkretisiert werden: Zum einen sollen die diskursiven Verfahren thematisiert werden, mit denen insbesondere Teile des Mediensystems die Existenz von sprachlichen Barrieren zwischen der RAF auf der einen und einer als homogen gedachten Gesellschaft auf der anderen Seite konstruieren. Für die Bearbeitung dieser Fragestellung ist der mediale Diskurs zum deutschen Linksterrorismus auf das Vorhandensein entsprechender Aussagen (auch: Diskursfragmente) hin zu untersuchen. Daran anschließend sollen die – möglichen – Konsequenzen diskutiert werden, die entstehen, wenn ein Journalist, eine Gruppe oder eine Gesellschaft den Sprachgebrauch eines anderen Menschen oder einer anderen Gruppe als nur noch bedingt dem Bereich des rational Verstehbaren zurechnet. Genauer gefragt: Welche Konsequenzen hat es, wenn eine ihre Ziele mit terroristischer Gewalt verfolgende Gruppe als außerhalb der Vernunft stehend modelliert wird, wenn deren Handlungen und Verlautbarungen als einem rationalen Verstehen entzogen betrachtet werden? Die Hypothese lautet, dass der Ausschluss einer sozialen Gruppe aus dem Bereich des Verständlichen und damit aus dem Bereich des *Logos* den von Agamben mit Bezug auf Aristoteles beschriebenen Übergang des Menschen vom *nackten Leben* zur *politischen Existenz* rückgängig zu machen droht, da dieser Übergang den Besitz von Sprache und damit die Teilhabe am Logos bedingt.[6]

Kurz einige Worte zum Aufbau des Artikels: In dem folgenden Abschnitt wird das von mir verwendete Diskurskonzept in entsprechender

[6] Vgl. Agamben, Giorgio: Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002, S. 17f.

Kürze erläutert. Im Anschluss daran wird die Sprache der RAF kurz thematisiert und in ihrer medialen Verarbeitung untersucht. Dazu werden Aussagen zur Sprache der RAF aus dem Hauptdiskursstrang zum Linksterrorismus herauspräpariert. Aus diesem Strang wird außerdem ein Diskurs zum Gehirn Ulrike Meinhofs isoliert, aus dem wichtige Hinweise für die Interpretation des zuvor dargestellten sprachkritischen Diskurses gezogen werden können. Abschließend wird ein größerer Deutungsrahmen entwickelt, in dem die erarbeiteten Erkenntnisse einzuordnen sind.

2 Erläuterung des verwendeten Diskurskonzepts

In dem vorliegenden Artikel wird unter „Diskurs" ein thematisch zusammenhängendes Aussagengeflecht verstanden, dass sich über eine Vielzahl von Texten unterschiedlicher Sprecher/Schreiber erstreckt.[7] Dieses Verständnis von Diskurs unterscheidet sich von Theorieansätzen, in denen Diskurs eher als ein komplexes System aufeinander verweisender, thematisch zusammenhängender *Texte* angesehen wird. Der entscheidende Unterschied zwischen den Ansätzen besteht darin, dass in einem konkreten Text ganz unterschiedliche Diskurse zur Sprache kommen können, so dass unter einem „Diskurs" angemessener ein *textübergreifendes Aussagengeflecht* zu begreifen ist. Ein einzelner Text kann dementsprechend von einem, zwei oder mehreren Diskursen durchzogen sein. Damit sollte auch die theoriekonstitutive Bedeutung des linguistischen Größe „Text" für die Diskursanalyse auf der Hand liegen, denn es sind immer Texte, in denen sich Aussagen „zeichenhaft-materiell" manifestieren[8]: Texte sind folglich als Materialisierungsorte von einem Diskurs oder mehreren Diskursen zu verstehen.[9]

Methodisch ergibt sich aus dem bisher Gesagten die Notwendigkeit, in Abhängigkeit von dem Untersuchungsinteresse („welcher Diskurs soll analysiert werden?") ein Textkorpus zu erstellen. Der Rückgriff auf ein

[7] Vgl. Jung, Matthias: Diskurstheoretische Analyse als linguistischer Ansatz. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht, 86/2000, S. 20–38.

[8] Ebd., S. 29f.

[9] Ganz in diesem Sinne argumentiert auch Siegfried Jäger in seiner 2001 erschienenen Einführung in die Kritische Diskursanalyse. Was in dem vorliegenden Artikels als *Aussagengeflecht* bezeichnet wird, wäre nach Jäger jedoch als *Diskursstrang* zu bezeichnen. Die einzelnen, das Geflecht ergebenden *Aussagen* sind i.S. Jägers die sog. *Diskursfragmente*.

breit angelegtes Untersuchungskorpus kompensiert die diskursanalytischen Verfahren sonst anhaftende Schwäche, gute Gründe für die einzelnen zur Analyse ausgewählten Texte nennen zu können.[10] Die diskurslinguistische Analyse einzelner, einem Korpus entnommener Texte kann dagegen exemplarischen Charakter beanspruchen.

Was der theoretischen Darstellung des von mir verwendeten Diskursbegriffes bisher fehlt, ist eine Antwort auf die Frage, wie die für den Ansatz grundlegende Analyseeinheit „Aussage" bestimmt ist. Was ist alles als „Aussage" in dem hier verwendeten Sinn zu verstehen?

> „Wir [haben] es bei Aussagen mit einem Zugriffsobjekt zu tun, das irgendwo zwischen der Wort-, Satz- und Textebene anzusiedeln wäre: Eine Aussage, Behauptung, Meinung, Position, „Idee" kann in einem ganzen Text ausführlich erläutert werden, das Resümee eines Textabschnitts bilden (vor allem wenn argumentiert wird) oder aber in einzelnen Wörtern (insbesondere Komposita und/oder Metaphern) lediglich impliziert sein."[11]

Der Schwerpunkt der von mir vorgenommenen Analyse von diskursrelevanten Aussagen liegt auf der Wort- und Phrasenebene. Insbesondere die in einzelnen journalistischen Texten anzutreffenden Konzeptualisierungen der Sprache der RAF sind geeignet, die innerhalb des Terrorismusdiskurses vorhandene Tendenz aufzuzeigen, die RAF und ihr Handeln als irrational zu konstruieren. Als Textgrundlage dienen ein Zeitungs- und ein Magazinbericht aus dem Jahr 2002, in dem der Obduktionsbefund des Gehirns Ulrike Meinhofs thematisiert wird sowie einige ausgewählte journalistische und wissenschaftliche Texte, in denen die Sprache der RAF in einer bestimmten und bestimmbaren Weise entworfen wird. Die Analysetexte sind einem ca. 50 journalistische Artikel umfassenden Korpus entnommen, durch die der Hauptdiskursstrang des bundesdeutschen Linksterrorismus verläuft.

[10] Jaworski und Coupland halten in ihrer Einführung des 1999 veröffentlichten Sammelwerkes „The Discourse Reader" als generelle Schwäche von diskursanalytischen Verfahren fest: „There will always be problems in justifying the selection of materials as research data." (36)

[11] Jung, Matthias: Diskurstheoretische Analyse. 2000, S. 27.

3 Die Sprache(n) der RAF

Allein innerhalb der sogenannten 1. Generation der RAF sind mindestens zwei sprachliche Formen zu unterscheiden. Der Linguist Rudolf Bachem grenzt in seinem 1978 erschienenen Aufsatz „Sprache der Terroristen – Analyse eines offenen Briefes" seinen Untersuchungsgegenstand, die ideologische und ideologisierende Sprache des an eine anonyme Öffentlichkeit adressierten „Rechtfertigungs- und Bekenntnisbrief[es]"[12], vom Sprachstil der „verschlüsselte[n] Texte" aus gruppeninterner Kommunikation ab. Konkret analysiert der Politolinguist den am 14. April 1977 in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung" veröffentlichten Bekennerbrief des zur zweiten Generation der RAF zu zählenden „Kommandos Ulrike Meinhof", in dem die Ermordung des Generalbundesanwalts Siegfried Buback gerechtfertigt wird. Das Analyseinteresse umfasst den Stil, die verwendeten rhetorischen Mittel sowie die Argumentationsstruktur. Dabei will der Linguist die „‚Sprachbarrieren' beschreiben, die zwischen den Äußerungen dieser radikalen Minorität und den bürgerlichen Durchschnittslesern lieg[en]"[13].

Anders als Bachem mit der Rede von „verschlüsselten Texten" den Eindruck erweckt, sind die aus gruppeninterner Verständigung hervorgegangenen Texte, wie sie bei Hausdurchsuchungen oder bei Festnahmen von Mitgliedern der Terrorvereinigung gefunden wurden, keineswegs durchgängig verschlüsselt bzw. in einem „Geheimcode"[14] abgefasst. Einige der aus gruppeninterner Kommunikation hervorgegangenen Texte enthalten zwar vereinzelt kodierte Begriffe oder In-group-Abkürzungen, ihre kennzeichnende Eigenschaft besteht jedoch darin, dass sie einfach nicht auf Allgemeinverständlichkeit hin verfasst sind. Auf der einen Seite steht also der Duktus, den die RAF in ihren öffentlichen Erklärungen und Bekennerschreiben (= öffentliche Kommunikation) verwendet hat, und auf der anderen die Diktion der Gruppe im sog. „Info"-System (= gruppeninterne Kommunikation). Freilich stehen die beiden Sprachformen nicht übergangslos nebeneinander, sondern es sind durchaus Entsprechungen zwischen ihnen bezüglich der verwendeten Gestaltungselemente feststellbar. Hier sind insbesondere der seit 1968 in linksgerichteten Kreisen verbreitete technizistisch-akademische

[12] Bachem, Rolf: Sprache der Terroristen. Analyse eines offenen Briefes. In: Der Deutschunterricht 30/V (1978), S. 61.
[13] Ebd., S. 63.
[14] Ebd.

Politslang des Marxismus-Leninismus sowie die Verwendung einer Art Revolutionsrhetorik zu nennen. Der Verweis auf Gemeinsamkeiten soll jedoch nicht den Blick auf die signifikanten Unterschiede zwischen den beiden Sprachformen verstellen, wovon der wohl augenfälligste das die Sprache des „Info"-Systems prägende Merkmal der radikalen Kleinschreibung ist, das in den Bekennerschreiben und programmatischen Schriften der RAF keine Rolle spielt. Entscheidender ist jedoch, dass die Bekennerschreiben der sog. ersten Generation einen tendenziell verständlichen und grammatisch wohlgeformten Satzbau, eine kohärente Textstruktur sowie eine auf allgemeine Nachvollziehbarkeit ausgerichtete argumentative Themenentfaltung aufweisen, wohingegen der thematische Aufbau von Texten aus dem „Info"-System häufig inkohärent und assoziativ, die Syntax kompliziert verschachtelt und der Einsatz der Interpunktionszeichen uneinheitlich und auf Expressivität ausgerichtet ist. Kurz gesagt: Die im „Info"-System verwendete Sprachform erfordert eine Verstehensanstrengung von jedem nicht mit dieser Ausdrucksweise Vertrauten. Der oben zitierte Kommentar aus dem „Spiegel"-Artikel über Ulrike Meinhof hat mutmaßlich die im „Info"-System verwendete Diktion im Sinn, die allerdings nicht nur von Meinhof, sondern die ebenfalls von den anderen an diesem Kommunikationssystem angeschlossenen Mitgliedern der RAF verwendet wurde.

Ungeachtet der skizzierten Unterschiede zwischen den Sprachformen der RAF fragt sich Bachem am Ende seines Artikels, nachdem er die in dem Bekennerschreiben verwendete rhetorische Figur der Paradoxie analysiert hat, die, wie er anmerkt, in erster Linie von Dichtern und religiösen Denkern verwendet würde, ob die Sprache der Terroristen den „Weg von der Mystik des Anarchismus in den Amok" offenbart.[15] Dieser Weg führt zu keinem Zeitpunkt über das Gebiet der Rationalität, sondern nimmt seinen Ausgang von einem irrationalen, mythischen Glauben an eine herrschaftsfreie Gesellschaft und kulminiert im Amok, also in einen anfallartig auftretenden Verwirrtheitszustand, in dem der Amokläufer in eine mörderische und selbstzerstörerische Raserei verfällt. Es sind offenbar die Merkmale der *Irrationalität* und *Brutalität*, die Bachem mit linguistischen Methoden in der Sprache der RAF wiederzufinden glaubt. Die Sprache des Terrorismus als Indikator für Wahnsinn und Raserei zu begreifen, scheint demnach nicht nur in den Massenmedien ein wiederkehrender Topos zu sein, sondern ebenso in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der RAF.

[15] Ebd., S. 78.

4 Die Sprachen der RAF im medialen Diskurs

Im bundesdeutschen Terrorismusdiskurs der 70er und 80er tauchten immer wieder Kommentare zu der von der RAF in programmatischen Schriften, Bekennerschreiben oder etwa Zellenzirkularen verwendeten Sprache auf. Journalisten kritisieren insbesondere die Schwer- bzw. Unverständlichkeit der von Gudrun Ensslin selbstbewusst als „diktion der neuen linken“[16] propagierten Sprachform.

Im „Spiegel“ wird in Anlehnung an den Ausdruck „Rotwelsch“, mit dem im Mittelalter die Geheimsprache der Gauner und Bettler bezeichnet wurde, von einem „BM-Welsch“[17] gesprochen, den die RAF ausgebildet habe.[18] In einem ebenfalls vom „Spiegel“ veröffentlichten Artikel über die Ermordung Siegfried Bubacks wird die im Bekennerbrief verwendete Sprache der Terroristen als „RAF-Jargon“ qualifiziert.[19] Anlässlich der Veröffentlichung des von Pieter Bakker Schut 1987 herausgegebenen Dokumentenbandes „das Info“ spricht die TAZ von einem im „Info“-System verwendeten „Gossen-Jargon“[20]. Zunächst einmal belegen die erwähnten Bezeichnungen die mediale Aufmerksamkeit, die dem Duktus der bundesdeutschen Terrororganisation zu Teil wurde. Die zitierten Aussagen[21] zur Sprache der RAF lassen aber auch weitere, für meine Argumentation bedeutsame Schlüsse zu: Mit dem Ausdruck *Welsch*, das auch dem linguistisch nicht vorgebildeten Leser in Wortzusammensetzungen wie „Rotwelsch“ oder „Kauderwelsch“ vertraut sein dürfte, wird im heutigen Sprachgebrauch eine „*unverständliche* Sprache“[22] bezeichnet. Die Bezeichnung einer sprachlichen oder stilistischen Varietät als „Welsch“

[16] Ensslin in Anonym: texte: der RAF. Malmö: Bo Cavefors 1977, S. 147.

[17] Der „Spiegel“ berichtet in seiner Ausgabe vom 19. Juli 1976, dass der RAF-Aussteiger Müller seine Aussage „flüssig, wohlartikuliert und frei von jeglichem BM-Welsch“ zu Protokoll gegeben habe.

[18] Anonym: Sprengstoff brühwarm. In: Der Spiegel, 19. Juli 1976, Nr. 30, S. 25.

[19] Anonym: „Wir oder sie auf Leben und Tod“. In: Der Spiegel, 29. Aug. 1977, Nr. 36, S. 30–33.

[20] Kuby, Erich: Betr. RAF: Verstummungsgebot. Entscheidende Dokumente westdeutscher Zeitgeschichte werden unterdrückt. In: Die Tageszeitung, 09. Oktober 1987, S. 1.

[21] Aussagen i.S. des oben entwickelten Diskursbegriffs.

[22] Bußmann, Hadumod: Lexikon der Sprachwissenschaft. 4. durchges. und bibliogr. erg. Aufl. Stuttgart: Kröner 2008, S. 572.

impliziert zudem eine stark negative Bewertung. Die mit einem Bindestrich hergestellte Kopplung des Ausdrucks „Welsch“ mit dem Akronym *BM* (*Baader-Meinhof*) bestimmt den Sprachgebrauch der RAF darüber hinaus als ein gruppenspezifisches Phänomen. Es wird also unterstellt, dass die RAF eine eigene (Privat)Sprache ausgebildet habe, die für Nichtmitglieder unverständlich ist. An dieser Stelle sei an das obige Zitat zur Sprache Ulrike Meinhofs erinnert, in dem beklagt wird, dass Meinhof „am Ende kaum noch verstanden wurde“. Die Rede von einem „BM-Welsch“ legt die Vermutung nahe, dass die im Nachruf angenommene Sprachbarriere kein spezifisches Problem Meinhofs war, sondern dass diese zwischen der Baader-Meinhof-Gruppe und dem größeren Teil der bundesdeutschen Gesellschaft bestand.

Auch die vom „Spiegel“ und der „TAZ“ verwendeten Bezeichnungen „RAF-Jargon“ bzw. „Gossen-Jargon“ sind in diesem Sinne zu interpretieren, bezeichnet der Ausdruck „Jargon“ doch ein „unverständliches Gemurmel“[23]. Die vom „Spiegel“ verwendete Bindestrich-Komposition „RAF-Jargon“ betont wiederum die Gruppengebundenheit der Sprachform, während die Komposition „Gossen-Jargon“ der „TAZ“ noch einmal die dem Wort „Jargon“ ohnehin anhaftetende pejorative Bedeutungskomponente verstärkt. Nun ist das wesentliche Merkmal eines Jargons sein für eine Sprachgemeinschaft „zumeist ungewohnt und fremd klingender Wortschatz“[24], der mangelnde Allgemeinverständlichkeit zur Folge hat. Der Gebrauch von Jargon hat also den kommunikativen Ausschluss von nicht mit dem Jargon Vertrauten zur Folge, womit sich die negative Bedeutungskomponente des Ausdrucks erklären lässt. Die in dem hier untersuchten Zusammenhang entscheidende Frage lautet aber nicht, welche beabsichtigten oder unbeabsichtigten Konsequenzen der Einsatz von Jargon hat, sondern die aus diskursanalytischer Perspektive relevante Frage lautet, welche Folgen es hat, wenn eine Gesellschaft den Sprachgebrauch einer ihrer feindlich gesonnenen Gruppe als Jargon qualifiziert. Gerade im Feld der politischen Kommunikation kann die Qualifizierung einer gruppenspezifischen Ausdrucksform als Jargon, also als unverständlich, eine inhaltliche Auseinandersetzung mit der so diskreditierten Gruppe verhindern.

[23] Ebd., S. 325.

[24] Antos, Gerd: Jargon. Zum Prozess der Hybridisierung von Stilen am Beispiel der Verwaltungssprache. In: Ulla Fix/Gotthard Lerchner (Hgg.): Stil und Stilwandel. Bernhard Sowinski zum 65. Geburtstag gewidmet. Frankfurt/M., Berlin u.a.: Lang 1996, S. 31.

Verstehensanstrengungen sind in diesem Fall gar nicht erforderlich, da die Gruppe bereits mit ihrer Sprachwahl zu verstehen gibt, gar nicht verstanden werden zu wollen. Tatsächlich vermutet der Jurist Werner Klughardt in seiner Abhandlung über die Anti-Terror-Gesetzgebung, dass der „Jargon der ‚terroristischen Subkultur'" jegliche Versuche der Rückübersetzung in eine auch für Nichteingeweihte verständliche Sprache scheitern lässt.[25] Ein politischer Dialog kann unter diesen Vorzeichen nicht entstehen und ist wohl auch gar nicht erwünscht.

Die semantischen Analysen von im Diskurs zur Sprache der RAF anzutreffenden Ausdrücken zur Bezeichnung der von der RAF in verschiedenen Texten und Kontexten verwendeten Ausdrucksweise zeigen also eine Tendenz, diese Ausdrucksweise als unverständlich und damit als kommunikativ dysfunktional zu *begreifen*. Der kommunikative Anschluss an die Texte der RAF kann dementsprechend einzig in einem Reden *über* diese Sprache erfolgen und zu einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit den Aussagen der RAF kommt es erst gar nicht. Ein Effekt dieser Konzeptualisierung besteht m.E. darin, dass die Sprecher/Schreiber dieser Sprache, die Mitglieder der RAF, als außerhalb des Logos stehend modelliert werden.

5 Ulrike Meinhofs Gehirn oder die diskursive Verschmelzung von Terrorismus und Wahnsinn

Im Folgenden werde ich zunächst ein makaberes Nachspiel des bundesdeutschen Linksterrorismus schildern. Anschließend werden ein dazu erschienener „FAZ"-Artikel sowie ein „Spiegel"-Artikel kurz analysiert. In der medialen Aufbereitung des Themas lässt sich die diskursiv erzeugte Verbindung von Geisteskrankheit bzw. Irrationalität auf der einen und Terrorismus auf der anderen Seite gut veranschaulichen.

Nachdem Ulrike Meinhof am frühen Morgen des 9. Mai 1976 tot in ihrer Zelle in Stuttgart Stammheim aufgefunden wurde, ordnete die Staatsanwaltschaft Stuttgart zur Klärung der Todesursache die Obduktion der Leiche an. Das Ergebnis dieser ersten sowie einer wenige Tage später durchgeführten zweiten Obduktion lautete auf Selbstmord durch Strangulation. Besondere Beachtung brachte die zuständige Staatsanwaltschaft dem Gehirn Ulrike Meinhofs entgegen, das ohne Wissen der Angehörigen

[25] Klughardt, Werner: Die Gesetzgebung zur Bekämpfung des Terrorismus aus strafrechtlich-soziologischer Sicht. München 1984, S. 291.

dem Leichnam entnommen und dem Tübinger Rechtsmediziner Jürgen Pfeiffer mit der Bitte um Begutachtung zur Verfügung gestellt wurde. Die Entnahme des Gehirns, das Gutachten Pfeiffers, die mehr als 20 Jahre andauernde Aufbewahrung des Gehirns in dem sogenannten Hirnarchiv der Tübinger Rechtsmedizin sowie dessen Überstellung 1997 an die Universität Magdeburg zu Forschungszwecken, all das blieb nicht nur der Öffentlichkeit, sondern auch den Hinterbliebenen verborgen. Das änderte sich erst im November 2002, als der Magdeburger Hirnspezialist und Schizophrenie-Experte Professor Bernhard Bogerts seine Obduktionsergebnisse des Gehirns, die im Wesentlichen die Untersuchungsergebnisse Pfeiffers aus dem Jahr 1976 bestätigten, öffentlich machte. Demnach hat eine im Jahr 1962 bei Ulrike Meinhof aufgrund einer Tumorerkrankung notwendig gewordene Gehirnoperation eine Schädigung des Organs zur Folge gehabt. Zwischen der durch die Läsion des Gehirns bedingten Persönlichkeitsveränderung und den terroristischen Gewalttaten sei nach wissenschaftlicher Expertise ein kausaler Zusammenhang zu behaupten. Der Mediziner Bogerts konstatiert: „Das Abgleiten in den Terror ist durch die Hirnerkrankung mit zu erklären." Mit dieser Formulierung wird die Hirnerkrankung als ein kaum wahrnehmbarer aber kontinuierlich voranschreitender Prozess („Abgleiten") beschrieben, der seinen Ausgang von der Operation 1962 nahm und in der Hinwendung Meinhofs zum Terrorismus kulminierte. So verstanden müssten die journalistischen Texte Meinhofs aus der Zeit zwischen 1962 und 1970 bereits Spuren dieser pathologischen Drift in Richtung Terrorismus aufweisen, und ihre Entscheidung für den „bewaffneten Kampf", die mit der Befreiung Baaders auf der Haft im Mai 1970 konkret wurde, wäre als das bis zu diesem Zeitpunkt deutlichste Symptom einer Hirnerkrankung zu interpretieren. Es soll an dieser Stelle gar nicht näher auf die Probleme eingegangen werden, die entstehen, wenn der in einem naturwissenschaftlichen Forschungsparadigma entstandene Befund einer Hirnsektion in einen ursächlichen Zusammenhang mit solch einem komplexen Phänomen wie Terrorismus gebracht wird. Es sollte jedoch festgehalten werden, dass Erkrankungen des Gehirns zwar bestimmte Verhaltensdispositionen oder Persönlichkeitsstörungen erklären können, aber nur sehr bedingt die von ideologischen, politischen, biographischen und einer Reihe weiterer Faktoren beeinflusste Entscheidung eines Individuums für ein Leben im terroristischen Untergrund verstehen helfen.

Ausgelöst durch die Veröffentlichung der Forschungsergebnisse zu Ulrike Meinhofs Gehirn hat sich in den Medien für einen kurzen Zeitraum ein Aussagengeflecht (= Diskurs) ausgebildet, in dem die medizinischen

Befunde in einen Kausalzusammenhang mit dem Terrorismus der RAF gebracht wurden. In diesem Diskurs sind nun Spuren vorzufinden, die sich mit den oben dargestellten Analyseergebnissen zum Diskurs zur Sprache der RAF in Verbindung bringen lassen.

Im Anschluss an die Vorstellung der Untersuchungsergebnisse Bogerts hat „FAZ-NET", die Online-Ausgabe der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung," unter der Rubrik „Rote Armee Fraktion" am 12. November 2002 einen Artikel zu dem Thema mit der Überschrift „RAF-Terroristin Ulrike Meinhof litt unter Hirnschädigung" veröffentlicht (siehe Abb. I im Anhang). In Übereinstimmung mit der Überschrift ist der Artikel mit einem in journalistischen Beiträgen zur RAF häufig verwendeten Fahndungsfoto Ulrike Meinhofs illustriert. Damit wird Ulrike Meinhof sowohl auf der bildlichen wie auf der sprachlichen Ebene ausschließlich im Kontext des Linksterrorismus' dargestellt. Der Artikel beginnt wie folgt:

> „*12. November 2002* Die RAF-Terroristin Ulrike Meinhof war in ihren letzten Lebensjahren „erheblich durch krankhafte Hirnveränderungen mit beeinflusst". Das sagte am Dienstag in Magdeburg Professor Bernhard Bogerts, Direktor der Universitätsklinik für Psychiatrie, Psychotherapie und Psychosomatische Medizin."

Mit der Präpositionalphrase „in ihren letzten Lebensjahren" wird der propositionale Gehalt des Anfangssatzes modalisiert. Die „RAF-Terroristin Ulrike Meinhof" war nicht immer schon durch eine Hirnveränderung beeinflusst, sondern nur in ihren letzten Lebensjahren, also zumindest – so darf und soll wohl geschlussfolgert werden – in der Zeit, in der sie als Terroristin aktiv war. Die detaillierte Titelnennung „Direktor der Universitätsklinik für Psychiatrie, Psychotherapie und Psychosomatische Medizin" in dem mit einem Komma abgetrennten Nachtrag innerhalb des zweiten Satzes kann als Versuch der Redaktion angesehen werden, der Quelle der im Anfangssatz gegebenen Hauptinformation des Artikels (Bogerts) und damit dem Artikel selbst einen Zuwachs an Glaubwürdigkeit und Autorität zuzuschreiben. Die Gründe für die festgestellten krankhaften Hirnveränderungen finden in der gesamten Texteröffnungsphase im Übrigen keine Erwähnung.[26]

[26] Ganze drei Absätze später wird eine 1962 durchgeführte Hirnoperation als *ursächlich* für die Hirnveränderungen erwähnt. Die in diesem Zusammenhang bedeutsame Information, dass Meinhof erst 1970 in den terroristischen Untergrund

In der Überschrift sowie in dem zitierten Eröffnungssatz, der die zentrale Aussage des Artikels formuliert, wird die Konstruktion „Die RAF-Terroristin Ulrike Meinhof“[27] verwendet. Dabei handelt es sich um eine explikative Apposition, bei der die Gattungsbezeichnung „Die RAF-Terroristin“[28] als Kern und der Eigenname „Ulrike Meinhof“ als appositiver Nebenkern der Phrase fungiert. Für solche Konstruktionen ist eine besonders enge Verbindung zwischen Bezugsausdruck und appositivem Nebenkern charakteristisch. Wie stabil und stereotypisiert diese Verbindung im öffentlichen Sprechen bzw. Schreiben über die RAF ist und war, zeigt sich daran, dass die Eingabe der Nominalphrase „RAF-Terroristin Ulrike Meinhof“ in die Suchmaschine „Google“ zu mehr als 900 Treffern führt![29]

Bezogen auf den FAZ-Artikel ist nun aus diskursanalytischer Sicht bedeutsam, dass nicht einfach Ulrike Meinhof, sondern der *RAF-Terroristin Ulrike Meinhof* eine Hirnerkrankung attestiert wird. Auf diese Weise wird die RAF (Baader-*Meinhof*-Gruppe), vermittelt durch Ulrike Meinhof, mit dem Bereich des krankhaft Irrationalen in Verbindung gebracht. Im Weiteren wird, die Obduktionsbefunde der Kapazitäten Pfeiffer und Bogert zitierend oder auf diese referierend, das Handeln Ulrike Meinhofs als

gegangen ist, wird in dem Text an keiner Stelle erwähnt. Die Informationsstruktur des Artikels legt dem Leser folglich nicht unbedingt die Frage nahe, warum eine für Ulrike Meinhofs terroristisches Handeln als ursächlich angesehene, bereits 1962 durchgeführte Hirnoperation erst ab 1970 – also ganze 8 Jahre später – ihre unheilvolle Wirkung zu entfalten begann.

[27] Genau genommen liegen in der Überschrift und in dem ersten Satz des Artikels zwei unterschiedliche appositive Konstruktionen vor. Dadurch, dass in der Überschrift der bestimmte Artikel „Die“ fehlt, ist der Eigenname „Ulrike Meinhof“ als Kern und die Bezeichnung „RAF-Terroristin“ als Apposition der Konstruktion zu verstehen.

[28] Die aus der Abkürzung *RAF* und dem Lexem *terror* gebildeten Bindestrichkomposita (RAF-Terror, RAF-Terrorismus, RAF-Terrorist/in) sind heute fester Bestandteil des bundesdeutschen Hegemonialdiskurses zum Linksterrorismus. Die Verschmelzung von RAF und Terrorismus zu einem sprachlichen Zeichen bleibt diskurshistorisch gesehen selbstverständlich nicht folgenlos, da die RAF auf diese Weise als Terrororganisation *festgeschrieben* wird. Gab es beim Auftauchen der RAF noch vereinzelt Diskussionen darüber, ob die Gruppe als Guerilla (sprich: Befreiungsbewegung) oder als terroristische Vereinigung zu kategorisieren ist, würden heute nur noch wenige politische Gruppen die diskursive Modellierung der RAF als Terrororganisation ernsthaft in Frage stellen.

[29] Das Suchergebnis stammt vom 5. Juni 2009.

„erheblich durch krankhafte Hirnveränderung mit beeinflußt“ beschrieben. Außerdem habe die Schädigung der Hirnsubstanz durch die Operation „zu erheblichen psychischen Störungen und zu erhöhter pathologischer Aggressivität“ geführt. An diesen Formulierungen fallen zunächst die als Intensitätspartikeln verwendeten Adjektive „erheblich“ und „erhöht“ auf, die die Ulrike Meinhof zugewiesenen Eigenschaften der „psychischen Störung“ und „pathologischen Aggressivität“ noch einmal dramatisieren. Nach „FAZ-NET“ lautet das Fazit der Pathologen, dass die durch die Operation verursachte Persönlichkeitsveränderung dazu hätte führen müssen, die Schuldfähigkeit Meinhofs im Stammheimprozess zu prüfen. Angesichts der herangezogenen Argumente und den Formulierungen fällt kaum noch ins Gewicht, dass in dem Artikel konzediert wird, dass Meinhofs Verhalten in der Terrorszene „auch mit dem damaligen Zeitgeschehen und der eigenen Biographie in Zusammenhang gebracht werden“ müsse.

Nur wenige Tage nach der Vorstellung der Sektionsergebnisse durch Bogerts veröffentlicht auch das Magazin „Der Spiegel“ einen Artikel mit dem Titel „Toter Winkel“. Anders als „FAZ-NET“ nimmt das Wochenmagazin den Fall des unbemerkt verschwundenen und plötzlich wieder aufgetauchten Meinhof-Gehirns zum Anlass, nach den rechtlichen Rahmenbedingungen und Grauzonen zu fragen, die den Umgang mit Organen durch die Gerichtsmedizin betreffen.[30] In dem gesamten, sich über zwei Seiten erstreckenden Text findet der von „FAZ-NET“ herausgestellte Kausalzusammenhang zwischen einer Gehirnerkrankung Meinhofs und ihrem terroristischen Handelns nur in einer Parenthese Erwähnung:

> „Die Ethikkommission der Magdeburger Uni verbot ihm [gemeint ist Bogerts, Anmk. O.G.] vorigen Donnerstag, seine Forschungsergebnisse – die mögliche Schuldunfähigkeit Meinhofs wegen eines Hirnschadens (siehe Grafik) – zu publizieren.“[31]

Die am Ende der zitierten Parenthese wiederum in einer Klammerkonstruktion erwähnte Grafik ist eine komplexe Text-Bild-Kombination, die mit der elliptischen Frage „Emotional gestört?“ überschrieben ist (s. Abb. II

[30] Die Journalistin Bettina Röhl, eine Tochter Ulrike Meinhofs, hat nach eigenen Angaben einen anderen vom „Spiegel“ geplanten Artikel zum Gehirn von Ulrike Meinhof mit rechtlichen Mitteln verhindert.

[31] Dahlkamp, Jürgen: Toter Winkel. In: Der Spiegel, 18. November 2002, Nr. 47, S. 72.

im Anhang). Das Bild der Text-Bild-Kombination besteht aus dem Röntgenbild eines Gehirns mit der Unterschrift „Röntgenbild von Meinhofs Schädel aus dem Jahr 1962“ und einer texträumlich darüber angeordneten graphischen Gehirndarstellung, in dem einzelne Bestandteile des Organs farblich gekennzeichnet und beschriftet sind; die graphische Gehirndarstellung wird ergänzt durch eine kleine Legende. In dem Röntgenbild und in der graphischen Gehirndarstellung findet sich an jeweils gleicher Stelle ein rotes Kreuz eingezeichnet, das mit einem rot hinterlegten Textkasten verbunden ist, der große Teile des Röntgenbildes verdeckt. Der Text erklärt:

> „1962 wurde Ulrike Meinhof an dieser Stelle wegen Tumor-Verdachts operiert. Der dort festgestellte Blutschwamm und Schädigungen durch Operationsschnitte könnte Auswirkungen auf den Mandelkern und andere Teile des Limbischen Systems gehabt haben. Dieser Hirnbereich steuert Emotionen wie etwa Aggressionen und Furcht.“[32]

Die Unterschiede zum „FAZ“-Artikel liegen auf der Hand. Zwar wird in der Parenthese, mit der auf die Text-Bild-Kombination verwiesen wird, die Schuldunfähigkeit Meinhofs aufgrund einer Hirnschädigung erwähnt, aber dieser Zusammenhang wird nur als virtueller beschrieben. Auch in dem rot hinterlegten Textkasten wird ein Zusammenhang zwischen der Operation und einer emotionalen Störung nur im Konjunktiv formuliert („*könnten* Auswirkungen […] gehabt haben.“). In dem Textkasten wird außerdem an keiner Stelle die Verbindung von Ulrike Meinhof und der RAF expliziert. Es kann folglich nicht behauptet werden, dass die Medien die im Übrigen nicht zum ersten Mal publik gemachte Hirnerkrankung Meinhofs in gleicher Weise bewerten. Zu beobachten ist allerdings eine *Tendenz*, den pathologischen Befund von Ulrike Meinhofs Gehirn in einer bestimmten Weise mit der RAF ins Verhältnis zu setzen.

Wenn die Referentin des Eigennamens *Ulrike Meinhof* in dem FAZ-Artikel aufgrund einer krankhaften zerebralen Anomalie als *irr-sinnig* und somit als schuldunfähig beschrieben wird, dann wird damit nahegelegt, dass sich die ganze RAF oder besser: die Baader-*Meinhof*-Gruppe – zumindest in Teilen – außerhalb der Rationalität befand. Das Phänomen des bundesdeutschen Terrorismus wäre demnach als ein auch von Medizinern zu begründender politische *Irr-Sinn* abzuhandeln. Dass der Ansatz, die RAF als jenseits des rational Verstehbaren zu begreifen nicht neu ist, haben

[32] Ebd.

bereits die Analysen der Begriffe gezeigt, mit denen die Sprache der RAF konzeptualisiert wurde. Wenn nun aber Kommunikation und Verstehen nur im Medium Sinn stattfinden können, stellt sich die Frage nach den Konsequenzen, wird eine Gruppe durch eine andere als außerhalb der Welt des Sinns befindlich konstruiert.

6 Irrationalität und Terrorismus

Die bisher vorgenommen Analysen haben eine Tendenz im medialen Umgang mit terroristischen Bedrohungen aufgezeigt, den bundesdeutschen Linksterrorismus als ein nicht dem Bereich des Rationalen zugehöriges Phänomen zu behandeln. Freilich zeigte sich die RAF selbst nur wenig darum bemüht, in einen Dialog mit dem sogenannten „Schweinsystem" zu kommen. Entsprechend ihrem Selbstverständnis als revolutionäre Avantgarde behauptete die RAF über eine „neue Sprache" zu verfügen, die zu sprechen und zu verstehen nur dem möglich sei, der/die sich von den Zwängen des kapitalistischen Systems freigemacht habe. Ensslin formuliert in einem „Info"-Brief vom April 1973, damals noch in korrekter Groß- und Kleinschreibung: „Erst der Befreite spricht von der Unterdrückung nicht mehr in der Sprache der Unterdrückung. Das macht die Verständigung so schwierig."[33] Damit wird der Besitz einer exklusiven Sprache reklamiert, die nur dem vom falschen Bewusstsein Befreiten verständlich sei. In diesem Verständnis repräsentiert die Sprache der RAF also eine höhere Stufe der Rationalität und nicht irgendeine von Außenstehenden attestierte Irrationalität. Die Frage lautet, ob diese Selbsteinschätzung zum eigenen Sprachgebrauch als Legitimation dafür dienen kann, die Verstehensanstrengungen in der Auseinandersetzung mit der RAF zu drosseln oder gar einzustellen?

Abschließend soll gezeigt werden, dass die Strategie, den terroristischen Gewalttäter als irrational handelnd und denkend zu behandeln, nicht nur in der medialen Verarbeitung der RAF eine Rolle spielte. Der vergleichende Blick auf den Umgang mit dem international operierenden, religiös motivierten Terrorismus zeigt, dass es von Seiten der bedrohten oder sich bedroht fühlenden Gesellschaften offenbar ein Bedürfnis gibt, den Terroristen und sein Handeln als irrational zu entwerfen und somit als nur bedingt der menschlichen Gesellschaft zugehörig zu betrachten. Die

[33] Eine Kopie des Originaltextes liegt dem Verfasser vor.

Philosophin Judith Butler konstatiert in ihrem Essay „Unbegrenzte Haft", dass Terrorismus der Name sei, „mit dem anerkannte Staaten die Gewalt der Illegitimen bezeichnen"[34]. Im Gegensatz zu der von Staaten ausgeübten Gewalt werde die von nicht staatszentrierten politischen Gebilden verübte Gewalt von vornherein als illegitim behandelt, weil diese Gruppen nicht nur keinen anerkannten völkerrechtlichen Status besäßen, sondern weil deren Handeln nicht mal dem Bereich der politischen Rationalität zuzuordnen sei. In diesem Sinne wird die islamistische Gewalt als terroristisch und damit jeglichen politischen Kalküls entbehrend qualifiziert; sie werde von Fanatikern und Extremisten ausgeübt, „die keinen Standpunkt vertreten, sondern außerhalb der ‚Vernunft' existieren und keinen Anteil an der menschlichen Gemeinschaft haben"[35]. Eine Konsequenz dieser *Bezeichnungsstrategie*, mit der die von bestimmten Gruppen verübte „politische" Gewalt als terroristisch/irrational eingestuft und die Gruppen bzw. deren Mitglieder damit als außerhalb der menschlichen Gemeinschaft stehend modelliert werden, könnte darin bestehen, die von Seiten des attackierten Staats unternommenen Maßnahmen gegen die „feindlichen Kämpfer" juristisch und politisch zu legitimieren.[36] Einige der von der US-amerikanischen Regierung ergriffenen Maßnahmen sind zwischenzeitlich ans Licht der Öffentlichkeit gelangt: die zeitlich unbegrenzte Internierung „feindlicher Kombattanten" in Guantanamo, die Bestrafung von in den Augen der Vernehmungsbeamten nicht hinreichend kooperationsbereiten und/oder renitenten Insassen mit Isolationshaft[37] oder etwa die in den vergangenen Monaten verstärkt in den medialen Fokus geratene Foltermethode des „Waterboardings". Obwohl die Massenmedien an der Aufdeckung von Folter an den in US-Gewahrsam befindlichen Häftlingen wesentlichen Anteil hatten – und immer noch haben –, kann rückblickend nicht übersehen werden, dass die mediale Diskursivierung des Phänomens des islamistischen Terrorismus über einen langen Zeitraum ganz im Sinne der von offizieller

[34] Butler, Judith: Gefährdetes Leben. Politische Essays. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 108.

[35] Ebd.

[36] Eine juristische Legitimation liegt nach Butler in dem Sinne vor, als dass die Unterscheidung zwischen legalen und illegalen Kämpfern konform geht mit Regelungen der Genfer Konvention.

[37] Die Verwendung des Ausdrucks „Isolationshaft" an dieser Stelle ist ausdrücklich von dem propagandistischen Gebrauchs des Ausdrucks in den 70ern durch die RAF zu unterscheiden.

Seite verfolgten Bezeichnungsstrategie verlaufen ist. Die Berichterstattung eines „kriegs- und gewaltorientierten Journalismus“[38] war und ist von der Tendenz geprägt, dem feindlichen Anderen die Fähigkeit zu menschlichem Fühlen und Denken abzusprechen. Damit werden die Internierten und Gefolterten als nicht mehr zur menschlichen Gemeinschaft gehörend wahrgenommen, was die oben nur stichwortartig genannten Maßnahmen für Teile einer demokratischen Gesellschaft nicht unbedingt akzeptabel macht, jedoch als notwendiges Übel erscheinen lässt. Diskursanalysen zu dieser Form der Berichterstattung stehen meines Wissens noch aus.

[38] Giro, Xavier: Konfliktdiskurse in den Medien und Möglichkeiten der Wissenschaft, auf diese einzuwirken. In: Siegfried Jäger/Franz Januschek (Hgg.): Gefühlte Geschichte und Kämpfe um Identität. Münster: Unrast-Verlag 2004, S. 251.

7 Anhang

Frankfurter Allgemeine
FAZ.NET
AktuellGesellschaft

Rote Armee Fraktion

RAF-Terroristin Ulrike Meinhof litt unter Hirnschädigung

Ulrike Meinhof

12. November 2002 Die RAF-Terroristin Ulrike Meinhof war in ihren letzten Lebensjahren „erheblich durch krankhafte Hirnveränderungen mit beeinflusst". Das sagte am Dienstag in Magdeburg Professor Bernhard Bogerts, Direktor der Universitätsklinik für Psychiatrie, Psychotherapie und Psychosomatische Medizin. Er hatte 1997 begonnen, das Gehirn Meinhofs zu untersuchen, die sich 1976 im Gefängnis Stuttgart-Stammheim erhängt hatte. Auch die Gehirne weiterer RAF-Terroristen sollen jahrelang in Tübingen aufbewahrt worden sein.

Der Rechtsmediziner und emeritierte Hirnforscher Jürgen Peiffer sagte laut Südwestrundfunk, es handle sich um die Gehirne von Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und Andreas Baader, die 1977 in Stammheim Selbstmord begingen. Bei besonderem wissenschaftlichem Interesse dürften Körperteile auch über die gesetzliche Frist von zwei Jahren hinaus für Forschungszwecke aufbewahrt werden, sagte Peiffer dem Bericht zufolge. Der weitere Verbleib der Gehirne ist laut SWR unklar. Peiffer hatte seinerzeit das Gehirn von Meinhof untersucht. „Das Abgleiten in den Terror ist durch die Hirnerkrankung mit zu erklären", sagte Bogerts.

Untersuchung auf Verlangen der Staatsanwälte

Nach derzeitigem Kenntnisstand stehe zweifellos fest, dass eine derartige Schädigung der Hirnsubstanz zu erheblichen psychischen Störungen und zu erhöhter pathologischer Aggressivität führe. Das späte Verhalten Meinhofs in der Terroristenszene müsse allerdings auch mit dem damaligen politischen Zeitgeschehen und der eigenen Biografie in Zusammenhang gebracht werden.

Abbildung 1, FAZ-NET-Artikel

Bogerts bestätigte, dass er das Hirn 1997 von Peiffer erhalten hatte. Dieser war 1976 von der Staatsanwaltschaft Stuttgart mit der Untersuchung beauftragt worden. Danach habe das Gehirn 20 Jahre lang in der Tübinger Rechtsmedizin gelegen, sagte Bogerts. Peiffer habe bereits 1976 in dem Organ Veränderungen als Folge einer 1962 vorgenommenen Tumor-Operation und eine „Kausalität zwischen der Hirnveränderung und den realitätsverlustigen Terrorhandlungen" festgestellt. Bogerts sei wie Peiffer zu dem Ergebnis gekommen, dass die Operation über Jahre hinweg zu einer Persönlichkeitsveränderung geführt habe und die strafrechtliche Verantwortlichkeit beim Prozess hätte hinterfragt werden müssen.

Anzeige wegen Störung der Totenruhe

Zum Thema

- Meinhof-Gehirn: Strafanzeige erstattet
- Wirbel um Verbleib des Gehirns von RAF-Terroristin Meinhof

Unklar blieb die rechtliche Legitimation für die Aufbewahrung des Gehirns über 26 Jahre. Bogerts berief sich auf die Schreiben von Peiffer, der Obduktionsgesetze und dabei insbesondere den Umgang mit Personen der Zeitgeschichte angeführt habe. Die beiden Töchter Ulrike Meinhofs „haben ein Interesse an einer weiteren Zusammenarbeit" und zur „Aufklärung und Erklärbarkeit der Handlungen ihrer Mutter in deren letzten Jahren", erklärte Bogerts. Tochter Regine Röhl, die Fachkollegin sei, habe sogar Interesse an einer gemeinsamen Fachpublikation zu dem Thema signalisiert. Ein Termin für die Bestattung des Hirns stehe noch nicht fest, er werde „auf Wunsch der Töchter" festgelegt werden.

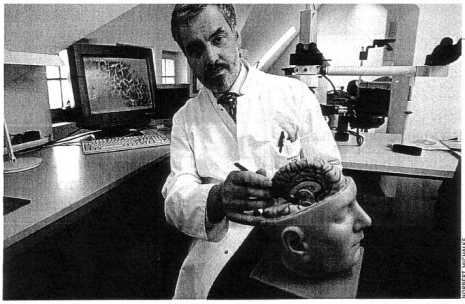
In einem Beitrag für die „Magdeburger Volksstimme" hatte die Journalistin und Meinhof-Tochter Bettina Röhl Entrüstung darüber geäußert, dass das Gehirn ihrer Mutter nicht - wie von den Angehörigen angenommen - mit dem Leichnam in einem Grab in Berlin bestattet worden war. Dem Blatt zufolge war der Befund von 1976 mit dem Hinweis auf verminderte Schuldfähigkeit oder Unzurechnungsfähigkeit schon damals den Anwälten Meinhofs bekannt, von diesen aber offenbar aus politischen Motiven nicht verwendet worden. Regine Röhl erstattete inzwischen Anzeige wegen Störung der Totenruhe.

Text: AP
Bildmaterial: AP

© Frankfurter Allgemeine Zeitung GmbH 2009.
Alle Rechte vorbehalten.
Vervielfältigungs- und Nutzungsrechte erwerben

F.A.Z. Electronic Media GmbH 2001 - 2009

Dies ist ein Ausdruck aus www.faz.net.



ROBERT MICHAELS

Hirnforscher Bogerts: *„Einen strafrechtlichen Vorwurf kann man niemandem machen"*

schriftlicher Vermerk, den es darüber eigentlich geben müsste, liegt aber nicht vor. Sicher ist also gar nichts und nicht mal ein Diebstahl völlig ausgeschlossen.

Nicht nur Peiffer, den die Meinhof-Tochter Regine Röhl mittlerweile wegen Störung der Totenruhe ihrer Mutter angezeigt hat, fühlt sich jetzt zu Unrecht zum Leichenfledderer gestempelt. Auch der Magdeburger Mediziner Bernhard Bogerts, der das Meinhof-Hirn 1997 von Peiffer bekam und noch mal untersuchte, schläft neuerdings schlecht. Die Staatsanwaltschaft hat ihn angewiesen, den Meinhof-Töchtern das Gehirn herauszugeben. Die Ethik-Kommission der Magdeburger Uni verbot ihm vorigen Donnerstag, seine Forschungsergebnisse – die mögliche Schuldunfähigkeit Meinhofs wegen eines Hirnschadens (siehe Grafik) – zu publizieren.

Doch viele Kollegen, reichlich erschrocken über die öffentliche Empörung, springen Peiffer und Bogerts nun bei, auch deshalb, weil im ganzen Land noch ähnliche Altlasten wie die Hirne der toten Terroristen in den Archivschränken liegen.

So steht in der Göttinger Gerichtsmedizin der Kopf des Hannoveraner Massenmörders Fritz Haarmann, in Düsseldorf verwahrt man noch Herzen und Hirne von Mordopfern aus den fünfziger Jahren.

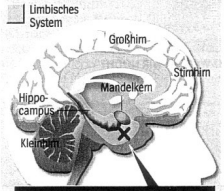
„Ich hätte das Meinhof-Hirn wohl auch behalten", gibt einer der renommiertesten Vertreter seines Fachs, der Münchner Gerichtsmediziner Wolfgang Eisenmenger, zu. Und der Leipziger Standeskollege Kleemann glaubt: „Einen strafrechtlichen Vorwurf kann man da niemandem machen."

Tatsächlich ist eine Leiche nach dem Gesetz nur eine Sache, und der Gerichtsmediziner, der Organe herausschneidet, tut das in amtlichem Auftrag. Eine Störung der Totenruhe, Paragraf 168 des Strafgesetzbuchs, scheidet damit im Fall Meinhof aus Sicht des Mannheimer Medizinjuristen Taupitz aus. Die wissenschaftliche Arbeit mit den Leichenteilen sei ebenso wenig strafbar.

Auch dass ein Obduzent in Fällen, in denen die Staatsanwaltschaft Herrin des Verfahrens ist, nicht mehr nach den Hinterbliebenen fragt, entspricht den Usancen ärztlicher Kunst – wenn auch vielleicht nicht den feinsten. „Das tun wir auch nicht", gesteht der Bonner Rechtsmediziner Reinhard Dettmeyer.

Andernfalls bräuchte die Gerichtsmedizin einen Fahndungsapparat, der noch Jahre nach einer Tat Angehörige aufspürt, außerdem eine psychologische Abteilung, die diesen die Nachricht schonend beibringt. Als nämlich Ermittler tatsächlich der Mutter der 1957 ermordeten Edelprostituierten Rosemarie Nitribitt nach Jahren den asservierten Schädel ihrer Tochter zurückbringen wollten, fiel die alte Dame

Emotional gestört?



1962 wurde Ulrike Meinhof an dieser Stelle wegen Tumor-Verdachts operiert. Der dort festgestellte Blutschwamm und Schadigungen durch Operationsschnitte könnten Auswirkungen auf den Mandelkern und andere Teile des Limbischen Systems gehabt haben. Dieser Hirnbereich steuert Emotionen wie etwa Aggression und Furcht.

Röntgenbild von Meinhofs Schädel aus dem Jahr 1962

fast in Ohnmacht. Also schwei
richtsmediziner lieber – und unt
im toten Winkel der Gesetze.

Allerdings merkt auch die Zun
zierer spätestens seit der Disku
die Bestattung von Totgeburten,
eine sensibler gewordene Öffentlic
Erlaubte noch lange nicht erträg
muss. Deshalb fordert der Leipzig
ziner Kleemann den Gesetzgeber
auf, endlich für Klarheit zu sor
Bonner Kollege Dettmeyer warr
davor, zusammen mit den toten
auch gleich die Forschung zu b
Schließlich höben die Ärzte Her
ne und Lungen nicht aus reiner
wut auf, sondern um noch Jahr
Krankheitsursachen klären zu kö

Dettmeyer selbst hat kürzlich F
kelproben von plötzlich verst
Säuglingen untersucht – Proben
Jahren im rechtsmedizinischen In
Universität Bonn lagen. Dank n
thoden fand er nun heraus, dass
Babys einen Virus im Herzen ha
Geheimnis ihres plötzlichen Kind
damit aufgedeckt.

Auch der Fall des Führer-Palac
tin Bormann spricht für langes
ren. Nur weil die Frankfurter
waltschaft ein in Berlin ausgeb
Skelett aufbewahren ließ, konnte
Gentest endlich die Gewissheit br
war Bormann, der Sekretär Hitl
Knochen wurden danach verbr
Asche auf offener See verstreut.

Dagegen gibt es den Kopf e
berühmtesten deutschen Mordo
immer. In einem verschlossenen
des Münchner Gerichtsmedizi
senmenger liegt der Schädel
Praun, jenem Arzt, den Vera Brü
Überzeugung des Münchner S
richts im April 1960 umbringen li

Schon häufig hat Eisenmenger
Berufslaufbahn erlebt, dass Staat
die ein Organ zur Vernichtung fre
hatten, später fragten, ob es ni
noch im Archiv sei – dann nämli
es zu einer Wied
me des Verfahren
men war.

Auch den Kopf v
hat Eisenmenger
aufgehoben, solan
ne lebte. Jetzt, na
Tod im vergange
steht er vor dem
Problem wie zahlr
legen mit ähnlicher
ten alter Mordfäl
mache ich damit
gibt es noch Na
doch auf sie zuzug
mit tut sich der M
schwer. „Das rü
ja auch menschlic
wird mir doch etw
rant." JÜRGEN

Abbildung 2, „Emotional gestört?"

Cordia Baumann

Die RAF als Abenteuer: Der Bonnie-und-Clyde-Mythos

Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur

> „Aber wie die RAF-Leute mit dem ganzen Leben für seine Gesinnung einzustehen, das hat auch etwas Großes, Unbedingtes, Absolutes. Also Mythisches. Wie im Kino. […] das Land zu RAF-Zeiten war der letzte große Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte."[1]

Diese Äußerung von John von Düffel kann als exemplarisch für eine zeitgenössische Tendenz der Präsentation von Erinnerung an die RAF gelten. Der *Abenteuerspielplatz* wird aus der Erinnerung herausgegriffen, das Mythische, das Abenteuerhafte scheint zu dominieren. Dabei wird der Romantik- bzw. Abenteuermythos aus einem Fundus von RAF-Mythen herausgenommen, weil er einerseits besonders präsent zu sein scheint und andererseits aus dramaturgischen Gründen für eine Verarbeitung in Film und Literatur besonders geeignet ist.

Im Folgenden soll dargelegt werden, wie sich dieser Mythos in verschiedenen Medien, vor allem Literatur und Film, artikuliert und wie die RAF sowie der Terrorismus dabei romantisiert und personalisiert werden. Dabei geht es vor allem um die Ursachen für die Romantisierung sowie um die Frage, seit wann es zu dieser Darstellung kommt und ob die Verlagerung von erzählter Augenzeugenschaft zur *Erinnerung* Nachgeborener eine Rolle spielt.

Der Mythos in der Erinnerungskultur

Eine Definition des Begriffs *Mythos* im Zusammenhang mit der RAF fehlt bisher. Im Alltagsverständnis wird Mythos oft mit Märchen oder Legende gleichgesetzt und als Gegenteil von Wahrheit begriffen. Dies trifft aber

[1] Grefe, Christiane: Damals war noch was los (Interview mit John von Düffel). In: Die Zeit 37, 2000, S. 5.

nicht den Kern der Sache: Das griechische Wort bedeutet schlicht *Rede* oder *Erzählung* und ist somit ein neutraler Begriff. Ursprünglich waren Mythen mündliche, später auch schriftliche Tradierungen einzelner Volksgruppen, die im Gegensatz zu Legenden einen Wahrheitskern enthielten, aber aus einer Vorzeit stammten, die niemand mehr bezeugen konnte. Der Mythos war die Verknüpfung zur Vergangenheit und sollte sinnstiftend und orientierend wirken. Im 20. Jahrhundert hat der Mythosbegriff eine Wandlung erfahren, die man in Termini wie *Mythos JFK* oder *Mythos Sissi* wiederfindet. Dies veranlasste Roland Barthes von *Alltagsmythen* zu sprechen, die er als „sekundäre semiotische Systeme" versteht.[2] Im Mythos, der ein sekundäres Zeichensystem darstellt, legt sich also eine zweite Bedeutung über das primäre System der Wirklichkeit und deformiert dieses dadurch. So wie ein Bild des Paares Andreas Baader und Gudrun Ensslin mit Sonnenbrillen und Zigaretten primär zwei Menschen unterschiedlichen Geschlechts abbildet, erkennen wir – je nach kulturellem Hintergrund und oft unbewusst – in dem Foto den Ausdruck eines abenteuerhaften Gangsterpaars oder gar Bonnie und Clyde. Im Grunde kann nach Barthes alles Mythos sein, weil die Wirklichkeit immer rekonstruiert wird. Kurt Hübner sieht in Barthes' Darlegung nur eine Herausarbeitung der „Struktur politischer Pseudomythen", unechte Mythen, die für politische Zwecke „bewusst gemacht" wurden.[3] Alle diese Definitionen des Mythos sind relativ weit gefasst, weshalb eine Einordnung in die Erinnerungskultur bzw. die Gedächtnistheorie weitere Erkenntnis bringen kann.

Mythen setzen sich meist im *kollektiven Gedächtnis* fest, weil sie in der Erinnerung einer Gesellschaft oder Gruppe verankert sind und selten individuell erinnert werden.[4] Greift man auf die Theorie zum *kollektiven Gedächtnis* zurück, welche die soziale Bedingtheit des Gedächtnis

[2] Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1964, S. 92.

[3] Hübner, Kurt: Die Wahrheit des Mythos. München: Beck 1985, S. 357.

[4] Die Existenz eines kollektiven Gedächtnisses ist zwar umstritten, soll hier jedoch im Sinne der von Jan und Aleida Assmann entwickelten Begrifflichkeiten verwendet werden. Vgl. u.a. Assmann, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992; Assmann, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. Bonn: Beck 2007. Vgl. auch zusammenfassend Erll, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. In: Konzepte der Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003, S. 156–185.

hervorhebt,[5] kann man nach Jan und Aleida Assmann das *kommunikative* und das *kulturelle* Gedächtnis unterscheiden. Während das kommunikative Gedächtnis sich im Fluss befindet und einen Zeitrahmen von drei bis vier Generation umfasst, also die Zeit, in denen Menschen noch miteinander kommunizieren (= *Kurzzeitgedächtnis* der Gesellschaft), entsteht das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft durch die Verfestigung in Institutionen oder Zeremonien. Davon lässt sich noch das *soziale Gedächtnis* als „Kurzzeitgedächtnis en passant" unterscheiden, welches sich unbewusst bildet und somit auch besonders schwer zu untersuchen ist.[6] Den Mythos verortet Jan Assmann im kulturellen Gedächtnis einer Gesellschaft – er ist ebenfalls ein verfestigtes und institutionalisiertes Narrativ. Jan Assmann geht sogar so weit zu sagen, dass im Grunde das kulturelle Gedächtnis aus Mythen besteht. Wenn wir also vom Mythos RAF sprechen, kann es nicht ausschließlich um einen ausgeformten, verfestigten Mythos im kulturellen Gedächtnis, sondern es muss auch um die Formung eines Mythos im Sinne Assmanns, um den Prozess der Mythologisierung gehen. Demnach sind die Übergänge vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis nicht so leicht zu trennen; gerade durch die Verfestigung des Mythos in Filmen und Büchern (u.a.), die das kulturelle Gedächtnis aufrechterhalten, kann man die Bilder der RAF auch als Teil des kulturellen Gedächtnisses begreifen.[7]

Beschreibt man nun die Erinnerungskultur, die aus verschiedenen kollektiven Gedächtnissen besteht – man könnte auch sagen: verschiedenen Teilen des kollektiven Gedächtnisses –, kann man eine *romantisierte Erinnerungskultur* bezüglich der RAF von einer *offiziellen* Erinnerungskultur bzw. einem *offiziellen kollektiven Gedächtnis* unterscheiden.[8] Mit letzterem

[5] Vgl. Halbwachs, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt/M.: Fischer 1985.

[6] Im Bereich des sozialen Gedächtnisses spielt der Film als Quelle eine zentrale Rolle, da viel über das Medium Film „en passant" aufgenommen wird.

[7] Homewood, Chris: Making Invisible Memory Visible: Communicative Memory and Taboo in Andres Veiel's *Black Box BRD*. In: Baader-Meinhof returns. History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism. Hrsg. von Gerrit-Jan Berendse und Ingo Cornils. Amsterdam, New York: Rodopi 2008, S. 231–249, hier: S. 233.

[8] Auf theoretischer Ebene sei auf Hockerts verwiesen, der eine öffentliche Erinnerungskultur von Gruppengedächtnissen abgrenzt: während öffentliche Erinnerungskultur institutionell gestützt ist, ist das kulturelle Gedächtnis gruppenspezifisch und trägerbezogen, so dass sich mehrere miteinander konkurrierende

ist diejenige Version gemeint, die in den 1970er Jahren entstand und von den meisten Vertretern des Staates sowie meist auch von der Presse bis heute tradiert wird. Dabei geht es um ein Narrativ, einen Mythos, der die Geschichte der RAF insofern glättet und als Sinnstiftung verwendet, als dass ihr eine Stringenz verliehen wird sowie eine eindeutige Einteilung in Gut und Böse. Es werden Aspekte ausgeblendet, die nicht in das offizielle Bild der RAF passen.[9] Auch unter den davon abweichenden Erinnerungen haben sich einige kollektiv verfestigt: Hier ließe sich das Narrativ nennen, das sich unter dem Schlagwort *Glorifizierung* der RAF zusammenfassen lässt. Hierauf sollen sich die folgenden Ausführungen beziehen.

Erinnert wird also nicht das, was tatsächlich gewesen ist, sondern das, was erzählt werden kann. Das Gedächtnis konstruiert eine Vergangenheit in der Gegenwart, wobei es sich nicht auf geschichtswissenschaftliche Erkenntnisse stützen muss, sondern reine Fiktionen zur Grundlage haben kann. Die romantisierte Darstellung der RAF – der *Bonnie-und-Clyde-Mythos* – ließe sich also als *Erinnerungsalternative* begreifen, die von der *offiziellen* Erinnerung abweicht. Die Polarität der unterschiedlichen Erinnerungen wurde in der Debatte um die Begnadigung Christian Klars sowie in der Debatte um die RAF-Ausstellung 2005 deutlich.

Das *Bonnie-und-Clyde*-Mythologem im *RAF-Mythos*

Der Mythos RAF bezieht sich hauptsächlich auf die erste Generation und somit auf die Gründungszeit der RAF. Die bereits erwähnte *offizielle Erinnerungskultur* setzt sich zum großen Teil aus Mythen zusammen. So betrieben die staatliche Seite sowie die meisten Zeitungsmedien die Mythologisierung im Sinne einer *Dämonisierung* und *Dramatisierung,* um das harte Vorgehen und die verschärfte Gesetzgebung zu legitimieren. Dadurch bewirkte sie unter anderem, dass es der RAF lange Zeit gelang, sich in der linken Szene der Bundesrepublik als *Opfer* zu inszenieren.

In der breiten Wahrnehmung der Bevölkerung hat sich dagegen auch

Erinnerungsmilieus bilden können. Hockerts, Hans Günther: Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt. Hrsg. von Konrad Jarausch und Martin Sabrow. Frankfurt/M.: Campus 2002, S. 39–73, hier: S. 45.

[9] Als filmisches Beispiel lässt sich hier das breit rezipierte Doku-Drama „Todesspiel“ (1997) von Heinrich Breloer anführen.

eine *Erinnerungsalternative* gehalten, in der die RAF glorifiziert wird. Unter den *glorifizierenden* Mythen der RAF nehmen die Personenmythen, der Mythos Stammheim sowie der Mythos Terrorismus den wichtigsten Stellenwert ein. Insbesondere die *Gründungsväter* und *-mütter* umgibt ein Personenmythos. Besonders Ulrike Meinhof und Horst Mahler hatten im Vorfeld der RAF-Gründung eine bedeutende Rolle in der intellektuellen linken Szene gespielt; ihnen wurden hohe Glaubwürdigkeit und Engagement zugeschrieben; die Person Ulrike Meinhofs verlor die Verehrung von Teilen der Linksintellektuellen nie.[10] Mit Andreas Baader wurde sie zum Namengeber der Gruppe: Als „Baader-Meinhof-Gruppe" war die RAF als einzige Gruppierung des bundesdeutschen Terrorismus mit bestimmten Namen und dazu gehörigen Personen verbunden. Andreas Baader hat durch seine Ausstrahlung und Selbststilisierung sein Bild als *Dandy* oder Cowboy geprägt – Gudrun Ensslin und er wurden im Laufe der Zeit zur Verkörperung des klassischen *Gangsterpärchens* à la Bonnie und Clyde.[11]

Auch der Stammheim-Mythos hatte lange eine zentrale Bedeutung für die Inszenierung der RAF: mit ihm verbinden sich Begriffe wie *Isolationsfolter*, der Stammheim-Prozess und die (*Märtyrer*-) Tode in Stammheim. Hier findet sich in den geheimnisumwitterten Toden ein mythisches Motiv, welches in zahlreichen RAF-Filmen – wie später gezeigt wird – meist in abgewandelter Weise wieder auftaucht.

Wie Galli und Preußer aufzeigen, neigt „die Wahrnehmung terroristischer Aktivitäten […] zu Polarität: entweder zur Sakralisierung ethischer Motive oder zur Dämonisierung als das schlechthin Böse."[12] Damit taugt der Terrorismus von vorne herein zur Mythenbildung und bietet ein Faszinosum, das den *bewaffneten Kampf* als Abenteuer erscheinen lässt. Der *Abenteuercharakter* ist mit dem Gang in den Untergrund und der Flucht

[10] Horst Mahler spielt heute in den Mythen um die RAF und in Film und Literatur keine Rolle. Gründe hierfür sind, dass er früh verhaftet wurde und dann aus der RAF ausstieg, nicht von einer mysteriösen Todes-Legende umgeben ist, sondern heute noch lebt; außerdem wird ihm von linker Seite keinerlei Sympathie mehr entgegen gebracht, weil er sich inzwischen für die rechtsstehende NPD engagiert.

[11] Weitere Mythen zu den Personen der RAF betreffen ihre Tode oder im Falle Ulrike Meinhofs auch ihren Gang in den Untergrund.

[12] Galli, Matteo/Preußer, Heinz-Peter: Mythos Terrorismus. Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung. In: Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September. Hrsg. von dies. Heidelberg: Winter 2006 (Jahrbuch Literatur und Politik 1), S. 7–18, hier: S. 8.

(vor einem möglicherweise ungerechten Staat) verbunden. Die sendungsbewussten *Hauptdarsteller* Andreas Baader und Gudrun Ensslin bieten die Verknüpfung zum Bonnie-und-Clyde-Mythologem. Dieses ist nicht gleichzusetzen mit der Romantisierung, jedoch eine Möglichkeit, die RAF zu romantisieren.

Bonnie und Clyde stehen – spätestens seit der Verfilmung der Ereignisse durch Arthur Penn 1967 mit Faye Dunaway und Warren Beatty – als Synonym für ein kriminelles Verbrecherpaar, dem stets die Aura des Abenteuers anhaftet. Dies gründet – neben der erwähnten Verfilmung – in folgenden Aspekten: Durch den Erfolg ihrer Raubzüge und die Tatsache, dass sie die Polizei lange Zeit zum Narren hielten, wurden sie nicht nur landesweit bekannt, es wurde ihnen sogar Bewunderung entgegen gebracht.[13] Ihre Gefährlichkeit trug zu ihrem Bekanntheitsgrad bei, es starben mehrere Polizisten bei Schusswechseln, ebenso wie das Bandenmitglied Buck Barrow, der Bruder Clyde Barrows. Der Abenteuercharakter wurde verstärkt durch ihre eigene Inszenierung. Einerseits gibt es mehrere Fotos von Bonnie und Clyde mit Autos, Waffen und Zigarren, andererseits schrieb Bonnie Parker selbst ein Gedicht über die „Geschichte von Bonnie und Clyde", das in mehreren Zeitungen abgedruckt wurde.[14] Hierdurch wurde nicht nur der Abenteuercharakter verstärkt sondern auch der romantische Aspekt integriert, der sich besonders in der Liebespaarkonstellation findet. Der Film von 1967 verstärkt den Inszenierungsaspekt noch dadurch, dass Bonnie und Clyde darin bewusst versuchen, ihre Namen und ihre Taten in der Öffentlichkeit zu verbreiten.[15] Bonnie und Clyde verkörpern Abenteuer, Romantik und Liebe, obwohl oder gerade weil sie keinerlei politische Motivation haben. Sie agieren nicht aufgrund moralischer oder politischer Motive, sondern aus der eigenen Abenteuerlust und Geldgier heraus.

Gemeinsamkeiten zwischen Bonnie und Clyde und dem RAF-Paar Andreas Baader und Gudrun Ensslin finden sich in mehreren Punkten: die Paar-Konstellation an sich, die den Aspekt des Abenteuers mit dem

[13] Die DVD-Ausgabe von 1998 behauptet im Klappentext sogar, dass sie „innerhalb kürzester Zeit zu Volkshelden im Amerika der wilden 20er Jahre" wurden.

[14] Vgl. z.B. „Bonnie's Poem Foretells End at Law's Hand". In: Chicago Daily Tribune 25, Mai 1934, S. 21.

[15] So stellen die beiden sich gerne namentlich und als Bankräuber vor. So z.B. Bonnie Parker gegenüber ihrem späteren Kumpanen C.W. Moss: „I'm Miss Bonnie Parker and this here is Mister Clyde Barrow. We rob banks." (Min. 22:10) Begierig lesen sie Zeitungsberichte über sich.

romantischen Aspekt der Liebe verbindet; beide sind Anführer einer Kriminellen-Gruppe (beide als Bande tituliert!); beide haben sowohl Tote auf ihrer Seite zu verzeichnen als auch selbst gemordet. Der Aspekt der Inszenierung spielte auch bei Gudrun Ensslin und Andreas Baader eine Rolle, hinzu kommt die bekannten Leidenschaft Andreas Baaders für Autos und Waffen. Die Ähnlichkeit zwischen Andreas Baader und Clyde Barrow werden auch in anderen Punkten deutlich: beide haben eine kriminelle Vergangenheit, saßen wegen Autodiebstahl in Haft und galten als Machos und Dandys.[16] Beide versuchen gezielt, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit zu erringen, ein zentraler Unterschied ist dabei jedoch auch, dass die RAF politische Motivation als Begründung ihrer Handlungen anführte. Sie handelte – nach eigenen Angaben – eben nicht aus reiner krimineller Energie heraus, wie das bei Bonnie und Clyde der Fall war, sondern hatte ein großes Ziel vor Augen. Mit der Übertragung des Bonnie-und-Clyde-Narrativs auf Baader und Ensslin werden die oben genannten Aspekte betont: Abenteuer, Liebe, Stilisierung und Kriminalität. Negiert wird der Unterschied, der bezüglich der Motivation zwischen beiden „Banden" herrschte.

Stark geprägt ist die Vorstellung eines Gangsterpaars also durch die romantisierende Bonnie-und-Clyde-Verfilmung von 1967, die ein breites Publikum fand. Kein Wunder ist es daher, dass der Glamour der Personen als auch der Abenteuercharakter, der jeder kriminellen Tat inne wohnen mag, in Anlehnung an Bonnie und Clyde schon in den 1970er Jahren auf die RAF und speziell auf Baader und Ensslin übertragen wurde, wobei es mitunter auch zur Vermischung mit der Konstellation Baader und Meinhof kam.[17] Allein die Betitelung als Bonnie und Clyde führt in Anlehnung an den allseits bekannten Film zu einer Romantisierung der RAF. Allerdings verschwimmen mit der Zeit in der Übertragung der „Bonnie-und-Clyde-Romantik" auf die RAF die inhaltlichen Parallelen: Es bedarf meist nur noch eines von vielen Aspekten, um den Vergleich zu „Bonnie und Clyde"

[16] Die Ford Motor Company erhielt angeblich einen Brief von Clyde Barrow, indem er das Dandy-Auto der Firma lobte; Die Authentizität des Briefs wird angezweifelt. Der Brief ist ausgestellt im Henry Ford Museum in Dearborn, Michigan [http://www.thehenryford.org/museum/automobile.aspx].

[17] Schon im Februar 1971 zitiert „Der Spiegel" die Zeitschrift „konkret" mit den Worten: „sehr viel Bonnies und ein Clyde". O.A.: Meinhof/Baader, Löwe los. In: Der Spiegel 25, 1971, Nr. 9, S. 26–34, hier: S. 32. Auch im folgenden Jahr findet man erneut die Bezeichnung: „Bonnie-und-Clyde-Herostraten". Augstein, Rudolf: „Haben wir mitgeschossen?" In: Der Spiegel 26, 1972, Nr. 25, S. 32.

herzustellen: Romantik, Abenteuer, Flucht, Liebespaar oder Gangstergruppe.

Besonders seit den 1990er Jahren macht sich dies, verbunden mit einer Personalisierung des Terrorismus, in Literatur und Film bemerkbar, wie die folgenden Beispiele deutlich machen sollen.

Personalisierung und Romantisierung in Film und Literatur

Nach Luise Tremel lassen sich mit Blick auf die Geschichte der RAF-Rezeption in der Literatur drei Phasen unterscheiden. Die erste umfasst die Zeit von 1970 bis 1987: in dieser stehen die Auswirkungen der Terrorismusbekämpfung auf Gesellschaft und Sympathisanten im Vordergrund. In der zweiten Phase, von 1988 bis 1993, werden Terroristen zunehmend als Privatpersonen ins Visier genommen und in der dritten Phase, seit 1997, dominiert die Romantisierung: „in diesen ab 1997 erschienenen Werken fungiert der Terrorismus zumeist als aufregende Kulisse für Kriminal- oder Liebesgeschichten."[18] Die beiden letzten Phasen sind allerdings schwer zu trennen, weil die Romantisierung und Personalisierung eng verzahnt sind; sie werden im Folgenden zusammengefasst.[19] Wie Tremel und Elter[20] andeuten, findet man diese Entwicklungsstadien auch in Filmen und Theaterstücken zur RAF. Auch Hissnauer trifft in Bezug auf Filme zur RAF eine ähnliche Unterscheidung wie Tremel: Die frühen Filme bis 1979 können als „Gegenöffentlichkeit zur vorherrschenden – medialen und politischen – Sichtweise" betrachtet werden.[21] Ab Anfang der 1980er Jahre treten persönliche Lebensgeschichten in den Vordergrund (z.B. „Die bleierne Zeit" von Margarete von Trotta (1981), „Kinder unseres Volkes"

[18] Tremel, Luise: Li*terror*isierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Ed. 2006. Bd. 2, S. 1117–1154, hier: S. 1118.

[19] So sieht es auch Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 243.

[20] Ebd.

[21] Vgl. Hissnauer, Christian: RAF exploited. Terror-Spektakel zwischen Blutorgie und Schwulenporno. In: Testcard # 16, 2007, S. 115–122, hier: S. 115. Beispiele sind: „Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (Volker Schlöndorff/Margarete von Trotta, 1975), „Deutschland im Herbst" (Alexander Kluge u.a., 1977/78), „Messer im Kopf" (Reinhard Hauff, 1978) oder „Die dritte Generation" (Rainer Werner Fassbinder, 1979).

von Stephan Rinser (1983) und ab 1997 beginnt mit Breloers „Todesspiel" die „Entpolitisierung und Historisierung"[22] der RAF.
Dabei sind Spielfilme und Dokumentationen deutlich zu unterscheiden; in diesem Aufsatz stehen Spielfilme im Vordergrund, die schon alleine aufgrund ihres Charakters als Drama stärker personalisieren und romantisieren als die zahlreichen Dokumentationen, die zumindest mit dem Anspruch antreten, die genauen historischen Ereignisse und Fakten aufzuzeigen und Unmittelbarkeit suggerieren. Das heißt natürlich nicht, dass sie frei von Inszenierungen sind.

Die RAF im Film: Abenteuer- und Liebesgeschichten

Filme stellen ein ambivalentes Medium dar: Einerseits vermitteln sie aufgrund von Bildern und Ton – quasi direktem Erleben – Authentizität, andererseits unterliegen Spielfilme schon aufgrund ihres Inszenierungscharakters einer bestimmten Geschichtsdeutung. Dass Filme als Reflexionen von Mentalitäten zu analysieren sind und man sie nicht als Abbildung der Wirklichkeit begreifen kann, hat schon Siegfried Kracauer erkannt.[23] Filme beinhalten nicht Geschichte, sondern Geschichten, sie gleichen in ihrer narrativen Struktur dem Mythos. Es ist in einem Spielfilm schlichtweg unmöglich, die Narrativität, den *Plot* zu unterbrechen, um Ungereimtheiten aufzuzeigen. Dies wurde in der viel diskutierten Verfilmung „Der Baader-Meinhof-Komplex" (2008) deutlich, deren *Authentizität* zwar hervorgehoben wurde und die in der Darstellung der Ereignisse auch tatsächlich realitätsnah ist, aber gerade bei den Szenen, die niemand bezeugt hat und von denen es keine Bilder gibt, nur eine *mögliche* Variante des Geschehens darstellt. Ob die Gespräche in den Zellen tatsächlich so abliefen ist nicht mehr nachzuvollziehen, und gegen die Darstellungsversion der Erschießung des Jürgen Ponto hat seine Witwe Einspruch eingelegt. Durch den immer wieder verkündeten Authentizitätsanspruch des Filmes, der sich jedoch eher als eine Aneinanderreihung von *Bildern* des kollektiven Gedächtnisses sehen lässt, wurde dem Film im Vorfeld schon das „Prädikat

[22] Hissnauer, RAF exploited, S. 115.

[23] Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt/M.: Suhrkamp ³1995. Vgl. zu Geschichte im Film Riederer, Günter: Film und Geschichtswissenschaft. Zum aktuellen Verhältnis einer schwierigen Beziehung. In: Visual History. Ein Studienbuch. Hrsg. von Gerhard Paul. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006, S. 96–113, hier: S. 99.

‚Es-*ist*-*so*-*und*-*nicht*-*anders*-gewesen' aufgedrückt. Bleibtreu *ist* Baader und Gedeck *ist* Meinhof und genau *so* – wie es Eichinger/Aust/Edel erzählen werden – ist es gewesen."[24] Die Tatsache, dass viele Momente der Darstellungen tatsächlich sehr nah an der Realität orientiert sind ändert jedoch nichts daran, dass neben der Deutung und Interpretation z.B. von Seiten des Regisseurs die Unmöglichkeit zehn Jahre in einem zweieinhalbstündigen Film darzulegen, zu einer Verkürzung und teilweise zu einer Verfälschung führt.[25]

Mit seinem Film „Baader" (2002) reihte sich Christopher Roth in die Gruppe von Filmemachern ein, die nach der Auflösung der RAF 1998 das Thema aufgriffen. Die RAF war Geschichte, eine neue Herangehensweise an das nunmehr tatsächlich Vergangene schien möglich. Roths Darstellung des Andreas Baader als RAF-Anführer, angehimmelter Dandy und cooler Macho hat allerdings den Vorwurf der *Mythologisierung*, Verherrlichung und Romantisierung der RAF hervorgerufen. Roth selbst spricht im Interview davon, dass Andreas Baader für ihn, der damals Kind war, wie ein „Kinoheld" wirkte.[26] Die Tatsache, dass Baader oft so gesehen wurde, hängt sicherlich auch mit seinem Hang zur Selbststilisierung zusammen und damit, dass er selbst Kinoheld sein wollte.[27] Gerne zitiert wird sein Kommentar zu Godards Film „Elf Uhr nachts – Pierrot le fou": „Pierrot le fou. Ha! Das machen wir selbst." – Andreas Baader also als Jean-Paul Belmondo.[28] Seine Selbststilisierung wird nicht nur in seinem Auftreten in

[24] Tacke, Alexandra: Bilder von Baader. Leander Scholz *Rosenfest* (2001) & Christopher Roth *Baader* (2002). In: NachBilder der RAF. Hrsg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke, Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 63–87, hier: S. 64.

[25] Während das Attentat während der Olympischen Spiele 1972 dargestellt wird, obwohl die RAF-Mitglieder – deren Namen auf der Liste der Freizulassenden standen – nichts mit dem Attentat zu tun hatten (was der Film allerdings suggeriert), wird die Lorenz-Entführung nicht erwähnt. Zwar hatte die RAF damit auch nicht direkt etwas zu tun, da die „Bewegung 2. Juni" hier erfolgreich Gefangenen freipresste, aber durch das Weglassen wird nicht verständlich, wieso spätere Freipressungsversuche überhaupt gemacht und als erfolgversprechend angesehen wurden.

[26] Interview mit Christopher Roth, Bonusmaterial: Baader. Regie: Christopher Roth. DVD-Ausgabe, 4:11–4:12 min.

[27] Vgl. hierzu Baaders Interesse für Filme wie „Schlacht um Algier" und seine Versuche als Drehbuchautor. Stern, Klaus/Hermann, Jörg: Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes. München: dtv 2007, S. 104–106.

[28] „Die haben sich auf diesen Godard-Film mit Belmondo bezogen – von der

der Öffentlichkeit deutlich, bei dem er sich gerne in den Mittelpunkt stellte, dafür auch mal spektakuläre Lügen verbreitete. Gerne hätte er auch die Kaufhausbrandstiftung auf einer Super-8-Kamera festgehalten.[29]

Christopher Roth möchte explizit den Mythos Andreas Baader, den Film, den Baader selbst gerne über sich selbst gedreht hätte, zeigen.[30] Alexandra Tacke bestätigt, dass Baader sich diesen Mythos selbst schaffen wollte und dieser nun entlarvt werden könne. „So ist es vor allem die Kunstfigur Andreas Baader, die Scholz[31] und Roth zu entmythisieren versuchen, indem sie die Mechanismen hinter dem Ikonisierungsprozess sichtbar machen."[32] Der Mythos wird also sichtbar gemacht, um ihn im selben Atemzug dekonstruieren zu können. Bereits das Filmplakat verdeutlicht diese Ikonisierung – mit der Spiegelung in der Sonnenbrille wirkt es wie eine Anlehnung an das Plakat von „Natural Born Killers".[33] Durch den Titel „Baader" suggeriert der Film allerdings für den normalen Kinogänger eine Annäherung an die historische Figur Baader. Deshalb wurde der Film inhaltlich dafür kritisiert, dass er zwar eine relativ realistische Darstellung der Ereignisse um die RAF und Andreas Baader bietet, an einigen Stellen jedoch stark abweicht. Gerade die scheinbare Authentizität macht die Abweichungen von den historischen Ereignissen schwerer identifizierbar. Besonders augenfällige Modifikationen sind das Treffen Baaders mit dem BKA-Chef Horst Herold, bei dem sie sich über moderne Technik und Fahndung austauschen, sowie Baaders Tod nach

Romantik her, die das ganze hat. […] Der einsame Held bricht aus der bürgerlichen Gesellschaft aus. Weg ohne Wiederkehr. Ganz naiv." So die Erinnerung von Margita Haberland (ABWÄRTS-Sängerin) in Teipel, Jürgen: Verschwende deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001, S. 14.

[29] Tacke, Bilder, S. 70f.

[30] Roth dazu in der Süddeutschen Zeitung: „Andreas Baader hat bis zu seiner Verhaftung 1972 einen riesigen Film entworfen, mit ihm selbst und Gudrun Ensslin als seiner Geliebten in den Hauptrollen." Roth, Christopher: Der Stil des Terrorismus. BMW, Seidenhemden und Samthosen: Warum ich einen Film über Andreas Baader drehe. In: Süddeutsche Zeitung vom 17.03.2001.

[31] Scholz, Leander: Rosenfest. München: Hanser 2001.

[32] So Tacke, Bilder, S. 67. Tacke erkennt den Erfolg Andreas Baaders bei seiner Selbstinszenierung darin, dass im Endeffekt „die Medien das Dokumentieren der terroristischen Taten für Baader übernehmen."

[33] Tacke, Bilder, S. 79. „Natural Born Killers" gilt ebenso als Variante der Bonnie-und-Clyde-Story.

wilder Schießerei mit der Polizei in den Armen von Horst Herold. Diese Hollywood-Wendung, dass der Terrorist am Ende stirbt, findet sich in zahlreichen Filmen und Romanen wieder. So stirbt beispielsweise im Film „Die Stille nach dem Schuss" die Protagonistin, eine ehemalige Terroristin, auf der Flucht mit dem Motorrad. In „Die Innere Sicherheit" haben die Protagonisten am Ende ebenfalls einen Autounfall, während sie von der Polizei verfolgt werden; der Gedanke des Märtyrer-Todes der Terroristen, die für ihre Überzeugung sterben (müssen), der als Variation des *Märtyrer-Todes* in Stammheim gedacht werden kann, wird dadurch impliziert. Dies erspart dem Regisseur oder Autor, die Geschichte weiterzuentwickeln, die Konsequenzen des Handelns aufzuzeigen; auch wird dadurch eine *Story* beendet, an die in der Realität z.B. das triste Leben im Gefängnis angeschlossen wäre. Als Ende einer Bonnie-und-Clyde-Geschichte ist dieser Tod obligatorisch. Zwar wird Baader in Roths Film durchaus auch als „fragwürdiges Pop-Idol zwischen spätpubertärer Selbstinszenierung und drogengeschwängertem Größenwahn"[34] dargestellt, was aber nichts an der Personalisierung und romantisierenden Darstellung ändert, sondern sie vielmehr verstärkt.

Roth hebt hervor, dass der Film das Bild hinterfragen soll, das man von der RAF hat.[35] In vollem Bewusstsein, dass neue Mythen entstehen können, betont er, die vorhandenen dadurch zu entlarven, dass man eine andere Seite zeigt, neue Bilder schafft.[36] Er bietet hier einen Ansatz, den viele nachgeborene Künstler, Regisseure oder Autoren vertreten: Man geht ganz anders an die RAF heran, wenn man die medialen Bilder der RAF, welche einem selbst vermittelt worden sind, hervorholt und bearbeitet.[37]

[34] Ächtler, Norman/Gansel, Carsten. Filmreihe „Ikonographie des Terrors". Programmheft. Gießen 2008.

[35] Interview mit Christopher Roth: Bonusmaterial, 5:30–5:40 min.

[36] Ebd., 16:16–16:45 min.

[37] Der erste, der dieses Motiv auffällig verwendet, ist Friedrich Christian Delius in seinem Roman über die RAF „Himmelfahrt eines Staatsfeindes" (1992). Dazu Hoeps: „Dennoch, gezeigt wird, wie sehr die ‚wahre' Geschichte des deutschen Terrorismus hinter den interessengeleiteten Konstruktionen von Staatsschutz, Medien, RAF und RAF-Anhängern sowie Experten aller Richtungen verschwindet und so zum Mythos (gemacht) wird." Hoeps, Thomas: Arbeit am Widerspruch. „Terrorismus" in deutschen Romanen und Erzählungen (1837–1992). Dresden: Thelem 2001, S. 284.

Neben der Person Baaders, die in ihrer Inszenierung den Abenteuercharakter des Films hervorhebt, tauchen Baader und Ensslin auch als Anführerpärchen der RAF, als Bonnie und Clyde auf. Wenn Gudrun Ensslin (alias Laura Tonke) auch das blasse, hübsche Mädchen neben Baader ist, so passen sie sich doch perfekt in das Bonnie und Clyde-Image ein: „Als er [Baader – C.B.] Gudrun gefunden hat, verlässt er wie sie Familie mit Kind, und sie nennen sich Hänsel und Gretel und benehmen sich wie Bonnie und Clyde. Sie halten Händchen auf der Anklagebank und fahren aneinander geschmiegt Motorrad, aber man sieht sie nicht zusammen schlafen, denn sie sind Hohepriester der Revolution."[38] Baaders Tod wiederum wirkt wie eine erneute Replik auf die Bonnie-und-Clyde-Geschichte – von der Polizei gestellt wird er von Kugeln durchsiebt. So wie Bonnie und Clyde ihre Taten bzw. sich selbst auf Fotos verewigten, filmen Baader und Ensslin mit einer Super-8-Kamera ihr Leben. Deutlich betont wird im Film auch die sexuelle Komponente: sowohl Ensslin also auch Meinhof oder Karin Rubner (die an die Figur der Petra Schelm angelehnt scheint) reagieren auf den durchdringenden, coolen Blick Baaders, wirken sexuell angezogen von seinem Machogehabe und seiner Radikalität und stehen bedingungslos hinter ihm.[39] Die sexuelle Fixierung wird auch deutlich beim Waffentragen, zu dem Baader anmerkt, man müsse die Waffen vorne im Bund („im Zentrum") tragen. Auch die Szenen mit der ihn anhimmelnden Karin Rubner sind voller sexueller Anspielungen. Sie geht nur aus Liebe und Verehrung zu Baader in den Untergrund. Immer wieder zeigt sie Zweifel, gibt dann aber zu: „Ich mag dich doch so gerne".[40] Die romantische Charakterisierung zeigt sich auch, wenn Kurt Krone im Gespräch mit Baader diesen dem Computer gegenüberstellt und meint: „Damit kann er [der Computer – C.B.] nichts anfangen, der Computer ist nur bedingt romantisch veranlagt."[41] Damit charakterisiert er die Motive und Ziele Baaders als romantisch.

Ein weiterer Film, der eine *romantische Erinnerungsalternative* aufzeigt, ist der schon erwähnte Spielfilm „Die Stille nach dem Schuss" (1999) von Volker Schlöndorff.[42] Er handelt vom Untertauchen eines Teils der RAF

[38] Lau, Miriam: Andreas Baader im Leben, Andreas Baader im Film. In: Die Welt 40, 2002, S. 9.

[39] Der viel zitierte Dialog zwischen Andreas Baader und Karin Rubner lautet: Sie: „Du bist der Baader, stimmt's?" Er: „Ich bin der Baader". Sie: „Wow!".

[40] „Baader" (DVD-Ausgabe), 1:06:00–1:06:02 min.

[41] Ebd., 1:26:22–1:26:33 min.

[42] Dies wird schon in der ersten Szene eines Banküberfalls deutlich, in dem die

in der DDR, im Zentrum steht allerdings Rita Vogt, die an die reale Person Inge Viett (in diesem Fall kein Mitglied der ersten Generation!) angelehnt ist. Der Film „[…] liefert ein hochpolitisches Thema […] einer fadenscheinigen Romantik aus, wenn er die halb geläuterte Ex-Terroristin Rita Vogt in einer zur Idylle umgeschminkten DDR vom Sozialismus schwärmen lässt und sie fast nebenbei als eine Art Heldin der Arbeit modelliert."[43] Inge Viett selbst lehnte den Film ab, weil er ihrer Ansicht nach den Kontext ausblendet und dadurch die Tatsachen verfälscht. Außerdem empfand sie es als unzulässig, einem Film den Anspruch von Authentizität zuzusprechen, dann aber „falsche Fakten" zu zeigen.[44] Denn auch dieser Film weicht in wichtigen Punkten von seinem realen Bezugspunkt ab. Romantisierend wirkt hierbei die Tatsache, dass Rita Vogt ausschließlich aus Liebe zu Andy in den Untergrund geht, nicht aus politischer Überzeugung.[45] Dieses Motiv der terroristischen Frauen, die in die Rolle der aus Liebe handelnden Mitläuferinnen gedrängt werden, findet man in mehreren Filmen. Dabei wird den Frauen jede politische Motivation abgesprochen.[46] Bezeichnenderweise wird auch Rita Vogt am Ende des Filmes auf ihrer Flucht vor der Polizei

Terroristen als lustige, bunte Robin-Hood-Verschnitte auftreten, die den Bankkunden ihre Aktion erklären und Schokoküsse verteilen. Rita gibt im Anschluss daran einem Bettler all ihr Münzgeld. Die Flucht gelingt, weil Rita (Bonnie) und Andi (Clyde) sich als küssendes Paar tarnen.

43 Kreimeir, Klaus: Die RAF und der deutsche Film. In: Kraushaar, Die RAF, Bd. 2, S. 1155–1170, hier: S. 1163f.

44 Sobolla, Bernd: Es gab einen gemeinsamen Boden…im Gespräch mit Inge Viett. In: Freitag 38 vom 15.9.2000 http://www.freitag.de/2000/38/00381401.htm; letzter Besuch: 21.10.2008

45 Gleich zu Anfang weist Rita im Gespräch mit Friederike, die sich der Gruppe anschließen will, darauf hin: „Bei mir war's anders, ich war einfach nur verknallt." Die Stille nach dem Schuss, Regie: Volker Schlöndorff, München: Babelsberg Filmproduction 1999, 6:16–6:18 min. (Fernsehaufnahme: 3sat, 18.1.2006). Auch sagt sie zu eben jenem Andi, in den sie verliebt ist, nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis: „Ich will nicht mit dir diskutieren, ich will einfach nur mit dir zusammen sein." (ca. 17:30 min.); auch verlässt sie die Gruppe und geht in die DDR, als ihre Liebe zu Andi vorbei ist („Hey Andi, Du warst mal meine große Liebe", 31:20 min.).

46 „Politische Motive – und eigenständiges Denken – werden ihr damit abgesprochen. Nur die gefühlsmäßige Verwirrung kann – so legt es der Film nahe – eine Frau dazu bringen, in den Untergrund zu gehen." Hissnauer, Christian: Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film. In: Kino der Extreme.

erschossen, nicht verhaftet. Wieder werden die angesprochenen Aspekte deutlich: Es findet sowohl in der Ausblendung der Motive sowie in den Erzählinhalten eine Entpolitisierung statt.

Dies bestätigt Hissnauer mit den Worten:

> „Sind die Filme der siebziger und achtziger Jahre noch politische Auseinandersetzungen oder politische Statements zur damaligen terroristischen Bewegung und ihrer Bedeutung für die bundesrepublikanische Wirklichkeit jener Zeit, so ist Die Stille nach dem Schuss – der Titel sagt es fast – von einem Schweigen um sämtliche politische Dimension geprägt […]. Der Geschichte werden sämtliche geschichtliche und politische Dimensionen genommen; sie wird privatisiert und damit trivialisiert.“[47]

Der Bezug zu Bonnie-und-Clyde ist hier nur anhand einzelner Motive vorhanden, die aber einen Teil der Romantisierung ausmachen. Baader und Ensslin können nicht als Bonnie und Clyde auftauchen, jedoch beginnt „Die Stille nach dem Schuss“ mit Andy und Rita, die sich als küssendes Paar nach einem Bankraub vor der Polizei „verstecken“. Die Stimmung während und nach dem Bankraub ist locker und gelöst; das Paar Andy[48] und Rita spielt lachend das Abenteuer-Paar. Später verschwindet der konkrete Bezug zu Bonnie-und-Clyde aus der Story, der romantische Aspekt bleibt jedoch den Film über erhalten. Als romantische Verklärung der DDR durchzieht er den Film. Die Flucht und Ritas Tod am Ende entspricht wieder dem Tod von Bonnie – in moderner Version nicht mehr mit ihrem Liebhaber Clyde sondern ganz alleine. Somit bieten die Motive der Bonnie-und-Clyde-Geschichte den Rahmen des Filmes.[49]

Kulturanalytische Studien. Hrsg. von Marcus Stigleger. Sankt Augustin: Gadez 2002, S. 248–270, hier: S. 261.

47 Ebd., S. 259f.

48 Wohl nicht ganz zufällig tauchen in einigen Fällen Namensvarianten von Andreas bzw. Spitznamen Andreas Baaders auf. So auch in „Die Innere Sicherheit“, in der die Hauptfigur Hans heißt.

49 Es gibt weitere Beispiele dieser Art: so bietet z.B. Weingartens „Die fetten Jahre sind vorbei“ auch keine direkte Bonnie-und-Clyde Geschichte, aber auch hier verweisen Aspekte wie eine Liebesgeschichte und eine abenteuerliche Flucht auf eine „Bonnie-und-Cylde-Romantik“. Vgl. Kohler, Michael: Vorrecht der Jugend. Geschichte und Klassenkampf wiederholen sich als Burleske: Hans Weingartners „Die fetten Jahre sind vorbei“. In: Frankfurter Rundschau vom 25. November 2004, S. 30.

So wie die RAF sich auf Filme bezog, sich selbst quasi filmisch inszenierte und auf die Macht der Bilder baute wie z.B. beim Tod Holger Meins', so nahm sie auch immer wieder Bezug auf literarische Werke wie Bertolt Brechts „Die Maßnahme" und instrumentalisierte diese, was besonders mit Herman Melvilles „Moby Dick" deutlich wird, welches zur Quelle der Code-Namen für inhaftierte RAF-Häftlinge wurde.[50]

Wie oben schon erwähnt, teilt Tremel die Literatur in drei Phasen und beschreibt die Literatur ab 1997 als „nostalgisch" und „romantisierend". Frühe Werke wie Heinrich Bölls „Die Verlorene Ehre der Katharina Blum", Peter O. Chotjewitz' „Herren des Morgengrauens" oder Peter-Paul Zahls „Die Glücklichen" befassen sich meist mit der Terrorismusbekämpfung des Staates und deren Einfluss auf die Gesellschaft. Unter den späteren Romanen findet man einige, die romantisierend über die RAF und ihre *Abenteuer* schreiben oder den Deutschen Herbst als „Kulisse für Kriminal- und Liebesgeschichte[n]"[51] benutzt, so z.B. Erin Cosgroves „Die Baader-Meinhof-Affäre", Leander Scholz' „Rosenfest", Wolfgang Brenners „Die Exekution" oder Michael Wildenhains „Erste Liebe Deutscher Herbst". Neben Leander Scholz' Roman findet sich das *Bonnie-und-Clyde-Mythologem* vor allem auch bei Erin Cosgrove ausgeprägt.[52]

In der deutschen Ausgabe zum Roman „Die Baader-Meinhof-Affäre. Ein romantisches Manifest" von Erin Cosgrove von 2005 heißt es: „‚Die Baader-Meinhof-Affäre' von Erin Cosgrove verbindet die Revolutionsromantik der 70er mit der Sehnsucht nach einer romantischen Revolution im Hier und Jetzt. Es ist die Geschichte der großen Gefühle und der geheimen Leidenschaften – und ein Roman über die Rote Armee Fraktion."[53] Tatsäch-

[50] Andreas Baader trug z.B. den Codenamen *Ahab*, Gudrun Ensslin nannte sich selbst *Smutje*, Jan-Carl Raspe war *Zimmermann*, Holger Meins *Starbuck*. Vgl. Berendse, Gerrit-Jan: Kampf dem Leviathan, oder *Kool Killer* in Stammheim. In: Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkungen eines Konzepts. Hrsg. von Moritz Baßler und Evout van der Knaap. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 211–220, hier: S. 213.

[51] Tremel, L*iterror*isierung, S. 1118.

[52] Zum Roman „Rosenfest" von Leander Scholz vgl. die Beiträge von Sandra Beck und Jan Henschen in diesem Band.

[53] Cosgrove, Erin: Die Baader-Meinhof-Affäre. Ein romantisches Manifest. München: blumenbar 2005, S. 5.

lich zeigt sich bei diesem Roman auf inhaltlicher Ebene eine kitschige Revolutionsromantik, ohne dass der Roman politisch wäre: Mara, ein junges Mädchen, beginnt ihr Studium an einer amerikanischen Universität, wo sie den „gutaussehenden, mysteriösen“[54] Holden Rife kennenlernt, der eine geheime Lese-Gruppe gegründet hat, die in Erinnerung an den deutschen Terrorismus *Baader-Meinhof-Spiele* abhält und BMW (Baader-Meinhof-Wagen) fährt; sie verliebt sich in Holden Rife und lernt die Gruppe kennen. Das Bild der RAF innerhalb der Gruppe ist von Bewunderung geprägt, so sagt Regan, die Verkörperung von Gudrun Ensslin, zu Mara: „Nenn die Baader-Meinhof-Bande *niemals* Terroristen. Sie waren Helden, Aktivisten, Avantgardisten oder Revolutionäre. […] Genaugenommen solltest du sie auch nie die Baader-Meinhof-*Bande* nenne. Das war der Name, den ihnen die faschistische Springer-Presse gegeben hat. Sie sind eine *Gruppe*, keine *Bande*.“[55] Außerdem spielt der sog. *Radical Chic*, also äußere Markenzeichen, Mode und das Image eine große Rolle.[56] Als Mara schließlich den Auftrag bekommt, „als Susanne Albrecht zur Tür des faschistischen Journalisten Bismarck Vernal zu gehen“[57], um ihm einen Blumenstrauß zu überreichen, gelingt es Holden im letzten Moment ihr die Blumenvase mit der Bombe – von der Mara nichts weiß – zu entreißen und sie zu retten. Die Bilder Mara/Meinhof und Holden/Baader verschmelzen immer stärker, bis sich die beiden in einer Liebesszene am Ende Meinhof und Baader nennen. Das ist das Auffälligste an dem Roman: Er verfremdet die historischen Ereignisse so, dass das Liebespaar nicht mehr aus Baader und Ensslin, sondern aus den beiden namengebenden Figuren der RAF, nämlich Baader und Meinhof, besteht.[58] Der Roman ist außerordentlich romantisch und spielt mit allen mythologisierenden Klischees: dem Liebespaar, der

[54] Bauer, Karin: Der Kapitalismus finanziert seinen eigenen Untergang. Parodie und Subversion in Erin Cosgroves *Die Baader-Meinhof-Affäre* (2005). In: Stephan/Tacke (Hgg.), NachBilder, S. 287–298, hier: S. 292.

[55] Cosgrove, Baader-Meinhof-Affäre, S. 95.

[56] Bauer, Kapitalismus, S. 293.

[57] Cosgrove, Baader-Meinhof-Affäre, S. 311.

[58] Dies könnte mit der starken Konzentration auf Ulrike Meinhof zusammenhängen. Eine ähnliche Paarkonstellation findet man auch im Theaterstück „Alzheimer 2000 – toter Trakt“, welches 2000 in Bonn inszeniert wurde. Vgl. u.a. Müller, Katrin Bettina: Wie eine Perlenkette. In: taz vom 29.06.2002 http://www.taz.de/nc/1/archiv/archiv-start/?dig=2002%2F06%2F29%2Fa0121; letzter Besuch: 28.10.2008.

Revolution, den schnellen Autos, dem beinah-Tod des Helden sowie der Versöhnung des Liebespaars. Die Anlehnung an Bonnie und Clyde ist nicht zentral, zeigt sich aber schon im Titel mit dem doppelten Namen. Es gibt zwei Paarkonstellationen, einmal Holden Rife (Baader) und Regan (Ensslin), im Zentrum aber stehen Holden (Baader) und Mara (Meinhof). Mara ist wie Bonnie fasziniert von Kriminalität, sie interessiert sich für Serienmörder und bewundert ihre Furchtlosigkeit und stünde selbst gerne durch Taten im Mittelpunkt.[59] So träumt sie von einem Bankraub mit Holden, den sie zu einem romantischen Abenteuer ausbaut. Sie wünscht sich eine Baader-Meinhof-Geschichte a la Bonnie und Clyde.[60] Über die romantisch-kitschige Annäherung an die RAF findet auch eine Annäherung an die Bonnie-und-Clyde-Story statt. Die eigene Stilisierung über Kleidung und Autos verstärkt diese Parallele.

Auf die tatsächlichen Hintergründe der Tat oder die vielen Opfer des Terrorismus wird nicht eingegangen. Cosgrove selbst betont den Satire-Charakter des Romans und will die übliche romantische Verherrlichung der RAF damit kritisieren.[61] Karin Bauer attestiert ihr Erfolg: „Die RAF-Mythen und die pop-kulturelle Ikonografie werden dadurch kritisch durchbrochen und auf ihre gesellschaftliche Funktion hin befragt.“[62] Heftig war jedoch auch die Kritik an diesem Versuch. So kommt Christoph Schröder zu folgendem Schluss: „[S]o sehr die New Yorker Künstlerin Erin Cosgrove […] ihren vollkommen banalen Revolutions-Schick-Kitsch ironisch abzufedern versucht und ganz offen als Kitsch deklariert – er bleibt, auf übergeordneter Ebene, trotzdem Kitsch der abstrusesten Sorte.“[63]

Das genannte Beispiel ist neben dem viel diskutierten Roman „Rosenfest“ von Leander Scholz, der ganz offensichtlich eine Bonnie-und-Clyde-Geschichte erzählt, besonders bezeichnend für die zunehmende Romantisierung und Personalisierung der RAF. Es lassen sich allerdings

[59] Cosgrove, Baader-Meinhof-Affäre, S. 16f., S. 50.

[60] Regan ermahnt sie deshalb: „Mara, das ist nicht Romeo und Julia oder Bonnie und Clyde. Baader und Meinhof waren nur durch eine Sache vereint: einen unstillbaren Durst nach Gerechtigkeit.“ Ebd., S. 200.

[61] Schröder, Christoph: Erin Cosgrove liest ihren Roman als RAF-Satire. In: Frankfurter Rundschau vom 29. März 2005, S. 14.

[62] Bauer, Kapitalismus, S. 289.

[63] Schröder, Christoph: Revolution des Kitsches. Romantisches Spritzinstrument: Erin Cosgroves „Baader-Meinhof-Affäre“. In: Frankfurter Rundschau vom 16. März 2005, S. 23.

noch zahlreiche andere Romane in dieser Reihe aufführen, die allerdings nicht alle das *Bonnie-und-Cylde-Mythologem* für die Romantisierung nutzen. Als Kriminalgeschichte greift der Roman „Die Exekution" von Wolfgang Brenner dieses Motiv auf, auch wenn hier ebenso keine typische Bonnie-und-Clyde-Geschichte im Zentrum steht. Brenner spielt mit dem Gedanken, was gewesen wäre, wenn *der Staat* die RAF-Mitglieder in Stammheim wirklich hätte ermorden wollen und diese durch Horst Herold gerettet worden wären. Hier steht zwar der Stammheim-Mythos im Vordergrund, doch ist ebenso die Geschichte der Hauptpersonen der ersten Generation in eine spannende Kriminalgeschichte eingebunden. Das RAF-Paar Margot/Ensslin und Schmidt/Stürmer/Baader[64] lebt nun in Kanada, Ausgangspunkt der Geschichte ist Baaders/Schmidts kriminelle Energie: er erschießt – gut 20 Jahre nach dem *Deutschen Herbst* – seinen Schwiegersohn vor laufender Kamera, inszeniert also dessen Tod. Anlehnungen an Bonnie und Clyde finden sich in der üblichen Paarkonstellation und der Flucht von Andreas Baader/Schmidt und Gudrun Ensslin/Margot, deren Tochter am Telefon nachfragt: „Spielt ihr jetzt *Bonny* [sic!] *and Clyde*?"[65]. Während ihrer Flucht nach Deutschland geraten beide – allerdings getrennt voneinander – in zahlreiche gefährliche Situationen, müssen mehrmals vor der Polizei fliehen. Schmidts Charakterisierung als Macho und kaltblütiger Krimineller weist Parallelen zu Andreas Baader und Clyde Barrow auf. Erst völlig uninteressiert an Politik, plant er schließlich ein Bombenattentat auf seinen Namensvetter Altbundeskanzler Schmidt, bei dem es Toten und Verletzte gibt. Schmidt/Baader stirbt selbst dabei. Stärker noch als die Anlehnung an das Gangsterpaar findet man hier die grundsätzliche Tendenz, die RAF zu entpolitisieren und den historischen Hintergrund sowie die Opfer auszublenden.

Als Mischform zwischen Film und Roman, da *inszenierte* Literatur, bietet das Theater einen ebenso interessanten Blick auf die RAF-Rezeption. Hier lassen sich besonders deutlich Personalisierungstendenzen erkennen, die sich vorwiegend auf die erste Generation beziehen und dort im ganz besonderen Maße auf Ulrike Meinhof. Der Vergleich mit Bonnie-und-Clyde spielt im Theater dementsprechend eine geringere

[64] Margot Von der Heydt lehnt sich hier an die Figur der Gudrun Ensslin an, Schmidt, der als Terrorist Rolf Stürmer hieß, verkörpert Andreas Baader.

[65] Brenner, Wolfgang: Die Exekution. Roman. Frankfurt/M.: Eichborn 2000, S. 52.

Rolle.[66] Ulrike Meinhof, die lange als Opfer der deutschen Verhältnisse und der RAF wahrgenommen wurde, wird vielmehr meist in einer klassischen Antigone-Rolle voll Zerrissenheit oder zumindest als Opfer der Verhältnisse gezeichnet.[67]

Tremel behauptet: „Die neueste Literatur zur RAF wirft einen nostalgischen Blick auf die frühen Jahre des RAF-Terrorismus und erzählt dabei nur von den sensationellsten – und am besten vermarktbaren – Momenten aus der Geschichte der RAF“[68] Die romantisierte Bonnie-und-Clyde-Geschichte, das Abenteuerhafte verbunden mit Liebe und Revolution, kann man sicher als gut vermarktbar bezeichnen. Dabei greifen auch die *Nachgeborenen* auf die Ereignisse um die Personen der ersten Generation zurück, was darauf schließen lässt, dass sich hier besonders viele Motive finden, die sich in der Literatur verarbeiten lassen – so ist der *Abenteuermythos* aus schon genannten Gründen bezüglich der ersten Generation besonders stark ausgeprägt.

[66] Ansätze findet man jedoch in „Leviathan“ von Dea Loher (1993). Vgl. Tremel, Li*terror*isierung, S. 1139. Ein weiteres Beispiel findet sich im Theaterstück des Franzosen Michel Deutsch *La décennie rouge: Mensch oder Schwein* von 2007. Nach Colin rekonstruiert er die Geschichte der ersten Generation der RAF, verzichtet aber auf ironische Brechung oder kritische Selbstreflexion. Neben der Stilisierung Ulrike Meinhofs zur politischen Heroin findet auch eine romantische Selbststilisierung Baaders und Ensslins zum „*Hollywood*- oder wahlweise *Nouvelle vague*-Ganovenpärchen“ statt. Colin, Nicole: Mensch oder Schwein? Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auf Besuch in Hamburg und Paris. In: Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven. Hrsg. von Nicole Colin et al. Bielefeld: transcript 2008, S. 67–82, S. 79, 81. Ebenso Antonio Tarantinos *Materiali per una tragedia tedesca*, vgl. dazu Klett, Renate: Böse böse, gut gut. Die RAF und der Deutsche Herbst als vierstündiges Requiem im Mailänder Piccolo Teatro. In: Die Zeit 15, 2000, S. 52.

[67] Ein bekanntes Beispiel ist das choreografische Theaterstück „Ulrike Meinhof“ von Johann Kresnik von 1990. Vgl. dazu McGowan, Moray: Ulrike Meinhof im Deutschen Drama der Neunziger Jahre: Drei Beispiele. In: Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From *Sturm und Drang* to Baader-Meinhof. Hrsg. von Steve Giles und Maike Oergel. Bern u.a.: Lang 2003, S. 373–393.

[68] Tremel, Li*terror*isierung, S. 1154.

Schluss: Die romantische Erinnerungsalternative in Film und Literatur

Die romantisierte Darstellung der RAF ist weit verbreitet, doch ist es schwer zu überprüfen, inwiefern das Bild der RAF in der Gesellschaft von der aufgezeigten Romantisierung und Personalisierung geprägt ist. Von ihrer Darstellung in Film und Literatur geht jedoch sicherlich mehr Prägekraft im Blick auf ein breites Publikum aus, als von wissenschaftlichen Abhandlungen. Die Tatsache, dass sie gerade von Nachgeborenen immer wieder verwendet wird, weist auf zwei Erscheinungen hin: erstens haftete der RAF schon seit den 1970er Jahren ein romantischer Aspekt an, der nun verstärkt wieder aufgegriffen wird, zweitens werden durch das vermehrte Aufgreifen gerade diese Aspekte tradiert, manchmal selbst dann, wenn das Ziel eigentlich die Entmystifizierung ist – somit bleibt im kulturellen Gedächtnis u.a. der *Bonnie-und-Clyde-Mythos* haften. Allerdings ist die genannte Romantisierung tatsächlich nur *eine* der Darstellungs- und Erinnerungsmuster. Gerade die *offizielle* Version der Ereignisse, wie sie im Doku-Drama „Todesspiel" von 1997 vielleicht am deutlichsten zu finden ist und wie sie immer wieder auch in anderen Dokumentationen und Zeitungsmedien auftaucht, steht dem entgegen. Zwar kommt es auch hier meist nicht zu nüchternen, faktenbezogenen Darstellungen, jedoch werden ganz andere Aspekte betont wie beispielsweise der *Sieg* des Staates über den Terrorismus, die Notwendigkeit und der Erfolg der Gesetzgebung im Zuge der RAF-Taten, die Lächerlichkeit der Vorwürfe des Mordes an den Terroristen oder Ähnliches. Auch in dieser *Version* bleiben allerdings meist einige Aspekte und Ungereimtheiten unberücksichtigt.[69] .

Die romantisierende Darstellung der RAF wird häufig als Mythologisierung im Sinne einer Verherrlichung und Geschichtsverfälschung kritisiert. Natürlich ist diese Darstellungsweise deshalb problematisch, weil sie aus der RAF eine romantische Revoluzzer-Gruppe macht und unterschlägt, wie viele Menschen der RAF zum Opfer fielen und wie wenig Unterstützung die RAF im Endeffekt in der Gesellschaft hatte.

Folgendes hat sich in der Untersuchung herauskristallisiert: Ein Teil der Romantisierung fußt auf dem Aufgreifen des *Bonnie-und-Cylde-Mytholo-*

[69] Ein Beispiel ist die Tatsache, dass Irmgard Möller, die in der sog. Todesnacht von Stammheim ebenfalls mit Stichwunden ins Krankenhaus eingeliefert wurde, in Breloers Film nicht einmal erwähnt wird. Da sie weiterhin den Mord von staatlicher Seite propagiert, hätte sie schlecht in diese Version der Ereignisse gepasst.

gem. Neben der Antigone-Rolle Meinhofs bietet gerade die Dandy-Rolle Baaders und das Verschmelzen des Paares Baader und Ensslin zu *Hans und Grete* oder zu *Bonnie und Clyde* einen Aspekt, der gerade für Romane und stärker noch für Filme interessant ist. Verstärkt wird die Romantisierung zusätzlich noch durch die Tatsache, dass den Figuren als Mitgliedern der ersten Generation Ideale und revolutionäre Theorie zugestanden wurden. Ein weiterer Ansatzpunkt sind die Tode der Führungsmitglieder der ersten Generation, die von einigen als Märtyrertode verstanden wurden und für den Fortbestand der RAF ebenso wie für die Darstellungsweise eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Diese werden in Film und Literatur oft abgewandelt zu *Heldentoden* im Kugelhagel der Polizei und damit an den Tod von Bonnie und Clyde angeglichen.

Ergänzt wird der glorifizierende Mythos durch den sog. Terrorismus-Mythos, da die intensive Terrorismusbekämpfung bis zum Herbst 1977 sowie die ideologischen Hintergründe – also die positiv gewerteten Ziele der Terroristen im Sinne des *Freiheitskämpfers* – den Terrorismus von anderen Verbrechen und Morden abheben. Terrorismus fasziniert demnach und findet schon allein deshalb starken Widerhall in den Medien, in Filmen und Literatur.

Die Romantisierung der RAF hat ihre Wurzeln bereits in den 1970er Jahren und ist damit kein neues Phänomen. Als Abenteuer inszeniert wurde die RAF von der Presse, der Abenteuercharakter wurde durch die RAF selbst aufrechterhalten und durch ihre Selbstdarstellung im Sinne des Opfer- und Robin-Hood-Mythos und unterstrichen durch die Dämonisierung von staatlicher Seite.[70]

Besonders seit der Auflösung der RAF und vor allem aus Händen *Nachgeborener* findet eine *Abbildung des Mythos* statt. Dies führt meist deshalb zu Kritik, weil Zeitzeugen dies als Geschichtsfälschung empfinden und es nicht als Fiktion im Raum stehen lassen wollen; neben Nachgeborenen wagen sich auch nichtdeutsche Autoren stärker an die romantisierende Darstellung, wie die US-Amerikanerin Erin Cosgrove oder die dänische Zeitschrift „Damernes Verden".[71] Gründe hierfür sind, dass auf Nachgebo-

[70] Die RAF hat durchaus eine Zeit lang den Anspruch erhoben, als Avantgarde für die Bevölkerung zu kämpfen. Sie hat sich als Unterstützer der Armen verkauft, indem sie es den Reichen (durch Bankraub) nahm, um es – allerdings auf Umwegen – den Armen, nämlich dem Volk, für das sie kämpften, zu geben.

[71] Die dänische Frauenzeitschrift „Damernes Verden" zeigte 1997 eine Modestrecke, in der Bilder von Ulrike Meinhof nachgestellt wurden. Ein weiteres Beispiel

rene der Vorwurf des Sympathisantentums nicht mehr angewendet werden kann und somit der Versuch, ein Gegenbild zur öffentlichen Erinnerung zu schaffen, möglich geworden ist. Nachdem sich in den 1980er und frühen 1990er Jahren die staatliche Version als *öffentliche* Erinnerung verfestigt hatte, wollen die nachgeborenen Autoren nun nicht mehr nur das fraglos akzeptierte öffentliche Bild darstellen, sondern auch andere Seiten abbilden.[72] Auch die später geborenen Rezipienten werden empfänglicher für romantisierte Darstellungen, weil sie den Terrorismus nicht selbst erlebt haben, teilweise die Geschichte gar nicht kennen.

Die Entpolitisierungstendenzen passen sich in den allgemeinen Trend seit den 1980er Jahren ein.[73] Zu dieser Entpolitisierung passt auch das verstärkte Aufgreifen alter Muster, was die Darstellungen der Frauen in der RAF anbelangt: Als willige Mädchen, die nur aus Liebe in den Untergrund gehen, tauchen sie sowohl in Scholz' „Rosenfest"[74] und Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss", als auch in Roths „Baader" und Cosgroves „Die Baader-Meinhof-Affäre" auf.

Durch die offene Kritik an einigen der Werke wird meist der Rahmen deutlich, der für den Umgang mit der RAF *offiziell* gezogen wird. Die romantische Darstellung wird als Erinnerungsalternative nur ungern akzeptiert, eine Synthese beider Perspektiven scheint angesichts der Polarität der Diskussion nicht möglich.

ist das Theaterstück *La décennie rouge: Mensch oder Schwein* des Franzosen Michel Deutsch (2007). Vgl. auch Fußnote 69.

[72] So Christopher Roth im Interview: „Das Faszinierende an Baader, das hat man eigentlich so vergessen, dass der sich selbst so stilisiert hat, als so 'n Kinoheld." Bonusmaterial, 6:00–6:08 min.

[73] Hissnauer bestätigt, dass über die Jahre eine Entpolitisierung beim Thema Terrorismus im Film stattgefunden hat. Hissnauer, Politik, S. 260.

[74] Tremel, L*iterror*isierung, S. 1142.

Sandra Beck

Leander Scholz' „Rosenfest" (2001)

Der nachgeborene Autor und die Geschichtsbemächtigung*

1

> „Rechtsstaat hin oder her: Fünf Mal lebenslänglich plus 15 Jahre hatte einst das Urteil für die neunfache Mörderin [Brigitte Mohnhaupt – S.B.] gelautet, doch nun kommt sie nach 24 Jahren wieder frei. […] Das macht pro Mord eine Gefängnisstrafe von rund zwei Jahren und sieben Monaten – weniger als oft ein Kleinkrimineller für eine vergleichsweise Bagatell-Straftat aufgebrummt bekommt. Gibt es in unserem Rechtsstaat (?) einen ‚Mengenrabatt' für Serienmörder"?[1]

Die anlässlich der entsprechenden Jahrestage geführten Debatten zum ‚Deutschen Herbst' und zu ‚1968', aber auch die exaltierten Diskussionen um Amnestierung respektive Haftentlassung und weitere Strafverfolgung der Täter, die das vermeintlich abgeschlossene Kapitel der Roten Armee Fraktion unter den Kategorien ‚Reue' und ‚Gnade' erneut medienwirksam in das öffentliche Bewusstsein heben und die bleierne Stimmung des Jahres 1977 zu aktualisieren scheinen, belegen eindrücklich, dass die Geschichte der RAF auch zehn Jahre nach der Auflösungserklärung der linksterroristischen Gruppierung keineswegs aufgearbeitet ist. In unterschiedlichster Form ist der ‚RAF-Komplex' seit mehr als drei Jahrzehnten im öffentlichen Diskurs präsent und zählt zu den wichtigsten erinnerungspolitischen Streitpunkten in Deutschland.

Während aktuell mit Uli Edels „Der Baader-Meinhof-Komplex" (2008) und Roland Suso Richters „Mogadischu" (2008) vornehmlich Film- und

* Dieser Aufsatz geht zurück auf das Kapitel „Romantisierung: Leander Scholz" aus meiner Studie: Reden an die Lebenden und an die Toten. Erinnerungen an die Rote Armee Fraktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. St. Ingbert: Röhrig 2008, S. 139–160. (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft; Bd. 43).

1 Becker, Hans-Jürgen: Mengenrabatt für Mörderin? Leserbrief. In: Eichstätter Kurier, 20.02.2007, S. 6.

Fernsehproduktionen die öffentliche Sicht auf die Rote Armee Fraktion prägen, wurde und wird die Auseinandersetzung um die Erinnerungs- und Deutungshoheit über die RAF auch im Medium der Literatur geführt. Bereits in den 1970er Jahren problematisieren Heinrich Bölls Erzählung „Die verlorene Ehre der Katharina Blum" (1974), die Jochen Hieber noch 2007 vorrangig als „Meisterstück der Sympathielenkung"[2] begreift, und Peter-Paul Zahls Schelmenroman „Die Glücklichen" (1979) vor dem Hintergrund einer radikalen gesellschaftlichen Polarisierung, die auf sprachlicher Ebene primär über den „Ausgrenzungsbegriff des ‚Sympathisanten'"[3] verhandelt wird, die Auswirkungen der staatlichen Terrorismusbekämpfung auf nichtmilitante Bürger bzw. auf die Berliner Subkultur. Demgegenüber stellen in den 1980er und 1990er Jahren im Kontext einer öffentlich diskutierten Erinnerungsarbeit Peter Jürgen Boocks „Abgang" (1988), Rainald Goetz' „Kontrolliert" (1988) und Friedrich Christian Delius' Trilogie „Deutscher Herbst" (1992) in der Verschriftlichung einer (fiktiven) Innenperspektive den offiziellen Erinnerungskonsens in Frage, indem bestehende Narrative zur Erklärung des RAF-Terrorismus delegitimiert und in der Öffentlichkeit tabuisierte Aspekte bewusst angesprochen werden.

Bereits diese knappe Skizze der Entfaltung des Terrorismusstoffes in der deutschsprachigen Literatur verdeutlicht, dass die dem „neuen literarischen Genre [des] RAF-Romans"[4] zugehörigen Texte zum einen wesentlich auf ihren gesellschaftspolitischen Entstehungshintergrund bezogen sind. Dies hat zur Folge, dass die Texte sowohl in die tagespolitischen Auseinandersetzungen um den Terrorismus der Roten Armee Fraktion kritisch intervenieren als auch in der Retrospektive die Inkorporation der RAF in eine „bundesdeutsche Nationalmythologie"[5] erinnernd reflektieren, kommentieren und subversiv aufbrechen. Zum anderen ist eine Generationsabfolge der-

[2] Hieber, Jochen: Sympathielenkung. Gefürchtet: Wie der RAF-Terror in die Literatur kam. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 05.02.2007, S. 31.

[3] Balz, Hanno: Der „Sympathisanten"-Diskurs im Deutschen Herbst. In: Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren. Hrsg. von Klaus Weinhauer/Jörg Requate/Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt/M., New York: Campus Verlag 2006, S. 320–350, hier S. 321. (Campus Historische Studien; Bd. 42).

[4] Brandt, Jan: Nichts erfunden. Christoph Hein hat einen RAF-Roman geschrieben. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 23.01.2005, S. 24.

[5] Koenen, Gerd: Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977. Köln: Kiepenheur und Witsch 2001, S. 363.

jenigen Schriftsteller zu beobachten, die die Geschichte der Roten Armee Fraktion narrativ verarbeiten und die unterschiedlichen Erinnerungsgemeinschaften angehören: Während Schriftsteller wie Heinrich Böll, Erich Fried, Bernward Vesper, Peter-Paul Zahl u.a. in mehr oder minder engem Kontakt zu dem Personenkreis der extremen Linken standen und zum Teil von den Auswirkungen der staatlichen Terrorismusbekämpfung direkt betroffen waren, haben die so genannten nachgeborenen Autoren wie Leander Scholz keine eigenen Erinnerungen an die aktive Auseinandersetzung zwischen der RAF und dem Staat, schreiben mithin aus der Distanz und bearbeiten in der De- und Neukontextualisierung der mittlerweile ikonographischen Bilder der RAF in ihren Texten – allgemein formuliert – den Mythos RAF. Versteht man nun mit Aleida Assmann das „Konzept der Generation als physische und mentale Zeitgenossenschaft“,[6] die sich als Erinnerungsgemeinschaft durch den Rekurs auf spezifische historische Begebenheiten innerhalb einer geteilten Zeit des Erlebens durch einen Akt der sozialen Grenzziehung konstituiert, in einem „gemeinschaftliche[n] Prozeß der Konstruktion“[7] die Erinnerungen in eine geteilte, kohärente Narration überführt und damit eine die generationelle Identität stabilisierende Interpretation des Vergangenen konstruiert,[8] so kann die in den Rezensionen geäußerte scharfe Kritik an Leander Scholz’ Romandebüt „Rosenfest“ (2001) als dezidiert standortgebundene Intervention im Kampf um die Erinnerungsvorherrschaft unterschiedlicher episodischer kommunikativer Kollektivgedächtnisse gefasst werden. Denn bei den Annäherungsversuchen der Nachgeborenen an die Rote Armee Fraktion, deren Texte im deutschsprachigen Feuilleton unter dem Signum des Terrorpop rezipiert werden, spitzt sich

> „die schon bei älteren Arbeiten diskutierte Problematik des Verhältnisses von Kunst und Politik sowie der Angemessenheit künstlerischer Darstel-

[6] Assmann, Aleida: Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur. Vortrag am 27. April 2005. Hrsg. für die Kulturabteilung der Stadt Wien von Hubert Christian Ehalt. Wien: Picus Verlag 2006, S. 19. (Wiener Vorlesungen im Rathaus; Bd. 117).

[7] Neumann, Birgit: Literatur als Medium (der Inszenierung) kollektiver Erinnerungen und Identitäten. In: Literatur – Erinnerung – Identität: Theoriekonzeptionen und Fallstudien. Hrsg. von Astrid Erll/Marion Gymnich/Ansgar Nünning. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003, S. 49–77, hier S. 62. (Studies in English Literary and Cultural History; Bd. 11).

[8] Vgl. Assmann, Generationsidentitäten. 2006, S. 19f.

> lung für historische Ereignisse noch einmal zu, indem sie mit der Frage nach der erinnerungskulturellen Definitionsmacht verknüpft wird. Nach dem paradigmatischen Muster der Auseinandersetzung mit dem Dritten Reich steht nun zur Debatte, von wem und wie der Linksterrorismus im kulturellen Gedächtnis Deutschlands platziert wird."[9]

Die in den Rezensionen durchweg artikulierte Ablehnung von Leander Scholz' „Rosenfest" ist dementsprechend als entschiedenes journalistisches Veto im Kampf um die Hoheit über die Erinnerung an die Rote Armee Fraktion zu interpretieren. Im Folgenden wird das Zusammenspiel von Scholz' poetologischem Konzept, dem Roman und den darauf Bezug nehmenden journalistischen Texten als Verhandlung eines Erinnerungskonfliktes gedeutet, der sich einerseits vor dem Hintergrund einer Rückkehr der RAF im Zeichen der Popliteratur, und andererseits im Kontext einer Vergangenheitsbefragung der Politiker zu 1968 abspielt (2). Im Zentrum von Scholz' als Roadmovie konzipierter Liebesgeschichte „Rosenfest" steht entsprechend – ausgehend von der beobachteten, tradierten und erinnerten revolutionären Selbststilisierung der RAF-Ikonen Baader und Ensslin – die detaillierte, spielerische Beschreibung der stylischen Oberfläche. Scholz arrangiert in seinem Romandebüt einzelne Versatzstücke des in diesem Sinne bekannten chronologischen Ablaufs der Geschichte der RAF nach dem Liebesmotiv in deutlichem Widerspruch zu der historisch verbürgten Abfolge der Ereignisse und leuchtet die Liebesbeziehung zwischen Baader und Ensslin im popkulturellen Zuschnitt aus. Diese Bilder von Andreas und Gudrun stehen im Mittelpunkt der Textanalyse (3). Die vehemente Ablehnung von Scholz' Vergangenheitsversion wird damit als Verteidigung eines Erinnerungskonsenses lesbar, dessen Benennung der Text provoziert (4).

2

Leander Scholz' „Rosenfest" wird im Jahr 2001 in einer erinnerungspolitischen Konstellation publiziert, in der die Rote Armee Fraktion von der Öffentlichkeit scheinbar endgültig in die Geschichte entlassen wurde.

[9] Goer, Charis: Black Box RAF. Mythos, Pop und Politik bei Leander Scholz und Christopher Roth. In: Mythosaktualisierungen. Tradierungs- und Generierungspotential einer alten Erinnerungsform. Hrsg. von Dietmar Rieger/Stephanie Wodianka. Berlin, New York: de Gruyter 2006, S. 211–226, hier S. 215. (Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung; Bd. 4).

Bereits im Gedenkjahr „20 Jahre Deutscher Herbst“ wird die RAF – ein Jahr vor ihrer offiziellen Selbstauflösung – sowohl von Seiten des Staates als auch von inhaftierten RAF-Terroristen zur Vergangenheit erklärt. So betont der zur Führungsriege der zweiten Generation gehörende Christian Klar am 25. April 1997 in einem Interview mit der „Süddeutschen Zeitung“, die RAF sei „inzwischen Geschichte.“[10] Entsprechend werden 1997 unter anderem die Lebenserinnerungen Inge Vietts „Nie war ich furchtloser“ publiziert und vorab in Auszügen im „Spiegel“ veröffentlicht.[11] In direkter Opposition zu der Reaktion des Staates im Memorialjahr 1987, als die Bundesanwaltschaft unter Regie von Generalbundesanwalt Rebmann Ermittlungen gegen „unbescholtene Herausgeber, Verleger, Setzer und Drucker von Stammheim-Dokumenten“[12] nach §129a einleitete, wurden offenbar die juristisch abgesicherten staatlichen Sprachregelungen trotz des fragmentarischen Kenntnisstandes der Behörden im Hinblick auf die dritte RAF-Generation soweit gelockert, dass der ID-Verlag eine Quellenedition der Originaldokumente der RAF von 1970 bis 1997 herausgeben konnte. Insgesamt ist die in diesem Zusammenhang zu beobachtende Gelassenheit staatlichen Handelns nicht zuletzt auf die auch vom Bundeskriminalamt vertretene Überzeugung zurückzuführen, dass die RAF „als terroristisch handelnde funktionsfähige Gruppierung nicht mehr existent“[13] sei. Dem sich abzeichnenden Verfall des bewaffneten Kollektivs der Roten Armee Fraktion wird auf politischer Ebene folglich einerseits mit einer weitgehenden Stillhaltetaktik begegnet. Andererseits bemüht man sich darum, den Deutschen Herbst endgültig als Erfolgsgeschichte des Staates im kollektiven Gedächtnis festzuschreiben.

Diese eindeutige Erzählung der Ereignisse im Deutschen Herbst wird im Gedenkjahr 1997 durch Heinrich Breloers zweiteilige Fernsehproduktion „Todesspiel“ medienwirksam im Gedächtnis einer breiten Öffent-

[10] Klar, Christian: [o.T.]. In: Süddeutsche Zeitung Magazin, 25.04.1997, S. 10–18, hier S. 13.

[11] Vgl. Viett, Inge: „Hier sind wir die Ketzer“. In: Der Spiegel, 24.02.1997, 9/1997, S. 59–74.

[12] [Anonym:] Purer Quatsch. Generalbundesanwalt Rebmann verfolgt wieder mal vermeintliche RAF-Sympathisanten – unbescholtene Herausgeber, Verleger, Setzer und Drucker von Stammheim-Dokumenten. In: Der Spiegel, 05.10.1987, 41/1987, S. 48–50.

[13] [Anonym:] „Die RAF existiert nicht mehr.“ In: Der Spiegel, 27.01.1997, 5/1997, S. 78f., hier S. 78.

lichkeit verankert, da der Film nicht nur die staatliche Vergangenheitsversion unter Ausblendung ungeklärter Fragen und entgegengesetzter Erinnerungen inszeniert,[14] sondern darüber hinaus „die Handelnden auf der Regierungsseite, vor allem aber das Opfer Hanns Martin Schleyer, in ihrer tiefen Menschlichkeit“[15] zeigt. Indem Breloer „sein Publikum so [führt], daß wohl die große Mehrheit von der Richtigkeit des Handelns der Regierung überzeugt wurde“,[16] wird im Medium Film, dessen öffentliche Reichweite die erinnerungskulturellen Einsprüche von Oliver Tolmein und anderen buchstäblich überspielt, ein Erinnerungsangebot bereit gestellt, das vermittels einer selektiven Auswahl der Quellen und Zeugen von allen Widersprüchen befreit ist. Damit ist „Todesspiel“ einerseits als Korrektiv der von den RAF-Zeitzeugen publizierten Erinnerungen zu interpretieren, das andererseits die RAF in einer offiziellen Geschichtserzählung des Staates endgültig in die Vergangenheit zu verabschieden sucht.[17] Diesen Grabgesängen folgte 1998 die offizielle Selbstauflösungserklärung der Roten Armee Fraktion, die in den Augen des ehemaligen RAF-Mitglieds Monika Berberich nur mehr „rein formalen Charakter“[18] hatte.

Diese Verabschiedung des nunmehr „politisch verpufften RAF-Mythos“[19] leistet nicht zuletzt einem regelrechten „RAF-Retro-Trend“[20] Vorschub, denn

[14] Vgl. Tolmein, Oliver: Schmidteinander. In: konkret, 8/1997, S. 46.

[15] Uka, Walter: Terrorismus im Film der 70er Jahre: Über die Schwierigkeiten deutscher Filmemacher beim Umgang mit der realen Gegenwart. In: Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren. Hrsg. von Klaus Weinhauer/Jörg Requate/Heinz-Gerhard Haupt. 2006, S. 382–398, hier S. 396. (Campus Historische Studien; Bd. 42).

[16] Bölling, Klaus: Harter Staat, Schleyers Not. Das RAF- und Mogadischu-Drama *Todesspiel* hat die Deutschen beunruhigt. In: Der Spiegel, 30.06.1997, 27/1997, S. 184f., hier S. 185.

[17] So betont Tolmein, dass Breloers filmische Erzählung „bis ins Detail […] der fast zwanzig Jahre alten Version“ der Bundesstaatsanwaltschaft folgt. Tolmein, Schmidteinander. 1997, S. 46.

[18] So sehen sie das Ende der RAF: Zwei ExterroristInnen, ein Exminister und ein Engagierter. In: die tageszeitung, 22.03.1998, S. 3.

[19] Kraushaar, Wolfgang: Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Bd. 2. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1186–1210, hier S. 1206.

[20] Ebd., S. 1207.

> „jetzt ist die RAF und damit ihre Protagonisten nur noch Symbol/Zeichen, in das man sich selbst hinein imaginieren, deren Rolle man nachspüren kann, ohne sich damit festzulegen und eine politische Haltung einnehmen zu müssen: man darf *Prada-Meinhof* T-Shirts tragen […] und dabei Gudrun Ensslin oder Andreas Baader ‚spielen‘, sich genauso kleiden, so sexy fühlen.“[21]

Scholz’ „Rosenfest“ schreibt sich in die bereits in den 70er Jahren einsetzende Traditionslinie einer popkulturellen „Verkultung des Stadtguerilla-Pathos“[22] ein. So veröffentlichte die deutsche Punkband „S.Y.P.H.“ im Jahr 1979 die Single „Viel Feind, viel Ehr“, deren Cover den berühmten Kinderwagen der Schleyer-Entführung, auf der Rückseite eine Fotografie von Christian Klar zeigt. Diese „hohe Popkompatibilität“[23] der RAF, die sich schon in der Hochphase des Linksterrorismus abzeichnet, erklärt sich nicht zuletzt aus dem dezisionistischen Gestus der RAF, deren militante Radikalität und tödliche Kompromisslosigkeit für die rebellierende Jugend bzw. die subversive Gegenkultur der Punk-Bewegung ein faszinierendes Identifikationspotenzial eröffnete:

> „Wir hatten damals noch keine eigenen Rebel-Popstars. Die Einzigen, die für mich so einen Popstarappeal hatten – das waren die Leute von der RAF. Da war ich Fan. Für mich waren das Helden. Das waren die Einzigen, denen ich zugetraut habe, dass sie wirklich etwas verändern wollen.“[24]

Während sich dergestalt im Deutschen Herbst Teile der sich verweigernden Jugend gezielt zu RAF-Sympathisanten stilisieren, folgt der Vergangenheitserklärung der Roten Armee Fraktion ein breit rezipierter kultureller Trend, der die Wiederauferstehung der RAF als „popkulturelles Artefakt“[25]

[21] Blumenstein, Ellen: Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst. In: Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Hrsg. von Klaus Biesenbach. Bd. 2. Göttingen: Steidl Verlag 2005, S. 16–24. http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_blumenstein.pdf (Zugriff am 20.01.2009)

[22] Weinzierl, Rupert: Fight the Power! Eine Geheimgeschichte der Popkultur und die Formierung neuer Substreams. Wien: Passagen Verlag 2002, S. 58.

[23] Ebd., S. 60.

[24] Teipel, Jürgen: Verschwende Deine Jugend. Ein Doku-Roman über den deutschen Punk und New Wave. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 69. Das Zitat stammt von Inga Humpe.

[25] Kraushaar, Mythos RAF. 2006, S. 1206.

feiert. Angesichts unterschiedlichster Reminiszenzen an die Rote Armee Fraktion in der Musik, die von einer ahistorischen Verklärung zu einem „geile[n] Haufen“[26] über Luke Haines und Phill Vinalls Konzeptalbum „Baader-Meinhof“ bis hin zu Jan Delays nostalgischem Gedenken an Baader und Ensslin reichen, der gezielten Vermarktung der RAF-Symbolik als *radical chic* durch das Hamburger Modelabel „Prada Meinhof“[27] und der Inszenierung Baaders als stylish-coolem Moderevolutionär in Christopher Roths preisgekröntem Filmporträt „Baader“ kann Scholz' „Rosenfest“ als paradigmatisches Beispiel einer literarischen Anrufung der RAF im Zeichen des von Theweleit scharf kritisierten „abstrakten Radikalismus“[28] gelesen werden, der das politisch-ideologisch neutralisierte, nunmehr ästhetisch besetzte „Symbolreservoir der RAF“ zur radikalen Selbststilisierung „identifikatorisch anzapft“.[29] Leander Scholz' RAF-Roman schreibt vermittels der literarisierten Re-Kombination dekontextualisierter und semantisch entleerter Symbole diese popkulturelle Rezeption der Roten Armee Fraktion fort und literarisiert damit den Blickwinkel derjenigen Generation, die die RAF „nur von Plakaten, Fotos, Filmen und Presseausschnitten“[30] kennt – mithin sowohl von jenen staatlichen Bildaufnahmen, die die kamerascheue Rote Armee Fraktion nach Wolfgang

[26] Wizo: RAF. 1994. http://www.lyricstime.com/wizo-wizo-raf-lyrics.html (Zugriff am 20.01.2009).

[27] Weitere Beispiele aus dem Bereich Mode wären die berühmte Modestrecke „RAF-Parade“ des Modemagazins „Tussi Deluxe“ oder der Webauftritt des „amerikanischen Lifestyle-Magazin[s] *eye mag*[, das] die Baader-Meinhof-Gang als ‚one of this century's most fascinating-and-violent-underground organizations‘ feiert.“ Werber, Niels: Vom Glück im Kampf. Krieg und Terror in der Popkultur. Antrittsvorlesung vom 16.05.2001 an der Ruhr-Universität Bochum. http://homepage.ruhr-uni-bochum.de/niels.werber/Antrittsvorlesung.htm#_ftn18 (Zugriff am 05.01.2009).

[28] Theweleit, Klaus: Bemerkungen zum RAF-Gespenst. Abstrakter Radikalismus und Kunst. In: ders.: Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 1998, S. 10–100.

[29] Schütte, Uwe: ‚Heilige, die im Dunkel leuchten‘. Der Mythos der RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren. In: Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From ‚Sturm und Drang‘ to Baader-Meinhof. Hrsg. von Steve Giles/Maike Oergel. Bern u.a.: Peter Lang 2003, S. 353–372, hier S. 359.

[30] Scholz, Leander: Die Gespenster der RAF. Warum ich über Andreas Baader und Gudrun Ensslin einen Roman geschrieben habe. In: Frankfurter Rundschau, 02.02.2001, S. 19.

Kraushaar „strategisch erobert und nachhaltig besetzt“[31] haben, als auch von jenen, die als Teil einer ausgeklügelten Propagandastrategie[32] von der „Bildermaschine“[33] RAF selbst produziert wurden. In den Mittelpunkt der literarischen Be- und Verarbeitung der Roten Armee Fraktion rücken damit die „emblematischen Bilder“[34] der „Gespenster“[35] und Ikonen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, die in der Rekonstruktion der Geschichte der RAF de- und rekontextualisiert, überblendet und neu arrangiert werden. Ausgehend von der Überzeugung, dass es „nicht die Texte der Roten Armee Fraktion [sind], die überleben werden, sondern die Bilder“,[36] klammern die Vergangenheitsnarrationen der nachgeborenen Autoren, die in der Auseinandersetzung mit den „NachBildern der RAF“[37] gerade den erfahrungsgesättigten Zugang zu der Geschichte des bundesdeutschen Linksterrorismus verwerfen, den politisch-gesellschaftlichen Hintergrund der 60er und 70er Jahre aus. Statt dessen nehmen die Texte die irritierende Verschränkung zwischen der medienwirksamen Selbststilisierung der ersten RAF-Generation und der bereitwilligen Interpretation der Roten Armee Fraktion vor der Folie tradierter Erklärungsnarrative in

[31] Kraushaar, Wolfgang: Zwischen Popkultur, Politik und Zeitgeschichte. Von der Schwierigkeit, die RAF zu historisieren. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History. Online-Ausgabe, 1/2004, H. 2. http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Kraushaar-2-2004 (Zugriff am 05.01.2009).

[32] Vgl. Berendse, Gerrit-Jan: Kampf dem Leviathan, oder *Kool Killer* in Stammheim. In: Die (k)alte Sachlichkeit. Herkunft und Wirkung eines Konzepts. Hrsg. von Moritz Baßler/Ewout van der Knaap. Würzburg: Königshausen und Neumann 2004, S. 211–220, hier S. 216.

[33] Biesenbach, Klaus: Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in Zeiten des Terrors. In: Zur Vorstellung des Terrors. Hrsg. von Klaus Biesenbach. Bd. 2. Göttingen: Steidl Verlag 2005, S. 11–15, hier S. 13.

[34] Seidl, Claudius: Die schöne Kunst und das Morden. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 23.01.2005, S. 4.

[35] Wohlfahrt, Irving: Entsetzen. Walter Benjamin und die RAF. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Bd. 1. 2006, S. 280–314, hier S. 312.

[36] Scholz, Leander: Hyperrealität oder Das Traumbild der RAF. In: Akzente 48, 2001, H. 3, S. 214–220, hier S. 215.

[37] So der Titel des Sammelbandes von Stephan, Inge/Tacke, Alexandra (Hgg.): NachBilder der RAF. Köln u.a.: Böhlau Verlag 2008. (Literatur – Kultur – Geschlecht. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte; Bd. 24).

den Blick, die sich beispielhaft in der Beschreibung des Kaufhausbrandprozesses von Gerd Koenen verdichtet:

> „Als das Quartett Mitte Oktober vor dem Frankfurter Schwurgericht auf die Anklagebank einzog, die Männer im Brecht- oder Mao-Look, Gudrun in ihrer roten Lackledерjacke; als sie sich im Blitzlichtgewitter küssten, das Rote Buch schwenkten, Zigarren à la Che pafften […] – da traten sie wie eine Künstlergruppe in einem Stück oder Film auf, in dem sie die Regisseure, Drehbuchautoren und Schauspieler zugleich waren, dessen Bühne und technische Ausrüstung die großen Medien lieferten und zu dessen Komparsen das Publikum drinnen und draußen gehörte. […] Baader gab mit bewährter Attitüde den Belmondo oder Brando, nach einem Text von Genet oder Bukowski. Und Gudrun war die Muse und große Liebende, nicht ohne eigene literarische Ambitionen, irgendwo zwischen Lasker-Schüler, Luxemburg und auch der Sagan.“[38]

Die kritische Aufarbeitung der beobachteten Stilisierung der späteren RAF-Mitglieder zu Ikonen der Pop-Kultur nach Kino-Skripten sowie der korrespondierenden öffentlichen Lektüre der Roten Armee Fraktion nach den medial vorgeprägten Mustern u.a. von „Außer Atem“ (1960), „Viva Maria!“ (1965), „Bonnie und Clyde“ (1967) und „Easy Rider“ (1969), die in „Rosenfest“ als Erzählstrategien angespielt, von Leander Scholz selbst erörtert[39] und in den Rezensionen mit bestechender Regelmäßigkeit als Bild-Vorlagen für Andreas und Gudrun thematisiert werden,[40] hebt die Theatralität der ersten RAF-Generation hervor und erinnert daran, dass die Narrative von Revolutionshelden, Roadmovie und Showdown von Anfang an die Geschichte dominieren, die die RAF von sich selbst erzählt.

[38] Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 2005, S. 171. Alexandra Tacke zitiert in ihrem Aufsatz diese Textstelle, um die „Selbst-Fiktionalisierungen“ der RAF zu verdeutlichen. Tacke, Alexandra: Bilder von Baader. Leander Scholz *Rosenfest* (2001) & Christopher Roth *Baader* (2002). In: NachBilder der RAF. Hrsg. von Inge Stephan/Alexandra Tacke. 2008, S. 63–87, hier S. 71.

[39] Vgl. Scholz, Hyperrealität. 2001, insbesondere S. 216.

[40] Vgl. exemplarisch Halter, Martin: Die Liebe in den Zeiten der RAF. In: Tagesanzeiger, 10.02.2001, S. 50; Reinecke, Stefan: Das RAF-Gespenst. Die RAF ist verschwunden – und in Pop-Inszenierungen und Kinobildern wiedergekehrt. Dann kam der 11. September. In: die tageszeitung, 05.09.2002, S. 5.

Leander Scholz formuliert nun vor diesem Hintergrund in Interviews und dem Essay „Hyperrealität oder Das Traumbild der RAF“ ein poetologisches Konzept einer radikalen Vergangenheitsbemächtigung des nachgeborenen Autors, der gegen die Besetzung der Vergangenheit durch „die ‚68er‘“ anschreibt, die „immer noch gerne Heldengeschichten [erzählen], auch wenn es nur ihre eigenen sind.“[41] Den authentischen Erinnerungen derer, die die Geschichte der RAF als Zeitgenossen bezeugen und – so die Bewertung Scholz’ – ein durch vielfältige Sprachtabus geschütztes, identitätsstabilisierendes Erinnerungsnarrativ produzieren, distribuieren und reproduzieren, das als dominierende Repräsentation des Terrorismus in der offiziellen Erinnerungskultur begriffen wird, stellt Scholz das Bild des Schriftstellers als „Partisan, [der] im kollektiven Gedächtnis wildert“,[42] gegenüber. Sensibilisiert für die Funktionsmechanismen des kollektiven Gedächtnisses, in dem nach Scholz „nicht die Historie, sondern ihre dominante Repräsentation“[43] eingespeichert wird, sucht der Autor im Medium der Fiktion „die Ikonisierung selber zu bearbeiten“.[44] In Analogie zu der im Jahr 2005 eröffneten *RAF-Ausstellung* konzipiert Scholz seinen Roman folglich als Medium der Beobachtung zweiter Ordnung, das in der Verarbeitung und Umcodierung der „festgefügte[n] Bilder“[45] der RAF einerseits die hochgradig selektiven Funktionsmechanismen des kommunikativen Gedächtnisses illustriert. Bezeichnenderweise schreibt der Roman andererseits insofern zentrale narrative Bewältigungsstrategien des Terrorismus fort, als er mit der Reduzierung des fiktiven Figurenarsenals auf Ensslin und Baader die Tendenz zur Personalisierung bzw. Entkörperlichung in der literarischen Rezeption der RAF inszeniert und problematisiert[46] sowie in der Montage fragmentarischer Bilder die politische Geschichte der Roten Armee Fraktion in eine ästhetische Liebesgeschichte dekonstruiert. Zentral ist jedoch, dass Scholz diese „Respektlosigkeit vor der Geschichte“ mit einem Gestus der Geschichtsbemächtigung im Kontext eines generationellen Erinnerungskonfliktes verknüpft, indem er die „Definitionsmacht […]

[41] Scholz, Hyperrealität. 2001, S. 219.
[42] Ebd., S. 220.
[43] Ebd., S. 216.
[44] Stahl, Enno: [o.T.]. Gespräch mit Leander Scholz. In: satt.org. Das Onlinefeuilleton. 2006. http://www.satt.org/literatur/01_06_scholz_1.html (Zugriff am 18.01.2009).
[45] Scholz, Hyperrealität. 2001, S. 216.
[46] Vgl. ebd.

über Geschichte“[47] der alleinigen Verfügungsgewalt der 68er-Generation entzieht: „Aber, das sage ich Ihnen, machen Sie bloß keinen Witz über die ‚70er‘ Jahre! GESCHÜTZTE ZEIT: Auch parodistische Momente will dort niemand haben. Auch von Verfremdung will man dort nichts hören.“[48] Scholz sucht diese geschützte Zeit gezielt zu unterminieren, indem die im kollektiven Gedächtnis als kalte Ikonen gespeicherten Gudrun Ensslin und Andreas Baader „für einen kurzen Moment noch einmal in ihre Privatheit […] entlassen“[49] werden, die Scholz als den „Parasit, der in dem Mythos verborgen ist, [als] das fehlende Band“[50] begreift. Unabhängig von der Frage, inwiefern Scholz die literarische Umsetzung dieser erinnerungskulturellen Programmatik gelungen ist, bleibt festzuhalten, dass „Rosenfest“ nach Selbstaussagen des Autors folglich sowohl als Dekonstruktion des Mythos ‚RAF‘ als auch als Gegen-Geschichte gegen die Erinnerungen derer, die damals ‚dabei gewesen‘ sind, konzipiert wurde.

Bezeichnenderweise hatte „Die Welt“ bereits am 30. Dezember 2000 prognostiziert, dass sich gerade die Frage nach der Legitimität dieser Geschichtsbemächtigung eines nachgeborenen Autors und damit die Infragestellung des „Alleinvertretungsanspruch[s] Betroffener“ als zentraler Fluchtpunkt der Diskussion herauskristallisieren werde:

> „Diese unsinnige Diskussion wird sich übrigens fortsetzen. Der nächste Konflikt lässt sich sogar schon exakt terminieren. Er wird am 13. Februar ausbrechen. Dann erscheint bei Hanser *Rosenfest*, der Debütroman von Leander Scholz. Er erzählt die Liebesgeschichte von Gudrun Ensslin und Andreas Baader. Sie spielt 1967. Scholz ist Jahrgang 1969. Darf der das?“[51]

Ein Blick auf die zahlreichen Besprechungen des Romans im deutschsprachigen Feuilleton zeigt, dass sich die Rezensenten exakt an dieser Frage abarbeiten, wobei neben der nicht nur notierten, sondern in der Regel problematisierten Generationszugehörigkeit des Autors und seinem Programm der radikalen Vergangenheitsbemächtigung der Publikationskontext – d.h. die sog. Fischer-Debatte sowie die Ver- und Bearbeitung der Roten Armee Fraktion im Zeichen der Popkultur – thematisiert sowie die damit ver-

[47] Stahl, [o.T.]. Gespräch mit Leander Scholz. 2006.
[48] Scholz, Hyperrealität. 2001, S. 218.
[49] Scholz, Die Gespenster der RAF. 2002, S. 19.
[50] Scholz, Hyperrealität. 2001, S. 217.
[51] [TK]: Die Jungen lesen die Jungen. In: Die Welt, 30.12.2000.

knüpfte Ästhetisierung des Terrorismusstoffes diskutiert wird. So moniert Sigrid Löffler nicht nur die „albernen Erfindungen“ und „kitsch-triefenden Dialoge“, sondern darüber hinaus generell die fehlende Zeitgenossenschaft des Autors,[52] während Volker Weidermann die Neuschreibung der Vergangenheit insofern als geglückt ansieht, als „bei der Geschichte, die Leander Scholz erzählt, […] niemand dabei gewesen sein“[53] will; nach Christoph Kletzer ist analog die „Sammlung beliebiger Meinungen der Privatperson Scholz“[54] als Substrat des Textes zu begreifen. Festzuhalten ist, dass die Rezensenten Leander Scholz unisono als nachgeborenen Autor einführen, dem als „Epigonen“[55] die Destruktion des Erzählmonopols derjenigen, die damals ‚dabei‘ gewesen sind, zunächst zugestanden wird.[56] Während vordergründig die Vergangenheitsbemächtigung der Post-68er-Generation als legitim erachtet und mit dem Verweis auf die Fiktionalität des Textes – von Scholz mit Don DeLillos Diktum „Fiction is not about changing names“[57] programmatisch akzentuiert – zusätzlich untermauert wird, lehnen die Rezensenten jedoch einstimmig eine nur schemenhafte Auseinandersetzung mit der historischen und politischen Dimension des Terrorismus als inadäquaten Umgang mit der Vergangenheit der 70er Jahre ab:

> „Das Blöde ist nur: Es funktioniert nun mal nicht ohne Politik. Die Geschichte der RAF ist nicht die eines Paares, das aus der Radikalität und Bedingungslosigkeit der gegenseitigen Liebe einen bedingungslosen Umgang mit der einengenden Wirklichkeit abgeleitet hat.“[58]

[52] Löffler, Sigrid: Wenn Liebe die Geschlechter streichelt. Wie ein Romandebüt Dinge über Andreas Baader und Gudrun Ensslin ausplaudert, die keiner wissen will. In: Literaturen, 2/2001, S. 32f., hier S. 33.

[53] Weidermann, Volker: Sie kämpften. Wir wissen nicht warum. In: die tageszeitung, 15.02.2001, S. 13.

[54] Kletzer, Christoph: Die Intimität des Terrors. Leander Scholz' RAF-Roman *Rosenfest* scheitert an seinem Genre. In: Der Standard, 26./27.05.2001, S. 9.

[55] Dieckmann, Dorothea: Räuber und Gendarm. Deutsche Autoren und der Mythos RAF. In: Neue Zürcher Zeitung, 03.04.2001, S. 67.

[56] Vgl. exemplarisch Falcke, Eberhard: Die Ballade von Gudrun und Andreas. Zwischen Angestrengtheit und Trivialität: Leander Scholz' Terroristen-Roman über Ensslin/Baader. In: Süddeutsche Zeitung, 16.02.2001, S. 16.

[57] Scholz, Leander: Rosenfest [2001]. München 2003, S. 247. Im Folgenden nach dieser Ausgabe mit der Sigle RS zitiert.

[58] Klopotek, Felix: Die Gudrun und der Andreas. Leander Scholz' Rosenfest erzählt

Neben den sprachlichen Mängeln des Textes wird damit insbesondere die rein ästhetische Literarisierung des Terrorismusstoffes scharf kritisiert und wahlweise als „reißerische Trivialisierung“,[59] „Besinnungsprosa“,[60] „juvenile[r] Revolutionskitsch“,[61] „komplette[s] schriftstellerische[s] Desaster“[62] bzw. schlicht als „Debakel“[63] charakterisiert.[64] Ungeachtet des zugestandenen Spielraums der ästhetischen Freiheit wird folglich die Simplifizierung und Banalisierung der Roten Armee Fraktion zu einem apolitischen Phänomen moniert, werden die Vergangenheitsreferenzen, deren sich der Roman „parasitär“[65] bediene, als unzulässig gewertet. An Leander Scholz' „Rosenfest“ wird dergestalt ein Maßstab angelegt, der sich an den Sprachregelungen der vorhergehenden Schriftstellergeneration orientiert: Gemessen an den vielfältig diskutierten Erzählintentionen von Bernward

die Liebesgeschichte von Baader und Ensslin mit Zeitkolorit und ohne historischen Kontext. In: Jungle World, 07.03.2001, 11/2001. http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2001/11/26b.htm (Zugriff am 05.01.2009).

[59] Dieckmann, Räuber und Gendarm. 2001, S. 35.

[60] Jäger, Lorenz: Terror und Stil. Wir basteln eine RAF: Rosenfest von Leander Scholz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.02.2001, S. 50.

[61] Radisch, Iris: Rote-Helden-Fraktion. Die Ästhetik der Schreckschusspistole: Leander Scholz und die poetische Verklärung der RAF. In: Die Zeit, 15.02.2001, S. 47.

[62] Wittstock, Uwe: Die langweilige Liebe der Terroristen. Bei Leander Scholz trocknet die RAF aus. In: Die Welt, 17.02.2001, S. 4.

[63] März, Ursula: Phantompolitik im Weichspülprogramm. Wie ein beinahe aktueller Roman über die RAF von Leander Scholz die Literaturkritik auf Touren bringt. In: Frankfurter Rundschau, 10.03.2001, S. 19.

[64] Zu betonen ist, dass einige Rezensionen durchaus die literarische Qualität des Textes würdigen und auf interessante Ansätze der von Scholz publizierten Vergangenheitsversion verweisen. Vgl. Baureithel, Ulrike: Biedermeier-Terrorismus. In Rotwein ertränkt: In Rosenfest verkleinert Leander Scholz die RAF auf ein kleinbürgerliches Beziehungsstück. In: Freitag, 23.03.2001, 13/2001, S. 13; Hajewski, Thomas: Leander Scholz: Rosenfest. In: World Literature Today, 01.01.2002, S. 186; Werner, Hendrik: Belletristik in Kürze. In: Die Welt, 30.05.2005, S. 3; Mohr, Peter: Ein fast zu cooles Märchen. In: Berner Zeitung, 02.03.2001, S. 28. Der generelle Tenor der Rezensionen kann jedoch mit der Bewertung als „sprach-, hilf- und ahnungslose[r] Roman“ (Wittstock: Die langweilige Liebe der Terroristen. 2001, S. 4.) zusammengefasst werden.

[65] [Anonym]: Guns 'n' roses. In: The Economist, 16.06.2001.

Vespers „Auto-Pathographie“[66] „Die Reise“ (postum 1977) einerseits, die durch Authentizität besteche,[67] und Friedrich Christian Delius’ „Deutscher Herbst“-Trilogie andererseits, die sich der kritischen Aufarbeitung der Geschichte des RAF-Terrorismus in der literarischen Problematisierung wechselseitiger Feindfixierungen von RAF und Staat verschrieben habe,[68] erscheint Scholz’ „Rosenfest“ als Roman „um beinahe nichts“.[69] Unter diesen Umständen verwundert die Vielzahl der Besprechungen, die sich dem Roman widmen, lässt sich doch die Erzählintention des Autors laut Raul Zelik darauf reduzieren, „berühmt [zu] werden, das Gesicht mit der dazugehörigen Tolle in Kameras [zu] halten und sich irgendwie im Kulturbetrieb [zu] distinguieren.“[70] Die Mehrzahl der Rezensionen enthält sich jedoch derartiger persönlicher Invektiven und reflektiert statt dessen den Publikationskontext:

> „Leander Scholz hat Glück gehabt. Wäre *Rosenfest* nicht zu einer Zeit erschienen, in der sich Leitartikler wie Feuilletonisten mit Genuss den Tücken linksradikaler Vergangenheitsbewältigung widmen, das Romandebüt des 1969 geborenen Autors wäre wohl in der Versenkung verschwunden.“[71]

Vor dem Hintergrund der Fischer-Debatte rückte Anfang 2001 erneut ‚1968‘ als Erinnerungsort und damit gleichzeitig die Frage nach der Gewalt in der Studentenbewegung in den Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Nicht zuletzt diese emotional geführte Diskussion um die vermeintlich militante Vergangenheit des damaligen Außenministers Joschka Fischer, die sich – ähnlich wie im Memorialjahr 2008[72] – zu einer Kontroverse um das Vermächtnis von 1968 entgrenzte und aus der Perspektive Hans-Jürgen Wirths

[66] Rutschky, Michael: Erfahrungen des Terrors III. Lauter Diskontinuitäten. Über Schriften zum Terrorismus. In: Merkur 32, 1978, H. 2, S. 187–194, hier S. 193.
[67] [Anonym]: Literazzia. In: Focus Magazin, 02.07.2001, S. 91.
[68] Werner, Hendrik: Literatur. In: Die Welt, 24.07.2003, S. 27.
[69] Weidermann, Sie kämpften. 2001, S. 13.
[70] Zelik, Raul: German Ghost Stories. Der RAF-Hype in Film und Büchern. In: Spex, 06/2001, S. 76–80, hier S. 77.
[71] Nord, Cristina: Söckchen für Gudrun Ensslin. In: Wiener Zeitung, 20.04.2001, S. 12.
[72] Zu den massiven Angriffen Götz Alys, eines ehemaligen Mitglieds der Roten Zellen, pünktlich zum Memorialjahr 2008 vgl. den Beitrag von Daniel Randau in diesem Band.

als „Debatte um die Legitimität der 68er-Bewegung“[73] zu begreifen ist, vermag zum einen die immense Resonanz auf Leander Scholz' Romandebüt im deutschsprachigen Feuilleton zu erklären: Der „Stoff ist angesagt und verkauft sich von selbst“.[74] Zum anderen wird in diesem Kontext Scholz' ausführlich erörtertes Konzept einer radikalen Geschichtsbemächtigung, die „die 68er endgültig zum Schweigen bringen“[75] will, notwendigerweise als Provokation wahrgenommen. Dementsprechend grundiert die ästhetischen Einsprüche der Rezensenten nicht selten die Überzeugung, dass der Roman als „politisch […] ziemlich bedenkliches Debüt“[76] einzustufen sei, da er einer Verharmlosung und Glorifizierung der RAF Vorschub leiste. Der hier fassbare generationelle Erinnerungskonflikt wird zusätzlich durch die vielfach beschworene Wiederkehr der Roten Armee Fraktion im Zeichen des Pop verschärft, die in den Augen vieler Kritiker mit einer Entpolitisierung und Entkontextualisierung der RAF einhergeht und entsprechend keinen substantiellen Beitrag zu einer kritischen Verarbeitung der vergangenen Geschichte der Roten Armee Fraktion zu leisten imstande ist. Statt dessen füttere Scholz „das unerwartet sensibilisierte Publikum mit den süßesten Früchten, die die Geschichte der Roten Armee Fraktion zu bieten hat: Gewalt und Leidenschaft.“[77] Insgesamt wird eine Perspektivierung abgelehnt, die nicht vor der politischen Hintergrundfolie von 1968 nach Gründen für die Emergenz der RAF sucht, sondern in der Verarbeitung und Umcodierung der im kulturellen Gedächtnis verfestigten ikonographischen Bilder der Roten Armee Fraktion die Funktionsmechanismen und Rezeptionsweisen des kulturellen Gedächtnisses vorführt.

Festzuhalten ist, dass Leander Scholz' Geschichte der Roten Armee Fraktion nach Aussagen des Autors als eine erinnerungskulturelle (Selbst-) Bemächtigung einer Generation der Nachgeborenen konzipiert war, die gegen die alleinige Verfügungsgewalt der ‚68er' über die Erinnerung an die RAF anschreibt. Obgleich die Literaturkritik diese Archivarbeit auf den ersten Blick als legitim erachtet, ist dennoch bezeichnend, dass das

[73] Wirth, Hans-Jürgen: Vorwort. In: Hitlers Enkel oder Kinder der Demokratie? Die 68er-Generation, die RAF und die Fischer-Debatte. Hrsg. von Hans-Jürgen Wirth. Gießen: Psychosozial-Verlag 2001, S. 7–11, hier S. 7.

[74] Fitzel, Thomas: Das Erbe von 68. Vampirismus der Kinder: Leander Scholz' Rosenfest. In: Stuttgarter Zeitung, 21.03.2001, S. 2.

[75] Weidermann, Sie kämpften. 2001, S. 13.

[76] Werner, Belletristik in Kürze. 2005, S. 3.

[77] Dieckmann, Räuber und Gendarm. 2001, S. 67.

Feuilleton zwar die popkulturelle Ästhetisierung des Vergangenen thematisiert, jedoch – mit Ausnahme von Lorenz Jäger[78] und Dirk Knipphals[79] – die damit verbundene Literarisierung der zeitgenössischen Wahrnehmung der Roten Armee Fraktion in der deutschen Erinnerungskultur ausblendet. Dementsprechend sind die in Scholz' „Rosenfest“ entworfenen Bilder von Andreas und Gudrun nicht nur als belletristische Be- und Verarbeitung der Erinnerung an die RAF im Zeichen der Popkultur zu interpretieren, sondern darüber hinaus als literarische Spiegelung der dominierenden Erinnerungskultur zu lesen, die in dieser Phase gerade durch eine Verdrängung der politischen Dimension der Roten Armee Fraktion charakterisiert ist. Scholz' Roman ist einerseits popkulturelle Gegen-Geschichte gegen die Erinnerungen der 68er-Generation, die andererseits die Rezeption der RAF, „den historischen Ort, an dem wir uns im Verhältnis zur RAF befinden“,[80] buchstäblich reflektiert.

3

Die Erzählhandlung des Romans setzt an dem für die Außerparlamentarische Opposition zentralen Memorialdatum 2. Juni 1967 ein, das – inszeniert als fulminante Action-Sequenz – in Übereinstimmung mit den historischen Fakten mit der Erschießung Benno Ohnesorgs endet, dem popkulturellen Arrangement entsprechend jedoch in der aus zahlreichen Filmen bekannten „*Splatter*-Manier“[81] (RS 20) geschildert wird. Dieses kollektive Erlebnis der ersten Demonstration wird anfangs aus der Perspektive des gelangweilten, explizit „männliche[n]“ (RS 9) Protagonisten Andreas dargestellt, der zufällig in die Mitte der protestierenden Studenten geraten ist und auf der Suche nach „jene[r] entscheidende[n] Szene […], welche die Welt verändern mußte“ (RS 9), das Geschehen zunächst mit Hilfe des buchstäblich unbeteiligten Kameraauges aufzeichnet. Ausgestattet mit „Sonnenbrille“ (RS 8), „ein wenig Koks“ (RS 9), „Lederjacke“ (RS 12), „dunklem Hemd und […] selbstgeschneiderten Seidenhosen“

[78] Vgl. Jäger, Terror und Stil. 2001, S. 50.

[79] Vgl. Knipphals, Dirk: Die Terroristin Meinhof kommt nicht mehr vor. Die Veteranen reden lieber über die engagierte Journalistin – und jüngere Autoren ignorieren sie in ihren Büchern über die RAF gleich ganz. In: die tageszeitung, 09.05.2001, S. 3.

[80] Ebd.

[81] Werber, Vom Glück im Kampf. 2001.

(RS 8), sehnt er sich nach dem gesellschaftlichen Ausnahmezustand unter seinem Kommando (RS 11). In Anlehnung an den aktuellen Forschungsstand entwirft der Roman das Bild eines von „Egozentrik, Geltungssucht und Machtbesessenheit“[82] getriebenen apolitischen Dandys, der durch gezielte Provokationen, schillernde Selbstinszenierungen und ungerichtete Brutalität seinen Platz in dem noch unentschiedenen „Kampf um die Geschichte“ (RS 10) zu erobern sucht. Bereits diese Charakterisierung Andreas', dessen Hybris – so legt der Roman nahe – auf seine immer wieder eingeblendete Vergangenheit als Stricher in Hamburg zurückzuführen ist, weist für den mit der Geschichte der RAF vertrauten Leser auf seine zukünftige Rolle als „Anführer“ (RS 13) voraus. Scholz rekurriert in der Zeichnung der fiktiven Figur Andreas, der als viriler Rebell „weiß, wie man Täter wird“ (RS 77), auf das widersprüchliche Bildergeflecht, das sich (um) Baader bereits zu Lebzeiten gesponnen hat. Im Verlauf des Romans werden damit nicht nur die aus vielfältigen Perspektiven vorgenommenen widersprüchlichen Zuschreibungen, sondern darüber hinaus die unterschiedlichsten Selbststilisierungen beobachtet, die Andreas in divergierenden Posen und Rollenmustern zeigen.

Demgegenüber zeichnet der Text in der Beschreibung Gudruns, „die mit ihrem beigen Rock und der bleichrosa Bluse aussieht wie eine Kaufhausangestellte“ (RS 26) das Bild einer hilfsbedürftigen, „rotgeheulte[n]“ (RS 14), „aufgelöste[n]“ (RS 22) Pfarrerstochter, deren Angst, Entsetzen und moralische Empörung (RS 22–27) über das als faschistisch apostrophierte Vorgehen der Staatsgewalt in direkter Opposition zu dem existentiellen Pathos des Handelns von Andreas stehen (RS 24). Während Gudrun vor ihrer Begegnung mit Andreas, die als Einschnitt und Neubeginn buchstäblich in ihren Körper eingeschrieben wird, noch theoretisch ihre „E-x-i-s-t-e-n-z“ (RS 45) durchbuchstabiert, folgt sie ab diesem Moment willenlos dem von Andreas diktierten „Primat der Praxis.“[83]

Scholz' imaginierte Liebesgeschichte des RAF-Pärchens zitiert in dieser strikten geschlechtsspezifischen Trennung von politischer und privater Sphäre, der Imagination Gudruns als schwacher (RS 39), unwissend-

[82] Gottschling, André: Biographisches Porträt: Andreas Baader. In: Uwe Backes/Eckhard Jesse (Hgg.): Jahrbuch Extremismus und Demokratie 16, 2004, S. 187–203, hier S. 198.

[83] Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla. April 1971. In: Rote Armee Fraktion: Texte und Materialien zur Geschichte der RAF. Hrsg. vom ID-Verlag. Berlin: ID-Verlag 1997, S. 27–48, hier S. 40.

passiver (RS 71), aufopferungsvoller Liebender (RS 201), die als handelndes Subjekt lediglich dem Willen ihres männlichen Partners folgt (RS 76), sowie der Inszenierung von Andreas als potentem (RS 84–90),[84] brutalem (RS 28) und willenstarkem Handelnden (RS 100) fundamentale Geschlechterstereotype. Interessanterweise werden diese im Medium der Literatur entworfenen Frauen- bzw. Männerbilder, die „aufs Haar der öffentlichen Meinung von 1970“[85] gleichen, insbesondere in der literarischen Inszenierung der fiktiven Rollenverteilung zwischen Andreas und Gudrun im Hinblick auf die Brandstiftung in einem Frankfurter Kaufhaus (RS 99–108) und in Bezug auf die Entscheidung für den bewaffneten Kampf (RS 180–184) fassbar: Während sich Gudrun gemäß dem Idealbild der bürgerlichen Gesellschaft, die den Agitationsraum der Frau nahezu vollkommen auf die von Harmonie und Gefühl bestimmte Binnenwelt des privaten Sektors einschränkt, „ganz ohne politische Gedanken“ (RS 101) der Erkundung und Verarbeitung ihrer Emotionen hingibt bzw. für Beziehungsarbeit statt politischen Kampf plädiert (RS 183), agiert Andreas, präsentiert als impulsiver, heroischer Einzelkämpfer (RS 231), mit der Ausführung des von ihm als Soloprojekt vorbereiteten terroristischen Brandanschlags (RS 103) in der traditionell männlich konnotierten Sphäre gesellschaftlich-politischen Handelns. Scholz’ Rosenfest präsentiert eine geradezu klassische bürgerliche Geschlechterkonstellation, in der Gudrun nicht nur „im Manne den Willen [findet], der ihrer harmonischen Willenlosigkeit kategorisch die Bahn bestimmt“,[86] sondern in Anlehnung an die tradierte geschlechterstereotype Codierung von Gewalt, die männliche Aggressivität und weibliches Opfertum festschreibt, darüber hinaus nicht als gewalttätige Frau in Erscheinung tritt (RS 229). Während sich die öffentliche Diskussion des Phänomens RAF im Jahr 1977 unter anderem auf die Frage nach den Ursachen weiblicher Militanz konzentrierte,[87] die – verstanden als Verstoß gegen fundamentale geschlechtsspezifische Werte,

[84] In Opposition zu der eindeutigen Sexszene zwischen Andreas und Peggy (RS 84–90) finden sich im Text nur vereinzelt Hinweise auf eine erotische Beziehung zwischen Andreas und Gudrun (RS 109). In Analogie zu dem bürgerlichen Weiblichkeitsideal wird Gudrun als Frau geschildert, die kein sinnliches Begehren kennt (RS 56).

[85] Jäger, Terror und Stil. 2001, S. 50.

[86] Scheffler, Karl: Die Frau und die Kunst. Eine Studie. Berlin: Bard 1908, S. 24.

[87] Vgl. [Anonym:] Frauen im Untergrund: „Etwas Irrationales“. In: Der Spiegel, 08.08.1977, 33/1977, S. 22–33.

Normen und Regeln – das „(männlich dominierte) Selbstverständnis einer Gesellschaft in Frage“[88] stellt, eröffnet Scholz’ Vergangenheitsnarration eine beruhigende Retrospektive, die die Geschichte der RAF als ‚amour fou‘ gemäß geschlechtsspezifischen Stereotypen re-arrangiert. So steht dem brutalen Outlaw Andreas, der als treibende Kraft in der Anwendung physischer Gewalt konzipiert wird (RS 182), das Bild der von moralischen Skrupeln geprägten, orientierungslosen Gudrun gegenüber (RS 120), deren politisches Bewusstsein – obgleich sie die dem terroristischen Anschlag inhärente kommunikative Botschaft zu explizieren vermag (RS 105; 151–153) – von dem Bedürfnis, sich „schick“ (RS 126) zu machen, überlagert wird. Scholz collagiert somit in der fiktiven Figur Gudrun Bildfragmente der unterschiedlichen Phasen der öffentlichen Wahrnehmung Ensslins ab 1968, indem der Text u.a. die Bilder von der ethisch motivierten, von Baader zur Gewalt verführten Pfarrerstochter, die sich durch ihre Frigidität von den anderen „grausamen Mädchen“ abgrenzt, mit der vielfach kolportierten Selbststilisierung Ensslins während des Kaufhausbrandprozesses sowie der bedingungslosen Liebe von Bonnie Parker im Zeichen der Waffe überblendet. Eine verklammernde Lesart dieser Erinnerungsbruchstücke ermöglicht die auf dem Cover wiedergegebene Aufnahme von Andreas Baader und Gudrun Ensslin beim Brandstifter-Prozess in Frankfurt, eine Wegmarke in der Geschichte der RAF, die der Roman bezeichnenderweise ausklammert. Diese Fotografie, die „erst nach Auflösung der RAF 1998 Karriere gemacht“[89] hat, unterstreicht bildhaft den Blickwinkel des nachgeborenen Autors auf die vergangene Geschichte der RAF, die, als Liebesgeschichte erzählt, insbesondere die Abbildung von Ensslin als liebende, attraktive Frau favorisiert.

Dieser Erinnerungsansatz, der die RAF als unintendiertes Resultat einer sich radikalisierenden Paardynamik fasst, ist erstens mit einer Komprimierung des Figurenarsenals gekoppelt, so dass die von der Forschung vielfach problematisierten Rollen von Horst Mahler und Ulrike Meinhof, deren programmatische Schriften das politisch-ideologische Substrat der RAF repräsentieren, im Hinblick auf die Formierung der Roten Armee

[88] Ebrecht, Angelika/Bettinger, Elfi: Einleitungsessay. In: Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts. Hrsg. von Angelika Ebrecht/Elfi Bettinger. Stuttgart u.a.: Metzler 2000, S. 9–27, hier S. 11. (Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung; Bd. 5).

[89] Klonk, Charlotte: Bildterrorismus. Von Meins zu Schleyer. In: NachBilder der RAF. Hrsg. von Inge Stephan/Alexandra Tacke. 2008, S. 197–215, hier S. 197.

Fraktion sowohl angespielt als auch ausgeblendet werden. Diesem postmodernen Umgang mit den historischen Figuren, der im Finden und in der Neukombination der im kulturellen Archiv gespeicherten Bilder und fragmentarischen biographischen Informationen eine neue Story der RAF erfindet, korrespondiert zweitens eine vielfach zu beobachtende Loslösung der Rede von den historischen Akteuren. Indem der Text u.a. sowohl den Plan, „die Gedächtniskirche [zu] sprengen“ (RS 60),[90] als auch die Diffamierung der „Bewegung 2. Juni“ als „dilettantische Kommunarden“, die „außer Kiffen und Kleine-Mädchen-Bumsen“ (RS 207) kein Konzept aufweisen können,[91] Peter zuschreibt, während das berühmte Flugblatt Nr. 8 „Burn, ware-house, burn!“ (RS 64) der Kommune I (implizit) als von Andreas und Peter geplantes situationistisches Happening inszeniert wird (RS 64–68), werden einerseits die zentralen Figuren des Romans ihrer politischen Radikalität entkleidet (RS 66). Andererseits wird durch diese Aufzeichnung der von ihren historischen Akteuren losgelösten Diskursfragmente eine in der Retrospektive erklärbare Kontinuität des Widerstands konstruiert, der von dem Wendepunkt des 2. Juni über die Proteste im Zeichen der Spaßguerilla bruchlos in den Untergrund führt.

Scholz’ „Rosenfest“ stellt eine Vergangenheitsversion vor, die in der Wiederholung und Verschiebung der durch unterschiedliche Quellen abgesicherten Diskurssplitter eine Geschichte der RAF komponiert, die sich, als vermeintlich bekannt vorausgesetzt, gewissermaßen selbst erzählt und damit parallel die eine, „große Erzählung“[92] von der RAF unterläuft. Aus erinnerungskultureller Perspektive ist zentral, dass der Roman diese postmoderne Programmatik des Findens und Erfindens mit zahlreichen prognostizierenden Vorausdeutungen auf die – auf der Ebene des Textes – noch zu erzählende Story von Andreas und Gudrun verknüpft (RS 16; 23),

[90] Dieser Vorschlag stammte von Baader. Vgl. Aust, Stefan: Der Baader-Meinhof-Komplex. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1998, S. 61.

[91] Der Text spielt in diesem Kontext auf die Kritik Ensslins an der Vorgehensweise der „Bewegung 2. Juni“ an, derzufolge sich der politische Kampf dieser Gruppierung darauf beschränkt, „lauter Bräute [zu ficken] und […] Haschisch [zu rauchen]. Das macht euch wohl Spaß? Dieser Job darf keinen Spaß machen. Das ist ein harter Job.“ Baumann, Michael „Bommi“: Wie alles anfing. Berlin: Rotbuch Verlag ^{4}2007, S. 131.

[92] Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen: Ein Bericht. Graz, Wien: Böhlau Verlag 1986, S. 112.

die den Weg in den Untergrund vorwegnehmen. So aktiviert beispielsweise bereits der letzte Satz des ersten Kapitels „Andreas und Gudrun rannten, ihre Flucht begann“ (RS 21) das Wissen des Rezipienten um die Geschichte der RAF, wobei der Text die Emergenz der Roten Armee Fraktion bzw. des radikalen Pärchens Gudrun und Andreas als legitime Gegengewalt prophezeit, die durch eine verhängnisvolle Verkettung schicksalhafter Umstände hervorgerufen wurde (RS 23). Während Scholz auf eine nähere Explikation der innenpolitischen Situation auf dem Höhepunkt der Studentenbewegung verzichtet, rekurrieren die ersten beiden Kapitel des Romans vermittels düsterer Prophezeiungen explizit auf das Wissen des Rezipienten um die vergangene Geschichte der Roten Armee Fraktion. In Analogie zu dem Vorwort, das in einem märchenhaften Duktus bereits das Ende der Erzählung vorwegnimmt, wird die Geschichte der RAF einerseits als unabänderliches, abgeschlossenes Kapitel der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte inszeniert, das, ausgehend von der schicksalhaften Begegnung von Andreas und Gudrun, unweigerlich auf sein hinlänglich bekanntes Ende zusteuert (RS 23). Scholz tilgt folglich von vornherein jedes Spannungselement, so dass im Zentrum der Erzählung nicht die Entfaltung einer Narration, sondern die „möglichst detaillierte Beschreibung der Ereignisse“[93] steht, die bewusst mit dem Wissen des Lesers um die historischen Fakten spielt. Andererseits markiert der Roman in dem reflektierten Wechsel von dem objektiven Kameraauge, dem „kostbare[n] einzige[n] Zeuge[n]“ (RS 15), zu dem unzuverlässigen, da subjektiven „Gedächtnis“ (RS 16) Andreas’ präzise den Moment, ab dem die erzählte Geschichte der RAF für den Außenstehenden nicht mehr zugänglich ist: Da die Zeit im Untergrund – mit Ausnahme der Privataufnahmen in einem Pariser Café (RS 140–142) und der staatlichen Fahndungsplakate (RS 112; 243) – bilderlos ist, sucht der Roman diese Lücke in der fotografischen Dokumentation der Roten Armee Fraktion zu schließen, indem die im kulturellen Gedächtnis verankerten Fotografien der späteren RAF-Angehörigen (RS 62; 140–142; 243) durch fiktive Momentaufnahmen ergänzt werden, die Gudrun, Andreas und Peggy nicht nur in ihrer Privatheit zeigen, sondern darüber hinaus einer coolen Ästhetik der „schicke[n] Sonnenbrille[n]“ (RS 169), „Lederjacke[n]“ (RS 110) und „rauchblaue[n] Männerhemd[en]“ (RS 206) verpflichtet sind. Analog richtet sich die gesamte Aufmerksamkeit Andreas’

[93] Werber, Niels: Der Teppich des Sterbens. Gewalt und Terror in der neusten Popliteratur. In: Weimarer Beiträge 49, 2003, H. 1, S. 55–69, hier S. 55.

vor der Warenhausbrandstiftung in Frankfurt darauf, Gudrun den adäquaten revolutionären Style des Untergrundkampfes zu verpassen (RS 73). Diese popkulturelle Archivarbeit dekontextualisiert folglich die Bilder der „medial fast einbalsamiert[en]“[94] Ikonen des Untergrundkampfes und setzt an deren Stelle imaginierte „Momentaufnahme[n]“ (RS 32) und Szenen der in ihrer Irrealität als „Schauspieler“ (RS 26) konzipierten Figuren, die nach einem ästhetischen Setting re-arrangiert werden. Der Text ruft damit die von Astrid Proll der Öffentlichkeit zugänglich gemachten Fotografien von Baader und Ensslin in Erinnerung,[95] die jedoch nach dem Muster eines professionellen Shootings neu beleuchtet werden (RS 140–143), während die im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Bilder als Imagination ausgewiesen werden:

> „Er [d.i. Andreas – S.B.] sieht die Bilder, die den Satz begleiten, sieht sich und Gudrun nebeneinandersitzen in einem kleinen Pariser Café, das den Namen Marais Plus trägt, ja, er kann jetzt beide sehen, als wären sie gemeinsam auf einem Foto festgehalten. Er sieht nicht nur sich allein, wie er Gudrun eben durch die Linse fotografiert hat, sondern so, als wären sie gerade beide gemeinsam von einem Dritten abgelichtet worden.“ (RS 143)

Diese im Text rekonstruierte Situation der medialen Aufzeichnung kann als Beleg für die nur in Ausschnitten zugängliche Vergangenheit im Untergrund gelesen werden, deren Wahrheits- bzw. Realitätsgehalt durch die ästhetische Selbststilisierung der Terroristen Hans und Grete, die – agierend als „professioneller Fotograf“ (RS 140) und als „Fotomodell“ (RS 142) – ein fiktives Rollenspiel inszenieren, überformt wird. Der Roman entwirft hier in der Adaption technischer Aufzeichnungsmechanismen der Medien Film und Fotografie ein ästhetisch stimmiges Tableau, das in der beobachteten (Selbst-)Aufzeichnung der „Gespenster“ (RS 22) Gudrun und Andreas sowohl den in den zitierten ikonographischen, unscharfen Bildern gespeicherten Mythos RAF zu unterminieren sucht als auch die Theatralität und Irrealität der Roten Armee Fraktion vorführt. In der Liebesgeschichte um den apolitischen Andreas und die naive Gudrun, die in diesem Tableau wie Märchenfiguren bzw. Schauspieler agieren, wird folglich die gegenwärtig die Erinnerungskultur dominierende Rezeptionslinie gespiegelt, die

[94] Stahl, [o.T.]. Gespräch mit Leander Scholz. 2006.

[95] Vgl. Proll, Astrid (Hg.): Hans und Grete. Bilder der RAF 1967–1977. Berlin: Aufbau Verlag 2004.

die Rote Armee Fraktion als rein ästhetisches Phänomen, als Ikonen der Selbstinszenierung bar jeder ideologischen Zielsetzung erinnert und zitiert.

Leander Scholz' „*Rosenfest*" erzählt eine Geschichte der Roten Armee Fraktion, die in der Aktualisierung und Re-Kombination des im kulturellen Gedächtnis gespeicherten Bilder- und Szenenreservoirs „wie aus einem Bild in das nächste taumelt" (RS 142). Scholz klammert die historisch-politische Konstellation, in der die RAF die Bühne betritt, aus und wiederholt statt dessen im Medium der Literatur vermittels einer re-arrangierenden Aufzeichnung der von den realen historischen Figuren produzierten bzw. imaginierten, dekontextualisierten und semantisch entleerten Oberflächenelemente die bereits erzählte Story der Roten Armee Fraktion. Bezeichnenderweise literarisiert Scholz folglich nicht nur ein „Traumbild der RAF", sondern erzählt „in Medienmustern",[96] die dem gegenwärtigen außerliterarischen Umgang mit dem historisch abgeschlossenen Kapitel ‚RAF' in der deutschen Erinnerungskultur korrespondieren. Getilgt werden in dieser Vergangenheitsversion die Erinnerungen an den Höhepunkt der Konfrontation im Deutschen Herbst, da die imaginierte Geschichte nach der Verhaftung von Andreas und Gudrun buchstäblich „nicht weitergeht", der bewaffnete Kampf „endlich ein Ende hat" (RS 245). Dementsprechend verzichtet der Roman unter der Prämisse, dass „kein Text […] jetzt mehr erklären [kann], warum sie das getan haben" (RS 243), auf eine retrospektive Erkundung der Ursachen terroristischer Gewalt und inszeniert statt dessen in der De- und Neukontextualisierung der Bilder von Gudrun und Andreas die Theatralität und Irrealität der ersten RAF-Generation.

4

> „Scholz: Das ist natürlich das Experiment des Romans, er wildert im kollektiven Gedächtnis. Und das Experiment besteht darin, ob man im Laufe des Lesens einer solchen Geschichte die Bilder, die man immer schon im Kopf hat, verliert, ob man beispielsweise den Figuren diese Gefühle zutraut."[97]

Die literarische Be- und Verarbeitung der Roten Armee Fraktion steht seit dem 20. April 1998 nahezu vollständig im Zeichen einer Erinnerung an ein abgeschlossenes Kapitel der bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte. Seit die Echtheit der Auflösungserklärung zweifelsfrei belegt werden

[96] Scholz, Hyperrealität. 2001, S. 219 und S. 216.
[97] Stahl, [o.T.]. Gespräch mit Leander Scholz. 2006.

konnte, wurde die Rote Armee Fraktion auch von der Öffentlichkeit anscheinend endgültig in die Geschichte entlassen. Bezeichnenderweise werden die mit dieser Vergangenheitserklärung notdürftig zugeschütteten gesellschaftlichen Gräben jedoch sowohl im Zusammenhang mit der im Jahr 2005 eröffneten *RAF-Ausstellung* der Berliner Kunst-Werke als auch im Memorialjahr 2007 insofern eindeutig sichtbar, als die Polarisierung der Gesellschaft auf dem Höhepunkt des Linksterrorismus eine Renaissance erlebt. Während die Rote Armee Fraktion somit im öffentlichen Bewusstsein weitestgehend vergessen bzw. verdrängt wurde, kann die Erinnerung an die RAF nicht aus dem kulturellen Gedächtnis der Bundesrepublik gelöscht werden. Folglich reaktivieren insbesondere gesellschaftliche Memorialdaten nicht nur die latent fortdauernde gesellschaftliche Frontenbildung der 70er Jahre, sondern erinnern auch immer wieder an die Geschichte der RAF als einen „unverdaubare[n] Rest“.[98]

Leander Scholz arrangiert nun in seinem Romandebüt „Rosenfest“ einzelne Versatzstücke des in diesem Sinne bekannten chronologischen Ablaufs der Geschichte der RAF nach dem Liebesmotiv und in deutlichem Widerspruch zu der historisch verbürgten Abfolge der Ereignisse: Er inszeniert die Rote Armee Fraktion als „psychologisches Kammerspiel“,[99] das die von Koenen detailliert untersuchte Liebesbeziehung zwischen Baader und Ensslin im popkulturellen Zuschnitt eines *radical chic* ausleuchtet. Bereits in der präsentierten Figurenkonstellation, die Ulrike Meinhof aus der Geschichte des bundesdeutschen Linksterrorismus – von Scholz zu einer Geschichte der Bilder von Gudrun und Andreas umgeschrieben – tilgt, wird die nahezu vollständige Ausblendung des politisch-gesellschaftlichen Hintergrunds der Roten Armee Fraktion fassbar. Diese Bearbeitung des Terrorismusstoffs, die u.a. den die RAF erst konstituierenden „*point of no return*“[100] der Baader-Befreiung nicht erzählt und die sog. Mai-Offensive 1972 lediglich andeutet (RS 223–232), wird sowohl von Scholz ausführlich aus erinnerungskultureller Perspektive reflektiert und expliziert als auch von Seiten der Literaturkritik problematisiert und massiv angegriffen: Vor dem Hintergrund einer erneuten Auseinandersetzung mit dem Linksradika-

[98] Koenen, Gerd: Rituale der Labilität. Wozu eine Ausstellung über die RAF? In: Süddeutsche Zeitung, 26./27.07.2003, S. 11.

[99] Klopotek, Die Gudrun und der Andreas. 2001.

[100] Hess, Henner: Die neue Herausforderung. Von der RAF zu Al-Qaida. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Bd. 1. 2006, S. 103–122, hier S. 113.

lismus der 70er Jahre im Kontext der Fischer-Debatte Anfang 2001 wird die Veröffentlichung von Scholz' „Rosenfest" von einer „schwarze[n] Wolke"[101] scharfer ästhetisch-politischer Einsprüche der Literaturkritik flankiert, deren Vehemenz als dezidiertes journalistisches Veto im Kampf um die Erinnerungshoheit an die RAF zu lesen ist. Insofern Vergangenheitsdeutungen und Erinnerungsmodi grundsätzlich als Resultate unterschiedlichster gesellschaftlich-kultureller Durchsetzungsprozesse zu verstehen sind, kann die Verflochtenheit von literarischer Äußerung und darauf Bezug nehmenden journalistischen Texten allgemein als „Verhandlung des gegenwärtigen Erinnerungsdiskurses"[102] gelesen werden. In diesem Sinne ist die in den Rezensionen durchweg artikulierte heftige Ablehnung des Romans als ausdrückliche Delegitimierung der von Scholz proklamierten Geschichtsermächtigung der nach 1968 geborenen Generation zu lesen, die „immer schon zu spät gekommen"[103] war. Der Generationskonflikt im Hinblick auf die umkämpfte Erinnerung an die Rote Armee Fraktion wird im Fall von „Rosenfest" in dem Zusammenspiel von fiktionalem Text, Reaktionen der Literaturkritik und Scholz' programmatischen Erläuterungen somit explizit sprachlich ausgehandelt.

[101] März, Phantompolitik im Weichspülprogramm. 2001, S. 19.

[102] Prinz, Kirsten: „Mochte doch keiner was davon hören" – Günter Grass' Im Krebsgang und das Feuilleton im Kontext aktueller Erinnerungsverhandlungen. In: Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Hrsg. von Astrid Erll/Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2004, S. 179–194, hier S. 193. (Media and Cultural Memory/Medien und kulturelle Erinnerung; Bd. 1).

[103] Scholz, Leander: Tiefe Verzweiflung. In: Freitag, 9. Februar 2001, 7/2001.

Jan Henschen

Die Baader-Bande, die Medien und eine Montage.

Der Roman „Rosenfest“ von Leander Scholz

> „Die Wurzel des T. in D liegen in der Studentenbewegung der zweiten Hälfte der 60er Jahre. Diese hat die → Gesellschaft in markanter Weise beeinflusst. Dazu gehört auch die Herausbildung einer terroristischen Subkultur. Im Jahr 1970 begann der Aufbau einer ‚Roten Armee Fraktion‘ (RAF). Deren führende Köpfe (u.a. A. Baader, G. Ensslin, H. Mahler und U. Meinhof) wurden jedoch bald gefasst.“
>
> *(Eckhard Jesse: „Terrorismus“ im „Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland“)* [1]

> „Baader lässt sich in diesem Café fotografieren, wahrscheinlich von Astrid Proll, eine Serie, fast ein kleiner Film, kleines Kino. Er zeigt sich. Und in der Art wie er posiert, und ich glaube durchaus mit einem augenzwinkernden Einverständnis Baaders, wirkt er wie ein cooler, dem Kino sehr verwandter Typ. Diese Bilder wären sozusagen erst einmal harmlos, wenn es nicht Baader gewesen wäre. Wenn diese Bilder nicht ein Schicksal hätten, das mit der Person und dem Aktionismus von Baader ein seltsames Amalgam eingegangen ist.“
>
> *(Hanns Zischler: „Aktion der Bilder“ in „Großes Kino, kleines Kino. 1.968 Bilder“)*[2]

Jener Andreas Baader befand sich am 2. Juni 1967 in der Jugendhaftanstalt Traunstein: „Während der politisch heißen Wochen und Monate vor und nach dem Schah-Besuch war Andreas Baader nicht in Berlin.“[3] Das ist der Andreas Baader der Biographien, der Lexika, der Geschichtsschreibungen.

[1] Jesse, Eckhard: Terrorismus. In: Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik Deutschland. 5., aktual. Aufl. Hrsg. von Uwe Andersen/Woyke Wichard. Opladen: Leske und Budrich 2003, S. 625.

[2] Probst, Jörg/Horstmann, Friederike: Aktion der Bilder. Aus einem Gespräch mit Hanns Zischler. In: Großes Kino, kleines Kino. 1.968 Bilder. Hrsg. von Jörg Probst/Hanns Zischler. Berlin: Merve 2008, S. 8–25. S. 15.

[3] Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex.[9]Hamburg: Hoffmann und Campe 1987, S. 55. Vergleiche auch: Stern, Klaus/Herrmann, Jörg: Andreas Baader. Das Leben eines Staatsfeindes. München: DTV 2007, S. 80.

Dieser, der andere Andreas Baader stand an diesem Freitag in Berlin-Charlottenburg als der Schah Reza Pahlavi eintreffen sollte: „Es war der 2. Juni. In der Deutschen Oper wurde Mozart gegeben. Eine Handkamera fuhr durch die Menge der schreienden Studenten. Sie hoben die Fäuste und skandierten Parolen in den lauen Frühsommer des Jahres 1967. Andreas Baader langweilte sich.“[4]

Mit diesen Sätzen beginnt der Roman „Rosenfest“ von Leander Scholz, erstmalig veröffentlicht im Jahr 2001. Er erzählt die Geschichte der „Baader-Bande“, er erzählt von „Andreas“, „Gudrun“, „Georg“ und seiner Schwester „Peggy“.

Ein historischer Referent für eine Vielzahl der Namen, Orte, Daten, Begebenheiten des Romans kann eindeutig und unmissverständlich ausgemacht werden: die „Baader Meinhof-Bande“, also die Gründergeneration der „Roten Armee Fraktion“, ihre prominenten Mitglieder und ihre Aktionen der Jahre zwischen Kaufhausbrandstiftung 1968 und Verhaftung 1972. Das Wissen um die Einträge in der bundesrepublikanischen Nachkriegsgeschichte rund um die Stichworte „Studentenbewegung“ und „Rote Armee Fraktion“ (und die Offenbarung eventueller Bedingungsverhältnisse zwischen beiden) drängt sich als Folie beim Lesen des Romans vor das Erzählte. So aufgefasst wird dann in Scholz’ Roman diese überlieferte historische Faktenlage neu arrangiert und umgestaltet, fiktionalisiert, sie wird in Manier von „Popliteratur“ als ein Hybrid aus Märchen, Abenteuergeschichte und Roadmovie erzählt. Der Autor Scholz, Jahrgang 1969, „ermächtigt“ sich der Geschichte, so wie sich viele Romanschreiber zuvor den vorgefundenen Geschichtserzählungen gewidmet und sich an ihnen ab- oder sie weitergearbeitet haben. Und in beinahe ebensolcher Tradition wurden nach dem Erscheinen von „Rosenfest“ die Fragen in einer ausufernden Feuilleton-Debatten wiederholt: „Kann man das? Darf man das? Was soll das?“[5]

Im Folgenden lege ich nun eine andere Folie meiner Romanlektüre vor. Diese basiert auf einer Beobachtung: Schon im ersten Romankapitel, in der Eröffnungsszene von „Rosenfest“, ist eine 8-mm-Kamera, die der permanent filmende Andreas bei sich trägt, ein zentrales Motiv des Erzählens. Beinahe ließe sich von einem weiteren und ergänzendem Hauptakteur sprechen. Ausgangspunkt für einen Weg in den Terrorismus (der als solcher im Roman nicht benannt wird) ist also nicht eine wie auch immer

[4] Scholz, Leander: Rosenfest. München: DTV 2003, S. 7.

[5] Vgl. hierzu auch den Aufsatz von Sandra Beck in diesem Band.

geartete linksradikale Politisierung aus dem studentischen Umfeld heraus, sondern zunächst nur der Umstand, ein Teilnehmer, ein Zuschauer und ein Darsteller zugleich bei einem großen Krawallspektakel zu sein. Immer präsent und beteiligt bei den darauf folgenden Ereignissen der Romanhandlung sind neben Zeitungsfotos und -artikeln, neben den selbst gemachten Schmalfilmversuchen insbesondere Fernsehaufnahmen und Kinobilder. Diese tauchen als konkrete „Gegenstände" innerhalb der erzählten Welt auf, sie sind darüber hinaus sowohl im Denken der Personen verhaftete als auch in sprachlicher Gestaltung ebenso rekurrente wie konstante Elemente. Nach dem zitierten Auftakt nenne ich an dieser Stelle als nur ein Beispiel das Ende des Romans in Bezug auf diese Medien: In der Schlussszene des letzten Kapitels steht „Gudrun" in einer Boutique kurz vor ihrer Verhaftung. Zu diesem Zeitpunkt ist sie bereits das letzte noch freie Bandenmitglied:

> „Sie stellt sich vor, wie es ausgesehen hätte, wenn sie in dieser Bluse mit den anderen verhaftet worden wäre. Wie sie jetzt auftauchen würde in den Fernsehbildern der Sondersendung, mit nach hinten gefesselten Armen, selbstbewusst in die Kamera schauend wie eine moderne junge Frau."[6]

Der Erzählverlauf entfaltet sich dabei nach einem „Entwicklungsverlauf" und dieser kann wie folgt zusammengefasst werden: Die Protagonisten wollen zu Beginn zunächst selbst Produzenten bewegter Bilder sein. Sie sind dabei schon imitierend Kinobildern verhaftet, denen sich sehr rasch und schnell steigernd ein Denken als (Film-)Bild, als Zeitungsschlagzeile, als Fernsehaufnahme aufdrängt. Im Fortlauf der Geschichte des „Rosenfestes" entpuppen sich die menschlichen Hauptakteure nun zunehmend als von Medien und Medieneffekten nicht zu separierende Darsteller in einer ebenso konstituierten Welt. Und darüber hinaus bedient sich die gesamte sprachliche Darstellung einem Repertoire von Momentaufnahmen, Bildausschnitten, Fokussierungen etc. Dadurch baut der Roman spezielle Szenarien auf. Wie er als literarischer Text damit einen Einsatz findet, dem nicht allein popkulturelle Anordnungsmuster als Selbstzweck unterstehen, und wie er durch seine Verfahren ein bestimmtes Medienkonzept aufnimmt und fortschreibt, werde ich in einem Montageverfahren mit Zitaten der Medientheoriegeschichte verdeutlichen.

Das geschilderte Erzählverfahren mag als literarisches Erzählprinzip und als solches in Anwendung auf eine Reihe historischer Ereignisse zu-

[6] Scholz, Rosenfest. 2003, S. 245.

nächst nicht außergewöhnlich sein. Bezogen auf das hier vorliegende Sujet, also auf die Entstehungsmomente des bundesrepublikanischen Linksterrorismus, lese sich an und durch diese Anordnung des Erzählten eine spezielle Qualität heraus. Dass nämlich gerade der Medien-Begriff mit seinem Bezug auf den Diskurs RAF-Terrorismus als historischer und zu historisierender gelesen werden muss, liegt diesem Vorgehen als Vermutung zugrunde.

Zu Beginn meiner Fährtenlese gehe ich zunächst der Überlegung nach, ob der Roman, der sich so vehement einer Treue zu den historiographischen Fakten und quellenbasierten Berichten verweigert,[7] auf einer davon abweichenden Ebene nicht doch ein historisches Erzählen offenbart.

Nicht die überlieferte Mediennutzung des terroristischen Personals zu rekonstruieren ist dabei mein Ziel, beispielsweise der übliche Verweis auf die Filmtätigkeiten des RAF-Mitbegründers Holger Meins, einem Studenten der „Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin".

Vielmehr schaue ich auf diskursive Flankierungen zu Zeiten der Herausbildung der Roten Armee Fraktion, auf Debatten rund um Medien und gewalttätige politische Aktionen. Als ein wichtiger, wenn nicht der wichtigste ideengeschichtlich-konzeptuelle Einfluss der westdeutschen Stadtguerilla gelten die strategischen Schriften von Guerilleros und Intellektuellen aus den Befreiungskämpfen der sogenannten Dritten Welt und der ehemaligen europäischen Kolonien.[8] So werde auch ich mit diesen beginnen, frage

[7] Von gemeinsamen Taten, von Szenarien und Szenen, wie sie uns von Personen aus der bundesrepublikanischen Geschichte mit den gleichen Namen wie die Romanhelden überliefert sind, hat beispielsweise die Fahrt nach Frankfurt und die Kaufhausbrandstiftung Eingang in die Romanhandlung gefunden. Der folgende Frankreichaufenthalt ist ebenso belegt wie das dortige Wohnen bei Régis Debray. Doch im Roman wird während dieser Zeit (1969) das Attentat auf Rudi Dutschke verübt (11.04.68) und ein „Bullenmord" geschildert, der sehr viel Ähnlichkeit mit der Ermordung von Norbert Schmid bei der Verhaftung von Margrit Schiller hat (15.07.71). Andererseits ist der Gefängnisaufenthalt der Kaufhausbrandstifter 1968/69 außen vor gelassen. Auch viele entscheidende Personen wie Ulrike Meinhof bleiben unerwähnt etc.

[8] Vgl. dazu Daase, Christopher: Die RAF und der internationale Terrorismus. Zur transnationalen Kooperation klandestiner Organisationen. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hamburg: Hamburger Edition 2007. S. 905–929. Auch Elter, Andreas: *Die RAF und die Medien. Ein Fallbeispiel für terroristische Kommunikation*. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hamburg: Hamburger Edition 2007. In: ebd., S. 1060–1074.

nach ihren inhärenten Medienkonzepten. Anschließend wende ich den Blick auf einen zeitnah veröffentlichten Text von Hans-Magnus Enzensberger, den „Baukasten zu einer Theorie der Medien", in dem wiederum die Stadtguerilla aufgegriffen wird. Hier liegt der Ausgangspunkt, jedoch frage ich in Erweiterung: Ist der Roman „Rosenfest" eher als eine historische Beobachtung zweiter Ordnung zu lesen, indem er weniger von Medienvorstellungen in Stadtguerilla- und Terrorismusdiskursen ausgeht als vielmehr von Konzepten rund um „das Mediale" erzählt, die einem Terrorismus Vorschub gaben? Was für ein Medienbegriff kann das sein? Als Kontrastpunkt zu Enzensberger setze ich hier zwei Zeitungsartikel von Jean Baudrillard, die er im Herbst des Jahres 1977 veröffentlichte.

Solche Diskurse jedoch wären vom Autor Scholz natürlich nicht einfach nacherzählt worden. Wie er sie erzählt und was er gestaltet, ob er eine eigene Verhandlung dieses „Medialen" für die RAF schreibt, soll in einem weiteren Schritt rekonstruiert werden. Letztlich und abschließend stellt sich die Frage, ob dieser eigene Eingriff selbst wiederum ein Eingriff in ein Denken und Darstellen der RAF-Historie geworden ist.

Wenn der Roman also nicht *die*, sondern *eine*, gar eine *andere* Geschichte der Entstehung linksradikalen Terrorismus' und der Ereignisse rund um sein schillerndstes Pärchens erzählt, dann behandelt er natürlich ein weiteres Mal diese Ikonen. Und nicht nur der Roman „Rosenfest" beginnt mit Bildern, auch die Emergenz der „Roten Armee Fraktion" ist eine Bildgeschichte.

Denn schon im berühmten Gründungsakt der RAF waren ja Bilder, zunächst nicht unbedingt bewegte, kaum von einem „eigentlichen" terroristischen Ereignis zu separieren: In der Bibliothek in der Berliner Miquelstraße 83 sollte am 14. Mai 1970 an einem Buch gearbeitet werden. Aus diesem Grund trafen sich im Lesesaal des „Deutschen Zentralinstituts für Soziale Fragen" die Journalistin Ulrike Meinhof und der wegen Brandstiftung inhaftierte Andreas Baader. Doch zu dem geplanten Buch – für ein solches mit dem Titel „Organisation randständiger Jugendlicher" hatte der Verleger Klaus Wagenbach einen fingierten Vertrag unterschrieben um die Zusammenarbeit zu ermöglichen – kam es nicht. Denn: „Mit Masken und Pistolen. 2 Frauen (und 2 Männer) befreien einen Häftling. Die Gangster schossen drei Menschen nieder."[9]

[9] Bild-Zeitung am 15. Mai 1970. Zitiert nach Biesenbach, Klaus (Hg.): Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Band 1. Göttingen: Steidl 2005, S. 71.

Vier Tage nach der Befreiung stand im „Spiegel“ in einer recht homonymen Wortwahl, dass es „den Baader-Befreiern eher um ein Zeichen als um Baader selbst ging“[10]. Und in der Berliner Untergrund-Zeitschrift „agit 883“ wurde mit einer Bild-Text-Collage unter dem Titel „Baader is free“ dann aufgerufen: „Die Rote Armee aufbauen!“[11]

Unverzüglich wurde die Öffentlichkeit über diesen Vorgang ins Bild gesetzt – das berühmte Fahndungsplakat von Ulrike Meinhof ist mittlerweile Gut des kollektiven Gedächtnisses.

Doch über ein Verhältnis zwischen Bild, Schrift und Ereignis soll an dieser Stelle nicht anhand von konkreten Beispielen aus dem Zeitungssektor oder der Fahndung weiter nachgegangen werden. Vielmehr leitet eine andere Frage die weitere Suche ein: Welche Vorstellungen waren in der Schwebe von politischer Aktion und dem, was „Medien“ ausmacht, so dass es zu genau diesem Gründungsakt kommen konnte?

Zunächst war eine Gefangenenbefreiung von „anarchistischen Gewalttätern“, so die Bezeichnung des ersten Fahndungsplakats, nichts Neues. Ja es ließe sich sagen, dass zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine ungefähr 100jährige „Tradition“ unter Linksrevolutionären zurückgeblickt werden konnte. Doch weniger die europäischen Anarchisten der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, sondern viel eher die zeitgenössische Befreiungsguerilla in außereuropäischen Ländern werden ins Feld der begründenden Einflüsse geführt.

Unter der Überschrift „Die bewaffnete Propaganda“ schrieb der brasilianische Guerillero Carlos Marighella (1911–1969) demgemäß im Juni 1969 in einer seiner letzten, aber wohl berühmtesten Veröffentlichungen über die zentrale Bedeutung des Bemühens um öffentliche Unterstützung:

> „Jede einzelne und die Gesamtheit der bewaffneten Aktionen des Stadtguerillero sind Formen der bewaffneten Propaganda. Die Berichterstattung über die mit genau festgelegten Zielen durchgeführten Aktionen in

[10] Spiegel 21/1970 vom 18. Mai 1970, S. 100.

[11] agit 883 Nr. 61 vom 22.05.70, S. 2. Weitere Aufrufe und Proklamationen in diesem selbsternannten „Kampfblatt der kommunistischen Rebellen“ folgten. Nur folgerichtig werden in der Ausgabe Nr. 65 im Impressum neben dem Redaktionskollektiv auch Personen wie Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Horst Mahler, Gudrun Ensslin und „alle Verfolgten und alle Inhaftierten des Pigregimes“ angeführt. In der Ausgabe 80 vom 11.05.1971 wird dann das komplette Papier „Die Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla“ abgedruckt.

> den Massenkommunikationsmitteln wird unweigerlich zur Propaganda, wie auch Banküberfälle, Hinterhalte, Desertionen, Waffenumleitungen, Gefangenenbefreiung, Hinrichtungen, Entführungen, Sabotage, Terrorismus und der Nervenkrieg. Flugzeugentführung und überfallene und unter Kontrolle gebrachte Schiffe können manchmal reine Propagandaaktionen der Revolutionäre sein.
>
> Dennoch kann der Stadtguerillero nicht auf eine Untergrunddruckerei, Vervielfältigungsmaschinen und ähnliches zur Herstellung von kleinen Untergrundzeitungen, Pamphleten, Flugblättern und anderem Propagandamaterial gegen die Diktatur verzichten. […]
>
> Andere Formen der Propaganda sind Tonbandaufnahmen, Besetzung von Radiostationen und Lautsprecherzentralen, Bemalen von Hauswänden und anderen, kaum zu erreichenden Flächen. Ihre Anwendung verlangt den Charakter einer bewaffneten Aktion. Mit Briefen, die an bestimmte Anschriften gerichtet sind und die Ziele der bewaffneten Aktionen erklären, kann auf bestimmte Bevölkerungsgruppen Einfluß genommen werden."[12]

Marighellas „Minihandbuch des Stadtguerilleros" erschien im Frühjahr 1970 in der Reihe „Sozialistische Politik" des Otto Suhr Instituts, Berlin. Der Text gilt als einer der ideologisch-konzeptionellen Haupteinflüsse für das strategische Papier „Das Konzept Stadtguerilla", das die RAF 1971 veröffentlichte. Ausgehend von Marighellas Textausschnitt wird deutlich, wie sehr das strategische Planen ganz in der Tradition von „Dynamit und Druckerpresse" als Voraussetzungen dessen verhaftet ist, was unter dem Sammelbegriff „Terrorismus" seit den Umtrieben russischer Anarchisten zusammengefasst ist. Über die Herausbildung ihrer Vorgehensweise wiederum fasst Andreas Elter in seiner Betrachtung zur RAF und „den Medien" zusammen:

> „Für die Entstehung des Konzepts der Propaganda der Tat waren die Erfindung des Dynamits und die Verbreitung der Massenpresse entscheidend. Denn diese Strategie intendiert sowohl eine große physische Zerstörungskraft als auch eine hohe kommunikative Wirkung; in ihr verschmilzt die Tat mit ihrer medialen Verbreitung. Wir haben es mit der Quintessenz des modernen Terrorismus zu tun, einer Gewalt- und Kommunikationsstratgie kleinerer Gruppen."[13]

[12] Marighella, Carlos: Minihandbuch des Stadtguerilleros. In: Sozialistische Politik. Hrsg. vom Otto Suhr Institut Berlin. 2. Jg., Nr. 6/7 1970, S. 143–166.

[13] Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 64.

Doch war das Angebot an Medien und Techniken um das Jahr 1970 selbstverständlich immens angewachsen. Zwar wurde das Radio vom brasilianischen Revolutionär aufgezählt, bewegte Bilder beispielsweise aber fanden keine Erwähnung. Mag Marighellas Text auch für ein so genanntes Dritt-Welt-Land ohne entsprechende Infrastruktur verfasst worden sein, so zeigt er doch, dass Medieninnovationen zunächst in eine fortlaufende Reihe unter die Leitidee „Kommunikation" gesetzt wurden. Technische Medien stellten in Bezug auf revolutionäres Vorgehen eine Erweiterung allein der Möglichkeiten zur Erzeugung von Angst respektive Verbreitung aufständischer Atmosphäre dar, kurzum: Propaganda. Diese basierte auf dem Wort, das nun nicht mehr allein gelesen, sondern auch aus dem Radioapparat gehört werden konnte. Neue Medien verlangten nun nicht nach einer veränderten Planungsweise, sondern wurden dankbar aufgefasst als eine weitere Verteilungstechnik für die Ausstreuung des Inhalts „revolutionärer Kampf". Dabei war allein entscheidend, dass der Guerillero sowohl Produzent sei (Druckerpresse, Tonband) als auch über Distributionsmöglichkeiten verfüge (Untergrundzeitung, besetzte Radiostation) oder dass er aber so frappierende gewaltsame Aktionen durchführe, dass die „Berichterstattungen" in den „Massenkommunikationsmitteln" diese nicht ignorieren können.

Doch auch in Westeuropa, wo sich die entsprechende technologisch-mediale Infrastruktur bereits längst durchgesetzt hatte, war das Medienbild nicht allein der militanten Linken, sondern des gesamten Spektrums sozialistischer Bewegungen im Jahr 1970 auf einem Reflexionsstand einer Mediensituation, „die dem historischen Stand von 1900 entspricht"[14]. Dieser Vorwurf stammte von Hans Magnus Enzensberger. Im März '70, zwei Monate vor der Baader-Befreiung, erschien das „Kursbuch 20" mit dem Titel „Über ästhetische Fragen", herausgegeben von Enzensberger im Suhrkamp-Verlag. Auf knapp 30 Seiten veröffentlichte er einen Text unter der Überschrift „Baukasten zu einer Theorie der Medien". Mit den darin ausgebreiteten Thesen wollte er dem kritisierten Missstand Abhilfe verschaffen.

Das ist insofern wichtig, da in dieser annähernden Zeitgleichheit von Baader-Befreiung, Schriften zur Guerilla-Methode und „linker" Medien-

[14] Enzenberger, Hans Magnus: Baukasten zu einer Theorie der Medien. In: Kursbuch 20. „Über ästhetische Fragen". Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 159–186. S. 167.

theorie ein Knotenpunkt ausgemacht werden kann. Hier kreuzen sich nämlich eine sich politisch gerierende Praxis namens „Guerilla“ (Eigenname) oder auch „Terrorismus“ bzw. „anarchistische Gewalttat“ (Zuschreibungen) und eine Theorie für und über zeitgemäße Massenkommunikationsmedien, die sich in Praktiken verankert sehen möchte – und beide firmieren als linke „Avantgarde“.

Das „Mediale“ der revolutionären Linken Westeuropas beschränkt sich nun nach Enzensberger auf Texte, Druckerzeugnisse und deren Publikation. Hier nimmt er eine entscheidende widersprüchliche Lücke in Zeiten elektronischer Medien wahr. Denn 1970 wenden sich selbst die jungen Sozialisten, Kommunisten, Anarchisten

> „mit sprachlich, inhaltlich und formal exklusiven Zeitschriften an eine Öffentlichkeit von Einverstandenen. […] Vermutlich hören ihre Produzenten die Rolling Stones, verfolgen auf dem Bildschirm Invasionen und Streiks und gehen ins Kino zum Western oder zu Godard; nur in ihrer Eigenschaft als Produzenten sehen sie davon ab, und in ihren Analysen schrumpft der ganze Mediensektor auf das Stichwort Manipulation zusammen.“[15] (Enzensberger, S. 165)

Enzensberger will und kann den „Manipulations-Verdacht“ nicht gänzlich ausräumen, aber er erkennt in den technischen Möglichkeiten und der „Struktur“ der zeitgenössischen Medien auch politisch-emanzipatorisches Potential – nicht umsonst knüpft er nach eigenem Zugeständnis an Brechts Radiotheorie und Benjamins Reproduktionsaufsatz an. Die von Enzensberger genannten „neuen Medien sind ihrer Struktur nach egalitär“[16], sie könnten aus jedem Empfänger potentiell auch einen Sender machen, also aus jedem Rezipienten einen Produzenten. Und sie haben Massencharakter. Letztlich werde die Frage obsolet, ob die Medien manipuliert werden und durch wen. Revolutionär sei nun nicht mehr die Vorstellung, dass die Manipulateure verschwänden, sondern dass durch medientechnische Entwicklung ein jeder Manipulateur werde.[17] Ihm schweben dabei netzartige, wechselwirkende Kommunikationsmodelle vor, beispielsweise „ein Videonetz politisch arbeitender Gruppen“[18].

[15] Enzensberger, Baukasten. 1970, S. 165.
[16] Ebd., S. 167.
[17] Ebd., S. 166.
[18] Ebd., S. 170.

Und so wie der Andreas Baader in „Rosenfest“ als Auftakt mit der Schmalfilmkamera herumrennt, scheint er auf den ersten Blick auf Enzensberger’schen Pfaden zu wandeln. Dieser schrieb: „Tonbandgeräte, Bild- und Schmalfilmkameras befinden sich heute schon in weitem Umfang im Besitz der Lohnabhängigen. Es ist zu fragen, warum diese Produktionsmittel nicht massenhaft […] in allen gesellschaftlichen Konfliktsituationen auftauchen“[19].

Doch geht die politische Aktion, dem Baukasten nach, über ein Agieren mit der Kamera in der Hand hinaus. Auch Enzensberger schaut nach Süd- und Mittelamerika. Dort erkennt er eine Strategie, die den Akteuren selbst gar nicht bewusst zu sein scheint, die aber ihre Praktiken bestimmt und die mit dem Abstand durch den europäischen Intellektuellen deutlich wird. Unter 13. schreibt Enzensberger über die „objektiv subversiven Möglichkeiten der elektronischen Medien“:

> „Während noch vor fünfundzwanzig Jahren die Massaker der Franzosen auf Madagaskar, nahezu hunderttausend Tote, nur den Leser von *Le Monde* als fait divers zur Kenntnis kamen und deshalb in der Metropole unbeachtet und folgenlos geblieben sind, schleppen die Medien heute die Kolonialkriege in die Zentren des Imperialismus ein.
>
> Noch deutlicher werden die unmittelbar mobilisierenden Möglichkeiten der Medien dort, wo sie bewußt subversiv gebraucht werden. Ihre Anwesenheit potenziert heute den Demonstrationscharakter jeder politischen Handlung. Die Studentenbewegungen in den USA, in Japan und in Westeuropa haben das frühzeitig erkannt und anfänglich im Spiel mit den Medien erheblich Augenblickerfolge erzielt. Diese Wirkungen haben sich abgenutzt. Das naive Vertrauen in die Magie der Reproduktion kann organisatorische Arbeit nicht ersetzen; nur aktive und kohärente Gruppen können den Medien das Gesetz ihres Handels aufzwingen. Das läßt sich am Beispiel der Tupamaros in Uruguay zeigen, deren revolutionäre Praxis die Veröffentlichung ihrer Aktionen impliziert. Die Akteure werden damit zu Autoren. Die Entführung des amerikanischen Botschafters in Rio de Janeiro wurde im Hinblick auf ihr Echo in den Medien geplant. Sie war eine Fernseh-Produktion. Die arabischen Guerilleros gehen ähnlich vor. Die ersten, die solche Techniken international erprobt haben, waren die Cubaner; Fidel hat das revolutionäre Potential der Medien von Anfang an richtig eingeschätzt (Moncada 1953). Die illegale politische Aktion erfordert heute maximale Geheimhaltung und maximale Publizität zugleich.“[20]

[19] Ebd.
[20] Ebd., S. 174, 175.

Hier nun kann ein entscheidender Formierungsmoment der „Roten Armee Fraktion“ gesehen werden: Nach der „Abnutzung“ des „Spiels mit den Medien“ jenseits des Höhepunkts der Studentenunruhen um 1968 versucht nun eine „aktive und kohärente Gruppe“ „den Medien das Gesetz ihres Handels aufzuzwingen“.

Entgegen der historischen Situation am 2. Juni 1967, in die wir durch Filme wie „Der Polizeistaatsbesuch“ von Roman Brodmann Einsicht erhalten können, ist im Roman „Rosenfest“ allein und ausschließlich Baaders Kamera zugegen,

> „es war niemand da, keine Fernsehkameras, keine Öffentlichkeit, die das Verhältnis von politischem Zweck und polizeilichen Mitteln zum kritischen Thema hätte machen können. Kein gutpositioniertes Kamerateam, das die hilflosen Augen der braven Revoluzzer hätte bündeln können.“[21]

Und nicht allein die Fernsehkameras sind *nicht* zugegen. Die 8-mm-Kamera von Andreas wird noch im Verlauf des 2. Juni zerstört in der Auseinandersetzung der Demonstrierenden mit der Polizei.

> „Der kostbare einzige Zeuge wurde direkt vor den Augen von Andreas und Gudrun zertreten. Das schwarze Plastik zerbarst in Splitter, als sollte nichts mehr, nicht ein einziges Bauteil daran erinnern, daß die Welt auch anders hätte gestaltet sein können. Und je deutlicher wurde, daß die vielen Schuhsohlen keines der Super-8-Bilder übriglassen würden, desto sicherer wusste Andreas, daß sein Gedächtnis nun die Stelle des jetzt blinden und toten Kastens treten mußte.“[22]

Von Subversion durch Medieneinsatz im Enzensberger’schen Sinne wird nach diesem Auftakt im Roman nichts weiter erzählt. Die Möglichkeiten, Produzent zu sein, wird dem Protagonisten genommen, aber ein Einsatz im Sinne des Baukastens scheint von ihm auch gar nicht intendiert zu sein. Allein an einer Stelle bleibt rudimentär etwas davon übrig. „Peter“ schreibt an „Andreas“ in Rom über die Bilder der Verhaftung einer Frau nach einem „Bullenmord“: „War alles auch noch im Fernsehen und hat ordentliche Propagandabilder gegeben. Also, um es kurz zu machen, wir planen was, damit es ordentlich knallt, in Hamburg. Ihr wißt schon, worum es geht. Staatsfeind Nr. 1. Macht ihr mit?“[23] Dieser Peter entpuppt sich als

[21] Scholz, Rosenfest. 2003, S. 13.
[22] Ebd., S. 16.
[23] Ebd., S. 209.

Polizeispitzel, was diesem verpuffenden Propagandavorschlag allein eine ironische Note gibt, mehr nicht.

Zwei Jahre nach Veröffentlichung des „Baukastens" vollzieht Hans Magnus Enzensberger dann übrigens eine Abkehr von einer Guerillakommunikation nach seinen Medienthesen. Im Zuge seiner Recherchen zum spanischen Anarchismus rekonstruiert Enzensberger die Lebensgeschichte des Syndikalisten und anarchistischen Revolutionärs Durruti, der 1936 im Spanischen Bürgerkrieg starb. In einem Bezug zur zeitgenössischen Stadtguerilla sieht er im Kontrast zu den spanischen „Solidarios" der 1930er Jahre einen entscheidenden Unterschied:

> „Ob es die Darstellung des Terrorismus als Gegen-Gewalt ist oder auch der wiederholte Hinweis darauf, dass die ‚Solidarios' selbst Arbeiter sind und noch im Exil ihren Lebensunterhalt mit eigenen Händen verdienen, kontinuierlich wird die Abhängigkeit des politisch-strategisch definierten Terrorismus vom proletarischen Massenkampf dokumentiert und so dem Leser intensiv vermittelt.
>
> Konfrontiert dieser nun die Darstellung der historischen Widerstandsbewegung mit der aktuellen Stadtguerilla, so wird genau an diesen Punkten, in der dialektischen Verschränkung von proletarischer Erhebung und Terrorismus sowie in Bezug auf seinen jeweils unmittelbaren Handlungskontext, die schärfste Differenz zur Gegenwart erfahren."[24]

Bei der Stadtguerilla des Jahres 1972 also, und damit bei der „Roten Armee Fraktion" kurz vor der Verhaftung der Gründer-Generation, war für den Kursbuch-Herausgeber von subversivem Mediengebrauch oder Aufzwingen von Regeln keine Rede mehr. Sehr schnell wurde deutlich, dass eine einfache Übertragung der Methoden und Ideen von Stadtguerilla aus den Befreiungskämpfen der so genannten „Dritten Welt" oder aus historischen europäischen Vorbildern nicht möglich war. Das ist bei Enzensberger ein Vermittlungs- und Dokumentationsproblem inhaltlicher Art, nicht medienspezifischer. Der stark explizierte kommunikative Impetus von Enzensbergers Medientheorie spielt für sämtliche Akteure des Romans „Rosenfest" keine Rolle. Er taucht am Anfang auf, ähnlich wie im Gründungsmoment der RAF bei der Baader-Befreiung, und verglüht dann sehr rasch.

Doch eine veränderte Lage durch einen anders gearteten Medienbegriff, dessen Fokus weniger auf „Kommunikation" lag, dafür aber andere Effekte

[24] Enzensberger, Hans Magnus: Der kurze Sommer der Anarchie. Buenventurra Durrutis Leben und Tod. Frankfurt/M.: Surkamp 1972, S. 83.

betonte, blieb im hier erörterten Zusammenhang nicht unbeobachtet. So schrieb in jenem „Kursbuch 20“ im Jahr 1970 neben Enzensberger noch ein anderer Autor über revolutionäre Aspekte moderner Übertragungs- und Speichermedien. Dieser weniger prominente Aufsatz führt eher auf die Fährte der Manier, in der Scholz die Emergenz oder auch Urszenen des bundesdeutschen Terrors erzählt. In diesem Text nun mit dem etwas skurrilen Titel „Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster“ reflektiert Eckhard Siepmann über eine Veränderung im Denken des „Medialen“ durch neue Medien. Siepmann geht dabei über eine Dominanz des Kommunikationscharakters hinaus:

> „Physiologisch: die elektronischen Produktivkräfte destruieren die überkommenen Dimensionen unseres Wahrnehmungsfeldes, unserer Vorstellung von Raum und Zeit, die optische, haptische und akustische Beziehung zu unserer Umgebung. Durch Telegraphie, Telephon, Television verschwindet die beschränkte ‚Umwelt‘: die Welt als Ganzes wird zur Umgebung. Wir sind in jedem Augenblick überall dabei, ganz ‚unzusammenhängende‘ Prozesse strömen gleichzeitig auf uns ein; mixed media und environment sind die naiven Versuche, dieser Konstellation mit dem guten alten ‚Übersetzungsmedium‘ der Wahrnehmung, der Kunst, Herr zu werden. Die elektronische Kommunikation gestattet kein ‚Gegenübertreten‘ mehr; jeder ist jederzeit ‚in‘. An die Stelle der Wahrnehmungs*perspektive* tritt das Wahrnehmungs*feld*. Privatheit löst sich darin auf zu gesellschaftlichem Handeln; die orthodoxen Verhaltensmuster versagen und fordern Entscheidung und Selbstständigkeit heraus; die Beschränktheit des Provinziellen und der Parzellierung verschwinden in der Erfahrung der Um-Welt als Totalität. Und diese neue Qualität der Umwelt existiert nicht in dem Bewusstsein *über* ein verändertes *Objekt* der Wahrnehmung, sondern ihr Subjekt selbst wird zum Objekt, das die Medien physiologisch verändern. Hier hat nicht ein Freund der Künste ein Buch in der Hand, sondern die Elektronik hat den Freund der Künste in der Hand.“[25]

An Überlegungen dieser Art angelehnt verfährt auch Leander Scholz in „Rosenfest“. Das Darstellen beispielsweise mit einer Aufhebung von einer „realen Welt“ und ihren vermittelbaren Abbildungen kann also bei ihm in Verhandlungen über „das Mediale“ aus dem Entstehungszusammenhang seines Sujets, seines historischen Ausgangsmaterial gewonnen werden. Das

[25] Siepmann, Eckhard: Rotfront Faraday. Über Elektronik und Klassenkampf. Ein Interpretationsraster. In: Kursbuch 20. „Über ästhetische Fragen“. Hrsg. von Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970, S. 187–201. S. 189.

Medium oder besser die Medien sind (auch) Akteure. Das Ereignis, das Dargestellte und das menschliche Subjekt in Einzelelemente zu separieren und in entsprechende vermeintlich adäquate Formen zu codieren, sei es eher dokumentarisch oder eher künstlerisch oder beides zugleich, erscheint unmöglich. „Die Medien" werden als mehr als ein Relais von Information gedacht, dem sich subversiv, zur Propaganda etwa, ein Gesetz aufzwingen ließe. Medien (in ihrem zugegebenermaßen etwas vagen Plural) scheinen ihren Einsatz über Referenz und Bedeutung zu erkämpfen und den Sinn und die Sinne auflösend zu durchdringen.

Mit dem Tod von Andreas Baader in seiner Stammheimer Zelle dann stirbt – allerspätestens – auch die genannte linke Avantgarde-Vorstellung in dem Vordenken von politisch-revolutionären Medientheorien. In der französischen Tageszeitung „Libération" vom 4.11. beziehungsweise vom 5./6.11.1977 schreibt Jean Baudrillard analysierend in zwei Teilen mit den Überschriften „Mogadischu" und „Stammheim" über die Geschehnisse im rechtsrheinischen Nachbarland. Darin reflektiert er auch „das Mediale" des RAF-Terrorismus zwei Wochen nach dem berühmten 18. Oktober:

> „Die Medien sind terroristisch auf ihre Weise: pausenlos sind sie tätig, um (rechten) Sinn, bon sens, zu produzieren, den sie gleichzeitig überall wieder zerstören, indem sie skrupellose Faszination erzeugen, Lähmung des Sinns also, denn allein das Scenarion zählt. […] Allein die Radikalität des Spektakels und die Brutalität des Scenarios sind original und nicht weiter zu reduzieren. Das Spektakel des Terrorismus erzwingt den Terrorismus des Spektakels. […] Der Terrorismus an sich ist nicht gewaltsam; wahrhaft gewaltsam ist erst das von ihm entfesselte Spektakel. Das ist unser ureigenstes Theater der Grausamkeit […] Gleichzeitig ist es ein Simulationsmodell, ein blinkendes Mikromodell, bestehend aus einem minimalen tatsächlichen Ereignis und einem ein maximales Echo erzeugenden Hallraum, wie ein Kristall in instabiler Lösung, wie eine Versuchsmatrix, eine unlösbare Gleichung, die zwar sämtliche Variablen, nie jedoch ein reales Ereignis erscheinen läßt: eine kondensierte Erzählung, ein Flash, ein Scenario, jedem sogenannten tatsächlichen Ereignis das Spektakuläre in Reinform gegenüberstellend – und ein Ritual, also das, was von allen nur möglichen Ereignissen dem politischen und historischen Ordnungsmodell die reinste symbolische Form der Herausforderung entgegenstellt."[26]

[26] Zitiert nach Baudrillard, Jean: Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen. Berlin: Merve 1978, S. 7–17. S. 8, 9.

Wenn der Roman „Rosenfest“ mit seiner Arbeit am Sujet „Baader und Ensslin“ so etwas wie ein „Programm“ besäße, wenn man ihn nicht nur als Erzählung, sondern implizit auch als Theorie liest dessen, was er erzählt und wie er das Erzählte gestaltet, so bietet er in Engführung mit Baudrillards Worten „eine kondensierte Erzählung, ein Flash, ein Scenario, jedem so genannten tatsächlichen Ereignis das Spektakuläre in Reinform gegenüberstellend“. Als Roman setzt er die „Versuchsmatrix“ um. Und wenn ich das Medienecho, den Hallraum, den der Roman erzeugte, betrachte, so ist er selbst wieder ein Simulationsmodell eher in einem Terrorismus des Spektakels als in einem Spektakel des Terrorismus.

Doch zunächst bleibe ich noch innerhalb der Erzählung. In einer umkehrenden Abwandlung der Enzensberger-Worte ist von ihr zu sagen: Es sind von Beginn an nicht ausschließlich die menschlichen Akteure, die den Medien etwas aufzwingen, sondern es sind in gleichem Maße „die Medien“, die den menschlichen Akteur in seinem Handeln beeinflussen. Die Medien können dieser kleinen Gruppe die Gesetze ihres Handelns aufzwingen.

Die Thesen Baudrillards werden von Scholz also „rückdatiert“, sie gelten, auch wenn sie noch nicht ausgesprochen wurden, bereits für die Geschehnisse im Sommer 1967 – und Baader, Ensslin et. al. bewegen sich bereits zu dieser Zeit in einer demgemäß zu denkenden Welt. Dies setzt sich in der Romanerzählung fort bis zu ihrem Höhepunkt, einem spektakulären Sprengungsversuch des Springerhochhauses im zehnten Kapitel. Die Zerstörung, die Gewalt, die brutale Seite des terroristischen Anschlags gerinnt hier sprachlich und tatsächlich zu einer Brutalität des Medienspektakels im Sinne des französischen Medientheoretikers:

> „In diesem Moment explodiert der Bildaufbau, Schlagzeilen, riesige Wortklötze fallen herunter auf die gaffende Menge, die schnell auseinanderströmt. Manche werden von abgebrochenen Titelzeilen verletzt. Ein roter Balken durchstößt lautlos die Schädeldecke eines alten Mannes, pfählt seinen Körper; schiebt sich fast widerstandslos durch den Hosenboden wieder hinaus und kommt erst mit einem dumpfen Geräusch auf dem Asphalt zum Stehen.“[27]

So wurden also nicht nur in, sondern ebenso *mit* dem Roman im Jahr 2001 auch vermeintlich geschlossene Diskurse nach der RAF-Auflösung und der staatstragenden Geschichtsauflösung von Heinrich Breloers „Todes-

[27] Scholz, Rosenfest. 2003, S. 239.

spiel“ durch verwirrende Momente in Form von Um- und Dekodierungen aufgesprengt – und dadurch rückgefragt. Anstelle des „Erinnerns“ der immergleichen Bilder, Phrasen, ideologischen und mentalitätsgeschichtlichen Ursprungstexte werden diese in einer Retrospektion von Medialität arrangiert. Wie schon im Roman die Figur „Andreas“ sein Gedächtnis an Stelle des zerstörten Kamerakastens setzten muss und trotzdem oder gerade aus diesem Grund nichts anderes als Bilder abspeichert, die Medienbilder sind, Effekte, auch wenn sie unvermittelt wahrgenommen scheinen, so verhält es sich mit dem ganzen Roman ähnlich. Daher mein Verdacht in einer überspitzten These: Die Medien zwangen auch dem Roman die Gesetze seines Handelns auf.

Und damit wurde dieser Roman wiederum ein Wegbereiter für eine Veränderung der historiographischen und biographischen Praxis, er wurde also selbst in bestimmtem Maße historischer Akteur. Vom Zeitpunkt seiner Veröffentlichung ausgehend an wird bis heute die nebulöse Gründungsphase der RAF beispielsweise immer mehr als eine Abfolge von inszenierten Filmbildern gedacht und das aufgefundene Material in einem solchen Paradigma aufgelöst – weit jenseits jedweder Manipulationsverdachte.

Wenn nun einer der „Dabeigewesenen“ der Anfangsphase sich erinnert, nämlich Thorwald Proll als einer der „Frankfurter Kaufhausbrandstifter“, so ist das Kinobild nicht weit. In „Rosenfest“ kann er im Übrigen in der Figur „Georg“ erkannt werden. Über sich selbst erzählt Proll nun im Jahr 2003: „Ich war auf jeden Fall romantisch. Ich war pierrot le fou. Wie in dem Godard-Film: der immer träumt und die Realität erst auf den zweiten Blick mitkriegt.“[28]

In diesem Punkt seiner Analyse sollte Enzensberger also doch Recht behalten: Sie gehen ins Kino und sehen Western oder Godard. Und wir sehen die „Rote-Armee-Fraktion“.

[28] Proll, Thorwald/Dubbe, Daniel: Wir kamen vom anderen Stern. Über 1968, Andreas Baader und ein Kaufhaus. Hamburg: Edition Nautilus 2003, S. 25.

Kirsten Prinz

Umkämpft und abgeschlossen?

Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption. Überlegungen zu Bernhard Schlinks Roman „Das Wochenende“ und Bernd Eichingers Film „Der Baader Meinhof Komplex“

1 Anmerkungen zu aktuellen Darstellungen und Erinnerungen an die RAF

Die Wirkung der RAF resultierte nicht allein aus ihrer spezifischen Form terroristischer Gewalt. Befragt man Zeitzeugen nach ihren Erinnerungen, so wird in den Berichten häufig ein Szenario der Unmittelbarkeit hergestellt: Von abgesperrten Straßenzügen und Großfahndungen, von Nachrichtensendungen und Gesprächen in Familien wird berichtet. Bei diesen persönlichen Erinnerungen an die RAF spielt die mediale Vermittlung eine grundlegende Rolle. Dass auf bestimmte Ereignisse und Bilder immer wieder zurückgegriffen wird, hängt sicherlich damit zusammen, dass die RAF von Anfang an ihre eigenen Bilder produzierte. Anders als bei anderen terroristischen Organisationen, wie z.B. der „Bewegung 2. Juni“ waren mediale Inszenierungen Bestandteil ihrer terroristischen Aktionen. Mediale Inszenierungen Mediale Inszenierungen gehörten aber auch zu den staatlichen Maßnahmen in dieser Auseinandersetzung.[1] Knotenpunkt dieses ‚Bilder- und Botschaftsstreits‘ sind die einzelnen Subjekte, sei es durch eine Involvierung im Rahmen von Fahndungsmaßnahmen, sei es durch die Konfrontation mit den Bildern der RAF, die über Medien transportiert wurden.

Doch welche Narrative werden erzählt, wenn nach den Erinnerungen

[1] Zum Einbezug der Medien sowohl in die Terroraktionen der RAF als auch von staatlicher Seite vgl. Steinseifer, Martin: Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977: Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen. In: Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen. Hrsg. von Klaus Weinhauer/Jörg Requate/Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt, New York: Campus Verlag 2006, S. 351–381. Ferner Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008.

an die RAF gefragt wird? Wenn Medien bei der Vermittlung der Ereignisse eine zentrale Rolle spielten, welche Bedeutung kommt ihnen in den Erinnerungen zu? Konstitutiv für den gegenwärtigen Erinnerungsdiskurs sind unter anderem auch Äußerungen in Literatur und Film. Exemplarisch sollen daher zwei relativ zeitnah erschienene, wenn auch gänzlich unterschiedliche Darstellungsstrategien untersucht werden: der Roman „Das Wochenende" von Bernhard Schlink sowie der Film „Der Baader Meinhof Komplex".[2]

2 Erinnerungen an die RAF – Beobachtungen zu individuellen Narrativen

Im Sommer 2008 initiierte ich eine Umfrage mit Kurzinterviews, die als Vorstudie zu einer umfangreicheren Untersuchung mit qualitativen Interviews gedacht ist. Ausgangspunkt war die Frage: „Welche Erinnerungen haben Sie an die RAF?"[3] Diese Frage wurde den Befragten spontan gestellt und in ca. 1–2 Minuten beantwortet. An dieser Befragung nahmen 26 Personen teil, befragt wurden 13 Männer und 13 Frauen der Jahrgänge 1951–1986.[4] Wie aus der Verteilung ersichtlich wird, ist die sogenannte

[2] Der Roman „Das Wochenende" von Bernhard Schlink erschien im Februar 2009, der Film „Der Baader Meinhof Komplex" feierte am 16. September 2008 Premiere.

[3] Der Begriff der Erinnerung wurde hier sehr weit gefasst und diente in erster Linie als ein Einstieg in das Interview. Es wurde in dieser Fragestellung folglich nicht zwischen persönlichen Erfahrungen und vermittelten Inhalten unterschieden.

[4] Aus der Befragung ergab sich folgende Jahrgangsverteilung: 1-mal Jg. 1951, 1-mal Jg. 1957, 5-mal Jg. 1958, 2-mal Jg. 1961, 4-mal Jg. 1965, 1-mal Jg. 1967, 1-mal Jg. 1969, 1-mal Jg. 1970, 1-mal Jg. 1973, 1-mal Jg. 1974, 2-mal Jg. 1976, 2-mal Jg. 1977, 1-mal Jg. 1980, 1-mal Jg. 1984, 1-mal Jg. 1986. Die Personen stammten mit einer Ausnahme aus einem Angestellten- oder akademischen Milieu. Nicht befragt wurden Personen mit Migrationhintergrund, da ich von der Vermutung ausging, dass hier spezifische Deutungs- und Erinnerungsnarrative existieren, die einer differenzierten Untersuchung bedürften. Ebenfalls nicht berücksichtigt wurden geschlechtsspezifische Differenzierungen. Berücksichtigt werden sollte der Kontext der Studie. Im Sommer 2008 war die RAF präsentes Thema in den Medien. Zahlreiche Fernsehsendungen und Verfilmungen thematisierten „68 und die Folgen", die Debatte um die vorzeitige Haftentlassung Christian Klars und Brigitte Mohnhaupts war ebenfalls in den Interviews präsent. An der Justus-Liebig-Universität Gießen fand eine Veranstaltungs- und Filmreihe

68er-Generation mit nur einem Interview (Jahrgang 1951) unterrepräsentiert. Grund für diese Entscheidung war die Vermutung, dass das eigene Erleben von 1968 und der Entstehung der RAF zu spezifischen Erinnerungskonstruktionen führen könnte, bei denen Zeitzeugenschaft, Ereignisdeutungen und politische Bewertungen eine enge Verbindung eingehen. Sicherlich wäre auch eine Untersuchung dieser Altersgruppe interessant. In meiner Befragung ging es jedoch um die Frage, welche Erinnerungen an die RAF von nachfolgenden Jahrgängen zum Zeitpunkt der Befragung gebildet werden.

Auch die nachfolgenden Jahrgänge beziehen sich auf Zeitzeugenschaft, wenn sie ihre Erinnerungen erzählen. Allerdings unterscheiden sich die Berichte je nach Jahrgang oder Jahrgangsgruppen. Als Orientierung kristallisierte sich die Frage heraus, wie ein Zugang zu den vergangenen Ereignissen narrativ hergestellt wurde. Hierbei spielte die Bezugsnahme auf Medien eine besondere Rolle. So betonten die Befragten ab dem Jahrgang 1977 in der Regel, dass sie keine persönlichen Erinnerungen besäßen, sondern nur medial vermittelte. Ab dem Jahrgang 1986 wiederum scheint eine transgenerationelle Vermittlung zuzunehmen, denn nun bezieht man sich in den Erzählungen auch auf die Eltern. Diese Beobachtungen zeigen, dass eindeutige Zuordnungen bezüglich der Vermittlungswege und Darstellungen von Erinnerungen nicht möglich sind. Auch lässt sich nicht sagen, dass Medien mit zunehmender zeitlicher Distanz ein stärkeres Gewicht erhalten würden. Vielmehr ändert sich die Art der Bezugnahme auf Medien.

Folgende Tendenzen, die allerdings noch sehr vorläufigen Charakter haben, konnten bislang herausgestellt werden: Bis zum Jahrgang 1961 haben die Befragten auch als Zeitzeugen berichtet (z.B. von Fahndungsaktionen der Polizei). Die Jahrgänge 1965–1967[5] berichteten verstärkt im Modus der Kindheitserinnerung und schilderten ihre Erinnerungen an Nachrichten

zu „Ikonographien des Terrors?“ statt. Einige der Interviews entstanden in diesem universitären Kontext. Befragt wurden zudem auch Besucherinnen und Besucher der Ausstellung „Kurzer Sommer lange Wirkung“ vom 01. Mai bis 31. August 2008 im Historischen Museum in Frankfurt. Hier zeigte sich, dass lokale Bezüge eine große Rolle spielen, was sich beispielweise in Äußerungen zu Verhaftungen von Holger Meins und Andreas Baader, zum „Attentat auf Alfred Herrhausen“, zur „Startbahn West“ oder zur „Gegenbuchmesse“ zeigte.
Im Folgenden wird meine Befragung zitiert als „Erinnerungen an die RAF. Unv. Umfrage Gießen 2008“.

[5] Die Jahrgänge 1962–1964 blieben in der Umfrage leider unberücksichtigt.

und Gespräche in den Familien. Da in den Erinnerungen nicht zwischen den einzelnen Phasen der RAF unterschieden wurde, reicht der Modus der Kindheits- und Jugenderinnerung sehr weit, bis in die Jahrgänge 1973. Allerdings überwiegt ab den Jahrgängen 1969–1976 die Bezugnahme auf Medien wie dem Fahndungsplakat und Nachrichten deutlich gegenüber den Verweis auf persönliche Erlebnisse. Wie bereits erwähnt, setzt ab den Jahrgängen 1977 eine ausschließlich mediale Bezugnahme ein. Die Erinnerungen werden tendenziell nicht als ‚persönlich', sondern ‚vermittelt' geschildert. Auch die Bedeutung und Funktion der Medien ändert sich: Wurden in früheren Jahrgängen Medien angeführt, um den Konflikt zwischen RAF-Terrorismus und Staat zu verdeutlichen (z.B. Nachrichten, Fahndungsplakat), so wird nun die mediale Vermittlungsfunktion (z.B. Filme und Dokumentationen, ‚Angelesenes') stärker betont.

Wie diese Beobachtungen zur zeitlichen Einteilung zeigen, kann nicht von eindeutigen Brüchen in den Erinnerungsnarrativen ausgegangen werden. So trifft es keineswegs zu, dass der Modus eines unmittelbar Erlebten von einer medialen Vermittlung abgelöst wird. Vielmehr wird sich in den Erinnerungen auf beide Modi bezogen. Auf diese wechselseitige Bezogenheit soll im Folgenden eingegangen werden.

3 Erinnerungen an die RAF – Medialer Erlebnisraum und biographisches Ereignis

Indem zunächst eine Unterscheidung zwischen medialer Vermittlung und Unmittelbarkeit vorgenommen wurde, mag der Eindruck entstehen, es handle sich dabei um einen Gegensatz. Das ist jedoch nicht der Fall. Vielmehr eröffnen Medien erst die Möglichkeit eines unmittelbar Erlebten. So werden insbesondere die Nachrichten zur Entführung Hanns Martin Schleyers oder auch die Verhaftung von Holger Meins und Andreas Baader „hier in Frankfurt", so eine befragte Person Jg. 1965, als persönliche Erinnerungen geschildert.[6] Nachrichten werden von den Befragten explizit als Informationsquelle erwähnt, eine persönliche Erinnerung wird jedoch dadurch geschaffen, dass die Ereignisse mit der eigenen Biographie verbunden werden. Zeitzeugenschaft wird folglich nicht nur über ein direktes Erleben, sondern über die mediale Vermittlung als Teil des eigenen Erle-

[6] Erinnerungen an die RAF. Unv. Umfrage Gießen 2008.

bens hergestellt. Damit schaffen Medien überhaupt erst einen Raum für das subjektive Erleben des RAF-Terrorismus.

Diese medial konstituierten subjektiven Eindrücke können durchaus mit einer Reflexion über Medien verbunden sein. So erwähnt eine befragte Person, Jg. 1954, auf die Frage nach „einem persönlichen Eindruck", dass sie das Buch „Bambule" von Ulrike Meinhof gehabt habe. Es sei ein ambivalenter Eindruck gewesen, wie man Ulrike Meinhof im Buch erlebt habe „und dann praktisch als Terroristin, die dann von den Medien praktisch aufgebaut worden ist zu dem, was es dann halt im Endeffekt auch war."[7] Hier wird der produktive Anteil von Medien bei der Darstellung und Inszenierung des Terrorismus mit eigenen persönlichen Wahrnehmungsweisen verbunden. Anscheinend werden unterschiedliche Medien mit unterschiedlichen Darstellungen und Wertungen in Zusammenhang gebracht, denn die Ambivalenz in der Deutung Ulrike Meinhofs konstituiert sich auch aus dem Gegensatz zwischen ‚Buch' und ‚den Medien', der in diesem Erinnerungsnarrativ erzeugt wird. Hier eröffnet „Bambule" den Raum für eigene persönliche Deutungsmöglichkeiten, die mit der Darstellung durch „die Medien" kontrastiert wird. ‚Das Buch' wird hier zu einem Raum, der mit subjektiven Wahrnehmungen verbunden wird.

Neben solchen medialen Überschneidungen findet auch eine Konzentration auf ein Medium statt. Hier scheint sich das Fahndungsplakat für subjektive Deutungen und Imaginationen besonders anzubieten. Eine befragte Person, Jg. 1974, gab zunächst an, keine „direkten" Erinnerungen zu haben. Auf die Fragen nach „indirekten" wird unter anderem das Fahndungsplakat genannt:

> „Als Kind gab es ja auf allen auf Ämtern und Polizeistationen immer diese Bilder von Terroristen, die gesucht wurden, die haben mich immer sehr beeindruckt, das ist so … ich glaube, weil man immer dachte Terroristen müssten aus anderen Ländern kommen oder andere Namen tragen und die sahen immer so aus, als ob sie Nachbarn sein könnten. Ich glaube, das war das eigentlich Schlimme dabei. [lacht – Anm. der Verf.]"[8]

Das Fahndungsplakat eröffnet hier ebenfalls Raum für eigene Deutungen, die hier narrativ durch die Erfahrung eines Widerspruchs ausgedrückt werden. Die Betrachtung der Bilder ruft Diskrepanzen zwischen eigenen

[7] Ebd.
[8] Ebd.

Vorstellungen und Gesehenem hervor, insofern die Terroristen nicht „aus anderen Ländern“ kommen, sondern auch Nachbarn sein könnten. Indem das Fahndungsplakat bei der Betrachtung persönliche Deutungsweisen und Sinnstiftungen provoziert, scheint es für retrospektive Erinnerungsproduktion als markanter Anknüpfungspunkt zu dienen.

Medien bilden in den Narrativen jedoch nicht allein die Voraussetzung für subjektive Erinnerungen, sondern geben auch Anlass für soziale Interaktionen. So erinnert sich eine Befragte, Jg. 1961:

> „An die RAF, da hab’ ich Erinnerungen an Fernsehabende, wo Eltern empört waren und wir Jugendlichen uns zusammengefunden haben, und das jetzt unabhängig von der politischen Geschichte einfach wir fanden das gut, was da passierte, allein schon aus Opposition den Eltern gegenüber.“[9]

Hier werden die Fernsehabende und das Treffen in der peer group Teil eines Adoleszensnarrativs.

Allerdings wäre es verkürzt, Erinnerungen allein unter medialen Gesichtspunkten zu fokussieren. Gerade die Gespräche zwischen den Eltern oder Großeltern werden immer wieder als Kindheitserinnerungen der Jahrgänge 1965–1967 benannt. Auch andere Narrative sind nicht auf mediale Bezugnahmen angewiesen. So tauchen auch immer wieder Großfahndungen in den Äußerungen der Jahrgänge 1957–1961 auf. Hier wird von abgesperrten Straßenzügen erzählt. Die auf die Kontrollierten gerichtete Maschinenpistole, wird als extrem Bedrohung geschildert. Dieses Ereignis kommt nicht nur in den Berichten von Zeitzeugen vor, sondern wird auch transgenerationell von den Eltern an die Kinder weitergegeben, wie eine Befragte, Jg. 1986, erzählt.

Neben diesen staatlichen Maßnahmen sind es Attentate, die mit persönlichen Erlebnissen verknüpft werden. Unter den Befragten war es insbesondere das Attentat auf Alfred Herrhausen, das Erwähnung fand. Da dieses Attentat 1989 stattfand, kann beispielweise ein Befragter, Jg. 1973, von dem Attentat als einem biographischen Ereignis berichten:

> „Persönliche Erinnerungen habe ich jetzt eigentlich nur über ein Attentat, das war jetzt für mich das Attentat auf Alfred Herrhausen im November 1989. Ich kann mich noch sehr, sehr gut an den Tag erinnern, weil ich da Sport hatte und es war das erste Mal, das mir das wirklich direkt vor Augen

[9] Ebd.

> kam, weil das Attentat auch in Frankfurt passiert ist bzw. in einem Vorort Bad Homburg und es war alles plastisch klar. […] Ansonsten von meinen Eltern wusste ich immer noch, dass es ein Haus am Dornbusch gab, wo Ulrike Meinhof mal gelebt hatte. Das wusste ich noch, deshalb habe ich den Dornbusch immer assoziiert mit RAF. [lacht – Anm. der Verf.]“[10]

Das Attentat wird hier als ein unmittelbares Ereignis, das in der eigenen Umgebung stattfindet, geschildert. Ebenfalls als persönliche Erinnerung wird von der ‚RAF in der Nachbarschaft‘ erzählt. Hier wird von Wohnungen in der Umgebung berichtet, die von RAF-Mitgliedern genutzt wurden. In der Erinnerung bleiben solche Orte eng mit der RAF verbunden, wie in diesem Beispiel das „Haus am Dornbusch“ zeigt.

Diese Beispiele weisen darauf hin, dass sich Erinnerungen an die RAF in einem Geflecht von medialem Erlebnisraum und biographischem Ereignis bewegen. Dieses zeigt sich in den komplexen wechselseitigen medialen und biographischen Bezugnahmen selbst innerhalb kürzerer Aussagen. Eine ausführlichere Untersuchung hätte sicherlich genauer auf das Verhältnis von medialen Bezugnahmen und narrativen Sinngebungsverfahren einzugehen. So könnte untersucht werden, ob bestimmte Medien mit bestimmten Erinnerungsnarrativen und -formen korrespondieren oder welche Funktionen eine explizite Bezugnahme auf bestimmte Medien erfüllt.

Allerdings kann sich eine weitere Analyse nicht in einer medialen Fixierung erschöpfen. So ist danach zu fragen, welche Deutungen und Sinnstiftungen mit der RAF verbunden sind. Als Anknüpfungspunkt könnte beispielsweise die Bedeutung der RAF in Adoleszensnarrativen dienen. Außerdem wäre die Verbindung von RAF und Meinungen zum aktuellen Terrorismus genauer zu untersuchen. Bei der Befragung zeigte sich, dass die Erinnerungen an die RAF umstritten sind. Sie werden häufig mit einer wertenden Bemerkung verbunden, insbesondere bei der Frage von Gewaltanwendung. So weit sich bislang beobachten ließ, wird bei den Formulierungen häufig auf vorgängige Diskurse Bezug genommen. So benutzen einige der Befragten den Begriff des „Sympathisanten“[11]. Allerdings erscheint die Brisanz des Begriffs deutlich abgemildert. Hier wäre das Verhältnis von Bezugnahme auf etablierte Begriffe sowie deren

[10] Ebd.

[11] Zur früheren Bedeutung des „Sympathisanten“ vgl. Balz, Hanno: Der „Sympathisanten“-Diskurs im Deutschen Herbst. In: Terrorismus in der Bundesrepublik. Hrsg. von Klaus Weinhauer u.a. 2006, S. 320–350.

Bedeutungswandel genauer zu untersuchen. Zudem müsste der Begriff der Erinnerung genauer definiert werden. In dieser ersten Umfrage wurde lediglich eine erste Orientierung angestrebt, bei der danach gefragt, wurde, *welche* Narrative existieren, *wie* sie narrativ vermittelt werden und ob jahrgangsspezifische bzw. jahrgangsgruppenspezifische Einordnungen möglich sind.

Während es sich bei diesen „Erinnerungen an die RAF" um persönliche Sinnerzeugungen handelt, soll in einem nächsten Schritt auf literarische und filmische Beispiele eingegangen werden.

3.1 Ausgespielt I – Deutungsstrategien zum Terrorismus in Bernhard Schlinks „Das Wochenende"

Der Autor und Jurist Bernhard Schlink ist seit „Der Vorleser" als Kommentator und Deuter deutscher Erinnerungsdiskurse institutionalisiert. Auch dieser Roman von Schlink ist durch ein Schreibverfahren gekennzeichnet, dass juristische Diskurse, wie z.B. die Frage nach Schuld, literarisch verarbeitet. Die Handlung ist überschaubar: Jörg, ehemaliger RAF-Terrorist, wird aufgrund seines eingereichten Gnadengesuchs vorzeitig aus der Haft entlassen. Seine Schwester Christiane, die durch den frühen Tod der Mutter ihre Rolle übernahm, organisiert in ihrem abgeschiedenen Landhaus in Brandenburg ein Wochenende mit alten Freunden. Dieses idyllisch gelegene, wenn auch renovierungsbedürftige Landgut gehört Christiane und der heimat- und naturverbundenen Freundin Margarethe. Als Gäste kommen außerdem Henner, ein nun erfolgreicher Journalist, Ilse, eine Lehrerin die an diesem Wochenende ihre schriftstellerische Begabung entdeckt, außerdem kommt Ulrich, nun Besitzer mehrerer Dentallabore, mit Frau und Tochter Dorle. Zudem findet sich Karin, jetzt Bischöfin, mit Ehemann ein. Neben diesen alten Freunden nimmt auch Jörgs Anwalt Andreas an diesem Wochenende teil. Auf expliziten Wunsch Jörgs, wird nachträglich noch Marco Hahn, politischer Aktivist, eingeladen. Dieser möchte Jörg mit einer Presseerklärung für eine neue politisch radikale Bewegung gewinnen. Überraschend taucht außerdem Jörgs Sohn Ferdinand auf.

Diese Figuren verkörpern jeweils bestimmte Weltanschauungen und Wertesysteme. So steht die Bischöfin Karin, die bereits aufgrund ihrer Profession als Konfliktschlichterin agiert, für einen toleranten, sich kritisch selbst prüfenden Protestantismus. Karins ausgleichende Handlungen

werden jedoch regelmäßig unterlaufen, so auch von den beiden jüngeren Protagonisten Marco Hahn und Ferdinand. So sieht sich beispielweise Marco Hahn als einen Revolutionär in der Tradition der RAF und als Unterstützer eines neuen globalisierten Terrorismus. Jörgs Sohn Ferdinand hingegen wiederholt in seiner Anklage eine Abgrenzung, wie sie bereits in der 68er-Bewegung gegenüber den Eltern bzw. den Vätern vollzogen wurde.[12]

Tendenziell ist das Schreibverfahren von einer stark typisierenden Darstellung gekennzeichnet. Figurenhandlung und -konstellation konzentrieren sich wesentlich auf die Darstellung der jeweiligen Einstellung zum Terrorismus. Zudem sind in den Dialogen der Figuren aktuelle gesellschaftliche Diskussionen des Jahres 2007 verarbeitet. So werden über Jörgs Gnadengesuch, aber auch über eine Grußbotschaft für „einen obskuren linken Kongreß über Gewalt“[13] Analogien zu Debatten um die Haftentlassung Christian Klars im Januar 2007 hergestellt. Auch das Praktikumsangebot durch den Intendanten des Berliner Ensembles Claus Peymann wird narrativ verarbeitet, wenn Ulrich, Jörgs Freund aus alten Zeiten, äußert: „In Kunst und Kultur nehmen sie solche wie ihn, als Assistenten fürs Bühnenbild oder für die Beleuchtung oder zum Korrekturlesen.“ (WE, S. 26) Schließlich werden über den mehrfachen Mord, aber auch über Jörgs Erscheinungsbild, so z.B. über sein großes, kantiges Gesicht (WE, S. 9), Parallelen hergestellt.

Anders jedoch als im Falle Christian Klars wird dem Gnadengesuch ohne Zögern stattgegeben. Dennoch sind die Auseinandersetzungen um Gnadengesuch und vorzeitige Haftentlassung auch in den Dialogen von zentraler Bedeutung. In einem Gespräch schildert Ilse ihre Erinnerungen an Jörgs Antragsstellung. In diese Erinnerung ist Jörgs Meinung in wörtlicher Rede eingearbeitet: „‚Ich flehe nicht um Gnade. Ich habe diesen Staat bekämpft und er hat mich bekämpft, und wir schulden einander nichts. Wir schulden Treue nur dem eigenen Anspruch.‘“ (WE, S. 15)

[12] „Das Wochenende“ kann somit auch als ein Familien- oder Generationenroman gelesen werden. Darauf verweisen auch Literaturkritiken, z.B. Täter, die im Regen stehen. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01. März 2008, Nr. 52. S. Z5. http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E5E651E371ACC4CB9AC405A91E4D8124D~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Zugriff am 26.02.2009).

[13] Schlink, Bernhard: Das Wochenende. Zürich: Diogenes 2008, S. 10. Im Folgenden abgekürzt als WE.

In den Äußerungen der Figuren werden somit die gesellschaftlichen Debatten wieder aufgenommen. Denn auch die Auseinandersetzungen um die Begnadigung von Christian Klar und um die Aussetzung der Reststrafe bei Brigitte Mohnhaupt konzentrierten sich wesentlich auf die (moralische) Legitimität einer Haftentlassung, da ein Reuebekenntnis von Seiten Klars und Mohnhaupts vermisst wurde.[14]

Schlagworte wie Reue, Schuld und Gnade sind zudem stark christlich-theologisch konnotiert. Im Zusammenhang mit der Haftentlassung ehemaliger RAF-Mitglieder erhalten diese Begriffe performativen Charakter, sodass sich im Akt des Gnadengesuchs auch christliche Rituale von Schuldbekenntnis und Vergebung reproduzieren.[15] Diese Verschränkung

[14] Als Beispiel für die Forderung nach „aufrichtiger Reue" in Bezug auf Christian Klar sei hier lediglich erwähnt: Wittrock, Philipp: Doku-Drama hinter Gittern. In: Spiegel online, 01.Februar 2007. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,463562,00.html (Zugriff am 26.02.2009).
Julia Albrecht, Juristin und Schwester der ehemaligen Terroristin Susanne Albrecht, kommentierte in einem Artikel im „Spiegel" diese enge Verknüpfung von Reue und Haftentlassung: „Die Öffentlichkeit aber fordert diesen Umgang mit der Vergangenheit, fordert eine Absage an die Überzeugungen der Vergangenheit, fordert Reue. Aber wieso eigentlich? Vielleicht empfindet Brigitte Mohnhaupt keine Reue. Sollte Sie auch Reue äußern, wenn sie keine empfindet? […] Reue ist keine rechtliche Vorraussetzung [sic! – Anm. d. Verf.] für die Aussetzung einer Strafe auf Bewährung." Albrecht, Julia: Sie äußern keine Reue und müssen dennoch frei kommen. In: Spiegel online, 30.01.2007. http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,462922,00.html (Zugriff am 26.02.2009).

[15] Dass diese Begriffe sprachliche Performanzen produzieren, die dem christlich-theologischen Bereich entstammen, zeigt sich auch in Kommentaren zum Gnadengesuch Christian Klars. So argumentiert Bettina Gaus, Tochter des Publizisten und Diplomaten Günter Gaus: „Erörtert wird in diesen Tagen mancherlei: die historische Rolle der RAF, das Verhältnis des Staates zu Terroristen, das komplexe Geflecht aus Sühne, Reue und Vergebung. In all diesen Diskussionen verliert Christian Klar den Charakter des Individuums. Er wird zum Symbol. Er ist aber kein Symbol, *sondern ein Mensch, der um Gnade gebeten hat*." [Hervorhebg. von mir – Anm. d. Verf.]. Weiter heißt es mit Kritik an der „Bild" Zeitung: Alle Forderungen nach einer öffentlichen Stellungnahme des Häftlings sind nur eines: populistisch. Christian Klar *hat sich der Gnade ausgeliefert*." [Hervorhebg. von mir – Anm. d. Verf.], Gaus, Bettina: Über die Gnade. In: die tageszeitung, 31.01.2007. http://www.taz.de/index.php?id=archivseite&dig=2007/01/31/a0174 (Zugriff am 26.02.2009).

von juristischen wie christlich-theologisch geprägten Kategorien, wird auch in der Figurenkonstellation wieder aufgenommen. Dieses zeigt sich unter anderem in Karins Predigt und Jörgs Gegenrede. Karins Sonntagspredigt bezieht sich auf die Wichtigkeit der persönlichen Wahrheitsfindung: „Wer wir sind – wenn wir es sähen und begriffen, hätten wir die Chance darüber hinauszugehen. Wenn nicht, blieben wir darin hängen. Darum dürften wir anderen die Wahrheit auch nicht aufnötigen." (WE, S. 199) Dass es in diesem speziellen Zusammenhang nicht allein um Transzendierung qua Selbsterkenntnis, sondern auch um die Freiwilligkeit eines Schuldeingeständnisses gehen kann, wird nicht explizit erwähnt. Allerdings scheint sich Jörg beim anschließenden Frühstück dem Gedanken der freiwilligen Selbsterkenntnis anzuschließen, wenn er im Laufe seiner Rede bekennt: „Ich weiß, daß ich geirrt und Fehler gemacht habe. Ich erwarte nicht, dass ihr billigt, was ich getan habe, oder auch nur meint, der Staat und die Gesellschaft hätten fairer mit uns umgehen sollen. Ich will nur den Respekt, den der verdient, der alles für eine große, gute Sache gegeben und für seine Irrtümer bezahlt hat." (WE, S. 203f.) Gerade in der Gegenüberstellung von Predigt und Gegenrede zeigen sich Strukturanalogien in der Argumentation. Damit verweist der Text auf bereits etablierte Deutungsmuster, die eine enge Verbindung von Protestantismus und terroristischem Handeln herstellen.[16]

Ein weiteres Thema, das der Roman literarisch verarbeitet, sind aktuelle Bezüge zu terroristischen Bewegungen. Das Durchspielen im literarischen Modus ermöglicht in diesem Fall nicht nur unterschiedliche Positionen dialogisch zusammenzuführen, sondern auch neue Zusammenhänge herzustellen, ohne dem Gebot faktischer Korrektheit unterliegen zu müssen. So wird der Terrorismus der RAF mit aktuellen terroristischen Handlungen in

Zum Begriff der ‚Reue' in den öffentlichen Auseinandersetzungen vgl. auch Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 252–259.

[16] Diese Verbindung wird in dem Roman außerdem durch Jan hergestellt, der aus einen protestantischem Pfarrhaus kommt. Narrativ umgesetzt ist dieser Zusammenhang bereits in Stefan Austs „Der Baader-Meinhof-Komplex". Vgl. das Kapitel „Eine ganz heilige Selbstverwirklichung", indem die Motive für die Kaufhaus- Brandstiftung Gudrun Ensslins aus der Sicht des „Pfarrers Ensslin" und der Mutter dargestellt werden. Aust, Stefan: Der Baader-Meinhof-Komplex. München: Knaur 1989, S. 72–78.

Bezug gesetzt. Im Roman wird dieser Zusammenhang explizit durch Marko Hahn hergestellt, wenn er sich für „muslimischen Genossen“ begeistert, mit denen „wirklich was reißen“ könne. (WE, S. 38).

Eine weitere Verbindungslinie zwischen RAF und Al-Qaida[17] wird zudem durch eine zusätzliche Darstellungsebene eingeführt, denn an diesem Wochenende schreibt Ilse ihren ersten literarischen Text. Schreibanlass für diesen Text ist der Tod eines gemeinsamen früheren Freundes Jan. Andeutungen vonseiten Jörgs, aber auch Unstimmigkeiten bei der Untersuchung des Selbstmordes deuten darauf hin, dass Jan noch leben könnte. Anlass bietet aber auch ein Theaterstück zum 11. September, von dem Ilse gelesen hat. In dem sich nun entwickelnden Text, der abschnittsweise in den Hauptstrang des Romans eingeschoben ist, wird der Terrorismus der 70er-Jahre mit aktuellen Ereignissen verbunden. Dabei versetzt sich Ilse zunächst in Jans terroristische Aktionen. Am Morgen des 11. September sitzt er mit einer Tasche in einem Restaurant im World Trade Center. Unmittelbar nachdem ein Flugzeug in einen der Türme geflogen ist, stellt Jan einen Zusammenhang zu seiner Tasche her: „In der Tasche liegt ein Funkgerät. Gäste rufen sich zu, ein Flugzeug sei in den Turm gerast, und Jan fragt sich, ob das Funkgerät das Flugzeug geleitet hat.“ (WE, S. 192) Diese Binnenerzählung endet mit einer mittlerweile zur Ikone gewordenen Szene des 11. September: den aus den brennenden Türmen in die Tiefe fallenden Menschen. Dieses Hinabfallen wird im Roman als ein buchstäblich freier Fall geschildert, der noch Raum eröffnet, sich in die Psyche des Terroristen zu imaginieren:

> „Er will fliegen. Er will das schnelle, schroffe, schmerzlose Ende nicht fürchten und den Flug genießen. Immer wollte er frei sein, alle Bindungen hat er abgetan, er hat im Licht der Freiheit gelebt und mit ihrem Schecken. Alles, was er getan hat, war richtig, wenn er jetzt fliegt.“ (WE, S. 196).

[17] Hier weist der Roman Anknüpfungspunkte zur aktuellen Forschung auf, die Spezifika und Kontinuitäten zum aktuellen Terrorismus behandelt. Vgl. hierzu beispielsweise Hess, Henner: Die neue Herausforderung. Von der RAF zu Al-Qaida. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 1. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 103–122 sowie im gleichen Band Neidhardt, Friedhelm: Akteure und Interaktionen. Zur Soziologie des Terrorismus, S. 123–137. Unter medialem Gesichtpunkt stellt Andreas Elter Bezüge her: Elter: Propaganda. 2008, S. 263–274.

In Jans Werdegang werden somit der Terrorismus der RAF und aktuelle terroristische Handlungen miteinander verbunden. Diese spezifisch bundesrepublikanische Deutungsweise erfährt jedoch noch eine weitere Bedeutungsdimension, wenn Jans ‚freier Fall' als seinem Freiheitsstreben entsprechendem adäquater Tod geschildert wird. Auf diese Weise wird eine Introspektive einer terroristischen Logik inszeniert, die narrativ zu einer Psychologisierung der Ereignisse führt. Damit wird sowohl durch die Aussagen Marko Hahns als auch durch Ilses Erzählung eine nicht nur historisch und inhaltlich fragwürdige Engführung von RAF und aktuellem Terrorismus fortgeschrieben. In der Binnenerzählung werden zudem 9/11 wie auch die zuvor beschrieben terroristischen Aktionen Jans von Ilse zum Anlass genommen, terroristische Aktionen zu imaginieren bzw. auszuleben. Damit jedoch reproduziert der Roman qua Erzählverfahren den Topos einer engen Verbindung von Weiblichkeit und Terrorismus.[18]

Die engen Relationen zwischen gesellschaftlichem Kontext und literarischem Text wurden auch in der Literaturkritik hervorgehoben, die literarische Umsetzung des RAF-Stoffes jedoch auch oft genug kritisch hinterfragt. Schlinks „Das Wochenende" sei ein erinnerungspolitisches Plädoyer in Romanform, dessen Qualität hinter seinem Reiz als Gedankenspiel leider deutlich zurückbleibe.[19] Entsprechend kritisch fielen die Einschätzungen des Romans aus, die dem Autor unter anderem „schwere Kitsch-Gefahr"[20] attestierten. In der Tat entkräftet sich das narrative Verfahren in „Das Wochenende" an vielen Stellen selbst. Dieses mag unter anderem daran liegen, wie in dem literarischen Text gesellschaftliche Kon-

[18] Eine genauere genderspezifische Analyse des Romans ist nahe liegend. Der Roman knüpft hier an Topoi von Terrorismus und Weiblichkeit an. Zu diesem Zusammenhang vgl. u.a. Trnka, Jamie H.: Frauen, die unzeitgemäß schreiben. Bekenntnisse, Geschichte(n) und die Politik der Terrorismusliteratur. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 216–231. Zudem bietet sich eine Analyse des Protagonisten Jörg an, der durch Zuschreibungen (z.B. Impotenz, Nachthemd tragend) feminisiert wird.

[19] Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01. März 2008, Nr. 52. S. Z5. http://www.faz.net/s/Rub79A33397BE834406A5D2BFA87FD13913/Doc~E5E651E371ACC4CB9AC405A91E4D8124D~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Zugriff am 26.02.2009).

[20] Nutt, Harry: Der linke Psycho-Gau. In: Frankfurter Rundschau, 23. Februar 2008. http:/ /www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/?em_cnt=1292739& (Zugriff am 26.02.2009).

texte verarbeitet werden. So wirkt insbesondere die Verarbeitung aktueller Diskussionen zum Terrorismus und deren Zusammenführung mit einem ländlichen Idyll, verbunden mit Liebesromanzen wenig überzeugend.[21]

In diesem Zusammenhang stellt sich die Frage, welche Sinngebungsverfahren mit dieser Engführung verbunden sind. Rezensionen sprachen in Bezug auf „Das Wochenende" von einem „psychologischen Kammerspiel".[22] Dafür spricht, dass die vormals gesellschaftlich kursierenden Kontroversen nun in einzelnen Figuren personalisiert und verkörpert werden. Bedingt können die unterschiedlichen Figuren auch als Anteile in Jörgs psychischer Verfasstheit gedeutet werden. Dennoch erscheinen die einzelnen Figuren für ein psychologisches Drama als zu typisierend dargestellt. Das Schreibverfahren legt vielmehr ein Durchspielen von Thesen und Standpunkten mittels der Charaktere nahe. Unter diesen Bedingungen ist es möglich, ansonsten diverse Positionen im fiktiven Modus zusammenzuführen. Indem kontroverse Auffassungen in den Figuren verdichtet werden, versinnbildlicht „Das Wochenende" auch einen narrativ produzierten, zeitlich begrenzten Raum, in dem die Figuren mit ihren Positionen teils freiwillig, teils unfreiwillig in Interaktion geraten.

Allerdings ist dieses dialogische Erzählverfahren auch auf eine Harmonisierung anstrebende Sinngebung angelegt. Indem die Handlung einer dramatischen Spannungskurve folgt, die auf Auflösung eines Konflikts angelegt ist, löst der Roman die unterschiedlichen Positionen in harmonischem Wohlgefallen der Beteiligten auf. Die Abschiedsszene ist zudem mit bildungsbürgerlichen Reminiszenzen an das Theater und die Oper versehen:

[21] Tatsächlich übertreten manche Dialoge die Grenze zum Komischen oder auch Kitschigen. So z.B. wenn Ilse zunächst von Jörgs Gnadengesuch erzählt und sich dann an Jörg als den Jungen erinnert, in den sie sich einst verliebt habe (vgl. WE, S. 15). Diese Kombination aus Gnadengesuch und Liebesphantasien wirken durch außertextuelle Referenzen unpassend. Meines Erachtens resultiert eine wesentliche Schwäche des Schreibverfahrens aus dieser Kombination von unangemessenen Zusammenführung (z.B. Terrorist – Gnadengesuch – Junge – Verliebtsein).

[22] Nutt. Der linke Psycho-Gau. 2008. http://www.fr-online.de/in_und_ausland/kultur_und_medien/literatur/?em_cnt=1292739& (Zugriff am 26.02.2009).

> „Alle stellten sich ein: Die beiden Ehepaare kamen zusammen; sie hatten sich an den Autos getroffen, als sie ihre Sachen einluden. Ob man sich wiedersehe ins Salzburg oder in Bayreuth? Andreas und Marko standen und stritten, bis Jörg dazukam und sagte, er wolle keine Klage wegen der eigenmächtig herausgegebenen Presseerklärung. Es sei passiert, es sei vorbei.“ (WE, S. 222)

Damit werden jedoch auch vormals gesellschaftlich verhandelte Debatten um die Distanzierung zum Terrorismus und Gnadengesuch Teil eines Abschiedsrituals. Somit hat die Äußerung „Es sei passiert, es sei vorbei“ auch performativen Charakter. In dieser Interaktion wir der ehemalige Terrorist zu einem Streitschlichter, dem es obliegt mittels sprachlicher Performanz die Geschichte des RAF-Terrorismus abzuschließen. Das Schreibverfahren in „Das Wochenende“ lässt sich somit auch durch eine Überführungsbewegung kennzeichnen. Zum einen wird der Terrorismus der RAF, der sich in seiner Rhetorik gegen ‚das System‘ wandte, narrativ in eine bürgerliche Erzählung transferiert. Damit verbunden ist jedoch auch eine Überführung der Darstellungsweisen. Während sich kulturhistorisch Bezüge zwischen Terrorismus der RAF und Avantgarde herstellen lassen,[23] kann der Roman auch als ein Gegentext rezipiert werden, dessen Schreibweise sich in Diktion, Figurenkonstitution und Handlungsort auf ein bürgerliches Milieu bezieht. Verbunden mit dieser Schreibweise ist eine Performanz des Abschieds, die den Terrorismus der RAF durch seine ehemaligen Akteure und Sympathisanten abschließt. Der Terrorismus der RAF wird somit narrativ und in der Performanz der Figuren zu Ende gespielt.[24]

[23] Zu Verbindungen von künstlerischer Avantgarde und Terrorismus, vgl. z.B. Hecken, Thomas: Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF. Bielefeld: transcript 2006 sowie Theweleit, Klaus: Bemerkungen zum RAF-Gespenst. „Abstrakter Radikalismus“ und Kunst. In: Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 1998, S. 13–99.

[24] Folglich müsste Tremels dreiphasiger Einteilung nun eine weitere zugefügt werden, die diese historische Distanzierung berücksichtigt. Vgl. Tremel, Luise: Li*terror*isierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1117–1154.

3.2 Ausgespielt II: Der „Baader Meinhof Komplex“ im Spannungsfeld von Authentifzierungs- und Abschlussperformanzen

Die Debatte um die Haftentlassung Brigitte Mohnhaupts und Christian Klars wirkte wohl nicht allein auf Schlinks Roman „Das Wochenende“ impulsgebend. Folgt man den Äußerungen Katja Eichingers, so wirkten sich diese Ereignisse auch auf die Vorbereitungen zum Film der „Baader Meinhof Komplex“ aus. Die neu entflammte Mediendiskussion, so Katja Eichinger habe auf unerwartete Weise den Schreibprozess erleichtert. Als Beleg gibt sie die Erinnerungen Bernd Eichingers als direktes Zitat wieder:

> „‚Die Hysterie, mit der die Medien das Thema aufgearbeitet haben, und der Unsinn, der öffentlich verbreitet wurde, haben mich [d. h. Bernd Eichinger – Anm. d. Verf.] furchtbar aufgeregt. Da wurde genau das getan, was man der RAF ankreidete: dass Menschen das Menschsein abgesprochen wurde. Es war für mich unerträglich, mit ansehen zu müssen wie manche Medien mit Stammtischparolen die Volksseele zum Schäumen brachten. Danach ging das Schreiben viel besser‘, erinnert er sich.“[25]

Unabhängig davon, wie man die Debatten um Haftentlassung und Begnadigung in den Medien einschätzt, spätestens in diesem Zitat erscheinen sie als *das* Medienereignis schlechthin. Gleichzeitig scheint diese Medienkontroverse erst den Drehbuchautor Eichinger zu konstituieren, möchte er doch der „Hysterie“ und dem „Unsinn“ entgegentreten. Dieser Gestus eines Korrektivs in den medialen Auseinandersetzungen um die RAF korrespondiert mit dem Anspruch auf historische Korrektheit bei der eigenen Bearbeitung des Stoffs. Als Garant für historische Genauigkeit fungiert in diesem Fall der „Spiegel“-Redakteur und „RAF-Chronist“[26] Stefan Aust. Seinen Äußerungen wurde und wird bei Deutungen zur RAF ein zentraler Stellenwert zugesprochen: Als früherer Kollege Ulrike Meinhofs bei „konkret“ kommt ihm zum einen der Status eines unmittelbaren Zeugen der Ereignisse zu. Mit „Der Baader-Meinhof-Komplex“ hat er nicht nur

[25] Eichinger, Katja: Der Baader Meinhof Komplex. Das Buch zum Film. Hamburg: Hoffmann und Campe 2008 S. 33. Anders als der gleichnamige Buchtitel von Stefan Aust wird der Filmtitel ohne Bindestriche geschrieben.

[26] Siehe Tacke, Alexandra: Bilder von BAADER. Leander Scholz *Rosenfest* & Christopher Roth *Baader*. In: NachBilder der RAF. Hrsg. von Inge Stephan und Alexandra Tacke. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008, S. 63.

ein Standardwerk zur RAF verfasst. Die umfangreiche Dokumentation, die die Entwicklung der RAF detailliert nachzeichnet, vermittelt nicht nur den Eindruck höchster historischer Genauigkeit, sondern suggeriert auch eine Unmittelbarkeit bei der Schilderung der Ereignisse. Die Dokumentation erhielt somit selbst den Status eines Dokuments und verkörpert bis heute somit einen direkten Zugang zu den Ereignissen. Auf diesem Authentizitätsanspruch basiert auch der Film, bescheinigt doch Stefan Aust, dass Bernd Eichinger „alles sehr klug verdichtet und verschränkt habe."[27]

Alexandra Tacke weist zudem auf Authentifizierungsverfahren als wesentlichen Bestandteil des Marketings hin. So suggerierten die Schwarzweißfotografien von Moritz Bleibtreu als Andreas Baader und Martina Gedeck als Ulrike Meinhof, dass die „Baader-Meinhof-Bande spätestens Ende 2008 ‚zum Fürchten echt' (B.Z.) wiederauferstehen wird."[28] Durch diese Fotografien werde dem Filmprojekt vorab das Prädikat ‚Es ist-*so-und nicht anders* gewesen' aufgedrückt: „Bleibtreu *ist* Baader und Gedeck *ist* Meinhof und genau *so* – wie es Eichinger/Aust/Edel erzählen werden – ist es gewesen."[29] In der Tat wurde auch nach dem Anlaufen des Films auf diese RAF-Mimesis verwiesen. So urteilt Frank Schirrmacher mit einer Mischung aus Ironie und Anerkennung: „die pure Ausstattung, die Bemalung der Leinwand ist enorm: totale Identität von Darstellung und Dargestelltem, Sieg der Maske und des Klonens, eine fast genetische Reproduktion der siebziger Jahre und ihrer Protagonisten."[30]

Dennoch wurde durchaus reflektiert, dass es sich bei „Der Baader Meinhof Komplex" um eine Konstruktion und Interpretation der Ereignisse handelt.

[27] Geyer, Steven: „Wir mussten schonungslos sein". In: Frankfurter Rundschau, 24. September 2008. http://www.fr-online.de/top_news/?em_cnt=1600499& (Zugriff am 26.02.2009).

[28] Tacke, Alexandra: BAADER. 2008, S. 63.

[29] Ebd., S. 64. Die Gegenüberstellung von historischem Fotomaterial und Filmbildern wird auch vom SPIEGEL übernommen. In dem Artikel wird zwar der rekonstruktive Charakter des Films erwähnt, allerdings auch der realistische „Dreh" betont, Kurbjuweit, Dirk: Bilder der Barbarei. In: Der SPIEGEL 37, 08.09.2008, S. 45.

[30] Schirrmacher, Frank: „Der Baader-Meinhof-Komplex". Diese Frau braucht mich ganz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14. September 2008. http://www.faz.net/s/Rub8A25A66CA9514B9892E0074EDE4E5AFA/Doc~E17D2FD3C8B5340FBB7387FA49B48377F~ATpl~Ecommon~Scontent.html (Zugriff am 26.02.2009).

So kommentiert auch das Schulmaterial zum Film die Bedeutung von Konstruktivität:

> „Anders als viele Doku-Fiction-Produktionen gehört der BAADER MEINHOF KOMPLEX zur eher seltenen Variante von Filmen, deren Spielhandlung sich nicht darauf beschränkt, einen dokumentarischen Rahmen zu füllen und einen Faktenbericht mit ein paar anschaulichen Szenen zu garnieren. DER BAADER MEINHOF KOMPLEX baut ganz auf die Kraft der fiktionalen Darstellung – und erhebt gerade damit einen eminent dokumentarischen Anspruch: Was hier erzählt wird, ist authentisch.“[31]

Authentizität, so wird hier nahegelegt, stellt sich nicht allein durch die Bezugnahme auf „das faktenreiche Buch von Stefan Aust“[32] ein. Nicht *obwohl*, sondern gerade *weil* eine fiktionale Darstellung durch den Film erfolgt, kann so der Film Anspruch auf Authentizität legen. Mit dieser Argumentation, die auf das Verhältnis von historischer Wirklichkeit und künstlerischem Nachvollzug abzielt, werden Bezüge zu Realismus-Traditionen erkennbar. Auf diese Weise wird der eigene Authentizitätsanspruch letztlich nicht hinterfragt, sondern durch den Einbezug des fiktiven Modus ausgedehnt. Austs Buch wird hier zur Faktenbasis, dass der künstlerischen bzw. filmischen Bearbeitung bedarf. Mit dieser Authentifizierungsstrategie bleibt der Wahrheitsanspruch letztlich unhinterfragt und werden Konstruktionsverfahren auch filmisch verdeckt.[33] So wundert es nicht, dass sich Kontroversen hauptsächlich an der wahrheitsgemäßen Darstellung, insbesondere im Hinblick auf die adäquate Darstellung der Attentate entzündeten.[34]
Im Hinblick auf aktuelle Deutungs- und Wahrnehmungsweisen ist auch die performative Dimension des Films von Wichtigkeit: Indem der Film „Der

[31] Der Baader Meinhof Komplex. Materialien für den Unterricht. Hrsg. von Verena Conrad., S. 8. Abrufbar unter http://www.bmk.film.de/ (Zugriff am 26.02.2009).

[32] Ebd.

[33] So findet sich im Schulmaterial die Bemerkung: „Filmische Zeichen setzt DER BAADER MEINHOF KOMPLEX eher sparsam ein, um nicht eine realistische Darstellungsweise zu unterminieren.“. Ebd., S. 13.

[34] So z.B. kritisiert Ignes Ponto die falsche Darstellung des Mordes an ihren Mann. Corinna Ponto. „Film verfälscht kollektives Gedächtnis“. In: Frankfurter Rundschau, 10.01.2009. http://www.fr-online.de/in_und_ausland/panorama/?em_cnt=1657439& (Zugriff am 26.02.2009)

Baader Meinhof Komplex“ Authentizitätsanspruch erhebt, wird der Terrorismus der RAF noch einmal durchgespielt. Dieses ‚Durchspielen‘ jedoch impliziert mindestens zwei Dimensionen: zum einen eine Reaktivierung der Ereignisse, zum anderen ein ‚Zu-Ende-Spielen‘ und ‚Zum-Abschlussbringen‘. Dieses zeigt sich auch in den Schlusssequenzen des Films, in denen RAF-Mitglieder um Brigitte Mohnhaupt den Tod der Stammheimer Inhaftierten deuten. So betont Brigitte Mohnhaupt: „… Sie sind keine Opfer … und sind es nie gewesen.“ Nach dem nochmaligen Insistieren der Gruppe entgegnet „Brigitte“: „Sie haben ihre Situation bis zum letzten Augenblick selber bestimmt … Das heißt … dass sie das gemacht haben, und nicht, dass es mit ihnen gemacht worden ist […] Ihr hab die Leute nie gekannt … Hört auf, sie zu sehen, wie sie nicht waren…“[35]

Was hier als interne Gruppenkritik inszeniert wird, kann von den Rezipienten auch als Kritik an (linker) Mythenbildung um die RAF aufgefasst werden. Damit nimmt der Film jedoch mit seiner Bezugnahmen auf historischer Genauigkeit auch eine historische Deutungshoheit für sich in Anspruch.[36] Zugleich ist in dieser Schlusssequenz eine Narration des Abschlusses angelegt. Diese besteht zum einen darin, dass die Handlung eine Eindeutigkeit um die Ereignisse in Stammheim anstrebt.[37] Zugleich

[35] Eichinger, Katja: Der Baader Meinhof Komplex. Das Buch zum Film. 2008, S. 293.

[36] Auch hier fungiert Stefan Aust als Garant für historische Genauigkeit des Films, wenn er sich in einem Interview für die historische Echtheit dieses Zitats von Brigitte Mohnhaupt verbürgt. Siehe hierzu das Interview im Deutschlandfunk, 16.09.2008, 16.02 Uhr. http://www.tagesschau.de/multimedia/audio/audio25610.html (Zugriff am 26.02.2009).

[37] Diese Darstellung der „Stammheimer Todesnacht“ fällt in den unterschiedlichen Ausgaben zum Baader-Meinhof- Komplex deutlich differenzierter aus. So ist das Narrativ in der Ausgabe von 1989 auf Virulenz angelegt ist, die in dem Satz kulminiert: „Fragen, Zweifel, Widersprüche bleiben.“ Stefan Aust, Der Baader-Meinhof-Komplex. 1989, S. 592. In der Neuausgabe von 2008 wird zudem der Tatbestand der unterlassenen Hilfeleistung angedeutet, insofern es Anhaltspunkte gäbe, „daß die Todesnacht von Stammheim quasi unter staatlicher Aufsicht stand.“ Stefan Aust, Der Baader-Meinhof-Komplex. 2008, S. 861. Wird hier noch eine erzählstrategische Spannung aufrechterhalten, so wird mit dem abschließenden Zitat aus dem Auflösungsschreiben der RAF zugleich auch die abschließende Deutung eingeleitet: „Der Spuk, der am 14. Mai 1970 mit der Befreiung Andreas Baaders aus der Haft begonnen hatte, war nach 28 Jahren vorbei.“ (Ebd., S. 878.)

ist dieses Narrativ mit einer Kritik an Erinnerungs- und Deutungsdiskursen verbunden. Damit bewegt sich die Authentisierungsstrategie in „Der Baader Meinhof Komplex“ in einer Performanz des nochmalige Durchspielens und des Abschlusses.

Gemeinsamkeiten zwischen Bernd Eichingers Film „Der Baader Meinhof Komplex“ und Bernhard Schlinks Roman „Das Wochenende“ zu suchen, erscheint zunächst als abwegig. Dies liegt nicht allein daran, dass sich „Der Baader Meinhof Komplex“ auch der Darstellungstechniken des Actionfilms bedient, wohingegen der ländlich-idyllische Schauplatz in „Das Wochenende“ den Rahmen für ein bürgerliches Kammerspiel bildet. Trotz aller Heterogenität lässt sich jedoch die gemeinsame Tendenz feststellen, ehemals virulente Narrative um die RAF noch einmal durchzuspielen und abzuschließen. Dies manifestiert sich in „Das Wochenende“ in den Dialogen der Figuren. Diese nehmen zwar ehemals umkämpfte Wendungen z.B. von „dem Kapital“ und „den Schweinen“ (WE, S. 15) oder Debatten zur Frage von Gewalt gegen Sachen und Gewalt gegen Personen wieder auf (vgl. WE, S. 45). Allerdings geht die ehemalige Virulenz in den Erinnerungen der Figuren verloren. Der Modus der Erinnerung aktiviert ehemals zentrale Wendungen und Debatten in der Auseinandersetzung um die RAF und schließt sie gleichzeitig als gewesen ab. Die Verfasstheit der Erinnerungen in „Das Wochenende“ konstituieren sich im Wesentlichen aus einer distanzierenden Haltung zu den historischen Ereignissen, lediglich die Binnenerzählung Ilses, als Fiktion in der Fiktion angelegt, hebt diese Distanzierung passagenweise auf. Eine Bedrohung der Ordnung geht lediglich von den persönlichen Geheimnissen der Figuren auS. So versucht Christine lange zu verschleiern, dass sie damals Jörgs Versteck an die Polizei verraten hat. In diesem latenten Konflikt zwischen den Geschwistern wie auch in dem Durchspielen der Positionen zur RAF durch die Figuren zeigt sich eine Überführung und Beruhigung ehemals politischer Narrative in eine bürgerliche Privatheit.

Eine Strategie des Durchspielens und des Abschlusses, wenn auch mit völlig anderen Mitteln, zeigt sich auch in dem Film „Der Baader Meinhof Komplex“. Hier sind es Authentifizierungsstrategien, die genutzt werden, um die historischen Ereignisse zu aktivieren und zu beenden. Dabei nutzt der Baader-Meinhof-Komplex eine filmische Spannungskurve, die sich an der Ästhetik des Hollywood-Mainstream-Kinos orientiert. Auch hier zeichnet sich ein Paradigmenwechsel ab, war die ‚Aufarbeitung‘ der RAF-Geschichte doch lange eine Domäne des deutschen Autorenfilms.

Interessant daran sind nicht allein Wechsel in den Darstellungstechniken, sondern dass das Publikum nun ‚reif' für eine ‚actiongeladene' Darstellung ist, die ‚hautnah' in die Ereignisse führt. Die Authentifizierungsstrategie leitet sich jedoch nicht allein aus filminternen Darstellungsmitteln her, sondern wird wesentlich durch institutionelle Kontexte verstärkt. Hier ist es zum einen die Bezugnahme auf Stefan Austs Buch „Der Baader-Meinhof-Komplex", das als *das* Dokument zur Geschichte der RAF wahrgenommen wird. Zum anderen ist es die Allianz zwischen Stefan Aust und dem Film, die zu einer Wahrnehmung als authentisch beiträgt. So betont Aust immer wieder, wie sehr sich dieser Spielfilm an den Fakten orientiere. Gerade dieser spannungsgeladenen Erzählstrategie ist jedoch eine Performanz des Durchspielens und Abschlusses inhärent, die durch die Schlusssequenz verstärkt wird.

Inwiefern eine solche filmische Darstellung auch individuelle Wahrnehmungen des Terrorismus der RAF beeinflusst, ist noch offen. In den Interviews äußerten viele der Befragten, insbesondere ab dem Jahrgang 1977, dass sie ihr Wissen über die RAF aus Filmen bezögen. Allerdings, so zeigte diese Umfrage auch, müsste das Verhältnis zwischen medialen Bezugnahmen und individuellen Deutungsstrategien noch genauer untersucht werden. Hier wäre auch eine genauere Differenzierung zwischen Medien, die einen Teil der historischen Auseinandersetzung zwischen Staat und RAF bilden und Medien in ihrer ausschließlichen Vermittlungsfunktion, wie sie ab den Jahrgängen 1977 verstärkt genutzt werden, zu untersuchen.

Versucht man trotz aller Heterogenität Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Narrativen festzustellen, so können die hier behandelten filmischen und literarischen Äußerungen auch als institutionelle Strategien aufgefasst werden, die neue Deutungen einführen. So kann der Roman von Bernhard Schlink durch seine Verweise auf Mediendebatten auch als Metakommentar zu aktuellen Deutungen gelesen werden. Dies zeigt sich beispielsweise in der literarischen Verarbeitung der aktuellen Debatten um ‚Gnade' und ‚Reue' in Zusammenhang mit ehemaligen RAF-Mitgliedern. Der Film „Der Baader Meinhof Komplex" sucht durch seine Authentisierungsstrategien eine historische Deutungsweise durchzusetzen und abzuschließen. In den Interviews hingegen ging es eher um die Verbindung von politischen Ereignissen und persönlicher Biographie. Auch wurde darauf hingewiesen, dass die mediale Vermittlung hierbei häufig erst Räume eines subjektiven Erlebens ermöglicht. Betrachtet man die aktuellen Narrative zur RAF, so ist von einer wechselseitigen Beeinflussung aber auch parallelen Entwicklungen auszugehen. Ein Roman wie „Das Wochenende" wird

wohl kaum Einfluss auf individuelle Erinnerungen haben, zumal sich das Schreibverfahren trotz seiner Individualisierungsstrategien eher als Metakommentar zu medialen Auseinandersetzungen inszeniert. Inwiefern „Der Baader Meinhof Komplex“ Ikonographien des Terrors produzieren und somit Vergangenheitsdeutungen nachhaltig prägen könnte, bleibt abzuwarten.

Roman Halfmann

Neo-Terrorismus im Zeichen der RAF:

Die Aufarbeitung des Deutschen Herbstes in der deutschen Gegenwartsliteratur zwischen Klischee und Absetzung

Bernhard Schlink gestaltet in dem 2008 veröffentlichten Roman „Das Wochenende“ ein Kammerspiel, in dessen Verlauf der so genannte Deutsche Herbst und also der Terrorismus in den siebziger Jahren thematisiert wird: Ein Terrorist, nach zwanzig Jahren Haft begnadigt, trifft den alten Freundeskreis, woraufhin alle sich in Reflexionen über die damalige Zeit des Ausnahmezustandes verlieren und ihre jeweilige Rolle diskutieren. – Sicherlich ein wichtiges und auch notwendiges Anliegen, da diese Zeit gesellschaftspolitisch nicht aufgearbeitet scheint, wie auch jüngst Andreas Elter vermerkt: „Die Debatte um die RAF als Kapitel der bundesrepublikanischen Geschichte und die Diskussion um die Virulenz ihrer Ideen ist offensichtlich noch längst nicht aufgearbeitet und erst recht nicht verarbeitet worden.“[1]

Der Roman Schlinks enttäuscht dabei jedoch auf ganzer Linie: Die dargestellten Auseinandersetzungen zwischen den politischen, existentiellen und persönlichen Lagern sind altbacken und verharmlosend; so erwidert der Terrorist Jörg auf die Frage, wie er über seinen ersten Mord denkt: „Was soll ich sagen? Im Krieg schießt und tötet man eben. Wie soll es einem da gehen? Was soll man da lernen? Wir hatten Krieg, und also habe ich geschossen und getötet.“[2] – „Ich bin sicher, in dir sieht’s anders aus, als du dich gibst“[3], erklärt daraufhin eine Protagonistin psychologisierend und wenig erhellend. Die angestrebte Aufarbeitung gerät auf diese Art zur Farce, wobei am Ende ein Prostatakrebs die moralische Schuld des Terroristen und auch das moralinsaure Anliegen des Autors besiegelt.

[1] Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2008, S. 89.

[2] Schlink, Bernhard: Das Wochenende. Zürich: Diogenes 2008, S. 101.

[3] Ebd., S. 103.

Noch peinlicher ist aber Schlinks Charakteristik der nachfolgenden Generation: Indes die Alten und also Junggebliebenen sich auf der Terrasse necken und gegenseitig zu analysieren versuchen, beschreibt Schlink anhand zweier Protagonisten die Gefühlswelt der nachkommenden Generation – einmal anhand der Tochter einer Hauptfigur, „mit langen uebereinandergeschlagenen Beinen, kurzem Rock, knappem Top und Schmollmund gelangweilt und herausfordernd“[4] das Klischee-Girlie darstellend. Doch es wird noch schlimmer: Die Tochter versucht nämlich am ersten Abend, auch hier ganz Klischee, mit dem Terroristen zu schlafen, was dieser jedoch aufgrund der Krebserkrankung, wie wir später erfahren, abwehrt – ihre Reaktion spiegelt Altmännerphantasie und Stammtischgehabe gleichermaßen, so sagt sie zum Unwilligen:

> „Du Schlappschwanz. Ficken ist Kämpfen – war das nicht euer Motto? Kämpfen ist Ficken? Was guckst du mir ständig auf den Busen, wenn du’s nicht bringst? Du bist kein Mann. Du bist ein Witz. Wahrscheinlich bist du auch als Terrorist ein Witz, und sie haben dich eingesperrt, damit du den Frauen nicht ständig auf den Busen schaust. Du bist ein Spanner. Du bist ein Witz und ein Spanner.“[5]

Dann „fing sie an zu weinen“[6] und geriert sich als verwöhnte, dümmliche, hedonistische und insgesamt vollkommen desinteressierte Vertreterin ihrer Generation.

Eine derart überzeichnete Darstellung wird dabei weder der Komplexität des Themas noch der Generation gerecht, deren Vertreterin die Tochter doch sein soll, der Generation also, die nun die Auseinandersetzung mit den 68ern zu suchen hat – und sie auch sucht, wie Schlink anhand des zweiten Vertreters dieses Jahrgangs anzudeuten versucht. Der Sohn des Terroristen nämlich, der am besagten Wochenende nach jahrelangem Schweigen die Konfrontation sucht, erklärt:

> „Du bist zur Wahrheit und zur Trauer so unfähig, wie die Nazis es waren. Du bist keinen Deut besser – nicht, als du Leute ermordet hast, die dir nichts getan haben, und nicht, als du danach nicht begriffen hast, was du getan hast. Ihr habt euch über eure Eltergeneration aufgeregt, die Mörder-Generation, aber ihr seid genauso geworden. Du hättest wissen können,

[4] Ebd., S. 25.
[5] Ebd., S. 48.
[6] Ebd.

> was es heißt, Kind von Mördern zu sein, und bist Mörder-Vater geworden, mein Mörder-Vater.“[7]

Letztlich ist diese Rede nicht nur literarisch schwach, sie ist inhaltlich ein Debakel: Der mindestens zwanzigjährige Sohn, die halbwegs erwachsene Tochter, sie sind Vehikel einer simplen, naiv-durchtriebenen und sentimentalen Sichtweise auf die Ereignisse – und so passt es denn auch, dass die beiden Jüngsten sich am Ende ineinander verlieben, die Kritik am Ende im Wohlgefallen verpufft: „Zum letzen Mal“, heißt es da zum Schluss, „saßen sie auf der Terrasse um den Tisch. Erschöpft, fröhlich, nur noch halb da und zur anderen Hälfte schon auf der Reise oder gar zu Hause.“[8]

Schlinks Roman ist in Luise Tremels Kategorisierung der Belletristik, die sich mit dem deutschen Terrorismus beschäftigt, sicherlich in der letzten Sparte zu finden:

> „Eine Sichtung der zahlreichen literarischen Texte, die bis Ende 2004 zum Thema RAF entstanden sind, zeigt überraschenderweise, dass jedes dieser Werke in eine von nur drei Kategorien des belletristischen Umgangs mit dem Terrorismus fällt. Die erste Textgruppe, die nur aus Werken der Jahre 1970 bis 1987 besteht, beschäftigt sich mit den Auswirkungen der staatlichen Terrorismusbekämpfung auf die Gesellschaft sowie auf Sympathisanten. Die zweite in der Literatur erkennbare Gruppe konzentriert sich auf den Terroristen als Privatperson; entweder zeigen diese Werke wirkliche RAF-Mitglieder in fiktiven Situationen, oder sie beschreiben die Gedanken- und Gefühlswelt gänzlich fiktiver Terroristen. Die meisten Werke dieser Art stammen aus den Jahren 1988 bis 1993, jedoch ist dieser Ansatz auch in vereinzelten späteren Texten zu finden. Nostalgische sowie romantisierende Texte bilden die dritte Kategorie der literarischen Beschäftigung mit der RAF; in diesen ab 1997 erschienen Werken fungiert der Terrorismus zumeist als aufregende Kulisse für Kriminal- oder Liebesgeschichten.“[9]

Obgleich Schlinks Roman weniger aufregend als unangenehm sentimental daherkommt: Die nachfolgende Generation jedenfalls, immerhin erwachsen und gebildet, spielt kaum eine Rolle oder dient allein als Klischee.

[7] Ebd., S. 198.
[8] Ebd., S. 224.
[9] Tremel, Luise: Li*terror*isierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1117–1154, S. 1118.

Auch in Christoph Heins „In seiner frühen Kindheit ein Garten“, 2005 erschienen, kommt die nächste und also nun die Vergangenheit deutende Generation kaum vor: Hein richtet den Blick auf die Familie eines auf der Flucht erschossenen Terroristen, zeigt anschaulich, wie sie mit der Last kaum fertig wird und daran zu zerbrechen droht. Die Geschwister des ermordeten Täters, Christin und Heiner, stehen stellvertretend für die Extrempunkte der Auseinandersetzung, reagieren nämlich ablehnend[10] oder sympathisierend[11] auf die Taten des Bruders. Abermals finden wir hier demnach die diskursive Ebene, die wir schon bei Schlink eruiert haben: Die Auseinandersetzung der Gleichaltrigen und also der so zu bezeichnenden 68er-Generation.

Und wieder beschränkt sich die Darstellung der nachfolgenden Generation auf platte Stereotype; so verhält sich der fünfjährige Sohn Christins ganz gemäß des Klischees, konzentriert sich nämlich allein auf den Gameboy.[12] Was angesichts des Alters hier noch angehen könnte, wird dann am Ende des Romans zur kruden Darstellung einer schweigsamen und meinungslosen Jugend: Richard Zurek, der Vater des Terroristen und ehemaliger Direktor einer Schule, hält am Ende vor den Schülern eine Rede und schwört seinem Amtseid ab, da der Staat ihn seinerseits betrogen habe. Die Schüler, es sind ohnehin nur wenige gekommen, reagieren kaum:

> „Er [Richard Zurek – R.H.] nahm seinen Mantel vom Stuhl und zog ihn an. Dann ging er zum Pult, nahm die restlichen Papiere, steckte sie in die Manteltasche und verbeugte sich dankend vor den wenigen Zuhörern. Ein paar Schüler begannen zu klatschen, dann standen vier von ihnen auf und spendeten stehend Beifall. Kobelius [der neue Direktor – R.H.] erhob sich und drehte sich zu den Schülern um. Der schüttere Beifall erstarb rasch.“[13]

[10] So die Schwester, Christin: „Sie werde […] zur Beerdigung kommen, was ihr, über den traurigen Anlass hinaus, nicht leichtfalle, denn sie begleite nicht allein ihren toten Bruder zu seiner letzten Ruhestätte, sondern auch einen Terroristen und Polizistenmörder.“ Hein, Christoph: In seiner frühen Kindheit ein Garten. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2005, S. 46.

[11] So antwortet Heiner auf die Bemerkung der Mutter, er sei zum Glück kein Terrorist geworden: „Er [Jörg, der Terrorist – R.H.], hatte es mir verboten. Ich wollte unbedingt mitmachen, aber er sagte, einer muss bei den Eltern bleiben.“ Ebd., S. 48.

[12] Ebd., S. 77.

[13] Ebd., S. 268.

In dieser Szene, die sicherlich nicht zufällig an die Schlüsselszene des Films „Dead Poets Society“ gemahnt, agieren die Schüler gehemmt, ängstlich und letztlich als schweigende Masse, die von der älteren Generation gelenkt und kontrolliert scheint.

Anhand dieser zwei Werke schon von einer Tendenz zu sprechen, scheint voreilig. Doch finden wir auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung eine gewisse Herabsetzung der nachfolgenden Generation; so zum Beispiel in der Darstellung von Katerzyna Maniszewska, die sich mit der medialen Aufarbeitung der RAF beschäftigt und die Popularität dieser Terroristen-Gruppe beschreibt:

> „It seems that the Germans, especially the youth, see the terrorists as ‚Wild West heroes‘ – gunfighters, rebels, romantic outlaws, who might have broken the law, yet only for a good cause. And again, I seriously doubt if young people, fascinated with the RAF terrorists, would ever compare them to Osama bin Laden. They rather think of Baader as a modern Robin Hood or Jessie James, and highly romanticize the whole conception of the urban guerilla.“[14]

Sie kommt hierbei zu folgender Konklusion: „In most cases the whole RAF fashion is the result of ignorance and a lack of basic historical knowledge.“[15] – Es fällt nicht schwer, in dieser Meinung die Tochter aus Schlinks Roman zu erkennen, welche den Terroristen sexuell attraktiv findet – eben *weil* er ein Terrorist ist: Dargestellt wird eine hedonistische Halbbildung, gepaart mit der Lust auf Sensation, die aber in der ernsthaften Konfrontation, siehe Hein, kollabiert. Insgesamt wird in der bisher untersuchten Darstellung und Diskussion der RAF und insgesamt des Deutschen Herbstes eine latent kritische Sichtweise auf die dem Terror folgenden Generationen deutlich – in diesem Sinn scheint die überall geäußerte Annahme einer fehlenden oder unzureichenden Aufarbeitung des deutschen Terrors auch diesen Generationen angelastet: „36 Jahre nach der Gründung der RAF sind die Deutschen offensichtlich noch immer erst am Anfang einer wirklich tiefgehenden und umfassenden Beschäftigung mit der Geschichte des Terrorismus.“[16]

[14] Maniszewska, Katarzyna: Sympathy for the… Baader. Regarding the Media Coverage of the Red Army Faction. In: Terrorism, Media, Society. Hrsg. von Tomasz Pludowski. Torun: Adam Marszalek 2006, S. 199–206, S. 204.

[15] Ebd., S. 203.

[16] Tremel, L*iterror*isierung. 2006, S. 1154.

So definiert Luise Tremel abseits der drei belletristischen und den Terror thematisierenden Gruppen von Texten noch eine vierte:

> „Eine vierte Textgruppe, auf die hier nicht im Detail eingegangen wird, da sie die RAF nicht direkt erwähnt, sondern sich auf einen abstrakten Terrorismus bezieht, gehört in den Bereich der Popliteratur. In diesen Werken dienen terroristische Aktionen dazu, Langeweile zu bekämpfen und Aufregung in eine apolitische Post-1990er-Welt des Konsums und der Unterhaltung zu bringen."[17]

Die These, moderne Darstellungen des Terrors in der deutschen Literatur von dem RAF-Diskurs abzukoppeln und der so genannten Pop-Literatur zuzurechnen, ist sicherlich zu einseitig und scheint die nachfolgende Generation abermals zu diskreditieren oder wenigstens in der gesellschaftspolitischen Kraft zu schmälern. Es ist daher die Frage zu stellen, ob die nachfolgende Generation auf literarischem Gebiet tatsächlich unbeeinflusst vom Deutschen Herbst und also der deutschen Geschichte eine neue Art Terrorismus etabliert, einen Terrorismus, der, so ja der Vorwurf, apolitisch, hedonistisch und letztlich substanzlos, Symbol einer hedonistischen Generation ist.

Wir werden diesen Vorwurf anhand zweier Romane zu reflektieren versuchen: Ulrich Peltzers „Teil der Lösung" aus dem Jahr 2007 und Uwe Tellkamps „Der Eisvogel", 2005 veröffentlicht: Beide Romane thematisieren scheinbar einen Neo-Terrorismus, der aber, so unsere These, auch als Gegenentwurf, Weiterführung und damit Antwort auf den Deutschen Herbst zu verstehen ist.

Peltzer beschreibt in seinem hoch gelobten Werk zwei Formen von Terrorismus, wobei diejenige der so genannten „Roten Brigaden" im Vordergrund steht: Diese italienische Terror-Organisation operierte hauptsächlich von 1970 bis 1988, reaktivierte sich dann 1999 und wird im Roman vom Protagonisten Christian Eich, freier Journalist und haltlose Existenz, durchleuchtet; vor allem interessiert Eich die Motivation der Terroristen, so erklärt er das Ziel seiner Recherche, nämlich

> „[…] ein großes Interview, das sich mit der Vorgeschichte beschäftigt, dann die Gegenwart, würde ich ziemlich prickelnd finden. Hässliches Zeitloch, das einen zu verschlingen droht. Lehrer, Sozialarbeiter, Ärztinnen tauchen nach zwei Jahrzehnten wieder ab in den Untergrund, aus dem sie einst

[17] Ebd., S. 1144.

> gekommen sind. Verstecke bei Freunden, Freunden von Freunden, alte Netzwerke, die aktiviert werden. Keiner geht freiwillig ins Gefängnis zurück oder lässt sich von einem Politclown als Trophäe vorführen.“[18]

Das wahre Interesse Eichs wird im Verlauf des Romans deutlicher, da der Journalist im Gegensatz zu seinen Freunden keine herkömmliche Existenz aufgebaut hat: die Beziehungen zu Frauen scheitern, beruflich ist er auf Gelegenheitsarbeiten angewiesen und selbst die Wohnung ist nur eine vorübergehende Lösung: „Sein Hausrat, sofern man jenseits von CDs und Büchern damit Geschirr, Besteck, Quirl und Tauchsieder meinte, lagerte in Veras und Jakobs Kellern […].“[19] Eich ist demnach ein zielloser Charakter, der sich jeder Verantwortung entzogen hat und unter dieser Haltlosigkeit zu leiden beginnt – Symbol dafür wird ihm eine Eintrittskarte für ein Konzert der Gruppe „The Clash“, zwanzig Jahre zuvor; so sinniert er über das damalige Konzert: „*You can push us, you can shoot us, but you have to answer to, ahh, the guns of Brixton.* In der Menge vorne, berauscht, endlos beglückt, während Tausende von Stimmen in den Refrain einfielen. *Know your rights.*“[20] – Der Punk, die Rebellion der Jugendzeit, alles dies ist ihm sentimentale Reminiszenz infolge seiner Entwicklung, in welcher Protest, Gemeinschaft und das Kämpfen für Werte abhanden gekommen sind: Eich erscheint als desillusionierter Erwachsener, der in der Beschäftigung mit dem Terror auch einen alternativen Lebensentwurf durchspielt – sein Interesse für die Motive der Terroristen entspricht dann dem Versuch, sein eigenes, zielloses und wenig gehaltvolles Leben zu reflektieren. Thematisiert wird die Sinnlosigkeit dieses Versuchs im Gespräch mit seiner Freundin Nele, die ihm vorwirft, das Schicksal der Terroristen, „Leute, die was riskiert haben“[21], für seine sinnlosen Zwecke auszunutzen: „Was riskiert du denn, du und deinesgleichen?“[22]

Der Vorwurf benennt zum einen die Schwäche Eichs, der ein egozentrisches und verantwortungsloses Leben führt. Zum anderen wird in der Kritik Neles persönliche Einstellung erkennbar, denn im Verlauf des Romans wird deutlich, dass sie selbst sich einer terroristischen Organisation angeschlossen hat: Sie gehört demnach zu denen, die ihr Freund

[18] Peltzer, Ulrich: Teil der Lösung. Zürich: Ammann 2007, S. 34.
[19] Ebd., S. 134.
[20] Ebd., S. 135f.
[21] Ebd., S. 435.
[22] Ebd.

Eich recherchierend erforscht; doch offenbart sie sich ihm nicht und so bleiben die Sphären – Rote Brigaden einerseits, Neo-Terrorismus andererseits – stets getrennt, spiegeln sich allein in der Figur Eich, der aber zu beiden Welten keinen Zugang findet. In diesem Sinn begreift Peltzer die Generation Eichs als verloren: Waren es vor Eich die Roten Brigaden und also auch die 68er-Bewegung, ist es in der Generation nach ihm, Nele ist jünger, eine abermals konfliktbereite und fordernde Gruppierung; dieses Verhältnis wird auch im Roman von Beamten des BND diskutiert:

> „Dass es in den letzten Jahren ruhiger war, hat meines Erachtens etwas mit dem Umbruch in den Generationen zu tun, einer Neudefinition der globalen Lage, von Angriffszielen und Hemmschwellen, die sie mental überwinden müssen. Bis die Einsicht, militant zu werden, nicht mehr abzuweisen ist. Für die gegenwärtige Situation ist die Namenlosigkeit der Gruppe bezeichnend, die Weigerung, sich irgendwie eine Identität zu geben."[23]

Diese neue Form des Terrorismus wird als im Kern gewaltbereit, jedoch noch nicht genügend etabliert und konstituiert erkannt:

> „Die Bewegung ist noch wie vor ziemlich diffus, von Klimaschutz bis Frauenrechte, Schuldenerlass für den Trikont, Initiativen gegen Genmanipulation und dazwischen immer noch unsere alten Bekannten aus dem Westen, Knasthilfen et cetera. Punktuell vernetzt, jedoch schwer unter einen ideologischen Hut zu bringen. Was bedeutet, dass die Gewaltbereitschaft variiert, insbesondere weil eine Stelle, ähm, eine Koordinierungsstelle fehlt, die eine gewisse Abstimmung vornehmen würde."[24]

Die Gruppe selbst definiert sich als „Gewissen der Menschheit"[25], sabotiert in dieser Funktion Geldautomaten, stört demnach die Abläufe des kapitalistischen Systems, jedoch nur geringfügig weshalb die Aktionen vom BND als „nicht zu vergleichen mit der Situation in den, sagen wir, siebziger Jahren"[26] eingeschätzt werden.

Es ist hierbei interessant, wie ausdrücklich Peltzer eine Bezugnahme auf den RAF-Terror vermeidet: Wäre die zweite Ebene mit der Recherche Eichs über die Roten Brigaden nicht, würde der Neo-Terrorismus ohne

[23] Ebd., S. 106.
[24] Ebd., S. 107.
[25] Ebd., S. 146.
[26] Ebd., S. 351.

Verweis auf die siebziger Jahre auskommen; selbst die Mitglieder der Terror-Gruppen verzichten auf derartige Reflexionen und gestalten ihre Aktionen ohnehin ohne jeden Verweis auf die deutsche Vergangenheit. Es scheint, als definiere der neue Terror sich in der Tat als vollkommen unabhängig und unbeeinflusst vom Deutschen Herbst. In diesem Sinn fungiert der Journalist Eich als Nahtstelle zwischen den Ebenen, wobei jedoch deutlich wird, dass er als neutrale Instanz keine Verbindung herstellen kann: Er, der sich für die Motive des Terrors interessiert, verliert sich in der Vergangenheit, indes seine Freundin eben die Motivation des Terrors auszuleben versucht – eine dreifache Staffelung wird deutlich, die jeweils Generationen definiert: Da ist zuerst die Generation des Terrors der siebziger Jahre, streiflichtartig dargestellt und daher kaum fassbar: eine vergangene Zeit; in der Mitte befindlich Eich, der einer Generation angehört, deren Protestmotivation sich anfangs in Konzerten und also fiktionaler Gewalt zeigte und nun in Sentimentalitäten verliert; Nele wiederum symbolisiert die nächste, also die zweite Generation nach dem Deutschen Herbst – diese wird auch nur schemenhaft dargestellt und gestaltet sich als unschlüssig, aber dennoch gewaltbereit, wobei Nele von der Brutalität einer Demonstration abgeschreckt wird und zugleich die Protesthaltung verstärkt: „[…] – als würde man auf einen Sandsack einprügeln und sich wundern, warum er nicht kaputtgeht. Wenn schon, sticht man mit dem Messer rein.“[27] Peltzer stellt dar, auf welche Weise diese Generation eine Möglichkeit des Protestes sucht und eventuell, dies ist nur angedeutet, in der Gewalt findet, im „Zeichen mit Außenwirkung, Flammen, die zum Himmel schlagen.“[28]

Bedeutsam für unseren Diskurs ist die von Peltzer etablierte Absetzung des neuen Terrors vom Deutschen Herbst – so als würde auch Peltzer im Neo-Terrorismus Neles eine völlig andersartige Art des Terrors sehen, abgekoppelt von den siebziger Jahren: „Das sind die Kinder“, vermerkt dementsprechend ein Beamter,[29] was durchaus den Deutungen ähnelt, die wir anhand von Schlink und Hein eruiert haben.

Uwe Tellkamp dagegen breitet in seinem Roman „Der Eisvogel“ ein terroristisches Szenario aus, welches anleiten kann, die bisherigen Deutungen zu erweitern: In diesem Werk artikuliert sich der Neo-Terrorismus

[27] Ebd., S. 328.
[28] Ebd., S. 141.
[29] Ebd., S. 107.

und offenbart so die Seelenlage einer protestierenden Generation, für die der Protest selbst zum Klischee geworden ist. – Hauptfigur Wiggo Ritter, ein gescheiterter Philosoph, findet in Mauritz Kaltmeister einen charismatischen Führer der Organisation „Wiedergeburt", die mit den Mitteln den Terrors die Demokratie abschaffen und stattdessen ein Kastensystem etablieren will; so erklärt Kaltmeister:

> „Die Demokratie ist die Gesellschaftsordnung des Mittelmaßes, des Geschwätzes und der Unfähigkeit, aus dem Geschwätz furchtbares Handeln werden zu lassen … Nichts bewegt sich mehr! Alle Räder sind festgefressen in gegenseitiger Hemmung, fordern die Unternehmer dies, blocken es die Gewerkschaften ab, sollen die Steuern herunter, laufen die Sozialverbände Sturm, die Arbeitslosenraten steigen, die Wirtschaft wandert ab, die Gesellschaft vergreist, die Jugend hat kaum noch Perspektiven … Junge Menschen stehen in den Startblöcken, so gut ausgebildet wie nie, und können nicht starten, weil sie keine Arbeit finden … Wie soll das enden?"[30]

Die Antwort: „Die einzige Möglichkeit, die ich sehe, wirklich und nachhaltig etwas zu verändern, ist der organisierte Terror."[31] – Ziel nach dem Terror soll dann die „Errichtung eines Ordens- und Kastenstaats"[32] sein; ein Plan, der von der Organisation dann standesgemäß mit dem Singen der Nationalhymne gefeiert wird.[33] – Der Unterschied zur RAF-Bewegung und zum Deutschen Herbst insgesamt ist akzentuiert gesetzt und auch mehrmals motiviert; zum einen in der Vergangenheit Kaltmeisters selbst, der sich als persönlich von der RAF betroffen und geprägt zu erkennen gibt: „Ich weiß auch, was Terror bedeutet, immerhin habe ich meine Eltern dabei verloren, presste Mauritz mit wutblassem Gesicht hervor. Und meinen Großonkel, den Hausherren dieses Anwesens, dessen Gastfreundschaft wir heute genießen!"[34]

Kaltmeisters Motive einer pointiert gegen die RAF ausgerichteten Terror-Organisation resultiert demnach auch aus dem Verlust der Eltern – dies erklärt die Härte des Vorstoßes, zudem die Tatsache, es im Gegensatz zum Deutschen Herbst mit einer dezidiert konservativ-nationalen Gewalt zu tun zu haben: „Wir sind schon eine kleine Armee, sagte Mauritz […],

[30] Tellkamp, Uwe: Der Eisvogel. Berlin: Rowohlt 2005, S. 150f.
[31] Ebd., S. 151.
[32] Ebd., S. 157.
[33] Ebd., S. 155.
[34] Ebd., S. 159.

aber eine Armee, deren einzelne Teile autark agieren, sie schlagen nie gemeinsam los, wir gehen vor wie Dschungelkämpfer. Guerillataktik. Das kann man lernen von der RAF und von den Kommunisten. Ich hasse *sie*, nicht ihre Methoden."[35] – Es ist aufschlussreich, dass der Neo-Terrorismus sich konsequent von der RAF absetzt, politisch, ideologisch und individuell – wobei die Motivation nicht allein auf Kaltmeisters Erlebnissen beruht, sondern letztlich können diese stellvertretend als Symbole für eine Generation gedeutet werden, für die der Protest der siebziger Jahre unbrauchbar und zum Klischee geworden ist.

Deutlich wird eine derartige Haltung auch im Vater-Sohn-Konflikt der Ritters; so stellt der Vater fest:

> „Als ich so alt war, wie du jetzt bist, und dann kam eine seiner Aufzählungen, die ich schon kannte und die mich seinerseits die Hände um die Stuhllehne krampfen und die Zähne zusammenbeißen ließen, um die aufschwappende Erregung, schließlich Wut im Zaum zu halten, andererseits aber langweilten: Ihr seid so angepasst, meine Güte, als ich so alt war wie ihr – ich fragte mich, wen er mit *ihr* meinte –, haben wir Pflastersteine geschmissen […]."[36]

Der Konflikt zwischen Vater und Sohn ist in dieser Hinsicht ein Generationenkonflikt: Die Generation des Vaters nun hat die Protesthaltung und auch den Widerstand exemplarisch vollzogen, gleichgültig ob der Vater nun persönlich beteiligt war; es ist aber nun zu deuten, dass diese Vorwegnahme den Protest der Nachfolgenden hemmt oder gar lähmt. Problematisch ist dies, weil die nachfolgende Generation einerseits den Vorhergehenden nicht folgen will, die Eigenständigkeit aber vor allem angesichts der 68er-Generation unmöglich geworden ist; „ich wollte dir nicht nachfolgen", erklärt Wiggo Ritter und meint seinen Vater,[37] gleichzeitig verharrt er in der Position eines „Treibgut[s]"[38], ohne Halt, ohne rechte Alternative, da die 68er-Bewegung alles vorweggenommen habe.

Kaltmeister nun ist derjenige, der gegen den linken Protest eine rechtsnationale Bewegung entgegenstemmt, wobei das Ziel, die Beseitigung demokratischer Ordnungen und das Installieren eines diktatorischen Prinzips, allein die Richtung des Protestes bestimmt, nicht aber eigentliche

[35] Ebd., S. 258.
[36] Ebd., S. 12.
[37] Ebd., S. 64.
[38] Ebd., S. 68.

Motivation ist. Letztlich geht es Kaltmeister, so die These, auch um eine Absetzung von der RAF und dem Deutschen Herbst: In dieser Hinsicht stellt sich der neue Terrorismus letztlich als von der Vergangenheit geprägt dar, eben weil der so zu bezeichnende linke Terrorismus für diese nun agierende Generation sich als unbrauchbar erweist – wenn Wiggo Ritters Vater geradezu erwartet, dass der Sohn Steine wirft, dann wird das Steinewerfen zu einem erfüllenden, nachfolgenden und imitierenden Akt, keineswegs demnach zu dem einer Revolte. Die scheinbare Absetzung impliziert in diesem Fall die immer noch wirkende Beeinflussung, das Verschweigen und ausbleibende Reflektieren den Versuch einer Bewältigung und unbeeinflussten, also originären Haltung.

In eben diesem Sinn sind die terroristischen Aktionen in Peltzers Roman auch als Absetzung und Folge des Deutschen Herbstes zu begreifen, jedoch im Protestpotential und -verlauf betont davon entfernt. So etwa eine zu Beginn des Romans beschriebene Demonstration, in welcher verkleidete Aktivisten ein Einkaufszentrum als Plattform nutzen, doch auf eindeutige Botschaften verzichten: „Einem Zirkusdirektor gleich, breitete er seine Arme aus, grinste, während zwei Ballerinas ins Bild treten, die Pappschilder hochhalten, auf denen etwas geschrieben steht, in fetten schwarzen Buchstaben: *Alles nur Spiel!* und: *Ist die Welt nicht schön?*“[39] – Natürlich, die Form des Protestes wird auch von den Spielregeln der modernen Gesellschaft vorgeschrieben, und doch haben wir es auch mit einem Protest zu tun, der nicht kindisches, verwöhntes und uninformiertes Gebaren dieser Generation spiegelt, sondern den Versuch, eine originelle Form des Terrors zu etablieren.

Ähnlich angelegt ist die Spannung zwischen Alt-68ern und jungen Aktivisten in Weingartners Film „Die fetten Jahre sind vorbei“ aus dem Jahr 2004: Junge Menschen entführen einen Geschäftsmann, der sich im Verlauf der Entführung als verständnisvoller ehemaliger Protestler geriert – abermals wird der jugendliche Protest, der mit so ungewöhnlichen Mitteln wie etwa dem Verrücken der Möbel der Opfer betrieben wird, von den Vorgängern sozusagen wohlwollend und überheblich begleitet: Die Jungen als schlechte Kopie der Alten. Aus diesem Grund sollte man den Film auch als Auseinandersetzung mit der RAF begreifen, gleichwohl diese oberflächlich kaum eine Rolle spielt – es reicht daher nicht aus, den Film als wenig gehaltvolles Beispiel eines rein ästhetischen Terrors zu interpretieren, wie

[39] Peltzer, Teil der Lösung. 2007, S. 10.

beispielsweise Andreas Elter dies in seiner Darstellung vornimmt, nämlich infolge einer Darstellung von Filmen, welche die RAF thematisieren, anmerkt: „Im Gegensatz zur Literatur der späten zweiten Phase sind diese dokumentarischen oder halbdokumentarischen Filme aber keineswegs romantisierend oder nostalgisch. Auf die neuesten, seit 2000 veröffentlichten Spielfilme über die RAF trifft eine solche Charakterisierung hingegen zu. Ein Beispiel dafür ist Christopher Roths „Baader" (2002), zum Teil auch Hans Weingartners „Die fetten Jahre sind vorbei" (2004)."[40] Wie gezeigt, liegt die Nostalgie allein in der Reflexion des Alt-68ers verborgen, durch welche das Verhalten der jetzt Etablierten einer scharfen Kritik unterzogen wird, da das überhebliche Gebaren jedwedes Potential der nachfolgenden Generation zu ersticken droht, unter zudem auch, da die 68er sich im Film als Macher eines Systems präsentieren, welches sie damals bekämpften.

Dieses Wissen über die Dialektik der Revolte und auch der terroristischen Aktionen motiviert nun die neo-terroristischen Gruppen, beeinflusst ihr Denken und Wirken, welches entweder bewusst apolitisch und ironisch oder konservativ-national gibt, sich damit von der Beeinflussung durch die Aktionen der RAF freizukämpfen versucht: „Ich habe das einkalkuliert", erklärt Kaltmeister dementsprechend, „ich bin mir der möglichen Folgen meines Tuns sehr wohl bewusst. Keine Sorge, ich werde die typischen Fehler der Märtyrer zu vermeiden wissen […]."[41]

Dennoch ist auch diese Darstellung in der antithetischen Haltung zur deutschen Geschichte nicht originär – zum einen nicht, da die Gegenhaltung stets das zu Bewältigende beinhaltet, doch ist es auch so, dass die Definitionen in der deutschen Literatur sicherlich von den Thesen des amerikanischen Neo-Terrorismus geprägt sind. Der Film „Die fetten Jahre sind vorbei" ist beispielsweise augenscheinlich von Finchers „Fight Club" (1999) beeinflusst, ästhetisch, aber auch inhaltlich: Die Aktionen der deutschen Jugendlichen erinnern stark an die unschädlicheren Taten des „Projektes Chaos", also zum Beispiel an das Hinzufügen pornographischer Bilder in Kinderfilme oder das Verunreinigen der Speisen im Restaurant. Auch die Dreiecksgeschichte, eine Frau zwischen zwei Männern, ist, weitaus komplexer gezeichnet infolge der Schizophrenie, in „Fight Club" treibendes Handlungsmoment – es scheint so, als habe man mit „Die fetten

[40] Elter, Propaganda der Tat. 2008, S. 243.
[41] Tellkamp, Eisvogel. 2005, S. 166.

Jahre sind vorbei“ eine bekömmlichere und letztlich kraftlosere Version vom Vorbild für den deutschen Markt versucht.

Auch Peltzer und Tellkamp beschreiben in ihren Werken einen Terrorismus, der an die Thesen und Motive des „Projektes Chaos“ anschließt, ohne dass die Vorgaben des Romans oder Films „Fight Club“ erreicht werden können: Palahniuks Roman ist ja im Kern die Beschreibung einer Generation, welcher die Feindbilder abhanden gekommen sind – junge Männer suchen nach Grenzen, nach Reibungsflächen, die aber in der, so Palahniuk, politisch-korrekten Gesellschaft beseitigt wurden, weshalb den Protagonisten allein die Selbstzerstörung als Ausweg verbleibt – Palahniuks Roman und vor allem Finchers Film sind in dieser Hinsicht markanteste Kunstwerke, die späteren Generationen die Situation der westlichen Gesellschaften um die Jahrtausendwende wohl am anschaulichsten verdeutlichen können.

Peltzers Schilderung der neuen Terror-Organisationen verbleiben, wie erwähnt, dagegen sehr oberflächlich bei einer flüchtig skizzierten Andeutung allgemeiner Unzufriedenheit. Dies obliegt der Tatsache, dass Peltzer sich zumeist für die Perspektive Eichs entscheidet, der seinerseits kaum fähig ist, die Motive politischer oder allgemein protestierender Handlung zu begreifen. – Tellkamp wiederum etabliert in seinem Werk einen deutschen Tyler Durden, Hauptfigur in „Fight Club“, einen egomanischen, antreibenden und autoritären Führer, der jedoch im Gegensatz zu Palahniuks Protagonist spezifisch deutsche Motive und Gedanken transportiert: Die schon angedeutete nationale Ausrichtung findet sich im amerikanischen Vorbild nicht, hier ist der Einfluss also in die deutschen Verhältnisse integrierend umgedeutet.

Tellkamps Roman ist ohnehin deutlichster Verweis auf eine kreative Bestandaufnahme und zudem aufarbeitende Deutung des Neo-Terrorismus in der deutschen Literatur. – Dennoch scheitert Tellkamp in der Darstellung, da der Roman zu kopflastig die Diskussion in den Vordergrund stellt.

Die eingangs zitierte Kritik, nach der die neue deutsche Literatur sich dem Phänomen *Terrorismus* als Teil der Popkultur bediene, trifft in dieser Hinsicht demnach sicherlich nicht zu: Terrorismus als Pop, soviel haben wir zeigen können, ist grundlegendes Motiv der Auseinandersetzung mit und auch Absetzung von der Historie, also vom Deutschen Herbst: Dass der neue Terror in der deutschen Literatur sich nicht ausdrücklich auf die RAF bezieht, sollte demnach nicht kritisch als fehlendes intellektuelles oder politisches Fundament gedeutet, stattdessen sollte der Neo-Terrorismus auch als neu in diesem Sinn erkannt werden – Aufarbeitung wird in dieser Hinsicht in Tellkamps Roman durchaus geleistet, obgleich die Aufarbeitung

nicht speziell die RAF einbezieht, sondern im Gegensatz dazu die Situation des Terrors nach der RAF zu beschreiben versucht, in einem allgemeinen und modernen Sinn.

Trotzdem ist die Annahme einer fehlenden Aufarbeitung des RAF-Terrors selbstverständlich gerechtfertigt. So ist der Diskurs in Schlinks Roman aufgrund der Sentimentalität und dargestellten hohlen Phrasen ein deutliches Zeichen verkürzter Sichtweisen; auch Heins Werk verbleibt bei klischeehaften Diskussionen, die zu keinem befriedigenden Ergebnis führen. Doch darf zum Ende hin die Frage erlaubt sein, in welcher Form eine Aufarbeitung geleistet werden soll und kann? In diesem Artikel jedenfalls ist angedeutet worden, dass die literarischen Werke neuester Zeit, die sich explizit mit der RAF und der 68er-Generation auseinandersetzen, stellenweise erschreckend simpel die gesellschaftlichen Diskurse darstellen, zudem die jüngste Generation ausblenden und schon als einfältig zu bezeichnende Charaktere darstellen, in diesem Sinn die Kritik bestätigen. – Ich denke aber zugleich, dass die neuesten belletristischen Thematisierungen des gewaltbereiten Protestes, siehe Tellkamp, durchaus die Aufarbeitung leisten können, gleichwohl man die Debatte mit dem Deutschen Herbst sozusagen reflektieren muss: Leistet man diese interpretatorische Arbeit, kann man feststellen, dass die Beschreibungen des neuartigen Terrors durchaus auch einen Bezug zur spezifisch deutschen Vergangenheit beinhalten – eben weil der Bezug nicht mehr kenntlich ist: Dies entspricht dem Wunsch und der Motivation der agierenden Generation, sich von den Vorgängern abzusetzen. Dieser Generationenkonflikt kann dann, wie im Falle Peltzers, zu einer antikapitalistischen Bewegung der Globalisierungskritik werden, kann aber auch, wie Tellkamp hellsichtig darstellt, in eine Art intellektuellen Nationalismus führen, in einen antidemokratischen Konservatismus – diese Richtung des politischen Denkens der terroristischen Organisation ist dann, wie in dem Roman deutlich wird, unter anderem Antwort und Aufarbeitung des Deutschen Herbstes.

Paweł Zimniak

Geisel und Geiselnehmer –

Zu fiktionalen Gewalt- und Machtphantasien in Thomas Melles „Raumforderung“ (2007)

> „Die Polizei ist überall, macht sich breit, grüne Masse vor dem schlierigen Fenster. Hierzulande gibt es kein Entrinnen mehr und keine Flucht. Meine Geisel ist schon halb tot, wie es scheint, ihre Augen, das einzige, was von ihr übriggeblieben ist, folgen naß und groß meinen exakt ausgeführten Verrichtungen, hier etwas schrauben, da etwas richten, dabei ständig auf das Radio achten, alles mit enormer Geschwindigkeit, Gedanke, zack, Tat, zackzack.“[1]

1 Geiselnahme als Grenzüberschreitung

Die Literatur als ein aussagekräftiges Medium eröffnet Perspektiven, die nicht standardisiert, sanktioniert und harmonisch sein müssen. Thomas Melles Erzählung „Die Geisel“ stellt ein narratives Geschehen und somit eine Welt dar, die einer durchschnittlichen Erfahrungswelt zuwiderläuft und in ihrer Abhängigkeitsstruktur nach Gesetzen und Regeln funktioniert, die keinen Raum der Vertrautheit entstehen lassen. Das dargestellte Abhängigkeitsverhältnis zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer referiert jedoch punktuell auf den wirklichkeitsbezogenen Kontext einer spezifischen Täter-Opfer-Struktur und bietet Bilder an, die durch ihre Zuspitzung und Überzeichnung besonders einprägsam sind. Der Blick durchs Fenster bedeutet zugleich die Markierung einer topologischen Grenze zwischen ‚drinnen‘ und ‚draußen‘. Die beiden Teilräume werden auch semantisch aufgeladen und stehen für eine Trennung von Gut und Böse, Gesetz und Gesetzlosigkeit, Ordnung und Chaos. Die erzählte Welt erscheint durch die Trennung in ‚drinnen‘ und ‚draußen‘ und durch die spezifische Rollenzuteilung als keine uniregionale, sondern eine pluriregionale Welt. Die Präsenz der Gesetzeshüter ist hinzugedacht, so dass der ausgeübte staatliche Druck

[1] Melle, Thomas: Raumforderung. Erzählungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007, S. 187.

mit der Autorität der Institutionen mitwirkt und im sozialen Interaktionsgeflecht der Terrorbekämpfung entsprechende Formen annimmt. Die Geisel und der Geiselnehmer als Kontrahenten sind jedoch – und dies trotz der Polizeipräsenz – weitgehend sich selbst überlassen. Das Geschehen in der Außenwelt – dazu gehören auch die Verhaltensweisen der Beobachter des Geiseldramas – wird wesentlich reduziert und beschränkt sich lediglich auf den misslungenen Versuch eines polizeilichen Einbruchs in den hermetisch abgeriegelten geiselnehmerdominierten Raum beschränkt. Die Positionen der einzelnen Aktanten sind diesseits oder jenseits des Opferraums situiert. In diesen Bezugsrahmen ist gleichsam eine (Raum)Grenze als wesentliches Differenzmerkmal integriert. In der dramatischen Semantisierung schrumpft die Geisel – so die Perspektivierungsfigur des Geiselnehmers – auf ein Paar Augen zusammen, die hastig den „exakt ausgeführten Verrichtungen" des Täters folgen. Der Begehungsort der Geiselnahme wird über die Dominanzverhältnisse zwischen Raum und Figurenhandeln, über das Rollenverständnis und Rollenhandeln vermittelt und aufgeteilt. Auf diese Weise ist er vielfältigen Semantisierungen unterworfen. Er wird zum Ort der Gewalt- und Machtausübung durch Gehorsamsbindungen, zum Ort der Erniedrigung und Bedrohung durch den brutalen und einschüchternden Zugriff, zum Ort einer eindeutig markierten Abhängigkeit und der Erfahrung von Ausgeliefertsein. Einerseits kommt es zu einer Grenzziehung in dem definierten Täter-Opfer-Verhältnis und durch die vorhandene Machtstruktur, andererseits ist dem gegebenen locus und in diese Konstellation das Fehlen von Grenzen und die Möglichkeit vielfältiger Grenzüberschreitung bis hin zur Geiseltötung eingeschrieben. Die Aufteilung des Raumes ändert sich in Abhängigkeit von Arten der Bewegung draußen – mithin von ergriffenen Maßnahmen seitens der Gesetzeshüter – und der Entwicklung der Konfliktsituation drinnen. Die Polizei, die sich aus der Wahrnehmungsperspektive des Geiselnehmers als „grüne Masse vor dem schlierigen Fenster" breit macht, ist für die Grenzüberschreitung und eine Wiederherstellung von Ordnung zuständig. Wenn also die Geiselnahme die betreffenden Akteure in den Zusammenhang von Gewaltanwendung und Machtstrukturen stellt, einen hierarchisch strukturierten Raum mit einer bestimmten Rollenzuteilung, mit Grenzen und Grenzüberschreitungen erzeugt und in der Beschaffenheit der Konstellation die Geisel in der Objektrolle und als ‚Verhandlungsmasse' erscheinen lässt, so ist bei der Textanalyse auf der Ebene der Geschichte a) die Spezifik der Beziehung zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer im Kontext der räumlichen Abgegrenztheit und des hierarchischen Raumes herauszustellen. Es wird dabei der Frage nach-

gegangen, welche strukturalen Merkmale des Täter-Opfer-Verhältnisses feststellbar sind und inwieweit das entworfene Geiseldrama stereotypisiert wird. Auf der Ebene des Diskurses wird b) die Frage der Fokalisierung im Sinne von Genettes „Wer spricht?" kritisch hinterfragt.[2] Diese Frage scheint insoweit von Bedeutung zu sein, als dass die erzählte Welt als spezifischer atmosphärischer Raum nicht nur auf die ontologische Frage des ‚Was' zu reduzieren ist, sondern auch von der Art und Weise der erzählerischen Vermittlung abhängt. Die narrativen Textverfahren der erzählerischen Vermittlung und der Fokalisierung haben einen mächtigen Einfluss auf die Modellierung der gewalt- und machtbezogenen Verhaltensweisen und Praktiken im Täter-Opfer-Verhältnis. Durch die Analyse dieses Verhältnisses werden also spezifische Interaktions- und Kommunikationsformen herausgearbeitet, die in ein handlungsnormierendes Aufforderungs- und Aktionsprogramm eingefasst sind. Das Interaktionsgeflecht zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer weist zusammen mit spezifischen Kommunikationsformen einige fundamentale Konstanten auf, die nachfolgend unter Berücksichtigung narratologischer Fragestellungen einer strukturalfunktionalen Analyse unterzogen werden.

2 Gewaltanwendung – Machtstruktur – Herrschaftsverhältnisse. Zur Körperlichkeit der Raumerfahrung

> „Die Fesseln meiner Geisel ächzen. Sie versucht, sowenig wie möglich zu atmen, ihre Lunge klein zu halten, um mich nicht zu reizen mit dem Stöhnen der sich dehnenden und kontrahierenden Knoten. […] Hinten im Hinterkopf bemüht sich ein leckender Wasserhahn, den Kontrapunkt zur Atembewegung meiner Geisel zu setzen, versagt ständig. Ich höre mehr: Ich höre das stetige Rauschen des Blutes meiner Geisel und die Kerben, die ihr meine Fesseln schneiden, und das Stocken, das sich in den Kerben, die ihr meine Fesseln schneiden, staut. Du bist meine Geisel, sage ich leise in ihr helles aufgerissenes Auge hinein […]."[3]

Für die Lesbarkeit der Beziehung zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer rückt der Körper als ein Ort der Verhandlung von Abhängigkeitsstruktur in den Vordergrund. Die Beziehung zwischen dem Täter und dem Opfer

[2] Vgl. Genette, Gérard: Stimme. In: Moderne Erzähltheorie. Hrsg. von Karl Wagner. Wien: 2002, S. 213–267.

[3] Melle, Raumforderung. 2007, S. 183.

realisiert sich über den Körper. Die Präsenz des Geiselkörpers bedeutet zugleich eine freie Verfügung über ihn, die sich aus der Perspektive des Geiselnehmers durch die ständige Wiederholung des Besitzverhältnisses über das besitzanzeigende Fürwort „meine Geisel" manifestiert. Es kommt dabei zu visuellen (das weit aufgerissene Auge der Geisel in der Zeugenfunktion), akustischen („ächzende" Fesseln, „stöhnende" Knoten, Rauschen des Blutes) und kinästhetischen (Kontrolle über Atembewegungen) Formen der körperbezogenen Raumerfahrung. In die körpernahe sinnliche Wahrnehmung – so die Wahrnehmungsperspektive des Geiselnehmers – ist auch die existenzielle Angst der Geisel eingeschrieben. Sie verbindet sich mit der Notwendigkeit und Fähigkeit, Bewegungen der Körperteile zu kontrollieren und zu steuern. Die Repräsentationsstruktur des Körpers lässt ihn als Ort der Einschreibung von Gewalt erscheinen. Die Körper-Spuren sind eine Narbenschrift, wenn zweimal von Kerben, die der Geisel die Fesseln schneiden, die Rede ist. Die Kerben gehören zum Inskriptionsprozess und ermöglichen eine Aufbewahrung von Dauerspuren. Die Anlegung von Fesseln ist in diesem Fall eine Praktik, die den Körper missbrauchen und erobern lässt. Die Fesseln legen zugleich das Macht- und Herrschaftsverhältnis offen, sie disziplinieren und reglementieren den Geiselkörper. Die Wahrnehmung der Geisel hängt dabei nicht nur mit einer bestimmten Perspektivierung, sondern mit Simultaneität und Aufmerksamkeitsmoment zusammen. Aus der Täterperspektive bedeutet die Aufmerksamkeit insoweit eine kontrastierte Zuwendung, als dass sie mit einer Selektion und Eliminierung von Reizen – stellvertretend durch den „leckenden Wasserhahn" repräsentiert – zusammenhängt, die von der Geisel ablenken könnten. Der Geiselnehmer erscheint als ein aufmerksamer Beobachter, der sich voll auf seine Geisel konzentriert und sie physisch und psychisch durch Gewaltanwendung beherrscht, wenn es in einer kurzen Rückwendung des Täters heißt:

> „Nein, du kannst deinen Kopf nicht bewegen. Ich habe ihn festgebunden. Erinnerst du dich? Es war so: Ich habe dir zunächst, weil du so laut und furchtbar spleißend geschrien hast, die Bildzeitung vom heutigen Tag in den Hals gesteckt, so daß sich die Druckerschwärze mit deinem Speichel vermischt hat und du zu würgen hattest an den dicken Buchstaben. Das böse Papier wollte sich weißwaschen in deiner Mundhöhle. Die Lettern verflossen, und schnell war alles nur mehr graue Melasse in deinem wundstarren Mund, und du würgtest Unverständlichkeiten ekelhaft und schmierig hervor, so daß selbst das dreckige Papier wieder hinausschäumen wollte aus deinem Mund, was mich anwiderte. Ich hatte keine andere Wahl, als das Papier

> zwischen den feuchten Lippen hindurch wieder in die dunkle Höhlung zurückzuzwängen, bis kein Laut und kein Schmatzen, kein Name mehr zu mir drang. Dann warst du endlich still, und ich wurde ruhiger. Dann habe ich dich auf diesen Stuhl gesetzt, Klebeband zweimal um Schenkel und Sitzfläche, überlegt, dann Fußknöchel und Stuhlbeine aneinandergezurrt […]. Dann deinen Kopf abgeknickt im Genick, sehr weit, und mit langem Band fixiert, quer über die Stirn zum Boden, du siehst aus wie ein Apparat."[4]

Der Äußerung des Geiselnehmers als einer kommunikativen Handlung ist eine Manifestation des intendierten Zwecks eingeschrieben. Die gedankliche Aufmerksamkeitseinstellung auf die Geisel ermöglicht eine bestimmte Raumwahrnehmung, die vom Blickpunkt des Täters dominiert wird. Das Relationale und Performative wird an das wahrnehmende und quälende Subjekt gebunden. Die ausgeübte Praxis des Quälens und Unterdrückens zeigt sich doch im Kontext eines spezifisch-individuellen Sinnverhaltens, nicht jedoch eines eindeutig politisch definierten, öffentlichen Demonstrierens von Ansprüchen. Der Geiselkörper wird zur Grenze, an der sich der Täter und das Opfer treffen, zum Symbolisierungsfeld, auf dem Spuren traumatischer Erfahrungen hinterlassen und Herrschaftsverhältnisse geklärt werden. Die körperbezogene Beherrschungsgeste und der Stellenwert körperlicher Erfahrung zeigen sich im Moment der Interaktion und des gewaltsamen Handelns. Für die Wirklichkeitsrepräsentation und Geiselbemächtigung stehen der abgeknickte und festgebundene Kopf der Geisel, der mit „Bild"-Zeitung gestopfte Mund sowie die mit Klebeband an die Sitzfläche fixierten Schenkel und die aneinander gezurrten Fußknöchel und Stuhlbeine. Mit diesen Handlungen wird die natürliche Verfasstheit des Körpers eliminiert. Die dem Willen des Geiselnehmers unterworfene Körperhaltung der Geisel bewahrt eine Erfahrung auf und ist mit ihrer Bewegungsbeschränkung ein Körperzeichen und eine Ausdrucksform der Ohnmacht. Die Materialität des Geiselkörpers verbindet sich mit seiner Medialität, so dass er als Medium der Aufzeichnung und Fixierung von Spuren gilt. Mit der Reizeinwirkung von außen stellt er einen Ort der Rechtlosigkeit und Quälerei, eine sichtbare und spürbare Grenze dar, an der sich relational keine Nähe, sondern Distanz, keine Lust, sondern Schmerz manifestieren. Der körperliche Schmerz wird in der figuralen Zugehörigkeit zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer zum mächtigen Hilfsmittel des Memorierens. Die Funktion des Geisel-

[4] Ebd., S. 185.

körpers als Medium der Einschreibung, Speicherung und Erinnerung wird über körpersprachliche Artikulationen gefestigt. Das in den Geiselmund gestopfte Zeitungspapier, das in ‚verwässerter' Form als graue Melasse wieder hinausschäumt, wird vom Geiselnehmer erneut in die Mundhöhle der Geisel zurückgezwängt. Mit dieser brutalen Handlung kommt es nicht nur zur Festigung von Erinnerungsspuren durch Wiederholung, sondern es wird damit auch eine Lautlosigkeit hergestellt, wenn der Geiselnehmer erleichtert feststellt, dass kein Laut und kein Schmatzen mehr zu ihm dringt. Der Körper als Medium ist in den Vorgang von Erinnern und Vergessen involviert. Die Relevanz und Unauslöschbarkeit hinterlassener (Körper) Spuren betont der Täter selbst, wenn er seine geiselbezogenen Gewalt- und Machtphantasien entwickelt:

> „Dort liegt sie, die stolze Schönheit. […] Ich könnte dich ja auch spurlos verschwinden lassen. Mit der Kreissäge könnte ich dir unendlich unter die Haut gehen und dich sirrend zurechtschneiden, daß du fein gewürfelt durch die Klospülung paßt. […] Aber ich habe den Gedanken wieder verworfen, denn spurlos gibt es nicht, deine Spuren hattest du, noch bevor ich dich erkannte, in mir eingegraben."[5]

Die Polarität von Geisel und Geiselnehmer enthält eine geschlechtliche Markierung und stellt eine spezifische Machtformation dar. Gewalt und Macht erweisen sich in der Produktion des binären Sinnrahmens als konstitutiv. Die Gewalt- und Machtphantasien gehören zum Abhängigkeitsverhältnis als Rahmenbedingung und Folgeerscheinung der Figurenkonstellation. Potenziell vorhandene und wirklich realisierte aggressive Handlungen des Geiselnehmers sind auf die Verteilung von Macht und Ohnmacht zurückzuführen. Bei dem Interaktionszusammenhang ist eine asymmetrische Machtverteilung offensichtlich, so dass zur Freiheitsberaubung die Drohung mit einem empfindlichen Übel gehört. Es handelt sich dabei nicht nur um die Androhung schwerer Gesundheitsschädigung – die Kreissäge als Werkzeug und Waffe stimuliert die Sinne besonders intensiv und soll dabei die ganze Brutalität und Menschenfeindlichkeit veranschaulichen –, sondern um die in Erwägung gezogene Geiseltötung. Die Erpressung durch die angedrohte Gewaltanwendung verweist auf die Möglichkeit gegenwärtiger Gefahr für Leib oder Leben der Geisel. In der Ankündigung der Geiseltötung durch das „Zurechtschneiden" mit der Kreissäge mit

[5] Ebd., S. 190f.

anschließendem Wegspülen in der Klosettschüssel zeigt sich kein Streben nach Ausschaltung des tatsächlichen oder nur vermuteten Widerstandswillens der Geisel, sondern eine freie Verfügung über ihren Körper und über ihr Leben. Dem Opfer wird kein Entscheidungsspielraum zugestanden. Die Klospülung als Beseitigungsort für die sterblichen Überreste gilt als besonders menschenverachtend. Eine freie Verfügung über den Geiselkörper wird zusätzlich durch die Anonymität der Geisel ermöglicht, wenn der Geiselnehmer räsoniert:

> „[…] nichts war gegen dich persönlich gerichtet, purer Zufall hat uns zusammengeführt, eine Geisel hat doch kein Gesicht für den Geiselnehmer, darf auch keines haben, das würde doch die Geiselnahme verunmöglichen. […] Dein oder ein beliebiges anderes Leben wollte ich kurzfristig besitzen und es bald schon eintauschen gegen den ein oder anderen Fluchtwagen […]."[6]

Die Geisel erscheint in dieser Perspektive als ein Eintauschobjekt, über dessen Wert oder Wertlosigkeit allein der Geiselnehmer entscheidet. Sie ist in ihrer Anonymität eine Variable und ein Symbol, über das verhandelt wird.

3 Der Opferraum – Zum Wort in seiner Präsenz und Nichtpräsenz

Thomas Melles „Raumforderung" ist nicht nur eine Darstellung, sondern eine Diskursivierung von Macht und Gewalt. Die Unterwerfung der Kommunikationsformen unter das Verhältnis von Sprache, Macht und Gewalt bedeutet zugleich eine bestimmte Rollenzuteilung und verbindet sich mit der Frage, wer sprechen darf und wer schweigen muss. Das ‚Wer' ist zwangsläufig auch an das ‚Was', ‚Wann' und ‚Wie' gebunden. Das Verhältnis zwischen der Geisel und dem Geiselnehmer als Täter-Opfer-Verhältnis konstituiert einen Herrschaftsdiskurs, in dem Sprache als Medium und Regulationsinstrument erscheint. Mit der ordnenden Macht des Wortes – Macht ist nach Michel Foucault in Sprache eingelassen – wird Kontrolle über ein anderes Subjekt ausgeübt. Der Geiselnehmer spricht und sein Sprechen bedeutet zugleich eine bestimmte Selektion, Organisation und Kanalisierung des Wortes, das Macht und Herrschaft übermittelt. Das Sprechen des Ausgeschlossenen ist eigentlich sein Schweigen, das durch das bestehende Machtverhältnis und die Position der Subjekte legitimiert wird. Die Geisel kann sich in ihrem Opferraum der bestimmenden Macht

[6] Ebd., S. 189.

des Wortes nicht entziehen. Das Wort des Geiselnehmers dominiert und verletzt. Es hat eine Reduktion bzw. Eliminierung von Aussagen des Anderen und eine repressive Regulierung von Verhaltensweisen zum Ziel. Das geiselbezogene Sprechverbot ist ein Verbot, aus eigenem Antrieb und frei zu sprechen. Es ist also kein generelles und kategorisches, sondern ein kontextuell bedingtes Sprechverbot, dessen unerlaubte Überschreitung schwerwiegende Folgen voraussetzt. Zu der externen Reduktion bzw. Exklusion des Geiselwortes kommt noch die interne Exklusion des eigenen Wortes aus Angst und angesichts der Bedrohungssituation, wenn sich Melles Geiselnehmer an sein Opfer mit den Worten wendet: „halte Schritt mit deiner Angst, […] du mußt spuren, wie geölt, wie geschmiert, Maschine, funktionieren, nicht stottern, nicht stammeln, wer stottert, stockt, wer stockt, steht still."[7] Die externe Exklusion wird durch die Möglichkeit von Gewaltanwendung unterstützt, wenn der Geiselnehmer im zweiten Monolog seine Überlegenheit und Dominanz manifestiert sowie die Möglichkeit eines brutalen Handelns ins Spiel bringt: „Ich schleiche um meine Leiche, wie ich meine Geisel im Geist auch nenne, und zische Obszönstes in ihr blutendes Ohr. […] Hier hast du auch eine Zigarette, Schwester, ich stecke sie dir in welches Nasenloch, das rechte, das linke? Ich stopfe sie dir tiefer in die Nüstern, bis zum Anschlag, daß das Nikotin sich auch löst und wirkt."[8] Der sprachliche Konstruktionsprozess wird auf diese Weise zu einem diskursiv realisierten, einperspektivischen Zwangs- und Unterdrückungsdiskurs mit diskursiv ablaufender Verortung von Macht und Gewalt. Die Geisel erscheint in dieser Perspektive als eine Konstruktionsform des unterlegenen Anderen. Sie ist nicht nur durch die fehlende Stimmverleihung, sondern auch durch eine geschlechtliche Markierung gekennzeichnet, wenn der Geiselnehmer zum genauen Beobachter weiblicher Attribute wird: „Draußen und hinten im dröhnenden Kopf sitzt die Polizei, die mich töten will […]. Sie [die Geisel – PZ] atmet leise, fast genüßlich […]. Ihre Brust hebt sich still in Erwartung, die Nippel zeichnen sich leicht im Stoff ab, zusammengeschrumpelt und spitz, bißbereit, sie scheint erregt zu sein, oder ist es die Kälte […]."[9] Die Beobachterhaltung und Erregung des Geiselnehmers als Perspektivierungsfigur wird durch die eigene Angst und das Bewusstsein intensiviert, selbst verfolgt zu werden. Die Regulation des

[7] Ebd., S. 185.
[8] Ebd., S. 184.
[9] Ebd., S. 186.

Abhängigkeitsverhältnisses verbindet sich mit dem Prinzip des Sich-Fügens und eines freien Verfügens über den Geiselkörper. In die Unterscheidung Geisel-Geiselnehmer ist gleichsam eine Verfügung und Ermächtigung eingeschrieben. In der erzählerischen Darstellung ist das imaginäre Geiseldrama auf den Wahrnehmungsstandpunkt des Geiselnehmers fokalisiert, und die Geisel kommt überhaupt nicht zu Wort. In ihrer Wortlosigkeit zeigt sich ihre Entmächtigung. Dies kommt auch in der Erotisierung des Verhältnisses durch hierarchische Machtbeziehungen und in dem Willen zur gewaltsamen und tatkräftigen Grenzüberschreitung zum Ausdruck, wenn der Geiselkörper zum Ort erotischer Machtphantasien wird:

> „Ich bette dich auf Purpur. […] Ich finde mich wieder auf der Leiche und in der Leiche und packe es nicht, und sie, die Leiche, meine Geisel, die ich gerade, ich packe es nicht, zu meiner Hure geadelt habe, sie hat alles gewonnen, alles genossen, ihre Augen, feucht vor Freude? Schnell kommt die Dämmerung. Alles ist traurig. Der Tod wird kommen wie die Dämmerung.“[10]

Die erotisierte Geiselbezogenheit im Opferraum offenbart unbewusste Wünsche und vorhandene Triebkräfte, so dass eine spezifische Körperlichkeit der Raumerfahrung zustande kommt. In der Fokalisierung des Geiselnehmers wird jedoch offen gelegt, dass die körpernahe sinnliche Wahrnehmung keineswegs an eine real existierende Geisel-Frau gebunden ist. Die im Opferraum imaginär kreierte sexuell-erotische Situation – in sie ist auch mit dem „Nicht-Packen“ die männliche Schwäche integriert – zeigt sich als ein ‚Puppenspiel‘, das auf die Sprache als kein neutrales Verständigungsmittel verweist, sondern sie als Medium einsetzt, das Macht und Herrschaft stabilisiert, Gewalt erzeugt und halluzinatorisch-proleptisch das eigene Ende voraussagt. Das Wort zeichnet für einen hierarchischen Raum als Stimmungsträger und Bedingungsrahmen für das Denken, Fühlen und Handeln von Figuren. Es ist für die Grenzziehung und Grenzüberschreitung verantwortlich. Durch die Macht des Wortes wird ein eigentümlicher Täter-Opfer-Raum erzeugt, der Verbote und Gebote impliziert und dessen Konfiguration dem Geiselnehmer zur Repression und Selbststilisierung durch eine sprachliche Diskriminierung der Geisel als des Anderen dient. Die Präsentation und Manifestation der Macht des Wortes äußert sich in der Dominierung und Beherrschung des Anderen, in der Diskriminierung und Verletzung, also in einer repressiven Raumerfahrung.

[10] Ebd., S. 186.

4 Begehungsort der Geiselnahme oder zum Handeln vor dem Horizont einer offenen Zukunft – Fazit

In der so genannten wirklichen Wirklichkeit gelten Geiselnahmen als erpresserischer Menschenraub und Druckmittel. Zur Geisel wird somit eine gewaltsam und widerrechtlich ergriffene und festgehaltene Person, durch deren Festhaltung und Bedrohung der Geiselnehmer erpresserische Ziele verfolgt und bestimmte Forderungen – auch politischer Art – gegen Dritte, mithin auch den Staat, durchzusetzen versucht. Die Geisel übernimmt in dieser Perspektive die Funktion eines ‚Menschenpfands' und ist eine Person, die mit Leib und Leben für die Erfüllung einer Verbindlichkeit haftet. Dies zeigt sich in Thomas Melles „Die Geisel" durch die im dritten Monolog geäußerte Aufforderung zur Unterwanderung und Unterhöhlung des Staates, wenn der Geiselnehmer in aktionistischer Manier seine Ziele formuliert:

> „Es gilt den Staat zu unterwandern. Ich werde in das System eindringen, […] es unterhöhlen und subvertieren. Glaubt ihr etwa, ich gäbe mich geschlagen, so früh etwa, glaubt ihr, es gebe nichts mehr zu tun für mich und das Meinige?"[11]

Durch diese Äußerung könnte der Eindruck einer politischen Aktion mit terroristischem Hintergrund entstehen, aber dieser Bezug wird nicht weiter verfolgt. Thomas Melles „Die Geisel" besteht nämlich aus fünf inneren Monologen, die als selbständige Passagen assoziativ aufgebaut sind und im imaginären Rollenspiel sprachlich nachahmen, wie das Bewusstsein eines Geiselnehmers arbeitet. Wenn die traditionelle Unterscheidung zwischen ‚telling' und ‚showing' bedacht wird, so ist der innere Monolog am mimetischsten. Die Figur des fiktiven Geiselnehmers fungiert als Fokalisator – in der Romantheorie Franz K. Stanzels als eine „Reflektorfigur" bezeichnet[12] –, der seine Gedanken und Gefühle preisgibt. Durch den Wechsel des ‚point of view' in den inneren Monolog gewinnt das Täterprofil an Bestimmtheit. Dadurch wird zugleich eine Tiefenstruktur mit Elementen erkennbar, die das Täter-Opfer-Verhältnis konstituieren. Melles fiktiver Geiselnehmer erscheint im weiteren Handlungsverlauf praktisch als doppelt fiktiv. Zu seiner Fiktivität als Figur kommt noch die Fiktivität seiner Rolle hinzu. Das

[11] Melle, Raumforderung. 2007, S. 188.

[12] Vgl. Stanzel, Franz K.: Theorie des Erzählens. 7. Aufl., Göttingen: 2001, S. 190–207.

Geiseldrama erweist sich in der intern-fokalisierten Darstellungstechnik a) als ein ‚Puppenspiel'. Die Geisel ist nämlich einerseits – dies wird erst im vierten Monolog etwas eindeutiger thematisiert – eine narrativ erzeugte Konstruktion und andererseits eine menschengroße, für das Ausleben diverser Macht- und Gewaltphantasien (auch sexueller Art) bestimmte Puppe, wenn der Geiselnehmer als Fokalisator seine kranke Phantasie spielen lässt:

> „Ich gehe in die Küche, reiße die Schubladen auf und suche nach dem schärfsten Messer. Als ich zurückkomme, trete ich der Puppe von hinten in den Kopf. […] Ihr Auge versteht nicht, was mein Messer ihm zu sagen hat. Ich schneide ihr die Brustwarzen ab und werfe sie in die Ecke. […] Dann setze ich das Messer am Rand der Schläfe an und mache den tiefen Schnitt die Grenze der Wange hinunter. […] Als ich fertig bin, fahre ich mit dem Messer ein wenig unter das Fleisch, um es zu lockern."[13]

Die Geiselnahme verbindet sich in diesem Fall nicht mit einer gewaltsamen Entführung einer konkreten Person aus dem Bereich der Öffentlichkeit, um einen Dritten durch die Drohung mit dem Tod oder einer schweren Körperverletzung des Opfers zu einer Handlung, Duldung oder Unterlassung zu nötigen, sondern mit einer Vorführung der Freiheitsberaubung als Projektionsfläche für Macht- und Gewaltphantasien. Der entworfene (Opfer)Raum wird dabei b) zum Raum fehlender Gewissheiten, zu einer instabilen Welt, die sich einer vorausdeutenden Festlegung verweigert. Die Instabilität der erzählten Welt zeigt sich einerseits durch die Vermischung von realitätsbezogenen und imaginären Elementen. Sie ist andererseits figuren- und erzählerbedingt. Als Geiselnehmer zu handeln heißt, vor dem Horizont einer offenen Zukunft zu handeln, d.h. es werden von der Aktantenseite alternative Handlungsentwürfe in Erwägung gezogen. Thomas Melles Geiselnehmer besinnt sich des offenen Horizonts möglicher Handlungen und möglicher Ausgänge der von ihm verursachten Konstellation, wenn er sagt:

> „Ich werde mich zu dir niederbeugen, ein paar Worte sagen, ein Lächeln in deine Züge legen, dir klar ins Auge blicken und Abschied nehmen; und dann werde ich dich vorne küssen und hinten wegpusten. […] Das wird passieren. Das glaubst du nicht? […] Vorschlag: […] Mein Winseln am Telefon wird ein verkapptes Lachen sein. Ich werde sie anflehen, allen deinen Forderungen zu entsprechen, bloß keine Blendgranaten oder Schleu-

[13] Melle, Raumforderung. 2007, S. 196.

> dersitze; werde sie anflehen, dir zu entsprechen, der perfektionistischen Megalomanin, die kaltblütig mordet, sobald etwas nicht nach Plan verläuft."[14]

Der offene Möglichkeitshorizont betrifft alle Beteiligten, also auch die Geisel selbst und die in das Geschehen involvierten Gesetzeshüter. Damit werden in das Geschehen drei Figurenperspektiven integriert, von denen die Geiselnehmerperspektive zur Erzählerperspektive wird. Dies ist auch nach dem erfolgten Rollentausch der Fall, wenn die Geisel in die Rolle eines Geiselnehmers schlüpfen soll:

> „Du mußt wissen, warum ich die Dinge tue, die ich tue […], denn du wirst meine Rolle einnehmen müssen."[15]

Durch das Kontrafaktische werden im Sinne einer ‚ungeschehenen Geschichte' Behauptungen mimetischen Charakters darüber aufgestellt, wie sich das Geschehen anders entwickeln könnte. Die Ereigniskette wird in verschiedener Reihenfolge der Ereignisse und in unterschiedlichen Versionen durchgespielt, wobei in der Tiefenstruktur und im schwankenden Kräfteverhältnis der Entscheidungsträger bestimmte und teilweise typische Handlungsschemata ins Spiel gebracht werden. Die Unheimlichkeit des narrativ entworfenen Spiels – dies betrifft sowohl die Inhalts- als auch die Diskursebene – erinnert mit seiner Brutalität und Abartigkeit an das dunkelste Szenario der so genannten wirklichen Wirklichkeit.

> „Die Toten brauchten ein Grab. Doch niemand wollte ihnen eines geben."[16]

[14] Ebd., S. 192f.
[15] Ebd., S. 186.
[16] Oesterle, Kurt: Stammheim. Der Vollzugsbeamte Horst Bubeck und die RAF-Häftlinge. Tübingen: Klöpfer & Meyer 2003, S. 223.

Daniel Randau

„Restgift“ im „Kommuneneintopf“

Zu ikonographischen Problemen in Götz Alys „Unser Kampf“

Im Februar diesen Jahres erschien die 15. Monographie des Journalisten und Historikers Götz Aly, betitelt „Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück“. Aly unternimmt darin einen Vergleich zwischen den Aktiven der deutschen Studentenbewegung der 1960er und ihren Alters- und Standesgenossen im Jahre 1933. Aufgemacht ist dieser Vergleich wie von einem historischen Sachbuch zu erwarten: Die Publikation weist mehr als 340 Fußnoten auf, ein dementsprechendes Literaturverzeichnis und ein Personenregister, das den internationalen Ansatz und den weltpolitischen Bezug des Werkes untermauern hilft. Aly sichtet Dokumente, zitiert aus umfangreichem Quellenmaterial, lässt Kollegen und Zeitzeugen zu Wort kommen. So wird der Tenor des Textes vielleicht überraschen – veranschaulichend wird die Kernaussage bereits auf der ersten Seite formuliert:

> „Wenige teilen die Einsicht, dass die deutschen Achtundsechziger in hohem Maß von den Pathologien des 20. Jahrhunderts getrieben wurden und ihren Eltern, den Dreiunddreißigern, auf elende Weise ähnelten. Diese wie jene sahen sich als ‚Bewegung‘, die das ‚System‘ der Republik von der historischen Bühne fegen wollte. Sie verachteten – im Geiste des Nazi-Juristen Carl Schmitt – den Pluralismus und liebten – im Geiste Ernst Jüngers – den Kampf und die Aktion. Sie verbanden Größenwahn mit kalter Rücksichtslosigkeit. In ihrem intellektuellen, angeblich volksnahen Kollektivismus entwickelten die Achtundsechziger bald den Hang zum Personenkult. […]
>
> Selbstverständlich machte das Revoltieren Spaß, war ungemein romantisch. An Gründen fehlte es wahrlich nicht. Doch die Selbstermächtigung der Achtundsechziger zur gesellschaftlichen Avantgarde, ihr Fortschrittsglaube, ihre individuelle Veränderungswut, ihre Lust an der Tabula rasa und – damit bald verbunden – an der Gewalt erwiesen sich bei näherem Hinsehen als sehr deutsche Spätausläufer des Totalitarismus.“[1]

[1] Aly, Götz: Unser Kampf. 1968 – ein irritierter Blick zurück. Frankfurt/M.: Fischer 2008, S. 7f.

Alys vom Feuilleton einhellig so genannte „Polemik“ muss dem modernen, im Umgang mit Diskussionsforen im Internet versierten Rezipienten zunächst wie ein Beweis für die Richtigkeit von „Godwin’s Law“ anmuten, der These, die der amerikanische Anwalt und Autor Mike Godwin Anfang der 90er formulierte:

„As a [Usenet] discussion grows longer, the probability of a comparison involving Nazis or Hitler approaches one.“[2] (Proportional zur Dauer einer Diskussion nähert sich die Wahrscheinlichkeit eines Vergleichs, der Nazis oder Hitler bemüht, an eins).

Rezensenten in Deutschland beriefen sich – wenn auch ohne Referenz auf und vermutlich ohne Kenntnis der Quelle – sofort auf das wohl bekannteste Korollar dieses Gesetzes, „Newman’s Corollary“, das den Bemüher des Vergleichs zum Verlierer der Debatte erklärt, und reagierten entsprechend.

Eine nachvollziehbare Reaktion, bedenkt man den immer wieder aktualisierten Topos der deutschen Hitler-Vergleiche, der auch in Diskussionen des öffentlichen Lebens immer aufs neue peinliche Urstände feiert und Verglichene wie Vergleichende diskreditiert: Ein oppositionspolitischer Aktivist, der von den Machthabern seiner Wahlheimat inhaftiert und dank der Intervention einflußreicher Unterstützer freikommt. Nach seiner vorzeitigen Haftentlassung avanciert er in kürzester Zeit zum demokratisch gewählten Oberhaupt seiner Wahlheimat und verändert deren Staatsform grundlegend, vornehmlich durch eine von Rassenpolitik geprägte Agenda, deren Wirkung heute noch diskutiert wird und deren ikonische, von seinen Anhängern idealisierte Personifikation er nach wie vor darstellt. Die Rede ist hier – natürlich! – von Nelson Mandela.

Ein solcher Vergleich kann nichts anderes sein als ein induktiver formaler Fehlschluss. Impliziert wird ein Zusammenhang, der von beobachteten

[2] Godwin, Mike: Meme, Counter-meme. In: Wired 1994, 2.10, S. 34–36. Die „Newsgroups“ genannten Diskussionsforen des UUC-Programms Usenet zählen zu den ältesten auf Computernetzwerken basierenden Kommunikationssystemen, die heute noch in Benutzung sind; ihre prägende Rolle für Kommunikationsformen via Internet zeichnet verantwortlich für ihre Erwähnung durch Godwin, dessen „Gesetz“ inzwischen internationale Verbreitung erfahren hat. Spätere Versionen des Artikels ersetzen „Usenet“ durch das generelle „online“. Als eigentlicher Urheber von „Godwin’s Law“ darf mit einigem Fug Strauss angesehen werden, dessen „reductio at Hitlerum“ vergleichbar ist. Vgl. Strauss, Leo: Natural Right and History. Cambridge: CUP 1953, S. 46.

Eigenschaften ausgehend die konstatierte Ähnlichkeit induktiv wirksam macht, ohne auf für den Schluss relevante Eigenschaften zu rekurrieren.

An dieser Stelle ist zu bemerken, dass eine beachtliche Anzahl der von Aly postulierten Analogien sich als ebensolche Fehlschlüsse erweisen. Wenn der „Antialkoholiker und Nichtraucher Dutschke in trunkenem Kampfdeutsch spricht“,[3] wird die unsachliche und arbiträre Natur des Vergleichsmoments offenbar. Derselbe Fall liegt vor, wenn Fest zitiert wird, der in einem Gespräch mit Meinhof deren Rhetorik mit dem Duktus seines NS-Führungsoffiziers vergleicht,[4] wenn eine von den sozialistischen Utopisten geplante Großkundgebung an einem „geschichtsträchtigen Ort“ stattfinden soll, „der Sportpalast, die […] Halle, in der Göring, Goebbels und Hitler ihre frenetisch klatschenden Massen in Trance versetzt hatten“,[5] wenn ihr naiv provisorisch entworfenes rätedemokratisches Modell Ähnlichkeit haben soll mit dem „ständischen Grundprinzip, das sich in der Reichsapothekerkammer, im NS-Kraftfahrerkorps, in der Reichsfrauenschaft oder im Reichsnährstand ausgetobt“,[6] wenn behauptet wird, linke Stammtische im Jahr 2007 „unterscheiden sich nicht vom Veteranentreffen der soundsovielten Infanteriedivision der großdeutschen Wehrmacht.“[7] Diese angeblichen Analogien sind dabei nicht nur arbiträr und damit praktisch aussagefrei, sie dürfen auch eindeutig als Sophismen bezeichnet werden. Ihre tendenziöse Natur wird noch verstärkt durch die in den Text eingestreuten Krypto-Zitate, mit denen eine Verwandtschaft zwischen dem Jargon der Achtundsechziger und dem nationalsozialistischen Wortschatz unterstellt wird. Aly präsentiert die polemische Darstellung einer zeitgenössischen linken Demonstration, die nach Interessenverbänden getrennt marschiert, „die Reihen fest geschlossen“[8] und zitiert die Parole damaliger Marschierer: „Wer hat uns verraten – Sozialdemokraten.“ Wer eigentlich Ziel dieser Angriffe ist, soll hier nicht erörtert werden; im Zielgebiet ansässig sind aber ebenso Liebhaber altgedienter Parolen – der Kalk, der aus der Hose rieselt, ist auf Ribbentropps Äußerungen über Admiral Canaris ’43 zurückzuführen – wie einer politisch überkorrekten Ausdrucksweise, exerziert am Beispiel der Formulierung *Studierende*, die auf den Reichsstudentenbundführer Stäbel zurückgeht.

[3] Aly, Unser Kampf. 2008, S. 92.
[4] Ebd., S. 10.
[5] Ebd., S. 98.
[6] Ebd., S. 47.
[7] Ebd., S. 22.
[8] Ebd., S. 46.

Ein sich in solchen unsachlichen Sophismen äußernder lässlicher Umgang mit dem sogenannten „Dritten Reich“ ist von einem Historiker eigentlich nicht zu erwarten; wohlwollend mögen Aly Grundzüge einer versuchten Dekonstruktion unterstellt werden, die auf den inflationären Gebrauch der Begriffe „faschistisch“ oder „faschistoid“ in den Druckerzeugnissen der Achtundsechziger abzielt: „als Faschisten galten damals alle, die sich dem revolutionären Gedankengut versperrten oder gar dagegen angingen.“[9] Bemerkenswert ist der Gebrauch dieses Begriffs noch in anderer Hinsicht, denn *Faschismus* bezeichnet im deutschen Sprachgebrauch beinahe automatisch die Ideologie des Nationalsozialismus. Die Verwendung dieses Begriffs in der Studentenbewegung, die unter dem Etikett „faschistisch“ das Gedankengut ihrer erklärten Gegner subsumiert, weiß um diese Konnotation, schließlich speist sich ihre Ablehnung der parlamentarischen Politik aus der Annahme, die Parteien wiesen ehemalige Nationalsozialisten auf. Von sträflicher Nachlässigkeit ist dabei jedoch die selbstgerechte Tendenz, sich selbst kraft der Gnade der späten Geburt schuldfrei zu erklären, ungeachtet eigener verurteilungswürdiger Handlungen. Verwiesen sei auf Schlöndorffs und Kluges Dokumentation der Beerdigung von Baader, Ensslin und Raspe, die die Schlußsequenz von „Deutschland im Herbst“ bildet: Einer der zahlreichen Teilnehmer provoziert, indem er das Rücklicht eines Funkwagens einschlägt, eine Reaktion der übertrieben zahlreich präsenten Polizei; es kommt zu Gegenwehr und Festnahmen. Die das Geschehen säumenden Linken reagieren auf die vorrückenden Polizisten mit dem allzu bekannten „deutschen Gruß“ und skandieren „Sieg Heil“ – eine Ekelhaftigkeit, die heute, im 30. Jahr nach der Entstehung des Films kaum vorstellbar wäre. Aly als Alters- und ehemaligem Gesinnungsgenossen der Dargestellten mag ein anderer, vielleicht ikonographisch losgelöster Umgang mit diesen Symbolen des beispiellosen Verbrechens konzediert werden; er selbst konstatiert ein 1968 begonnenes Unterfangen, das den Faschismus „verlagerte, die NS-Verbrechen zur Unkenntlichkeit verallgemeinerte“[10] und so deren unreflektierte Instrumentalisierung als Provokationsmittel ermöglichte.

Gegen den oben entwickelten und erwartbaren Vorwurf der Unsachlichkeit weiß Aly sich ebenso abzusichern:

> „Der Blick auf die Schnittmenge zielt nicht auf die Gleichsetzung von Rot und Braun. Vielmehr geht es darum, die Ähnlichkeiten der Mobi-

[9] Ebd., S. 92.
[10] Ebd., S. 148.

> lisierungstechnik, des politischen Utopismus und des antibürgerlichen Impetus herauszuarbeiten. Das Ergebnis legt eine spezifische, über die Elterngeneration vermittelte deutsche Kontinuität nahe, derer sich die Kinder 1968 bedienten.“[11]

Das zitierte elfte Kapitel, „Dreiunddreißiger und Achtundsechziger“, endet mit einem Resumée, das den erledigten Arbeitsauftrag zusammenfasst: „So viel zu den Ideen, Verhaltensweisen und Praktiken, mit denen viele Väter der Achtundsechziger ihren politischen Aufbruch bewerkstelligten.“[12]

Das erwähnte Herausarbeiten resultiert also im Bemühen manifester Eigenschaften und Kriteria, die die „Ideen, Verhaltensweisen und Praktiken“ der beiden Generationen vergleichbar machen sollen. Solche formalen Ähnlichkeiten mögen Verhaltensweisen und Praktiken unterstellt werden können; die Mechanismen und Implikationen eines einmal bemühten Nazi-Vergleichs aber lassen im Jahr 2008 eine solcherart auf taxonomisch erfassbare Ähnlichkeiten reduzierte Sicht- und Vergleichsweise schlicht nicht mehr zu. Die Inkommensurabilität der Nazi-Verbrechen ist ein nicht erst von Godwin erfolgreich postuliertes Mem,[13] das nicht nur die Aktivitä-

[11] Ebd., S. 170f.

[12] Ebd., S. 184.

[13] Eine kurzgefasste Definition dieses Begriffs: Ein Mem (engl. *meme*; Neologismus, hergeleitet von mimesis und zur Veranschaulichung der Ähnlichkeit zum assonanten Halbreim von *gene* verkürzt) ist vorstellbar als eine Einheit kultureller Information, die in einer „kulturellen Evolution“ als Replikator fungiert, sich also analog zu einem Gen in der biologischen Evolution verhält. Beispiele wären Ideen, Theorien, Melodien, Phrasen, die wie Gene zu Chromosomen zu Memplexen (wie z.B. Religionen) verkoppelt werden können. Vgl. Dawkins, Richard: The Selfish Gene. Oxford: OUP 1976. Zur Memetik als Instrument kulturwissenschaftlicher Ansätze vgl. Blackmore, Susan: Die Macht der Meme – oder die Evolution der Kultur. Heidelberg: Spektrum 2000. Godwin übernimmt diesen Begriff von Dawkins und formuliert in seinem Artikel folgende Definition: „A ‚meme‘, of course, is an idea that functions in a mind the same way a gene or virus functions in the body.“ Die Theorie der Memetik ist nicht unumstritten, der Vorwurf, dass sie „nichts anderes leistet, als bekannte kulturelle Phänomene in einem gen-analogen Jargon zu beschreiben“, (Feige, Daniel: Kunst als Produkt der natürlichen Evolution? In: Zeitschrift für Ästhetik und Kulturwissenschaft 2008, 53/1, S. 22.) kann nicht ohne Weiteres von der Hand gewiesen werden. Der vorliegende Text verwendet den Begriff lediglich, um die Terminologie Godwins kontinuierlich zu etablieren.

ten von Variation und Mutation, sondern inzwischen bereits Vererbung und erfolgreiche Kompetition gegen leidig langlebige Kontrahenten aufweist, wie etwa die leidigen Argumente, Hitler sei der Bau der deutschen Autobahnen anzurechnen, oder die nationalsozialistische Familienpolitik habe durchaus nachahmenswerte Züge – auch diese zählebigen Irrsinnigkeiten sind durchaus Meme.

Die bisher unternommene Diskreditierung von „Unser Kampf" lässt sich allerdings relativieren, wenn ungleich ergiebigere Vergleichsmomente als die sophistischen Konkretisierungen Alys betrachtet werden: „Unser Kampf" beruht auf einem letztlich abstrakten Vergleich der studentischen Jugend zweier Generationen, denen von 1933 und 1968. Die Erwähnung der „Ideen" im obigen Zitat verweist auf ein zugrunde liegendes Problem: die mentale Verfassung beider Generationen, ihr Selbstverständnis, ihre ideologische Konzeption ist ebensogut analog wie divergent. Die Schwierigkeiten, ihrem Vergleich eine ontologische Basis zu geben, solange jeder konkrete Moment sich, kaum bemüht, als fehlerhaft induktives *ad hominem* erweist, bestimmt maßgeblich die Gestalt von Alys Vergleichsstruktur. Er ist notgedrungen bemüht um ikonologische Repräsentation der „zugrunde liegenden Prinzipien […], die die Grundeinstellung einer Nation, einer Epoche, einer Klasse, einer religiösen oder philosophischen Überzeugung enthüllen"[14] könnten, und auf der Suche nach dieser Darstellbarkeit zeigt sein Duktus eine vermeintliche Unschärfe, die von vereinzelten Rezensenten zwar bemerkt, aber nicht weiter beachtet wird. Verwiesen sei auf Reinecke, der mit dem Vorwurf „handfest bewiesen wird eigentlich nichts"[15] die Ontologie des angestellten Vergleichs bemängelt und dabei beweist, dass er dessen ikonographische Gestalt nicht durchschaut.

Formvorlage zur Lösung des ontologischen Problems bilden vor allem Analogien und Metaphern. Als Historiker beharrt Aly darauf, Quellen zu erschließen und Dokumente zu analysieren; das Resultat seiner Forschungsarbeit präsentiert sich als formale, konkret vollzogene Analogie, die dem Vorwurf der Unsachlichkeit nicht standhalten kann, oder eben als metaphorische Darstellung eines in der Tat beachtenswerten Phäno-

[14] Panofsky, Erwin: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: Dumont 1975, S. 40.

[15] Reinecke, Stefan: Der Studienräte-Schocker. In: taz 18.2.2008.

menS. Diese metaphorische Darstellung verdient genauere Betrachtung; die folgende kurze Zusammenstellung prägnanter Formulierungen offenbart eine stilistische Stringenz:

> „Wenige teilen die Einsicht, dass die deutschen Achtundsechziger in hohem Maß von den Pathologien des 20. Jahrhunderts getrieben wurden […].“[16]
> „[…], doch knüpfte die linksradikale Studentenbewegung von 1968 in mancher Beziehung an die Erbmasse der rechtsradikalen Studentenbewegung der Jahre 1926 bis 1933 an.“[17]
> „Sie [die ‚Bewegung‘], nicht so sehr der Staat, trug das nazistische Restgift in sich.“[18]
> „Sie ließen sich von der internationalen Studenten- und Protestbewegung anstecken und litten an den verschleppten Symptomen der nationalen Krankheit.“[19]

Diese Metaphern sind Ausdruck des Versuchs, den Vergleich auf abstrakter Ebene zu vollziehen. Bemerkenswert ist zunächst, dass die verwendeten Bildspender einander verwandt sind. Abgesteckt wird ein Metaphernfeld, das durch unverkennbare Organik ein Bild körperlichen Leidens oder Gebrechens zeichnet, in das sich auch die „Erbmasse“ fügt – „verschleppte Symptome“ und „Restgift“ evozieren den Eindruck eines zunächst unsichtbaren Leidens, die auch hereditäre Erkrankung beinhaltet. Diese etablierte Bildebene ist weiterhin ein häufig begangenes Feld in der politischen Metaphorik. Dazu Kurz:

> „Krankheitsmetaphorik impliziert unnachsichtige, radikale Einstellungen: eine Krankheit muß streng auskuriert werden, notfalls muß amputiert werden. Diese Metaphorik beschwört Ängste, die vehemente Abwehr mobilisieren. Totalitäre Bewegungen, rechte wie linke, sind in decouvrierender Weise bereit, Krankheitsmetaphern zu gebrauchen.“[20]

Reicht die politische Thematik des Werkes aus, den festgestellten Metapherngebrauch politisch werden zu lassen? Das Metaphernfeld rekurriert in jedem Falle quasi meta-metaphorisch auf politische Rhetorik der Ge-

[16] Aly, Unser Kampf. 2008, S. 7.
[17] Ebd., S. 10.
[18] Ebd., S. 69.
[19] Ebd., S. 86.
[20] Kurz, Gerhard: Metapher, Allegorie, Symbol. Göttingen: V&R 2004, S. 32.

genwart und Vergangenheit. Die Affinität zum oder Tauglichkeit für aktive Mitarbeit am sogenannten „Dritten Reich“ wird als Erkrankung dargestellt, mittels einer Metaphorik, die ebendieses Unrechtssystem auf seine eigenen Gegner und Opfer anwendete. Die Nazi-Rhetorik stellte den Staat als Organismus dar, die Gegner des Unrechtssystems als parasitäre Krankheit, die diesen Organismus befallen hatte und die es auszumerzen galt.

Wer genau aber ist im vorliegenden figurativen Sinn der Erkrankte? Anders als bei genuin politischer Metaphorik ist hier nicht einfach eine Regierungsform, ein Staatskörper einzusetzen. Als Bildempfänger lediglich die Achtundsechziger als politisch-ideologisch einheitliche und damit einem Staatskörper ähnliche Organisation anzunehmen, hieße die Implikationen der Meta-Metaphorik zu ignorieren. Denn immerhin provozieren die vordem Linksradikalen im Gegenwartsdiskurs höchstens milde Abwehrreaktionen ohne gesellschaftliche Ächtung befürchten zu müssen und sind keinesfalls furchterregend. Alys Text legt vielmehr nahe, dass es sich beim Patienten um einen seltsam alterslosen und prototypisch gedachten Deutschen handelt, der auf merkwürdige Weise an sich selbst erkrankt ist; er nimmt „die böse historische Kontinuität der Vergewaltigung des Mitmenschen aus Gesinnung“[21] als Symptom eines *furor teutonicus*, der das ebenso deutsche Phlegma in allzu regelmäßigen Perioden verdrängt und zum Gegner erklärt. Von einer „deutschen Kontinuität“ war oben bereits die Rede, ebenso wie von den „sehr deutschen Spätausläufern“. Hinzu kommen bei Aly noch Postulate einer „treudeutschen Innerlichkeit“,[22] eines „urdeutschen Stilempfindens“,[23] das für die Wahl des 8. Mai als Vietnam-Demonstrationstermins verantwortlich zeichnen soll, sowie das in einer „konkreten, nämlich deutschen Kontinuität entwickelte Gedankengebilde“ des SDS-Manifests, das durch „extreme Faktenfeindlichkeit und leerlaufenden Methodologismus“[24] auffällt.

Wer oder was ist dieser, ist dieses Deutsche? „Unser Kampf“ versammelt einige dem Leser vermutlich bekannte diesbezügliche Meme wie Romantik, Gründlichkeit, Tatendrang und ein „schwach entwickeltes Sensorium für freiheitsfeindliche Bewegungen“.[25] Vermittelt wird der Eindruck eines pathologischen Phänomens, einer angeborenen, vererbbaren und

[21] Aly, Unser Kampf. 2008, S. 169.
[22] Ebd., S. 112.
[23] Ebd., S. 29.
[24] Löwentahl an Golo Mann, 18.10.71, zitiert nach Aly, Unser Kampf. 2008, S. 42.
[25] Ebd., S. 170.

ansteckenden Infektion, die die Ideologie des Nationalsozialismus generierte und seine Verbrechen ermöglichte.

Dieses Phänomen sichtbar zu machen, ist die Aufgabe, die Aly sich selbst gestellt hat. Das Leiden „an den verschleppten Symptomen der nationalen Krankheit“ lässt sich aber durch eine Entdeckung und Aufzählung ebendieser Symptome nicht darstellen, die bearbeiteten Dokumente können keine ikonographische Funktion übernehmen – ein Problem, das schon Sebald an zentraler Stelle thematisiert, auch indem er zwischen den Empfehlungen einer metaphorisch aufgeladenen Essayistik auf der einen Seite und dem Verzicht auf „Kunstübung“ zugunsten einer „unprätentiösen Sachlichkeit“ andererseits laviert.[26] Ebendiese Sachlichkeit ist durch das anerkannte Korollar von „Godwin’s Law“ im Fall Aly unerreichbar. Seine Metaphern im nonfiktionalen Text können memetische Wirkung entfalten, müssen aber, um ikonographisch wirksam zu sein, den Text bis zu einem gewissen Grad hybridisieren, indem sie sich auf eine autogenerierte Literarizität verlassen, die ihre Wirksamkeit bedingt. „Unser Kampf“ erhebt den Anspruch, ein historisches Sachbuch zu sein; der angestellte Vergleich aber kreiert ein ikonographisches Problem, das zu seiner Lösung literarische Darstellungsformen erforderlich macht.

Abschließend soll die Überlegung angeregt sein, dass die Wirksamkeit dieser Literarizität selbst abhängig ist von der Aktivität bereits existenter Meme, für deren Verbreitung und Adaption die Literatur in nicht geringem Maße verantwortlich ist.

Insofern bedarf „Unser Kampf“ impliziter Bezüge auf bereits existente literarische Texte, die sich mit demselben zugrundeliegenden Phänomen, den „verschleppten Symptomen“, auseinandersetzen. Trefflich illustriert werden kann nicht nur dieser Bezug, sondern auch der Sebalds Thesen inhärente Widerspruch durch Walter Kempowskis Roman „Tadellöser & Wolff“, um so mehr, weil zum einen die Verfilmung von Fechner die memetische Breitenwirkung dieses Romans drastisch verstärkt hat, zum andern, weil Kempowski schon vor Aly die Symptome der Restgift-Infizierung bei den Achtundsechzigern diagnostizierte. So heißt es in seinem Tagebuch von 1989 nach Lektüre eines „Spiegel“-Artikels über die Haftbedingungen der RAF-Mitglieder:

> „Diese APO-Aufgeregtheiten waren ein Fall von kollektivem Irresein, durchaus zu vergleichen mit den Hysterien von 1937. Und es schleppt

[26] Vgl. Sebald, W.G.: Luftkrieg und Literatur. München: Fischer 1999.

> sich noch immer hin! Diese Leute sitzen jetzt überall, in allen Redaktionen und Verwaltungen“[27]

Für Kempowski ist die Entwicklung von APO zu RAF offenkundig und konsequent; er diagnostiziert einen kollektiven Irrtum, der Gewalt als Argument betrachtet und schließlich zur Waffe greift oder diesen Griff zumindest gutheißt. Aus dieser Wahrnehmung ist sein Vergleich zu den „Hysterien von 1937“ erklärbar, während Aly freilich differenzierter „das glückliche Scheitern der Revolte“[28] konstatiert und den Schritt in die gewaltsame Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik von seiner Analyse der Studentenbewegung weitgehend abkoppelt.

Dem ikonographischen Problem der Darstellbarkeit der latenten Affinität zur Gewalt, der kollektiven Infizierung mit einer memetisch „deutschen“ Tauglichkeit zum Massenmord, begegnet Kempowski mit der Deutschen Chronik, deren erster veröffentlichter Band, der genannte Roman „Tadellöser & Wolff“, ebendiese Infizierung des deutschen Bürgertums aufzeigt. Die darin geschilderte Familie Kempowski weist in ihrem Gebaren, Ritualen und in ihrer Einstellung genügend archetypische Eigenschaften auf, um dem Leser auf welcher Ebene auch immer vertraut zu sein; mitnichten als typische Mitläufer, sondern mit genug humanistischer Gesinnung versehen, um dem NS-Regime kritisch zu begegnen und sogar entgegenzutreten. So wird die Freilassung des angehenden Schwiegersohns aus Gestapo-Haft erwirkt; die marschierenden, falsch singenden Braunhemden werden als „Ascheimerleute“ persifliert, die „Hakenkreuzler“ heißen immer wieder „dieses Pack“,[29] nur für Proleten attraktiv – aber nach dem Fall Verduns wird „man doch wohl ein Führerbild kaufen. Vielleicht das im Mantel, wo er so von hinten guckt. ‚Da sieht er ganz vernünftig aus‘.“[30]

Es gehört zu den Symptomen der verschleppten Krankheit, dass der Patient sich gesund fühlt und den Vorwurf einer eigenen Erkrankung von sich weist. Kempowskis Vignetten aus dem vermeintlich „heilen“ Bürgertum zeigen den schleichenden Verlauf der Seuche treffender und wirkungsvoller, als die scheinbar sachliche Arbeit des Historikers.

[27] Kempowski, Walter: Alkor. Tagebuch 1989, München: Knaus 2001. Eintrag vom 14.4.1989, S. 176.

[28] Dies die Überschrift des letzten Kapitels, Aly, Unser Kampf. 2008, S. 185.

[29] Kempowski, Walter: Tadellöser & Wolff. München: Knaus 1971, S. 230.

[30] Ebd., S. 132.

Carsten Gansel/Norman Ächtler

Die „linguistische Machtergreifung“.

Ein Gespräch mit Peter Schneider über seinen Film „Messer im Kopf“ (1978) und die Autobiographie „Rebellion und Wahn: Mein 68“ (2008).

Carsten Gansel: Herr Schneider, wir wollen mit folgender Frage an sie beginnen: Welche Erinnerungen haben Sie an die Dreharbeiten von „Messer im Kopf“? Waren Sie als Drehbuchautor zeitweise am Set oder hatten sie keine direkte Verbindung zur Produktion?

Peter Schneider: Ich hatte sehr wenig mit der Produktion selbst zu tun. Ich glaube, Reinhard Hauff hatte es nicht gerne, und das habe ich respektiert. Autoren stehen ja in dem Ruf, dass sie sofort danach schauen, ob die Sätze auch so gesprochen werden wie sie geschrieben wurden und das stört dann unter Umständen. Ich habe allerdings gemerkt, dass Reinhard und seine Crew sich ziemlich an das Drehbuch gehalten haben. Von daher habe ich an den Dreh nur ganz wenige Erinnerungen, ich war vielleicht ein-, zweimal dabei.

CG: Sie schreiben in ihrer jüngst erschienenen Autobiographie „Rebellion und Wahn: Mein 68“: „Meine Erinnerung ist überlagert von den Bildern, die später Karriere machten“, und Sie spielen in diesem Zusammenhang auf die frisch gefönte blonde Lockenmatte von Rainer Langhans an, einen der damaligen Protagonisten der Kommune 1. Würden Sie also sagen, dass Ihre persönlichen Erinnerungen an das Jahr 1968 und seine Ereignisse sowie an die 1970er Jahre durch das Jetzt geprägt werden?

PS: Man kann Vergangenes nicht erinnern, ohne dass die Jetztzeit diese Erinnerungen sozusagen füllt und auch schönt. Jedes Mal, wenn man etwas erzählt an das man sich erinnert, sagen wir aus der Kindheit, wird dieses Ereignis schon verändert und justiert. Gerade wenn man eine Geschichte wiederholt erzählt hat, lässt sich ein authentisches Bild nicht mehr dazu assoziieren. Die wirklichen Abläufe finden sich vielmehr modifiziert durch die Darstellung, die man ihnen retrospektiv gegeben hat. Deswegen ist die Erinnerung ein unheimlich komplexes und auch verdächtiges Instrument,

sie verfälscht notwendigerweise, ohne dass man es bemerkt, indem sie das, was erinnert wird, stets an das gegenwärtige Selbstbild des Erinnernden angleicht. Insofern hatte ich Glück, was mein Buch angeht. Ich verfüge über Aufzeichnungen aus der Zeit, auf die ich zurückgreifen konnte. Aufzeichnungen kann man zwar auch fälschen, aber dann muss man es ganz bewusst wollen.

CG: Sie haben in Ihrem Buch auch geschrieben: „Wer seiner Erinnerung traut, ist ein Tölpel".

PS: Ein Beispiel: Nach der Brandkatastrophe in einem Warenhaus in Brüssel mit 300 Toten verfasste die anfangs sehr von mir geschätzte Kommune 1, die ja ganz wesentlich zur neuen Protestkultur in Berlin beigetragen hat, ein Flugblatt. Darin proklamierten sie in Anlehnung an die amerikanischen Napalmbombardements, endlich die neue Protestform gefunden zu haben, quasi „das neue knisternde Vietnamgefühl, dabei zu sein und mitzubrennen". Das war sehr starker Tobak jenseits der Grenze von Geschmack oder Scham, die Brandopfer hatten doch rein gar nichts mit den kriegführenden Amerikanern zu tun. Ich glaubte, mich zu erinnern, dieses Flugblatt gelesen und sofort in den nächsten Papierkorb geworfen zu haben. So schrieb ich das auch in meiner ersten Fassung. Doch dann fiel mir eine zerknitterte Aufzeichnung in die Hände, in der ich die Verfasser – und somit letztlich auch das Traktat – gegen eine Justiz verteidigte, die in der Folge ein Verfahren wegen Aufruf zur Brandstiftung usw. einleitete. Mein Gedächtnis hätte das also nicht hergegeben. Vielmehr enthüllte das Archiv, wie ich mich sozusagen zu meinem Vorteil erinnert hatte. In der zweiten Fassung hielt ich dann beide Vorgänge fest. So ehrlich sollte man sein.

CG: Ich komme auf „Messer im Kopf" zurück. Im Vergleich mit den Filmen, die wir während der letzten Wochen gesehen haben – „Stammheim", „Deutschland im Herbst", „Die bleierne Zeit" – bekommt man den Eindruck, dass der Film, obwohl 1978 gedreht, derjenige ist, der am kritischsten mit der 68er-Bewegung und den Folgen umgeht. Besonders in der Figur des Volker scheint das, was man linkes Sektierertum nennen kann, kritisch aufgehoben.

PS: Ich meine, die erste Stoßrichtung des Films ging eher gegen den Wahn der Behörden, der nach dem Tod Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 zu einer enormen Aufrüstung des Sicherheitsapparats führte, aber auch eine mentale Aufrüstung im Umgang mit den so genannten Militanten zur Folge hatte. Das war unser Eindruck, und zu dieser Stoßrichtung des Films stehe

ich auch nach wie vor. Das Recht auf Meinungs- und Demonstrationsfreiheit war in der Bevölkerung und insbesondere im Sicherheitsapparat überhaupt nicht verankert. Die Polizei unterschied nicht zwischen denen, die Steine und Molotowcocktails warfen, und denen, die friedlich demonstrierten. Dieser 2. Juni, die Ereignisse vor der Westberliner Oper, das war eine unerhört gewalttätige Angelegenheit. Ich habe damals beispielsweise gesehen, wie ein blondes Mädchen an den Haaren über den Fahrdamm zu einer blauen Minna gezogen wurde. Solche Szenen kannte ich nur aus irgendwelchen Filmen oder Berichten über Lateinamerika. Diese Brutalität hat mein Weltbild erschüttert.

Norman Ächtler: Und die zweite Stoßrichtung des Films?

PS: Anfang der 1970er Jahre hatte ich das Gefühl, dass man im linken Umfeld nicht mehr die Wahrheit sagen konnte. Wer damals etwa an den mittlerweile zweifelsfrei belegten Selbstmord von Ulrike Meinhof glaubte – und ich war schon damals davon überzeugt, dass sie Selbstmord begangen hatte – der galt unter den Genossen als Verräter. In aufgeputschten Situationen wie nach dem Tod Ulrike Meinhofs war es nicht mehr möglich, Zweifel zu äußern oder die Frage nach der Wahrheit zu stellen. Man gehörte entweder zur einen oder zur anderen Seite, dazwischen gab es nichts. Aus dieser Erfahrung heraus habe ich das Drehbuch geschrieben und deswegen kommen militante Akteure wie Volker darin schlecht weg. So gesehen versucht der Film die Frage nach dem Gewicht zu stellen, das das Individuum in den großen, politisch polarisierten Entwicklungen bewahren kann, und die Frage nach der Wahrheit. Das in dieser damals immer noch sehr aufgeheizten Situation gemacht zu haben, darauf bin ich stolz.

NÄ: In der Figur des Hoffmann verdichtet sich ein gewisses Krisenbewusstsein, das die Zeit um den „Deutschen Herbst" charakterisiert. Das macht den Film zu einem mentalitätsgeschichtlichen Dokument seiner Zeit. Der ganze Film wirkt auf sämtlichen Inszenierungsebenen bedrückend, und Hoffmann schreit ja auch an einer Stelle: „Ich hab' Angst, ich hab' Angst, ich hab' Angst!" Sehen Sie die Atmosphäre dieser Zeit von einer Grundstimmung der Angst gekennzeichnet, die Ihr Film als ein auch persönliches Dokument reflektiert?

PS: Sie haben ja vielleicht diesen ersten merkwürdigen Satz noch in Erinnerung, mit dem der Film beginnt: „Ein Amerikaner in meiner Lage würde blind aus dem Fenster schießen". Ich hatte damals noch nie ein Drehbuch geschrieben. Und was habe ich daher gemacht? Ich habe mir Drehbücher

von Leuten gekauft, deren Filme mir gefallen hatten, und einer dieser Filme war „Taxi Driver". Ich würde dies Verfahren übrigens jedem raten. Gehen Sie nicht auf Schulen, sondern lernen Sie einfach von den Filmen, die Ihnen gefallen. Das war in meinem Fall also „Taxi Driver" von Paul Schrader. Paul Schrader hat versucht, den „Mythos Amerika" in der Geschichte eines blind um sich schießenden und isolierten Wahnsinnigen zu fassen. Aber das war natürlich ein Mythos, der für Deutschland überhaupt nicht passte. Deswegen sagt meine Figur: „Ein Amerikaner in meiner Lage würde blind um sich schießen". Er ist total verzweifelt, er ist am Ende mit seiner Frau, mit seiner Ehe, er weiß eigentlich nicht wo er hingehört, und auch politisch ist er am Ende, er hat Angst.

CG: Insofern haben Sie versucht zu zeigen, wie die Angst zum deutschen Phänomen geworden ist und welche Folgen das hat.

PS: Ja. Im Grunde ist es der Mythos der Angst, den ich für das damalige Deutschland behauptete. Einerseits Hoffmann, der privat, beruflich und politisch am Ende ist und keine Zukunft sieht, andererseits die deutsche Neigung, aus Zukunftsangst heraus das Leben immer mehr abzusichern, etwa über immer weiter verschärfte Überwachungsgesetze. Diesen Mythos der Angst zu erzählen war tatsächlich mein Vorhaben.

NÄ: Um noch mal auf das Thema Erinnerung zurückzukommen und die Brücke zum Film zu schlagen: Ohne Erinnerung gibt es keine Identität. Hoffmann nun verliert sein Gedächtnis durch einen Schuss und versucht, seine Identität wiederzufinden und den Gründen für seinen Gedächtnisverlust nachzuspüren. Inwiefern ist Hoffmann eine Symbolfigur, in der sich diese Problematik der Linken nach der Eskalation 1977 als fatalem letzten Ausläufer von '68 spiegelt?

PS: Diese Zuspitzung hat bei manchen Solidaritätsgefühle gegenüber den Desperados hervorgerufen, bei anderen zu einer lähmenden Regungslosigkeit geführt. Man wusste nicht, wie man sich verhalten sollte, insbesondere – und das galt für den Großteil der Linken – zu der Frage: Was ist das linke Projekt überhaupt noch? Ist das überhaupt eine Revolution, die wir wollen, und wenn nicht, was wollen wir dann? Das Wort „Reform" brachte damals noch keiner von uns über die Lippen. Insofern bewegte ich mich schon früh an einem Bruchpunkt der linken Identität. Ich habe mich ja spätestens mit der Erzählung „Lenz" und immer auch wieder in Aufsätzen langsam aus der orthodoxen Linken herausgeschrieben. Dabei bekam ich zu spüren wie es ist, wenn man anfängt, wieder mit dem eigenen

Kopf und nicht mehr im Gruppenkonsens zu denken. Da wird man ganz schnell zum Faschisten ernannt.

CG: Sie sagen, Sie hätten sich allmählich aus der orthodoxen Linken herausgeschrieben. Dies geschah in einer Zeit, da extreme linke Positionen in bestimmten Milieus und unter Intellektuellen und Künstlern Sympathie genossen.

PS: Für jeden, der sich in dieser Zeit irgendwie politisch engagiert hat, war eine sehr schwierige Entscheidung zu treffen: Wie würde man reagieren, wenn ein untergetauchter Genosse vor der Tür stünde und um einen Schlafplatz bäte, oder darum, einen Koffer ohne große Erklärungen für einige Zeit unterstellen zu dürfen. Ich glaube, wir alle hätten damals dieses Zimmer zur Verfügung gestellt und diesen Koffer untergestellt. Ich etwa kannte von der ersten Generation der RAF praktisch jeden persönlich. Die Leute, die in den Untergrund gegangen waren, hatten eben eine klare Entscheidung getroffen, für die man sich selbst noch nicht bereit fühlte. Selbst im bürgerlichen Lager gab es eine große und fatale Sympathie. Wir wissen heute, dass die RAF auch aus den Nobelvierteln von Hamburg und Berlin finanziell und logistisch unterstützt worden war.

CG: Ihr Buch ist mit „Rebellion und Wahn" betitelt. Im Text findet sich ein Satz: „Ohne Wahn keine Rebellion".

PS: Das ist so, ja.

CG: Wie findet man das Verhältnis?

PS.: Da gibt es kein Rezept, das geht immer auf eigenes Risiko. Ich glaube, ohne Regelverletzung wird ein Protest überhaupt nicht wahrgenommen. Das haben wir damals gelernt und das wird jede neue Bewegung lernen.

NÄ: Ist die RAF somit also die Gruppe, die am konsequentesten aufgestört hat?

PS: Es muss doch nicht gleich „Revolution" sein! Ich weiß gar nicht, ob man zum Protest, zur gerechtfertigten Rebellion, immer gleich solchen Überschwang braucht.

CG: Sie berichten in Ihrem Text auch von Ihren Erfahrungen mit den diversen marxistisch-maoistischen Splittergruppen, wie etwa der KPDAO. Im Rückblick zeigt sich, dass in diesen radikalen Gruppierungen bevorzugt auch junge Germanisten aktiv bzw. führend waren. Haben Sie eine Erklärung dafür, dass Literaturwissenschaftler zunächst solch eine Rolle gespielt haben?

PS: Ich glaube Germanisten sind besonders gefährlich (lacht). Die sind zumindest besonders anfällig für extremistische Phantastereien. Doch grundsätzlich muss gegen vereinfachende Darstellungen wie die von Götz Aly deutlich gesagt werden, dass nur eine verschwindende Minderheit in einer der drei maoistischen Parteien KPW, KPDAO und KPDML organisiert war! Der weit überwiegende Teil linker Studenten, Schüler und junger Arbeiter engagierte sich in Projekten, die überhaupt nichts mit den Verstiegenheiten der Maoisten zu tun hatten. So hatten die diversen Bürgerinitiativen Ende der 1970er Jahre mehr Mitglieder als alle Parteien zusammen. Das war ein Erfolg der großen Studentenbewegung und der APO, der nichts mit diesen Randgruppen gemein hatte. Viele Mitglieder dieser ML-Parteien haben übrigens Karriere gemacht. Ihr ahnt nicht, wie viele Abgeordnete im Bundestag etwa aus diesen irren Gruppierungen stammen. Immerhin, die K-Gruppen hatten zwei Vorzüge: Sie waren erstens nicht blind gegenüber dem, was dann Sowjetimperialismus hieß, waren also nicht nur gegen die Amerikaner sondern auch gegen den realen Sozialismus eingestellt. Und zweitens vermittelten sie eine enorme Disziplin, wie sie keine deutsche Familie oder Schule in jener Zeit mehr einüben konnte.

NÄ: Ich lese einen Satz aus Ihrem Buch vor mit der Bitte um kurze Erläuterung: „Man kann der Gesellschaft und uns nur dazu gratulieren, dass wir nie eine reale Chance hatten, die Macht zu ergreifen“.

PS: Ich glaube, dass diese 68er-Revolte, die ja in Wirklichkeit eine Kulturrevolution war, ein gewaltiger Erfolg gewesen ist und die Gesellschaft zutiefst geprägt hat und noch heute prägt. Und prägend waren nicht jene Auswüchse, über die jetzt die Anti-68er so gerne sprechen, nämlich Terrorismus und Maoismus. Diese Gruppen haben nichts hinterlassen, an das man anknüpfen kann. Das war und ist nur Medienspektakel. Die wesentlichen Veränderungen vollzogen sich unterhalb der politischen Ebene: die neuen sexuellen Freiheiten auch von sexuellen Minoritäten, ein veränderter Umgang der Eltern mit ihren Kindern und der Lehrer mit ihren Schülern – all das ist damals zum ersten Mal diskutiert worden und hat seither die Gesellschaft gewaltig durcheinander gewirbelt und erschüttert und schließlich nachhaltig, wie ich glaube, zum Guten verändert.

NÄ: Diese Lob erklärt nun aber noch nicht die Skepsis, die aus dem Zitat hervorgeht.

PS: Natürlich haben wir auch falsche Siege errungen, ich bin der Letzte, der das bezweifelt. Auf der politischen Ebene haben wir Gott sei Dank eine

totale Niederlage erlitten. Weder „Systemwechsel", „Diktatur des Proletariats" und was da noch alles verzapft wurde, ist umgesetzt geworden. Wir können dementsprechend ein zwitterhaftes Ergebnis verbuchen: Einen großen Erfolg auf der Ebene des Alltagslebens und eine glückliche Niederlage in Sachen Gewalt und „Maoismus". Die wichtigste Konsequenz, würde ich sagen, ist die Frauenbewegung. Nicht nur mit Blick auf die Gleichstellung sind es übrigens die Anti-68er, die die Flamme der Studentenbewegung am Lodern halten mit ihrer Wut gegen die gesellschaftlichen Veränderungen, die die Revolte brachte; und ich bin froh, dass sie diesen Streit verloren haben. Kurzum, es war gut, dass wir politisch keine Chance hatten, was wir kulturell erreicht haben, das bleibt ein großer Verdienst.

CG: Bedenkt man aber, dass mit den „Grünen" die APO gewissermaßen zur Partei wurde; bedenkt man die Unterstützung, die Anti-AKW, Anti-Rüstungskampagnen und auch die Frauenbewegung aus den Reihen von SPD und Liberalen erhalten haben und den öffentlichen Einfluss auf Entscheidungen des Gesetzgebers, kann man doch durchaus von einer nachhaltigen politischen Einflussnahme der Linken sprechen?

PS: Frau Merkel wäre doch gar nicht Bundeskanzlerin ohne die Frauenbewegung! Was ich gesagt habe, bezieht sich eigentlich nur auf die Programme der maoistischen Parteien. Sie knüpfen mit Recht an die vielen verschiedenen Ausprägungen der politischen Partizipation an, wie sie ihr Modell in der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung fand. Dieses Erbe ist bis heute lebendig geblieben und erscheint angesichts der Parteienkrise wieder aktuell. Es geht um die Möglichkeit, auch außerhalb der Parteienlandschaft Gesellschaftspolitik zu betreiben.

CG: Die Leitfiguren der Studentenbewegung waren allerdings Männer. Interessant, dass gerade die Frauenbewegung aus Ihrer Sicht als nachhaltigster Erfolg zu verbuchen ist.

PS: Am Anfang war die APO tatsächlich eine reine Machogesellschaft. Es gab aber bald einige sichtbare Frauen. Die drei Bekanntesten tauchen in meinem Buch auf. Eine von ihnen habe ich im Zuge meiner Recherchen auch noch mal interviewt: Das war Helke Sander, die mit ihrem Entwurf eines Aktionsrates zur Befreiung der Frauen die eigentliche Begründerin der Frauenbewegung ist. Eine weitere wichtige Figur war Sigrid Fronius, mit der zusammen ich im Rahmen der Projektgruppe „Elektroindustrie" in die Fabriken ging, um die Arbeiterklasse zu agitieren. Und schließlich ist noch Sigrid Rüger zu nennen, eine der führenden Sprecherinnen des SDS.

Spätestens mit Sigrid Rügers Tomatenattacke auf den Ober-Guru Hans Jürgen Krahl in Frankfurt war es mit der Männerherrschaft im SDS vorbei. Der hat sich lieber aufgelöst, als sich darauf einzustellen … Die Frauenbewegung gründet also in der Studentenbewegung, die Programmatik deckte sich jedoch bald nicht mehr mit denen von APO und SDS. Statt um die Überwindung der Klassengesellschaft ging es konkret um die Rechte der Frauen, das war eine urdemokratische Angelegenheit.

C.G.: Wobei im kollektiven Gedächtnis doch eher die Stern-Fotos von Uschi Obermaier präsent sind und nicht Helge Sander.

P.S.: Aber diese Effekte wurden natürlich von der Bewegung selber tunlichst nicht wahrgenommen. Das galt als Medienkram, das wollte man nicht an sich heranlassen, obwohl einen das auf jeden Fall beeindruckt hat. Und die Kommune 1 hat ja ganz bewusst mit diesen Medien gespielt.

NÄ: Was sich wie ein gewisser roter Faden durch Ihr Buch zieht, ist die behauptete Verselbständigung der sprachlichen Ebene in der Revolte. Das ist natürlich auch für uns Germanisten von gewisser Bedeutung. Haben Sie für die sprachlichen Phänomene eine Erklärung?

PS: Ich beschreibe im Buch ja, wie es nach 1968 gewissermaßen zu einer linguistischen Machtergreifung kam, die insbesondere über begriffliche Tabus funktionierte. Man durfte nicht mehr „Arbeiter" sagen, das musste „Arbeiterklasse" heißen. „Revolte" oder „Rebellion" wurde zu „Revolution". Jede öffentliche Aussage hatte in ein vorgegebenes terminologisches Raster zu passen. Spontane Kritik gegenüber der „scheiß Demokratie" war nicht mehr zulässig, es ging um „Systemwechsel". Argumentiert und denkt man in solchen festgefahrenen Schienen, ist keine progressive politische Arbeit mehr möglich. Das „System" reformieren zu wollen, wird als „konterrevolutionär" gebrandmarkt.

CG: Da wurde über Sprache Druck nach innen aufgebaut.

PS: Man kann bei diesem Prozess durchaus von einer Art Gehirnwäsche sprechen, wie sie auch Sekten betreiben. Zunächst orientierte man sich an den Vorbildern wie Bernd Rabehl und Rudi Dutschke, die mit Zitaten aus den theoretischen Grundschriften um sich warfen, teilweise sogar die Protokolle der 3. Internationale auswendig herunterbeten konnten, die nicht einmal die Professoren kannten. Man verstand das alles zwar nur halb, aber eben dieses Defizitempfinden spornte an. Zunächst übernahm man bestimmte Begriffe und sonderte andere als konterrevolutionär aus.

Sodann musste man sich kritischen Selbstbefragungen unterziehen, die das eigene Verhalten als kleinbürgerlich und egoistisch entlarvten, etwa wenn man ein selbstentworfenes Flugblatt mit dem eigenen Namen zeichnen wollte. Sie müssen also anfangen, sich in diesen Singsang hineinzufinden und allmählich werden sie ein Mitglied dieser kleinen oder großen Gruppe.

CG: Im Buch beschreiben Sie ihre eigene Verstrickung in diesen sektenhaften Strukturen …

PS: Auch ich durchlebte eine Phase von ca. einem halben Jahr, in der ich ziemlich durchgeknallt war, meine eigene Sprache nicht mehr sprach und meine eigenen Gedanken nicht mehr dachte. Dass so etwas auch Leuten passieren konnte, die sich für ziemlich intelligent gehalten haben, gibt zu denken. Niemand scheint dagegen gefeit. Deswegen würde ich gerne von Jürgen Safranski, Karl Schlögel und anderen klugen Leuten hören, wie sie dieses Gruppenphänomen erlebten und wie sie auch wieder herausgefunden haben. Gerd Koenen, der ein tolles Buch geschrieben hat über die maoistische Phase, ließ über seinen eigenen Wandlungsprozess nur wenig verlauten. Dabei war er fast zehn Jahre lang an vorderster Front dabei. Ich habe eine Rekapitulation auf meine Weise versucht.

CG: In einer Diskussion kam kürzlich der Satz auf: „1968 darf man nicht ohne Prag diskutieren und auch nicht ohne 1989."

PS: Ich habe in meinem Buch „Der Mauerspringer" sinngemäß geschrieben: „In der Mauer sahen die Westdeutschen eigentlich nur eines: Wer der Schönste im Lande war". Die politische Tradition seit Adenauer, befeuert durch die Springer-Medien, sprach nur von der Schandmauer und den verheerenden Ergebnissen des Sozialismus, dabei diente ihnen die Grenze letztlich nur zur Selbstbespiegelung des überlegenen Westens. Aus diesem Grund waren die linken kritischen Intellektuellen Anti-Antikommunisten. Wir hegten ein grundsätzliches Misstrauen gegen den plakativen Antikommunismus des politischen Establishments. Die Beschränktheit dieser Haltung lag natürlich auf der Hand. Die realen Unterdrückungen im Sozialismus wollten viele von uns nicht wahrnehmen, das erledigten ja Springer und die CDU-Regierung, also herrschte wiederum ein Rede-Tabu. Aus diesem Grund erklärte sich auch nur eine Minderheit der westdeutschen Linken wirklich solidarisch mit den Reformsozialisten in Prag.

NÄ: Damit sind wir wieder bei den Denkverboten, die Sie in „Messer im Kopf" zeigen.

PS: Genau, damit sind wir wieder beim Film. In einer zugespitzten Situation kommt es dazu, dass man aus einer Angst, nicht mehr dazu zu gehören, die Wahrheit nicht mehr sagen und denken kann, weil man mit einer eigenständigen Aussage ganz schnell auf der falschen Seite verortet wird. Die Frage, ob mich meine Aussage in das falsche Lager bringt, ist dann wichtiger als die Frage, ob der Satz wahr ist. Also darf ich nichts darüber sagen, dass es Diktatur und Unterdrückung im Kommunismus gibt, weil das auch Herr Springer sagt. Folglich muss ich entweder den Mund halten oder, was noch schlimmer ist, gar das Gegenteil behaupten. Ich habe mal den verzweifelten Satz formuliert: „Der Wetterbericht kann wahr sein, obwohl er in der Bildzeitung steht." Unabhängig zu denken lernte ich erst wieder, als ich mich vom Lagerdenken verabschiedete.

CG: In der von Ihnen paraphrasierten Stelle aus dem „Mauerspringer" liefert der Erzähler schon damals eine sehr kritische Sicht der Westdeutschen. Er sagt, wie ich erinnere, Folgendes: „Der Blick nach drüben verkürzte sich zu einem Blick auf die Grenzanlagen, und schließlich zum gruppentherapeutischen Selbsterlebnis. Die Mauer wurde den Deutschen im Westen zum Spiegel, der ihnen Tag für Tag sagte, wer der Schönste im Lande ist".

PS: Wunderbar, dass Sie das so im Gedächtnis haben. Ja, das stimmt, das war eine Erfahrung jener Jahre.

CG: Im neuen Buch stellen Sie dieser Mentalität einen linken Zynismus gegenüber, der etwa vom „Archipel Gulag" als den „Kosten der Revolution" sprach. Das erinnert mich an einen Satz von Johannes Becher: „Man muss einer guten Sache auch mit schlechten Mitteln dienen".

PS: Manche sprachen von „Fehlern". Da dachte ich schon damals: Moment mal. 20, wohlmöglich 30 Millionen Tote, das soll ein „Fehler" sein? Rudi Dutschke hat einmal gesagt: die Mittel, die man in einem Kampf einsetzt, müssen bereits das Ziel des Kampfes – die befreite Gesellschaft – ausdrücken. Das heißt aber, mit Mitteln, die unterdrückerisch und barbarisch sind, lässt sich eine bessere Gesellschaft nicht erreichen. Und so wie ich Rudi persönlich kannte, bin ich davon überzeugt, dass er das bei allem Aktionismus und leichtfertiger Rhetorik auch genauso meinte. Der Terror der RAF war ihm verhasst und unannehmbar. Auch ich bin aus demselben Grund längst kein Anhänger von gewaltsamen Revolutionen mehr. Die werden am Ende die eigene Gewalt nicht mehr los, das hat die Geschichte immer wieder gezeigt. Es ist ein Verhängnis gewesen, dass wir uns bei unseren Revolutionsideen nicht einen Augenblick lang mit

Mahatma Gandhi beschäftigt haben, sondern immer nur mit den unseligen klassischen Revolutionsmodellen der europäischen Geschichte. Die Solidarność und schließlich die friedliche '89er-Revolution sind dagegen das Modell, aufden sich heute jeder revolutionäre Geist beziehen sollte.

Carsten Gansel/Norman Ächtler

„Verstehen, wie Geschichte auf die Menschen wirkt“.

Ein Gespräch mit Margarethe von Trotta über „Die bleierne Zeit“.

Carsten Gansel: Was erinnern Sie, Frau von Trotta, wenn Sie an die Produktion ihres Films „Die bleierne Zeit“ zurückdenken?

Margarethe von Trotta: Ich hatte Christiane, Gudrun Ensslins Schwester, 1977 während der Dreharbeiten zu „Deutschland im Herbst“ bei der Beerdigung der Stammheimer kennengelernt. Aus der engen Beziehung, die sich aus dieser Bekanntschaft ergab, und unseren Gesprächen über ihre Schwester und Familie entstand die Idee zu einem Drehbuch. Ich hatte schon länger nach einem Thema gesucht, an dem sich deutsche Geschichte aufhängen ließ, ohne zu didaktisch zu werden. Da erschien mir die Geschichte der beiden Schwestern bestens geeignet. Christiane Ensslin hat mir bei der Konzeption sehr geholfen. Nicht nur mit ihren Erzählungen, sondern auch mit verschiedensten Materialien, die sie mir zur Verfügung stellte. Deshalb habe ich ihr den Film auch gewidmet.

CG: Dennoch hat es vier Jahre gedauert, bis der Film 1981 in die Kinos kam.

MvT: Den Film zu produzieren erwies sich als schwierig. Nachdem Volker Schlöndorff und ich für den WDR, der damals als roter Sender galt, die „Katharina Blum“ gedreht hatten, erschien es mir konsequent, auch mein neues Filmprojekt mit dem WDR zu drehen. Dort wurde das Drehbuch aber mit fadenscheinigen Begründungen abgelehnt. Sie argumentierten nicht mit politischen, sondern mit mir nicht nachvollziehbaren dramaturgischen Bedenken.

CG: Schließlich haben Sie den Film unter dem Dach des SFB in Berlin gemacht. Dieser galt in den 1970er Jahren aber eher als konservativ.

MVT: Ein nach West-Berlin ausgereister Redakteur und Filmemacher des SFB war bereits in der DDR auf zwei meiner früheren Filme aufmerksam geworden. Dieser hatte mich angeschrieben und mir das Angebot einer

Zusammenarbeit gemacht. Ich schickte ihm das Buch und er setzte sich engagiert dafür ein. Dass der SFB das Projekt schließlich auch angenommen hat, hing mit einer für mich günstigen senderinternen Situation zusammen. Ein neuer Intendant sollte gewählt werden. Der amtierende Intendant wollte natürlich wiedergewählt werden, galt aber selbst für den rechten Sender als zu rechts. Dieser riss sich nun mein Drehbuch unter den Nagel und setzte den Film durch, gewissermaßen um seine Liberalität unter Beweis zu stellen. Er ist zwar trotzdem nicht wiedergewählt worden, die Zusage war aber verbindlich. Auf solche Zufälle ist man manchmal angewiesen. Es ist gar nicht so einfach, Filme zu machen, und so einen Film gleich gar nicht.

Norman Ächtler: Der Film wurde von der linken Szene eher skeptisch rezipiert. Wie erklären Sie sich dies?

MvT: Viele Leute, die den Film gesehen haben, und auch aus meinem persönlichen Umfeld, haben damals gesagt: „Mann, warst du mutig!" Andere meinten, du setzt dich zwischen alle Stühle. Nicht die gesamte Linke war gegen den Film. Angegriffen wurde ich nur von den so genannten Sympathisanten der Terrorszene. Das betraf übrigens auch Christiane. Ich denke, die Kritik hing zusammen mit der Uraufführung bei den Filmfestspielen von Venedig, wo „Die bleierne Zeit" den goldenen Löwen bekam. Mit dieser Aura des Erfolgs kam er dann in die deutschen Kinos. Und auch die deutsche Presse nahm den Film sehr positiv auf, natürlich bis auf die Springerpresse. Die haben mir vorgeworfen, ich würde den Terrorismus verherrlichen, während die extremen Linken der Meinung waren, ich hätte ihre Leidensgenossen vermarktet. Dabei hat mir Christiane, die weiterhin politische Häftlinge in den Gefängnissen besuchte, Jahre später erzählt, dass einige der Gefangenen der Meinung waren, „Die bleierne Zeit" sei der einzige Film, der ihnen gerecht geworden ist.

CG: Christiane und Gudrun Ensslin sind ihre Altersgenossinnen. Inwieweit ist „Die bleierne Zeit" ein Generationenfilm?

MvT: In der Tat wollte ich indirekt auch etwas über unsere Generation erzählen. Ich – oder wir – haben uns immer gefragt, wie die Angehörigen der ersten RAF-Generation zum Terrorismus fanden. Das waren ja keine normalen Kriminellen, die hatten studiert, die kamen aus gehobenen Elternhäusern, die ihnen Erziehung und Kultur mitgegeben haben. Wieso kommen solche jungen Menschen dazu, sich auf einmal so gegen Elternhaus, Staat und Gesellschaft zu stellen? Das zu erzählen, hat mich interessiert.

CG: Im Film verkörpert Marianne die gewählte Option des Untergrundkampfes. Die Gründe für ihre Entscheidung suchen Sie in der Vergangenheit, die Sie gewissermaßen intertextuell durch einmontierte Dokumentaraufnahmen aus Alain Resnais' Film „Nuit et Bruillard" über die NS-Vernichtungslager sowie Filmausschnitten über den Vietnamkrieg anführen.

MvT: Der Film behandelt auch wesentlich die Atmosphäre der 1950er Jahre, in denen meine Generation aufgewachsen ist und die ja wesentlich von den Nachwirkungen des Krieges geprägt waren. Deswegen gehen die Rückblenden auch bis in die Kriegszeit zurück. Ich selbst habe als Kleinkind in Berlin noch die Bombenangriffe erlebt. Ich kann mich zwar nicht mehr daran erinnern. Wie viel ich davon in mir aufgenommen haben muss, erfahre ich jedoch bis heute. Jeder Sirenenklang geht immer noch für mich durch und durch. Wir Kinder haben diese frühe Kriegserfahrung in uns getragen und fanden dieselben Gräuel plötzlich im Vietnamkrieg wieder. Als kleines Kind ist man zwangsläufig Opfer, auch wenn man wie wir zu einem Tätervolk gehörte. Bei Vietnam war das anders. Die Amerikaner hatten die Vietnamesen angegriffen. Dass Kinder damals wieder zu Opfern von Aggression wurden, unschuldig im doppelten Sinn, versuchte ich mit den Dokumentaraufnahmen zu zeigen.

NÄ: Sie heben also wesentlich auf eine psychologische Motivation für die radikalpolitische Entscheidung zum Terrorismus ab.

MvT: Die Bilder von Vietnam zu sehen, löste etwas aus: auf der einen Seite die Erinnerung an die hilflose und begrifflose Ohnmacht der eigenen Kriegskindheit. Auf der anderen Seite war man Ende der 1950er/ Anfang der 1960er Jahre in einem Alter, in dem man gelernt hatte, zu begreifen, was in der Welt vor sich ging. Man begriff – und hatte das Gefühl, wiederum nichts tun zu können. Das einzige mögliche Mittel war zu demonstrieren. Hinzu kam das Wissen, dass die Deutschen die NS-Vergangenheit nie aufgearbeitet haben. Diese apolitische Grundhaltung wirkte sich, wie ich zeige, auch auf den Unterricht aus, wo wir Rilke rezitierten statt Brecht zu lesen. Bis auf wenige Ausnahmen, und dazu gehörte der Pastor Ensslin, verweigerten die Lehrkräfte die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit.

CG: Die Figur des Vaters von Marianne und Juliane, die auf den Vater Ensslin verweist, stellen sie ja höchst ambivalent dar: ein autoritärer Patriarch und zugleich ein streitbarer Aufklärer.

MvT: Der Vater Ensslin war tatsächlich noch autoritärer, als ich ihn im Film portraitierte. Der hatte sogar eine Peitsche über seinem Schreibtisch hängen, mit der er die Kinder bei schlechtem Verhalten schlug. Soweit konnte ich nicht gehen, das hätte im Film fast übertrieben gewirkt. Dieser einerseits stereotypische deutsche autoritäre Mann und Pfarrer war andererseits mutig genug, seinen Konfirmanden Alain Resnais' „Nacht und Nebel" zu zeigen. Er schien mir stark geprägt von der deutschen Geschichte. Aus diesem Grund, denke ich, war er auch davon überzeugt, die Stammheimer seien ermordet worden. Er hatte im Dritten Reich zur Genüge mitbekommen, wie Menschen umgebracht worden waren.

CG: „Die bleierne Zeit" ist gleichzeitig ein „Mehrgenerationenfilm". Am Ende steht die Aufforderung des Sohnes Jan an seine Tante Juliane: „Erzähl mir von der Mutter!", woraufhin die Tante beginnt: „Sie war eine außergewöhnliche Frau." Das ist nun ein sehr deutlicher Satz, eine sehr deutliche Wertung, die auch Möglichkeiten eröffnet, gegen den Film zu polemisieren. Erinnern Sie sich, dass es in Deutschland derartige Reaktionen gegeben hat?

MvT: In Deutschland hat es das eigentlich nicht gegeben. In Italien dagegen hat man mir diesen Satz angekreidet. Nun, der Film lief dort ja mit Untertitel, und manches war dadurch ein bisschen missverständlich. Aber die Zuschauer haben oft nicht das Verständnis, dass die Aussage einer Figur nicht unbedingt die Aussage des Regisseurs ist. Mir ging es in dieser Schlussszene darum, auf welche Weise Marianne versucht, dem Hass des Kindes auf die eigene Mutter zu begegnen und Verständnis für Juliane zu gewinnen.

CG: Eine eher rhetorische Frage. Würden Sie sagen, dass ein Spielfilm verständlicherweise eigenen Gesetzten folgen muss, eine solche Aussage deshalb gar nicht politisch korrekt sein muss und kann?

MvT: Wenn man Filme macht und dabei immer nur politisch korrekt sein will, sollte man es lieber sein lassen. Es ging mir nicht um Verherrlichung, ich wollte nur mitteilen. Es gibt dazu einen schönen Satz von Hanna Arendt – über die ich übrigens auch gerne einmal einen Film machen würde, aber das Geld dafür wohl auch nicht bekommen werde – der immer wieder bei ihr auftaucht: „Ich will verstehen!" Genau so ging es uns damals. Gerade da, wo Leute vorschnell einseitig diffamiert und angegriffen oder zumindest sehr undifferenziert beschrieben wurden, wollte ich verstehen lernen. Der Film ist das Resultat.

NÄ: Dabei blenden Sie den Terrorismus in seinem konkreten Aktionismus offenbar bewusst aus. Im Mittelpunkt steht das psychologische Wechselspiel zwischen den beiden Frauenfiguren. Weswegen haben Sie ihre persönliche Verarbeitung dieser Episode der jüngeren deutschen Geschichte in die Form einer Art psychologischen Kammerspiels gebracht?

MvT: Der Film entstand vor dem Hintergrund allgemein bekannter Tatsachen. Die Darstellung terroristischer Taten wäre für mich nur ein Ausschlachten vermeintlich reißerischer Aspekte zugunsten eines Actionfilms gewesen …

NÄ: … was ja allem Anschein nach von Bernd Eichingers und Uli Edels Verfilmung des „Baader-Meinhof-Komplexes" von Stefan Aust zu erwarten ist …

MvT: Im Eichinger-Projekt wird es sicherlich ganz anders zugehen, da wird sehr wahrscheinlich nur die Action gezeigt werden. Dieser Schwerpunkt wäre aber auch in Ordnung. Die politischen Aspekte der Geschichte sind ja weitgehend vergessen; jedenfalls ist der Abenteueraspekt heute wohl wichtiger und für die Zuschauer aufregender. Für uns war damals der politische Aspekt, vor allem aber die geschichtlichen und biographischen Hintergründe, das Spannende; die Taten waren noch präsent. Mich interessierten die beiden verschiedenen Arten der Verarbeitung von individuellen Erfahrungen und Geschichte, die von den zwei Schwestern repräsentiert sind.

CG: Wobei Ihr Vorgängerfilm, der mit dem Thema durchaus zu tun hat, die „Katharina Blum", durchaus action-geladen war und von nicht wenigen als reißerischer Krimi rezipiert wurde.

MvT: Nun, heute wird der Film allerdings ganz anders gesehen. Vor zwei Jahren zum Beispiel war ich in eine Schulklasse in Köln eingeladen. Die waren dreizehn oder vierzehn Jahre alt, hatten als Lektüre das Böll-Buch durchgenommen und auch den Film geschaut. Der erste Schüler, der den Film kommentierte, sagte mit Bezug auf den Beginn zu mir: „So ein langweiliger Film." Auf meine Frage, wie er den Beginn gestaltet hätte, meinte er: „Die Polizei gleich rein und sofort drauf." So verändern sich die Zuschauergewohnheiten. Wenn man heute einen Film fürs Fernsehen macht, muss auch gleich am Anfang etwas Heftiges passieren, damit die Leute nicht weiter zappen. Im Krimi mag das verständlich sein, mittlerweile gilt das aber auch für alle anderen Genres. Manchmal bin ich schon traurig darüber, dass man keinen Film mehr in aller Ruhe anfangen lassen kann…

CG: Es ist nicht unbillig zu vermuten, dass die Konzentration auf zwei Frauenschicksale auch mitIhren eigenen Erfahrungen zusammen hängt?

MvT: Sicherlich. Auch ich war damals eine Frau, die versucht hat, ihren Weg zu finden, was damals nicht so einfach war. Aus diesem Grund hatte ich natürlich ein besonderes Interesse, die Beiden zu zeigen in ihrem Versuch, sich selber zu gestalten, zu äußern und zu sich zu finden. Das geschieht bei Beiden auf eine für die damalige Linke repräsentative Weise. Während Christiane/Juliane jene Fraktion verkörpert, die über den langen „Marsch durch die Institutionen" die Gesellschaft verändern wollte, steht Gudrun/Marianne für jene, denen das viel zu lange gedauert hätte, die ungeduldiger und vielleicht zorniger gewesen waren und schließlich den Weg der Gewalt gegangen sind.

NÄ: Steht trotzdem noch die Frage nach der Art und Weise Ihrer Herangehensweise: das, was man als „psychologisches Kammerspiel" bezeichnet hat.

MvT: Einen Film nur über Politik zu machen, interessiert mich nicht. Ich möchte verstehen, wie Geschichte und Politik auf die Menschen wirken und wie diese ihre Erfahrungen verarbeiten und weitergeben. Ich erzähle das in der „Bleiernen Zeit" gewissermaßen im Raster einer „Urgeschichte", des Geschwisterdramas von Antigone und Ismene. Bevor der letztgültige Titel stand, hatte ich den Film zunächst „Die deutschen Schwestern" und dann schlicht „Der Tausch" nennen wollen. Die beiden Schwestern tauschen ja sozusagen die Rollen. In der Kindheit ist die Eine die Rebellin und die Andere die Angepasste und im Erwachsenenalter dreht sich das um. Juliane, die in der Jugend eine unangepasste Antigone ist, will nicht zur Ismene werden. Sie wird es aber, weil sie über einen Punkt der Rebellion nicht hinausgehen kann. Diesen Konflikt trägt Juliane aus. Hier greift ihre wiederum gewendete Schwester Marianne an, die ihr Feigheit und Unterordnung vorwirft. Erst als Marianne tot ist, kann Juliane wieder die Rolle der Rebellin übernehmen und nimmt schließlich eine ähnlich radikale Haltung an wie ihre Schwester, indem sie einen politischen Mord in Stammheim nachweisen will. Diese komplizierte psychologische Verflechtung hat mich interessiert.

CG: In einem Interview sagten sie, dass Marianne und Juliane, sprich Gudrun und Christiane, ein Musterbeispiel für junge Frauen in dieser Zeit gewesen seien. Haben Sie die Spannung zwischen diesen Extremen damals auch persönlich gespürt? Ist in dieser Hinsicht auch einiges Biographische in den Film eingeflossen?

MvT: Naja, wir waren damals bei der Roten Hilfe und haben uns um politische Gefangene gekümmert. Jahrelang bin ich in Gefängnisse gefahren und habe mit Gefangenen auch korrespondiert. Ich selbst habe mal einen Tag lang eingesessen, was für die Anschauung durchaus förderlich war. Deswegen konnte ich auch so genau beschreiben, was mit einem passiert, wenn man eingesperrt wird. Im Film heißt es einmal: „Unsere Gefängnisse liegen in schönen Landschaften." So war das auch für mich. Ich fuhr durch wunderbare Gegenden, und plötzlich tauchten die Gefängnisse auf, wo alles ganz anders war. Hinzu kam das Wissen um die Isolation der politischen Gefangen und die Torturen, denen sie ausgesetzt waren, man sprach damals ja von Folter. Also, da sind schon ganz viele Erfahrungen auch von mir selber drin.

NÄ: HabenSsie den Konflikt der Juliane auch für sich selbst empfunden?

MvT: Soweit war das bei mir nie, dass ich wirklich versucht gewesen wäre in den Untergrund zu gehen. Aus diesem Grund bin ich auch der Bitte Gudrun Ensslins, sie im Gefängnis zu besuchen, nicht nachgekommen. Ich wusste genau, dass sie versuchen würde, mich für ihre Richtung zu überzeugen und das wollte ich nicht. Diese Enttäuschung ersparte ich ihr. Dass ich zur gemäßigten Fraktion gehörte war auch mit ein Grund, warum der Film aus der Sicht Julianes erzählt wird, letztlich primär ein Film über Juliane ist.

CG: Würden Sie im Rückblick sagen, der Terrorismus war ein Phänomen, das in einer bestimmten Phase der Bundesrepublik funktioniert hat, unter den heutigen Verhältnissen aber nicht mehr wiederzukommen droht? Oder ist das etwas, was auch unter veränderten Bedingungen durchaus neu entstehen könnte?

MvT: Ich glaube nicht. Zumindest nicht in diesem Maße. Ich versuche im Film zu beschreiben, dass der Terrorismus der ersten RAF-Generation letztlich immer noch einerseits als Konsequenz von Nationalsozialismus und Krieg zu verstehen ist, andererseits als Konsequenz einer Kindheit in den 1950er Jahren, die von persönlicher Unterdrückung und dem Wissen um die nicht artikulierte deutsche Schuld geprägt war. Man kann im Nachhinein verstehen und erklären, warum es unserer Elterngeneration nicht möglich war, sich in dieser Hinsicht mitzuteilen. Mitscherlich hat dieses Phänomen bekanntlich die „Unfähigkeit zu Trauern" genannt. Damals aber kochte ein unglaublicher Zorn über die verweigerte Aufarbeitung hoch, als wir von den NS-Gräueln erfuhren. Bei den folgenden RAF-

Generationen sieht das anders aus. Die hatten Krieg und Nachkriegszeit meist nicht mehr bewusst mitbekommen. Letztlich wollten die mit ihren Befreiungsaktionen den Stammheimern nur etwas beweisen. Die haben sich an denen ausgerichtet und nicht mehr wirklich an der Geschichte. Also, ich kann mir nicht vorstellen, dass es in Deutschland noch mal zu einem Terrorismus in diesen Dimensionen und in dieser Ausrichtung kommen wird. Heute gibt es kein Land, das seine Vergangenheit derart umfassend aufgearbeitet hat. Ich lebe im Moment in Frankreich, dort steht eine Auseinandersetzung mit der collaboration, aber auch mit dem Algerienkrieg noch aus. Die Deutschen haben ihre Lektion gelernt, etwas spät, aber immerhin.

CG: Im Film sagt Juliane/ Christiane zu Marianne/ Gudrun: „Eine Generation früher wärst du BDM geworden".

MvT: An diese Aussage wurde ich erinnert, als ich über Götz Alys neues Buch gelesen habe. Der große Fehler auch des Kommunismus war von Anfang an, dass jede Form des Privaten kontrolliert und unterdrückt wurde. Nur das Gemeinschaftserlebnis, die gemeinsame Politik und die gemeinsame Arbeit war bestimmend und sonst nichts. Das lehnt Juliane zu Recht ab. Aber auch diesbezüglich – und zumindest in diesem Punkt lässt sich Götz Aly vielleicht zustimmen – kann man eine Geprägtheit durch die Geschichte behaupten. Diese Art der Radikalität, des Ausrastens, diese unglaublich heftige Art, den Anderen zum Gegner zu machen und ihn auslöschen zu wollen, das kann schon auch mit unserer Geschichte zu tun haben.

NÄ: Vielleicht, im Falle der Schwestern, auch wiederum mit der familiären Prägung. Mit einem Vater, der sich zwischen extrem autoritärem Regime und mutig-aufklärerischem Engagement bewegt.

MvT: Ich habe den Vater Ensslin noch persönlich kennen gelernt, allerdings erst nach Gudruns Tod. Da wirkte er sehr erschüttert und geschwächt. Alles, was ich im Film über ihn zeige, habe ich von Christiane erfahren. Er war nicht in der NSDAP gewesen und sicher kein Nazi, aber auch kein Rebell. Unter den evangelischen Geistlichen gab es nur wenige, die sich gegen die Nazis gewehrt haben, etwa Niemöller und Bonhoeffer, zu denen gehörte er wohl nicht. Als Patriarch war er ein typischer Vertreter unserer Elterngeneration, in solchen familiären Verhältnissen sind wir doch alle aufgewachsen. Selbst in der Grundschule haben wir noch mit dem Rohrstock auf die Finger bekommen!

Wolfgang Gast: Junge Menschen von heute können vielleicht noch über die Großeltern erfahren, wie es in den 1950ern gewesen ist, aber es sind vor allem die Medien, die sie darüber informieren. Davon ausgehend haben wir im November 2007 eine Umfrage unter Studenten gemacht, was sie von den 1950er Jahren wissen und wie sie aus ihrer Kenntnis heraus diesen Zeitraum bewerten. Interessant war: In meiner Generation, und ich denke auch in Ihrer, war es selbstverständlich, die Adenauer-Ära als „bleierne Zeit", als muffig, stockkonservativ und reaktionär …

MvT: ... sexfeindlich ...

WG: … zu empfinden. Wann ist dieser Eindruck eigentlich entstanden? Durch die wirklichen Erlebnisse in dieser Zeit? Nein, er ist durch die Diskussion Ende der 1960er Jahre entstanden. Es gab und gibt auch andere Meinungen. Interessant ist: 40 Prozent der befragten Studenten schätzten die 1950er als positiv ein; explizit negativ nur ein kleiner Teil. Eine wiederkehrende Begründung für die positive Bewertung war die, dass die Gesellschaft zwar sehr autoritär und konservativ gewesen sei, die Menschen wären sich aber auch noch mit gegenseitigem Respekt begegnet.

MvT: Diese Meinung der Studenten ist ja interessant! Ich dachte, das sagen eher die Lehrer…

NÄ: Der Schnitt ihres Filmes verweist dagegen auf das Bewusstsein ihrer Generation.

MvT: In meiner Kindheit ist mir die später empfundene Enge sicherlich nicht so bewusst geworden. Kinder, die im Krieg aufwachsen, kennen nichts anderes und halten diese Umstände für das normale Leben. Und so war das für uns in den 1950er Jahren auch. Wir hatten keinen Gegenentwurf vor Augen und trotzdem fühlten wir uns nicht wirklich wohl. Die damaligen Erwachsenen empfanden diese Zeit vielleicht sogar ganz anders. Für die war die Nachkriegszeit vielleicht eine Befreiung – ein Aufatmen, dass der Krieg vorbei war, egal, ob das jetzt Nazis waren oder nicht. Nach den Bomben, der Zerstörung und der Armut war mit dem Wiederaufbau und dem Wirtschaftswunder sicherlich wieder Hoffnung da. Für uns, wie gesagt, war das anders. Für uns war das Wirtschaftswunder zustande gekommen, weil man durch Arbeit so wunderbar verdrängen konnte. Ähnlich wie nach einem Todesfall vergrub man sich in Arbeit, um nicht trauern zu müssen. Die Arbeitseuphorie verhinderte das Nachdenken.

CG: Die Fiktionalisierung, die die „Bleierne Zeit" vornimmt, ermöglichte

Ihnen, auch einige Änderungen gegenüber den Biographien vorzunehmen. So haben Sie das Schicksal des Sohnes von Gudrun Ensslin, Felix, im Film deutlich freundlicher dargestellt, als es in Wirklichkeit war.

MvT: In Wirklichkeit wurde Felix in seiner Höhle mit Säure übergossen. Selbst nach sieben Operationen sah er noch übel aus. Dies zu zeigen, hätte eine Frankenstein-Note in den Film gebracht. Einen solchen dominierenden äußeren Eindruck wollte ich vermeiden. Was mir wichtig war zu zeigen, sind ja die inneren Verletzungen des Kindes. In Wirklichkeit nahm Christiane Felix auch nicht zu sich, sondern ließ ihn bei seinen Pflegeeltern. Das ist Erfindung von mir, um den Kreis zu schließen. Der Sohn stellt die jüngste Generation dar, die wie unsere Generation beginnt nachzufragen: „Ich muss alles wissen." Er trägt das weiter.

NÄ: Gegen diese „Beschönigung" steht allerdings die Szene an Mariannes offenem Sarg, wo die Leiche doch recht drastisch in ihrer Unansehnlichkeit exponiert wird. Ein Foto der realen Leiche von Gudrun Ensslin taucht übrigens auch im Rahmen einer Fotomontage in „Deutschland im Herbst" auf.

MvT: Christiane hatte während der Vorbereitungen zu „Deutschland im Herbst" einen von uns, Schlöndorff oder Alexander Kluge, gebeten, Gudrun Ensslin vor der Beerdigung in der Leichenhalle zu photographieren. Die Bilder hat Christiane wiederum mir und dem Maskenbildner während der Dreharbeiten zu „Die bleierne Zeit" vorgelegt. Die Leichen der Stammheimer wurden ja obduziert und sind dabei regelrecht ausgenommen worden. Dann hat man die leeren Körper mit Papier ausgestopft. Gudruns präpariertes Gesicht sah grauenhaft aus. Man konnte spüren, dass da kein Mensch mehr lag.

CG: Gegen Ende des Films taucht noch eine andere Person auf, die mit der Geschichte konfrontiert wird: der Redakteur, dem Juliane am Telefon ihre Rechercheergebnisse zur Veröffentlichung anbietet. Dieser vertritt die tagesjournalistische Meinung, nicht Aktuelles gehöre auf den – Zitat Trotzki – „Misthaufen der Geschichte". Tatsächlich ist das Thema RAF/Terrorismus nun alles andere als auf dem „Misthaufen" gelandet, sondern erfreut sich bis heute – Stichwort Eichinger – einer sehr regen Rezeption. Wie erklären Sie sich das?

MvT: Ich habe die Figur des Redakteurs mit reingenommen, weil sie einen Teil jener Argumente ausspricht, die mir von den Sendeanstalten entgegengebracht worden waren. Ich habe 1993 gemeinsam mit Peter Schneider einen Film gemacht mit dem Titel „Das Versprechen". Die Geschichte

umfasst die Mauerjahre von 1961 bis 1989. Wir dachten, die Leute strömen da nur so rein, aber dem war keineswegs so. Man hatte mit der Mauer gelebt und man wollte kurz nach ihrem Verschwinden offenbar nicht mehr dran denken. Denken Sie jetzt an „Das Leben der Anderen" von Florian Henckel von Donnersmarck. Nach 20 Jahren wird eine Geschichte der DDR zum Oskar-Preisträger. Oft scheint ein historischer Abstand nötig, bevor man sich einem geschichtlichen Erlebnis nähern kann.

CG: Man muss vergessen können um zu leben, wie Nietzsche sagte.

MvT: Genau. Nehmen Sie zum Beispiel die Trümmerfilme der Nachkriegszeit. Bis auf Wolfgang Staudtes „Die Mörder sind unter uns" hat keine dieser Produktionen wirklich die Schuldfrage gestellt. Die Deutschen portraitierten sich als Opfer, allenfalls verführt. Ab den 1950er Jahren kamen dann die ganzen Heimat- und Fernwehfilme dazu. Man hatte plötzlich ein bisschen Geld, konnte nach Italien und Jugoslawien an die schöne Mittelmeerküste fahren oder in die Alpen. Erst ab 1965 kamen unsere Filme, die sich erstmals mit der deutschen Vergangenheit auseinandergesetzt haben. Es hat eine Zeit gebraucht, bis die Menschen bereit waren, sich dem auszusetzen. Und so scheint es mit der Mauer auch zu sein. In den 1990er Jahren versandete die Verarbeitung zunächst in Ostkomödien, obwohl man zum ersten Mal die Möglichkeit gehabt hätte, über beide Teile Deutschlands gleichermaßen zu erzählen.

CG: Ja, der Erfolg über das Erzählen von DDR setzt mit Komödien ein oder dem, was man „Spreewaldgurkenromantik" genannt hat. „Das Leben der Anderen" kommt eben wesentlich später. Aber noch einmal eine Frage, die den Terrorismus insgesamt betrifft: Dieser ist ja kein deutsches Phänomen. Sie leben in Frankreich, haben lange in Italien gelebt. Sehen Sie Verbindungen zwischen dem, was im „Deutschen Herbst" und danach in Deutschland passierte und dem, was bis heute an Terrorismus in der Welt geschieht?

MvT: Gehen wir mal von in Frankreich aus. 1968 gestaltete es sich in Frankreich viel lustvoller als in Deutschland. Die hatten nicht dieselbe Geschichte. Sie wehrten sich gegen DeGaulle und ein bestimmtes Frankreichbild, aber die hatten nicht diesen Radikalismus wie wir. In Italien war es mit der brigate rosse ähnlich wie bei uns und noch zum Teil rabiater. Da hatten nach Faschismus und Krieg mehr oder weniger alle behauptet, sie seien im Widerstand, in der resistenza gewesen. Auch eine Weise der Verdrängung. Jetzt haben sie alle Berlusconi wiedergewählt. Der linke Widerstand hat also wohl nichts geholfen…

NÄ: Es ist heute während der Sichtung häufig gelacht worden. Ist das nicht erstaunlich angesichts der eher düsteren Grundstimmung, die der Film vermittelt?

MvT: Das kenn ich eigentlich mehr vom amerikanischen Publikum, die lachen manchmal selbst an Stellen, wo ich mich frage, was es dort Lustiges zu entdecken gibt? Die Deutschen haben früher nie gelacht bei ernsten Filmen. Dass sich das offenbar geändert hat, finde ich eigentlich ein ganz positives Zeichen.

NÄ: Und wie erklären sie sich dieses Lachen?

MvT: Ich denke, gerade bei einem ernsten Film ergreift man jede Möglichkeit, sich etwas zu entspannen.

NÄ: Wie zum Beispiel bei der Szene, als Werner sich mit Christiane streitet und dann plötzlich blitzschnell eine Bewegung zum Fernseher macht, als er den Schrei des Kommentators vernimmt: Tor!

MvT: Als der Film in Venedig lief, haben die Italiener als absolute Fußballfans an dieser Stelle geklatscht. Damals dachte ich, um Gottes Willen, die würden jetzt viel lieber ein Fußballspiel sehen. Ich hatte keine Ahnung, wie sie dann zum Schluss reagieren würden.

CG: Werner, Christianes Freund, verschwindet nach diesem Lacher recht schnell und ziemlich sang- und klanglos von der Bildfläche.

MvT: Diese Episode entspricht der Wirklichkeit. Christiane und ihr Freund trennten sich, weil sie immer verbissener ihr ganzes Leben darauf ausrichtete, zu beweisen, dass Gudrun umgebracht worden ist. Die lebte eigentlich gar nicht mehr. Auf ihre Weise, wie gesagt, trat sie in die Fußstapfen ihrer Schwester; wiederum ein Tausch. Mittlerweile ist Christiane mit einem ehemaligen RAF-Mann zusammen, der abgeschworen hat und schon seit ziemlich vielen Jahren auf freiem Fuß ist. Sie kommt von dieser RAF-Geschichte bis heute nicht los.

Carsten Gansel/Norman Ächtler

„Ich war üble Beschimpfungen gewöhnt“.

Ein Gespräch mit Reinhard Hauff über Entstehung und Rezeption von „Stammheim“ (1985)

Carsten Gansel: Herr Hauff, es ist bekannt, dass Erinnerungen durch die gegenwärtige Situation bestimmt werden und sie keine wirklichkeitsgetreuen Abbilder des Vergangenen sind, dass es also einen Unterschied macht, ob man sich an ein Ereignis 1989, 2005 oder 2009 erinnert. Welche Erinnerungen haben Sie an die Produktion von „Stammheim“? Wie fallen Ihre Erinnerungen heute zu ihrem Film aus, was erinnern Sie zu dieser Zeit?

Reinhard Hauff: Wenn nach so vielen Jahren eine Vorführung des Filmes stattfindet, den ich auch länger nicht gesehen habe, dann ich gehe immer noch einmal rein, um in die damalige Stimmung des Filmes zu kommen. Als Nicht-RAF-Mitglied aber politisch interessierter Mensch habe ich von einigen Aktionen und dem, was in den Medien darüber berichtet wurde, natürlich gewusst. Was mich nach wie vor sehr beeindruckt, ist der analytische Verstand, die Intelligenz und auch Intellektualität dieser Leute. Darüber war ich damals schon beim Lesen überrascht und jetzt beim Sehen des Films denk ich wieder: „Mein Gott, wer ist heute in der Lage, solche Dialoge und Texte zu erfinden, die die aus dem Stehgreif heraus formuliert haben, um ihre politische Argumentation öffentlich zu machen?“

Norman Ächtler: Auch „Stammheim“ erwies sich als ein Politikum. Nur elf Drehtage standen ihnen zur Verfügung. Für heutige Produktionsverhältnisse eine unvorstellbar kurze Zeit. Dieser zeitliche Engpass resultierte wesentlich aus der prekären Finanzierungslage …

RH: Anders als bei meinen früheren Filmen verweigerten die öffentlich-rechtlichen Sendeanstalten eine finanzielle Unterstützung für „Stammheim“. Lange nach den Ereignissen des „Deutschen Herbstes“ war das politisch offenbar noch immer nicht gewollt. Nachdem aber Jürgen Flimm, der neue Intendant des Thaliatheaters in Hamburg, das Drehbuch begeistert gelesen hatte, kamen wir auf die Idee, das Projekt als Theaterproduk-

tion zu deklarieren, das Schauspielerensemble zu verpflichten und somit das Thaliatheater als Koproduzenten zu gewinnen. Mehr Geld stand uns nicht zur Verfügung. Auf diese Weise mussten wir nur einige Darsteller von außen dazu engagieren.

NÄ: „Stammheim" funktioniert ja wesentlich über die Inszenierung dieser Dialoge. Das muss doch eine große Herausforderung für die Schauspieler gewesen sein, innerhalb so kurzer Zeit ein wesentlich verbal ausgetragenes Ereignis wie den Stammheimer Prozess umzusetzen. Wie erinnern Sie die Stimmung unter den Schauspielern?

RH: Einige wenige Mitglieder des Ensembles weigerten sich aus politischen Gründen, am Film mitzuwirken. Diejenigen, die schließlich mitgemacht haben, waren sehr engagiert. Die Textfülle in einem Film von ca. 100 Minuten unterzubringen, erwies sich als sehr schwierig. Und als ich dann ein erhöhtes Sprechtempo verlangte, erklärten mich die Schauspieler zunächst für verrückt.

CG: „Stammheim" wirbt ja mit der vorgeblichen Authentizität des Dargestellten. Das Drehbuch aus der Feder von Stefan Aust beruht auf den Prozess-Mitschnitten. Im Endeffekt haben Aust und Sie doch aber aus der Fülle des Materials gezielt ausgewählt, um das Skript für einen spannenden Zweistundenfilm zusammen zu bauen, zu montieren.

RH: Montage ist immer ein Eingriff, ist immer eine gewisse Manipulation, aber in diesem Fall nicht am Inhalt und nicht am wesentlichen Prozessgeschehen, sondern nur am Tempo und am Rhythmus. Sonst hätten die Zuschauer 192 Tage zuschauen müssen. Kino ist immer eine gewisse Dramatisierung. Es geht immer darum, dass man die Zuschauer irgendwo reinzieht. Es gibt Filme, da wird das unter anderem über Musik gemacht, „Stammheim" funktioniert über die Dramatik der Dialoge.

CG: Wenn wir im Anschluss an den Film eine spontane Umfrage gestartet hätten, wäre wohl eine relativ deutliche Verteilung der Sympathien zu konstatieren gewesen. Der Film betreibt doch schon eine gewisse Publikumslenkung: wir erleben eine Konfrontation zwischen jung und alt, cool gegen uncool, Ohnmacht gegen Macht.

RH: Nun, die Menschen neigen allgemein dazu, Opfern mehr Aufmerksamkeit oder Mitgefühl zu schenken. Wir haben uns bemüht, nichts zu emotionalisieren. Dass die vier Personen in gewissem Maße zu den „Helden" des Films werden, mag der Konstruktion geschuldet sein. Aber als solche

wurden sie auch von den meisten Prozessbesuchern wahrgenommen, und ein medialer Magnet sind sie bis heute geblieben.

CG: Die Schauspieler, die Sie ausgewählt haben, sind selbst durchaus Sympathieträger …

RH: Manche von ihnen sind inzwischen bekannt, aber damals wusste die Öffentlichkeit fast nichts von ihnen. Ohne das Thalia-Ensemble wäre der Film nicht zustande gekommen. Eine normal zu finanzierende Besetzung wäre bei unserem Budget nicht möglich gewesen. Aber selbst unter anderen Umständen habe ich immer darauf Wert gelegt, keine fernsehbekannten Gesichter zu nehmen.

NÄ: Auch Stefan Austs „Baader-Meinhof-Komplex" liest sich über lange Strecken wie ein Drehbuch. Dialoge werden abgedruckt, das Setting beschrieben, nur vereinzelt finden sich in den Prozesspassagen kürzere kommentierende Abschnitte. Wie hat denn ihrer Meinung nach die Arbeit an der Publikation die Entstehung des Films und umgekehrt ihre Zusammenarbeit am Film die Publikation bedingt?

RH: Austs Stil ist immer geprägt durch ein journalistisches Interesse und ganz selten durch emotionale, psychologische oder gar politische Meinungen. Wir hatten schon lange vor, einen anderen Gerichtsfall zu bearbeiten. Während der Recherche sind Aust die Prozessprotokolle zugespielt worden. Sein Interesse an der RAF legte es nahe, über den Stammheimer Prozess zu arbeiten. Die Beschränkung auf einen Prozessfilm fand ich ideal. Vielleicht liegt in dieser Reduktion überhaupt die Stärke des Filmes.

NÄ: „Stammheim" trägt Züge einer Theaterproduktion. Tatsächlich wird die Spannung vor allem über die Dialoge, über Sprache aufgebaut. Das wirft ein Licht auf die Leistung der Schauspieler, die sich die hochkomplexen Texte in einer hohen Geschwindigkeit gegenseitig an den Kopf werfen. Ihre genuin filmische Leistung nehmen Sie mit der Betonung der Dialogdramatik etwas zurück …

RH: So einen Film kann man nur einmal machen. Außerdem kenne ich kein zweites derart intensives Dialogstück. Die Hauptleistung des Drehbuchs besteht in der Auswahl der Szenen und Texte. Sie werden es ja selbst gemerkt haben, man muss ganz schön aufpassen, um dem Verlauf inhaltlich zu folgen.

CG: Noch einmal zum Aufbau des Filmes: In der Realzeit wurde in Stammheim zwei Jahre vor Gericht verhandelt. Zu zwei Jahren kann man keinen

Film machen. Und Sie haben sich auch nicht an die Chronologie gehalten. Entsteht dadurch nicht ein anderer Blick auf die realen Ereignisse?

RH: Es gab Monate, wo im historischen Prozess fast nichts passierte. Das haben wir natürlich nicht in diesen Film bringen können. Wir haben thematische Komplexe gebildet. Es geht immer darum, dass man die Zuschauer in das Geschehen hineinzieht. Wie man das macht? Es gibt Filme, da wird das wie gesagt unter anderem über Musik realisiert oder über Action untermalende Schnitt-Rhythmik. Aber dies ist nun mal ein Dialogfilm; ein Film, in dem die Inhalte entscheidend sind. Grundsätzlich ist es das Bemühen eines jeden Filmemachers, den Zuschauer in das Geschehen reinzuziehen, einen Sog zu entwickeln.

CG: Sie haben darauf aufmerksam gemacht, dass bei der Produktion mit zwei Kameras gedreht wurde. Das war zunächst eine Entscheidung, die mit dem geringen Budget zusammenhing, aber das Drehen mit zwei Kameras hat auch Folgen für den Regisseur und die Kameramänner.

RH: Ja, die Entscheidung mussten wir aus Zeitgründen fällen, um überhaupt das Pensum zu schaffen. Normalerweise filmt man eine Lichtrichtung ab. Und dann die Gegenrichtung. Und wenn ich es schneller machen will, dann nehme ich zwei Kameras überkreuz. Man muss genau darauf achten, dass die Einstellungen im Schnitt korrespondieren. Deswegen hatte ich einen Monitor und konnte das immer kontrollieren.

CG: Sie haben an einer Stelle gesagt, „Stammheim“ sei vielleicht der zeitloseste Film, den Sie gemacht haben.

RH: Filme altern, wie alles andere auch. Selbst wer die eigenen Filme nach Jahren nochmals sieht, merkt, wie gealtert die Werke sind im Hinblick auf Bildgestaltung, Schnitt, Licht, Ton oder Sprache. „Stammheim“ ist durch seine distanzierte Haltung, die sich dem Genre des Psychodramas ebenso sehr verweigert wie der Versuchung, alles Gesagte, jede einzelne Situation psychologisch zu motivieren, heute noch sehenswert.

Olaf Gätje: Die Neutralität des Films, auf die Sie insistieren, möchte ich ganz massiv in Abrede stellen. Dieser Film ist in meinen Augen hoch tendenziös. So nennen Sie zum Beispiel zwar die Untaten der RAF, etwa die Anschläge auf u.s.-amerikanische Einrichtungen in Deutschland und deren Folgen. Aber Sie machen sich die Verteidigungsstrategie der RAF-Anwälte zueigen, indem Sie eine Kausalität zwischen den Anschlägen und den Kriegsverbrechen in Vietnam herstellen. Meines Erachtens ist das eine ganz klare Parteinahme für die RAF-Gefangenen.

RH: Ich möchte ihnen mit den Reaktionen auf den Film antworten. Die linke Szene, insbesondere jene, die sich als Nachfolger der Baader-Meinhoff-Gruppe fühlten, also sprich die Autonomen, waren vehement gegen den Film. Die drohten: „Ihr Typen wagt euch an unsere Ikonen ran?" Die linken Blätter druckten seitenlange Hasstiraden gegen uns, etwa von Christiane Ensslin. Auf der Berlinale haben Autonome Buttersäure ins Kino gesprayt, um die Aufführung zu verhindern. Anderswo gossen sie Kerosin in Kinos und legten Feuer. Das hat dazu geführt, dass manche Kinobesitzer das Risiko nicht eingehen wollten, den Film zu zeigen. Aust musste aufgrund von Drohungen sogar zeitweise ins Ausland gehen.

NÄ: Den großen Krach mit den Linksradikalen hat es dann bei einer Aufführung in Hamburg gegeben …

RH: Richtig. Damals hatten wir gemeinsam mit George Tabori im „Kampnagel", einer Kulturfabrik in Hamburg, ein Film-Theaterprojekt organisiert. An die Filmvorstellung schloss sich ein von Tabori geschriebener und mit den Filmschauspielern live inszenierter dramatischer Epilog über die mutmaßlichen Ereignisse der Nacht, die zu dem Tode von Baader, Ensslin und Raspe führten. Anschließend sollte es noch eine Diskussion geben mit ehemaligen Mitgliedern der Szene und Leuten aus der Bundesregierung, die 1977 zum Krisenstab gehört hatten, sowie einigen Journalisten. Das ging aber gründlich schief, weil um die achtzig Leute aus der autonomen Szene den Saal stürmten, bewaffnet unter anderem mit Sprengkörpern und Spraydosen. Eine Gruppe ist über das Dach reingeklettert und hat die Filmkopie geklaut, sodass eine zweite Kopie aufzutreiben war. Das war eine sehr ungemütliche Situation. Wir hatten Angst, dass die Geschichte zu Panik bei den Zuschauern führen könnte. Es war wirklich gefährlich, weshalb wir die Aufführung dann abbrachen. Vierzehn Tage später haben wir die Veranstaltung wiederholt und wie bei Rockkonzerten eine Truppe von starken Jungs geholt. Das lief dann okay.

CG: Haben Sie sich trotz ihrer persönlichen Nähe zu linksgerichteten Kreisen derart unsicher gefühlt?

RH: Das waren unter anderem fanatisierte Jugendliche! Die hatten nichts gesehen, nichts gelesen, die haben immer nur „Scheiße" geschrieen. Dass es zu Negativreaktionen kommen würde, hatten wir erwartet. Aber nicht so krass.

NÄ: Ich kann hier vielleicht ein Zitat von Aust einflechten, das ich zu diesem Thema gefunden habe. „Wer den Film nur durch die Brille seines

Glaubensbekenntnisses sehen kann, der wird sich nicht wesentlich von seiner Sicht abbringen lassen." Würden Sie das so bestätigen?

RH: Meistens geht es um das politische Glaubensbekenntnis. Auch die andere Seite, der Staat, war gegen den Film. Der damalige Bundesinnenminister Zimmermann wollte „Stammheim" nicht für die Berlinale zulassen, es hat Jahre gebraucht, bis der Film ins Fernsehen kam. Jeder, wo immer er politisch stand, hat sich diesen Film zueigen gemacht. Das ist vielleicht das Eigenartige an dem Film. Ich muss gestehen, damals hätte ich den Vorwurf der linken Parteinahme als Kompliment empfunden, mit einem gewissen Abstand meine ich, es war richtig, diese distanziertere Position einzunehmen.

NÄ: Wie haben Sie persönlich die Auseinandersetzung um den Film empfunden?

RH: Ich fand die Debatte gut. Es war eine wirklich große Diskussion im Gange und viele haben nachgefragt: „Was ist da gelaufen?" Es gab intensivste Diskussionen nicht nur in Zeitungen, auch in Schulen und Universitäten, und manchmal mit drei Generationen: Die Gruppe der RAF-Generation, deren Eltern und ihrer Kinder.

CG: Wie würden Sie denn das gleiche Material heute verarbeiten?

RH: Diese distanzierte Haltung würde ich nach wie vor für richtig finden. Ich bin nicht der Meinung, dass alles toll war, was auf Seiten der Angeklagten gelaufen ist! Ich stand der Bewegung nahe, aber ich wäre nicht zu dieser Militanz bereit gewesen. Keiner der Vier hat geglaubt, dass sie noch eine Chance haben. Die wollten noch einmal starke Zeichen setzen. Aber man muss wissen, ob es sich lohnt, den Staat solange zu provozieren, bis er am Ende tatsächlich Freiheiten einschränkt.

NÄ: Ästhetisch erinnert der Film auch an Dokumentartheater, das bekanntlich ebenfalls über den dramatischen Einsatz von Dokumenten Wahrheitsfindung erstrebt. Ging es Ihnen damals auch um eine Art Erkenntnisprozess?

RH: Es ging darum herauszufinden, was während des Prozesses ablief, wie die Argumentationslinien verliefen, die Positionen verteilt waren. Dazu mussten wir bewusst auf alles Psychologisieren verzichten. Dokumentartheater ist es eigentlich nicht es ist eine Rekonstruktion, das ist der Begriff, den ich verwende. Es ist zum Beispiel interessant, zu sehen, wie sich Richter Prinzing in die Defensive drängen ließ. Der war dem

Prozess wirklich nicht gewachsen. Sein Nachfolger hat das dagegen ganz kalt abgewickelt. Ich habe letztens ein Interview mit Prinzing gelesen. Er ist jetzt ein pensionierter älterer Herr, für den Stammheim das große Ereignis seines Lebens war, trotz der Niederlage, die er eingesteckt hat. Der denkt jetzt noch, er sei ein Held gewesen, allein weil er den Prozess angenommen hat. Es ist sicherlich nicht einfach, in so einer Position zu sitzen und sich immer mit Arschloch betiteln lassen zu müssen ohne die Fassung verlieren zu dürfen.

CG: Wie steht es mit ihrem persönlichen Erkenntnisprozess während der Produktionsphase?

RH: Ich war ja nicht so weit weg von der Szene und wusste schon einiges. Von daher hat sich da nichts völlig Neues ergeben. In dem Film kommt alles zur Sprache, finde ich: der RAF-Wahnsinn und auch die Verbohrtheit des Staates, der jede politische Argumentation abwehrte und die Linksradikalen dazu brachte, den Wahnsinn der Anschläge weiter zu treiben. Die Gerichte wollten immer nur den polizeilichen strafrechtlichen Aspekt einer Gewalttat diskutieren und ignorierten jegliche politische Motivation. Wir wissen heute, was sich mit Stammheim verändert hat. Die ganzen Abhörgeschichten, die für uns damals unheimlich waren, sind heute Schäubles daily business.

CG: Im Film fällt die Aussage, die Bundesrepublik würde nach Stammheim nicht mehr derselbe Staat sein. Wie sehen Sie diese Prognose, die von Otto Schily kam?

RH: Ja, der berühmte Satz von Schily, der hat mehr oder weniger ins Schwarze getroffen, die Abhörpraxis wurde damals total erweitert. Es gibt sicher noch dieses Tonband von Stammheim über die letzte Nacht. Denn: Wenn die RAF-Leute ihre Kommunikation untereinander haben konnten, dann wird natürlich auch der Staat dazu in der Lage gewesen sein. Der ehemalige Innenminister von Baden-Württemberg hat ja zugegeben, dass abhört wurde. Aber diese Kassette ist nie aufgetaucht über diese letzte Nacht. Und daher wird es auch immer wieder Spekulationen und Mutmaßungen geben, was da noch gewesen sein könnte.

CG: Sie meinen die Vermutungen über den Tod von Meinhoff, Baader, Enslin?

RH: Genau. Daher haben wir mit dem Film an dieser Stelle bewusst aufgehört, weil wir uns nicht in diese Verschwörungstheorien verwickeln wollten. Und es gibt die offizielle Version der Staatsanwaltschaft vom Selbstmord.

Ich jedenfalls glaube inzwischen, wie auch die meisten aus der damaligen Szene, dass man zu einem ähnlichen Schluss gelangen kann.

CG: Zu welchem Schluss?

RH: Ja, dass es Selbstmord war.

NÄ: Die Darstellung der RAF im Film hat sich mit wachsendem Abstand zum „Deutschen Herbst" verändert. Was sagen Sie zu den Tendenzen, die es heute im Film zum Thema gibt – denken wir nur an Christopher Roths „Baader" als dem jüngsten Produkt mit biographischen Anleihen?

RH: Ich finde, jede Generation hat das Recht, die Geschichte anders zu betrachten. Und wenn junge Filmemacher wie Bobby Roth die Dinge heute ganz anders sehen, ist das ihr gutes Recht. Mich hat Roths Film nicht besonders bewegt, denn für mich war das ein bisschen zu wenig von dem Baader, der, wie wir gerade heute gesehen haben, neben allen landläufigen Klischees auch immenses analytisches und rhetorisches Talent aufwies. Aber wenn einer daraus jetzt eine Räuberpistole macht, geschieht das aus der Sicht jüngerer Leute, die das distanzierter und unbeteiligter sehen. Demnächst macht vielleicht jemand eine Eislaufrevue darüber. Meine Generation, die in die Ereignisse noch persönlich involviert war, interessierte sich natürlich auf eine andere Weise für das Thema. „Terroristen" sind keine zeitlosen Figuren, sondern werden im Lauf der Zeit immer wieder anders gesehen.

CG: Meinen Sie, es ist grundsätzlich möglich, dass so genannte geschichtliche Figuren mit zeitlichem Abstand zunehmend zu Spielfiguren der nächsten Generation werden?

RH: Es kann sein, dass plötzlich eine historische Parallele von Ereignissen eine Generation so berührt, dass sie nach neuen Antworten sucht. Ich denke, alles ist erlaubt, jeder muss aber auch aushalten, dass er kritisiert wird. Mussten wir auch. Aber ich war üble Beschimpfungen gewöhnt.

Carsten Gansel/Norman Ächtler

„Das Spiel mit Namen und Fakten“.

Gespräch mit Leander Scholz über den Roman „Rosenfest“.

Carsten Gansel: Herr Scholz, Sie sind Jahrgang 1969, haben also von der ersten Generation der RAF nicht so viel bewusst mitbekommen. Und wir wissen, dass Erinnerungen oft überlagert werden von jenen Bildern, die in den Medien Karriere gemacht haben. Wie ist das bei Ihnen? Gibt es dennoch etwas, das in ihrem Gedächtnis aktiviert wird, wenn Sie die Namen Baader-Meinhof hören?

Leander Scholz: Die Frage ist nicht leicht zu beantworten, weil man im Nachhinein, vor allem, wenn man sich mit etwas länger beschäftigt hat, immer meint, sich an etwas zu erinnern, ohne tatsächlich auf persönliche Erinnerungen zurückgreifen zu können. Natürlich kann ich mich wie alle an die Fahndungsfotos erinnern oder an Tagesschaugeschichten, das waren dann allerdings schon die späteren RAF-Generationen. Ich meine mich erinnern zu können, dass mein Vater über die Terroristen als „Verbrecher“ sprach, ihnen gleichzeitig aber Respekt entgegenbrachte, und das, obwohl er sicherlich nicht im Verdacht stand, links zu sein. Man konnte nicht sagen, das seien uninteressante Menschen, man musste über sie reden. Dieses Reden setzte sich fort, und in diesem Zusammenhang setzen dann vielleicht meine ersten wirklichen Erinnerungen ein. Das war aber bereits viel später, in den 80er Jahren. Damals war ich in der Friedensbewegung engagiert, wo der politische Misserfolg der 68er und somit in gewissem Sinne auch der politische Misserfolg der RAF immer als „Depressionshintergrund“ wirksam blieb.

CG: Sahen sie aus der pazifistischen Perspektive der Friedensbewegung heraus den Terror der RAF nicht kritisch?

LS: Wenn man sich verdeutlicht, dass die Friedensbewegung sehr stark von der Theorie eines passiven Widerstands getragen war – die Hauptaktionen bestanden ja darin, Dinge zu blockieren, sich anzuketten – ist diese Strategie das vollkommene Gegenteil zum Aktionsbild der RAF. In der Rolle des angeketteten Demonstranten war man eigentlich kein Wi-

derständler sondern blieb ein passives Element. Im Hintergrund war da immer der Wunsch nach einer anderen Form von Aktionismus, und der war immer mit der RAF verbunden gewesen, als der Verkörperung eines bestimmten heldischen Aktionsbildes. In diesem Rahmen vollzog sich meine erste Auseinandersetzung mit der RAF. Allgemein lässt sich sagen, dass sich dieses direkte Interesse an der Geschichte Ende der 1980er zu legen beginnt. Ich würde behaupten, dass die politischen Diskussionen für meine Generation, jedenfalls für mich persönlich, relativ schnell erledigt waren. Man kann eigentlich sagen, nach 1989 war Terrorismus keine ernsthafte Option mehr. Das war schon völlig durch. Aber der ästhetische Raum, oder der Aktionsraum, oder der imaginäre Raum, den die RAF besetzt, das war länger Thema.

CG: Was meinen Sie mit ästhetischem Raum?

LS: Es gab ja z.B. eine Kunstaktion, wo der konkrete Raum, in dem Schleyer gefangen gehalten worden war, nachgebaut wurde. Annäherungen dieser Art laufen auf einer ganz anderen Ebene. Das sind keine unmittelbaren Auseinandersetzungen mehr mit den politischen Aussagen. Es stellt sich vielmehr die Frage: Welche Bildästhetik verbindet sich mit einem solchen historischen Aktionsraum? Und warum geht von der RAF und nicht von anderen zeitgenössischen Terrorgruppen so eine starke ikonographische Anziehungskraft aus? Das war auch der Grund für mich, diesen Roman zu schreiben.

CG: Kommen wir auf Ihren Text. In der Eingangsepisode ihres Romans fällt dem faktenkundigen Leser sofort auf, dass die Chronologie geändert worden ist. Da kommen Andreas Baader und Gudrun Ensslin nicht nur parallel zur Ermordung von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 zusammen, sie werden auch Augenzeugen des Todesschusses. Bedenkt man, dass der Anfang für literarische Texte immer entscheidend ist, stellt sich die Frage: Warum gerade dieser Anfang? Außerdem möchte ich weiterfragen: Wird damit nicht sofort eine bestimmte Wertung für das, was dann folgt, nahe gelegt? Denn: Wenn man Figuren so was erleben lässt, dann erscheinen manche der nachfolgenden Handlungen nachvollziehbar.

LS: Ich kann nur versuchen, das zu beantworten, ob das befriedigend ist, weiß ich natürlich nicht. Es gibt mehrere Motive, es gibt ein Handlungsmuster für mich, wie ich die beiden, Ensslin und Baader begreife – ein narratives Muster. Das Handlungsmuster verwebt eigentlich zwei Motive. Das Erste deutet sich bereits im Romantitel an. Die Schilderung der Zu-

sammenkunft von Andreas und Gudrun orientiert sich an der „Penthesilea" von Kleist. Beim „Rosenfest" in „Penthesilea" handelt es sich um einen von Kleist aufgenommenen Mythos, nach dem die Amazonen sich mit gefangen genommenen Kriegern paaren, um ihre Reproduktion sicherzustellen. In diesem Sinne ist es konsequent, dass auch die Protagonisten meiner Geschichte sich gewissermaßen auf dem Schlachtfeld treffen. Dazu kommt, dass der Roman viel mit Wunscherfüllungen arbeitet. Der historische Andreas Baader war zur Zeit der Anti-Schah-Demos im Gefängnis, wegen eines Autodelikts. Und das muss natürlich tragisch für ihn gewesen sein, diese Situation zu verpassen. Also das tragische Ereignis: die Erschießung Benno Ohnesorgs. Und da ich ihm in diesem Roman einige Wünsche erfülle, habe ich ihm diesen als aller ersten erfüllt. Natürlich geht es darum, dass sie im Zentrum des Geschehens sind für mich als Autor.

NÄ: In Bezug auf die Hauptfiguren gibt es in dieser Anfangsepisode übrigens noch eine weitere, sagen wir, historische Inkorrektheit.

LS: In der Tat: Die Berliner Oper spielte beim Schah-Besuch nicht „Figaros Hochzeit", sondern in Wirklichkeit die „Zauberflöte". Und genau da ist mir wichtig, dass es „Figaros Hochzeit" ist, weil es um die Beziehung von Macht und Liebe geht. Im ganzen Roman war für mich die Frage viel stärker, was verkörpern die zwei für das kollektive Bewusstsein, was macht sie attraktiv? Das war die Frage, die mich selbst fasziniert hat. Das ist mein eigenes Begehren als Autor. Man kann nicht sagen: Ich schreibe ein Buch über Hitler, aber Hitler interessiert mich überhaupt nicht. Das ist unwahrscheinlich. Man hat immer etwas mit dem Sujet zu tun, und man kann es auch schlecht leugnen. Natürlich haben mich die beiden Figuren fasziniert und interessiert. Und ich wollte wissen, welcher Eros im Grunde von diesen beiden ausgeht. Das war für mich die wichtigere Zugriffsebene als die Rekonstruktion der historischen Details.

CG: Hängt es auch damit zusammen, dass es mit dem historischen Abstand hinreichende Aufarbeitungen der damaligen Vorgänge gab?

LS: Das ist zutreffend. Zu der Zeit, als ich das Buch schrieb, gab es schon ganze Regalmeter zu Ablaufrekonstruktionen. Und wer das nachlesen will, kann das auch tun. Das war nicht meine Frage oder mein Zugang. Sondern mich haben die Beiden fasziniert, weil es wenige Terrorgruppen gibt, die über ein Liebespaar funktionieren. Das ist mein ganz spezieller Zugriff. Und die Geschichte fängt mit der Bluse an. Man hat als Autor immer ein Detail, man fängt nicht mit der Konzeption an, man hat auch nicht schon

die Dramaturgie im Kopf, sondern man hat irgendein Motiv. Und das ist in diesem Fall ein historisch verbürgtes Motiv, nämlich dass Gudrun Ensslin in diese Modeboutique ging, als sie in Hamburg die Nachricht erhielt, dass Andreas Baader verhaftet worden sei. Sie reagiert also ganz unpolitisch und unterroristisch, sie kauft eine rote Bluse. Das ist eine Art Ersatzhandlung. Und dann stellt sie sich bei dem Kauf so blöde an, dass ihr der Revolver aus der Tasche fällt. Und darauf hin wird die Verhaftung in Gang gesetzt. Dieses Detail, dass sie durch den Blusenkauf, romantisch gesagt, dem Geliebten hinterher will, obwohl sie wusste, was es heißt, gefangen zu werden, dass sie gewissermaßen ihr Leben für diese Geschichte opfert, das war für mich als Autor der starke Moment, von dem der ganze Roman lebt. Der Blusenkauf wird dann am Ende noch mal aufgenommen.

NÄ: Bei aller Faszination für die historischen Personen nehmen Sie als Autor aber doch einen ganz aktiven Part in dieser Geschichte ein, wenn Sie Baader den ein oder anderen Wunsch „erfüllen" und damit die Geschichte neu konfigurieren. Das spricht doch auch für eine gewisse Freude am Spiel…

LS: Eine gewisse Freude am Spiel als Schreibimpuls braucht wohl jeder Autor. Aber natürlich ist Baader eine Projektionsfläche. Ich habe eine lange Lesereise nach dem Buch gemacht und dabei viele Gespräche freiwillig oder unfreiwillig geführt. Viele Frauen etwa gestanden, den Baader attraktiv gefunden und den Wunsch gehabt zu haben, mit ihm zu schlafen. Er hat gewirkt, auch als Sexobjekt, und ich als Romanschreiber bin davon nicht ausgenommen. Ich wollte daneben aber auch eine andere Dimension herausarbeiten, die auch historisch sehr früh da war. Die beiden sind ja nicht erst nachträglich zu Pop-Ikonen geworden. Ich glaube, dass sie von Anfang an als Figuren gewirkt haben, die starke Aktionsbilder verkörperten – und in solchen Bildern auch festgehalten wurden, im Rahmen einer ikonographischen Reproduktion. Auf dem Buchcover ist beispielsweise die berühmte Photographie abgedruckt von dem Paar während des Frankfurter Kaufhausprozesses. Das ist ein starkes Bild, das sicherlich nicht dieselbe Wirkung entfaltet hätte, wenn da zwei hässliche Männer zu sehen wären.

CG: Wenn man Ihren Text genauer liest, dann fällt auf, dass in ihn bestimmte Bilder bzw. Mediendiskurse eingeschrieben sind. Das fängt mit der Super8-Kamera an, das geht über den Fotoapparat, bis hin zur Rolle der Zeitung. Kurzum, die Medien spielen für das Phänomen RAF eine besondere Rolle. Dies umso mehr, als die RAF sich ihrer bedient. Auch

Ihr Pärchen macht das. Würden Sie sagen, dass der Eindruck, den die zeitgenössische Öffentlichkeit von der RAF gewonnen hat, von Beginn an stark medial beeinflusst war.

LS: Medial wurde eine Gruppe konturiert, in der es nur ein berühmtes Paar gibt, um das sich die anderen Mitglieder versammeln. Das ist eine Begehrenskonstellation, die auch nach außen wirkt. So gesehen, wurden die beiden schon früh zu Ikonen, die eben nicht nur in ihren Aktionen zu verstehende Menschen sind, sondern auch Bilder, die den Wunsch anderer auf sich ziehen können, selber an diesem Aktionsbild teilzuhaben. In der Nachkriegsrepublik gibt es keine stärkeren Aktionsbilder als zwei junge Leute, die ohne Volk Revolution machen, ohne revolutionäres Subjekt Revolutionäre sind und sich gerade auf diese Weise in die Weltgeschichte einschreiben.

NÄ: Sie reihen inIihrem Text Handlungsmomente gleich tableaux vivants aneinander…

LS: Für mich als Autor waren natürlich auch die Handlungsmotivationen von großem Interesse. Diese Idee: Wir machen das jetzt und kümmern uns nicht darum, ob die Zeit reif ist oder nicht. Das ist von einer ganz starken identifikatorischen Wirkung. Ich meine das jetzt gar nicht aus der Ecke der politischen Theorie, sondern imagologisch. Es bietet denjenigen, die sich damit identifizieren, ein extrem starkes Handlungsversprechen. Ein solches Handlungsversprechen geht für mich von Anfang an auch mit einer Todessehnsucht einher. Die Geschichte kann somit gar nicht anders enden als in einer Todeszelle, und zwar aus dem einfachen Grund, weil alle diese Geschichten, ob im Kino oder in der Literatur, über ein derartiges Handlungsmuster verlaufen. Da kann man sich kein happy end vorstellen. Das ist für die Popkultur ein wenig beleuchtetes Narrationsmuster.

CG: Sie haben Baader als erfahrungsgesättigten Typen aufgebaut und dabei in Form von Rückblicken ein großes Gewicht auf die Strichergeschichte gelegt, die für die historische Person nicht im Vordergrund steht. Warum fokussieren sie so stark darauf? Brauchten Sie dieses Moment, um die Figur Baader auch in der Hinsicht stark zu machen, dass er also jemand ist, der auch noch auf der Ebene Erfahrungen gesammelt hat?

LS: Ja, so kann man es sagen. Der reale Baader hat damit kokettiert, selber Stricherjunge gewesen zu sein. Ich wollte ihn nicht als Macho schildern, sondern als jemand, der in diesem Zusammenhang die Erfahrung von

Ohnmacht und Macht, von Abhängigkeit durchlebt hat. Dieses Wissen ist für das, was er in der Gruppe zu leisten hat, ziemlich wichtig. Als Führer einer Gruppe reicht es nicht, ein bisschen 'rumzuschreien' und Befehle zu erteilen. Man muss auch etwas, was wir heute emotionale Intelligenz nennen würden, aufweisen.

NÄ: Diese Strichergeschichte, die Frage nach Macht und Ohnmacht, das bringt mich ein bisschen auf die spezifische Abwandlung des Bonny-und-Clyde-Mythos in „Natural born Killers". Ich erinnere eine Stelle, an der Andreas zu Gudrun sagt: „Ich bringe deine Mutter um, und du bringst meine Mutter um." Das ist doch ein Moment, das sehr stark in die Richtung eines derart verkorksten, krankhaften Existenzialismus geht. Auch die Paarbeziehung erscheint ähnlich hermetisch gegen die Außenwelt abgeschlossen. Inwiefern reflektieren Sie solche medialen Diskurse in ihrem Roman?

LS: Das Medienthema wird ja von Anfang an eingeführt, indem Andreas als jemand auftritt, der eigentlich Beobachter ist und nicht Teilnehmer. Das erste Kapitel funktioniert wie eine Art Exposé, wo alles in diese Richtung aufgemacht wird: es gibt die Theaterbühne, es gibt das Schlachtfeld, es gibt die Kamera, die zerstört wird – es handelt sich um eine Beobachtersituation. Wie bei Kleist hängt die ganze Begehrenskonstellation davon ab, dass jemand zuschaut. In der „Penthesilea" ist der Zuschauerblick entscheidend für das Gefühl, dass das Paar sich und seine Liebe in der Schlacht steigern kann. Das geht natürlich nur, weil andere zugucken. So gesehen ist auch das RAF-Paar isoliert, das stimmt, aber andererseits auch unter extremer Beobachtung. Die ganze Republik schaut gewissermaßen zu, wenn sie auf die Bühne der Öffentlichkeit treten, und insbesondere Andreas wird in diesem Moment vom Beobachter zum Schauspieler. „Natural born Killers" hatte ich zwar nicht im Kopf, mit diesem Verweis ist das Thema aber auf den Punkt gebracht. Das „Ich bring deine Mutter um, du bringst meine Mutter um" dient dazu, den genealogischen Cut zu vollziehen. Das kann man nur wechselseitig machen. Die eigenen Eltern lassen sich nicht so einfach umbringen. Also muss es der Andere tun.

CG: Während unseres Werkgesprächs mit Reinhard Hauff über seinen Film „Stammheim" wurde ihm aus dem Publikum der Vorwurf gemacht, sein Film wäre ungeheuer tendenziös. Wenn ich Sätze lese wie diesen: „Die einzigen Beobachter waren die Opfer und die lagen wie im Fall von Andreas Baader von Anfang an auf dem Boden", frage ich mich nun, inwieweit Ihr Text in eine Sympathiekundgebung für die RAF-Leute mündet.

Wenn Ihnen ein solcher Vorwurf gemacht werden würde, wie würden Sie darauf reagieren? Hauff wehrte sich dagegen und sagte, er habe ja nur die Zitate montiert.

LS: Pro oder contra RAF? Diese Frage stellt sich mir als Nachgeborenen nicht, das macht eine andere Generation unter sich aus. Man kann mir diesen Vorwurf machen und ich sage dann: Ja, ist okay. Ich leugne es nicht mal, dass mich die Figuren faszinieren. Aber wenn man meinen Roman gelesen hat, dürfte man auch akzeptieren, dass es sich nicht im engeren Sinne um ein politisches Statement handelt. Das heißt nicht, dass ich mich aus der Frage der Politik raushalte. Ich stand als Autor aber unter keinem Rechtfertigungsdruck. Ich muss nicht rekonstruieren, ob die Stammheimer nun umgebracht worden sind oder nicht, sondern kann mir Dinge erlauben, die der älteren Generation verwehrt sind. Mir nimmt man den freien Umgang mit der Vergangenheit sicherlich nicht so übel, wie es einem Zeitgenossen geschehen würde.

NÄ: Sie würden also sagen, die Öffentlichkeit ist ihrer Generation gegenüber toleranter, was den Umgang mit der jüngsten Vergangenheit angeht?

LS: Grundsätzlich ja. Wenn man mich wie heute bei Lesungen vorstellt, dann wird meist als erstes erwähnt, dass ich 1969 geboren bin. Das bringt schon eine Entlastung mit sich, das heißt, dass jetzt ein anderer Diskursrahmen eröffnet ist. Selbstverständlich kommt regelmäßig der Vorwurf auf, das Buch wäre romantisierend. Damit habe ich aber, wie gesagt, kein Problem. Mich hat im Gegenteil gerade interessiert, wie weit ich das Spiel mit Namen und Fakten treiben, wie weit ich die Projektionsräume ausreizen kann.

CG: Sie haben es also gezielt auf Provokation, auf Aufstörung, auf Irritation angelegt?

LS: Dass ich keinen braven Roman schreiben wollte, ist klar. Sonst hätte ich mir diese schwierige Aufgabe, von der ich nicht weiß, ob ich sie gemeistert habe, nicht gestellt. Welche Brisanz mit diesem Thema offensichtlich immer noch verbunden ist, war mir beim Schreiben jedoch nicht bewusst. Das gilt im Übrigen auch für meinen Verleger, Michael Krüger vom Hanser Verlag, und der kennt die Diskurse der 70er Jahre hinreichend, stand damals selbst mal unter Sympathisantenverdacht. Ich war sicherlich naiver als er, der Ältere und mit dem Geschäft Vertrautere. Deshalb bin ich viel lockerer in die Geschichte eingestiegen als ein Autor seiner Generation, der sich

von den anderen Zeitzeugen über die Schulter gespäht weiß. Aus diesem Spiel, das aktuell in den Diskussionen um Götz Aly wieder aufgewärmt wird, bin ich ein Stück weit raus. Götz Alys Abrechnung mit der eigenen Generation ist furchtbar. Ich kann dieses Buch nicht lesen. Der will seinen Kumpanen von damals sagen, was sie früher für Arschlöcher waren. Das richtet sich aber nicht an mich, das müssen die unter sich ausmachen, das ist schlichtweg nicht mein Problem.

NÄ: Tanja Dückers hat einmal mit Bezug auf den Zweiten Weltkrieg behauptet, dass erst die Enkelgeneration in der Lage sei, vernünftig über den Krieg zu reflektieren. Würden Sie in Bezug auf die RAF das Gleiche anführen?

LS: So groß ist mein Anspruch nicht gewesen. Ich wollte keine Forschungsarbeit leisten. Nachkommende Generationen deuten die Dinge immer neu und heben andere Aspekte hervor. Man schaut sich aus seiner Zeit heraus eine andere Zeit an. Für mich war die Frage nach dem Imaginären, nach dem Medialen interessanter, der Blick auf die popkulturelle filmästhetische Seite dieser Epoche. Das verbindet mich übrigens auch mit Zeitzeugen wie Peter Schneider, mit dem ich mehrfach öffentlich diskutierte. Schneider und andere gaben zu, dass das damals für sie auch sehr wichtig war. Ende der 1960er lag ja auch der Anfang der Popkultur in Deutschland. Diese Seite scheint für die Zeitzeugen schwerer in den Blick zu nehmen. Während sie sich unmittelbarer erinnern, schaue ich als Nachgeborener stärker die mediale Seite und somit das Vermittelte an. In dieser Hinsicht kann ich andere Dinge sehen als ein Zeitzeuge.

CG: Welchen Anteil hat diese vermittelte Sicht an der spezifischen Ausgestaltung der Hauptfiguren des Romans?

LS: Ja, wie kommt man an solche Personen ran? Ich habe angefangen mit Zeitzeugen zu reden, mir aber auch Beschreibungen und Fotos angeguckt, mich somit wesentlich über das Sekundäre dem Thema genähert. Das Schreiben war dann ein Spiel mit den Möglichkeiten der Verfremdung: Wie viele Komponenten kann ich verändern, dass trotzdem noch jeder den Baader in der Figur erkennt? Wie viele Bilder kann ich überblenden, ohne dass es ein Stereotyp wird? Ich ging von den bereits ikonischen Bildern aus, wollte an und mit dem bereits etablierten Mythos arbeiten. Ich versuchte, diese Geschichte als schon bestehendes mythisches System zu begreifen und zu schauen, wie viel ich an der Geschichte verändern und wie weit ich sie dadurch weiterschreiben kann.

NÄ: Dabei gestalten Sie diese mediatisierte Sicht auf die Vergangenheit durchaus selbstreflexiv. Wie bereits erwähnt, läuft Baader ja selbst von Beginn an mit einer Kamera durch die erzählte Welt, macht die einzelne Szene damit zum Bild im Bild. Weitere Mediendiskurse, wie den der zeitgenössischen Publizistik mit ihrer Verantwortung etwa für das Dutschke-Attentat, werden angerissen.

LS: Genau so würde ich das auch sehen. Andreas ist ja zu Beginn auf der Suche nach einem starken Ereignis. Er fährt durch die Republik als ein beobachtendes Auge. In dem Moment aber, wo er in das Epizentrum Berlin gerät, in die Demo, zerstört er die Kamera, und der eigene Körper wird zum Medium. Es heißt dort ja auch, der Leib muss an die Stelle des Bildgedächtnisses treten. Es geht in diesem Moment darum, den Beobachterstatus, auch den Selbstbeobachterstatus, der die moderne Subjektivität ja stets heimsucht, loszuwerden. Sich voll in das Ereignis der Straßenschlacht zu begeben ist der stärkste Wechsel von der Beobachterhandlung zur Teilnahme, die Erfüllung des Wunsches, komplett Aktion zu werden.

CG: Nochmal zur ambivalenten Rolle der Medien. Wenn Sie die für das Phänomen RAF rückblickend reflektieren, wie sehen Sie das Verhältnis?

LS: Man kann ja schon sehen, dass sich die Medienstrategie der RAF im Übergang von der ersten zur zweiten und erst recht zur dritten Generation komplett geändert hat. Es gibt ja nicht ohne Grund von den späteren Generationen keine ikonisierbaren Bilder. Für die erste Generation war die gezielte Inanspruchnahme der Medien sicherlich eine Strategie von Anfang an. Die Bilder aus Paris, die ich ja ausführlich beschreibe, wurden ja nicht ohne Grund in Umlauf gebracht. Umgekehrt spielen die Medien im Roman eine große Rolle, weil die Terroristenjagd die erste große Fahndungsgeschichte ist, die in den Massenmedien stattfand, wo jeder zum Mitfahnder werden konnte. Man könnte die Geschichte im Übrigen auch ganz anders erzählen und Horst Herold als einen Gegenpart dazu nehmen, der ein gänzlich bildloses Konzept verfolgt. Er entwickelte Strategien, die ganz systemisch, ganz entpersonalisiert, rein statistisch sind. Terrorismus erscheint hier als systemisches Phänomen, das sich folglich auch systemisch erfassen lässt.

CG: Es stellt sich die Frage, warum Sie bei der ersten RAF-Generation angefangen haben und nicht bei der zweiten oder dritten RAF-Generation, die Ihnen ja altersmäßig viel näher stehen. Die Antwort haben Sie wohl aber schon gegeben: weil es von denen keine Bilder gibt.

LS: Ja, eben das. Der zweite Grund liegt allerdings, wie bereits angesprochen, in meiner politischen Sozialisation während der 1980er Jahre. Die Projektionsfiguren blieben die Angehörigen der ersten Generation, weil die eben dieses Aktionsbild verkörpert haben. Die zweite Generation hatte das Problem, nur dazu da zu sein, die erste aus dem Gefängnis zu holen. Die hatten an Botschaften eigentlich nichts mehr zu bieten.

NÄ: Mir fällt auf, dass unser Thema mit einem Vertreter der Generation 1946 nicht so unbedarft hätte diskutiert werden können. Mit wachsendem historischem Abstand, für die junge Generation, werden die historischen Figuren in der Tat zu Spielfiguren. Das ist vielleicht auch gut so.

LS: Allein, dass die wie demnächst im neuen Eichinger-Film wieder zu Spielfilmhelden werden, das hätte man früher wahrscheinlich als unmoralisch empfunden. Auch gegenüber den Opfern.

CG: Gibt es für Sie denn moralische oder ethische Grenzen der Fiktionalisierung historischer Personen, Tätern wie Opfern?

LS: Ich bemächtige mich natürlich der historischen Personen, das ist gar keine Frage. Sie hinterlassen, wie jede Figuren von öffentlichem Interesse, verfügbares Archivmaterial. Ich glaube aber nicht, dass der einzige ethisch vertretbare Zugang zu historischen Personen etwa der Dokumentarische oder Biographische ist. Ich finde Dokumentarfilme wie „Todesspiel" von Breloer vielmehr hoch problematisch, wenn sie dem Publikum suggerieren, alles was sie erzählen, sei vollkommen wahrheitsgetreu. Ein rein rhetorisches Versprechen. Mir ist schon klar, dass es noch lebende Eltern und Geschwister gibt. Ich habe auch mit dem Ensslin-Sohn Felix darüber gesprochen. Für die Angehörigen sind das einstmals vertraute Individuen, um deren Tod man trauert. Gleichzeitig sind sie aber auch zu Medienfiguren geworden, für die das gilt, was wir vorhin diskutiert haben. Letztlich sind die Terroristen zu Gespenstern einer eigenen Medienwelt geworden. Diese Art gespenstisches Fortleben wollte ich zeigen.

NÄ: Natürlich liegt es in diesem Zusammenhang nahe, Ihren Roman im Zusammenhang der Debatte um die aktuelle Pop-Literatur zu lesen.

LS: Ich hoffe bei allem spielerischen Umgang mit dem historischen Stoff, dass in dem Buch deutlich wird, dass es mir gerade nicht um postmodernspaßmäßige Unterhaltung ging. Dafür wäre es mir auch zu viel Arbeit gewesen, um ehrlich zu sein. Wie gesagt, die Personen interessierten mich. Die Annäherung geschieht aber nicht dokumentarisch, schließlich

verdichte ich ja auch die wichtigen Etappen der RAF-Geschichte auf zwei Jahre. Mir waren bestimmte Punkte wichtig, allein deshalb habe ich reduziert, anderes weggelassen. Ich weiß, dass es Irritationen gibt, wenn man das Buch liest. Soll es ja sogar geben. Ich hoffe nur, dass das nicht nach Willkür aussieht.

CG: Sie dekonstruieren natürlich die Geschichte und setzen eindeutige Signale, dass Ihre Version nicht eins zu eins gelesen werden kann. Diese Subjektivierung und Ihr Insistieren auf die Beschreibung der Oberflächenphänomene erscheint mir aber doch spezifisch für Ihre Generation.

LS: Meine Generation ist geprägt von den Selbstverwirklichungswünschen unserer Eltern, eben der 68er. Sozialpsychologisch wie literarisch waren sie in einem Punkt extrem erfolgreich: sie etablierten Modelle von Subjektivität und Ich-Erzählung. Überhaupt, dass man seine gesamten Gefühle aufschreibt und sich selbst beobachtet, ist eine Subjektgeschichte von mittlerweile universaler Geltung, die auch das Schreiben meiner Generation betrifft. Die verhält sich nur skeptischer gegenüber diesen Errungenschaften. Den Imperativ „Befreie dich!“ haben wir ständig zu hören bekommen. Wir konnten immer nur sagen: Ja stimmt. Wir fühlten uns eigentlich ein bisschen doof und ein bisschen langweilig, wir wussten nicht so richtig, was wir tun sollten. Denn es gab ja keine Autoritäten mehr, an denen man sich noch abarbeiten konnte. Dabei lastet diese jüngste Vergangenheit wie ein permanenter Druck auf uns: damals war noch was los, seither ist nichts mehr passiert in unserer Republik. Vor diesem Hintergrund hat mein Buch vielleicht doch eine politische, erinnerungspolitische Komponente. Es ging mir um die Dekonstruktion eines zentralen Heldenmythos der Elterngeneration. Dies geschah, indem ich an die Stelle der heroischen Subjekte eine mediale Geschichte setzte. Dieser Generation ihre Geschichte wegzunehmen habe ich mit dem Buch versucht.

Carsten Gansel/Norman Ächtler

„Was kann man als Regisseur mehr erreichen, als Debatten anzuregen?“

Ein Gespräch mit Christopher Roth
über seinen Film „Baader“.

Carsten Gansel: Herr Roth, die erste Frage ergibt sich aus dem, was wir im Rahmen der Filmreihe in den letzten Monaten immer wieder diskutiert haben: Welche Erinnerungen haben Sie an solche Personen wie Baader, Meinhof, Ensslin? Was ist von der RAF der 1970er Jahre in Ihrem Gedächtnis haften geblieben?

Christopher Roth: Was an meinen Erinnerungen an diese Zeit sozusagen authentisch ist, kann ich natürlich nicht sagen. Das emblematische Bild aus der Zeit, das hängen geblieben ist, ist eines der Bilder von der Verhaftung Andreas Baaders und Jan-Carl Raspes. Baader sah schon wahnsinnig runtergekommen aus, hatte rote, hängende Haare, war ein bisschen dick, und dann hatten sie ihm in den Hintern geschossen. Als meine Generation noch relativ jung und Deutschland viel grauer und öder und wahnsinnig deprimierend war, nahm Baader dennoch für uns – lange bevor es Punk gab – eine Rolle ein, mit der wir uns, die wir die politischen Vorgänge nicht wirklich verstanden, identifizieren konnten. Wir sahen ihn als eine Art Revolverhelden aus einem Western, der für uns alle gespielt wurde. Und diese emblematischen Bilder haben das alles unterstützt. Ich glaube, das hat er ganz bewusst so gemacht.

CG: War Baader, wenn man das einmal so nennen darf, für Sie damals schon so etwas wie eine Kunstfigur?

CR: Ich glaube nicht, dass ich das so empfunden habe. Für mich war auch John Wayne keine Kunstfigur. Also insofern gab es das Wort Kunstfigur für mich nicht. Der war eine Person, von der einem die Eltern und alle Leute immer erzählt haben, wie grässlich die gewesen sei. Und man ergreift natürlich immer für die Partei, die grässlich gewesen sein sollen. Daher kann ich mich erinnern, dass da gewisse Sympathien waren, ohne die wirklich rational begründen zu können.

CG: Es ist ja eine Sache, bestimmte Momente im Gedächtnis zu behalten. Etwas ganz anderes ist es aber, einen Film über eine solche Figur der Zeitgeschichte zu machen. Was war der Impuls?

CR: Für mich handelt es sich dabei grundsätzlich um eine der erzählenswertesten deutschen Geschichten. Mich hat insbesondere der Aspekt interessiert, dass diese Leute sich so unglaublich selbststilisiert und inszeniert haben. In dieser Hinsicht ist Baader eine wahnsinnig wichtige Figur. Die erste Generation der RAF bestand aus Leuten, die aus der Linken kamen: Exemplarisch natürlich Ulrike Meinhof, die für „Konkret" geschrieben hatte, oder auch Gudrun Ensslin, die vorher schon gemeinsam mit ihrem Lebensgefährten Bernhard Vesper an der Uni aktiv gewesen war. Baader dagegen war ein bereits mehrfach verknackter Autodieb aus München, unter anderem, weil er ohne Führerschein durch den Englischen Garten gefahren war, der mit Links überhaupt nichts zu tun hatte. Nach Berlin verschlug es ihn nur, weil er mitgekriegt hatte, dass dort die Post abging und in der Kommune 1 wahnsinnig hübsche Frauen wohnten. Erst später, in Stammheim, wurde er zum linken Theoretiker. Während Baader sozusagen den Weg vom Autodieb zum Intellektuellen ging, kriminalisierte er zugleich die Linken in seiner Gruppe. Er brachte ihnen bei, wie man Autos klaut, Banken überfällt, mit der Waffe umgeht. Er hat dieses Spiel ganz bewusst gespielt: „Willst du in der Gruppe mitmachen? Nimm mal eine Knarre in die Hand", usw. Aber in dem Moment, wo es schließlich darum ging, auch mit Theorie zu glänzen, im Stammheim-Prozess, war Baader vorneweg und erwies sich keineswegs als dumm.

Norman Ächtler: Was Ihr spezifisches Interesse an der Person Baader anbelangt, scheint das Politische aber eher eine untergeordnete Rolle zu spielen.

CR: Wie gesagt, war das Politische bei Baader erst einmal gar nicht existent. Zum Anderen waren die Leute ja permanent auf der Flucht. Die haben ihre ersten Verlautbarungen wie das erste „Konzept Stadtguerilla" auf der Flucht konzipiert. Das fällt dann auch wirklich gruselig aus. Da haben sie ein bisschen Mao, der ließ sich am einfachsten ausschneiden, mit irgendwelchen anderen Theorien vermengt. Das war schon sehr dünn. Baader hat sich erst im Gefängnis alles angelesen. Politisch war die erste Generation RAF auch deshalb interessant, weil sich der Staat an ihr hochgerüstet hat. Horst Herold insbesondere baute einen Apparat auf, der irgendwann angefangen hat, auch ohne ihn zu funktionieren. Dabei hat es Herold, ein sehr intelligenter Mensch, alles sehr gut gemeint. Ähnliches

lässt sich auch für die zweite und dritte Generation der RAF sagen, die schließlich ohne Köpfe einfach weiterlief.

CG: Sie haben, vermutlich bewusst, den Protagonisten Baader, Ensslin, Meinhof ihre wirklichen Namen belassen, die Anderen haben aber verfremdete Bezeichnungen bekommen. Warum das?

CR: Das ist ein klein wenig ein wunder Punkt. Horst Herold unterstützte zwar, dass wir, also Moritz von Uslar und ich, die Geschichte der RAF aufschreiben wollten. Als wir ihm sagten, wir seien keine Historiker und könnten das nicht seinen Erwartungen gemäß lösen, war er sehr enttäuscht. Deshalb wollte ich ihn nicht namentlich in den Film reinnehmen. Mit ehemaligen RAF-Leuten, etwa mit Astrid Proll, wird es verständlicherweise immer schwierig, wenn man sie fiktionalisieren möchte. Horst Mahler wollte ich dagegen nicht mit im Film haben, weil der heute als Rechtsradikaler auftritt. Nun, bei den namentlich identifizierten Terroristen handelt es sich um die Ikonen der RAF. In gewissem Sinn waren alle anderen größtenteils Mitläufer, die das heutige Publikum sowieso nicht kennt.

Es ging auch nicht darum, jede Figur erkennbar auf ein real existierendes Individuum zuzuschneiden. In vielen Figuren sind Charakterzüge mehrerer historischer Personen zusammengezogen.

NÄ: Sie sprachen gerade davon, dass Baader und Meinhof zu Ikonen geworden sind. In einem Interview haben Sie einmal behauptet, dass Sie mit ihrem Film auch teilweise den „Mythos RAF" zerstören wollten. Jetzt muss man natürlich umgekehrt fragen: Inwiefern trägt denn Ihr Film wiederum zu einer gewissen Mythologisierung, zu einer „Ikonographie des Terrors" bei? Sie nehmen in „Baader" ja eine ganz bestimmte Gewichtung vor und werfen einen doch signifikanten Blick auf diese Figuren.

CR: Ja, aber die Perspektive ist ambivalent. Man kann nicht sagen, das Bild der RAF, des Staats sei gut oder schlecht. Andererseits macht der Film klar, dass die Terroristen selbst die Autoren dieses Mythos darstellen. Baader war immer auch auf die Außenwirkung der Aktionen bedacht. Wenn ein Gruppenmitglied gewissermaßen als Märtyrer starb, sah er das als Werbung für die RAF. Auf der anderen Seite durfte es jedoch keine Toten, zumal Unschuldige geben. So war Baader auch derjenige, der die „Landshut"-Entführung, die Einbeziehung Unbeteiligter, als Katastrophe empfand. Gleichzeitig hat er natürlich immer dieses Waffending gehabt, das Faible für schnelle Autos. Frauen behandelte er übel, und er wollte in der Öffentlichkeit dargestellt werden als jemand, der weder verhandelt

noch aufgibt. Insofern glaube ich nicht unbedingt, dass der Film selbst einen Mythos bildet.

CG: Wenn man Ihren Film sieht, dann stellt sich unwillkürlich eine Frage: Sind diese relativ jungen Leute möglicherweise, ich spitze es mal zu, gewissermaßen zufällig an den Rand geraten und haben dann eine Grenze überschritten? Wenn 6 oder 7 oder 8 gegen 60 Millionen stehen, wie es Heinrich Böll einmal gesagt hat, dann bleiben natürlich für die 6 wenig Auswege. Wenn man erst mal zum Staatsfeind Nr. 1 geworden ist, dann hat man wenig Chancen, da herauszukommen. Andererseits zeigen sie fast so etwas wie eine Adoleszenzgeschichte. Die Protagonisten wollen irgendwie, in der Parissequenz sieht man es, auch Spaß haben.

CR: Absolut! Manfred Grashof etwa sagte, es seien die schönsten zwei Jahre seines Lebens gewesen, obwohl er dann 17 Jahre im Gefängnis dafür saß. Einige Monate hatte er als vermeintlicher Lufthansakapitän gegenüber der Frankfurter Oper gewohnt, ist jeden Tag in Uniform aus dem Haus gegangen und hat die Nachbarn gegrüßt und gesagt, er würde heute da oder dorthin fliegen. Stattdessen hat er Autos geklaut oder irgendwelche Leute beschattet. Das hatte natürlich auch ein wahnsinnig spielerisches Element. Es lässt sich natürlich nur darüber spekulieren, was passiert wäre, wenn die für den Frankfurter Kaufhausbrand nicht eine so wahnsinnig hohe Gefängnisstrafe gekriegt hätten. Wäre die Revision nicht abgelehnt worden, hätte Gudrun Ensslin wohl ihr Jugendarbeitsprojekt weiter betrieben und Baader wäre da wahrscheinlich mitgegangen. Baader wollte auf alle Fälle berühmt werden. Er hat ja von vorneherein immer gesagt, es müsse krachen usw. Dem war es wahrscheinlich recht, dass Genscher ihn als Staatsfeind Nr. 1 bezeichnete.

NÄ: Es gibt eine interessante Übereinstimmung zwischen Margarethe von Trottas „Die bleierne Zeit" und „Baader": irgendwann kommt der Moment, wo die Protagonisten im Kino sitzen und sich Filme anschauen. Bei von Trotta sehen sie „Nuit et Bruillard" von Alain Resnais; in Ihrem Film schauen sich Baader und Ensslin „48 Stunden bis Acapulco" von Klaus Lemke an. Wirft dieser intertextuelle Verweis nicht ein gewisses Licht auf die Selbststilisierungstendenzen der RAF-Leute?

CR: Genau. Baaders Lieblingsfilm war: „Il Grande Silenzio – Leichen pflastern seinen Weg", ein Spaghettiwestern von Sergio Corbucci. Da spielt Klaus Kinski Loco den Bösen. Das ist der einzige Film, den ich kenne, wo der Böse am Ende wirklich gewinnt. Der schießt zweimal Jean-

Louis Trintignant die Finger weg, erst von der rechten Hand, in der dieser seine Pistole hält, und dann von der linken. Baader trug zeitweise einen langen Mantel wie ihn Kinski im Film anhatte. Es war eine Zeit, in der dem Kino eine immense identifikatorische Wirkung zukam. Für die persönliche Selbstinszenierung war das Kino damals unglaublich wichtig. Ich würde sagen, Baaders Selbstbild war halb aus Western entlehnt, halb politisch geprägt.

NÄ: Ihre Version der Geschichte mündet ja entgegen des historischen Sachverhalts in einen Showdown, der diverse Motive aus Gangsterfilmen und Western aufgreift: Baader wird vor der Garage zusammengeschossen. Diese Wendung des Geschehens lässt mich an den vielzitierten Ausspruch von John von Düffel denken, die Bundesrepublik sei der letzte Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte gewesen. Konnte Ihr Film nur so enden?

CR: Wenn man davon ausgeht, dass der Film die Geschichte so zeigt, wie Andreas Baader sie inszenieren wollte, dann ist das ihr logisches Ende. Der hatte einmal laut Hans-Christian Ströbele verkündet: „Wenn irgendjemand sagt, ich sei auf der Flucht erschossen worden, dann glaubt ihm auf keinen Fall." Damit wies er auf seinen späteren Filmtod gewissermaßen voraus … Im Übrigen ist das Setting dieser letzten Szene gar nicht so fiktiv. Im Frankfurter Hofeckweg um die Garagen herum haben auch Leute aus ihren Wohnungen zugeguckt, und Filmkameras waren viele da. Ein Shootout ist fast die logische Konsequenz eines solchen Settings. Ich fand auch spannend, den Zweikampf zwischen Horst Herold und Andreas Baader zu inszenieren. Otto Schily hat mal im Stammheim-Prozess behauptet, Herold hätte gesagt: „Nie hat mich jemand so verstanden wie Andreas Baader und Andreas Baader ist von niemandem so verstanden worden wie von mir." Baader wiederum sah in Herold den eigentlichen Feind, an dem sich die RAF messen müsse.

CG: Diese Antagonisten-Konstellation, und auch der Schluss, das erinnert schon ein bisschen an die Tatort-Reihe „Derrick". Die Vaterfigur Herold kommt so rüber, insbesondere als der Held tot ist. Ist das Zitat oder gewissermaßen „organisch" aus der Produktion entwachsen? Man kann natürlich auch sagen: Die haben alle so ausgesehen damals. Es ist nicht konstruiert, es war einfach so.

CR: Die haben damals doch alle wirklich so ausgesehen, so ähnlich oder? Das Ende des Films war von vornherein klar. Tatsächlich fange ich meis-

tens mit solchen Bildern an wenn ich Filme mache, oder ich versuche Bilder zusammenzuschneiden, die es schon gibt. Die Photographien von der Verhaftung waren immer wahnsinnig interessant für mich und irgendwann habe ich gesagt: Nein, das darf an der Stelle nicht weitergehen. Deshalb gibt es im Abspann auch keine Tafel, auf der steht, dass die Terroristen 1977 in Stammheim wie auch immer ums Leben gekommen sind.

CG: Das ist schon schlüssig, weil, wenn man etwas zynisch formuliert, mit Stammheim eine Geschichte an ihr Ende gekommen ist.

CR: So etwa. Stammheim hat sozusagen eine völlig andere Zeit eingeläutet. Wenn man in den Kassibern der RAF aus dem Gefängnis liest, was die sich gegenseitig zu sagen hatten, das ist erschütternd und scheußlich, das hatte eine ganz andere Qualität. Nachdem herauskam, dass Ulrike Meinhof das zweite „Konzept Stadtguerilla" geschrieben hatte, das Baader und Ensslin nicht passte, war diese von einem Tag auf den anderen isoliert. Dann gab es diese Hungerstreiks; Holger Meins starb. Da hat eine völlig andere Härte angefangen, insbesondere auch bei Raspe, was in den Büchern von Reinald Götz übrigens wahnsinnig toll rüberkommt. Das waren nicht mehr die jungen Leute, die Banken überfallen oder sich über die Gruppenstruktur unterhalten. Das hineinzunehmen wäre ein ganz anderer Film gewesen.

NÄ: Für Sie als Regisseur auch von Interesse?

CR: Nein, nicht wirklich. Ich finde es natürlich interessant, wie es weiterging. Baader verlangte ja, dass Herold kommt, um mit ihm zu verhandeln. Herold dagegen, wie der ganze große Krisenstab ehemaliges Militär, sah das als Rangverletzung. Während die Einen verhandelten und dafür waren, die Terroristen auszutauschen, hat Franz Josef Strauß vorgeschlagen, dass für jeden Tag, den Schleyer bei der RAF ist, ein Gefangener in Stammheim erschossen wird. Das war sozusagen die totale Dramatik! Heinrich Breloer hat das ja in „Todesspiel" gezeigt, und ich bin gespannt, worauf sich der Eichinger-Film in dieser Hinsicht konzentriert. Aber irgendwie ist es nichts für mich. Für mich war das Interessanteste an dieser Generation, wie sie versucht haben, ein Bild von sich zu finden bzw. zu schaffen. Mich interessieren nun mal die Bilder, die es von ihnen gibt; das, was hinter den oder vor den Bildern ist, was man aus ihnen macht oder wie man sie gegenseitig aufladen kann.

CG: Sie zeigen, wie sich die Gruppe fast wie eine Rockband inszeniert. In den Filmen der Zeitzeugen ist davon nichts zu sehen. Verbot sich denen eine solche Darstellung?

CR: Absolut. Schade, dass Fassbinder nicht hier sein kann. Ich glaube, dass es bei vielen Linken ein schlechtes Gewissen gegenüber den RAF-Leuten gab, weil die ihre Freiheit und schließlich ihr Leben für ihre Ideen einsetzten. Damit hatte natürlich die ganze Linke ein großes Problem. Das muss man sich auch mal vorstellen, jemanden zu kennen, der zwar immer schon extrem eingestellt war, dann plötzlich tatsächlich in den Untergrund abtaucht, und schließlich sieht man ihn auf einem Fahndungsplakat wieder. Für solche Leute dann zu sagen: Die benehmen sich ja wie ein Popgruppe, das geht natürlich nicht. Das hätte ja immer auch die Ernsthaftigkeit ihres Tuns angegriffen. Aber es ist ja auch immer noch in Deutschland so, dass Linke keine schnellen Autos fahren dürfen und so. Das war in Frankreich ganz anders, da sind die großen Marxisten mit Facel Vegas rumgefahren und hatten wahnsinnig teure Anzüge an.

NÄ: Als im Grunde verständnisvoll gegenüber den Terroristen schildern Sie den BKA-Chef. Horst Herold, so sagt man, war entgegen seines Images ein sehr links eingestellter Mann. War es diese vermeintlich widersprüchliche Persönlichkeit, die Sie dazu veranlasst hat, Ihren Film auf das Duell Herolds bzw. Kurt Krones, wie er im Film heißt, mit Baader zuzuschneiden?

CR: Als Hans-Dietrich Genscher, der damals Innenminister war, Horst Herold zum jüngsten BKA-Chef ernannte, gab es großen Protest, weil Herold weit links von der SPD stand. Er hatte sogar Marxismus-Leninismuskurse an der Uni in München gegeben. Bis heute, und das merkt man, wenn man sich mit ihm unterhält, ist er auf seine gewisse Art Marxist geblieben. Diese ideologische Herkunft brachte ihn im Übrigen ja auch zum antihierarchischen System der Rasterfahndung, indem zum Einen alle Kommissariate in Deutschland gleichberechtigt vernetzt waren, und zum Anderen in einem wertungsneutralen Rechenspiel Personendaten miteinander abgeglichen wurden. Ich dachte früher immer, dass Rasterfahndung total von rechts kommt. Ich dachte immer, das muss ein Rechter gewesen sein. Bis ich mich so damit beschäftigt habe und festgestellt habe: Das ist sozusagen ein wahnsinnig schlechtes Wort für etwas, was er wahnsinnig gut gemein hat.

CG: Es gab, wenn man so will, eine fast symbiotische Beziehung zwischen Herold und der RAF. Und in der „Zeit" ist er einmal als „Der letzte Gefangene der RAF" bezeichnet worden.

CR: ... Weil er auf so einem Militärgelände immer noch bewacht lebt und ganz abgeschottet ist, richtig. Aber ein wirklich toller und intelligenter,

wenn auch etwas arroganter Mann, und eben interessanterweise ein Linker. Die RAF war sein großes Ding. Der hat den Menschen immer versucht zu erklären, was die wollen und wie man zu reagieren hat, und dass es auf keinen Fall Tote geben dürfe. Er ist als Figur sozusagen „authentisch" in dem Film. Ob er Baader aber jemals getroffen hat? Herold selbst bestreitet es. Ich habe ihm gegenüber aber immer darauf bestanden, dass er den getroffen haben muss. Da hat er sehr gelacht.

CG: Aber es ist bekannt, dass Herold durchaus eine bestimmte Wertschätzung von Baader besessen hat und möglicherweise auch umgekehrt.

CR: Total. Es gibt viele Hinweise, dass er Baader als den Kopf der Gruppe angesehen hat. Natürlich weil Baader unglaublich pragmatisch war. Baader kam etwa auf die Idee, des so genannten Dreierschlags in Berlin, dass man also drei Banken gleichzeitig überfällt, damit die Polizei verwirrt wird. Oder wie sie an Informationen über die Halter von Fahrzeugen gekommen sind, um eine Auto-Dublette zu produzieren mit identischen Papieren. Bei Kontrollen konnte dann nur herauskommen, dass das Auto eben gar nicht gesucht wird. Herold hat solche Tricks erkannt und ahnte, dass die Ideen von Baader waren.

NÄ: Mussten Sie den Film eigentlich von den Leuten, die sie dargestellt haben, gewissermaßen absegnen lassen?

CR: Nein, das sind Menschen des öffentlichen Interesses. Stefan Aust wollte mich allerdings verklagen. Die weitgehend einzige Quelle in Deutschland zum Thema war damals ja noch der „Baader-Meinhof-Komplex", ein fantastisches Buch, aber ohne Quellenangaben. Nach der Premiere auf der Berlinale erreichte mich ein Rechtsanwaltsschreiben, das monierte, was ich alles kopiert hätte. Nachdem ich Aust daraufhin das Angebot machte, meine Quellen offen zu legen, wenn er seine Quellen offen legt habe ich nie mehr etwas von ihm gehört.

CG: Einer der Kritikpunkte im Feuilleton war die behauptete Nähe Ihres Films zu popkulturellen Diskursen. Die Geschichte erschien dekontextualisiert und entpolitisiert zugunsten eines Spiels mit popkulturellen Codes, mit Symbolen, Zitaten und Posen. Das Bild, das „Baader" vermittele, sei: Stadtguerilla ist hip, RAF ist Kult, Terrorismus ist chic usw. Inwiefern sehen Sie Ihren Film im popkulturellen Kontext und speziell in der – fast kann man sagen – RAF-Mode der letzten Jahre verankert? Und wo sehen Sie konkret den Unterschied im Ansatz zu den früheren Filmen?

CR: Nun, die Beiträge der älteren Generation haben eine völlig andere Position, die gehen ja darauf ein, dass Menschen vom Staat kaputt gemacht werden, richtig? Eine wirkliche „Botschaft", behaupte ich, haben weder diese Filme noch der meine, und ich bin auch nicht der Meinung, dass ein Film eine Botschaft haben sollte. Wie ich bereits sagte, sind für mich die Bilder interessant, die die RAF selbst erschaffen hat. Diese Fiktionalisierung, dieses Überstilisierte, das kommt ja nicht von mir, das kommt von denen. Ob das jetzt Halbwahrheiten sind – meinetwegen sind es überhaupt Lügen – das ist doch völlig egal. Ein Film muss nicht den Anspruch haben, von hinten bis vorne Tatsachen zu präsentieren. Selbst bei einem Film wie „Stammheim" von Reinhard Hauff kann man nicht davon ausgehen, dass alles so stimmt, wie es gezeigt wird.

NÄ: Aber bei Hauff kann man davon ausgehen, dass seine Darstellung wesentlich näher an den historischen Fakten dran ist, allein schon durch die Orientierung der Dialoge an den Originalprotokollen…

CR: Ja, aber die Protokolle wurden für „Stammheim" ja auch gekürzt und bearbeitet. Das ist ja der alte Glaube des Dokumentarfilmers, dass man eine Kamera aufstellt und die hält dann die Realität einfach fest. Das ist totaler Quatsch.

NÄ: Wie haben wir uns die Selbstinszenierung der RAF, die mediale Ebene ihrer Taten konkret vorzustellen?

CR: Nehmen wir das Beispiel des Anschlags 1972 auf die Army-Base in Heidelberg. Dort stand der Computer, der die Flugeinsätze für den Vietnamkrieg gesteuert hat. Die RAF wollte mit dem Bombenanschlag unter Anderem auch gezielt Nachrichtenbilder erzeugen, die aussehen wie Aufnahmen aus Vietnam, mit zerstörten Häusern, durch die Military Police patrouilliert. Denen war klar, was am nächsten Tag in den Medien zu sehen sein würde. Das war eine damals sensationell erscheinende Fertigkeit der Bilderzeugung und Selbststilisierung.

CG: Aber dennoch ging es primär um eine politische Botschaft, die auf einen konkreten historischen Kontext abzielte. Und diesen zentralen Aspekt zugunsten bloßer Bildproduktion unterschlagen zu haben, monierte die Kritik.

CR: Klar kann man das, was ich zeige, kitschig finden oder „Prada-Meinhof" nennen. Dieser Vorwurf der Entpolitisierung, das sei doch alles Mode, ist wahnsinnig kurz gegriffen. Das musste ich mir von Beginn

anhören. Ich finde, ein Film muss keinen Anspruch auf Authentizität und politische Korrektheit erheben. Das ist eine journalistische Diskussion und keine Frage, die sich Filmemachern oder Autoren stellt. Im Gegenteil, es wird ja genau da spannend, wo man sich nicht an Fakten hält. Film ist vielmehr in der Lage, Hallräume zu schaffen, Fragen aufzuwerfen. Das gilt auch für Leander Scholz, der die RAF-Geschichte in seinem Roman „Rosenfest" völlig über den Haufen geworfen hat. Selbst durch die Aneinanderreihung von Kritikpunkten wie eben passiert ja irgendetwas. In punkto Entpolitisierung behaupte ich, dass die Terroristen das schon selbst vorweggenommen haben. Was war denn so politisch an der RAF? Welche Äußerung z.B. von Ulrike Meinhof zwischen 1969 und 1972 ist ihnen denn bekannt, die wirklich als politisch wertvoll gelten kann? Politisch an der Geschichte ist doch eher die Reaktion des Staates, der sich an denen hochrüstete. In dieser Hinsicht allerdings ist mein Film in der Tat auf Politik ausgerichtet.

CG: Ist es nicht auch ein natürlicher Prozess, dass historische Fakten, je weiter man sich von ihnen entfernt, verstärkt mythisch aufgeladen und frei gegeben werden zu einem ganz neuen Spiel mit ihnen? Im Verlauf von über 30 Jahren werden die Erinnerungen ständig überlagert, überblendet. Ab einem gewissen Punkt muss ich in einem Spielfilm die Faktentreue dementsprechend nicht mehr unbedingt einhalten…

CR: Ja, da kommt immer weiter etwas dazu und außerdem vergessen Menschen natürlich auch. Aber was sind denn schließlich die „Fakten"? Die Filme von damals wie Trottas „Bleierne Zeit" gehen psychologisch auf die Figuren ein, mich interessiert das mediale Phänomen, gewissermaßen das filmimmanente an der ganzen Geschichte; der Film, den die da gedreht haben. Um noch mal auf die Politikferne der RAF zurückzukommen: Die Utopie, nach deren Darstellung im Film sie vergeblich suchen, die hatte die Baader-Meinhof-Gruppe nicht, und ich kann mich auch nicht erinnern, dass bis Birgit Hogefeld irgendjemand in der RAF eine wirkliche Utopie hatte. Und selbst wenn eine Utopie für diese Leute handlungsleitend gewesen sein sollte, hätte ich sie nicht in meinen Film übernommen.

NÄ: Indem „Baader" dennoch an vielen Stellen suggeriert, dass es sich um faktenbasiertes Erzählen handelt, etwa durch die zwar gestellten, aber doch dokumentarisch anmutenden Tagesschauberichte, sorgen Sie offenbar gezielt für Verwirrung. Ist „Baader", was den Vergangenheitsbezug anbelangt, also ein Film für Fortgeschrittene, die nicht dazu neigen, der Gefahr

einer Mythifizierung des Themas zu unterliegen, sondern offen sind für das Spiel mit einer ihnen bekannten historischen Begebenheit?

CR: Verwirrung wäre doch ein fantastischer Effekt! Was will man als Regisseur mehr? Die Leute sollen ja gerade nicht aus dem Kino herauskommen und sagen: „Aha das war's", und dann alles sofort vergessen. Aber „Baader" beinhaltet ja auch eine stark selbstreflexive Ebene, indem Leute dargestellt werden, die permanent mit Kameras unterwegs sind. In Verbindung mit dem gestellten Ende kann man also auch nicht ernsthaft glauben, dass irgendjemand aus dem Kino kommt und fest überzeugt sagt: „So war es."

CG: Positiv gewertet wurde von den Kritikern, dass Sie gegenüber den Autorenfilmen der 1970er und 1980er Jahre einen filmsprachlich neuen Zugang zur Geschichte wählen. Diese Herangehensweise scheint einer Tendenz unter einigen der jüngsten Vertreter der deutschen Gegenwartsliteratur wie Ulrich Woelk, Michael Wildenhain oder Leander Scholz zu entsprechen. Um einmal von der leidigen Frage nach der Mode im Film wegzukommen: Würden Sie sagen, dass die Bearbeitung des Terrorismus in Film und Literatur selbst zur Mode geworden ist? Was macht die Attraktivität dieses Themas nach wie vor aus?

CR: Ich glaube das liegt an der spannenden Ambivalenz des Handelns und Denkens der Gruppe. Diese Ambivalenz, die Gratwanderung zwischen Recht und Unrecht usw. ist es, glaube ich, was den Scholz zumindest genauso interessiert wie mich. Ich habe diese Mode nicht aufgebracht, das begann schon vorher, und ich glaube auch nicht, dass das Thema eine andauernde Konjunktur erleben wird. Der interessante Film zu dem Thema wird natürlich der Eichinger-Film. Schwer zu sagen, wie es nach diesem Film weitergehen wird. Ich nehme an, danach wird erst mal nichts mehr kommen. Die interessieren sich allerdings überhaupt nicht für die Ambivalenz der RAF, sondern erheben den Anspruch auf Authentizität, indem sie Austs „Baader-Meinhof-Komplex" detailgetreu zu inszenieren vorgeben. Wenn man sich aber überlegt, dass das im Prinzip die gleichen Leute sind, die den „Untergang" gedreht haben – das wirft natürlich wieder die Diskussion auf: Sich an Tatsachen halten – sich nicht an Tatsachen halten. Ich könnte mir vorstellen, dass es um große Emotionen gehen wird – und um Pyrotechnik.

NÄ: Es gibt im Film ein Zitat von Andreas Baader: „Wir sind die Avantgarde und die Knarre ist unser Mitgliedsausweis". Wir hatten an anderer Stelle einmal diskutiert, inwieweit politische und künstlerische Avantgarde

dazu neigen, Affinitäten zueinander zu entwickeln. Wie empfinden Sie ihr Verhältnis als Regisseur zur gesellschaftlichen Avantgarde? Zielten Sie mit der spezifischen Darstellung eines nach wie vor hochemotional diskutierten Themas bewusst auf Provokation …

CR: Naja, Irritation ist eigentlich immer ein gutes Zeichen. Was kann man denn als Regisseur mehr erreichen, als Debatten anzuregen? Die Diskussion um den „Baader"-Film hat mich allerdings geärgert, eben weil es immer nur darum ging, was nun stimmte und was nicht. Ich hätte nie gedacht, dass sich das auf dieser Ebene festfährt. Und auch der „Prada-Meinhof"- Vorwurf war in der Gestalt, in der er stets geäußert wurde, viel zu kurz gegriffen, finde ich. Man kann darüber reden. aber einfach zu sagen, das sei alles Mode und deshalb sinnentleerte Scheiße ist der Sache nicht angemessen. Zu erörtern, ob der Film sinnentleert ist oder ob vielmehr das Handeln der RAF selbst schon sinnentleert war, das hätte eine spannende Debatte gegeben. Mittlerweile etabliert sich immerhin ein weit interessanterer Diskurs, der den postmodernen Popkultur-Komplex wertneutral reflektiert, und sich ernsthaft mit den künstlerischen Verfahren, dem veränderten Umgang mit Zeichen und Bildern, auseinandersetzt. Ob man als Regisseur unbedingt provozieren will, kann ich nicht sagen. Man möchte Gebiete erschließen, wo noch keiner vorher war und findet dann natürlich auch interessante Stoffe.

CG: Würden Sie mitgehen, wenn ich behauptete: Literatur, Kunst, Film sind in einer Mediengesellschaft ganz wichtige Störfelder, über die ich Irritationen in die Gesellschaft transportieren kann, die aufstören und darüber zu Veränderungsimpulsen werden?

CR: Das finde ich auch. Um auf die Filmsprache zu kommen: In „Baader" sind neben dem Schluss weitere Irritationen verankert. Ein wichtiges filmsprachliches Mittel ist da natürlich der Schnitt – ich habe ja zuvor als Cutter viele andere Filmprojekte geschnitten– und bei „Baader" haben wir versucht, einen eigenartigen Rhythmus durchzuhalten, der eng mit der Tonspur korrespondiert. Zugunsten dieses Zusammenspiels von Bild und Ton haben wir auf Musik zurückgegriffen, die weitgehend überhaupt nicht aus der erzählten Zeit stammt. „Transam" oder „Suicide" sind Bands aus den 1980er Jahren; nur „MC5", das unter der Titelsequenz liegt, kommt aus den 1960ern. Das mögen in der Tat filmästhetisch bedingte Irritationen sein. Aber um wirklich für Aufruhr zu sorgen, braucht es natürlich ein Ende wie Baaders Tod im Kugelhagel.

NÄ: Von „Aufstörung“ im rezeptionsästhetischen Sinn kann man sprechen, wenn man bedenkt, dass Ihr Film gezielt mit Leerstellen zu arbeiten scheint, die mit einem wie auch immer ausgeprägten Vorwissen der Zuschauer rechnen. Es gibt zahlreiche Szenen und Episoden, die auf Schlüsselmomenten der RAF-Geschichte basieren, deren Ausgang hart weggeschnitten und damit der Auffüllarbeit durch die Phantasie des Zuschauers überlassen wird.

CR: Dramaturgisch war es das Schwierigste, neben dem Handlungsverlauf auch die Stimmung von damals darzustellen; zu zeigen, dass das, was diese jungen Leute in den Untergrund trieb, auch mit der Stimmungslage in Nachkriegsdeutschland zusammenhing. Bei einem begrenzten Budget macht man das dann eben über eingeschnittene Dokumente wie zu Beginn die Ausschnitte aus „Bild“ und „Zeit“, oder auch durch Zitate wie das von Brecht. In Bezug auf den Rhythmus habe ich versucht, abzuwechseln zwischen langsameren, von Musik getragenen Stimmungs-Szenen, in denen die Schauspieler etwa nur stehen und schauen, und Szenen, in denen ein bisschen Gas gegeben wird. Die vergleichsweise breit auserzählte Endsequenz funktioniert demgegenüber wie eine Art Nachwort.