

Jörn Ahrens

Die Zelluloid-Zeit

Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm

Von Karl Marx stammt der Satz, die Geschichte ereigne sich immer zweimal, beim zweiten Mal jedoch als Farce. Diesen klugen Satz muss man im medialen Zeitalter umformulieren: Geschichte ereignet sich immer zweimal, beim zweiten Mal jedoch als Film. Das Medium Film hat kaum ein historisches Ereignis ausgelassen, um es zur Folie seiner Dramaturgien zu machen; es hat Bilder geschaffen, die so wirksam sind, dass sie das historische Geschehen selbst verdecken und weniger als mediale Repräsentationspraktiken denn als Abbildungen tatsächlicher Geschehnisse konsumiert werden. Die filmische Darstellung ermöglicht so die Identifikation mit dem historischen Geschehen, indem sie einen Erfahrungs- und Ereignisgehalt suggeriert, der den Konsumenten dicht an die gezeigten Ereignisse heranrückt: Charlton Heston ist Moses, Barbara Sukowa ist Rosa Luxemburg, Richard Attenborough ist Gandhi, Bruno Ganz ist Hitler. Im Gegensatz zum Buchdruck, der ebenfalls von der Aura historischer Authentizität profitiert, besitzt der Film den Vorteil, Unmittelbarkeit zu suggerieren – das Dabeisein beim Ereignis, die Zeugenschaft des Publikums. Dieser Aspekt des Mediums Film ist oft genutzt worden, wo es um die Vermittlung und Ausdeutung von Geschichtsverläufen ging. Obwohl der Film als sekundäres historisches Ereignis eine Art Wiederholung von Geschichte im Spätprogramm des Weltgeists darstellt, ist es gerade diese Wiederholungsstruktur, auf die sich seine Fähigkeit gründet, genuine Lesarten historischer Ereignisse zu vermitteln. Die mediale Produktion und Reproduktion der Geschichte hat mittlerweile enorme Bedeutung erlangt, wenn es darum geht, gesellschaftliches Einvernehmen über Geschehnisse herzustellen, deren Ausdeutung kompliziert und konfliktgesättigt ist. Im Film wird Geschichte wieder(ge)holt, als eine Geschichte vergegenwärtigt, die zu erzählen wert ist und auf Individuen fokussiert.

Wenn 2007 zur 30-jährigen Wiederkehr des „Deutschen Herbstes“ eine permanente mediale Vergegenwärtigung dieser Zeitspanne einsetzt, dann ist es sinnvoll, auch zu reflektieren, inwieweit die Rote Armee Fraktion (RAF) als Hauptprotagonist dieses Terrorismus bislang zum Gegenstand filmischen Erzählens wurde. Daran lässt sich zweierlei ablesen – zum einen könnte deutlich werden, ob es medial und gesellschaftlich ein konsistentes Bild der RAF gibt; andererseits ließe sich klären, inwieweit extreme, Politik und Gesellschaft ergreifende Phänomene wie der Linksterrorismus überhaupt medial verhandelbar und darstellbar sind.

Nähert man sich der filmischen Auseinandersetzung mit dem Terrorismus in Deutschland, fällt rasch auf, dass die allgemein gehaltene Perspektivierung auf den Terrorismus den inhaltlichen Fokus bildet, wohingegen eine explizite Bezugnahme auf die RAF eher selten ist. Zwar setzte nur kurze Zeit nach dem Beginn des deutschen Terrorismus auch dessen filmische Rezeption ein, und seither ist die Kette einer mehr oder weniger fiktionalen Bearbeitung des Themas auch nicht abgerissen. Allerdings lassen sich deutliche Veränderungen und sogar Brüche in den Inszenierungen verzeichnen. Dieser Text beabsichtigt eine knappe, chronologisch geordnete Darstellung solcher Spielfilme, die das Thema Terrorismus in Deutschland seit Anfang der 1970er-Jahre aufgriffen. Das bedeutet, dass die große Menge an Dokumentationen kaum Berücksichtigung findet, ebensowenig (bis auf einzelne Ausnahmen) speziell für das Fernsehen ausgeführte Produktionen. Schließlich beteiligt sich dieser Text nicht an der mittlerweile fast üblichen Kontextualisierung zeitgenössischer Filme für ein Verständnis der RAF – eine Kontextualisierung, die von Andrzej Wajdas „Popiół i diament“ (dt. „Asche und Diamant“; PL 1958) über Sergio Corbuccis „Il grande silenzio“ (dt. „Leichen pflastern seinen Weg“; I/F 1968) bis hin zu Jean-Luc Godards „Weekend“ (F 1967) reicht, nicht zu vergessen dessen „A bout de souffle“ (dt. „Außer Atem“; F 1959). Unbestritten kann es von Interesse sein, inwieweit solche Filme mentalitätsgeschichtlich zum Verständnis von (biographischen) Haltungen beitragen, die schließlich in den Terrorismus führten; mit dem Terrorismus selbst haben sie trotzdem nichts zu tun. Der RAF lässt sich weder politisch noch phänomenologisch näherkommen, indem ubiquitär Symbolisierungen und habituelle Vorbilder ausgemacht werden. Keine Berücksichtigung finden auch solche Filme, die eine Auseinandersetzung mit dem bald auftretenden Terrorismus vorbereiten, in ihrer Thematik jedoch eher radikal gehaltene Metaphern für die Widersprüche ihrer gesellschaftlichen Gegenwart darstellen. Dazu zählen etwa Jean-Marie Straubs „Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht“ (BRD 1965), Rudolf Thomes „Rote Sonne“ (BRD 1969) und Eberhard Itzenplitz’ „Bambule“ (BRD 1970), nach dem Drehbuch von Ulrike Meinhof.

Im Gefolge des Neuen Deutschen Films wurden in den 1970er-Jahren eine Reihe filmischer Interventionen produziert, die sich mit dem Terrorismus befassen. Gegenüber der Entstehung der RAF im Jahr 1970 und ihrem vorläufigen Aktionshöhepunkt im Jahr 1972, das zunächst die erste Anschlagskampagne der RAF, dann die Verhaftung aller führenden Mitglieder der Gruppe erlebte, setzte die direkte filmische Bearbeitung des Themas vergleichsweise spät ein, nämlich in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts. Im Mittelpunkt dieser Arbeiten stand nicht etwa die RAF selbst, sondern es ging vornehmlich um die seinerzeit geradezu notorische Figur des „Sympathisanten“. Als Sympathisanten sahen sich rasch jene linken und liberalen Kreise denunziert, denen Unterstützung oder

zumindest Unterstützungsbereitschaft von Terroristen vorgeworfen wurde oder die in der Vergangenheit Kontakt zu jemandem gehabt hatten, der später zum Terroristen wurde.

Der erste Film dieser Art ist Volker Schlöndorffs „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (BRD 1975). In enger Anlehnung an sein literarisches Vorbild, den gleichnamigen Roman Heinrich Bölls, berichtet der Film von der Zermürbung des Individuums im Malstrom der Manipulationsmacht von Presse und Exekutive: Die unbescholtene Katharina Blum wird zum Opfer einer Medienkampagne, nachdem sie einem Deserteur Unterschlupf gewährt hat. Die Geschichte stellt eine kaum verhüllte Parabel auf die Kampagne der Springer-Medien gegen Böll dar, nachdem dieser im „Spiegel“ „freies Geleit für Ulrike Meinhof“ gefordert hatte. Schlöndorffs Film war nicht nur die erste direkte filmische Auseinandersetzung mit dem gesellschaftlichen Klima der Bundesrepublik, wie es sich unter dem Eindruck des Terrorismus entwickelte, sondern auch die erfolgreichste; als einziger der Terrorismus-Filme war „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ ein finanzieller Erfolg. Diese Tatsache wirkt von heute aus gesehen erstaunlich, da der Film in keiner Weise auf Attraktionssequenzen setzt. Vielmehr lieferte Schlöndorff ein teilweise verstörend klaustrophobisch wirkendes Kammerstück ab, langsam gefilmt, von fast enervierender moralischer und politischer Undifferenziertheit – so sehr bemüht der Film sämtliche Klischees der Sensationspresse und setzt Elemente brechtscher Lehrstückinszenierung ein.

Eine andere Perspektive wählt Margarethe von Trotta, die bereits an „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ mitgearbeitet hatte, in „Das zweite Erwachen der Christa Klages“ (BRD 1977). Um einen von der Schließung bedrohten Kinderladen zu erhalten, überfällt Christa Klages eine Bank. Anschließend durchlebt sie genau jene Odyssee, wie man sie sich bei den in der Illegalität lebenden Terroristen vorstellt – angewiesen auf Hilfe und Unterstützung von Freunden und Fremden. Während Schlöndorffs Film das Augenmerk noch auf die Kampagne gegen so genannte „Sympathisanten“ lenkt, vermittelt Trotta zwischen der gesetzlosen Idealistin und einem sich mehr akzidentiell entwickelnden Netz von Unterstützungsakten. Christa Klages ist wie eine Identifikationsfolie für das Leben der Illegalen gezeichnet, deren Probleme das Publikum nachvollziehen kann, ohne dass es sich mit ihren Motiven identifizieren müsste. Die Motivation für den Bankraub erscheint moralisch gerechtfertigt und völlig unideologisch.

Wesentlich direkter auf das Problem des „Sympathisanten“ konzentriert als Trottas Film ist Reinhard Hauffs „Messer im Kopf“ (BRD 1978). Der Wissenschaftler Hoffmann wird während einer Razzia in einem Jugendzentrum von der Polizei angeschossen und am Kopf verletzt, wodurch er sein Erinnerungsvermögen verliert. Der Film zeigt einen Menschen, der durch diese physische und

kognitive Verletzung den Bezug zu sich verloren hat, der keine eigene Identität mehr besitzt. Er wird zur Projektionsfläche für Polizei und Presse, die in ihm einen gefährlichen Terroristen sehen, der bloß noch überführt werden muss, aber auch für seine Freunde, die ihn als Opfer des Polizeiterrors identifizieren. Der Mensch Hoffmann wird zwischen diesen beiden Polen aufgerieben und wählt einen verzweifelten Ausweg, als er den Polizisten überfällt, der ihn angeschossen hatte. Mit „Messer im Kopf“ gelingt Hauff eine eindringliche Studie, die die Situation des als „Sympathisant“ denunzierten kritischen Intellektuellen parabelhaft pointiert: Zwischen den Polen von Verdächtigungen durch Polizei und Presse sowie der militanten Gegnerschaft zum Staat bleibt kaum mehr Spielraum für die eigene Identität.

Eine ähnliche Ambivalenz baut Rainer Werner Fassbinder in „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel“ auf (BRD 1975). Allerdings streicht er aus seinem Film jede Dialektik und positioniert sich klar normativ. Fassbinders Protagonistin entstammt dem proletarischen Milieu, jener Klasse also, an welcher der Linken politisch gelegen war. Nachdem ihr Mann als Reaktion auf drohende Massenentlassungen erst seinen Chef und dann sich selbst erschossen hat, gerät Mutter Küsters in zunehmende soziale Isolation. Die Familie bricht entzwei, und die Presse berichtet reißerisch über den Vorfall. Anteilnahme meint Mutter Küsters nur bei einem Journalisten der DKP-Zeitung „UZ“ und dessen Frau zu finden, die die Tat ihres Mannes politisch ausdeuten. Daraufhin tritt Mutter Küsters, in der Hoffnung auf Hilfe für eine Rehabilitation ihres Mannes, der DKP bei. Als jedoch nichts geschieht, wendet sie sich an einen Anarchisten, der ihr verspricht, den Fall durch Aktionen publik zu machen. Der Anarchist besetzt die Redaktion der Illustrierten, die eine besonders perfide Reportage gebracht hatte. Der Film endet in zwei Varianten: In der ersten nimmt der Anarchist die Redakteure als Geiseln, um alle politischen Gefangenen in der Bundesrepublik freizupressen. Noch während der Geiselnahme friert das Bild in einem Zoom auf Mutter Küsters ein, und man erfährt über Texteinblendungen, dass sie und der Anarchist auf der Flucht von der Polizei erschossen werden. In der zweiten, für den US-amerikanischen Markt bestimmten Variante ironisiert Fassbinder die friedliche, aber ins Leere laufende Besetzung der Redaktion; niemand nimmt davon Notiz. Schließlich verschwindet Mutter Küsters mit dem Pfortner märchenhaft in den Feierabend und in ein neues Leben. In beiden Fällen wendet sich Fassbinder gegen jede Positionierung für eine der beiden Seiten, die den Konflikt um Linksextremismus und Terrorismus dominierten. Stattdessen zeigt sein Film, dass jenseits jeder Rhetorik die kleinen Leute für beide Fraktionen nur Spielbälle zur Verwirklichung ihrer Interessen darstellen.

Auch wenn der westdeutsche Film der 1970er-Jahre die Auseinandersetzung mit dem Terrorismus suchte, vermied er dessen direkte Thematisierung – weder Andreas Baader noch Ulrike Meinhof

lassen sich in diesen Filmen wiedererkennen. Stattdessen werden indirekte, parabelhafte Zugänge gewählt. Die erste unmittelbare Intervention in das aktuelle politische Geschehen stellt der Episodenfilm „Deutschland im Herbst“ dar (BRD 1977/78), der auf die Entführung und Ermordung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer, die Entführung der Lufthansa-Maschine „Lands-hut“ sowie den nicht geklärten Tod der Häftlinge im Stammheimer Hochsicherheitstrakt reagiert. An diesem Film beteiligten sich führende deutsche Filmemacher der Zeit, wie Alexander Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder und Edgar Reitz. In kurzen Szenen wird die hysterische Stimmung jener Jahre dargestellt – bei Fassbinder ins Private übersetzt, wenn er sich selbst und seinen Lebensgefährten nach der Nachricht über die Stammheimer Toten zeigt, bei Schlöndorff anhand der Medienpolitik illustriert, wenn dieser eine Fernsehredaktion darüber debattieren lässt, ob die Ausstrahlung einer Antigone-Inszenierung den Verdacht wecken könnte, man sympathisiere mit der RAF. Den Schlusspunkt bilden Dokumentaraufnahmen der Beerdigung von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe auf dem Stuttgarter Dornhaldenfriedhof.

Diese offensivere Auseinandersetzung mit dem Terrorismus setzt Fassbinder in „Die dritte Generation“ fort (BRD 1979). Gleichzeitig knüpft er an seine in „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel“ entwickelte skeptische Haltung an und verbindet diese mit Elementen der Groteske. Der Industrielle Lurz, der Computersysteme herstellt, beabsichtigt, seiner Technologie eine überzeugende Legitimierung zu geben, rekrutiert anonym eine Gruppe von Feierabendterroristen und lässt sich selbst entführen. Mitten im Karneval inszeniert Fassbinder die Terroristen mal spießig, mal burlesk in Clownskostümen und unterlegt den Film mit einer ununterbrochen laufenden, extrem penetranten Tonspur, die ganz nebenbei die Allgegenwart jeder Art von Informations- und Überwachungsmedien anzeigt. Fassbinder entwickelt mit diesem Film die These von einer Instrumentalisierbarkeit terroristischer Aktionen für die Zwecke der Wirtschaft und des Staates. Dazu nimmt er die Programmatik der RAF beim Wort, durch ihre Aktionen solle der despotische Charakter des Staates so sehr radikalisiert werden, bis ein offener Aufstand beginne. Diese Spitze bricht Fassbinder jedoch wieder ab und lässt die etablierten Institutionen in der souveränen Position, die sogar den Terrorismus noch nach Gutdünken zu steuern vermag. Dass es sich bei Lurz um einen Fabrikanten von Computern handelt, die seinerzeit vor allem im Sicherheitsbereich verwendet wurden, ist als ironische Anspielung auf den BKA-Chef Horst Herold zu verstehen, der den „Kollegen Computer“ in den 1970er-Jahren für die Fahndungsarbeit der Polizei etabliert hatte.

Ihre zweite Auseinandersetzung mit dem bundesdeutschen Terrorismus in Deutschland legt Margarethe von Trotta mit „Die bleierne Zeit“ vor (BRD 1981), einem Film, für den sie den Goldenen Löwen der Filmfestspiele in Venedig erhielt. Kaum verhüllt erzählt der Film die Geschichte der

Schwestern Gudrun und Christiane Ensslin und stellt diese als paradigmatische Lebensläufe von in den 1950er-Jahren aufgewachsenen intellektuellen Frauen dar. Geprägt von der moralischen und persönlichen Strenge eines protestantischen Elternhauses wählt die ältere den Weg in die feministische Bewegung und wird Mitbegründerin einer Frauenzeitschrift, während die jüngere zur Terroristin wird. Trotta schildert eindringlich die Beziehung der Schwestern zueinander, ihre Widersprüche und emotionale Nähe. Der politische Hintergrund der Geschichte wird dabei teilweise zur Kulisse für ein Sozialisationsdrama, das die schüchternere der beiden Schwestern als die moralisch rigidere und eindimensionalere Figur zeigt, während die Ältere, die schon als Jugendliche einen Hang zur Rebellion hatte, über genügend Selbstbewusstsein verfügt, um einfachen Lösungen zu widerstehen und auf Aufklärung als Mittel zur politischen Veränderung zu setzen. Seine Intensität bezieht der Film aus der Verwobenheit der beiden Ebenen von Politik und Privatem, womit er Ulrike Meinhofs so bekanntes wie kategorisches Diktum, das Private sei politisch, zwar einerseits bestätigt, ebenso aber den Umkehrschluss zulässt. Indem Trotta in den Mittelpunkt ihres Films nicht nur Frauenschicksale stellt, sondern explizit den politischen Feminismus in der Bundesrepublik der 1970er-Jahre, knüpft sie auch an Helke Sanders „Der subjektive Faktor“ an (BRD 1980/81), der sich zu gleicher Zeit explizit der Frauenbewegung annimmt.

Wie Trotta wendet sich auch Reinhard Hauff mit „Stammheim“ (BRD 1985) abermals dem Terrorismus zu, wählt aber einen ungleich direkteren Zugang zum Thema. Nach dem Drehbuch von Stefan Aust schildert Hauff den Verlauf des in Stuttgart-Stammheim geführten Prozesses gegen die führenden Mitglieder der RAF bis zum Rücktritt des vorsitzenden Richters Prinzing im Januar 1977. Mit diesem Film legt Hauff ein Kammerspiel vor, das sich mit wenigen Ausnahmen auf den Ort des Gerichtssaals beschränkt, eine äußerst statische Kameraarbeit wählt und zwischen Klaustrophobie und Hysterie hin- und herpendelt. Hauff beobachtet die gefangenen Mitglieder der RAF bei ihren Provokationen des Gerichts, bei Verweigerungshaltungen und politischen Monologen; er schildert die internen Auseinandersetzungen in der Gruppe, besonders den Druck auf Ulrike Meinhof; schließlich zeigt er die Seite der Richter, besonders den Vorsitzenden Prinzing. Mit seinem Anspruch, so dicht wie möglich an der historischen Wahrheit zu bleiben, nimmt Hauff die Methode des Doku-Dramas vorweg, die sich in den 1990er-Jahren etablieren wird, verzichtet jedoch auf die Einspielung von Dokumentaraufnahmen oder Zeitzeugen-Interviews. „Stammheim“ ist ein reiner Redefilm: Die Handlung konzentriert sich ganz auf die chronologische Nachzeichnung des Prozessverlaufs, und auch die Charaktere bleiben weitgehend farblos, da sie sich der Dominanz des historisch nachvollziehbaren Geschehens unterordnen müssen. Diese Methode hat den Effekt, dass sich der Film bezüglich seines Mitte der 1980er-Jahre noch hochbrisanten Themas kaum merklich

positioniert. Den Goldenen Bären der Berlinale erhielt der Film nur unter Protest; Kritik an der Preisverleihung gab es aus allen politischen Lagern.

Ohne große Resonanz verfilmte der Schweizer Regisseur Markus Imhoof etwa zur gleichen Zeit den autobiographischen Roman „Die Reise“ des ehemaligen Verlobten und Lebensgefährten von Gudrun Ensslin, Bernward Vesper („Die Reise“, CH/BRD 1986). In einer sehr freien Bearbeitung des Stoffes brachte Imhoof alle nur denkbaren Motive des Themas in seinem Film zusammen, ließ Vesper selbst zum Terroristen und anschließend zum Aussteiger aus dem Terrorismus werden.

Mit Beginn der 1990er-Jahre lässt sich eine klare Zäsur in der filmischen Bearbeitung des Terrorismus in Deutschland beobachten. Die kritische Auseinandersetzung weicht zunächst Darstellungen, die verfremdete, groteske Zugänge wählen, um schließlich einer quasi-dokumentarischen Aufbereitung des Stoffes Platz zu machen. Schon 1992 dreht Philipp Gröning „Die Terroristen!“ (D). Der Film handelt davon, dass eine Gruppe junger Mächtegernterroristen einen prominenten Politiker – kaum verhüllt Bundeskanzler Helmut Kohl als „der Dicke“ – mit Hilfe eines mit Sprengstoff präparierten Spielzeugautos zu ermorden beabsichtigt. Weniger anschließend an die generelle Auseinandersetzung mit dem Linksterrorismus, sondern eher als Reaktion auf die gesellschaftlichen Konsequenzen der deutschen Wiedervereinigung führt der Film die Illusions- und Emotionslosigkeit der drei jungen Protagonisten vor, die er als gescheiterte Aspiranten auf ein kleinbürgerliches Leben darstellt, in das sie am Ende des Films auch wieder zurückfliehen. Damit schließt „Die Terroristen!“ unmittelbar an Fassbinders „Die dritte Generation“ an und macht sich über sämtliche im Film vorkommenden Themen lustig – den Terrorismus, die Politik, die Wohlstandsgesellschaft. Während Kohl sich seinerzeit persönlich gegen den Film verwandte und damit eine öffentliche Solidaritätsadresse deutscher Regisseure für Grönings Film provozierte, erhielt der Film bei den Filmfestspielen in Locarno einen „Bronzenen Leopard“.

Ähnlich burlesk geht es in Hans-Christoph Blumenbergs „Rotwang muß weg!“ (D 1995) zu. Der Politiker und Industrielle Rotwang wurde ermordet; in losen Rückblenden kreist der Film um die Frage der Täterschaft. Verdächtige gibt es viele, denn zumindest darüber, dass Rotwang weg müsse, waren sich eigentlich alle einig. Diesen absoluten No-Budget-Film nannte der Regisseur selbst eine „etwas andere deutsche Komödie über Terrorismus, Mode, Dinosaurier und Imbißbuden“. Dabei wählt Blumenberg eine ungewöhnliche Form, blendet inszenierte Interviews mit den Schauspielern und komödiantische Szenen vom Dreh ein und macht seinen Film so auch zu einem Kommentar zum Filmemachen im Allgemeinen und zu seinem eigenen Werk im Besonderen.

Nachdem „Rotwang muß weg!“ so gut wie gar nicht wahrgenommen wurde, kam es einige Jahre später mit Christopher Roths „Baader“ (D 2002) zum Eklat. „Baader“ erzählt sehr frei die Geschichte der RAF von ihren Anfängen in den späten 1960er-Jahren bis zur Festnahme der Führungsriege 1972. Roth arbeitet mit stilistischen Versatzstücken, konstruiert eine persönliche Beziehung zwischen Baader und dem BKA-Chef, der hier Kurt Krone heißt, und schließt mit seiner Erzählweise an das amerikanische Kino der frühen 1970er-Jahre an. Baader ist ein kleiner Autoknacker, der fortwährend Rotz hochzieht und zum Terroristen wird; ein Macho, den die Frauen anhimmeln. All das hat Roth den Vorwurf eingetragen, die RAF zu mystifizieren und das Thema einer auf Trivialisierung bedachten Popkultur einzuverleiben. Übersehen wird dabei häufig die intelligente Machart des Films, der seine Figuren ständig in Zitatfragmenten der RAF reden lässt, womit ihm durchaus eine Kommentierung der originalen RAF gelingt. Ebenso gerät aus dem Blick, dass diesem Film weder an Authentizität gelegen ist noch an einer realistischen Nachzeichnung, wie jemand zum Terroristen wird. „Baader“ greift den Anspruch auf Authentizität in Filmen mit zeithistorischen Inhalten an, setzt Geschichten gegen Geschichte und nutzt den Hintergrund der historischen Faktenlage für seine Fiktionalisierung. Das wird besonders deutlich am Ende des Films, das so ironisch und unrealistisch wie historisch unwahr ist. Umstellt von Polizisten zückt Baader zwei goldene automatische Pistolen, ballert wild in die Luft, wird anschließend von Kugeln durchsiebt und stirbt in den Händen seines väterlichen Gegners Kurt Krone. Für die Möglichkeiten des deutschen Films, die jüngere Geschichte der Bundesrepublik jenseits des Doku-Dramas zu bearbeiten, dabei Stilelemente vom Italo-Western bis zu New Hollywood zu zitieren und Geschichtsverläufe für Fiktionalisierungen zu öffnen, sind die ablehnenden bis wütenden Reaktionen auf diesen Zugriff bezeichnend. Im Film scheint die RAF bislang nur dann ein legitimes Sujet zu sein, wenn damit ein klarer Auftrag in politischer Bildung erfüllt oder aber die Jury der Zeitzeugen erfolgreich passiert worden ist.

Einen solchen Ansatz wählt Heinrich Breloers zweiteiliger Fernsehfilm „Todesspiel“ (D 1997), für den der Regisseur nahezu einstimmiges Kritikerlob erhielt. In akribischer Detailtreue zeichnet der Film den „Deutschen Herbst“ von der Entführung Hanns Martin Schleyers über die Entführung der „Landshut“ bis zum Tod der RAF-Führungsriege nach. Breloer präsentiert ein Mosaik aus Spielszenen, Dokumentaraufnahmen und Interviews mit Zeitzeugen, die dem Film historische Legitimität und Authentizität verleihen sollen. Auf den Filmfestspielen in Venedig wurde der Film denn auch mit einem „Goldenen Löwen“ als „Sonderpreis Dokumentarischer TV-Film“ ausgezeichnet. Dass dieser Zugang zum Thema auch problematisch sein kann, ist in der Rezeption des Films kaum je aufgefallen. Das Doku-Drama pointiert, was der Historienfilm ohnehin tut: Es erzählt Geschichte in einer verbindlichen Fassung, an der alle Zuschauer teilhaben können. Dass es sich dabei um starke Inszenierungsleistungen handelt, gerät leicht in Vergessenheit; dass es eine Objektivität der Bil-

der nicht geben kann, sondern immer eine bestimmte Position und Perspektive eingenommen wird (die in diesem Fall notwendigerweise auch eine politische Haltung ist), wurde in den Urteilen, beim „Todesspiel“ handele es sich um einen „objektiven“ Film, weitgehend ausgeblendet.

Im Gegensatz zum Genre des Doku-Dramas sind jedoch auch Bemühungen zu verzeichnen, Dokumentationen zum Thema zu produzieren, die nicht ausschließlich auf das Fernsehen zielen, sondern vor allem über die Kinos bekannt werden. Mit „Black Box BRD“ (D 2001) legt Andres Veiel das Portrait zweier Antagonisten vor: des 1993 bei seiner Festnahme in Bad Kleinen unter ungeklärten Umständen erschossenen RAF-Mitglieds Wolfgang Grams und des 1989 von einem RAF-Kommando ermordeten Vorstandsvorsitzenden der Deutschen Bank, Alfred Herrhausen. Ohne politisch oder moralisch Stellung zu beziehen, positioniert Veiel beide Biographien nebeneinander als exemplarische Lebensläufe für die politische Geschichte der Bundesrepublik. Unaufdringlich, aber wenig verdeckt arbeitet er dabei auch die Parallelen in der Haltung seiner beiden Protagonisten heraus. In „Starbuck – Holger Meins“ (D 2002) zeichnet Gerd Conradt wenig später die Biographie von Holger Meins nach. Über Interviews mit Freunden, Weggefährten und dem Vater versucht Conradt ein intimes Portrait zu erstellen, das über das Klischee vom Terroristen hinausweisen soll.

Während nun ein Doku-Drama wie „Todesspiel“ vor allem die offizielle Perspektive auf die Geschehnisse des Deutschen Herbst wiedergibt, bemüht sich Volker Schlöndorff in „Die Stille nach dem Schuß“ (D 2000) – einem Spielfilm, der nicht minder dokumentarisch inszeniert ist – um die Sichtweise einer beteiligten Terroristin. Als Vorlage dient ihm die Biographie der in der ehemaligen DDR aufgespürten und verhafteten Inge Viett. Schlöndorffs Film besteht aus zwei Teilen und einem Epilog. Zunächst schildert er, wie die junge Rita Vogt in den Terrorismus mehr oder weniger hineinschliddert und revolutionäre Romantik lernt, dann in der DDR untertaucht, eine neue Identität erhält und ein neues Leben lernen muss. Am Ende stehen die Enttarnung und Rita Vogts Tod auf dem Fluchtmotorrad im Feuer der Polizei. Seinen Film erzählt der Regisseur aus einer betont distanzierten Perspektive, die allerdings daran krankt, dass keine der Figuren glaubhaft wirkt. Ähnlich wie schon in „Das zweite Erwachen der Christa Klages“ erscheint der Weg in den Terrorismus dekontextualisiert, ein privater Irrtum, wenig mehr. Trotz seiner Dokumentarästhetik gelingt es dem Film nicht, die politischen Hintergründe und Implikationen der Handlung transparent zu machen.

Einen anderen Zugriff auf das Thema RAF wählt Dennis Gansel im Fernsehfilm „Das Phantom“ (D 2000), worin ein Drogenfahnder in die Schusslinie eines Kartells aus Politik und Wirtschaft gerät, das terroristische Anschläge verüben lässt, um vor dem Hintergrund einer inszenierten Bedrohungslage seine Interessen in der Öffentlichkeit besser durchsetzen zu können. Dieses Szenario greift das

Motiv aus Fassbinders „Die dritte Generation“ zwar auf, macht daraus aber, basierend auf dem Buch von Gerhard Wisnewski, eine gänzlich unironische Verschwörungstheorie. Wie bei Fassbinder geht es um Interessenlagen hinsichtlich Überwachungstechnologie und innerer Sicherheit sowie um eine „dritte Generation“. Bleibt bei Fassbinder jedoch offen, ob damit die dritte Nachkriegsgeneration gemeint ist oder eine Terroristengeneration, handelt es sich hier eindeutig um die so genannte dritte Generation der RAF, die dem Film zufolge in Wirklichkeit gar nicht existiert und lediglich eine strategische Erfindung im Dunkeln bleibender Kreise aus Politik und Wirtschaft darstellt.

Ähnlich wie schon „Die Stille nach dem Schuß“ legt schließlich Christian Petzolds „Die innere Sicherheit“ (D 2000) den Fokus auf die private Seite des Lebens in der Illegalität. Petzold begleitet eine Familie, ein ehemaliges Terroristenpaar und dessen jugendliche Tochter, auf ihrer Flucht vor dem Zugriff durch die Exekutive. Die Eltern haben es geschafft, illegal in Portugal zu leben, und stehen kurz vor der Ausreise nach Brasilien, als in ihr Apartment eingebrochen und ihr Geld gestohlen wird. Sie begeben sich zurück nach Deutschland, um über alte Freunde wieder an Geld zu kommen, müssen aber erfahren, wie sehr sich die Dinge verändert haben. Die Tochter, die in völliger Isolation aufgewachsen und zur loyalen Komplizin ihrer Eltern geworden ist, verliebt sich in einen Hamburger. Am Ende zerstört ihre verzweifelte Sehnsucht nach Normalität die Familie. Der Kontext der RAF, der in manchen Figuren und Szenen des Films noch anklingt, tritt deutlich in den Hintergrund und liefert vor allem die Kulisse für ein Adoleszenz drama unter Bedingungen extremer sozialer Isolation. Der Film hat sich von seinem vermeintlichen Gegenstand, dem deutschen Terrorismus, erfolgreich emanzipiert. Diese Tendenz wird ergänzt durch Hans Weingartners „Die fetten Jahre sind vorbei“ (D 2004). Hier geht um junge Aktivisten, die die Domizile wohlhabender Bürger in deren Abwesenheit buchstäblich auf den Kopf stellen und mit flotten Parolen wie eben dem Filmtitel versehen. Schließlich sehen sie sich genötigt, eines ihrer Aktionsopfer zu entführen, das sich dann als Vertreter der politischen Vorgängergeneration entpuppt. Weingartner zeichnet hier eine der zeitgenössischen Spaßkultur adäquate radikale politische Haltung, die sich von der politischen Mentalität der 1960er- und 1970er-Jahre deutlich unterscheidet und selbst in der Militanz den Terrorismus verabschiedet hat.

Im kulturellen Gedächtnis der Bundesrepublik Deutschland ist weder Ulrich Tukur noch Sebastian Koch und schon gar nicht Frank Giering zu Andreas Baader geworden. Die auffällige Eigenschaft des Historienfilms, durch seine Lesarten hindurch Geschichte nicht nur darzustellen, sondern zu ersetzen, ist bezüglich der RAF bislang nicht gelungen; nicht die RAF als Ensemble von Individuen, sondern der Terrorismus als gesellschaftliches Phänomen stand lange im Vordergrund der filmi-

schen Auseinandersetzung. Vielleicht ändert sich dies ja mit Moritz Bleibtreu als Baader und Martina Gedeck als Meinhof in Uli Edels „Der Baader Meinhof Komplex“, der, basierend auf dem gleichnamigen Buch von Stefan Aust, 2008 in die Kinos kommen soll. Die RAF im Film hat ganz offenbar noch viel Zukunft. Die Hemmschwellen nicht nur gegenüber einer Auseinandersetzung mit der Thematik, sondern auch gegenüber eigenwilligen Bearbeitungen fallen sukzessive. Ein Indikator dafür bleibt allerdings, wann Filme wie Christopher Roths „Baader“ nicht bloß als unauthentisch und modisch kritisiert, sondern als Auseinandersetzung mit dem Stoff ernstgenommen oder als rein fiktionale Bearbeitungen akzeptiert werden, die sich bei zeithistorischen Sujets bedienen. Für die kulturelle Verfassung der Bundesrepublik wäre das ohne Frage ein Schritt nach vorn.

Literatur zum Thema:

Keine Stille nach dem Schuss. Terrorismus im deutschen Film, online unter URL:

<<http://www.filmportal.de/df/7e/Artikel.....FC5331E6248E2C3EE03053D50B376058.....html>>

Thomas Elsässer, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2007.

Terri Ginsberg/Terri Moana Thompseon (Hg.), *Perspectives on German Cinema*, New York 1996.

Christian Hißnauer, Nach der Gewalt: Linker Mythos RAF – Linker Mythos BRD, in: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* Nr. 12/2003, S. 40-45.

Ders., Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film, in: Marcus Stiglegger (Hg.), *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*, St. Augustin 2002, S. 248-270.

Gertrud Koch, Schuld und Unschuld – Das Bild der Terroristin im Neuen Deutschen Film, in: *Tel Aviver Jahrbuch für deutsche Geschichte* 21 (1992), S. 335-347.

Petra Kraus u.a. (Hg.), *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, München 1997.

Klaus Kreimeier, Die RAF und der deutsche Film, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 2, Hamburg 2006, S. 1155-1170.

Nattalie Lettenewitsch/Nadine-Carina Mang, Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand, in: *Ästhetik und Kommunikation* 117 (2002), S. 29-34.

Julian Preece, Between Identification and Documentation, ‘Autofiction’ and ‘Biopic’: The Lives of the RAF, in: *German Life and Letters* 56 (2003), S. 363-377.

Stefan Reinecke, Verrückte Märchen, Gespenster aus der Vergangenheit. 25 Jahre Deutscher Herbst und das Kino, in: *epd Film* 10 (2002), S. 18-23.

Georg Seeßen, [Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt. Drei Jahrzehnte RAF im Film](#), in: *Freitag*, 23.3.2007, S. 3.

Klaus Theweleit, Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge, Frankfurt a.M. 1998.

Jamie H. Trnka, „The struggle is over, the wounds are open“. Cinematic tropes, history, and the RAF in recent German film, in: *New German Critique* 34 (2007) H. 2, S. 1-26.

Walter Uka, Terrorismus im Film der 70er Jahre: Über die Schwierigkeiten deutscher Filmemacher beim Umgang mit der realen Gegenwart, in: Klaus Weinhauer/Jörg Requate/Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*, Frankfurt a.M. 2006, S. 382-398.

Annette Vowinckel, Terror als Doku-Soap. Die Flugzeugentführungen von Entebbe und Mogadischu in Film und Fernsehen, 1976–1997, in: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen. Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a.M. 2006, S. 287-306.

PD Dr. Jörn Ahrens, Humboldt-Universität zu Berlin, Kulturwissenschaftliches Seminar, Sophienstraße 22a, D-10178 Berlin, E-Mail: joern.ahrens@culture.hu-berlin.de

Letzte Überprüfung der Internet-Adressen: 5.11.2007

Zitierempfehlung:

Jörn Ahrens, Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart, hg. von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinkel, Mai 2007, URL:

http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf .