

Helden und Gespenster

Die RAF untot auf der Leinwand

Die seit 1998 offiziell aufgelöste Rote Armee Fraktion und ihre Vorgeschichte erlebt als Sujet in der medialen Diskussion bzw. in der allseits gefräßigen Popkultur gegenwärtig eine Renaissance, in der politische Kontexte eine eher geringe, die Biographien einzelner beteiligter Personen hingegen eine sehr große Rolle spielen. 2001 war dabei ein Schlüsseljahr. An seinem Anfang stand ein revanchistisches Polittheater um den Außenminister als Ex-Steinewerfer; der Spiegel titelte aus diesem Anlaß: »Das Gespenst der 70er – die Gegenwart der Vergangenheit« (letzteres eine sonst der NS-Zeit vorbehaltene Formulierung). An seinem Ende stand die inflationäre Neubelebung und Neubesetzung des Begriffs »Terrorismus« im Gefolge des 11. September; in diesem Kontext war es nun vor allem auch die Vergangenheit des Innenministers, die im Feuilleton gerne bemüht wurde.

2001 war zugleich auch das Jahr, in dem der HipHopper Jan Delay mit *Söhne Stammheims* Baader und Ensslin besang, Leander Scholz über dieselben seinen popliterarischen Erstlingsroman *Rosenfest* veröffentlichte und die hip-intellektuelle Frauenzeitschrift *Tussi Deluxe* konsequent eine Modestrecke zum RAF-Look herausbrachte, die in anderen Lifestyle-Blättern begierig aufgegriffen wurde. So scheint die Spekulation nicht allzu abwegig, daß in den Kaufhäusern, die Baader und Ensslin einst anzündeten, bald T-Shirts mit ihrem Konterfei erworben werden können. *Radical chic* nennt sich das – ob man hier noch getrost von subversivem Zeichengebrauch sprechen kann?

Aufholjagd

Das Kino spielt innerhalb dieser intermedialen und intertextuellen Renaissance eine merkwürdige Rolle. Lange schien es, als ob deutsche Regisseure nichts (mehr) über die RAF zu sagen hätten. Die Zeitzeugen, Veteranen des Neuen Deutschen Films wie Kluge, Fassbinder, Schlöndorff oder Trotta, hatten neben dem Gemeinschaftswerk *Deutschland im Herbst* Ende der Siebziger bis Mitte der Achtziger ihre Bearbeitungen zum Thema abgeliefert. Sieht man von Philip Grönings wenig beachtetem *Die Terroristen* (1992) ab, folgte danach nichts vergleichbares mehr, wie auch sonst kaum ein ernstlich »politisch« zu nennender Film. Noch 1997, als die Ereignisse des »deutschen Herbstes« sich zum zwanzigsten Mal jäherten und allerorten ausgeschlachtet wurden, überließ man das Feld den aktualitätsgetriebeneren Fernsehkollegen – neben Dokumentationen wie *Im Fadenkreuz* vor allem Heinrich Breloers *Faction-Zweiteiler Todesspiel*, der sich als scheinbar endgültige und abschließende Visualisierung des Geschehenen gebärdete. Kurze Zeit später wurde die RAF tatsächlich abgeschlossene Historie. Und nun, mit ein paar Jahren Verzögerung, scheint das Kino massiv nachholen zu wollen, was es so lange versäumt hat.

Am Anfang dieser Aufholjagd stand ironischerweise ein Film, der eher wie ein Abgesang anmutet – auf die alte Filmemachergeneration. Volker Schlöndorff knüpfte in *Die Stille nach dem Schuß* an das Wiederauf-



Julia Hummer in »Die innere Sicherheit« von Christian Petzold

tauchen von in der DDR untergeschlüpfen Ex-RAFlern an und orientierte sich dabei an der Autobiographie von Inge Viett. Seine Rekonstruktion der Vergangenheit erschöpfte sich leider in müden Schlagwortdialogen und pseudoauthentischer Ausstattungspedanterie. Eigentlich interessant wurde es danach: Der vergleichsweise junge Christian Petzold erzählte in seinem Kinodebüt *Die innere Sicherheit* ein zweites, rein fiktives Postterrorismus-Drama aus der Perspektive einer Nachgeborenen. Und mit Andres Veiels *Black Box* BRD erfuhr schließlich auch ein Dokumentarfilm zum Thema eine ungewöhnlich erfolgreiche Kinoauswertung. Beide Filme eint zunächst, trotz aller sonstigen Differenzen, eine tendenziell unaufgeregte und geduldige Herangehensweise, die sich an Differenzierungsgrad sowohl von tagespolitischer Debatte wie auch vom modischen RAF-Hype abhebt.

Realität und Fiktion

Interessant ist dabei die beidseitige Annäherung an politisch-historische Wirklichkeit sowohl aus dokumentarischer als aus fiktionaler Perspektive. Doch interessanter noch als die Genregegrenze, die die Filme trennt, ist das, was sie über diese Grenze

senten haben hier einen Paradigmenwechsel im filmischen Umgang mit der RAF gesehen: Vom reinen Politikum habe sich eine Hinwendung zum »inneren Universum« des Phänomens vollzogen. Doch so neu ist das Prinzip nun wieder nicht, denkt man z. B. an Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* oder Reinhard Hauffs Parabel *Messer im Kopf* zurück. Naheliegenderweise waren es damals die Wurzeln bzw. die Gegenwart des Terrorismus, die thematisiert wurden, während heute eher die »Nachwehen« im Mittelpunkt stehen. Das Verfahren ist jedoch mehr oder weniger dasselbe geblieben. Von links gesehen war dieses Privatisieren, Individualisieren eine eher verpönte Methode, weil es von den eigentlichen, den strukturellen Faktoren ablenke.

Verknüpfen wir jedoch auch unterschiedliche Erwartungen mit dem »Genre«? Ist die psychologische Verdichtung ein Verfahren, daß wir möglicherweise dem Spielfilm und seiner zumeist an Identifikationsstrachtige Protagonisten geknüpften Narration lieber zugestehen wollen als dem Dokumentarischen, das traditionell mit einem gewissen Aufklärungsanspruch beladen ist? Über die Trennlinie hinweg vertreten Petzold wie Veiel eine Annäherung des Dokumentarischen und des Inszenierten. Petzold, der zu einer Reihe von Filmemachern zählt, die bei Kritikern

hinweg gemeinsam haben: Wiederrum ist es die Fokussierung auf Einzelpersonen. Beide versuchen, das Politische im individuellen Schicksal zu verdichten, Makro- in Mikrostrukturen zu repräsentieren. In ihrem fortwährend psychologisch-biographischen Umkreisen bleiben explizit politische Hintergründe eher marginal. Rezen-

aus: FS Petzold und Veiel - Konventionen - Reaktion

Enthusiasmus über einen neuen Wirklichkeitsbezug im deutschen Film aufkommen ließen, äußerte in einem Interview:

Das Größte bei einem Dokumentarfilm sei, wenn er zur Fiktion werde. [...] Umgekehrt sind die größten Momente in Spielfilmen, wenn diese dokumentarisch werden, wenn das Nicht-Inszenierte in die Erzählung einschlägt. (Kriest 2000:12).

Der Dokumentarist Veiel sieht sein Ziel darin, durch inszenatorisches Eingreifen oder auch hartnäckiges Insistieren zur eigentlichen ›inneren Wahrheit‹ von Figuren zu gelangen – den ›Schlüssel‹ zu ihnen zu finden (Daum 2001).

Projektionsflächen

Von was für Personen erzählen die beiden Filme? Um Tote geht es in *Black Box BRD* – zwei reale Tote, Wolfgang Grams und Alfred Herrhausen. *Die Innere Sicherheit* dagegen handelt sozusagen von Gespenstern – von einer fiktiven Familie, die im Untergrund eine Schattenexistenz führt. Ein Paar mit RAF-Vergangenheit und dessen Tochter, die eigentliche Hauptfigur. Sie ist gemeinsam mit den Eltern noch an eine Vorgeschichte gebunden, die nicht ihre eigene ist. Der Filmtitel drückt im Deutschen ebenso wie im Englischen (*The State I am in*) eine doppelte Lesbarkeit auf psychologischer wie politischer Ebene aus.

In *Spex* wird die Nutzbarmachung der RAF unter Umgehung konkret politischer Fragen ebenso wie die Dekontextualisierung im Pop-Hype um die Ex-Terroristen beklagt (der Artikel wird indes auf dem Cover mit dem Kürzel RAF angekündigt, das wie ein besonders schnittiger Bandname zwischen *Weezer* und *Radiohead* plazierte ist und somit den angeprangerten Zustand durchaus selbst illustriert). Busche (2001: 78) erhebt auch gegen *Die innere Sicherheit* den Vorwurf, die RAF werde als Hintergrundfolie für Geschichten herangezogen, die im Grunde nicht wirklich mit ihr zu tun hätten. Ironischerweise

erzählt Petzold im erwähnten Interview, es sei ihm tatsächlich angetragen worden, die RAF-Bezüge zu streichen und durch den Immobilienspekulanten Schneider zu ersetzen ...

Die innere Sicherheit vermeidet es, die (Vor)geschichte noch einmal im Zeitraffer zu visualisieren oder in Dialogen aufdringlich zu verbalisieren (wie man es gewissermaßen *Die Stille nach dem Schuß* vorhalten könnte). Der Name RAF fällt kein einziges Mal, nur verstreute Hinweise: der linke Verleger namens Klaus, die Gefängnis-Bibel *Moby Dick*, die Vorführung von Alain Resnais' Holocaust-Doku *Nacht und Nebel* in einem Klassenzimmer, anknüpfend an den Ausschnitt aus *Die bleierne Zeit*, in dem derselbe Film die jungen Ensslin-Schwester zum Weinen brachte. Nebelferne Andeutungen. Die genaue Vorgeschichte bleibt im Dunkeln, wir sehen nur das Resultat. Diese stark reduzierte Informationsvermittlung zwingt dazu, sich die Vergangenheit der Figuren selbst zu rekonstruieren und zu vergegenwärtigen, sich darüber hinaus vielleicht sogar zu fragen, ob sie noch eine Bedeutung für die Gegenwart haben könnten. Mangels Konkretisierung sind sie Projektionsflächen, fast leer – aber dennoch nicht beliebig.

Ein spezifischer Wirklichkeitsbezug von *Die innere Sicherheit* im Sinne einer Aussage über seine Entstehungszeit schien gerade in jener Ferne zu bestehen, die die einstigen Motivationen der Figuren für die Jetzt-Zeit erreicht haben. Das Gespenstische an ihnen ist, daß sie aus einer Zeit stammen, in der sie selbst stehen geblieben sind und die dem Blick aus einer selbstzufriedenen Gegenwart so unreal und undurchschaubar erscheint oder erscheinen will. Am Ende sind die Eltern tot, die Tochter läßt der Film überleben.

Einsame Streiter

Die Protagonisten von *Die Innere Sicherheit* sprechen kaum; sie geben selbst wenig Anhaltspunkte über ihre Vergangenheit, und auch andere Figuren des Films berichten uns dazu wenig. In *Black Box BRD* hinge-

gen kommen die für den Dokumentarfilm der letzten Jahre so zentralen *talking heads* zahlreich zum Einsatz; diese versuchen, die Porträtierten zu charakterisieren, lebendig zu machen. Selbstverständlich verraten sie dabei auch viel über sich selbst: Hier zeigt sich Veiels Auffassung, Wirklichkeit sei durch ›therapeutische‹ Geduld aus dem einzelnen heraus ans Licht zu holen – Geständnistheorie. Die Biographien von Alfred Herrhausen und Wolfgang Grams werden in einem recht simplen Verfahren zueinander in Beziehung gesetzt, das ein bipolares und in gewisser Weise geschlossenes Bild produziert: Vor dem Hintergrund gegensätzlicher Milieus (Banker-Elitarismus/bescheidenes Kleinbürgertum) montiert *Black Box BRD* sie quasi steleologisch gegeneinander.

Die Figuren, um die *Black Box BRD* kreist, sind keine leeren Projektionsflächen, sondern historisch konkretisierte Personen. Sie sind beide Opfer, werden aber weniger als bloß Getriebene der Geschichte, sondern ein Stück weit auch als ihre ›Gestalter‹ präsentiert, wengleich sich die Rollen zwischen Gewinner und Verlierer jedoch klar verteilen. Das ständige Kreisen um die Bankenhochhäuser erscheint halb als Resignation, halb auch als spürbare Faszination des Films angesichts der Macht. Der Banker Herrhausen erhält dabei zunehmend ›menschliche‹ Züge: Ein Romantiker sei er gewesen und ein guter Vater noch dazu – zuletzt auch der Macher mit sozialem Gewissen, der just vor seinem Tod noch im Alleingang einen Schuldenerlaß für die Dritte Welt habe erreichen wollen. Die Witwe Traudl Herrhausen, mit deren Schilderung vom Attentat das Melodram seinen Anfang nimmt, schildert, wie allein ihr Mann sich mit dieser ›Vision‹ gefühlt habe. So löst *Black Box BRD* die vorher so klaren politischen Unterschiede in einem Punkt auf, haben die beiden Antagonisten Grams und Herrhausen am Ende eines gemeinsam: Sie waren, auf verschiedenen Seiten, einsame Streiter für ihre Ideale – *lonesome cowboys* ...

Welche Sinn hat eine Geschichtsschreibung, die historische Vorgänge auf einzelne Ak-

teure reduziert? Und welchen nachhaltigen Effekt hat das ›Menscheln‹ in Veiels Film? Wir hören von inneren Kämpfen, erleben den Schmerz und das Weinen der Hinterbliebenen auf beiden Seiten, den verständlichen und berührenden Schmerz von Menschen, die einen Angehörigen verloren haben. Doch, so möchten wir auf die Gefahr des Zynismus-Verdachts hin bezweifeln, fördert dieser Schmerz neben seiner kathartischen Wirkung irgendeine politische Einsicht?

Personen und Strukturen

Auf breiter Front hat sich die Ansicht durchgesetzt, daß sich von ›Wirklichkeit‹ nur anhand konkreter Personen erzählen lasse – und daß das genaue Beobachten einzelner Menschen hochpolitisch sei, während übergeordneten Entwürfen der muffige Geruch von Pädagogik oder gar Agitprop anhaftet. Darin zeigt sich einerseits eine Emphase auf individueller Handlungsfreiheit gegenüber der Einbindung in gesellschaftliche Zusammenhänge; zum andern wird argumentiert: Wenn die Frage nach dem Politischen eine Frage nach Machtverhältnissen ist, dann ist es auch als politisch zu betrachten, auf welche Weise sich die Machtverhältnisse in kleineren Strukturen wie der Familie bzw. in der einzelnen Biographie niederschlagen. Das mag richtig sein, solange es dabei möglich bleibt, noch über den einzelnen hinauszusehen, den Blick zu öffnen statt ihn zu verengen. Und Kontexte braucht es dennoch. Es kann nicht sein, daß man gar nicht mehr den Versuch macht, über Zusammenhänge zu sprechen, weil man dadurch des Dozierens verdächtig würde. Wäre es im übrigen reiner Anachronismus, in Filmen so etwas wie globale (nennen wir sie ruhig: kapitalistische) Ausbeutungsverhältnisse zu thematisieren?

Unter dem großangelegten Titel *Realität und Fiktion* fand während der diesjährigen *Berlinale* eine Podiumsdiskussion statt, an der neben den Theoretikern Slavoj Žižek und Gertrud Koch die Filmemacher Harun Farocki, Andres Veiel und Christopher Roth teil-

nahmen, die drei jüngsten Kinoproduktionen zum Thema RAF repräsentierend: Veiel und Roth als Regisseure von *Black Box BRD* bzw. *Baader*, Farocki als Mitautor von *Die Innere Sicherheit* (und mit seinen eigenen Essayfilmen eher Vertreter des Ansatzes, Strukturen und Systeme statt individuelle Charaktere zu beschreiben). Im *Berlinale*-Programm beobachtete man auch hier einen starken Trend zum Dokumentarischen in Verbindung mit einem starken Trend zum Biographischen.

Relativ einig war man sich über die Uneindeutigkeit des Wirklichen, die Unmöglichkeit einer Grenzziehung und die stetige Wechselwirkung zwischen dokumentarischem und fiktionalem Prinzip. Weniger Einigkeit herrschte über die politische Produktivität des Privaten. Zizek verneinte deutlich, daß im Privaten eine tiefere Wahrheit zu finden sei – zugespitzt formulierte er, daß gerade in der Wendung jemand sei »nur ein Mensch« heute die ultimativ ideologische Aussage bestehe. Auf die Frage nach den Gründen für das neuerwachte Interesse an der RAF und die starke Personalisierung der Darstellungen lautete eine der gewagteren Antworten: Vielleicht sei auch die Linke in Zeiten einer wachsenden Anti-Globalisierungsbewegung wieder auf der Suche nach neuen alten Heldenfiguren.

Baader und die BMWs

Nach *Die innere Sicherheit* als fiktionalem Film über fiktive Figuren und *Black Box BRD* als dokumentarischem Film über historische Figuren schließt *Baader* als Fiktionalisierung einer historischen Figur den Kreis und führt die personengebundene Bearbeitung des Themas fort. Er kehrt damit auch zum Pop zurück, der schon immer wußte, daß Baader vor allem eines hatte: Stil. Neben zeitgeschichtlichen Einsprengeln wird hier ausgiebig die Pose des Dandys visualisiert, der an schweren Autos und seinem Outfit mehr interessiert war als irgend etwas sonst. Erwartungsgemäß fungieren Baader

und Ensslin in diesem Kontext stellenweise als »Bonnie und Clyde«; an Arthur Penns gleichnamigen Film gemahnt vor allem das Ende, in dem der fiktive Baader von Kugeln durchsiebt wird. Allerdings ohne das weibliche Pendant: Die entscheidendere Beziehung ist in *Baader* der Männerbund, die dem Genrekino entnommene Anziehungskraft zwischen Verfolgtem und Verfolger.

Das Prinzip der spielerischen Fiktionalisierung einer Biographie und die Abweichung von den sogenannten »Fakten« ist völlig legitim. Fragwürdig wird sie, wo keine Idee dahinter zu stehen scheint, die sie zusammenhält, wo nur leere Posen vermittelt und nicht einmal konsequent durchgehalten werden. Interessanterweise sind es oft die Macher solch freimütiger *Biopics* selbst, die die an der Oberfläche sichtbaren »Abweichungen« vorausseilend als Problem benennen, als ließe sich potentielle Kritik auf diesen Aspekt reduzieren. Die »Lüge« am Ende von *Baader*, so Roth in einer umständlich konstruierten pädagogischen Erklärung, solle dazu führen, daß der Zuschauer auch die Authentizität des übrigen Films in Frage stelle. Aber was, wenn »Wahrheit« ohnehin gar nicht in den Fakten, in der getreuen Rekonstruktion einer Oberfläche liegt, und somit auch nicht »Lügen« das Problem sind?

Überlebende und Tote

Ein Verdacht bleibt: Der Baader von Roth, Scholz und Co. kann nur deshalb Pop sein, weil er tot und Geschichte ist – erste Generation, in einem frühen Stadium der fast noch »unschuldigen« und sich eben erst radikalisierenden Revolte. Baaders Festnahme, auf die Isolationshaft, Stammheimer Prozesse und die Zuspitzung der langen und elenden Konfrontation zwischen RAF und Staat folgte, muß bereits der Tod dieses Pop-Helden sein. Im Gegensatz dazu interessiert sich Andres Veiel immerhin für die Frage, weshalb jemand wie Wolfgang Grams noch 1984 in den Untergrund ging. Doch auch Grams zählt bereits zu den Toten. Kaum vorstellbar, daß



Holger Meins

sich jemand mit vergleichbarer Emphase den Lebenden widmete und die in der Diskussion nahezu nicht-existenten, heute noch in Haft befindlichen RAF-Gefangenen zu Kultfiguren erheben oder sich zumindest für sie interessieren würde. Es gibt sie noch, aber sie bleiben unsichtbar: Gespenster eben.

Die Reihe der aktuellen RAF-Filme ist noch nicht abgeschlossen und bleibt eine Reihe der persönlichen Porträts: *Starbuck*, wieder dokumentarisch, wieder fokussiert auf einen Toten der ersten Generation, verspricht, spannend zu werden, insofern Holger Meins selbst Filmemacher war, bevor er in den Untergrund ging und somit eine Schnittstelle zwischen Film und Terrorismus bildet.

So historisch die RAF geworden sein mag, Historisierung verhindert nicht den Anschluß an die Gegenwart, sie erleichtert

ihn vielmehr, macht das Vergangene verfügbar als entschärftes und bei Gelegenheit einsatzfähiges Material. Die Anschläge in den USA haben der Reaktualisierung einen zusätzlichen Schub gegeben. Schnell wurden in den Folgetagen z. B. durch Stefan Aust Parallelen zwischen alten und neuen Terroristen hergestellt, indem etwa auf die *Landsbut*-Entführung 1977, die Suizidbereitschaft der jeweiligen Protagonisten oder die Beziehungen zwischen RAF und palästinensischem Untergrund verwiesen wurde. Die größeren Verwandtschaften zeigten sich allerdings weniger zwischen den Akteuren selbst als in den Strategien der Reaktion: dem massiven Ausbau der »inneren Sicherheit«, in international erweiterter Dimension. »Bleierne Zeit, jetzt global«, nannte das die *Süddeutsche Zeitung*.

Der 11. September 2001 hat teilweise auch die Rezeption der – vorher entstandenen – Filme zum Terrorismus-Thema verändert. Und das 25jährige »Jubiläum« des Deutschen Herbstes naht, mit aktuellen Filmen, Lesungen, Ausstellungen und Theaterstücken diesmal wohl reich ausgestattet und mit Sicherheit unter ganz neuen Perspektivierungen und Instrumentalisierungen.

Literatur

- BUSCHE, Andreas. 2001. »German Ghost Stories«. In: *Spex* 6 (2001), 76–80.
- CONRADT, Gerd. 2001. *Starbuck. Holger Meins – ein Porträt als Zeitbild*. Berlin: Espresso.
- DAUM, Christine. 2001. »Der dritte Film oder ... wie gern würde ich einmal rebellisch sein«. Gespräch mit Andres Veiel. In: *nachdemfilm* 2, <http://www.nachdemfilm.de>.
- KÄSTNER, Ilona. 2001. »Black Box BRD«. *Disquisitionsprotokoll* 15, Duisburger Filmwoche 2001.
- KRAUS, Petra u.a. 1997. *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*. München.
- KRIEST, Ulrich. 2001. »Im Hinterland des Nihilismus. Ein Gespräch mit Christian Petzold«. In: *filmdienst*, 30. Januar 2001, 10–14.
- [RAF] Rote Armee Fraktion. 1998. »Warum wir aufhören.« In: *die tageszeitung*, 22. April 1998, 12 f.
- SCHOLZ, Leander. 2001. *Rosenfest*. München: Hanser.
- VOLK, Stefan. 2001. *Black Box BRD*. Hg. v. Institut für Kino und Filmkultur im Auftrag der Bundeszentrale für politische Bildung. Köln.