

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen

von Corina Erk

Ausgangsüberlegungen

Seit jeher besteht eine enge Verbindung zwischen dem RAF-Terrorismus, seinen Protagonisten und dem Kino respektive Film: Holger Meins studierte zusammen mit dem Dokumentarfilmer Harun Farocki im ersten Jahrgang an der DFFB (1966) das Fach Kamera und verantwortete den Agit-Prop-Film OSKAR LANGENFELD (1967) sowie den Kurzfilm ÜBER DIE HERSTELLUNG EINES MOLOTOWCOCKTAILS (1968); Gudrun Ensslin war kurzzeitig Schauspielerin – der experimentelle Kurzfilm DAS ABONNEMENT (1967), in dem sie mitwirkte, ist weniger pornografisch als im Nachhinein kolportiert wurde; Ulrike Meinhof schrieb das Drehbuch zu BAMBULE (1970), der kritischen, semi-fiktionalen Dokumentation über ein Mädchenerziehungsheim; der choleriche Dandy, Frauenschwarm, Waffennarr, Autofetischist und Tatmensch Andreas Baader, so der ihn umgebende Personen-Mythos, habe sich im Sinne seiner Selbstbildkonstruktion als Kinoheld im Stile James Deans oder Jean Paul Belmondos inszeniert und sei auch so wahrgenommen worden respektive wird noch immer so wahrgenommen; im Nachgang berichten etliche Zeitgenossen, die 1970er Jahre, etwa die Verhaftung Baaders, Meins' und Rasper 1972 in einem Frankfurter Hinterhof, seien ihnen wie ein Film – Krimi, Politthriller, Gangsterfilm oder Western – vorgekommen; etliche (semi-)wissenschaftliche historische Darstellungen des RAF-Terrorismus bedienen sich Film-Termini, beispielsweise wenn es um die Inszenierung der Kaufhausbrandstifter geht, usw.

Mit dem Omnibusfilm DEUTSCHLAND IM HERBST begann noch im Jahr des Höhepunkts des RAF-Terrorismus dessen Rezeption im und durch das Kino. Der Titel des Films wurde zur weithin tradierten Phrase, der RAF-Terrorismus selbst – neben Nationalsozialismus, 1968 und DDR – zu einer der Wegmarken deutscher Geschichte, denen sich das Kino

seither in extenso gewidmet hat, zumal die Leerstellen in Bezug auf die Geschichte des RAF-Terrorismus immer wieder zu dessen künstlerischer Be- und Verarbeitung einzuladen scheinen. Zugleich sind diese Leerstellen der RAF-Geschichte, etwa die Frage nach dem Mörder Siegfried Bubacks, zu denen sich die noch lebenden Ex-Terroristen wie Verena Becker nicht äußern, neben den künstlerischen Adaptionen des Themas und einer neuen Hinwendung zu gesellschaftspolitischen Fragestellungen in Zeiten allgegenwärtiger Krisen, dafür mitverantwortlich, dass der RAF-Erinnerungsdiskurs beständig fortgesetzt wird, zumal noch immer und aktuell wieder nach den Gründen für das Warum und Wie des Phänomens Terrorismus gesucht wird. Die Kunst, ergo auch der Film, erweist sich dabei als ein Feld der Ausübung von Sinnzuschreibungen und damit des Versuchs der Domestizierung der mitunter theatralischen terroristischen Gewalt, die im Kontext der RAF aus der Mitte der bürgerlichen Gesellschaft hervorgegangen ist.

Auf eine Phase der politisch-moralischen Auseinandersetzung mit dem bundesrepublikanischen Terrorismus im Kino im unmittelbaren Nachgang zur 1. RAF-Generation Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre folgte in den 1990er Jahren im Zuge des „German Cinema of Consensus“¹ (Eric Rentschler) eine ‚Verweigerung‘ von Filmemachern, sich mit dem RAF-Terrorismus auseinanderzusetzen. Erst mit dem Jahr 2000 hielt dieser wieder Einzug in die deutsche Kinolandschaft, wobei insbesondere Petzolds *DIE INNERE SICHERHEIT* aufgrund seiner neuartigen Ästhetik infolge der Berliner Schule breitere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Mit dem Jahr 2000 beginnen daher die hier vorliegenden Ausführungen, nicht nur, weil zu den genannten Spielfilmen – aufgrund des geringeren narrativen Anteils in Dokumentationen wurden diese infolge der engen Verbindung von Narration und Erinnerungskonstruktion hier vernachlässigt – nahezu keine Studien vorliegen, sondern auch, weil mit der Jahrtausendwende eine signifikante Zunahme an RAF-Filmen zu verzeichnen ist. Hierfür sind unter anderem folgende Aspekte verantwortlich:

¹ Eric RENTSCHLER: „From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus“. In: *Cinema and Nation*. Hg. v. Mette Hjort und Scott MacKenzie. London: Routledge 2000, S. 260–277, S. 264.

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen

- die RAF-Auflösungserklärung 1998,
- die ‚Jubiläen‘ des Deutschen Herbsts 1997 und 2007,
- die Diskussionen um die 68er-Vergangenheit Joschka Fischers und damit um das ‚Erbe‘ dieser Generation,
- die Begnadigungsdebatten in den Fällen Brigitte Mohnhaupt, Christian Klar und Birgit Hogefeld 2007,
- die noch ungelösten Fälle der RAF-Geschichte, deren Leerstellen sowie die mitunter diesbezüglich auftauchenden neuen Informationen (vgl. die Causa Verena Becker),
- dessen dadurch bedingte gespenstische Wiederkehr,
- der Status der RAF zwischen kulturellem und kommunikativem Gedächtnis,²
- der Status der Filme als ‚Speichermedien‘, die die RAF vor dem Vergessen bewahren,
- eine krisenhafte Gegenwart und die damit einhergehende Suche nach ‚Vorbildern‘,
- die verstärkte popkulturelle Überhöhung der RAF,
- ein RAF-Gedächtnisboom, der neben der Literatur auch und gerade das Kino erfasst hat und im Kontext eines generellen Erinnerungsbooms zu sehen ist,
- die Hinwendung zu ‚großen‘, relevanten Stoffen als Grundlage für Filmproduktionen,
- der Möglichkeit zur Vermarktung (nationaler) historischer Themen,
- der Blick auf den innerdeutschen Terrorismus im Nachgang zu 9/11,
- die Verhandlung eines deutschen Traumas,
- der grundsätzlich engen Verbindung zwischen (visuellen) Medien und Terrorismus als Zeichensystem mit narrativer Struktur,
- der ‚Hunger‘ nach (persönlichen) (Geschichts-)Bildern im von Visualität dominierten 21. Jahrhundert,
- den damit in Zusammenhang stehenden Bestrebungen hinsichtlich der Deutungshoheit im Geschichtsdiskurs.

² Zu den Begriffen vgl. Jan ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck ⁶2007 (= Beck'sche Reihe 1307).

Konzept, Zielsetzung und Methode

Im Kontext der Darstellung des RAF-Terrorismus seit 2000 war daher insbesondere eine bisher nicht existierende Gesamtanalyse des filmischen Umgangs mit dem RAF-Erinnerungsdiskurs sowie mit dem Mythos RAF – beide werden beim Sprechen über den bundesrepublikanischen Terrorismus sowie den die diesen aufgreifende Filme immer wieder unterschwellig oder offen mitverhandelt, vor allem vonseiten der Filmkritik – vonnöten. Herausgearbeitet werden sollte, ob und inwieweit sich die Post-2000-RAF-Filme zwischen den Polen Gedächtnisbildung und Gedächtnisreflexion sowie Mythoskonstruktion und Mythosdekonstruktion in Bezug auf den RAF-Terrorismus bewegen. Erinnerungskulturell motivierte Analysen der Filme standen daher im Zentrum. Zugleich sollte der Rückgriff auf die Aufnahme der Filme durch die Kritik den Blick auf deren gesellschaftlichen Stellenwert freigeben. Auch die Betrachtung des filmischen Umgangs mit der RAF-Ikonografie sowie den im kollektiven Gedächtnis zirkulierenden RAF-Erinnerungsbildern war notwendig, da sich hierdurch Aussagen über den Gehalt des Mythos RAF im jeweiligen Film treffen ließen.

Ziel war es folglich nicht, das reale Phänomen RAF-Terrorismus aufzuklären, die politischen Beweggründe der Akteure offenzulegen, psychologische Täterstudien zu entwerfen oder noch ungeklärte Taten aufzudecken; Ziel war es auch nicht, den historischen ‚Wahrheitsgehalt‘ oder die Authentizität der Post-2000-RAF-Filme herauszuarbeiten, moralische Bewertungskategorien an diese heranzutragen oder ihre stilistische Meisterschaft zu bewerten, sondern, indem die Formen der erinnerungskulturellen RAF-Rezeption im deutschen Spielfilm seit 2000 aufgezeigt werden, eine Bestandsaufnahme und Typologie derselben vorzulegen, die auf einem ähnlichen inhaltlichen und/oder ästhetischen Umgang der neun untersuchten Filme mit dem RAF-Terrorismus basiert.

Dezidiert hermeneutisch-filmimmanente Analysen mit Blick auf die Figurengestaltung, die Narration oder die stilistischen Merkmale der Filme wurden hierzu mit kulturwissenschaftlichen Fragestellungen der Erinnerungs- und Mythentheorie(n) ebenso verbunden wie mit einer Untersuchung der die Filme begleitenden, diese kontextualisierenden

Diskurse. Das Filmkorpus, eingeteilt nach Jahr der Spielfilme, ihrem Bezug zum RAF-Terrorismus, ihrer Verhandlung von RAF-Erinnerungen sowie ihrer Auseinandersetzung mit dem Mythos RAF, wurde bewusst umfangreich gestaltet, um repräsentative Ergebnisse zu den gegenwärtigen RAF-Spielfilmen zu erzielen.

Theoriebasis

Ausgegangen wurde daher von einem zweifachen Umstand: Zum einen handelt es sich beim Terrorismus um ein medial vermitteltes, auf Kommunikation basierendes Phänomen, denn nur wenn Bilder zu einem terroristischen Ereignis existieren, existiert auch dieses. Die Symbolik der terroristischen Tat macht diese für mediale Inszenierungen anschlussfähig.

Zum anderen ist festzustellen, dass der Film, angesichts unseres auf Visualität fixierten Zeitalters, sowohl als kulturelles Leitmedium des kollektiven Gedächtnisses fungiert als auch als nicht bewusst wahrgenommener medialer Rahmen (Cadres Médiaux)³ autobiografischer Erinnerungen (Konfabulation, Quellenamnesie).⁴ Mittels Medien wie Filmen hat das Individuum Anteil am kollektiven Gedächtnis. Das heißt: Im und mit dem Film können individuelle wie kollektive Gedächtnisse repräsentiert und vermittelt (Gedächtnis/Erinnerungsbilder im Film), geprägt (Gedächtnis/Erinnerungsbilder durch den Film) – etwa wenn der Film als Instrument für Geschichtspolitik fungiert – und reflektiert werden. Neben dieser Subjekt-Rolle ist der Film auch selbst erinnerungskulturelles Objekt z. B. in Form von Genres oder Monolithen der Filmgeschichte, Träger und medialer Cue von Erinnerungen sowie ein nicht neutrales Instrument der Vergangenheits(-re-)konstruktion. Im Sinne des Prosthetic Memorys (Alison Landsberg)⁵

³ Vgl. Astrid ERL: „Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Hg. v. Astrid Ertl und Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2004 (= Medien und kulturelle Erinnerung 1), S. 3–22.

⁴ Vgl. Harald WELZER: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck 2005 (= Beck'sche Reihe 1669).

⁵ Vgl. Alison LANDSBERG: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP 2004.

dient das Medium Film Folgegenerationen als unbewusste Erinnerungsstütze nicht selbst erlebter Ereignisse. Dem Film ist daher das Potential zu eigen, individuelle und kollektive Erinnerungen zu prägen, indem sich Erinnerungen über die Rezeption ihrer medialen Repräsentationsformen herausbilden.

Zudem kann der Film aufgrund alternativer Vergangenheitsentwürfe zur Herausbildung von Erinnerungskonkurrenzen und eines kontrapräsentischen Gegen-Gedächtnisses beitragen. Im Kontext der RAF-Familienfilme sind zudem erstens das auf Kommunikation (Conversational Remembering, Memory Talk) und sozialer Interaktion basierende Gedächtnis der Erinnerungsgemeinschaft Familie (Harald Welzer)⁶ und zweitens das Konzept des Postmemorys, demzufolge Erinnerungen der Kindergeneration von denen der (traumatisierten) Elterngeneration beeinflusst werden (Marianne Hirsch),⁷ von Bedeutung.

Für den RAF-Film bedeutet dies: Als Erinnerungssubjekt bilden die Filme RAF-Erinnerungsbilder ab. Daher speisen sie sich aus dem Bestand kollektiv geteilter, mitunter ikonografischer RAF-Erinnerungsbilder ebenso wie sie zu diesen im Sinne von Gedächtnisbildung beizutragen vermögen. Zugleich gelangen die Filme über die Inszenierung der RAF-Erinnerungsbilder gegebenenfalls zu einer Reflexion derselben. Sofern die Filme als relevant wahrgenommen werden, erfahren sie selbst Einzug in das kollektive RAF-Gedächtnis, werden folglich Erinnerungsobjekte. Darüber hinaus bildet der RAF-Film, indem er ikonografische RAF-Erinnerungsbilder intermedial rezipiert und sofern er als Genre existiert, ein eigenes innerfilmisches Gedächtnis aus.

Zugleich wurde angenommen, dass die Darstellung der RAF im Post-2000-Film dazu beitragen kann, den polyphonen, sich an die Gegebenheiten der jeweiligen Gegenwartsgesellschaft adaptierenden Mythos RAF⁸ sowie dessen popkulturelle, politisch unwirksame Variante⁹ affir-

⁶ Vgl. Harald WELZER: „Familiengedächtnis. Zum Verhältnis von familialer Tradierung und Aufklärung über Geschichte“. In: Jahrbuch für Pädagogik (2003), S. 155–171.

⁷ Vgl. Marianne HIRSCH: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP 2012.

⁸ Die verschiedenen Mythologeme wurden von den Terroristen (z. B. Mythologem vom bewaffneten Kampf, Mythologem der Kill-Fahndung, Mythologem der Isolationsfolter, Mythologem der Vernichtungshaft, Opfer-/Martyrer-Mythologem, Mythologem vom

mierend zu proliferieren, aber auch kritisch zu reflektieren sowie dessen Entstehungs- und Instrumentalisierungsmechanismen, vor allem in medialen Zusammenhängen, aufzudecken, um den Mythos RAF auf diese Weise zu dekuivrieren.

Der Mythos RAF – im Sinne des funktionalistischen, ideologiekritischen Mythenbegriffs Roland Barthes'¹⁰ wird die RAF als (mitunter politisch instrumentalisiert) Alltagsmythos bewertet – wird daher nicht konträr zur faktisch ‚korrekten Wahrheit‘ der RAF-Historie verstanden, sondern als ein Erinnerungsmodus im Kontext derselben. Die RAF-Filme sind demzufolge sowohl mediale Materialisierungsformen der RAF-Erinnerungen als auch des Mythos RAF, der sich vor allem auf Baader, Ensslin, Meinhof und Meins als Terroristen der 1. Generation bezieht.

Leitfragen

- Welche RAF-Erinnerungen und RAF-Mythologeme werden in den Filmen rezipiert?
- Welche (ikonografischen) RAF-Erinnerungsbilder liegen in den Filmen vor?
- Wie wird die RAF in den Filmen ästhetisch inszeniert?
- Welche inhaltlichen Schwerpunkte setzen die Filme?
- Was sagt all dies über die Pole Gedächtnisbildung/Gedächtnisreflexion und Mythoskonstruktion/Mythosdekonstruktion im jeweiligen Film aus?
- Wirken die Filme auf ein RAF-Gegen-Gedächtnis hin, indem sie neue RAF-Erinnerungsbilder inszenieren?

Gefangenemord) ebenso geprägt wie vom Sympathisantenumfeld, dem Staat, den Medien und der gesellschaftlichen Öffentlichkeit. Vgl. Wolfgang KRAUSHAAR: „Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsfantasie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1186–1210.

⁹ Der Schwerpunkt hierbei liegt auf der Verbindung von Sex and Crime, Starkult sowie damit einhergehend Entpolitisierung, Trivialisierung, Dekontextualisierung, Ikonisierung, Glorifizierung, Gewaltüberhöhung, Romantisierung, Heroisierung, Ästhetisierung (Radical Chic) und Kommerzialisierung („RAF sells“, KRAUSHAAR: „Mythos RAF“, S. 1207).

¹⁰ Vgl. Roland BARTHES: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92).

- Arbeiten die Filme gegebenenfalls selbstreflexiv?
- Wissen die Filme im Sinne eines Genres RAF-Film um ihre eigene Geschichte, indem sie ein innerfilmisches RAF-Gedächtnis ausprägen?
- Welche Tendenzen der filmischen Be- und Verarbeitung des RAF-Terrorismus seit 2000 lassen sich herausarbeiten?

Hypothesen

- Die Post-2000-RAF-Filme changieren, indem sie RAF-Erinnerungen visualisieren, zwischen Prägung und Reflexion des RAF-Erinnerungsdiskurses.
- Die RAF-Filme schöpfen folglich zugleich aus dem Bestand an RAF-Bildern, wie sie zur RAF-Ikonografie beitragen und auf diese Weise das kollektive RAF-Gedächtnis mitgestalten können.
- Mitunter werden RAF-Erinnerungsbilder in und durch die Filme aber auch bewusst inszeniert, um das Zustandekommen derselben zu visualisieren.
- An einer politischen Positionierung sind die RAF-Filme seit der Jahrtausendwende im Vergleich zu ihren Vorläufern in den 1970er Jahren nicht interessiert.
- Gerade in den ‚Familienfilmen‘, auf denen ein Schwerpunkt der RAF-Filme seit 2000 liegt, wird das Sujet RAF an den Rand gedrängt und dient vor allem als Auslöser für die Verhandlung identitätsstiftender Fragen zwischen terroristischer Elterngeneration und deren Kindern. Auf diese Weise überlappen sich in ihnen individuelle wie kollektive RAF-Erinnerungen.
- Insofern die RAF in den Filmen mythisch überhöht wird, handelt es sich um einen narrativ vorgehenden Erinnerungsmodus (Astrid Erll).¹¹
- Insbesondere die popkulturell motivierten RAF-Filme gehen selbstreflexiv vor, indem sie der Medialität der RAF-Erinnerungen filmischen Ausdruck verleihen. In dieser ‚Grauzone‘ operieren sie zwi-

¹¹ Zu den Modi der Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses vgl. Astrid ERLL: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen

schen Konstruktion und Dekonstruktion des Mythos RAF, zwischen dessen affirmierender Proliferation und dessen kritischer Offenlegung durch mythische Überhöhung, insbesondere mit formalen Mitteln.

- Auf diese Weise alludieren sie die popkulturellen RAF-Adaptionen auf die Meinungsmacht der Medien im RAF-Erinnerungsdiskurs. Dies macht ebenso ihren Reiz aus wie der Hang der RAF-Popkultur zu Provokation und Spiel mit den RAF-Mythologemen.
- Insgesamt geht es den Filmen weniger um eine Historisierung der RAF, als um eine reflektierte Auseinandersetzung mit der RAF-Erinnerungskultur und den Bestandteilen des Mythos RAF.

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – Analyseüberblick

Grundsätzlich werden zwei Phasen der Rezeption des RAF-Terrorismus im Film angenommen: vor und nach 2000. Diese lassen sich nach inhaltlichen Kriterien noch weiter differenzieren. Während der subjektive Blick auf den RAF-Terrorismus nach 2000 zunimmt, widmen sich insbesondere die Filme der 1970er und 1980er Jahre politischen Fragestellungen im Umfeld der RAF (DEUTSCHLAND IM HERBST), etwa den Auswirkungen von Terrorismus, Presse und staatlichem Handeln auf den Einzelnen (DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM, MUTTER KÜSTERS' FAHRT ZUM HIMMEL, MESSER IM KOPF) oder gehen, wie STAMMHEIM, geschichtsrekonstruktiv vor.

In Einzelfällen sind Wesensmerkmale der Post-2000-RAF-Filme bereits in deren Vorgängern angelegt, etwa den eher persönlichen Blick auf den Terroristen als ‚Privatmann‘ anhand der Familienthematik (DIE BLEIERNE ZEIT, DIE REISE) oder der satirische Umgang mit dem Stoff (DIE DRITTE GENERATION), wohingegen Filme aus dem Ausland vor allem den internationalen Terrorismus in den Blick nehmen. Mit TODESPIEL ragt ein Doku-Drama ein Jahr vor der Auflösungserklärung singulär aus den im Grunde nicht vorhandenen RAF-Filmen der 1990er Jahre hervor, zumal Breloers ‚pro-staatlicher‘ TV-Zweiteiler nach einer Historisierung der RAF strebt.

Demzufolge wird aufgrund der thematisch-strukturellen wie stilistischen Heterogenität der RAF-Filme inklusive des Fehlens eines paradigmatischen, repräsentativen Vertreters als Bezugspunkt sowie einer Reihe gemeinsam geteilter, rekurrierender, konventioneller Merkmale im Sinne eines Genrekatalogs (Filmebene), der Absenz von das Genre-Label „RAF-Film“ verwendende Vermarktungsstrategien (Produzenten-ebene) sowie des mangelnden gesellschaftlichen Bewusstseins über die Vielzahl und potentielle Zusammengehörigkeit der vorhandenen Filme (Rezipientenebene) die Existenz eines eigenen Genres, trotz des grundsätzlichen gemeinsamen Stoffs RAF-Terrorismus, zum jetzigen Zeitpunkt abgelehnt; zumal da, wenngleich sich in der Filmkritik immer wieder Verwendungen des Terminus „RAF-Film“ finden lassen, nur in Ausnahmefällen interfilmische Referenzen im Sinne eines internen RAF-Film-Gedächtnisses vorhanden sind. Im Gegensatz zu den kollektiv zirkulierenden RAF-Erinnerungsbildern haben sich die Prä-2000-RAF-Filme keineswegs umfänglich in diejenigen nach 2000 im Sinne eines Genre-Gedächtnisses des RAF-Films eingeschrieben.

Um zu einer Beantwortung der Ausgangsfragen zu kommen, wurden die neun ausgewählten Filme der zumeist nachgeborenen Regisseurinnen/Regisseure daher in drei strukturell-inhaltlich motivierte Großgruppen eingeteilt: auf die Zeitgeschichte und Biografien referierende Filme (DIE STILLE NACH DEM SCHUSS, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX, WER WENN NICHT WIR), parodistisch vorgehende popkulturelle RAF-Filme (BAADER, THE RASPBERRY REICH) sowie retrospektive RAF-Familienfilme mit Generationenkonflikt (DIE INNERE SICHERHEIT, ES KOMMT DER TAG, SCHATTENWELT, DAS WOCHENENDE).

Zwischenergebnis 1: Filme der Gruppe zeitgeschichtlich-biografischer Stoffe

DIE STILLE NACH DEM SCHUSS, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX und WER WENN NICHT WIR zählen, da sie direkt auf die 1960er/1970er Jahre sowie deren Akteure rekurrieren und aus dem Bilderbestand des RAF-Terrorismus schöpfen, zur Gruppe zeitgeschichtlich-biografischer Filme. Mit Re-Enactment-Mitteln stellen sie in mal stärkerem, mal schwä-

cherem Maße den RAF-Terrorismus im Filmbild nach. Im Sinne des Prosthetic Memorys (Landsberg) ist ihnen demgemäß das Potential zu eigen, die nicht selbst erlebte Vergangenheit als individuelle wie kollektive Erinnerung auszubilden. Die Filme fungieren, so ließe sich konstatieren, als ‚wahrhaftige‘ Träger der RAF-Erinnerungen und wirken daher prägend auf das kollektive RAF-Gedächtnis. Vor allem dem BAADER MEINHOF KOMPLEX ist aufgrund seiner filminternen wie -externen Authentifizierungsstrategien diese Wirkung zuzuschreiben.

Indem sie jedoch deutungs offen bleiben (DIE STILLE NACH DEM SCHUSS), vielfältige Erinnerungsbilder inszenieren (WER WENN NICHT WIR) und das Zustandekommen derselben darstellen sowie ihren eigenen Wahrheitsanspruch in Frage stellen (DER BAADER MEINHOF KOMPLEX), überlagern sie die tatsächliche RAF-Vergangenheit nicht in toto oder wirken Gedächtnis stiftend im Sinne einer Geschichtspolitik,¹² auch wenn die Filmkritik sie in diese Richtung zu interpretieren geneigt ist. Aufgrund externer Zuschreibungen werden DIE STILLE NACH DEM SCHUSS, DER BAADER MEINHOF KOMPLEX und WER WENN NICHT WIR dennoch zumeist im Sinne Gedächtnis prägender RAF-Erinnerungsfilme gewertet und als Mediated Memories,¹³ die die Grundlage für die RAF-Erinnerungen zukünftiger Generationen in Form eines Prosthetic Memory bilden.

Ohnehin tradieren sie, indem sie sich des Verfahrens der Remediation (Astrid Erll)¹⁴ bedienen (= der Repräsentation eines Mediums in einem anderen), bereits existierende RAF-(Erinnerungs-)Bilder in den eigenen Filmbildern. Vor allem DER BAADER MEINHOF KOMPLEX remediatisiert RAF-Bilder in Form von Fotografien und TV-Aufnahmen; in ihm erfolgt aber auch die Mediatisierung von RAF-Erinnerungen, wie dem Sprung Meinhofs in den Untergrund, in Form von fiktionalen Filmbildern. Sein detailgetreues Re-Enactment sowie seine Authentizitätsbestrebungen führen dazu, dass das in ihm Dargestellte als *das* RAF-Gedächtnis wahrgenommen werden kann (immediacy, unmediated memories), gleichwohl nicht zwingend muss, da er die Entstehung der RAF-

¹² Empirische Studien zu ihrer Wirkung auf das Publikum fehlen bislang.

¹³ Vgl. José van DIJCK: *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford UP 2007 (= Cultural Memory in the Present).

¹⁴ Vgl. Astrid ERL: *Prämediation – Remediation. Repräsentationen des indischen Aufstands in imperialen und post-kolonialen Medienkulturen (von 1857 bis zur Gegenwart)*. Trier: WVT 2007 (= ELCH 23).

Erinnerungsbilder ebenso thematisiert wie seine eigene Fiktionalität (hypermediacy).¹⁵

Zwischenergebnis 2: Popkulturelle RAF-Filme

Wie den Vertretern der zeitgeschichtlich-biografischen Gruppe ‚ergeht‘ es auch den RAF-Popfilmen: Der Versuch der filmischen Dekonstruktion des Mythos RAF mag immer auch zu dessen Proliferation beitragen. Jedoch greift die BAADER und THE RASPBERRY REICH vonseiten der Filmkritik attestierte entpolitisierte, enthistorisierte Trivialisierung „Thesaurus zitierbarer Oberflächen-Elemente“¹⁶ und ästhetisierende, verklärende Heroisierung der RAF („RAF goes Pop“)¹⁷ im Sinne eines romantisierenden Radical Chic („Prada Meinhof“)¹⁸ zu kurz. Denn die popkulturellen Filme reflektieren mit ihren auf Zitation, Intermedialität, Ironie, Übertreibung, Parodie und Selbstbespiegelung ausgerichteten filmischen Verfahren die Fremd- und Selbststilisierung der RAF-Terroristen, den medialen Gehalt des Terrorismus, das Zustandekommen von RAF-Erinnerungsbildern sowie die Zeichenhaftigkeit dieser Ikonen.

Die RAF-Pop-Filme spielen ganz bewusst mit einer scheinbaren positiven Überhöhung des Mythos RAF, um den Empörungsgestus, der mit dem Sprechen über die RAF verbunden ist, offenzulegen. Folglich er-

¹⁵ Vgl. Astrid ERL und Ann RIGNEY: „Introduction. Cultural Memory and its Dynamics“. In: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Hg. v. Astrid ERL und Ann Rigney. Berlin: de Gruyter 2012, S. 1–11.

¹⁶ Niels WERBER: „Die Prada-Meinhof-Bande. Die Popkultur liebt das Spiel mit Emblemen des Terrors. Wird das jetzt anders?“. In: *Literaturen 12* (2001), S. 28–31, S. 31.

¹⁷ Reinhard MOHR: „Die Prada-Meinhof-Bande“. In: *Der Spiegel*, Nr. 9/2002, S. 202–204, S. 202.

¹⁸ Über eine RAF-Modestrecke in der dänischen Frauenzeitschrift *Damernes Verden* (zu Deutsch: *Die Welt der Damen*) aus dem Jahr 1997 ebenso wie über „Prada Meinhof“-T-Shirts des Hamburger Labels *Maegde und Knechte* (1998) und eine Fotostrecke mit inszenierten Bildern der Toten von Stammheim des Magazins *Tussi Deluxe* (2001), abgedruckt in *MAX*, informiert Susanne REGENER: „RAF als Bild. Medialisierungen von Fahndungsfotografien der Roten Armee Fraktion“. In: *Kriminologisches Journal* 44.3 (2012), S. 198–214. Vgl. zudem Rolf SACHSSE: „Prada Meinhof. Die RAF als Marke. Ein Versuch in politischer Ikonologie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1260–1269.

weist sich die Popkultur als ein von der Gegenwart geprägter Erzählrespektive Erinnerungsmodus im Kontext der RAF, wie dies für den Mythos insgesamt gilt. Sie ist überdies Ausdruck der Potenzierung der RAF-Erinnerungsbilder zu Ikonen des kollektiven RAF-Gedächtnisses. Zudem legen die popkulturellen Filme den Schwerpunkt auf die performative Seite des Terrorismus und alludieren auf diese Weise auf das Konzept der Propaganda der Tat sowie auf die Zeichenhaftigkeit der Gewalt.

Weder BAADER noch THE RASPBERRY REICH geht es um das Erzählen eines kohärenten RAF-Narrativs. Vielmehr wenden sie sich mit ihren collageartigen Verfahren gegen den hegemonialen RAF-Diskurs im Sinne eines RAF-Gegen-Gedächtnisses. Ihr subversiver Blick auf die RAF ist dabei gleichermaßen subjektiv wie (selbst-)reflexiv. Mittels der Repetition und Variation von zum Teil mythischen RAF-Erinnerungsbildern wird auf das kollektive RAF-Gedächtnis angespielt und zugleich persifliert. Die mediale Inszenierung des RAF-Terrorismus und mit ihm des kollektiven RAF-Gedächtnisses legen BAADER und THE RASPBERRY REICH daher offen.

Zwischenergebnis 3: RAF-Familienfilme

Die RAF-Familienfilme sind über eine Reihe von Merkmalen miteinander verbunden, die es rechtfertigen, sie in einer Gruppe zusammenzufassen: Vonseiten der Filmkritik wird häufig bemängelt, dass sie die politische Seite des Terrorismus zugunsten der privaten in den Hintergrund drängen und enthistorisieren würden. In der Tat bieten sie keine filmischen Retrospektiven auf den RAF-Terrorismus, sondern Erzählungen im Kontext eines Familienkonflikts. Da es sich bei ihnen nicht um Re-Enactment-Filme handelt, umgehen sie die Reproduktion von im kollektiven Gedächtnis verankerter RAF-Bilder, um stattdessen das Geschehen in die Gegenwart zu verlagern und sich dem privaten, persönlichen Blick auf die Auswirkungen des RAF-Terrorismus auf die Folgegeneration zu widmen. Die Makroebene der Zeitgeschichte wird in ihnen folglich anhand der ‚Mikropolitik‘ (Schuld, Reue, Vergebung) innerhalb der Familie gespiegelt.

Überdies sind die RAF-Familienfilme aufgrund folgender Faktoren gruppierbar: auf Erinnerungen basierende Identitätskonstruktion als zentrales Thema; Tendenz hin zu Kammerspielen; offener Schluss ohne ausdeutende Konfliktlösung; Schlussbild mit einer allein zurückbleibenden Figur; Anklage der Kinder gegenüber der RAF-Terroristen-Generation im Rahmen konfrontativer Figurenkonstellationen; Rolle von Autofahrten zur Reise in die Vergangenheit der Familiengeschichte und zur Aktivierung eines Erinnerungsstroms, wobei das Auto als Schutz- und Konfrontationsraum zugleich fungiert; Ex-Terroristen alle- samt als gebrochene Gestalten, keine Heroen; Leben in der Gegenwart von den Erinnerungen an die Vergangenheit bestimmt; Wiederkehr der Vergangenheit in Form der Kinder; Figuren als Getriebene, die jedoch nicht vor ihren Erinnerungen flüchten können; zunehmend ‚terroristi- sche‘ Kinder; Wendung der Filme von Vergangenheits- zu Gegenwarts- bewältigung; Ausstellen generationeller Konflikte; beschädigte Identitäten der Kinder aufgrund der Absenz der Eltern in ihrem Leben; Kinder als Einbruch der Vergangenheit in gegenwärtiges Leben der Ex-Terroristen; Streben nach Aufarbeitung der Familienvergangenheit aufseiten der Kinder; keine direkte Beschäftigung mit RAF- Mythologemen; Konstruktion von RAF-Gegen-Gedächtnissen mit der Darstellung ‚schwacher‘ Terroristen; das Scheitern der Familie als Erin- nerungs- und Lebensgemeinschaft.

Mit dem von den RAF-Familienfilmen ausgestellten Zwang zum Erin- nern gehen innerhalb des Familiensettings filmische Reflexionen über die Bedeutung von Erinnerungen im Zusammenhang mit dem (hier unterbrochenen) Familiengedächtnis bei der Herstellung eines konsi- stenten Selbstbilds einher, über die Folgen scheiternden Memory Talks aufgrund fehlender Familienerinnerungen,¹⁹ über die gleichermaßen nicht zwingend positive Rolle von Medien als Memory Cues und Prosthetic Memory sowie über die Auswirkungen des RAF-Terrorismus auf ein von traumatischen Erlebnissen beeinflusstes Postmemory, das aus der nationalsozialistischen Vergangenheit der Großelterngeneratio-

¹⁹ Vgl. Harald WELZER: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung.* München: Beck 2005 (= Beck'sche Reihe 1669).

nen hervorgegangen und auf die Enkelgeneration, vermittelt über den RAF-Terrorismus der Elterngeneration, übergegangen ist.

Eine politische, das kollektive RAF-Gedächtnis prägende Haltung lässt sich aus diesen Filmen ebenso wenig ablesen wie eine positive Heroisierung der Terroristen im Stile der Pop-Ikone Andreas Baader. Statt des Mythos RAF als Erinnerungsmodus stellen sie die Familie in den Mittelpunkt der filmischen Narration, indem sie diese mit der Zeitgeschichte ebenso verbinden wie mit individuellen Identitätskonstruktionen, und fokussieren sich, in Anlehnung an von Trottas *DIE BLEIERNE ZEIT* (1981) oder Markus Imhoofs *DIE REISE* (1986), auf den ‚Familienterrorismus‘ als Teil des kommunikativen RAF-Gedächtnisses.

Tendenzen und Fazit

Hinsichtlich des RAF-Films seit den 1970er Jahren, der seit jeher ein sowohl inhaltlich als auch personell vor allem westdeutsches Phänomen ist, lässt sich eine gewisse Entwicklung ausmachen: von kritisch engagierten Filmen über einen zunehmend privaten Blick auf die RAF und Versuchen des ‚offiziell gültigen‘ RAF-Films hin zu einem ausdifferenzierten Feld nach 2000 mit zeitgeschichtlich-biografischen und popkulturellen Filmen sowie Familiennarrativen der Jetzt-Zeit.

Im Kontext des kollektiven RAF-Terrorismus kommt den Filmen potentiell eine dreifache Funktion zu: als Erinnerungsdarstellungs-, Erinnerungsbildungs- sowie Erinnerungsreflexionsmedien. Mitunter beziehen sich die Filme, vor allem *DER BAADER MEINHOF KOMPLEX*, dezidiert auf RAF-Erinnerungsbilder (Remediation), sie schaffen neue (Mediation) und setzen Ikonen aus anderen Gebieten zu den RAF-Bildern in Beziehung (Prämediation). Die Post-2000-Filme wenden sich überdies der Relevanz von Medien bei der Erinnerungs(re-)konstruktion (immediacy, hypermediacy) sowie der Bedeutung von Erinnerungen bei der Selbstbildkonstitution zu.

Statt auf visuelle Experimente setzt die Mehrzahl der Filme jedoch auf psychologische Filmnarrationen, die Handlung dominiert zumeist die Ästhetik. Ein Schwerpunkt der filmischen Auseinandersetzung mit dem RAF-Terrorismus liegt auf dem Thema Familie. Die Makroebene der

Zeitgeschichte wird hierbei mit der Ebene autobiografischer Erinnerungen verbunden, Stichwort ‚Familienterrorismus‘. Zugleich thematisieren diese Filme die Relevanz von Erinnerungen bei der Identitätskonstruktion ihrer Protagonisten. Diese Filme bedienen sich nicht der im kollektiven RAF-Gedächtnis verankerten, mitunter ikonografischen Bilder und stiften auch keine neuen.

Statt um (politische) Gedächtnisbildung und Schaffung eines homogenen RAF-Gedächtnisses geht es den Filmen seit 2000 vor allem um die Reflexion der RAF-Erinnerungen sowie deren medialer Bedingtheit. Die gesellschaftspolitische Relevanz der RAF-Filme ist ohnehin aufgrund eines fehlenden Kanons und bedingt durch die fast ausnahmslos niedrigen Zuschauerzahlen als gering einzustufen, zumal da sich die meisten Filme kaum dezidiert pro oder contra RAF positionieren. Von politisierten respektive politisierenden Filmen kann demgemäß keine Rede sein. Ein geschichtsdidaktischer Impetus ist hierbei nicht vorhanden; vielmehr kommt der Interpretationsleistung des Rezipienten herausgehobene Bedeutung zu. Die Filme werden zudem häufig von einem antagonistisch-reflexiven Erinnerungsmodus getragen. Authentifizierungsverfahren wie Re-Enactment dominieren demzufolge keineswegs; so sie vorhanden sind, werden die Filme von außen zumeist auf ihren Wahrheitsgehalt überprüft.

Ogleich der persönliche Blick auf den RAF-Terrorismus im Vergleich zu den Filmen der 1970er und 1980er Jahre, etwa in Form von Kammerspielen, zugenommen hat, vollziehen die Post-2000-RAF-Filme zumeist eine Dekonstruktion des Mythos RAF. Die gezeigten Terroristen sind folglich in der Mehrzahl keine heroischen Gestalten, mit denen die Kameraführung Identifikation ermöglichen würde; mitunter wird auch die extreme Gewalt des Terrorismus ausgestellt, wohingegen auf einen RAF-Totenkult verzichtet wird. Bisweilen verleihen die Filme mit diesen Verfahren einem RAF-Gegen-Gedächtnis Ausdruck.

Wenngleich jede Darstellung des Mythos RAF die ‚Gefahr‘ seiner Tradierung in sich birgt, so kommen doch gerade in den popkulturellen RAF-Filmen persiflierende Momente zum Vorschein, die die ‚Gemachtheit‘ des Mythos RAF offenlegen. Die RAF-Ikonografie wird in diesen Filmen nicht positiv überhöht, sondern verfremdend-provokant darge-

boten. Überdies korreliert die Disparität der RAF-Erinnerungen mit der ästhetischen und inhaltlichen Heterogenität der Filme. Folglich bilden die Filme die Vielfalt des RAF-Diskurses ab, indem sie Aufschluss über die mannigfaltigen Erinnerungsbilder des kollektiven RAF-Gedächtnisses geben, statt dieses zu homogenisieren.

Der eine, zumal handlungsleitende RAF-Film existiert nicht. Wenngleich den Filmen bisweilen das Potential zu eigen ist, RAF-Erinnerungsbilder zu stiften, wird sich erst mit größerem Rezeptionsabstand anhand empirischer Studien untersuchen lassen können, inwiefern ein Film wie DER BAADER MEINHOF KOMPLEX tatsächlich das kollektive RAF-Gedächtnis geprägt hat. Zumeist sind es die die Filme begleitenden Diskurse in der Öffentlichkeit allgemein und spezifisch in den Feuilletons, die Aufschluss über Bestrebungen nach der Deutungshoheit im RAF-Erinnerungsdiskurs sowie der Forderung nach der stilistisch, historisch wie moralisch ‚korrekten‘ Darstellung des Terrorismus geben. Die Vielzahl der neuen RAF-Filme hingegen sowie deren Verweigerungshaltung, ein konsistentes Geschichtsbild der RAF vorzulegen, verweisen auf die Heterogenität des kollektiven RAF-Gedächtnisses; sie belegen, dass die Geschichte des bundesrepublikanischen Terrorismus noch nicht abschließend historisiert ist, indem sie Erinnerungskonkurrenzen Ausdruck verleihen. Auf diese Weise machen die RAF-Filme weniger Aussagen über die tatsächliche Realität des Terrorismus, sondern vielmehr über den ‚Stand‘ der RAF-Erinnerungen in der Gegenwart.

Literatur

ASSMANN, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 2007 (= Beck'sche Reihe 1307).

BARTHES, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= es 92).

DIJCK, José van: *Mediated memories in the digital age*. Stanford: Stanford UP 2007 (= Cultural Memory in the Present).

- ERLL, Astrid und Ann RIGNEY: „Introduction. Cultural Memory and its Dynamics“. In: *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*. Hg. v. Astrid Erll und Ann Rigney. Berlin: de Gruyter 2012, S. 1–11.
- ERLL, Astrid: „Medium des kollektiven Gedächtnisses: Ein (erinnerungs-)kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff“. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Hg. v. Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin: de Gruyter 2004 (= Medien und kulturelle Erinnerung 1), S. 3–22.
- ERLL, Astrid: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler 2005.
- ERLL, Astrid: *Prämediation – Remediation. Repräsentationen des indischen Aufstands in imperialen und post-kolonialen Medienkulturen (von 1857 bis zur Gegenwart)*. Trier: WVT 2007 (= ELCH 23).
- HIRSCH, Marianne: *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia UP 2012.
- KRAUSHAAR, Wolfgang: „Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hg. v. Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1186–1210.
- LANDSBERG, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia UP 2004.
- MOHR, Reinhard: „Die Prada-Meinhof-Bande“. In: *Der Spiegel*, Nr. 9/2002, S. 202–204.
- REGENER, Susanne: „RAF als Bild. Medialisierungen von Fahndungsfotografien der Roten Armee Fraktion“. In: *Kriminologisches Journal* 44.3 (2012), S. 198–214.
- RENTSCHLER, Eric: „From New German Cinema to the Post-Wall Cinema of Consensus“. In: *Cinema and Nation*. Hg. v. Mette Hjort und Scott MacKenzie. London: Routledge 2000, S. 260–277.
- SACHSSE, Rolf: „Prada Meinhof. Die RAF als Marke. Ein Versuch in politischer Ikonologie“. In: *Die RAF und der linke Terrorismus*. Band 2. Hamburg: Hamburger Edition 2006, S. 1260–1269.
- WELZER, Harald: „Familiengedächtnis. Zum Verhältnis von familialer Tradierung und Aufklärung über Geschichte“. In: *Jahrbuch für Pädagogik* (2003), S. 155–171.

Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen

WELZER, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck 2005 (= Beck'sche Reihe 1669).

WERBER, Niels: „Die Prada-Meinhof-Bande. Die Popkultur liebt das Spiel mit Emblemen des Terrors. Wird das jetzt anders?“. In: *Literaturen* 12 (2001), S. 28–31.