

## Medienereignisse der 68er-Bewegung und des Terrorismus der 70er Jahre in der Gegenwartsliteratur

F. C. Delius, Ulrike Draesner, Leander Scholz, Uwe Timm<sup>1</sup>

### I. Massenmediale Bilder als Gedächtnismedien des Mythenkomplexes ,1968‘

Nicht mehr so sehr als Kette kontingenter historischer Ereignisse findet ,1968‘ heute Beachtung, sondern als Mythos<sup>2</sup> und als geschichtspolitisches Konstrukt, dessen Entstehung, Deutung und Bewertung parallel laufen und bis heute nicht abgeschlossen sind. Eine Bilanz käme auch zum 40. Jahrestag verfrüht.<sup>3</sup> Je nach Fokus und methodischer Vorliebe des Interpreten handelt es sich um einen nationalen „Erinnerungsort“,<sup>4</sup> einen „Assoziationsraum gesellschaftlicher Zuschreibungen und auktorialer Selbstdeutungen“<sup>5</sup> – oder um ein Datum der Mediengeschichte.<sup>6</sup> Die Medienwissenschaftlerin Kathrin Fahlenbrach hat der Studentenbewegung, die sich ja vor allem in ihrem Kampf gegen die Springer-Presse selbst als medienkritisch sah, virtuosen Umgang mit den Massenmedien zum eigenen Nutzen unterstellt, „gezielt auf die Rezeption in den Massenmedien ausgerichtete [...] visuell inszenierte[...] Protestformen“. Die 68er inszenierten demnach jene Tableaus ihrer selbst, die sie, zeitgleich mit der endgültigen Durchsetzung des Fernsehens zum Medium für alle, omnipräsent machten.<sup>7</sup> Schon zum 25. ‚Jubiläum‘ vermerkte der

- 1 Die Primärtexte werden nach folgenden Ausgaben (im Fließtext jeweils mit Sigle plus Seitenzahlen in Klammern) zitiert: Uwe Timm: *Der Freund und der Fremde*. Eine Erzählung. München 2007. (Sigle: F) – Leander Scholz: *Rosenfest*. Roman. München 2003. (Sigle: R) – Ulrike Draesner: *Spiele*. Roman. München 2005. (Sigle: S) – Friedrich Christian Delius: *Mogadischu Fensterplatz*. In: Ders.: *Deutscher Herbst*. Drei Romane. Reinbek 2005, S. 221-431. (Sigle: M).
- 2 Vgl. Wolfgang Kraushaar: *1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur*. Hamburg 2000; Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.): *Vom Ereignis zum Mythos*. Frankfurt/M. 2008.
- 3 Unternommen wird sie von dem wohl rührigsten ,68‘-Chronisten und -Interpreten unter den deutschen Sozialwissenschaftlern: Wolfgang Kraushaar: *Achtundsechzig. Eine Bilanz*. Berlin 2008.
- 4 „In der Mythologie der Bundesrepublik liegt 1968 zwischen 1945 und 1989.“ Heinz Bude: *Achtundsechzig*. In: Etienne François, Hagen Schulze (Hg.): *Deutsche Erinnerungsorte II*. München 2001, S. 122-134, S. 122.
- 5 Norbert Frei: *1968. Jugendrevolte und globaler Protest*. München 2008, S. 211.
- 6 Vgl. den etwas vollmundig als „Handbuch“ deklarierten Sammelband: Martin Klimke, Joachim Scharloth (Hg.): *1968. Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*. Stuttgart, Weimar 2007.
- 7 Vgl. Kathrin Fahlenbrach: *Protest-Inszenierungen. Visuelle Kommunikation und kollektive Identitäten in Protestbewegungen*. Opladen 2002; dies.: *Protestinszenierungen. Die Studentenbewegung*

Journalist und Bestsellerautor Stefan Aust pauschal: „Die Revolte der 68er und ihrer terroristischen Nachfahren [sic] von RAF & Co. war in wesentlichen Aspekten eine Medienrevolte: mit den Medien, gegen die Medien, vor den Medien.“<sup>8</sup> Längst ist aufgefallen, wie medienbewusst Rudi Dutschke, Star der 68er, auftrat.<sup>9</sup> Hatte es seit 1967 eigene studentische Massenmedien gegeben, so waren die bundesrepublikanischen Medien, so Bernd Söseemann, „an dem Prozeß der öffentlichen Aneignung“ sich revolutionär gebender Aktionen beteiligt.<sup>10</sup> Uwe C. Steiner ging bereits vor einem Jahrzehnt so weit, die symbolisch und medial erzeugte Wirklichkeit für die eigentliche Domäne, die neue Öffentlichkeitsform der ‚Achtundsechziger‘ zu erklären.<sup>11</sup>

Für eine Explosion der Bilder sorgte in der zweiten Hälfte der 60er Jahre das Fernsehen, das zur „Wahrnehmung prägende[n] Instanz wurde“.<sup>12</sup> Wichtige Voraussetzung für die emotionalisierende, auch identifikatorische Wirkung von Fernsehnachrichten war insbesondere die Visualisierung der Präsentationsformen, die aber die Gefahr mit sich brachte, dass der weniger kritische Zuschauer alles fotografisch Gezeigte für objektiv ‚wahr‘ hielt.<sup>13</sup> Die Medienpsychologie unterstellt Fernsehzuschauern identitätsbestimmende „Prozess[e] des empathischen Miterlebens“ wie auch parasoziale Interaktionen, imaginäre Dialoge mit Medienfiguren.<sup>14</sup> Von der Fotografie wird behauptet, sie eigne sich besonders dazu, „affektiv aufladbares Geschehen eindrücklich zu machen“.<sup>15</sup> Die Protagonisten der 68er, aber auch die

im Spannungsfeld von Kultur-Revolution und Medien-Evolution. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 11-21, S. 20; vgl. auch: Dorothee Liehr: Ereignisinszenierung im Medienformat. Proteststrategien und Öffentlichkeit – eine Typologie. In: Ebd., S. 23-36.

- 8 Stefan Aust: 1968 und die Medien. In: Edmund Jacoby u. a. (Hg.): *1968 – Bilderbuch einer Revolte*. Frankfurt/M. 1993, S. 81-96, S. 81. – Zu mediengerechter Ausrichtung literarischer Produktion um 1968 vgl. meinen Aufsatz zu einem Grenzgänger der 68er: *Desertion als Lebensform. ‚Flucht‘ und ‚Exil‘ in den Texten von Gerhard Zwerenz*. In: *Festschrift zum 65. Geburtstag von Kamil‘ Chanmursajev*. Machatschkala 2006, S. 237-265, S. 240f.
- 9 Vgl. Gerd Koenen: *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967-1977*. Frankfurt/M. 42007, S. 64.
- 10 Bernd Söseemann: Die 68er Bewegung und die Massenmedien. In: Jürgen Wilke (Hg.): *Mediengeschichte der Bundesrepublik Deutschland*. Köln u. a. 1999, S. 672-697, S. 673.
- 11 Vgl. Uwe C. Steiner: ‚68-89‘. Literatur und mediale Wendungen der Wende. In: Jochen Hörisch (Hg.): *Mediengenerationen*. Frankfurt/M. 1997, S. 16-59.
- 12 Knut Hickethier: *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 198.
- 13 Vgl. ebd., S. 375.
- 14 Vgl. Uwe Hasebrink: Art. „Medienpsychologie“. In: Siegfried Weischenberg (Hg.): *Handbuch Journalismus und Medien*. Konstanz 2005, S. 261-265, Zitat S. 263. – Nach anderen Auffassungen fehlt dem Zuschauer allerdings, wohl bedingt durch Tempo der Abläufe und Quantität sowie Heterogenität des Wahrgenommenen, die Möglichkeit zu tieferer Verarbeitung. Vgl. Peter-Winterhoff-Spurk: *Medienpsychologie*. Eine Einführung. Stuttgart u. a. 1999, S. 72f. Eine eindeutig kausale Wirkung des Fernsehens auf seine Rezipienten möchte die Medienpsychologie nicht postulieren. Vgl. Holger Schramm, Uwe Hasebrink: *Fernsehnutzung und Fernsehwirkung*. In: Roland Mangold (Hg.): *Lehrbuch der Medienpsychologie*. Göttingen u. a. 2004, S. 465-492, S. 485.
- 15 Jens Ruchatz: *Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen*. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Astrid Erll, Ansgar Nünning (Hg.). Berlin u. a. 2004, S. 83-105.

„Medienstars“ der ersten Generation der RAF konnten in der Einbildungskraft von Millionen Fernsehzuschauern zumindest oszillieren zwischen distanzierend wahrgenommenen Symbolfiguren und einigermäßen individuell erscheinenden, aus scheinbar intimer Nähe zu beobachtenden Subjekten, kurz: sie konnten Prominenz erlangen.<sup>16</sup> Einige wenige Bilder wurden immer wieder im Fernsehen gezeigt oder abgedruckt; diese Bilder konnten sich im Bildgedächtnis der Deutschen etablieren. Dabei ist daran zu erinnern, dass es sich bei den Geschichten „um die Bilder herum“ um Reizthemen nationaler Identität handelt, um Mythen, die das Selbstverständnis der (West-)Deutschen prägen: die Frage nach Leistung und Grenzen von Liberalisierung und Hedonismus, die nach den Modi der Erinnerung an die NS-Zeit, schließlich die Frage nach der Legitimität des Protests und des, vielleicht auch gewaltsamen, Widerstandes gegen Repressionen der sich wehrhaft verstehenden Demokratie sind primär zu nennen.

Ein kausaler oder wenigstens genealogischer Zusammenhang zwischen der Studentenbewegung und der Konstitution der „Rote Armee Fraktion“ braucht hier weder gestiftet noch in Frage gestellt zu werden. In der Publizistik ist beides längst geschehen;<sup>17</sup> ganz selbstverständlich widmet sich das *Handbuch 1968* in einem Kapitel den „Gewaltdiskursen“ der 70er Jahre.<sup>18</sup> Terroristische Aktivitäten werden mindestens seit den 1990er Jahren als symbolische Ereignisse begriffen, zu deren Zwecken die möglichst weltweite Aufmerksamkeit der Medien zählt.<sup>19</sup> Die Reflexion auf den Terrorismus als Medienereignis wurde generell seit 9/11 intensiviert.<sup>20</sup> Es sind nicht zuletzt die Bilder von Terroranschlägen, die ins Kollektive Gedächtnis Eingang finden; dies trifft bereits auf die frühe RAF zu.<sup>21</sup> Komplementär war die RAF schon seit 1970 ein Thema für Filmemacher und Autoren,<sup>22</sup> bis der Terrorist schließlich zum „Helden der Popkultur“ mutierte.<sup>23</sup>

Von ‚Ereignissen‘ soll die Rede sein, genauer von ‚Medienereignissen‘, die als sinnlich, vor allem bildlich wahrnehmbare Partikel den Mythos ‚68‘ und den Mythos RAF konstituieren. Hinter dem Begriff steht die Vermutung, dass nicht nur die *Form* studentischer Aktionen bevorzugtes Element der Medienberichterstattung wurde oder

16 Vgl. etwa: Peter Ludes: Medienpersonalisierung: Stars. In: Ders.: *Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien*. Berlin 1998, S. 173-188.

17 Vgl. Gerd Koenen: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*. Köln 2003.

18 Vgl. Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 261-301.

19 Vgl. Gabriel Weimann, Conrad Winn: *The Theater of Terror. Mass Media and International Terrorism*. New York/London 1993.

20 Vgl. Christian Schicha u. a. (Hg.): *Medien und Terror. Reaktionen auf den 11. September 2001*. Münster 2002.

21 Vgl. Andreas Elter: *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt/M. 2008, S. 10.

22 Vgl. die Übersicht ebd., S. 233ff. – Zur Literatur vgl. Walter Delabar: „entweder mensch oder schwein“. Die RAF in der Prosa der siebziger und achtziger Jahre. In: Ders., Erhard Schütz (Hg.): *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Gattungen, Tendenzen*. Darmstadt 1997, S. 154-183.

23 Matteo Galli, Heinz-Peter Preußner: Mythos Terrorismus: Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. In: Dies. (Hg.): *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September*. Heidelberg 2006, S. 7-18, S. 10.

auch, dass diese Aktionen bereits durch die Akteure mediengerecht aufbereitet wurden, sondern geradezu, dass es sich um teils genuine, teils aber auch von vornherein medial oder mit Blick auf mediale Repräsentationen inszenierte Ereignisse gehandelt haben dürfte.<sup>24</sup> Die Bilder von Medienereignissen werden zu „Signaturbildern“.<sup>25</sup> Die erste Mondlandung 1969 – in zeitlicher Nähe zu den Ereignissen, von denen hier die Rede ist – machte, so Lorenz Engell, das Fernsehen zum Leitmedium.<sup>26</sup> In einem so weitgehenden Sinn waren die Ereignisse von 1968 *noch* nicht Medienereignisse. Sehr wohl trifft dies dann auf die Olympischen Spiele 1972 zu, ähnlich auch auf den „Deutschen Herbst“ 1977. Fand ‚68‘ noch unter Beteiligung Zehntausender vor allem auf der Straße statt, wurden die Terroranschläge der 70er Jahre sehr rasch ausschließlich einem nach vielen Millionen zählenden Fernseh- und Zeitungspublikum vertraut. Das Fernsehen bescherte den Akteuren deutschland- bzw. weltweite Aufmerksamkeit, es bot ein Forum für terroristische Verlautbarungen, für Texte und Bilder. Es unterstützte zudem die Ankunft des Terrors im Wortsinn, also von Angst und Schrecken, denn einmalige oder seriell auftretende plötzliche Ereignisse, unterbrochen durch spannungsvolle Phasen der Latenz – während der Flugzeugentführung herrscht „unerträgliche[r] Stillstand“ (M 258) –, lassen sich durch Fernsehnachrichten wie auch durch langdauernde Live-Berichterstattung sehr gut erzeugen; der aufmerksame, zur Empathie mit den Opfern bereite Zuschauer wird *fast* unmittelbar Betroffener eines krimiartigen Ereignisses.

Wenn dies auch medienspsychologisch noch nicht klar genug auszubuchstabieren ist und die Gedächtnistheorie die „Auswirkungen der technischen Medien auf die menschlichen Erinnerungsformen“ noch zu wenig untersucht hat<sup>27</sup>, so besitzen diese Medienereignisse doch Gedächtnisfunktion, sind die involvierten technischen Medien Gedächtnismedien. In Aleida Assmanns geläufige Unterscheidung von ‚vis‘ und ‚ars‘ gebracht<sup>28</sup>, unterstützen ‚äußere‘, technisch produzierte Bilder als Artefakte (‚ars‘) jene inneren Bilder, die durch individuelles Rückrufen von Erinnerungen (‚vis‘) zu jeder Form menschlicher Erinnerung hinzugehören – wie intensiv auch immer der Medienrezipient selbst an den in Bildern repräsentierten Ereignissen.

24 Vgl. Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 29ff., sowie: Friedrich Lenger: Einleitung. *Medienereignisse der Moderne*. In: Ders., Ansgar Nünning (Hg.): *Medienereignisse der Moderne*. Darmstadt 2008, S. 7-13, S. 10. – Einen sehr pointierten Begriff des Medienereignisses, verstanden als nichts weniger denn medial erzeugter Geschichte, vertreten: Daniel Dayan, Elihu Katz: *Media events. The live broadcasting of history*. Cambridge, Mass. 1992.

25 Martin Steinseifer: Terrorismus als Medienereignis im Herbst 1977. Strategien, Dynamiken, Darstellungen, Deutungen. In: Klaus Weinbauer u. a. (Hg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren*. Frankfurt/M. u. a. 2006, S. 351-381, S. 353.

26 Vgl. Lorenz Engell: Das Mondprogramm. Wie das Fernsehen das größte Ereignis aller Zeiten erzeugte. In: Lenger/Nünning 2008 (wie Anm. 24), S. 150-171.

27 Franziska Sick, Beate Ochsner: Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Medien und Gedächtnis. Von der Überbietung der Grenze(n)*. Frankfurt/M. u. a. 2004, S. 7-29, S. 13. – Vgl. aber den Stand der Forschung in: Astrid Erll: *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart, Weimar 2005, vor allem das Kapitel „Medien und Gedächtnis“, S. 122-140.

28 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999, S. 27-32.

nissen beteiligt war.<sup>29</sup> Das Wiederlesen der Bilder (und der Repräsentation dieser Bilder im Medium der Literatur) ist der Versuch einer Rekonstruktion medialer Historiografie.

## II. Literatur als Gedächtnismedium

Unbestritten ist auch die Literatur ein Gedächtnismedium, das die Reflexion auf und die Repräsentation von medialen Erinnerungsprozeduren in sein ureigenes Programm der Modellierung von Wirklichkeit unter spezifischen Bedingungen wie Fiktionalisierung oder Entpragmatisierung aufzunehmen weiß.<sup>30</sup> Konkret rekurren Erzähltexte, die die Ereignisse der Studentenbewegung und des Terrorismus der 70er Jahre thematisieren, auffälligerweise immer wieder auf die Medienwahrnehmung ihrer Figuren oder spielen auf Bilder an, die die Medien bekannt gemacht und zum Teil des kollektiven Gedächtnisses gemacht haben. Die Leser dieser Texte werden an längst bekannte Bilder erinnert, die nun aber eben lediglich als Anspielung präsent sind – oder allenfalls als Abbildung auf der Umschlagseite<sup>31</sup> –, jedoch eingebettet in einen je neuen narrativen Zusammenhang, dem sich das auf den Bildern Gezeigte unterordnet, ohne die eigene, im Gedächtnis des Lesers ja präsente Brisanz zu verlieren. Die Geschichten von Freundschaft und Liebe, von Tod, Todeserwartung und vom Krieg, als der der Terrorismus spätestens seit 1977 begriffen wurde,<sup>32</sup> bleiben auf die Wirklichkeit dieser Bilder hin perspektiviert. Der literarische Text, so könnte man jetzt schon behaupten, bewahrt die Prozesshaftigkeit des 68er-Gedächtnisses, indem er sie in ein narratives Syntagma einflcht, verhindert die Ablage der Bilder in einem als statisch gedachten Archiv und sichert ihr Fortbestehen, obwohl er sie nicht eigentlich zeigt. Der narrative Text zeigt fiktive oder fiktionalisierte Beobachter oder Produzenten von Bildern, ist selbst also so etwas wie ein Beobachter zweiter Ordnung: Medial gefilterte und bruchstückhafte Wahrnehmungen der Wirklichkeit werden kontextualisiert durch die erzählten Agenten dieser Wahrnehmungen, deren ‚ganze‘ Geschichten, deren Biografien. Das Ausbuchstabieren der altbekannten Bilder nimmt diesen einen Teil ihrer Rätselhaftigkeit, ja: des Unheimlichen, das von ihnen ausgeht: Wer war Benno Ohnesorg wirklich, von dem fast ausschließlich das Bild des hilflos Verblutenden bekannt geworden ist?

29 Vgl. Ulrike Kregel: Das Bild als Medium des Gedächtnisses – ein Kontinuum unserer Kultur und seine Veränderungen. In: Kathrin Fahlenbrach (Hg.): *Medien – Macht – Wahrnehmung. Mediale Dispositive des Sehens und Hörens*. SPIEL 22, H. 1, 2003, S. 137-149.

30 Vgl. Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Dies., Ansgar Nünning (Hg.): *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*. Berlin, New York 2005, S. 249-276.

31 Dies trifft zumindest andeutungsweise auf die Titelseite der (weiter unten zitierten) Taschenbuchausgabe von Leander Scholz' Roman *Rosenfest* zu, der die Protagonisten Baader und Ensslin als Paar zeigt, allerdings beim Frankfurter Brandstifterprozess von 1968, der in der Handlung ausgerechnet ausgespart ist. Der Umschlag der Taschenbuchausgabe von F. C. Delius' Romantrilogie zum „Deutschen Herbst“ zeigt u. a. neben Bildern des toten Benno Ohnesorg und des gefangenen Hanns Martin Schleyer auch die „Landshut“, vermutlich in Mogadischu.

32 Vgl. Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 175.

Was für Menschen waren die Staatsfeinde Andreas Baader und Gudrun Ensslin, wie hat man sie sich als Liebespaar vorzustellen? Was geschah bei der Geiselnahme im Münchner Olympischen Dorf 1972 und bei dem desaströsen Showdown tatsächlich? Wie erlebte eine Geisel die Vorgänge in der entführten Lufthansa-Maschine „Landshut“ im Herbst 1977? Das sind Fragen, die die Bilder jederzeit suggerieren, aber in keinem Fall beantworten können.

Die Erscheinungsdaten der vier im folgenden angesprochenen literarischen Texte, 1987, 2001 und 2005, besagen nicht, dass ‚68‘ erst lange nach 1968 begann, dass also Deutungs- und Mythisierungsprozesse erst das historische Ereignis ausmachten. Vielmehr besagen sie, dass jene Prozesse noch oder gerade erst im Gang sind, dass wir (noch) nicht wissen, wie wir ‚1968‘ letztgültig zu bewerten haben, die Gegenwartsliteratur aber die Arbeit an diesem Mythos, neben anderen Gedächtnismedien, aktiv betreibt, von Fall zu Fall also eine historische und symbolpolitische Deutungshoheit nach wie vor beansprucht.

Wenngleich Autoren wie Rolf Hochhuth, Peter Weiss, Günter Grass oder Wolf-dietrich Schnurre um 1967 „ihre Meinungsführerschaft an die Köpfe der Studentenbewegung verloren“,<sup>33</sup> haben doch Walser oder Enzensberger neben Jüngeren wie Handke oder Brinkmann nicht nur selbst Anteil an der 68er Bewegung<sup>34</sup> – bald schon sind es literarische Texte, die das Gedächtnis von ‚1968‘ erzeugen und pflegen, dabei aber die Rolle der Medien mitreflektieren: Uwe Johnsons erster Band der *Jahrestage* (1970) nimmt, kontrastiv und komplementär zur Springer-Press, die „New York Times“ in den Blick; die Wirklichkeit dort publizierter Fotografien ist nicht überprüfbar, der Roman praktiziert eine „Poetik des moralisch forcierten Zweifels, der die Bilder buchstäblich verfolgt.“<sup>35</sup> Die *Jahrestage* wie auch Karin Strucks Tagebuch-Roman *Klassenliebe* (1973) spielen die vermeintliche Authentizität einer persönlichen Tonbandnachricht, mithin also die sehr subjektive Stimme, gegen die immer schon zweifelhafte Schrift aus.<sup>36</sup> Bernward Vespers Roman *Die Reise* (1969/79 [Vgl. oben S. 9, Beitrag Pickerodt]) konstatiert in Kenntnis Marshall McLuhans den Anachronismus des Buchs angesichts der Formen des Medienwechsels in einer technisch geprägten Moderne.<sup>37</sup> Peter Schneiders Novelle *Lenz* (1973) evoziert imaginäre Fernsehbilder vom Zusammenbruch des brennenden Springer-Hochhauses.<sup>38</sup> Heinrich Bölls Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) zeigt, ergänzend zu Foucaults These, der juristische Diskurs erzeuge Delinquenz, dass die journalistische Praxis der Boulevardpresse Gewalt provoziert.

33 Sösemann 1999 (wie Anm. 10), S. 682.

34 Am besten informiert immer noch: *Protest! Literatur um 1968*. [Katalog Marbach 1998.] – Stark zugeschnitten auf den Avantgardismus der 68er ist die Darstellung von Klaus Briegleb: *1968. Literatur der antiautoritären Bewegung*. Frankfurt/M. 1993.

35 So Michael Neumann in seinem lesenswerten Buch: *Eine Literaturgeschichte der Photographie*. Dresden 2006, S. 284.

36 Vgl. Karin Struck: *Klassenliebe*. Roman. Frankfurt/M. <sup>20</sup>2002, S. 129.

37 Vgl. Bernward Vesper: *Die Reise*. Romanessay. Ausgabe letzter Hand. Reinbek <sup>c</sup>2003, S. 17, S. 45.

38 Vgl. Peter Schneider: *Lenz*. Eine Erzählung. Hamburg 2005, S. 7.

Dabei fällt auf: Die meisten der hier genannten Texte waren in ihrer Erzählweise ‚moderner‘ als die jüngeren Texte Timms, Scholz‘, Draesners und Delius‘. Diese haben sich beispielsweise längst von der dokumentarisch verfassten Literatur der 60er Jahre abgewandt, erzählen psychologisch einführend, stellen Identifikationsangebote für die Leser bereit.

### III. Berlin, 2.6.1967: Benno Ohnesorgs Tod – Uwe Timm: *Der Freund und der Fremde* (2005)

Der Tod Benno Ohnesorgs gilt als die Urszene von ‚68‘, als der „Wendepunkt in dieser Geschichte der Gewalt und des Terrors, der einen vielschichtigen Aktivismus förderte.“<sup>39</sup> Die Signatur dieses Ereignisses, späterhin eine „Ikone der Studentenbewegung“,<sup>40</sup> ist vor allem das Foto, auf dem der sterbende Ohnesorg zu erkennen ist, vor dem, mit Blick auf den Betrachter, die Studentin Friederike Hausmann kniet (Abb. 1), die von Timm auch für sein Buch befragt wird. Uwe Timms Buch versucht das Bild des Mär-



Abb. 1

39 Belinda Davis: *Jenseits von Terror und Rückzug: Die Suche nach politischem Spielraum und Strategien im Westdeutschland der siebziger Jahre*. In: Weinbauer u. a. 2006 (wie Anm. 25), S. 154–186, S. 156.

40 Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 93.

tyrers Ohnesorg in einem locker komponierten, assoziativ wirkenden und doch als Erzählung deklarierten Text zu kontextualisieren: Ein Ich-Erzähler, der seiner Biografie nach der empirischen Person Uwe Timm sehr nahe kommt, outet sich als Jugendfreund Benno Ohnesorgs. Er befragt Zeitzeugen, recherchiert nach Lebenszeugnissen und zitiert diese. Er stellt die Freundschaft zudem in den historischen Zusammenhang der ersten Nachkriegsgeneration und perspektiviert sie auf Timms eigene, wohl bald schon ins Stocken geratene Anfänge als Autor.

Der Blick des Erzählers auf Ohnesorg belässt diesen jedoch in seiner angestammten Passivität: wie Millionen Bildbetrachter den Sterbenden, so sieht der Erzähler einleitend einen Jüngling in romantischer Naturszenerie – schreibend: „Dieser erste Blick. Unten der Fluß, der ruhig und grün dahinfließt, die Steinbrücke, auf deren Mauer er sitzt, ein Bein über das andere geschlagen, so schaut er zum anderen Ufer, ein paar Büsche und Weiden stehen dort, dahinter öffnen sich die Wiesen und Felder.“ (F 7; vgl. F 41)

Diese Erzählung gibt dem Ohnesorg-Bild ein ‚Vorher‘, macht aus dem Opfer einen fast ‚normalen‘, freilich sehr ehrgeizigen Abendschüler, der sein Abitur nachholen möchte, ein potentiell Exempel für die Möglichkeiten sozialen Aufstiegs in der Nachkriegszeit. Der Erzähler rekonstruiert „Erinnerungsfetzen“ (F 10) und kreist doch immer wieder um besagtes Bild, das er, nachdem man sich längst aus den Augen verloren hatte, wie viele andere in der Zeitung sieht: „Einige Tage danach sah ich sein Foto in einer Zeitschrift, und dieses Wiedersehen war wie ein Schock.“ (F 11) Erzählen soll nun zum Mittel werden, von der Anonymität der medialen Ikone Ohnesorg, die keine Sprache mehr besitzt, wegzukommen, „den Horizont der Erinnerung abzuschreiten“. (F 13) Hinter der Medienfigur soll also die ‚privat‘ erlebte Person sichtbar werden, die jedoch von neuen Spiegelungen, von neuen Porträts und Repräsentationen wieder verdeckt wird: Der Titel der Erzählung spielt auf eine einstige gemeinsame Lektüre, Camus’ *Fremden* an. Ohnesorg, der vom eigenen frühen Tod nichts wissen kann, reflektiert über Zufälligkeit und Sinnlosigkeit von Meursaults Mord in Camus’ Erzählung. Hält also die Literatur eine Erklärung bereit für ein letztlich unerklärlich bleibendes mediales Bild? Es scheint, der sinnlose Tod Ohnesorgs sollte, indem er mit einem fiktionalen Parallellfall in Verbindung zu bringen ist, zumindest seiner Rätselhaftigkeit entkleidet, einer Erklärung zugeführt werden. Timms Text kontextualisiert das Opferfoto nicht nur mit literarischen Reminiszenzen, sondern auch mit den Aussagen noch lebender Zeitgenossen, darunter Ohnesorgs Sohn, der seinen Vater nie kennenlernte, sowie mit einem Bild der Freundschaft zwischen Timm und Ohnesorg (F 99). Es sind ausgerechnet die vereinzelt literarischen Zitate des Dokumentarismus der 60er Jahre, Auszüge aus dem Obduktionsbericht oder der Personalakte aus dem gemeinsam besuchten Kolleg, die die inneren Erinnerungsbilder des Erzählers stützen sollen. (F 121ff.)

Das Ohnesorg-Bild als Repräsentament politischer Initiation einer ganzen Generation – Leander Scholz’ Baader-Figur gehört, wie wir sehen werden, dazu – lässt an die Entstehung des Bildes aus dem Totenkult denken, die Hans Belting postuliert hat:



„Die Anfänge des medialen Bildes reichen in den Raum der Todeserfahrung zurück. Das Bild entstand in der Lücke, welche die Toten hinterließen. [...] Das Paradox des Bildes, Abwesenheit präsent zu machen, gründet ganz wesentlich auf der Interaktion von Bild und Medium: das Bild steht für Abwesenheit ein, und doch ist es in seinem aktuellen Trägermedium zugleich anwesend im Raum der Lebenden, die seine Betrachter sind: Bilder betrachten, heißt auch, daß wir sie animieren.“<sup>41</sup>

Nichts anderes betreibt der dem Autor Timm gleichzusetzende Ich-Erzähler, der neben dem berühmten ‚äußeren‘ Bild Ohnesorgs weitere, zumeist ‚innere‘ Bilder des Freundes hervorholt und beschreibt – und damit seinen Text einschreibt in die Kette der Repräsentationen jenes berühmten Bildes, das längst auf Dauer gestellt scheint und zu dem die ‚inneren‘ Bilder Timms, wie gesagt, als ein ‚Vorher‘ sich gesellen, das Bild also wieder verzeitlichen, in eine Biografie einordnen.<sup>42</sup>

Die Recherchen des Ich-Erzählers nach Literarischem, das der hoffnungsfrohe Jungautor Ohnesorg hinterlassen haben könnte, bleiben erfolglos. Hatten Ohnesorg und Timm gleiche Startbedingungen gehabt, so gelang es lediglich Timm, sich in der Schrift zu verewigen. Er wird so zu einer Art Stellvertreter oder gar Fortsetzer Ohnesorgs, dem er eine Schriftstellerkarriere prophezeit hatte – doch sind es seine, Timms, erste Erfolge, von denen zu berichten ist. In dieser Doppelbiografie verliert und gewinnt Ohnesorg an Symbolizität. Einerseits wird er allenfalls exemplarisch für den Aufstiegswillen der Unterprivilegierten: ein sprachlich sensibler, aber sonst doch wohlthuend durchschnittlicher junger Mann, der nie unter eigenem Namen publiziert und der hier kein allzu intimes, seine Persönlichkeit wirklich enthüllendes Porträt erhält – andererseits kann oder will auch dieser Erzähler nicht hinter den Ohnesorg der Bilder vom 2. Juni zurück und bietet weitere, doch recht unscharf bleibende Bilder aus seinem Leben an: „Er hat viel bewegt – als Opfer. Das Foto, das ihn am Boden liegend zeigt, das in allen Zeitungen zu sehen war, das immer wieder abgebildet wurde, das ich in Paris sah, diese junge Frau über hin gebeugt, ihm den Kopf haltend, das Blut auf dem Boden, dieses Foto hat, wie nur Bilder es vermögen, Empörung erzeugt.“ (F 117)

Timms Erzähler bezieht sich intertextuell auf den Romanerstling *Heißer Sommer* von 1973, der nicht nur den Beginn einer erfolgreichen Autorenkarriere bezeichnet, sondern auch zu den frühen Gedächtnisromanen der Studentenbewegung zu rechnen ist und die erzählte politische Bildungsgeschichte wiederum mit der mythischen Figur Ohnesorg legitimiert: Sein in München verorteter Held Ullrich Krause findet angesichts der Medienberichterstattung über Benno Ohnesorgs Tod zu politischem Aktivismus. Beim Jugendfreund Ohnesorg hingegen dominiert auch nach Timms autobiografischer Erinnerung weder eine vollbrachte Tat noch ein hinterlassener Text, sondern vor allem das ‚äußere‘ Bild des Sterbenden, der sich gegen seine Be-

41 Hans Belting: Vorwort. Zu einer Anthropologie des Bildes. In: Ders., Dietmar Kamper (Hg.): *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*. München 2000, S. 7-10, S. 10. – Vgl. auch: Ders.: *Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen*. In: Constantin von Barloewen (Hg.): *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*. München 1996, S. 92-136.

42 Vgl. Kregel 2003 (wie Anm. 29), S. 143.

trachter und Interpreten nicht mehr zur Wehr setzen kann. Ohnesorgs Hilflosigkeit steht in deutlichem Kontrast zu dem berühmt gewordenen Foto der Leiche einer anderen Ikone der Zeit: Che Guevara wird noch im Tod fotografisch als Held inszeniert, lächelnd.<sup>43</sup> Noch mit der Fiktionalisierung der Freundschaft unter dem Verfasseramen Uwe Timm – wir wissen nicht, welche fiktiven Anteile der Text besitzt – bleibt Ohnesorg Objekt, fügt sich Gedächtnisbild zu Gedächtnistext, schreibt sich zudem der Autor Timm noch einmal ein in die Reihe derjenigen, die sich autoritativ der (literarischen) Deutungshoheit über ,1968<sup>c</sup> bemächtigen.

#### IV. Paris, Dezember 1969: Das Liebespaar ,Hans und Grete<sup>44</sup> – Leander Scholz: *Rosenfest* (2001)

Solange Distanz zu den Akten der RAF gewahrt werden kann, besser: zu den Folgen für die Opfer, bleibt ein Rest an „Faszination für das Radikale und Spektakuläre“ erhalten.<sup>45</sup> Für die notwendige Mischung aus identifikatorischer Nähe und Distanz können etwa Fotos sorgen, die die Akteure der RAF von ihrer privaten oder von ihrer schauspielerischen Seite zeigen. Dazu zählen neben den Fotos vom Frankfurter Brandstifterprozess mit Baader, Ensslin, Söhnlein und Proll auch die erst vor wenigen Jahren publizierten Fotos Astrid Prolls, die das Liebespaar Baader und Ensslin in Paris zeigen. Nicht allein um die Erklärung für das Handeln der beiden, sondern mindestens ebenso sehr um die Narrativierung dieser Liebe geht es Leander Scholz in seinem Roman, der „Erstaunen und bei einigen der Rezensenten auch Empörung aus[gelöst hat]“.<sup>46</sup> Es handelt sich gerade aufgrund ihrer Privatheit um verstörende und zugleich, wie viele Bildzeugnisse vom RAF-Terror, um „als Erinnerungsbilder im Gedächtnis festgeschrieben[e]“ Bilder.<sup>47</sup> Das gilt schon für einige der Prozessfotos, die auch jenseits des Literarischen eine Ausdeutung erfahren haben: „Baader und Ensslin gerierten sich in der Manier von *Bonnie and Clyde* und tauschten vor den Fotografen Zärtlichkeiten aus. Gudrun Ensslin hatte sich zudem extra für den Prozeß mit einer neuen roten Lacklederjacke ausgestattet, ihre Augen schminkte sie dunkel im Stil der französischen Existentialisten. Bei der Selbstinszenierung als revolutionäres Liebespaar gab Ensslin den Part der intellektuellen heiligen Johanna. [sic] Baader mimte den wildentschlossenen Macho.“<sup>48</sup>

43 Das Foto findet sich jetzt z. B. in: Gerd Koenen, Andres Veiel: 1968. *Bildspur eines Jahres*. Köln 2008, S. 75.

44 Andreas Baaders und Gudrun Ensslins Tarnnamen gaben jenem Bildband den Titel, der auch die in Paris aufgenommenen Fotos des romantischen Liebespaars enthält: Astrid Proll: *Hans und Grete. Bilder der RAF 1967-1977*. Berlin 2004.

45 Martin Steinseifer: Zwischen Bombenterror und Baader-Story. Terrorismus als Medienereignis. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 289-301, S. 299.

46 Christian Jäger: Die „härteste Band von allen“. Terrorismus in der gegenwärtigen Literatur und Populär-Kultur. In: Galli/Preußner 2006 (wie Anm. 23), S. 117-127, S. 118.

47 Walter Uka: Terrorismus im Film der 70er Jahre: Über die Schwierigkeiten deutscher Filmemacher beim Umgang mit der realen Gegenwart. In: Weinbauer u. a. 2006 (wie Anm. 25), S. 382-398, S. 383.

48 Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 98f.

Der Andreas Baader und Gudrun Ensslin gewidmete Roman (R 247) erzählt sehr subjektiv, aus der Sicht der beiden Protagonisten, Kennenlernen und Liebe des Terroristenpaares von der fiktiven ersten Begegnung während der Anti-Schah-Demonstration am 2. Juni 1967 an – mit dem sterbenden Benno Ohnesorg vor Augen. Auch wenn Baader und Ensslin ‚dabei‘ sind – Koenen verweist Ensslins Anwesenheit während der Demonstration ins Reich der Legende<sup>49</sup> –, wird der Event sogleich zum Medienereignis, denn Scholz führt seinen Baader als Mann mit der Schmalfilmkamera ein, als von vornherein medienbewussten Akteur also und im Grunde als Ersatzkameramann für die latent bleibenden Medienvertreter, der somit bereits an dieser Urszene der deutschen Studentenbewegung wie an ihrer Gedächtnisbildung beteiligt ist und künftig drastische Konsequenzen ziehen wird. Zentrales Ereignis der Romanhandlung ist eine Fahrt nach Frankfurt, zusammen mit Freunden, die als Thorwald und Astrid Proll sowie als Peter Urbach, berüchtigter Spitzel des Berliner Verfassungsschutzes, zu entschlüsseln sind. Dort legt man in einem Kaufhaus eine Bombe. Schließlich wird der Roman zu einem erzählten Roadmovie: Stationen sind Paris, die Toskana, dann wieder Berlin. Er entscheidet sich für eine existentialistische Lesart der Ereignisse, die den Akt der Kaufhausbrandstiftung als Beginn eines „neue[n] Leben[s]“ (R 105), als Aufbruch aus der Nachkriegsgesellschaft plausibilisieren möchte.

*Rosenfest* stattet seine Hauptfiguren von vornherein mit der Aura der Prominenz aus; sie müssen dem Leser nicht mehr vorgestellt werden. Der 2. Juni wird symbolträchtig zum Beginn des RAF-Terrorismus stilisiert: „Benno muß gerächt werden.“ (R 35) Die Prominenz der 68er ist anachronistischerweise schon gegeben, die individuellen Zeichen sind austauschbar: Baader wird als Freund und Zwilling Fassbinders vorgestellt, er trägt die gleichen Koteletten wie dieser, er dreht Filme wie dieser (R 9): „Ich mache Filme, hatte der Jungstar der Filmszene mit jener gleichen Radikalität gesagt, mit der der zwanzigjährige Andreas von München aus zu seiner ersten Suche nach der Geschichte durch die junge Republik aufgebrochen war. Ich schmeiße keine Bomben, rief ihm sein Idol hinterher, dessen ausdauernde Wut ihn ständig begleitete.“ Baader und Fassbinder sind von der ersten Szene an die Medienikonen, die sie faktisch erst später geworden sind; sie sind hingegen keine psychologisch stimmigen Charaktere. In sich stimmig ist vielmehr, dass Baader und Ensslin die Anti-Schah-Demonstration als Medienspektakel erleben und filmreife Dialoge sprechen, die vor dem Hintergrund mittlerweile allgemeiner Kenntnisse von beider Biografien sogar luzide wirken: „‘Ich mache dir einen Vorschlag‘, rief Andreas in dem schwachen Versuch, witzig zu sein, ‚ich bringe deine Mutter um, dafür bringst du meine um.‘“ (R 14) Vielsagend ist die auf der Figurenebene nicht eben plausible Prolepse, die in Gudruns Frage steckt: „Kommen wir heil hier raus?“ (R 14) Der ausgesparte Schluss der beginnenden Liebesbeziehung in Stammheim ist hier, jedem Leser einsichtig, vorweggenommen.

49 Vgl. Koenen <sup>2</sup>2003 (wie Anm. 17), S. 223.

Der Roman imaginiert den Augenblick vor der Tötung Ohnesorgs – hier vertraulich ‚Benno‘ genannt –, den Moment vor dem berühmten Foto, und er füllt diese kollektive Erinnerungslücke eindeutig, so dass Baaders und Ensslins künftige Gewaltakte legitimiert sind:

„Mit dünnem Schnurrbart und rotem Hemd, die Füße wie die meisten der Jungen in Sandalen ohne Socken gesteckt, krabbelte er aus der Verwirrung der kräftigen Polizeikörper und rannte so schnell, wie es sich mit Sandalen eben laufen ließ, als ein Polizist, der vorher noch mit seiner Waffe vor Gudruns Gesicht herumgefuchelt hatte, auf den Störenfried deutete und orgelte: ‚Die Sau hole ich mir.‘ Noch bevor Benno sich vollständig zum Lauf aufrichten konnte, drang eine 7,65 Millimeter starke Kugel über seinem rechten Ohr ein, durchwühlte das Gehirn und öffnete die Schädeldecke, daß man tief hineinsehen konnte.“ (R 19f.)

Zwischen Erzähler und Figuren besteht über die weitere Abfolge der Ereignisse ein stilles Übereinkommen, eben als überblickten sie, wie es der Leser tut, bereits die Ereignisse von ‚1968‘. Dazu gehört etwa der Tod Che Guevaras, über den sich Baader und der Erzähler in innerem Monolog bzw. Erzählerrede wie folgt äußern: „Und er wird bis in den Tod gehen, denkt Andreas über den, der seine Karriere vom Guerrillaführer zum Industrieminister in die Mütze gepackt hat und stolz aufgebrochen ist zu einer bolivianischen Reise, von der er tatsächlich nicht mehr zurückkehren sollte.“ (R 52) Die Schlagzeile von seiner Ermordung, eine Vorausdeutung auf das Ende des Terroristenpaares, folgt in der zweiten Hälfte des Romans. (R 177)

Auch andere mythenbegründende Bilder des Jahres 1968 kommen ins Spiel und machen Scholz’ Roman zur Galerie der einschlägigen Medienereignisse, flankiert von berühmt gewordenen Zitaten, die nach Ohnesorg einen weiteren Märtyrer der 68er schufen, so etwa:

„S-t-o-p-p-t D-u-t-s-c-h-k-e-j-e-t-z-t! steht neben den Fotos, das Zitat einer anderen Zeitung. Auf der linken Seite ist ein Bild von Rudi Dutschke zu sehen, mit Haaren, die ihm strähnig, fast naß ins Gesicht hängen, über die freundlichen Augen, die ein wenig aufgeregt aus dem Bild hinaussehen, bis hin zum angedeuteten Bart. Auch dieses Foto wie ein Fahndungsfoto. Eine weitere Aufnahme in der Mitte des Artikels zeigt Rudi Dutschkes Schuh, einzeln und einsam auf dem Kurfürstendamm.“ (R 149)

Figuren und Erzähler wissen also um die Mythen der 68er, kennen die Berichterstattung der Medien, und die zur Sprache gebrachten Bilder sind aus der Zeitung bekannt. Gudrun Ensslins ersten realen Medienauftritt dürften zwei Fotos von der gegen den Regierenden Bürgermeister Heinrich Albertz gerichteten Demonstration am 11. Juni 1967 auf dem Berliner Kurfürstendamm zeigen, auf denen sie zusammen mit anderen ein „Buchstaben-Ballett“ mittels T-Shirt-Aufschriften darstellt, das den Text lesbar macht: „Albertz! Abtreten“.<sup>50</sup>

50 Die Bilder und ein medienwissenschaftlicher Kommentar finden sich bei: Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 30f.

Die Protagonisten bleiben im Dialog mit den Medien, etwa als Leser der Bildzeitung, die über ihre Brandstiftung berichtet (R 91). Bald wird die Zeitung mit ihren Steckbrief-Fotos zum Spiegel Baaders und Ensslins; beide sind nun endgültig das geworden, was wir zu kennen glauben: öffentliche Personen. Immer wieder ist nun von Zeitungs- und Fernsehbildern der beiden die Rede. Die Zeitungen erfinden, so der Roman, eine Baader-„Bande“ (R 178) und steuern geradezu das Verhalten der polizeilich Gesuchten, die in einen antagonistischen Brief-Dialog mit der Presse eintreten (R 212), der sich später in Manifesten und Presseverlautbarungen der RAF fortsetzen wird. Einem Zeitungsfoto, ihrer Prominenz also, hat Ensslin dann auch ihre Verhaftung zu verdanken. (R 239)

Die erzählten Bilder des Romans oszillieren dennoch weiterhin zwischen ‚privat‘ und ‚öffentlich‘. Höhepunkt ist eine Beschreibung der schon besagten Fotos des Liebespaares, die durch Astrid Proll in einem Pariser Café aufgenommen wurden. (Abb. 2) Im Roman ist es zunächst wieder Baader, der Fotos von Ensslin macht, dann aber jene existenten Fotos *imaginiert*, während Ensslin ihm ein Liebesge-



Abb. 2

ständnis macht. Diese Bilder des bald nur noch öffentlich fotografierten und gefilmten Paares halten einen vielleicht letzten intimen Moment zwischen beiden fest, scheinen den Persönlichkeiten dieser im Zeitungs- und Fernsehbild erstarrten Charaktere auf der Spur zu sein. Sie bleiben, im Gegensatz zu den häufig beschriebenen Zeitungsfotos, zwangsläufig im Geflecht des Romans erzählte Inbilder, nicht in Worte zu fassen:

„Ich glaube, ich habe mich in dich verliebt.“ [...] Er sieht die Bilder, die den Satz begleiten, sieht sich und Gudrun nebeneinandersitzen in einem kleinen Pariser Café, das den Namen Marais Plus trägt, ja, er kann jetzt beide sehen, als wären sie gemeinsam auf einem Foto festgehalten. Er sieht nicht nur sich allein, wie er Gudrun eben durch die Linse fotografiert hat, sondern so, als wären sie gerade beide gemeinsam von einem Dritten abgelichtet worden. Dann glaubt er dem Satz.“ (R 143)

### V. München, 5.9.1972: Schwarzer September – Ulrike Draesner: *Spiele* (2005)

Draesners Roman macht die qua autobiografischer Erinnerung ausgelöste Identitätssuche der Protagonistin Katja zum Anlass, die „kollektiv-intermedial vermittelte[] Massenerfahrung der Olympischen Spiele von 1972“<sup>51</sup>, das zweite weltweite Datum eines „Weltfernsehen[s]“ (S 130) nach der ersten Mondlandung (S 131), und vor allem die terroristische Katastrophe der Spiele zu fokussieren, die Geiselnahme und Ermordung israelischer Sportler durch den „Schwarzen September“, eine Gruppe palästinensischer Terroristen. Dieses Ereignis war nicht nur medial höchst wirksam, sondern am Gedächtnisort München auch symbolträchtig: „By seizing a dormitory at the worldwide games and killing two athletes at the outset, the group acquired an immediate audience of 800 million viewers. The operation was taking place in Germany, the principal author of the Holocaust, and in Munich, site of Hitler’s abortive beer hall putsch in 1923.“<sup>52</sup> Aufgrund der durch die Geiselnahme zu antizipierenden weltweiten Resonanz handelte es sich wohl um das erste Medienereignis eines global agierenden Terrorismus.<sup>53</sup> Die Parallelen zum 11. September, die der Roman zieht, erscheinen, gerade etwa hinsichtlich der weltweiten Live-Berichterstattung, nachvollziehbar.

Zwei Zeitebenen wechseln einander ab: die gut 40jährige Fotoreporterin Katja bemüht sich nach 9/11 um Aufklärung zweier Rätsel ihrer Kindheit. Schuldhaft besetzt ist für sie die durch eine Schussverletzung verursachte Gehbehinderung ihres Jugendfreundes Max. Ihn, in den sie 1972 verliebt war, hatte sie vor den Augen der gemeinsamen Freunde einst kompromittiert, was seinen Rückzug aus der gemeinsam besuchten Schule und den Beginn einer Polizeiausbildung auslöste. Beim Versuch der Geiselnahme am 6. September 1972 auf dem Flugplatz von Fürstentfeldbruck wurde er schwer verletzt. Dieses Ereignis bringt also Katjas private Biografie und die wiederum medial gestützte Erinnerung an die ‚große‘ Geschichte in Beziehung zueinander: „die große und kleine Geschichte kümmern sich nicht umeinander, sie durchdringen sich bloß“. (S 20) Man könnte hier auch guten Gewissens von der ‚Zirkulation sozialer Energie‘ (Greenblatt) zwischen Roman sowie Medientexten und -bildern, zwischen Text und Kontexten also, sprechen. An solchen Austauschprozessen arbeitet sich Katja ab, die nicht zufällig die Fotografie als Beruf wählt und bald schon weltweit beachtete Ereignisse wie den Danziger Werftarbeiterstreik von 1980 im Bild festhalten wird (S 179). Doch verhalten sich ‚große‘ und ‚kleine‘ Geschichte eben kontingent zueinander, solange einzelne innere oder äußere Erscheinungsbilder, voneinander isoliert, existieren. Katjas autobiografischer Bewältigungs- und Interpretationsversuch verbleibt auf der Oberfläche oder am Rande des ‚großen‘ Geschehens. So stimmig diese Biografie am Ende des Romans

51 Nadyne Stritzke: Von heißen Hunden, spiralender Erinnerung und hermaphroditischem Identitätszweifel. Eine Einführung in das Erzählwerk von Ulrike Draesner. In: *Deutsche Bücher* 35 (2005) H. 4, S. 297-307, S. 298.

52 Weimann/Winn, S. 60.

53 Vgl. Elter 2008 (wie Anm. 21), S. 133, S. 136.

für sich genommen erscheint, sowenig sind alle Fragen der Ereignisse von 1972 geklärt; das romaneske Framing lenkt von den Defiziten und Lücken des Medialen (und der Bemühungen der Historiker) geradezu ab. Die eigene Biografie lässt sich aber letztendlich, gespeist aus der Summe der Erinnerungsfetzen, als Ganzes konstruieren; die Rätsel der Kindheit lösen sich.

Als Münchnerin erlebte Katja die Spiele gleich zweifach, auf dem Bildschirm und im Stadion, und die Fernsehbilder vom Überfall auf das Olympische Dorf verknüpfen sich mit dem Unglück ihres Freundes. Der Roman überdeterminiert jenen 5. September zusätzlich, indem er ein weiteres biografisch einschneidendes Erlebnis Katjas ausgerechnet auch noch auf dieses Datum fallen lässt: Ihr alleinerziehender Vater fand just in derselben Nacht eine neue Lebensgefährtin, was in den Augen der zwölfjährigen Tochter Verrat bedeutete und aus der Sicht der erwachsenen Protagonistin einen Adoleszenzschub auslöste. Draesners Initiations-, vielleicht auch Bildungsroman findet Jahrzehnte später in einem zweiten Handlungsstrang seinen Abschluss: Nun sucht Katja Kontakt zu Freund und Vater, nun findet auch sie einen neuen Partner, zudem deuten sich neue Informationen über die politischen Umstände des palästinensischen Überfalls an, scheint sich auch jenes unerklärliche Ereignis verstehen zu lassen. Über das Familiengedächtnis, die Vertreibung der Großelterngeneration und die sehnsüchtige Erinnerung an die alte Heimat kommt eine weitere Gedächtnisebene ins Spiel des Romans, der ja nicht zufällig in München angesiedelt ist: Die Spuren der NS-Zeit sind hier und im Roman weithin präsent.

Die dem Roman zugrunde liegende Poetologie ist leicht nachzuvollziehen. Die Autorin präzisiert ihr Vorgehen in einem Nachwort:

„Der vorliegende Roman ist eine Phantasie nach wahren Ereignissen. Hinweise auf die Geschehnisse vom September-November 1972 beruhen einerseits auf historischen Fakten, das heißt jenen Rekonstruktionen, Interpretationen und Erinnerungen eines wirklichen Geschehens, die so zu nennen wir übereingekommen sind. Dazu gehört Gesperres, Undurchdringliches, Verzerrtes. Ich habe darauf mit Erfindung reagiert – fiktive Figuren in das Geschehen eingeführt, wo es Leerstellen aufwies.“ (S 491)

Nicht nur die Autorin, auch die Textur des Romans berücksichtigt immer wieder, dass die ‚Wirklichkeit‘ der Ereignisse eine mediale ist, dass auch die Heldin Katja nicht zuletzt Mediennutzerin ist.

Besonderheiten in Draesners Roman sind die kindliche Wahrnehmung der Protagonistin und die Einbindung der Erinnerungsbilder in Erfahrungen von Adoleszenz. Katja, Anfang der 60er Jahre geboren, gehört einer *auch* durch das Fernsehen sozialisierten Generation an, deren innere Erinnerungsbilder mit den von früher Kindheit an gewohnten Fernsehbildern oszillieren. Ist der ‚Mythos Terrorismus‘ ein „Signal für das Unbewältigte der Zeitgeschichte“<sup>54</sup> so verbinden sich für Katja zusätzlich späte Erklärungsversuche des privat Erlebten mit dem medialen Wahrge-

54 Heinz-Peter Preußner: Warum *Mythos* Terrorismus? Versuch einer Begriffsklärung. In: Galli/Preußner 2006 (wie Anm. 23), S. 69-83, S. 83.

nommenen. Das berühmte Fernsehbild, das einen der verummumten Geiselnnehmer zeigt, wird seines Schreckens wie seiner Rätselhaftigkeit erst nach Jahrzehnten entkleidet. Als Fotografin bleibt Katja für lange Zeit auf ein medial gefiltertes und speicherbares Bild der Außenwelt angewiesen, wie sie schon 1972 im Stadion zur Maxime erhoben hatte: „Kein Erlebnis verlieren, fotografieren!“ (S 60) Produktion und Interpretation solcher Bilder treten bei ihr lange Zeit an die Stelle wirklicher Interaktion, so suggeriert der Roman. Erst als erwachsene Frau findet sie zu dem, was der Roman offenbar favorisiert: die Sprache, den Dialog und die Auseinandersetzung mit Menschen.

Eine Atmosphäre von Unverfügbarkeit der ‚kleinen‘, mehr aber noch der ‚großen‘ Geschichte erzeugt schon das Anfangsszenario, das die Unterwelt der neuen Münchner U-Bahn zeigt, von der aus man das Olympiagelände betritt, weiterhin die an einen Kriegszustand erinnernde Belagerung des Marienplatzes durch dichtgedrängte, angsteinflößende Menschenmengen, Präfigurationen des späteren Geschehens, das seinerseits durch ein gern verschwiegenes Ereignis präfiguriert wurde: „Berlin‘ 36 ließ man weg“ (S 32) – die Weltkriege erscheinen „abgebüßt“. (S 71) Tatsächlich ist der ‚Untergrund‘ des Olympiageländes aus den Toten des Zweiten Weltkrieges gemacht, wird der Olympiaberg gebildet von den faulenden Schuttmassen der zerbombten Stadt, erinnern auch die Spiele an die Luftangriffe von damals. Der Kreis schließt sich gegen Ende des Romans, als von der akuten Befürchtung eines terroristischen Luftangriffs während der Schlussfeier der Spiele von 1972 berichtet wird. (S 421f.) Die Schlussfeier fand ausgerechnet am 11. September statt – alle diese und weitere Korrespondenzen sowie die zahlenallegorischen Spielereien Katjas geben dem Romangeschehen eine Aura des Determinismus, gar den Anschein von Kausalität, dem sich die Medienbilder von der Geiselnahme zwanglos einfügen scheinen. Auch die Medienthemen der damaligen Gegenwart (Meinhof; Vietnam: S 66f.) sind stichwortartig präsent. Fazit der Lektüre kann sein, dass ein neutraler Erzähler, der Innensicht in mehrere Figuren besitzt, diskursiv und narrativ Kohärenz erzeugt, wo Medienbilder diskret bleiben.

Die Funktion massenmedialer Bilder und Stimmen, wie sie dann im Verlauf der Handlung gehäuft evoziert werden, ist ein In-Gang-Setzen privater Erinnerungen, die sich in ihrer Summe identitätssichernd auswirken. Dafür reichen ‚Konserven‘ aus; Düfte, wie durch Proust vorgegeben, genügen, so der Geruch der Bücher von damals, der Katja in der Wohnung ihres Vaters nach Jahrzehnten noch erwartet (S. 377). Der Geschmack des Erinnerten als Essenz ist nicht vonnöten: Katjas Großvater wird zum Vorbild, indem er zur Erinnerung an seine aufgegebene Heimat Zuckerstückchen aufbewahrt, die er nicht etwa verspeist, sondern eben als objektivierte ‚Konserve‘ ihres Geschmacks archiviert. Katja braucht, um die Erinnerung zu unterstützen, Fernsehbilder oder zufällig gehörte Rundfunkaufnahmen, wie ein Zitat aus einem Kassetten-Mitschnitt von Karl Valentins Dialog *Der Hasenbraten*, das unvermittelt und unerklärt in den Text eingeflochten ist, der aber zugleich als Erinnerungsinzitant ausgewiesen ist, mit dem sich das Bild des einst geliebten





Abb. 3

Max vereint.<sup>55</sup> Hörer des Bayerischen Rundfunks wissen, dass solche Tonkonserven um 1972 so häufig begegneten wie die Afri-Cola-Werbung. Doch am eindringlichsten ist das Fernsehbild von den Geiselnehmern (Abb. 3): „Immer wieder stand da der Maskenmann im Balkon, fahles Licht hinter sich – Katja dachte an Susanne.“ (107) Die ur-

sprüngliche Assoziation: der Schrecken angesichts des Gewaltaktes, ein Fernsehbild wie aus einem Horrorfilm, und die fast ebenso plötzlich auftauchende neue Partnerin des Vaters verbinden sich miteinander: „Ich weiß noch, der Terrorist im Balkon mit seiner Maske, das eine Auge war darin viel größer als das andere, unheimlich. Aber alle übrigen Bilder sind wie hinter einem Schleier versteckt.“ (211) Zum Unheimlichen, das von dem maskierten Gesicht ausgeht, kommt die Lückenhaftigkeit der Mediendokumente: Von den Geiseln sind keine Fotos, keine Filme überliefert. (S 355) Katja recherchiert statt dessen vor Ort in Fürstenfeldbruck und übt sich, wie der Roman insgesamt, in „Gehirnaufzeichnungen“ (S 355): „verschieblich und haltlos, höllisch ungenau, objektiv äußerst falsch und subjektiv exakt richtig“. (S 355) Zu ergänzen wäre: leichter in Sprache zu fassen als vereinzelt bleibende Bilder.

Autobiografisches, Familien- und kollektives Gedächtnis werden in Draesners Roman bis zur jeweiligen Unkenntlichkeit synchronisiert und ineinandergeblendet. Der terroristische Anschlag und sein katastrophaler Ausgang erfahren zumindest eine Entdämonisierung, wenn statt des Stichworts „Unglück“ diagnostiziert wird: „eine unwahrscheinliche Mischung aus exakter Planung, grober Nachlässigkeit, heiterer Sorglosigkeit“. (S 400) Erst der Roman erzählt „die ganze Geschichte“. (S 455)

## VI. Mogadischu, 18.10.1977: Sturm der „Landshut“ – Friedrich Christian Delius: *Mogadischu Fensterplatz* (1987)<sup>56</sup>

Allein drei Romane hat Friedrich Christian Delius zum ‚Deutschen Herbst‘ verfasst; eine fehlgeleitete Literaturkritik der 80er und 90er Jahre hat dem Autor Dokumentarismus unterstellt und zudem das Anachronistische der Thematik herausgestri-

55 Der Text datiert ausgerechnet aus dem Olympiajahr 1936: Karl Valentin: Der Hasenbraten. In: Ders.: *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Bd. 4: Dialoge. Hg. von Manfred Faust und Andreas Hohenadl. München 1996, S. 19-22 und S. 335-338.

56 Als Forschungsbeitrag zu Delius' Roman wenig erhellend: Franz Futterknecht: Die Inszenierung des Politischen. Delius' Romane zum Deutschen Herbst. In: Manfred Durzak u. a. (Hg.): *F. C. Delius. Studien über sein literarisches Werk*. Tübingen 1997, S. 69-87.

chen. Zurecht stellte Helmut Peitsch fest, Delius sei *nicht* der „objektivistische[n] Selbsttäuschung“ der frühen dokumentarischen Literatur der BRD verfallen.<sup>57</sup>

Aufgrund der medialen Aufmerksamkeit auf die RAF-Aktionen des Jahres 1977 konnte die Entführung Hanns Martin Schleyers „als weitere Stufe einer eskalierenden Serie“ verbucht werden.<sup>58</sup> Das wichtigste, bis heute erinnerte Medienbild zeigt den leidenden Schleyer. Ein anderer Roman des ‚Deutschen Herbstes‘, Michael Wildenhains *Erste Liebe Deutscher Herbst* von 1997 – auch der Roman eines Gedenkjahres also –, verbindet, vorbereitet durch Zeitungslektüre über den Schleyer-Mord, eine Geschichte von politischer Initiation mit Adoleszenzerfahrungen. Die RAF kann so, wenigstens für die Protagonisten dieses Romans, zum Katalysator der Geschichte werden.

Delius verleiht einem sonst namenlosen Opfer der „Landshut“ Stimme. Die Ich-Erzählerin Andrea Boländer versprachlicht aus Anlass einer Antragstellung „auf Versorgung nach dem Gesetz über die Entschädigung für die Opfer von Gewalttaten“ (M 225) ihre Erinnerungen vom Augenblick der Flugzeugentführung an bis zum Moment der Befreiung durch die GSG 9 in Mogadischu. Sie berichtet davon, wie sie die Entführer, ihre Mitreisenden und insbesondere und immer wieder den eigenen Körper, sich selbst wahrnimmt. Diese Wahrnehmungen changieren wiederum zwischen ständig wiederholten Versuchen, die eigene Subjektivität zu wahren, und der übermächtig werdenden Empfindung, die Individualität zu verlieren zugunsten des bloßen Aufgehens in der an der ‚Masse‘ der Opfer, in der Uniformität ihrer Körper, der gleichsam internierten Passagiere, und zudem zugunsten einer anonymen Medienexistenz, vielleicht ansatzweise auch Medienprominenz, die als Bedrohung empfunden wird.

Boländers Wahrnehmungen zeichnen sich durch ständige Perspektiven- und damit auch Seitenwechsel aus: Das auf den ersten Blick doch klare Täter-Opfer-Schema wird, was hier nur anzudeuten ist, aus guten Gründen immer wieder durchbrochen, Täter-/Opfer-Identitäten sind „Tauschobjekte“ (M 267): Der antiisraelische Affekt der palästinensischen Entführer fügt sich zur eigenen Identifikation mit den „in den Lagern Ermordeten“ (M 267), also den Juden als Opfern des Holocaust. Doch auch Empathie mit den Entführern ist nicht zu vermeiden, deren Argumente als ‚Vertriebene‘ nicht von der Hand zu weisen: „Ich lasse mich nicht zur Jüdin machen! Ich lasse mich nicht zur Antisemitin machen!“ (M 310) Mit den palästinensischen Entführern und den deutschen Geiseln stehen einander Parteien gegenüber, die sich, je nach historischer Konstellation, im Lager der Täter wie auch in dem der Opfer wiederfinden. Die Opfererfahrung, die Andrea Boländer sogleich zur Person von öffentlichem Interesse macht, wird zunächst ausbalanciert durch die Erzählung von der Krise ihres Privatlebens, der Notwendigkeit, sich zwischen zwei Männern zu entscheiden.<sup>59</sup>

57 Helmut Peitsch: Abschied von der Dokumentarliteratur? F.C. Delius' Auseinandersetzung mit dem Terrorismus. In: *Das Argument* 35 (1993), S. 412-424, S. 413.

58 Steinseifer 2006 (wie Anm. 25), S. 363.

59 Vgl. Peitsch 1993 (wie Anm. 57), S. 416.

Boländer gerät nun in den Sog medialer Wahrnehmung, ist aber auch zu Medienreflexion und Medienkritik fähig. Die Fähigkeit, sich von außen, als Täterin oder als Opfer, wahrzunehmen, ist durch den imaginären medialen Blick auf sich selbst bedingt; sie nimmt sich selbst antizipativ im ‚Spiegel‘ der Medienberichterstattung wahr, die hier lange Zeit nichts als ‚vis‘ ist, keineswegs ‚ars‘. Dabei fühlt Boländer sich von Anfang an „wie in einer dunkel bekannten und plötzlich hart aufleuchtenden Filmszene“ (M 227), sieht sich selbst bereits in den Zeitungen und auf den Fernsehschirmen, konstruiert das unter Schmerzen erfahrene Geschehen selbst schon als weitgehend mediales. Auch wenn kein Kamerablick in das Flugzeug dringt, gibt es über das Bordmikrofon eine akustische Verbindung zur Außenwelt, ist klar, dass zumindest mit Fotos des Flugzeugs die Massenmedien in aller Welt bestückt werden. (Abb. 4) Als die Heldin selbst zum Inhalt von Medienbildern wird, beginnt sie, politisch zu denken, sich über bisherige Versäumnisse bewusst zu werden: „Auch ich hatte in den Zeitungen hinweggelesen über die drei Buchstaben PLO“. (M 319) Oder: „Ich verfluchte mich, weil ich zu wenig wußte von der Geschichte und den Motiven unserer Naziväter“. (M 347) Plötzlich zum Medienobjekt zu werden, bedeutet für Andrea Boländer auch, zwischen dem Status des Opfers und dem des Täters nicht mehr eindeutig trennen zu können. Indiskretion und aufklärerischer Impetus der Massenmedien scheinen sich in dieser Wahrnehmung zu durchdringen. Mal ist Publizität erwünscht oder sogar eine Ästhetisierung des übrigens performancehaften Arrangements<sup>60</sup> in Aussicht gestellt („*You shall burn in a beautiful way.*“ M 408), erzählt der Roman die Medienphantasie eines Staatsbegräbnisses für die Entführten (M 407); mal imaginiert die Hauptfigur des Romans die Medien und ihre Akteure als Aggressoren, die um einer guten Story willen bereitwillig die Leiden der Geiseln verlängern würden: „Die Journalisten, stelle ich mir vor, haben vielleicht unser Schreien und Stöhnen schon mit ihren Richtmikrofonen auf Band aufgenommen, längst verkauft und gesendet [...], vielleicht wissen sie längst alles von uns, zeichnen alles auf, weiden sich an uns und lassen uns schmachten. Vielleicht sind ganze Flugzeuge mit Kameraleuten und Illustriertenjägern hinter uns hergeflogen, immer auf unseren Spuren, immer mit der entscherten Kamera, immer unsere Maschine im Visier, immer schußbereit“. (M 365) Hier schlägt noch

60 Es wäre ein weiteres Kapitel über das Theatrale, genauer: Performancehafte, des von Boländer erlebten Geschehens zu schreiben. Indem bedenkenlose Fernsehzuschauer wie Andrea Boländer nun dazu gezwungen werden, exklusive Akteure in einem theaterhaften Ereignis zu sein, wird der 1977 angeblich längst gescheiterte Versuch unternommen, Kunst und Gewalt noch einmal im Zeichen des Terrorismus zusammenzudenken. Die Vorgeschichte reicht von der Avantgarde-Bewegung der Situationisten, der Subversiven Aktion und der Kommune I bis zu den Manifesten der RAF. Vgl. dazu *Protest!*, (recte); Mia Lee: Umherschweifen und Spektakel: Die situationistische Tradition. In: Klimke/Scharloth 2007 (wie Anm. 6), S. 101-106; sowie: Alexander Holmig: Die aktionistischen Wurzeln der Studentenbewegung: Subversive Aktion, Kommune I und die Neudefinition des Politischen. In: Ebd., S. 107-118. Das Che Guevara-Porträt auf dem T-Shirt einer der Entführerinnen trägt zum ästhetischen Arrangement bei (M 307).

die studentische Kritik an der Springer-Presse, schlagen Wallraffs und Bölls Anti-BILD-Kampagnen durch.

Letzte Sicherheit gewinnt Boländer nur aus der ekelbesetzten, doch unvermittelten, authentischen Körperwahrnehmung; das eigene Sterben ist für sie bereits olfaktorisch wahrnehmbar, es lässt sich nicht medial inszenieren: „Ich sah das Bild vor mir, das Foto wurde ein Film, die Bilder



Abb. 4

einer in der Luft explodierenden Maschine, in Farbe. Aber ich sah keine Leichen. Ich sah mich auch nicht tot.“ (M 371) Dies bedeutet auch eine Archaisierung des Lebens. (M 373) Die Differenz zwischen Filmszene und realem Überfall ergibt sich schon eingangs aufgrund des Körperempfindens: Angst als Körperreaktion negiert den ersten, noch distanzierenden Gedanken und suggeriert, es handle sich um wirkliches Erleben. Delius' Roman dringt bis dahin, wo das mediale Bild keinen Eingang fand; er perhorresziert das Verkommen politischer Ereignisse zu Medienereignissen und lässt leichthändig das Terror-Opfer Andrea Boländer geradezu zum Medienopfer werden. Dabei geschieht auch in diesem Roman Medienwahrnehmung auf zweiter Stufe, beobachtet der Roman seine Hauptfiguren zwar weniger beim Medienkonsum, aber beim *Erfinden* von Medienbildern. Zumindest auf diese intrikate Weise war auch die Entführung der „Landshut“ immer schon ein Medienereignis, selbst solange noch eine Nachrichtensperre geherrscht haben mag. Wie Draesners Roman auch ist Delius' Text eine Absage an das dokumentarische Erzählen: Boländers Erzählung wird nicht folgerichtig, sondern paradoxal entbunden aus dem Ausfüllen eines Fragebogens, das sich mit der Erinnerung so wenig vereinen lässt, wie die imaginierten Medienbilder die inneren Vorgänge des Opfers eigentlich erreichen könnten. Zwar erscheinen auch diese Vorgänge in ihrer Versprachlichung bruchstückhaft – Delius' Roman fällt noch am wenigsten von den hier behandelten Texten in ein folgerichtiges psychologisches Erzählen zurück –, doch behält die Sprache ihre Dignität als Medium, Körperwahrnehmung und Bilder des inneren Erlebens in ein Kontinuum zu bringen.

Am Ende steht wiederum eine Medienwahrnehmung, codiert als Ordnungsphantasie,<sup>61</sup> keineswegs eine Erfahrung der Freiheit. Als die GSG 9 das Flugzeug stürmt, nimmt Boländer die Befreier als deutsche Soldaten wahr, aktualisiert aber damit NS-Assoziationen: „Die Deutschen schrien: Wo sind die Schweine?, und auf

61 Dieses Vermögen weist Boländer dem Fernsehen im Hinblick auf ihren Partner zumindest zu: „Fernsehen, Rainer hat es gut, das Fernsehen ordnet ihm alles.“ (M 366)

eine verrückte Weise war die Welt wieder auf die Füße gestellt, es war die Welt, in der etwas auf eine idiotische Weise in Ordnung war.“ (M 425) Boländer „erkennt in einem ihrer Befreier ihren Entführer und wird bereits für die Massenmedien aufbereitet“. <sup>62</sup> Bedrohlich wirkt der Journalist, der die um ihr Leben laufende Boländer ungerührt filmt: „da lief ein Idiot vor mir her und filmte mich, wie ich lief und meiner Rettung entgegenlief. [...] Auf der Flucht vor den Schüssen und Schreien, längst nicht in Sicherheit, rannte ich, da stolperte dieser Kerl schon mit und filmte das alles, ich lief in seinen Film hinein, ich war eine Darstellerin, ich lief direkt in eine Tagesschauszene“. (M 430)

## VII. Gegenwartsliteratur in der Medienkonkurrenz

Die behandelten Erzähltexte stellen den bekannten, vertrauten Medienbildern individuelle Erinnerungen, private Ereignisse zur Seite, fokussieren jene Bilder also und kontextualisieren sie neu mit einem Vorher oder Nachher, mit Bildbetrachtern und Bildproduzenten, ja durch ein Ausphantasieren dessen, was auf den Bildern tatsächlich oder mutmaßlich zu sehen ist. Romane werden so *auch* zu Bildlektüren und Bildbeschreibungen, die den „erinnerungspolitische[n]“ Wert von ‚Achtundsechzig‘ unterstreichen, <sup>63</sup> indem sie narrativ oder diskursiv noch einmal einzelne Bilder auf den Mythos ‚1968‘ beziehen.

Fragt man nach den spezifischen Leistungen der Literatur im Prozess der 68er-Gedächtnisbildung und in Anbetracht des besonders 1968 eingestandenen oder postulierten Bedeutungsverlustes der Literatur („Tod der Literatur“), so lässt sich folgendes auflisten:

1. Die Literatur ist jeweils Beobachterin zweiter Ordnung, sie beobachtet ihre Figuren beim Beobachten mediatisierter Ereignisse (oder bei der aktiven Mitwirkung).
2. Als Medium der Verlangsamung, das oft erst in großer zeitlicher Distanz auf die von 1967 bis 1977 datierenden Momentaufnahmen reagiert und nicht unter dem Druck des Aktualitätsgebotes steht, verweigert sich die Literatur entschiedener als das massenmediale Bild dem naiven Glauben des Rezipienten an einen dokumentarischen Abbildungsrealismus, wie ‚realistisch‘, also psychologisierend, auch immer erzählt werden mag. Solches vormodernes Erzählen erzeugt dort Einheit (der Biografie, des Ereignisses), wo das Bild kontingent bleibt. Die Entschärfung der Medienereignisse gelingt um den Preis einer literarischen Konventionalität, die die literarischen Figuren zu Identifikationsobjekten des Lesers macht – auch Andreas Baader und Gudrun Ensslin: Leander Scholz’ Roman bricht die Täter/Opfer-Polarisierung auf, macht die Täter zu Identifikationsfiguren und lässt sie zugleich wie theatrale Figuren erscheinen. Die besprochenen Texte gehen damit formal einen anderen Weg als die oft aus einem avantgar-

62 Delabar 1997 (wie Anm. 22), S. 165.

63 Sösemann 1999 (wie Anm. 10), S. 674.

distischen Selbstverständnis heraus agierenden und schreibenden ‚Achtundsechziger‘, hört man doch den Tonfall des Manifests noch den Verlautbarungen der RAF an. Wie erfolgreich auch immer diese Gedächtnisromane gewesen sein mögen – sie sind im Gegensatz zu vielen Äußerungen der ‚Achtundsechziger‘ selbst ‚massenkompatibel‘, sind allein schon hierdurch prädestiniert, zur kollektiven Erinnerung an ‚1968‘ beizutragen.<sup>64</sup>

3. Die Literatur betreibt ‚Framing‘ mittels einer zweiten, privaten Geschichte, deren paradigmatische, anthropologisch interessierende Themen dem bildlich dargestellten Ereignis etwas von seiner Individualität, damit auch etwas von seiner Härte nimmt.<sup>65</sup> Es wird, etwa bei Scholz oder Draesner, in seine Bestandteile zerlegt und als Repräsentation kenntlich gemacht.
4. Die Medienbilder werden je für ein ‚privates‘ Narrativ instrumentalisiert: Baader und Ensslin erweisen sich nun als zärtlich Liebende, Ohnesorg als Garant von Timms (nicht etwa seiner eigenen) Autorschaft, die Geiselnahme von 1972 als Inzident der Selbstfindung Katjas – in Delius’ Roman bleibt die Katalysator-Funktion der Leiden der Erzählerin für eine private Entscheidung Andeutung. Diese Privatisierung, die bei Scholz und Delius ausdrücklich die ‚Täter‘ einbezieht, nimmt den Ereignissen etwas von ihrer Dämonie.
5. Umgekehrt: Aus dem Blickwinkel des literarischen Texts werden die Medienbilder als Vereinfachungen, Verkürzungen, als Mythisierungen erst transparent – sie bilden allererst Anlässe für die Fantasietätigkeit von Autoren wie auch, auf der Ebene der Welt im Text, von Figuren. Ob das auf der Grundlage der Bilde Ausphantasierte denn statthaft sei, hat der Leser zu entscheiden.
6. Die scheinbar ‚vollständig‘ erzählten Geschichten leben, wie das kollektive Gedächtnis stets, auch von Verdrängen und Vergessen: *Rosenfest* weiß weder von der Verurteilung der Brandstifter Baader und Ensslin noch von ihrer Untersuchungshaft. Die Erinnerung von Delius’ Ich-Erzählerin setzt ausgerechnet für die Minuten der Befreiung beinahe aus oder wird doch ungenau bis fehlerhaft; zugrunde liegt ihrer Reflexion aber das Verdrängen der im Holocaust ermordeten Juden. Der Ich-Erzähler Timm kann sich der Gründe für den Kontaktabbruch mit dem Freund Ohnesorg nicht entsinnen, bleibt doch damit der Abgrund der Erinnerung zwischen dem ‚lebenden‘ und dem ‚toten‘ Ohnesorg so tief wie nur möglich. Besonders anschaulich zeigt Draesners Roman die Ausschnitthaftigkeit von Katjas Einsichten in die der Geiselnahme vorausgehenden politischen Konflikte.
7. Auch die Literatur als Gedächtnismedium ist zur Stelle, wenn turnusmäßig der Achtundsechziger gedacht werden muss. Mutmaßlich Kalkül des Autors war bereits das Erscheinungsdatum von *Mogadischu Fensterplatz*: der Herbst 1987. Die gezielte, auch literarische ‚Nutzung‘ von Medienereignissen für wiederum me-

64 Zum Avantgarde-Anspruch der ‚68er‘ vgl. grundsätzlich: *Protest!*, (*recte*) daneben: Koenen 2007 (wie Anm. 9), S. 44f.

65 Zum Framing vgl. Liehr 2007 (wie Anm. 7), S. 26.

dial vorgezeichnete Gedenk- und Jubiläumsprozeduren dürfte den Übergang von Ereignissen wie ‚1968‘ aus dem kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis beschleunigen helfen: Statt den Erinnerungen der vielen noch lebenden Zeitzeugen zu vertrauen und den Abschluss noch laufender Debatten abzuwarten, sind es, so eine abschließende Vermutung, die Gedächtnismedien vom Fernsehen bis zur Literatur, die sich jetzt schon der Mythen ‚1968‘ oder ‚1989‘ bemächtigen und die möglichst unhinterfragbare Deutungen nur wenige Jahrzehnte nach den Ereignissen selbst festzuschreiben versuchen. Der literarische Text ist aber nicht einfach willfähriger ‚Nutznießer‘ medialer Bilder, sondern trägt immerhin zu einer kritischen Reflexion auf das Problematische dieser Bilder bei.