

Rolf G. Renner

1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13156>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Renner, Rolf G.: 1989 und die Folgen. Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm. In: *Pandaemonium germanicum* (2010), S. 22–52. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13156>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.1590/S1982-88372010000200003>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial 4.0/ License. For more information see: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1989 und die Folgen.

Deutsche Gegenwartsgeschichte im Nachwendefilm

Rolf G. Renner¹

Abstract: In a significant way Schlöndorff's films *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* and *Die Stille nach dem Schuss* reflect the change in intellectual discourse about politics in Germany after 1945, presenting it with different aesthetic means. The film *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* is a reconstruction of the ideological situation in 1968 in which Schlöndorff in close cooperation with Böll takes a provocative position. In *Die Stille nach dem Schuss*, however, Schlöndorff outlines the public discussion about the political and ideological antagonisms in the former GDR and the coming to terms with its Stasi-past after 1989. Schlöndorff also critically evaluates his own position as a Western intellectual towards the GDR and in Germany after reunification. In contrast, the recent films *Der Baader Meinhof Komplex* and *Die innere Sicherheit* open up new perspectives on the extraparliamentary opposition and the Baader Meinhof group. Eichinger's and Edel's film puts the story into a historical context and denounces all heroism, whereas Petzold's film shows the consequences of this political movement focusing on people's private life in a way characteristic of the so-called "Berlin School".

Keywords: Intellectual discourse, extraparliamentary opposition (APO), state of emergency law, Baader Meinhof group, fall of Berlin wall, discourse of guilt, aesthetics of film, critics of ideology

Zusammenfassung: Schlöndorffs Filme *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* und *Die Stille nach dem Schuss* spiegeln in signifikanter Weise einen Wandel des intellektuellen Diskurses über Politik in Deutschland nach 1945, zugleich konturieren sie ihn mit unterschiedlichen ästhetischen Mitteln. *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* rekonstruiert die ideologische Situation des Jahres 1968, in der Schlöndorff in enger Zusammenarbeit mit Böll eine markante Position bezieht, die *Stille nach dem Schuss* skizziert demgegenüber eine Bewusstseinslage, in der erstmals nach der Wende des Jahres 1989 die politischen und ideologischen Widersprüche innerhalb der früheren DDR und die Aufarbeitung der Stasivergangenheit offen thematisiert werden. Dabei beleuchtet Schlöndorff zugleich kritisch die eigene Haltung als westlicher Intellektueller gegenüber der DDR und im vereinigten Deutschland. Dagegen machen die neueren Filme *Der Baader Meinhof Komplex* und *Die innere Sicherheit* auf je unterschiedliche Weise die Neubewertung der Außerparlamentarischen Opposition und der Baader Meinhof Gruppe deutlich, die ebenfalls nach 1989 einsetzt. Dabei führt der Film von Eichinger und Edel

¹ Professor für Neuere deutsche Literatur am Deutschen Seminar II der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. Email: rolf.renner@googlemail.com.

zu einer Historisierung und ideologiekritischen Entheroisierung, seine Präsentation einer Phase der politischen Opposition in Deutschland wird mit Mitteln des *action*-Films entfaltet. Petzolds Film dagegen zeigt die Folgen dieser Bewegung in der für die „Berliner Schule“ typischen Konzentration auf das Private.

Stichwörter: Intellektuellendiskurs, Außerparlamentarische Opposition, Notstandsgesetze, Baader Meinhof Gruppe, Mauerfall, Schulddiskurs, Filmästhetik, Ideologiekritik

Vorüberlegungen

Das Jahr 1989 bildet eine Wendemarke des politischen Diskurses in Deutschland, es verleiht diesem auch eine neue Dynamik. Dabei werden nicht allein Überlegungen und Positionen pointiert und variiert, die typisch für den deutschen Intellektuellendiskurs seit 1918 sind, auch die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Jahre 1945 und 1968 erfahren jetzt im Rückblick eine neue Bewertung. Eine weitere Besonderheit ist, dass sich auch in der neuen Situation noch die vorangegangenen unterschiedlichen politischen und intellektuellen Entwicklungen der früheren Bundesrepublik Deutschland und der DDR auswirken.

Für den Philosophen Peter SLOTERDIJK endet die sogenannte ‚Nachkriegszeit‘ nicht nur für die Deutschen, sondern auch für ihre europäischen Nachbarn, vor allem aber für die Franzosen, erst mit dem Jahr 1989. Beherrschende Leitformel dieser geschichtlichen Phase war der Versuch, die Kriegsfolgen mental, politisch und ideologisch zu kontrollieren und zu überwinden (SLOTERDIJK 2008: 9). Für die Deutschen ergab sich aus der Fixierung auf das verhängnisvolle Erbe des Kriegs zwingend auch die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit der zentralen Frage nach der deutschen Schuld. Diese prägte, nicht zuletzt unter dem Einfluss der sogenannten ‚Frankfurter Schule‘ von Adorno und Horkheimer, alle intellektuellen Diskurse nach 1945, sie war immer auch Element des politischen und ideologischen Selbstverständnisses der Bundesrepublik Deutschland. Eine Besonderheit dieser Situation war, dass der Schulddiskurs von einem breiten politischen Spektrum der deutschen Nachkriegsgesellschaft eingefordert wurde, das von der engagierten Linken bis zu den konservativen Medien der Bundesrepublik reichte,

hier waren sich selbst TAZ und Springerpresse einig. Nach Einschätzung von SLOTERDIJK (2008: 27-33) haben sich andere europäische Nationen nicht vergleichbar kritisch mit der eigenen Vergangenheit auseinandergesetzt, Frankreich etwa beginnt erst jetzt die Frage der Kollaboration in Wissenschaft und Medien zu thematisieren.

Das Medium des Films zeichnet diese Ausgangskonstellation und die spätere Entwicklung nach, macht sie zum Thema und verleiht ihr Bilder. Kennzeichnend für den deutschen Film nach 1989 ist, dass er nicht nur die aktuelle Situation des vereinigten Deutschland zeigt, sondern diese auch zu langfristigen Entwicklungen des modernen Deutschland in Bezug setzt. Dabei zeigt sich, dass der Film nicht anders als der politische Diskurs der Intellektuellen manche Themen schon seit den siebziger Jahren vorbereitet hat, sie jetzt aber neu bewertet.

Ausgehend von dieser Vorüberlegung können wir drei markante Entwicklungen im deutschen Film nach 1989 beobachten. Erstens erscheint das Jahr 1989 als eine Wendemarke der politischen und intellektuellen Diskussion, in deren Verlauf die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Jahre 1945 und 1968 eine neue politische und ideologische Einschätzung erfahren. Sie führt häufig zum Ende, zumindest zur Infragestellung des bis dahin für Deutschland typischen Moraldiskurses. Dafür gibt das deutsche Feuilleton ein Beispiel, das sich erstens Themen zuzuwenden beginnt, die vorher nur von der Literatur thematisiert worden waren, dazu gehören die Differenzierung des Erinnerungsdiskurses und eine neue Form der Diskussion über das Thema der Vertreibung und den alliierten Bombenkrieg, der sich auch gegen die Zivilisten in Deutschland richtete. Auch in dieser Debatte lässt sich feststellen, dass sich in ihrem Verlauf die unterschiedlichen politischen Orientierungen der früheren Bundesrepublik Deutschland und der DDR auswirken und eine spezifische Konstellation jenseits der etablierten Positionen schaffen.

Zweitens wird das Thema der Wende von 1989, das nach dem Feuilleton auch die Literatur beeinflusst, im Film zunehmend pointierter beleuchtet. Parallel zur Entwicklung im Feuilleton entstehen nach der Wende filmische Präsentationen, die sich unter einem anderen Blickwinkel und in neuen Formen mit den geschichtlichen Entwicklungen in Deutschland vor und nach der Wende auseinander setzen. Dies betrifft sowohl die Geschichte des Nationalsozialismus (*Stalingrad*, *Der Untergang*), die politische Opposition und den Terrorismus (*Katharina Blum*, *Die Stille nach dem Schuss*, *Die innere Sicherheit*, *Der Baader Meinhof*

Komplex) als auch das Unterdrückungssystem der Staatssicherheit in der DDR (*Das Leben der Anderen*), natürlich auch die damit verknüpften sozialen Entwicklungen (*Berlin is in Germany*, *Supermarkt*, *Die fetten Jahre sind vorbei*, *Berlin calling*, *Wolfsburg*).²

Drittens hat dieser Diskurs auch filmästhetische Konsequenzen. Die neuen Filme richten sich an ein Publikum, das sich in doppelter Hinsicht geändert hat. Zum einen gehört es politisch und ideologisch der Generation der ‚Nachgeborenen‘ an, zum anderen handelt es sich um eine soziale Gruppe, die medial sozialisiert ist und mediale Präsentationen anders wahrnimmt als vorangegangene Generationen. Deshalb kommt der Frage nach der Rolle des Mediums Film in der gegenwärtigen Gesellschaft und der Tatsache einer medialen Verfasstheit politischer Öffentlichkeit besondere Bedeutung zu. In der „Gesellschaft des Spektakels“ (DEBORD 1996: 15f.) lassen sich eine Entideologisierung der politischen Perspektiven und zugleich eine medial inszenierte Enttabuisierung beobachten. Zudem werden die Grenzen zwischen der filmischen Dokumentation, der medialen Inszenierung von Politik und der Autonomisierung der medialen Strategien fließend.

Dieser Sachverhalt wird auch da deutlich, wo der Film vermeintlich eindeutige politische Botschaften zu transportieren vorgibt, er zeigt sich selbst da, wo das politische Urteil der Rezipienten allein auf Eindeutigkeit und Klarheit zu zielen scheint. Exemplarisch kann diese Wandlung des filmisch präsentierten politischen Diskurses am Beispiel der Darstellung des

² *Stalingrad*. Regie: Joseph Vilsmaier. Drehbuch: Jürgen Büscher. Mitwirkende: Dominique Horwitz, Thomas Kretschmann, Jochen Nickel. Deutschland 1993. *Der Untergang*. Regie: Oliver Hirschbiegel. Drehbuch: Bernd Eichinger. Mitwirkende: Bruno Ganz, Alexandra Maria Lara, Corinna Harfouch. Deutschland/Italien/Österreich 2004. *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*. Regie: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Drehbuch: Heinrich Böll. Mitwirkende: Angela Winkler, Mario Adorf, Dieter Laser. Deutschland 1975. *Die Stille nach dem Schuss*. Regie: Volker Schlöndorff. Drehbuch: Wolfgang Kohlhaase. Mitwirkende: Bibiana Beglau, Nadja Uhl, Martin Wuttke. Deutschland 2000. *Die innere Sicherheit*. Regie und Drehbuch: Christian Petzold. Mitwirkende: Julia Hummer, Barbara Auer, Richy Müller. Deutschland 2000. *Der Baader Meinhof Komplex*. Regie: Uli Edel. Drehbuch: Bernd Eichinger. Mitwirkende: Martina Gedeck, Moritz Bleibtreu, Johanna Wokalek. Deutschland 2008. *Das Leben der Anderen*. Regie und Drehbuch: Florian Henckel von Donnersmarck. Mitwirkende: Ulrich Muehe, Sebastian Koch, Martina Gedeck. Deutschland 2006. *Berlin is in Germany*. Regie und Drehbuch: Hannes Stöhr. Mitwirkende: Jörg Schüttauf, Julia Jäger, Robin Becker. Deutschland 2001. *Supermarkt*. Regie und Drehbuch: Roland Klick. Mitwirkende: Charly Wierzejewski, Eva Mattes, Michael Degen. Deutschland 1974. *Die fetten Jahre sind vorbei*. Regie: Hans Weingartner. Drehbuch: Katharina Held. Mitwirkende: Daniel Brühl, Julia Jentsch, Stipe Erceg. Deutschland/Österreich 2004. *Berlin calling*. Regie und Drehbuch: Hannes Stöhr. Mitwirkende: Paul Kalkbrenner, Rita Lengyel, Corinna Harfouch. Deutschland 2008. *Wolfsburg*. Regie und Drehbuch: Christian Petzold. Mitwirkende: Benno Fürmann, Antje Westermann, Nina Hoss. Deutschland 2003.

Themas von Außerparlamentarischer Opposition und Terrorismus beleuchtet werden. Dieses erhält seine besondere Bedeutung dadurch, dass es unmittelbar mit der Frage nach der Legitimation und angemessenen Beurteilung der Staatsmacht verknüpft ist.

Deutlich wird dies an der jüngsten politischen Kontroverse über einen Aktenfund, der belegt, dass der Polizist Kurras, der 1969 im Verlauf der berühmten Anti-Schah-Demonstration in Berlin den Studenten Benno Ohnesorg erschoss, Informeller Mitarbeiter (IM) der Staatssicherheit der DDR war. Damals hatte die außerparlamentarische Opposition Kurras als Repräsentanten einer vermeintlich kryptofaschistischen Bundesrepublik und ihres Polizeiapparats angesehen. Das Bild des getöteten Studenten dagegen wurde zu einer Ikone des Widerstands, es ist gewiss kein Zufall, dass das authentische Foto an zentraler Stelle im Spielfilm des *Baader Meinhof Komplex* nachgestellt ist. Inzwischen jedoch wird der Blick auch auf die Verbindung der RAF mit internationalen Bewegungen und die Subversion der Bewegung durch die Staatssicherheit der DDR gelenkt (PONTO: 2010).

Mit Blick auf die filmische Repräsentation des Themas Terrorismus lässt sich ausgehend von den zentralen Bildern auch ein signifikanter ideologischer Wandel des öffentlichen Diskurses erschließen. Besonders deutlich wird dies bei einer vergleichenden Analyse von Volker Schlöndorffs Verfilmungen *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1972) und *Die Stille nach dem Schuss* (2000) mit Christian Petzolds *Die innere Sicherheit* (2001) und *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) von Produzent Bernd Eichinger. Der Gemeinschaftsproduktion mehrerer Regisseure unter dem Titel *Deutschland im Herbst* könnte im Vergleich dazu eine besondere ideologische Zwischenstellung zukommen.

Während die *Verlorene Ehre der Katharina Blum* die ideologische Situation des Jahres 1968 rekonstruiert, in der Schlöndorff in enger Zusammenarbeit mit Böll eine pointierte ideologiekritische Position bezieht, die explizit moralisch formuliert wird und zu einer scharfen Verurteilung der Bundesrepublik Deutschland führt, skizziert die *Stille nach dem Schuss* eine Bewusstseinslage, in der erstmals nach der Wende des Jahres 1989 die politischen und ideologischen Widersprüche innerhalb der früheren DDR und die Aufarbeitung der Stasivergangenheit offen thematisiert werden. Zugleich wird von Schlöndorff stellvertretend für

andere die eigene Rolle als westlicher Intellektueller in den Krisenjahren der damaligen Bundesrepublik gegenüber der DDR und im vereinigten Deutschland kritisch beleuchtet.

Für viele Intellektuelle in Deutschland aber auch im Ausland fungierte die sozialistische DDR über Jahre hinweg als politische und moralische Alternative zur kapitalistischen Bundesrepublik, die als Nachfolgerin des faschistischen Deutschlands angesehen wurde. Diese Meinung folgte der herrschenden Staatsideologie der DDR, die sich als erster ‚antifaschistischer Staat auf deutschem Boden‘ verstand. Allerdings überdeckte diese Definition nur die inneren Widersprüche der DDR, die diese selbst mit der Formel zum Ausdruck brachte, sie sei noch kein sozialistischer Staat, sondern der Staat des ‚real existierenden Sozialismus‘.

Nach 1989 wird diese ursprüngliche Leitideologie der DDR von westlichen wie östlichen Intellektuellen zunehmend in Frage gestellt. Dies gilt vor allem deshalb, weil sich spätestens mit der Debatte über Christa Wolfs Engagement für die DDR die Frage nach Recht und Unrecht in der DDR neben den traditionellen westdeutschen Schulddiskurs stellt. In der Debatte über Christa Wolf wird diese zunehmend, vor allem von Frank Schirrmacher, in unmittelbaren Zusammenhang mit der Frage gebracht, welche psychischen, sozialen und ideologischen Bedingungen die Basis für das Entstehen des Totalitarismus in Hitlerdeutschland wie in der DDR bildeten (apud ANZ: 1991). SCHIRRMACHER (1990) ging hier so weit, Christa Wolf, völlig in Analogie zu den Vorwürfen der 68er gegenüber der Generation ihrer Väter, einen autoritären Charakter vorzuwerfen. Er bezog sich damit auf das zentrale Schlagwort der Diskussion der 68er Jahre, das auf einer Psychologisierung des Ideologischen durch Wilhelm Reich beruhte.³

Der Blick auf die in den Jahren 1975 und 2000 entstandenen Filme Schlöndorffs eröffnet eine parallele Entwicklung. Kennzeichnend für Schlöndorff ist, dass er sich nach 1989 trotz seiner ursprünglich entschieden ideologiekritischen Haltung nicht mehr auf politische Polarisierungen einlässt. Charakteristisch für seinen Film des Jahres 2000 ist deshalb ein Spiel zwischen Empathie und Distanz, denn dem Regisseur, der nüchtern die Dialektik politischer

³ Vgl. dazu auch: WITTEK, Bernd, *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg 1997. Sowie den jüngst erschienenen neuen Text von Christa WOLF, *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*, Berlin 2010.

Prozesse und Urteile analysiert, ist der Blick auf den einzelnen wichtiger geworden als das ideologische Urteil.

Daraus begründet sich eine grundsätzliche Akzentverschiebung zwischen der *Verlorenen Ehre der Katharina Blum* und der *Stille nach dem Schuss*, die sich sowohl in Hinblick auf Schlöndorffs politische Haltung als auch hinsichtlich seiner filmischen Strategien erkennen lässt. Während *Die Verlorene Ehre* eine durchaus überzeichnete Attacke auf die reaktionären Elemente westdeutscher Politik präsentiert, rückt Schlöndorff in der *Stille nach dem Schuss* die Frage nach individueller Schuld und Verantwortung ins Zentrum, die Karl Jaspers bereits unmittelbar nach 1945 differenziert ausgearbeitet hatte. JASPERS (1946) vor allem war es, der in der öffentlichen Diskussion entschieden politische Schuld, Kollektivschuld, individuelle Schuld und moralische Schuld voneinander trennte. Weil diese Differenzierung jetzt gleichermaßen die frühere Bundesrepublik, die frühere DDR und das vereinigte Deutschland betrifft, erhält der deutsche Schulddiskurs, der nach der Analyse von Karls Jaspers sehr schnell in Schematisierungen und politische Ritualisierung verflachte, ein Beispiel dafür gibt die sogenannte ‚Paulskirchen-Debatte‘ zwischen Ignatz Bubis und anderen, eine aktuelle Brisanz (apud SCHIRRMACHER: 1999, WIEGEL: 2001). Unter dem Blickwinkel nachfolgender geschichtlicher Erfahrungen werden Themen entfaltet, die auch die schon angesprochenen inneren Widersprüche der westlichen intellektuellen Gegenöffentlichkeit in ihrem Verhältnis zur DDR spiegeln.

Durchaus allerdings versteht Schlöndorff seinen Film noch politisch. Für ihn ist das Kino geradezu eine Schule der Aufklärung. Dabei weiß er genau, dass Filme soziale Erwartungen weder unmittelbar beeinflussen noch ändern, vielmehr ist ihm klar, dass sie in einem sozialen Kontext wirken, der sie prägt und ihnen eine besondere Bedeutung verleiht. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* betont er diesen Sachverhalt mit der Formel „man kann eigentlich nur die Filme machen, welche die Gesellschaft oder das Publikum einem abverlangt“ (SCHLÖNDORFF o. A.). Es ist kein Zufall, dass sich Schlöndorff mit dieser Formel auf Siegfried KRACAUERS Einschätzung (1979: 223-226) rückbezieht, dass das Kino grundsätzlich kollektive Bewusstseinszustände repräsentiere. *Katharina Blum* ebenso wie der Kollektiv-Film *Deutschland im Herbst*, die er beide in Zusammenarbeit mit Heinrich Böll entwickelt, bestätigen diese

Einschätzung auf eine durchaus komplizierte Weise.⁴ Diese Filme lenken die Aufmerksamkeit des Publikums nicht nur auf eine ideologische Position, die man als ‚politische Hysterie‘ der Konservativen bezeichnen könnte, beide präsentieren auch ein intellektuelles Gegenprogramm, das sich seinerseits ebenfalls mehr oder weniger als ein hysterisches Unternehmen bezeichnen lässt.

1. 1968 im Diskurs der Intellektuellen

Es ist keine Frage, dass das Jahr 1968 von der bundesrepublikanischen Linken als ein Ereignis gedeutet wird, das unmittelbar auf das Jahr 1933 antwortet, nicht ohne Grund hat man das Jahr 1968 als große Auseinandersetzung mit den Vätern und dem faschistischen Staat zugleich bezeichnet. Auch Schlöndorff (apud WINKLER 2007) bemerkt bei der Präsentation seines Films von *Katharina Blum*, dass der Schuss von Katharina „quasi 1943 abgefeuert“ sei, sein Opfer aber erst 1975 finde. Allerdings ist die Situation etwas komplizierter, wenn man das Augenmerk auf das Jahr 1989 richtet. Denn dieses Datum macht die falsche Einschätzung der DDR und anderer kommunistischer Staaten durch viele westliche Intellektuelle nicht nur in Deutschland, sondern vor allem in Frankreich sichtbar. Noch stärker als die deutsche hat die französische Linke niemals die Stalinistische Struktur des DDR-Systems zur Kenntnis genommen, nach Peter SLOTERDIJKS Einschätzung (2008: 41-50) schon allein deshalb nicht, weil sich die französische Linke nicht nur mit dem übrigen Frankreich zum Sieger über den Faschismus, sondern zugleich auch mit Russland als Repräsentant des gesellschaftlichen Fortschritts im sozialistischen System darstellen wollte.

In Deutschland wurde die Situation noch komplizierter, weil sich die linke Opposition schon sehr schnell spaltete. Vor allem die ‚Rote Armee Fraktion‘, die RAF, war es, die das strikte Prinzip der ‚Bewegung des 2. Juni‘, dass Gewalt niemals gegen Personen, sondern allein gegen

⁴ *Deutschland im Herbst*. Regie: Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Edgar Reitz, Alexander Kluge. Drehbuch: Heinrich Böll. Musik: Ennio Morricone. Mitwirkende: Angela Winkler, Vadim Glowna, Mario Adorf. Deutschland 1978.

Sachen zu richten sei, nicht akzeptierte. Diese Spaltung innerhalb der Linken, die sich ursprünglich gemeinsam als außerparlamentarische Opposition konstituiert hatte, war von großer Tragweite. Von Anfang an sah die Position der RAF nicht nur eine Totalopposition gegen den deutschen Staat, sondern auch eine Internationalisierung der politischen Auseinandersetzungen vor, bereits die RAF trat in Kontakt vor allem mit dem palästinensischen Widerstand gegen Israel. Auch daraus ergab sich eine politisch brisante Zuspitzung, weil die radikalisierte Linke den politischen Konsens aller deutschen Parteien, dass Deutschland nach dem Krieg besondere Beziehungen zu Israel zu pflegen habe, auf radikale Weise nicht nur durchbrach, sondern auch konterkarierte.

Das Jahr 1989 führte aber nicht nur zu einer Neubewertung der politischen Situation des Jahres 1968 und ihrer Konsequenzen. Es bewirkte jetzt auch eine andere Einschätzung des deutschen Neuanfangs nach 1945, der sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR häufig mit dem Schlagwort der ‚Stunde Null‘ charakterisiert worden war, was die übergreifende Frage nach der politischen Verantwortung und der Schuld der Deutschen zurückdrängte. Doch während sich die Bundesrepublik zunehmend auf einen Schuldiskurs einließ, hatte die DDR jede Verantwortung für die deutsche Vergangenheit zurückgewiesen und die Formel von der ‚Stunde Null‘ als Generalabsolution benutzt. Für sie gab es keine Vorgeschichte der DDR im faschistischen Deutschland, bekanntlich wies die DDR deshalb auch bis ins Jahr 1989 jede Forderung nach Entschädigung seitens des jüdischen Staates oder seitens der Überlebenden des Holocausts zurück. In der Literatur der DDR wurde diese ideologische Position allerdings keineswegs durchgehalten: Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1979: 9) beispielsweise dokumentiert eine Änderung dieser Perspektive, zudem wies diese Autorin nicht nur auf die Vorgeschichte der DDR-Bürger und mancher ihrer Repräsentanten im nationalsozialistischen Deutschland hin, sie thematisierte gleichzeitig die Frage der Beziehung zum heutigen Polen, in den von Polen besetzten deutschen Gebieten.

Diese spezifisch deutsche Situation hatte Konsequenzen für andere Intellektuelle in Westeuropa. Vor allem die französische Linke hatte ja bekanntlich schon sehr früh die Bewegung der deutschen außerparlamentarischen Opposition nicht nur beobachtet, sondern auch unterstützt. Auch sie folgte wie die deutschen 68er dem Vorwurf, dass die Bundesrepublik Deutschland ein

kryptofaschistisches System sei, und sie gestand sich selbst nicht ein, dass diese Sympathie für die deutsche Opposition, wie schon oben ausgeführt, mit der eigenen Sympathie für den Stalinismus im Ostblock parallel lief. Es ist kein Geheimnis, dass auch die Germanistik in Frankreich lange Zeit die DDR als das bessere Deutschland und die Literatur der DDR als alternative, demokratische und progressive Literatur bewertete.

Noch irritierender als dies waren aber medial vermittelte symbolische Akte. Jean Paul Sartres legendärer Besuch bei den Terroristen in Stammheim war ein herausragendes Beispiel für die französische Haltung. Für Peter Sloterdijk ist es nachgerade bizarr, dass Sartre von der Einschätzung ausging, er könne mit Andreas Baader eine politische Debatte von intellektuellem Niveau führen. Nicht nur Sloterdijks Einschätzung, sondern auch alle Zeugnisse, die wir von den internen Debatten der ‚Roten Armee Fraktion‘ haben, zeigen, dass es sich bei Baader um eine Person handelte, die dem Anspruch eines intellektuellen politischen Diskurses nicht entsprechen konnte.

Das Jahr des Mauerfalls, das auch den übrigen europäischen Intellektuellen bewusst machte, dass die Bevölkerung der DDR keineswegs der Meinung war, in Freiheit in einem fortschrittlichen Staat zu leben, führte in der Bundesrepublik deshalb notwendig zu einer Veränderung ideologischer Positionen, die früher unkritisch aufrecht erhalten wurden. 1989 hatte Konsequenzen für die politische Debatte unter den Intellektuellen, die sich fragen lassen mussten, ob ihre Unterstützung des DDR-Systems als Alternative zum oft verachteten bundesrepublikanischen System nicht ein Zeichen dafür war, dass sie ihre kritische Distanz partiell verloren hatten.

2. Der Einzelne und die Ideologie

Politisch und in entschiedenem Gegensatz zu den linken Theoretikern nach 1968 insistiert Schlöndorff nach 1989 auf einer fundamental anti-ideologischen Haltung. In einem Interview äußert er: „Politik besteht im weitesten Sinne darin, die Art und Weise, in der Menschen zusammenleben, zu organisieren und sie so zu gestalten, dass sie menschlich bleibt“ (apud

WINKLER 2007). Ästhetisch entwickelt Schlöndorff, was er als eine realistische Präsentationsform ansieht, er setzt auch 2000 mit der *Stille nach dem Schuss* auf die suggestive Kraft, die von einer Figur ausgeht, die alle Konflikte des Films repräsentieren kann, verlässt aber entschieden die Schematisierungen seines Films über *Katharina Blum* von 1975. Mit diesem realistischen Gestus distanziert er sich zugleich von den experimentellen Strategien, die in vielen modernen Texten und Filmen praktiziert werden, darüber hinaus beruft er sich auf die spezifisch deutsche Tradition der Psychologisierung, die er als wesentliche Charakteristik des Stummfilms in der Tradition von Murnau und Stroheim ansieht (SCHLÖNDORFF o. A.).

Während in Bölls Text der *Katharina Blum*, der Vorlage für den ersten Film, Handlung und Darstellung der Protagonistin durch unterschiedliche narrative Techniken präsentiert werden, ist Schlöndorffs filmische Adaption durch Linearität und eindeutige Aussagen gekennzeichnet. Noch in der *Stille nach dem Schuss* setzt er auf eine klare Zeichnung des Charakters der Protagonistin, die biografisch und psychologisch nach dem Vorbild der früheren Terroristin Inge Viett dargestellt ist. Dies hat zur Konsequenz, dass nicht anders als Bölls Textvorlage auch der Film, wie Schlöndorff (2000) selbst ausführt, zwischen einer Erforschung der originalen Quellen und der „Erfindung“ oszilliert. Gleichzeitig sind beide Filme auf einen autobiografischen Kontext bezogen, der die Situation der Intellektuellen in den Debatten nach 1968 zum Ausdruck bringt.

Die besondere Bedeutung des Themas von *Katharina Blum* liegt sowohl für Schlöndorff als auch für Böll in dem Sachverhalt, dass beide zu diesem Zeitpunkt heftig von der Springer-Presse als Angehörige der linken Szene und als aktive Unterstützer des Terrorismus denunziert werden. *Die verlorene Ehre*, die beide auf unterschiedliche Weise in Text und Film zum Thema machen, ist nicht nur die Aktualisierung des literarischen Themas der verlorenen Ehre, das bis zu Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* zurückgeführt werden kann, es handelt sich hier auch um die verlorene Ehre des Heinrich Böll, eine Suggestion, die Schlöndorff selbst ausdrücklich macht (apud WINKLER 2007).

3. Die Integrität des Individuums: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*

Nicht anders als Böll funktionalisiert Schlöndorff die Darstellung einer weiblichen Protagonistin nicht nur, um die Zerstörung des Individuums durch die Ordnung der Macht deutlich zu machen. Er verbindet diese Darstellung einer individuellen Geschichte zugleich mit den Bildern einer autoritären patriarchalen Gesellschaft, die in durchaus überzeichneter Weise präsentiert wird. Mit seiner pointierten Schematisierung folgt er dabei ebenfalls der Böllschen Textvorlage. Kritiker, die Schlöndorffs einfache Linearität einer ironischen Brechung in Bölls Darstellung gegenüberstellen wollen, übersehen, dass Böll selbst vor allem sein Prinzip der Überzeichnung betont. Ganz absichtlich widersetzt er sich jeder ironischen Schreibweise und hebt wiederholt darauf ab, dass sein Text ein „Pamphlet“ (BÖLL 2007: 429f.) sei, dessen mangelnde literarische Qualität vor allem darauf beruhe, dass er nicht nur das System der Bundesrepublik kritisiere, sondern zugleich die Schreibweise der Springer-Presse nachahme.⁵ Ihr Gewicht erhält diese Strategie, weil sie aus einer puristischen Sprachkritik hervorgeht. In seiner Rede zur Verleihung des Nobelpreises spricht der Autor von einer „Eroberung der Sprache“ (BÖLL 2003: 177), seine bereits in den *Frankfurter Vorlesungen* 1964 formulierte „Suche nach einer bewohnbaren Sprache“ (BÖLL 1978: 72) zielt auf den herrschaftsfreien Diskurs, die Sprache erscheint ihm als der letzte „Hort der Freiheit“ (BÖLL 1978: 302).

Damit folgt Böll einerseits der Sprachkritik von STERNBERGER und SÜSKIND (2009), die in ihrem *Wörterbuch des Unmenschen* den Zusammenhang von Sprache und Gewalt behandeln, der von Foucault grundsätzlich thematisiert wird.⁶ Andererseits macht er sich mit dieser Schreibhaltung die von der linken Opposition formulierte Kritik zueigen, dass die kapitalistische

⁵ In der innenpolitischen Auseinandersetzung über die Notstandsgesetze in den sechziger Jahren beginnen westdeutsche Intellektuelle, ihren Widerstand nach dem Muster von Emigration und aktivem antifaschistischem Kampf zu stilisieren. 1972 vergleicht Böll gar, ziemlich unangemessen, seine eigene Situation mit der Thomas Manns im Hitlerdeutschland von 1934.

⁶ Vgl. auch: KORN, Karl. *Sprache in der verwalteten Welt*. Olten/ Freiburg, Walter, 1959. Dazu grunds. FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Aus d. Franz. von Walter Seitter. Frankfurt am Main, Fischer, 2003.

Bundesrepublik durch eine ‚strukturelle Gewalt‘ gekennzeichnet sei, bei der alle Systeme, Polizei, Schule, Regierung und Justiz interagieren. Die Gewalt in individueller Sprache und öffentlichem Diskurs einerseits und die politische Macht und Aggression auf der anderen Seite sind für Böll identisch. Diese Haltung ist durchaus neu, denn lange Zeit hatte sich Böll vom unmittelbaren politischen Urteil ferngehalten und Sprachkritik, den moralischen Appell und durchaus schematische Konfliktzeichnungen gegen die politische Analyse gesetzt. Kennzeichnend dafür ist seine frühe Formel, in der Literatur der Nachkriegszeit gehe es um das „Entziffern“ eines Unheils, „für das wir die Formel nicht fanden“ (BÖLL 1978: 285). In seiner Rede zur Verleihung des Büchner-Preises verändert sich diese Haltung zu einem generellen Angriff auf das herrschende politische System. Jetzt zitiert Böll (2005: 325) Büchners *Straßburger Briefe* aus dem April 1833, die ihre Reaktion auf die gewalttätige Jugend mit der rhetorischen Frage verbinden: „Sind wir denn aber nicht in einem ewigen Gewaltzustand?“.

Schlöndorff zeichnet diese Linien sowohl auf inhaltlicher Ebene als auch durch seine kinematographische Präsentation nach. Sein Film illustriert sehr genau Bölls Vorstellungen über Sprachkritik und über die Beziehung zwischen Sprache und Gewalt. Katharina, die von ihren Freunden „Nonne“ (KB 21:35) genannt wird, fordert Integrität, ihre Sprache ist einfach und klar, sie geht auf die repressive männliche Sprache nicht ein. Auf den aggressiven Satz des Polizeikommissars, „hat er dich denn gefickt“, ein Zitat, das unmittelbar Bölls Text entnommen ist, erwidert sie fast ohne Emotion, „so würde ich das nicht nennen“ (KB 13:34-13:41). Später erklärt sie, „Ludwig war nicht zudringlich, er war zärtlich“, doch der Kommissar antwortet nur: „das interessiert doch keinen Menschen“ (KB 19:50-20:11). Er ist auch derjenige, der jede psychologische Erklärung zurückweist, „wer sich so etwas vorstellen kann, gehört nicht zur Polizei“ (KB 27:48) sagt er zu seinem Assistenten, der Katharinas Gefühle zu rekonstruieren und zu verstehen sucht.

Kinematographisch ist diese Konfrontation von Gut und Böse, weiblich und männlich, individuellem Charakter und staatlicher Gewalt auf unterschiedliche Weise in Bilder verwandelt: Durch die Kameraeinstellungen, die konstant auf einzelne Personen gerichtet sind, durch die Schwarz-Weiß-Bilder der Überwachungsmonitore, welche die kolorierten Bildsequenzen der Handlung durchschneiden, durch die latente sexuelle Gewalt der Karnevalsszenen und die offene

Gewalt des Polizeiapparats. Während des Polizeieinsatzes der militärisch ausgerüsteten SEK erscheint Katharinas nackter Körper hilflos und entsexualisiert zugleich.

Diese ästhetische Dramatisierung von Gegensätzen wird durch Bildfolgen unterstrichen, welche die strukturelle Gewalt des Staates überzeichnen und schematisieren, ohne sie analytisch zu entfalten. Der Liebhaber, den Katharina nicht verrät, ist ein Geschäftsmann, der in engem Kontakt mit der politischen Klasse steht, er wird gedeckt durch Repräsentanten der katholischen Kirche und er hat sich, als die Situation für ihn schwierig wird, in ein Kloster zurückgezogen, um dort zu meditieren. Weil er seine Firma schützen möchte, will er nicht bekannt werden lassen, dass ein gesuchter Terrorist in seiner Jagdhütte Unterschlupf gefunden hat. Selbst Katharinas sonst verständnisvoller und fairer Arbeitgeber gibt seine Loyalität ihr gegenüber auf, als er zu befürchten beginnt, dass seine Firma dadurch Schaden erleiden könne, dass sie in Zusammenhang mit einer vorgeblichen Terroristin gebracht wird. In diesem Komplex von Kapital, Kirche und Staat, der in überzeichneten Bildern und Szenen auf die Leinwand gebracht wird, gibt es keine abweichenden Meinungen, selbst die vierte Gewalt, die Presse, handelt schon längst im Einverständnis mit der staatlichen Macht. Statt diese zu kontrollieren, ist sie selbst unkontrollierbar geworden.

Unter diesen Bedingungen ist es verständlich, dass sich die zurückhaltende Katharina vermeintlich übergangslos in eine rächende Instanz verwandelt, ihre Entwicklung wird von Schlöndorff dabei ohne jede Psychologisierung und in distanzierten Bildsequenzen gezeichnet. Gleichzeitig wird sie zu Schillers Erzählung des *Verbrechers aus verlorener Ehre* in Beziehung gesetzt, wenn sie ihre eigene Anschauung über Politik und Presse zuspitzt: „Es ist ja geradezu ihr Beruf, unschuldige Menschen um ihre Ehre zu bringen, manchmal um ihr Leben“ (KB 1:22:46).

Ungeachtet der Tatsache, dass das Ende, das der Film suggestiv präsentiert, in diesem Kontext durchaus als begründet verstanden werden kann, wird dadurch nicht nur eine komplexe politische Situation vereinfacht, sondern auch die literarische Vorlage der Novelle Schillers trivialisiert. Vor allem deshalb erscheint dieser Film nicht wirklich als Medium der Aufklärung. Viel eher liefert er ein Beispiel von Parteilichkeit, er selbst nimmt teil an einer zugleich ästhetischen wie ideologischen Rebellion gegen das, was er als politische Verschwörung ansieht. Dies wird gerade dann deutlich, wenn die Linearität, der im Film ungeniert präsentierten

Klischees ihre satirische Gegenposition erhält. Im Mittelpunkt der abschließenden Szene am Grab des Skandalreporters, den Katharina erschossen hat, steht eine Rede über die Freiheit der Presse, die vom Redakteur der aggressiven Boulevard-Zeitung gesprochen wird und die sich im Kontext der Filmhandlung in eine offene Satire verwandelt. Auf den ersten Blick durchbricht dies die pamphletistische Struktur des Films. Doch weder die Einlinigkeit der kinematographischen Strategien noch die implizite ideologische Botschaft des Films werden durch sie nachhaltig in Frage gezogen. Die ironische „Selbstaufhebung der Subjektivität“ (LUKÁCS 1971: 64), die für Hegel und Lukács Voraussetzung jeder kritischen Reflexion ist, wird auf diese Weise systematisch vermieden.

4. Die Dialektik der Politik: *Die Stille nach dem Schuss*

Im Film des Jahres 2000 nimmt Schlöndorff eine politische und ästhetische Position ein, die sich völlig von der des Films über Katharina Blum unterscheidet. Sie ist nicht mehr durch die einlinige politische Attacke geprägt, sondern durch die bestimmende Tendenz, alle möglichen Perspektiven und Antworten in Frage zu ziehen. Der Film des Jahres 2000 vermeidet deshalb entschieden die bipolare Konstruktion, die für den Film der alten Bundesrepublik kennzeichnend war. Beobachten lässt sich dies sowohl in Bezug auf die präsentierten Bilder als auch hinsichtlich der Sprache und der dramatischen Entwicklung der Handlung.

Die *Stille nach dem Schuss* dokumentiert damit zugleich die gewandelte politische Einstellung Schlöndorffs, dessen Werk ohnehin ganz unterschiedliche Fokussierungen hat. Grenzgänge, spannungsvolle Erfahrungen und differenzierte Urteile prägen diesen Regisseur seit er sich als Schüler entschloss, seine deutsche Gymnasialausbildung in einem französischen jesuitischen Gymnasium fortzusetzen, wo ihn, so berichten seine Erinnerungen, jesuitische Patres während des Volksaufstands in Budapest mit dem Kommunismus vertraut machten. Über das renommierte *Lycée Henry IV* führt ihn sein Bildungsgang schließlich an das *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques*, das er sehr bald verlässt, um mit Louis Malle, später auch mit Jean-Pierre Melville, Alain Resnais und Bertrand Tavernier zu arbeiten.

Diese Verbindung von Theorie und Praxis, der Wechsel von Deutschland nach Frankreich und zurück, die Verknüpfung von konzentrierter ästhetischer Arbeit mit politischer Reflexion prägen Schlöndorffs Leben und Arbeit. Dabei vollzieht sich sein Lebensweg nicht nur unter dem Einfluss von Vorbildern und Lehrmeistern, an denen er übrigens wie bei Louis Malle bewunderte, dass sie selbst keine Bildungsväter hatten. Auch er selbst brauchte keine Bildungsinstitutionen, um sich der politischen Konflikte der Nachkriegszeit und der Dialektik des Urteils bewusst zu werden, die in seinen Filmen thematisch werden. Der Algerienkrieg, die Bewegung der RAF, der Fall der Mauer und die ‚Wende‘, die polnische Revolution, deren Bedeutung für das Ende des Sozialismus er als zentral dargestellt hat, rückten gleichermaßen ins Zentrum seiner Arbeit. Bestimmend wird für ihn dabei das klare und differenzierte Urteil, er benennt die Dialektik politischer Prozesse und bildet sie ab, doch der Blick auf den Menschen ist ihm wichtiger als die Beurteilung der Ideologie.

Mit Schlöndorffs politischem verbindet sich ein ästhetischer und kultureller Grenzgang. Seine Filme spiegeln das Spannungsfeld politisch engagierter Autoren von Günter Grass über Heinrich Böll bis zu Alexander Kluge und Nicolas Born. Sie reichen aber auch ins Zentrum der Literatur, die Literaturverfilmung fasziniert ihn. Es beginnt mit der Verfilmung des *Jungen Törleß* (1965), findet in der Gegenwartsliteratur zu Grass und Böll, die *Blechtrommel* (1979) wird ein großer internationaler Erfolg. Aber auch zu Proust geht der Weg, dessen großen Entwurf der *Recherche* der deutsche Regisseur in *Eine Liebe von Swann* (1984) paradigmatisch umsetzt. Die Urteile und Wirkungen belegen, dass Schlöndorffs Schaffen in einer interkulturellen Spannung steht, die entschieden europäisch ist. Während sich die Regisseure der *nouvelle vague* an Amerika orientieren, rechnet er sich denen zu, die er selbst als „eingefleischte europäische Humanisten“ (SCHLÖNDORFF o. A.) bezeichnet.

Anpassung an die herrschende Diskursordnung ist nicht Schlöndorffs Sache. Mit der Verfilmung von Tourniers *Roi des Aulnes* (1996) wendet er sich nicht nur einem umstrittenen Autor zu, er beleuchtet auch die Komplexität und Widersprüchlichkeit der deutsch-französischen Beziehungen und ihrer wechselseitigen Projektionen. Er hat den Mut, ästhetische Qualität auch da ernst zu nehmen, wo sie unter ideologischem oder politischem Blickwinkel in Frage gezogen

wird. Dann zeigt er jenen „Eigensinn“, den Alexander Kluge (1981: 765-767) mit seiner literarischen und philosophischen Arbeit gegen die Ordnung des Bestehenden mobilisieren will.

Auch in der *Stille nach dem Schuss* löst sich Schlöndorff von gesellschaftlichen Vorgaben und herrschenden Meinungen. Zunächst allerdings steht auch in diesem Film die Darstellung einer weiblichen Protagonistin im Zentrum, die sich durch eine integre moralische und politische Haltung auszeichnet. Sie sucht Klarheit und unzweideutige Ernsthaftigkeit sowohl in politischen als auch in privaten Beziehungen, ein „Leben ohne Lug und Trug“ (SNS 1:27:30). Bis zum Schluss glaubt sie an eine politische Utopie: „Ich wollte vorwärts, nicht rückwärts“ (SNS 1:27:50), äußert sie.

Gleichwohl widersetzt sich die Wirklichkeit ihrem Wunsch nach Klarheit, die Protagonistin ist mit einer komplexen Situation konfrontiert. Sie schwankt zwischen unterschiedlichen politischen Orientierungen und Systemen, auch ihre lesbische Disposition gibt ihr das Gefühl, in einer Außenseiterposition zu sein. Nicht zuletzt deshalb formuliert sie schließlich einen doppelten Widerstand. Einerseits wendet sie sich entschieden gegen die revolutionäre Attitüde der RAF, die sich im politischen Aktionismus verliert und ihre ursprünglichen Zielsetzungen zu vergessen beginnt. Andererseits verweigert sie sich dem Zynismus des real existierenden Sozialismus, der ihr in der Äußerung eines Stasi-Mitarbeiters entgegen tritt: „Wir sind für die Leute und deshalb sind wir gegen sie“ (SNS 32:57). Katharina Blums zweigeteilte Welt ist in diesem späteren Film nicht nur durch unterschiedliche politische, sondern auch durch differente kulturelle Ordnungen abgelöst und zugleich dissoziiert. Die Gesellschaften der DDR und der Bundesrepublik Deutschland, der Kreis der Revolutionäre und die außergewöhnliche politische und kulturelle Situation in Beirut markieren mit unterschiedlichen Schauplätzen unvereinbare politische und soziale Register.

Kinematographisch wird die dadurch verursachte Dissoziation der Protagonistin durch einen Mix von Bildern der Alltagsästhetik und durch Farben zum Ausdruck gebracht, die einen Wechsel von Innen- und Außenraum betonen. Dazu kommt eine komplexe Präsentationsstruktur, die zwischen *slow motion* und beschleunigten Bildern pendelt und dabei zugleich unterschiedliche Register der westlichen und östlichen Musik benutzt. Mick Jagger und Keith Richards, Sting, Silly und die Gruppe Peak-up werden mit dem DDR-Lied der *Partisanen von*

Amur in Verbindung gebracht. Auch dies markiert einen entscheidenden Unterschied zum *Blum*-Film. Dort steht die Musik ausschließlich im Dienst der politischen Botschaft und der Handlung, es handelt sich um die klassische *Mood-Music* des Hollywoodfilms, hier wird die Musik zu einem austauschbaren Zeichen, das unterschiedliche Erfahrungswelten markiert, ohne irgendeine Identifikation mit diesen festzulegen oder zu verlangen. Die *Mood-Music*, die in *Katharina Blum* eine lineare und progressive Botschaft unterstreicht, ist durch musikalische Zitate ersetzt, die spielerisch präsentiert werden und die Handlung teils unterstreichen, teils konterkarieren.

Gegenüber den unterschiedlichen Herausforderungen durch unterschiedliche politische Systeme wird die psychologische und politische Haltung der Protagonistin ebenfalls ambivalent. Auf der einen Seite setzt sie selbst noch auf die Anforderungen und Normen einer kritischen Gegengesellschaft, besonders in der Deutschen Demokratischen Republik, wo sie einen Polizeioffizier fragt: „Interessiert ihr euch eigentlich für Menschen?“. Gleichzeitig wird sie mit dessen distanzierter Antwort konfrontiert, die völlig an ihrem eigenen emphatischen Zugang zur Wirklichkeit vorbeigeht: „Das ist unser Beruf“, antwortet er (SNS 59:49-59:54). Selbst nach dem Fall der Mauer hält sie noch an der Idee des Sozialismus fest: „Das war doch ein großer Versuch“ (SNS 1:30:54), sagt sie zu ihren Arbeitskollegen, und schließlich: „Ihr habt ja gar keine Idee, was auf euch zukommt“ (SNS 1:30:40).

Auf der anderen Seite macht ihr gerade die Liebe zu einer anderen Frau deutlich, dass es in der Gesellschaft der DDR für sie weder politisch noch persönlich eine Alternative gibt: „Du kommst hierher und ich möchte gehen. – Es ist wie es ist. Hier wie dort“ (SNS 37:18-37:26), bemerkt Rita als Antwort auf den Wunsch ihrer Freundin. Am Ende verliert die Protagonistin jede Rollensicherheit. „Du bist überall gesucht“ (SNS 1:32:10), erkennt sie und verzichtet auf jede Selbstverwirklichung im sozialen und politischen Bereich: „Was für ein versautes Ende“ (SNS 1:32:11), konstatiert sie mit Resignation.

Damit ist das Ende von Schlöndorffs Film durch eine auffällige Distanz zum bis 1989 herrschenden politischen Diskurs gekennzeichnet. Sein Film macht klar, dass seine Protagonistin ohne jede Perspektive ist, er zeigt, dass politisches Denken und öffentlicher Diskurs unvereinbar mit Ritas Phantasien über Selbstverwirklichung und Freiheit sind. Die visuelle und musikalische

Präsentation ihres Versuchs, mit dem Motorrad in die Freiheit zu fahren, endet in einer Katastrophe.

Der Ort dieser Katastrophe ist eine Grenze, die eigentlich schon gefallen ist. Es ist im wortwörtlichen Sinn ein Unort zwischen zwei politischen Systemen, die nur noch kurzfristig weiter bestehende Grenze zwischen dem westlichen und dem östlichen Deutschland. So geht es in diesem Film am Ende nicht mehr um die Suche nach einer anderen politischen Ordnung, sondern vielmehr um die Darstellung der Widersprüche und Spannungen, die beide Systeme in ihrem Kern bestimmen. Diese Spannung wird vom Einzelnen als Unvereinbarkeit des Imaginären mit dem Realen empfunden, für Schlöndorffs Rita gibt es keine Ordnung mehr, in der sie sich nachhaltig orientieren könnte.

Diese Desorientierung der Protagonistin findet ein signifikantes kinematographisches und zugleich semiotisches Äquivalent. Die von Schüssen getroffene und mit ihrem Motorrad stürzende Protagonistin wird von der Kamera in einer Pose gezeigt, die unverkennbar an den Schluss von *Easy Rider* (1969) erinnert. Zugleich nimmt der Soundtrack den Gestus dieses Hollywood-Films auf, der die Vernichtung einer Alternativwelt zugleich schildert und musikalisch verklärt. Das ideologische Desaster und die individuelle Katastrophe werden mit den neuen Zeichen des Medienzeitalters und den Bildern des Konsums verknüpft.

5. Das Ende des Ideologie und die Herrschaft der Bilder

Die hier behandelte Abfolge von Filmen spiegelt eine allgemeine Entwicklung der Formen medialer Präsentation von Wirklichkeit, die für Literatur und Film gleichermaßen aber mit unterschiedlicher Intensität Bedeutung gewinnt. Vor allem das Ende von Schlöndorffs zweitem Film zeigt paradigmatisch die neue Situation, die spätestens seit den achtziger Jahren für die visuelle Wahrnehmung im Medium des Films bestimmend wird. Es bestätigt zunächst die allgemeine Überlegung von MCHALE (1992) und anderen, dass in der postmodernen Welt die Zeichen des Konsums, der Politik und der Medien identisch werden, dass wir auf eine

zunehmend uniforme Zeichenwelt reagieren müssen, die sich im Film als ein visueller *overlay* zur Geltung bringt, der nivellierende Wirkung entfaltet.⁷

Dieser Sachverhalt hat gerade für den engagierten Film in Deutschland besondere Konsequenzen. Unter dem Einfluss der neuen Bilder einer globalisierten Wahrnehmung kommt es zu einer Austreibung der Ideologie aus dem Film. Deshalb ändern sich zugleich der Status und die Eigenart der Formen von Identifikation, die sich dem Zuschauer eröffnen. Diese beruhen nicht mehr allein auf Ideologie und Moral, sondern sie sind gleichzeitig durch spontane Reaktionen gesteuert. Die kritische Unterscheidung zwischen den differenten Strategien der *cool* und der *hot media*, die für MCLUHANS Medientheorie (1995) noch konstitutiv war, verliert ihre Bedeutung, die unterschiedlichen Verfahren beider medialer Strategien werden parallel und nicht mehr substitutiv eingesetzt. Identifikation erfolgt nicht allein durch Wissen und Erfahrung, sondern sie stützt sich zunehmend auf allein medial vermittelte „Ideoscapes“, wie es Arjun APPADURAI (1998: 11-40) ausführt.

Diese Situation, die in einem globalen Kontext selbstverständlich ist, hat auch Folgen für die deutsche Situation, sie konvergiert mit dem Sachverhalt, dass die Intellektuellen dort nach 1989 den Schutzraum der „machtgeschützten Innerlichkeit“ (LUKÁCS 1954: 163) verlieren, den ihnen ausgerechnet die Situation des kalten Krieges und die deutsch-deutsche Grenze gesichert hatten. Auch ihr Diskurs sieht sich nunmehr durch das mediale Zeichenfeld mit einer Doppelbewegung von Subversion und Depotenzierung konfrontiert, gleichzeitig erhält er durch diese neue Möglichkeiten des Ausdrucks. Die veränderte politische Lage erlaubt es zudem, dass eine jüngere Generation nicht nur den deutschen Intellektuellendiskurs über Politik, sondern auch die zentralen Fragen aus der Zeit der Außerparlamentarischen Opposition jenseits ideologischer Fixierungen und traditioneller Muster aufnimmt und weiterführt. Der Film wird nicht nur zum Beleg dieses Diskurswandels, durch seine Bildproduktion trägt er auch entscheidend zu dessen Modellierung bei.

⁷ Vgl. dazu auch HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Blackwell, 1989.

So wird ausgerechnet an der medialen Präsentation des Themas Terrorismus deutlich, dass im Kontext der Postmoderne ästhetische Konfigurationen nicht nur gleichberechtigt neben ideologische Orientierungen treten, sondern dass sie die reale politische Erfahrung entscheidend modellieren oder sogar überlagern. Während Schlöndorff das Modell von *Easy Rider* zugleich zitiert und funktionalisiert, werden in Eichingers und Edels Verfilmung des *Baader Meinhof Komplex* stereotypisierte mediale Erinnerungen an Che Guevara, *Bonnie and Clyde* (1967) und Alain Delon so einmontiert, dass sie mitunter das Dokumentarische überlagern. Der Filmzuschauer wird mit einer postmodernen Depotenzierung konfrontiert, die zunehmend nicht allein seine medial vermittelte Wahrnehmung, sondern zugleich seine reale Erfahrung bestimmt. Selbstverständlich korrespondiert dieser Depotenzierung auch eine Repotenzierung. Es ist kein Zufall, dass der Che Guevara-Kopf, der in Deutschland gegenwärtig kaum noch Studentenzimmer beherrscht, beispielsweise in Südamerika zu einem universellen Zeichen geworden ist, das sich auf T-Shirts ebenso wie auf Postkarten findet und das nur noch vage eine konkrete politische Botschaft beinhaltet, übrigens auch gerade deshalb von populistischen Politikern beliebig eingesetzt und durch Rekurs auf andere revolutionäre Zeichen und Personen hybridisiert werden kann (Vgl. SENNETT 1998).

Für die Filme gilt das gleiche wie für die Wirklichkeit: prinzipiell interagieren auch in den politisch ambitionierten Filmen nicht nur unterschiedliche Inhalte, sondern zugleich differente Bildwelten, die zunehmend beliebig funktionalisiert werden können. Dabei verwischt sich im Medium wie in der Realität die Grenze zwischen dem Realen, dem Imaginären und der Simulation. Es ist kein Zufall, dass bereits die realen Vorbilder der Filmfiguren durch diese Konstellation des globalen Medienzeitalters bestimmt werden. Dass sich Andreas Baader an der Machoattitüde des Filmgangsters Alain Delon und zugleich am französischen *film policier* orientierte, war in der Wirklichkeit ebenso deutlich, wie es im Film präsentiert ist. Von Rudi Dutschke wiederum ist bekannt, dass dieser intellektuelle Repräsentant der Revolution besonders fasziniert von der medialen und ästhetischen Trivialisierung der Revolution in *Viva Maria* (1965) war (Vgl. WINKLER 2007).

Diese neue Interaktion von medialen und ideologischen Präsentationen der Wirklichkeit nach 1989 hat zwei völlig unterschiedliche Strategien im Umgang mit dem Thema des

Terrorismus hervorgebracht. Paradigmatisch lässt sich an Eichinger und Edels *Baader Meinhof Komplex* und Petzolds *Die innere Sicherheit* eine Entideologisierung zeigen, die beide Filme im Innersten bestimmt, obwohl sie in unterschiedlicher Weise mit dem Authentischen umgehen. Der Produzent Eichinger, der zuvor mit dem *Untergang* damit begonnen hatte, die jüngste deutsche Geschichte fern jedes moralischen Engagements in dezidiertem Distanz darzustellen, setzt mit Regisseur Ulrich Edel auf eine mediale Inszenierung des Terrors, die offenbar ganz bewusst die Zeichenwelt und die herrschenden Bildstrategien des internationalen Actionfilms favorisiert. Petzold dagegen entschließt sich zu einer Autonomisierung des Ästhetischen, die sich ganz in den Dienst einer entschiedenen Subjektivierung der Wahrnehmung stellt. Sein Film repräsentiert damit auch kinematographische Strategien, die man zu einer generellen Charakterisierung der sogenannten „Berliner Schule“ herangezogen hat, die *Innere Sicherheit* ist ja die kommerziell erfolgreichste Produktion dieser neuen Richtung.

Zum Begriff „Berliner Schule“ führt der Filmkritiker Rainer GANSERA (2001) mit Blick auf Arslan, Schanelec und Petzold aus: „Alle drei wollen die Wirklichkeit weder decouvrieren noch ironisieren. Sie erzeugen – ästhetisch am Gegenpol des Dogma-Vitalismus – Evidenzen, indem sie ihren Figuren Schönheit und Würde verleihen.“

In diesen Filmen dominieren Langsamkeit und Genauigkeit bei der Darstellung des Alltags, allein Petzold lässt auch pathetische Momente und Einstellungen zu. In der Regel sind „Berliner Schule“-Filme auch keine Genre-Filme. Ihr Realismus besteht in der Konzentration auf die Darstellung von Menschen und Dingen, so wie sie in unserer Alltagswahrnehmung erscheinen, es ist eine Form des Verismus, die sich jede Beeinflussung des Betrachters versagt. Durchweg fehlt deshalb auch die extradiegetische Musik, Hollywoods *Mood-Music*. Stattdessen dominiert die Wiedergabe wirklicher Geräusche. Diese kinematographischen Strategien zielen allerdings nicht auf eine Vortäuschung von Unmittelbarkeit, ihre Darstellung der Realität könnte man als einen reflektierten Realismus bezeichnen (Vgl. BAUTE et al. 2006).

6. Terror als mediale Inszenierung

Zweifellos ist die Demontage des Politischen, die den *Baader Meinhof Komplex* beherrscht, auch Dokument einer politischen Desillusionierung. Doch diese konturiert nicht mehr wie bei Schlöndorff die Ausweglosigkeit des Widerstandes, vielmehr zeigt sie die Fehleinschätzungen der politischen Realität der Bundesrepublik durch die Terroristen und die Widersprüchlichkeit ihres Handelns. Dabei werden scharf gezeichnete Psychogramme der Akteure mit einer präzisen Analyse der internen Gruppenhierarchie und ihrer ideologischen und psychologischen Zwänge verbunden. Zugleich arbeitet die am Action-Kino orientierte Darstellung mit ihrer ungeschminkten Darstellung von Brutalität entschieden jeder nachträglichen Heroisierung der RAF entgegen, in der ausgerechnet der politisch nicht besonders reflektierte Andreas Baader zu einem deutschen Che Guevara stilisiert wurde.

Pointiert werden kann der Wandel des politischen Diskurses auch, wenn man nicht nur die vom Film präsentierte Konstellation betrachtet, sondern diesen Film insgesamt mit den dokumentarischen Filmen *Stammheim* und *Mogadischu* und mit der Gemeinschaftsproduktion *Deutschland im Herbst* vergleicht.⁸ Gerade der letzte Film verwandelt – Rainer Werner Fassbinders Beitrag ist hier als einziger ausgenommen – den politischen Diskurs der *Kritischen Theorie* in einen sentimentalisierten Betroffenheitsdiskurs, der lange Jahre danach noch die Diskussionen der deutschen Linken bestimmt und entschieden zu ihrer vorübergehenden Marginalisierung beigetragen hat. Gegen diese und andere Produktionen gerichtet, vermerkt Andreas BORCHOLTE (2008) in seiner Besprechung in der FAZ, dass Edels Film endlich mit dem „pathetischen Muff von dreißig Jahren“, mit dem „Gefühlsterrorismus“ linksromantischer Filmemacher und Ex-Sympathisanten aufräume, die seiner Meinung nach bis heute der Faszination RAF erliegen.

Auch dieser Diskurswandel wird durch kinematographische Strategien repräsentiert. Schon der Beginn dieses Films zeigt einen deutlichen Kontrast zu Schlöndorffs *Stille nach dem*

⁸ *Stammheim*. Regie: Reinhard Hauff. Drehbuch: Stefan Aust. Mitwirkende: Therese Affolter, Ulrich Tukur, Sabine Wegner. Deutschland 1986. *Mogadischu*. Regie: Roland Suso Richter. Drehbuch: Maurice Philip Remy. Mitwirkende: Thomas Kretschmann, Nadja Uhl, Said Taghmaoui. Deutschland 2008.

Schuss. Während dort der Banküberfall der Eingangsszene fast spielerisch inszeniert wird und Züge einer Slapstickszene erhält, dominiert im *Baader Meinhof Komplex* pure *action*, die überzeichnet scheint, aber zugleich die reale Brutalität und die Bedenkenlosigkeit gegenüber dem Töten von Menschen rekonstruiert und deutlich werden lässt. Anstelle des Blicks auf die Täter rückt der auf die Taten (Vgl. ROMAN 2008). Zugleich zeigt diese Eingangsszene paradigmatisch, dass Eichingers Projekt einer doppelten Ordnung untersteht, deren es sich selbst nicht immer bewusst ist.

Einerseits orientiert sich der Regisseur Edel streng an der peniblen zeitgeschichtlichen Dokumentation von Stefan Aust, die er detailgenau umsetzt. Andererseits verbindet er damit eine Bildstrategie, die konsequent Dokumentation und Fiktion miteinander verbindet. Für die Inszenierung benutzte der Regisseur Dokumentarmaterial, das zwischen die Spielszenen eingefügt wurde. Die Erstürmung der Lufthansa-Maschine *Landshut* durch die GSG 9 wird ohne gedrehte Szenen lediglich mit Originalaufnahmen von Polizei und Medien bebildert. Sofern möglich wurde auch an Originalschauplätzen gedreht. Dafür stehen sowohl die Eingangsszene, welche die Gewalt der Polizei gegenüber den Studenten bei der Schah-Demonstration zeigt, als auch eine Vietnam-Rede Rudi Dutschkes im Auditorium der FU-Berlin, welche die Studenten dazu bringt „Ho-Ho-Ho-Tschi-Minh“ zu skandieren. Technische Effekte des Films verstärken die Wirkung dieser Bildkombination. Bei der Darstellung von Innenräumen dominiert natürliches Licht, das nur mitunter verstärkt wird. Häufig präsentiert die Handkamera Bilder, die detailgenau Fernsehübertragungen und Originalfotos der damaligen Zeit nachstellen, so bei der Festnahme von Baader und Raspe in Frankfurt oder bei der Tötung Benno Ohnesorgs (Vgl. ROMAN 2008). Gegen den Vorwurf einer reißerischen Inszenierung vor allem des Angriffs auf den Dienstwagen des Arbeitgeberpräsidenten wendet sich der Regisseur lapidar mit dem Hinweis, dass bei diesem Überfall 119 Kugeln auf Schleyers Begleitmannschaft abgefeuert worden seien und dass es ihm darum gegangen sei, diese auch alle zu zeigen (Id.).

Allerdings sollte man gerade diese Äußerung nicht allein als einen Hinweis auf das Realistische der ins Bild gesetzten *action* deuten. Sie weist vielmehr auf den medientheoretisch relevanten Sachverhalt, dass die historische Rekonstruktion von Geschehen im Bildmedium und die mediale Inszenierung des Historischen den gleichen Gesetzen unterstehen, weil sie primär auf

die Sehgewohnheiten der Zuschauer eingehen müssen. Rekonstruktion und Konstruktion sind hier nicht mehr voneinander zu unterscheiden, nur eine radikale Verweigerung gegenüber den Gesetzen des Bildmediums könnte eine andere Perspektive eröffnen. Dies allerdings ist nicht der Weg von Eichinger und Edel.

Neben dem durchgängigen *overlay* von politischer Aussage und Bildstrategie ist die filmische Inszenierung des Terrors im *Baader Meinhof Komplex* durch eine Diskursüberlagerung gekennzeichnet, die zumindest in Ansätzen metareflexiv wird. Es ist nicht nur historisch richtig, sondern auch kennzeichnend für die Realitätswahrnehmung der im Film dargestellten post-modernen Inszenierung von Revolution, dass sie die Differenz kultureller Register ebenfalls ins Bild setzt. Zum Ausdruck kommt dies bei der Bebilderung des Psychogramms von Baader, der sich immer wieder durch sportliche Autos und schnelles Fahren als Held der Großstadt und zugleich wie ein Filmdarsteller präsentiert. In der Szene, in der er Peter-Jürgen Boock lässig seine Rocker-Lederjacke als Geschenk zuwirft, während dieser mit der nackten Gudrun Ensslin in der Badewanne liegt, bedient der Film zudem ungeniert die Popstar-Klischees der RAF (Vgl. BORCHOLTE 2008).

Noch deutlicher ist die Relevanz der kulturellen Register bei der Konfrontation der Baader-Meinhof-Gruppe mit der Realität eines libyschen Ausbildungslagers. Hier stoßen nicht nur unterschiedliche politische Orientierungen, differente soziale Register und Geschlechterbilder aufeinander. Beide Gruppen sind auch durch unterschiedliche Bildwelten bestimmt, die ihr Denken und Handeln prägen. Bei den Libyern ist es die martialische militärische Selbstinszenierung, bei den Deutschen die Bildwelt der sexuellen Emanzipation, die jetzt von Woodstock und Berlin in die Wüste verlegt wird.

Allerdings geht durch diese Überlagerung unterschiedlicher Bildebenen ebenso wenig wie durch den *overlay* von Bild und Diskurs der politische Klartext verloren, der dem Film eingeschrieben ist. Am Beispiel der Darstellung des Leiters des Bundesnachrichtendienstes Herold, aber auch mit Blick auf die Angehörigen der zweiten und dritten Generation der Terroristen wird dies deutlich. Die von Baader und Meinhof repräsentierte Form einer noch individualistisch geprägten Revolution hat den Kontakt zu ihrer ursprünglichen gesellschaftlichen Basis ebenso verloren wie den zu den Terroristen der Nachfolgenerationen.

Auf der anderen Seite zeigt das ruhige Kalkül des Bundesnachrichtendienstes, dass in der Tat längst eine Ausdifferenzierung des politischen Systems und der Strategien von Herrschaft begonnen hat. Sie ist allerdings anders als diejenige, deren Offenbarung die Terroristen zu erzwingen suchten. Das System der Überwachung stellt sich keineswegs in den Dienst eines faschistoiden Staates, und ausgerechnet der Vertreter des Überwachungssystems verlangt nach einer Analyse der politischen Gründe und Auslöser für den Terrorismus. Gleiches gilt für die Vertreterin der zweiten Generation des Terrorismus. Auch sie zerschlägt konsequent den herrschenden linken Diskurs und mahnt dazu, den Blick auf die politische Realität zu lenken, die sich aus dem Handeln von Baader und Meinhof ergeben hat. „Ihr kanntet sie nicht. Hört auf, sie so zu sehen, wie sich nicht waren“ (BMK 2:15:08), attackiert Brigitte Mohnhaupt die Nachfolgenerationen. So dokumentiert der Film von Produzent Eichinger und Regisseur Ulrich Edel am Ende, was der Ausgangspunkt von Petzolds Filmprojekt ist: die Revolution frisst ihre Kinder.

7. Das Ende des Engagements in den Bildern des Privaten

Petzolds *Die innere Sicherheit* konzentriert sich wie Schlöndorffs zweiter Film auf die Nachgeschichte des Widerstands. Eigentlicher Protagonist dieses Films ist ein zwölfjähriges Mädchen, Kind ehemaliger Terroristen, die noch immer auf der Flucht sind. Dem politisch begründeten Befreiungsversuch seiner Eltern, der das Kind in die Isolation gezwungen hat, steht dessen Abhängigkeit in einer Kleinfamilie gegenüber, die ihm keinen Raum zu eigener Entwicklung lässt. Diese Verschiebung vom Freiheitspathos zum individuellen Verzicht, von der großen politischen Geste zur Privatheit der Sozialisationserfahrung, die Petzolds Kamera inszeniert, ist typisch für die „Berliner Schule“ des deutschen Films, die sich in ihren Bildwelten, dem politischen und ideologischen Diskurs entschieden widersetzt.

Dieser neue Weg ist auch auf dem Feld des Kinematographischen kontrastiv zu Edels Konzept entfaltet. Wo bei diesem eine suggestive Kamera, schnelle Schnitte und der Wechsel zwischen *close-ups* und Bildfolgen mit dem Teleobjektiv dominieren, rücken bei Petzold

langsame Einstellungen, Totalen vor allem bei der Landschaftsdarstellung, aber auch ein langsamer Wechsel zwischen Außen- und Innenräumen in den Vordergrund. Dabei wird selbst in kleinen Einstellungen deutlich, dass die Eltern und das Kind in unterschiedlichen Bildwelten leben. Was diese mit den völlig anders inszenierten Bildern Edels verbindet, ist allerdings der Sachverhalt, dass sich in ihnen individuelle Wahrnehmung und standardisierte visuelle Formen der Alltagswahrnehmung häufig ununterscheidbar überlagern.

Auslöser für die Flucht der Eltern von Portugal über Deutschland mit dem Ziel Übersee ist ein gewöhnlicher Einbruch, der aus dem Blickwinkel der selbst von der Polizei Gesuchten als Polizeiaktion missdeutet wird. Die Flucht vollzieht sich in standardisierten Bildern von automobiler Bewegung. Lange Einstellungen zeigen Straßen, Grenzen und nationale Symbole wie Fahnen und Hoheitszeichen. Der Widerstand des Kindes gegen die Welt der Eltern dokumentiert sich dagegen in Szenen pubertärer Sexualität, dem Beharren auf einer konsumorientierten Kleidung und nicht zuletzt in der Verweigerung des Dialogs mit den Eltern. Auch die Konfrontation der überkommenen Lebensform der früheren Terroristen mit der sozialen und politischen Realität des gegenwärtigen Deutschland zeigt sich in standardisierten Bildern, mehr Bedeutung als der politische Diskurs erhalten die sozialen Abzeichen, mit denen die früheren Weggefährten ihr Ankommen im bürgerlichen *establishment* dokumentieren.

Von hier erschließt sich zugleich die Doppeldeutigkeit des Filmtitels „innere Sicherheit“. Er weist auf die Dialektik der Revolution, doch an die Stelle der distanzierten Analyse setzt er die Fokussierung auf das einzelne Subjekt, das zudem als Kind in einer besonderen Abhängigkeit von seinen Eltern steht. Deren Schutz erfährt es als Repression seiner privaten und intimen Lebensbedürfnisse. Die politische und soziale Kontrolle, die von den Erwachsenen einst bekämpft wurde, wiederholt sich in der Repressionsstruktur, die sie selbst für ihr Kind errichten.

Diese Dialektik wird jedoch an keiner Stelle diskursiv thematisiert. Vielmehr wird sie allein visuell und mit kinematographischen Mitteln deutlich gemacht. Dabei verschiebt sich der Fokus von Petzolds Interesse wiederum auf die subjektive Perspektive der Protagonisten, deren Dissoziation kommt in der Unsicherheit zum Ausdruck, die sie bei der Deutung allein visuell wahrgenommener Standardsituationen haben. Charakteristisch dafür ist die achte Szene des

Films, die in der Titelübersicht die Überschrift „Paranoia“ (IS 37:27-39:13) erhält, die, wie sich nachher erweisen wird, eine unmittelbare Vorausdeutung auf die Schlusszene ist.

Die flüchtende Familie kommt mit ihrem Volvo an eine Straßenkreuzung in dem Augenblick, in dem die Ampel auf Rot schaltet. Im gleichen Moment wird auch die Ampel für die kreuzende Fahrbahn rot, plötzlich stehen neben dem Volvo der Flüchtenden an den drei weiteren Einmündungen der Kreuzung große BMWs und ein Lieferwagen, ein anderer BMW nähert sich der Kreuzung und wendet angesichts der haltenden Fahrzeuge mit quietschenden Reifen. Als schließlich ein weiterer BMW hinter dem Volvo hält, steigt der Vater des Mädchens aus, wendet sich dem ebenfalls ausgestiegenen Fahrer des hinter ihm haltenden BMW mit erhobenen Händen zu, die Mutter im Wagen beugt ihren und den Kopf des Kindes in Erwartung eines Schusswechsels. Die Familie hat den Zugriff eines SEK erwartet, doch in diesem Augenblick schalten die Ampeln ihre Lichter völlig aus, die Fahrt kann weitergehen.

An dieser Szene, die, wiederum typisch für Petzold, zunächst aus der Innensicht des Autos und erst dann in einer Totalen gezeigt wird, sind zwei Dinge von Bedeutung. Zum einen korrespondiert die Erwartung des polizeilichen Zugriffs durch die Protagonisten exakt der Erwartung der Filmzuschauer, welche die Szene spontan in gleicher Weise wie die Flüchtenden interpretieren. Der Film arbeitet bewusst mit der Korrespondenz von subjektiver und standardisierter, medial vermittelter Wahrnehmung. Die visuelle Wahrnehmung der Zuschauer, die vermutlich noch nie einen polizeilichen Zugriff erlebt haben, wird durch Filmbilder einer solchen Situation überlagert, an die sie sich spontan erinnern. Zugleich weist diese Szene auf die letzte Sequenz voraus, in der tatsächlich der polizeiliche Zugriff mit drei BMWs erfolgt, die einen schweren Unfall provozieren, indem sie zunächst die Fahrerin durch eine Blendgranate attackieren und dann das Auto der Flüchtenden von der Straße abdrängen.

Die visuelle und kinematographische Inszenierung nimmt in dieser Szene die früheren imaginären Projektionen der Protagonisten auf, doch jetzt kommen die phantasmatischen Inbilder, welche die Flüchtenden in sich tragen, und die Abbildungen des Realen zur Deckung, die Filmbilder haben sie schon immer gemeinsam transportiert. Der schon von MUSIL (1978: 1138-1143) erkannte Sachverhalt, dass der Film mit den Bildern des Realen zugleich im Imaginären operiert, setzt sich auch in den distanzierten Bildern Petzolds um.

Die für die „Berliner Schule“ insgesamt typische Konzentration auf das Private entfaltet in diesem Film eine ästhetische und politische Alternative zu Edels und Eichingers systematischer Historisierung und Entheroisierung der Baader Meinhof Gruppe. Doch obwohl beide Filme ein zentrales Thema der jüngeren Nachkriegsgeschichte völlig unterschiedlich präsentieren, beruhen sie doch auf denselben Voraussetzungen. Sie gründen einerseits auf einer Neubewertung der Bewegung von 1968 unter dem Blickwinkel der politischen und ideologischen Wende von 1989 in Deutschland. Gleichzeitig sind sie von Bildern bestimmt, die sich, typisch für die postmoderne Situation in Ästhetik und Gesellschaft, zunehmend jeder eindeutigen Kodierung entziehen. Die entideologisierende Strategie beider Filme ist nicht nur Folge einer politischen Wende, sondern auch Effekt gegenwärtiger medialer Präsentation von Wirklichkeit.

Literaturverzeichnis

- ANZ, Thomas (Hg.). *„Es geht nicht um Christa Wolf“. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland*. München, Edition Spangenberg, 1991.
- APPADURAI, Arjun. Globale Landschaften. In: Beck, Ulrich (Hg.). *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.
- BAUTE, Michael, KNÖRER, Ekkehard, PANTENBURG, Volker, PETHKE, Stefan, ROTHÖHLER, Simon. „Berliner Schule“ – Eine Collage. In: Kolik. Film. Sonderheft 6. 2006. <http://www.kolikfilm.at/sonderheft.php?edition=20066&content=texte&text=1haltsverzeichnisVVorwort> (26/05/2010).
- BÖLL, Heinrich. *Essayistische Schriften und Reden 1. 1952-1963*. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 1978.
- . *Georg Büchners Gegenwartigkeit. Büchnerpreis-Rede 1967*. In: Ders. Kölner Ausgabe in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 15. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2005.
- . *Rede zur Verleihung des Nobelpreises am 10.12.1972 in Stockholm*. In: Ders. Kölner Ausgabe in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 18. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2003.
- . *Zehn Jahre später. Nachwort zur Katharina Blum in der Neuauflage 1984*. In: Ders. Werke in 27 Bdn. Hg. v. Árpád Bernáth et al. Bd. 22. Köln, Kiepenheuer und Witsch, 2007.
- BORCHOLTE, Andreas. Die Terror-Illustrierte. Eventkino ohne Impetus. *Der Spiegel*. 18/09/2008.
- DEBORD, Guy. *Die Gesellschaft des Spektakels*. Berlin, Edition Tiamat, 1996.

- FOUCAULT, Michel. *Die Ordnung des Diskurses. Mit einem Essay von Ralf Konersmann*. Aus d. Franz. von Walter Seitter. Frankfurt am Main, Fischer, 2003.
- GANSERA, Rainer. Glücks-Pickpocket. SZ. 03/11/2001.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity. An enquiry into the origins of cultural change*. Oxford, Blackwell, 1989.
- JASPERS, Karl. *Die Schuldfrage. Ein Beitrag zur deutschen Frage*. Zürich, Artemis, 1946.
- KORN, Karl. *Sprache in der verwalteten Welt*. Olten/ Freiburg, Walter, 1959.
- KRACAUER, Siegfried. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1979.
- LUKÁCS, Georg. *Die Zerstörung der Vernunft*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1954.
- LUKÁCS, Georg. *Theorie des Romans. Ein Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt/ Neuwied, Luchterhand, 1971.
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London/ New York, Routledge, 1992.
- MCLUHAN, Marshall. *Die Gutenberg-Galaxis. Das Ende des Buchzeitalters*. Bonn/ Paris, Addison-Wesley-Verlag, 1995.
- MUSIL, Robert. „Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films“. In: Ders. *Gesammelte Werke in 9 Bdn*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 8. Hamburg, Rowohlt, 1978.
- NEGT, Oskar/ KLUGE, Alexander. *Geschichte und Eigensinn*. Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1981.
- PONTO, Corinna. Es war ein System, kein Komplex. Die Geschichte des deutschen Linksterrorismus wurde nie richtig aufgeklärt, der Mythos der RAF hat die wahren Hintergründe übermalt. In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*. Frankfurt am Main, 23/05/2010.
- ROMAN, Christian. Der Baader Meinhof Komplex. Filmstarts-Kritik vom 25.09.2008. [http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader Meinhof Komplex.html](http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader-Meinhof-Komplex.html) (26/05/2010).
- SCHIRRMACHER, Frank. Dem Druck des härteren, strengeren Lebens standhalten. Auch eine Studie über den autoritären Charakter: Christa Wolfs Aufsätze, Reden und ihre jüngste Erzählung *Was bleibt*. FAZ. 02/06/1990.
- SCHIRRMACHER, Frank. *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999.
- SCHLÖNDORFF, Volker. „Ich hab nie dazu gehört, aber ich habe einen sehr guten Einblick gehabt.“ Volker Schlöndorff über Terrorismus, eigene Erlebnisse und *Die Stille nach dem Schuss*. Artechock-Interview vom 14.09.2000. http://www.artehock.de/film/text/interview/s/schloendorff_2000.htm (25/05/2010).
- _____. *Geboren in Deutschland, als Filmemacher geprägt in Frankreich, weltweit als großer Regisseur anerkannt*. BR-Interview ohne Datumsangabe (o.A.). <http://www.br-online.de/kultur-szene/film/kino/0403/02779/> (11/03/2010).
- SENNETT, Richard. *Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus*. Berlin, Berlin-Verlag, 1998.

Renner, R. G. – 1989 und die Folgen

- SLOTERDIJK, Peter. *Theorie der Nachkriegszeiten. Bemerkungen zu den deutsch-französischen Beziehungen seit 1945*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.
- STERNBERGER, Dolf/ SÜSKIND, Wilhelm. *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen: neue erweiterte Ausgabe mit Zeugnissen d. Streites über d. Sprachkritik*. Hamburg, Claassen, 1968.
- WIEGEL, Gerd. Eine Rede und ihre Folgen. Die Debatte zur Walser-Rede. In: Klotz, Johannes/ Wiegel, Gerd (Hg.). *Geistige Brandstiftung. Die neue Sprache der Berliner Republik*. Berlin, Aufbau, 2001.
- WINKLER, Willi. „Ich war ein Kofferträger“. Interview mit Volker Schlöndorff. SZ. 10/09/2007.
- WITTEK, Bernd. *Der Literaturstreit im sich vereinigenden Deutschland. Eine Analyse des Streits um Christa Wolf und die deutsch-deutsche Gegenwartsliteratur in Zeitungen und Zeitschriften*. Marburg, Tectum, 1997.
- WOLF, Christa. *Kindheitsmuster*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1976.
- _____. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin, Suhrkamp, 2010.

Recebido em 29/09/2010

Aprovado em 08/10/2010