

Christian Hißnauer

Die politische Ästhetik der RAF: Helden-Rhetorik und Endkampf-Mythos in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst«

2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14543>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hißnauer, Christian: Die politische Ästhetik der RAF: Helden-Rhetorik und Endkampf-Mythos in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst«. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 173–191. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14543>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Die politische Ästhetik der RAF:

Helden-Rhetorik und *Endkampf-Mythos* in der film- und fernsehspezifischen Erinnerung an den »Deutschen Herbst«

Zusammenfassung: Erinnerungskultur ist wesentlich an Stichtage gebunden. Den Taten und Opfern des bundesdeutschen Linksterrorismus wird vor allem rund um die Jahrestage des sogenannten *Deutschen Herbst* gedacht. Das hat geschichtspolitische Konsequenzen, die im vorliegenden Beitrag erörtert werden. Insbesondere die film- und fernsehspezifische »Erinnerung« an die RAF ist dabei von zwei Narrativen geprägt, die sich in einer *Helden-Rhetorik* und einem *Endkampf-Mythos* verfestigt haben. Die politische Ästhetik der RAF zeigt sich dabei als eine Entpolitisierung, die in sich wiederum politisch relevant ist. – Der vorliegende Beitrag bezieht sich auf Filme, Doku-Dramen und Dokumentationen zum *Deutschen Herbst*, die als Bestandteile hegemonialer Erinnerungskultur begriffen werden können.

»Hört auf sie so zu sehen, wie sie nicht waren!« titelte der *Spiegel* anlässlich des bevorstehenden Kinostarts von Uli Edels *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX* (2008).¹ In der Debatte um den Film verweist der *Spiegel* explizit darauf, dass der Film den »Mythos RAF« zerstören könne – so wie es Heinrich Breloer bereits 1997 von seinem *TODESPIEL* behauptete.² In beiden Fällen wird die geschichtsbildende Funktion von Filmen hervorgehoben,³ die sich (auch) daran festmacht, dass historische Spielfilme oder Doku-Dramen im Schauspiel bzw. in

1 Ich beziehe mich auf das Titelblatt von *Der Spiegel* 37/2008.

2 Heinrich Breloer äußert sich dazu z. B. 1997 in einem *Focus*-Interview: »So mancher aus der Abteilung ›klammheimliche Freude‹, der noch in einer Interpretationsruine der siebziger Jahre haust, könnte sich angesichts dieses Films vielleicht von seinen Mythen und seinem persönlichen RAF-Hausaltären verabschieden« (Breloer, Heinrich und Michael Handwerk: »Rettung wäre möglich gewesen«. In: *Focus* 26/1997 (zit. nach: http://www.focus.de/kultur/medien/medien-rettung-waere-moeglich-gewesen_aid_163321.html [3.12.2009]).

3 Vgl. auch den Beitrag von Cordia Baumann in diesem Band.

den *re-enactments* die Bilder zeigen können, die es bislang nicht gab.⁴ Abgesehen davon, dass es Bilder als *Chiffren* für diese Taten bzw. den Terrorismus der RAF gibt (der zerbombte Mercedes von Alfred Herrhausen, das Bild des entführten Schleyers etc.), schreibt Dirk Kurbjuweit im besagten *Spiegel*:

Bislang gibt es sehr viele Worte zur RAF, aber noch nicht die Bilder von den Taten. Hier setzt Bernd Eichinger an. »Die Menschen zeigen sich über die Tat, die sie tun«, sagt er. »Entscheidend ist, dass sie es tun, nicht, warum sie es tun.« Und so hat er vor allem einen Film über die Taten gemacht. [...] So entstehen Bilder, die gefehlt haben. Heinrich Breloer hat den Überfall [auf Schleyer, C.H.] im Doku-Drama ›Todesspiel‹ auch gezeigt, aber eben aus größerer Distanz, mit Schonung für den Betrachter und ohne die Morde an Buback und Ponto. Diese Schonung gibt es im ›Baader-Meinhof-Komplex‹ nicht, im hinteren Teil ist der Film vor allem Gemetzel, und das ist sein Verdienst.⁵

Zum Baader-Meinhof-Komplex gehört aber mehr als das »Gemetzel«, dem man sich im Kino wahlweise verbrämt fasziniert hingeben oder es visuell erleiden kann. Völlig ausgeblendet wird dabei die Frage, *wie* mit den Bildern Geschichte geschrieben wird.

4 Ich verwende den Begriff Doku-Drama in einem engen Begriffsverständnis. Das Doku-Drama hat die »authentische, akribisch recherchierte Geschichte als Grundlage« (Brauburger, Stefan: »Doku-Drama«. In: Martin Ordolf: *Fernsehjournalismus*. Konstanz: UVK 2005, S. 311–324, hier S. 316). Es wird als eine hybride, semi-dokumentarische Form verstanden, in der dokumentarische (Archivaufnahmen und vor allem Interviews) und fiktionale Anteile (*re-enactments*) kombiniert und in erzählender Form präsentiert werden: »Charakteristisch für das Doku-Drama ist, dass beide Elemente *gleichberechtigt* sind, also weder das Dokumentarische die Spielszenen nur nachträglich belegt, noch umgekehrt die Spielszenen die Dokumente bloß illustrieren. Dabei müssen dokumentarische und fiktionale Anteile im Umfang nicht gleichermaßen verteilt sein. [...] Es kommt vielmehr auf die Verbindung an, die sie miteinander eingehen« (Wolf, Fritz: *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen. Expertise des Adolf Grimme Instituts im Auftrag der Landesanstalt für Medien NRW, der Dokumentarfilminitiative im Filmbüro NW, des Südwestrundfunks und des ZDF*. Düsseldorf 2003, S. 98; Herv. C.H.). Zur Diskussion um den Begriff siehe auch Ebbrecht, Tobias und Matthias Steinle: »Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive«. In: *MEDIENwissenschaft*, 2008, H. 3, S. 250–256 und Hißnauer, Christian: »Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgeschichtlicher Perspektive«. In: *MEDIENwissenschaft*, 2008, H. 3, S. 256–265.

5 Kurbjuweit, Dirk: »Bilder der Barbarei«. In: *Der Spiegel* 37/2008, S. 42–48, hier S. 47 f.

Den Bildern des »Gemetzels« wird eine deutlich stärkere Kraft zugesprochen als den Worten – also vor allem den Büchern und Artikeln – über die RAF. Susan Sontag hebt hervor: »Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können.«⁶ Bilder sind für die Erinnerungskultur einer Gesellschaft besonders wichtig. Sontag betont daher die Bedeutung von Fotos für das kollektive Gedächtnis:

Fotos, die jeder erkennt, sind heute ein wesentlicher Bestandteil dessen, worüber sich Gesellschaften Gedanken machen oder worüber sie nachzudenken sich vornehmen. Solche Gedanken nennt man gern »Erinnerungen«, aber auf längerer Sicht ist das eine Fiktion. Strenggenommen gibt es kein kollektives Gedächtnis [...]. Was man als kollektives Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern, sondern ein Sicheinigen – darauf, daß *dieses* wichtig sei, daß sich eine Geschichte so und nicht anders zugetragen habe, samt den Bildern, mit deren Hilfe die Geschichte in unseren Köpfen befestigt wird.⁷

Ein solches *Sicheinigen* wird gerade auch durch Kino- und Fernsehfilme oder Dokumentationen geleistet – als *permanenter* gesellschaftlicher Prozess des Aushandelns. Daher kann man sie als kulturelle Selbstvergewisserungen verstehen. – Die medial vermittelten *Geschichtsbilder* und die entsprechenden bzw. begleitenden Diskurse repräsentieren somit unser Wissen von Geschichte – teilweise losgelöst von den tatsächlichen Ereignissen. Dabei formen mittlerweile Geschichtsdokumentationen und historische Spielfilme wie *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX* die *Geschichtsbilder* der Gesellschaft deutlich mehr als die Historiker.

Stichtage werden im Rahmen eines »historischen Eventfernsehens«⁸ zum Teil regelrecht inszeniert. Ihnen kommt daher in der Erinnerungskultur eine besondere Bedeutung zu. (Zeit-)Geschichtliche Ereignisse werden so als erinnerungswert und für die eigene Geschichte bzw. das Geschichtsbewusstsein bedeutsam konstruiert. – Die Inszenierung von Fernseh-Events hat dabei in den vergangenen fünfzehn Jahren aufgrund der stärkeren Konkurrenzsituation und der Marktorientierung der großen Sendeanstalten – gerade auch der öffentlich-rechtlichen – deutlich zugenommen. Dies hat – auch – ökonomische Gründe: Zum einen muss eine möglichst hohe Einschaltquote den betriebenen Aufwand recht-

6 Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. München, Wien: Hanser 2003, S. 104.

7 Ebd., S. 99 f.; Herv. i. Orig.

8 Vgl. Ebbrecht/Steinle: »Dokudrama«.

fertigen bzw. bei den privatwirtschaftlich organisierten Sendern die Produktion über die Werbepreise refinanzieren. Zum anderen ermöglichen die begleitenden Sendungen – das zeigen z. B. die Wiederholung älterer Sendungen in den Haupt- oder Spartenprogrammen – eine kostengünstige dabei aber inhaltlich motivierte Programmierung. Stichtage kaschieren so Programmfüller – das gilt (bislang) vor allem für die öffentlich-rechtlichen Programme. Gleichzeitig hofft man, dass der (erwartete) Erfolg der als Ereignis inszenierten Produktionen auf die Wiederholungen und die Dokumentationen abstrahlt.

Die Verschränkung von spielfilmhafter Aufarbeitung (zeit-)historischer Themen und nachfolgender Dokumentation der Ereignisse ist dabei zu einem Spezifikum televisionärer Erinnerungskultur geworden. *Event-Movies* vermitteln den Zeitkolorit in einer melodramatisch hoch aufgeladenen und zum Teil fiktiven Geschichte (z. B. DRESDEN [2006], DIE LUFTBRÜCKE – NUR DER HIMMEL WAR FREI [2005], DAS WUNDER VON LENGEDE [2003]). Die folgende Dokumentation soll den Film dann zum einen nachträglich und zusätzlich authentifizieren. Zum anderen soll sie aber auch die historischen Fakten, die in den Filmen zum Teil nur marginal eine Rolle spielen, nachliefern. Hier wird deutlich, dass eine solche Erinnerungskultur vor allem eine hoch emotionale bzw. hoch moralisch aufgeladene Erinnerung evozieren will.

In dem hier betrachteten Kontext kann man die Medienarchive, die oftmals zur Grundlage neuer Medienproduktionen werden, durchaus als eine Form des kollektiven – oder auch kulturellen – Gedächtnisses verstehen. Doch sie speichern keine Erinnerung. Vielmehr existiert das kollektive Gedächtnis »in zwei Modi, nämlich in der Potentialität des in Archiven, Bildern und Handlungsmustern gespeicherten Wissens und als Aktualität, also in dem, was aus diesem unermesslichen Bestand *nach Maßgaben von Gegenwartsinteressen* verwendet wird.«⁹ Während das Medienarchiv im engeren Sinne das Gedächtnis, also der Speicherplatz für Wissen ist, ist die kollektive Erinnerung oder das kollektive Wissen die Aktualisierung des Wissens oder der gespeicherten Geschichtsbilder – mit samt allen Um- und Neudeutungen.¹⁰ Solche Um- und Neudeutungen gibt es dabei ebenso in der medial vermittelten, der individuellen wie in der tradierten Fami-

9 Welzer, Harald: *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*. München: Beck 2005, S. 14; Herv. C.H.

10 Reinhardt, Jan D. und Michael Jäckel: »Massenmedien als Gedächtnis- und Erinnerungs'generator' – Mythos und Realität einer »Mediengesellschaft««. In: Patrick Rössler, Friederich Krotz (Hg.): *Mythen der Mediengesellschaft – The Media Society and its Myths*. Konstanz: UVK 2005, S. 93–112, hier S. 98 f.

lienerinnerung.¹¹ Dabei entstehen zum Teil auch sekundäre Erinnerungen bzw. sekundäre Erinnerungsbilder, die unter anderem durch Filme beeinflusst sind.¹² Manchmal ist nicht mehr erkennbar, was selbst erlebt und welche »Erinnerung« durch Medienbilder verändert oder gar geschaffen wurde. So erinnern wir in der Regel sofort Bilder, wenn *Auschwitz* erwähnt wird. Dabei handelt es sich aber nicht um selbsterlebte Erinnerungen, sondern medial vermittelte Bilder. Sie werden jedoch (zumindest meistens) nicht als medienbiografische Erinnerung aktualisiert. Dies gilt heutzutage ebenso bei der Erinnerung an den Linksterrorismus der RAF, vor allem, wenn man mit Leuten spricht, die in den 1970er oder 180er Jahren geboren wurden. Auch sie erinnern sich schwerbewaffneter Polizisten bei Straßenkontrollen oder durchgestrichener Terroristenporträts auf den Fahndungsplakaten. Dabei ist nicht immer klar, ob es sich um eine eigene, persönlich erlebte Erinnerung handelt oder um die Erinnerung an Medienbilder.

Das archivierte Material bei zeitgeschichtlichen Themen der letzten 50 Jahre ist in den einzelnen Sendeanstalten vor allem durch die Selektionskriterien der *aktuellen* Berichterstattung geprägt. Auf diesen Punkt kann ich hier nicht näher eingehen. Es ist jedoch die Frage zu stellen, inwiefern diese durch Nachrichtenfaktoren bestimmte Auswahl auch *nachträglich* Auswirkungen auf die Realisation von Dokumentationen hat – zumindest was die Bilderquellen anbelangt. Werden bspw. Themen in der Planung bevorzugt, wenn es dazu im eigenen Archiv viel Material gibt? Negativ formuliert: Werden Themen verworfen, wenn es nur wenige Bilder dazu gibt?

Aufwendigere Produktionen versuchen neue Quellen zu erschließen – wie z. B. in der Dokumentation *DIE RAF* von Stefan Aust und Helmar Büchel aus dem Jahr 2007. Neue Bilder oder Tonquellen – wie die Aufnahmen aus dem Stammheimer Prozess – werden dabei zum Teil zur Legitimierung bzw. zur selbstgenerierten Aktualität der Produktion verwendet. Man denke hier nur an Dokumentationen der Art *DAS DRITTE REICH IN FARBE* (1998).

Dabei ist auffällig, dass in der Regel nur *aktuelle* Zeitzeugeninterviews verwendet werden. Interviews aus dem Archiv werden – und das kann man m. E. grundsätzlich für Dokumentationen sagen – immer nur als letzte Möglichkeit, als notwendiges Übel eingesetzt. Diese Gedächtnis- und Erinnerungsquelle wird

11 Vgl. Welzer, Harald et al.: »Opa war kein Nazi«. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt a. M.: Fischer⁵2005.

12 Vgl. dazu Ebbrecht, Tobias: »Sekundäre Erinnerungsbilder. Visuelle Stereotypenbildung in Filmen über Holocaust und Nationalsozialismus seit den 1990er Jahren«. In: Christian Hißnauer, Andreas Jahn-Sudmann (Hg.): *medien – zeit – zeichen. Beiträge des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*. Marburg: Schüren 2007, S. 37–44.

so gut wie nicht erschlossen. Dies führt manchmal zu einem nahezu absurden Einsatz von »Zeitzeugen«, bspw. wenn in einem Doku-Drama über das Stauffenberg-Attentat Zeitzeugen das Gezeigte authentifizieren sollen, die im besten Falle am Rande von den Geschehnissen etwas mitbekommen haben (DIE STUNDE DER OFFIZIERE, 2004): eine Wache am äußeren Sperring, ein Funker oder die Cousine Stauffenbergs. Auf entsprechende Interviews mit den damals beteiligten ›Verschwörern‹ aus den 1970er Jahren wird nicht zurückgegriffen (sie finden sich z. B. in dem frühen Doku-Drama OPERATION WALKÜRE, 1971). Zeugenschaft im Film impliziert die direkte – *aktuelle* – Befragbarkeit.¹³

Neue Bilder und neue Aussagen – in der Regel aktuelle Interviews mit bekannten Zeugen, gelegentlich auch Aussagen von bislang nicht in den Medien präsenten Zeugen – sowie sehr selten auch neue Fakten oder zumindest Theorien – sollen auch bei (zeit-)geschichtlichen Themen, bei denen alles irgendwie bekannt scheint, immer wieder für eine selbstgenerierte Aktualität und damit Neugier sorgen. Ihr tatsächlicher oder vermeintlicher Neigkeitswert wird daher besonders betont – und vermarktet. In der Programmpresse wurde bspw. MOGADISCHU. DIE DOKUMENTATION (2008) von Maurice Philip Remy u. a. damit angekündigt, dass sich in ihr Monika Schumann, die Witwe des ermordeten Flugkapitäns Jürgen Schumann, zum ersten Mal vor der Kamera äußern würde. Allerdings wird sie bereits von Ruprecht Eser 1978 für 106 STUNDEN – ZWISCHEN PALMA UND MOGADISCHU interviewt.

***docufiction* – Anmerkungen zu einem Modebegriff**

Geschichtsdarstellungen in Spielfilmen, Doku-Dramen, Dokumentarspielen, dramatisierten Dokumentationen etc. werden in der aktuellen Debatte gerne als *docufiction* bezeichnet.¹⁴ Impliziert wird damit, dass sie sich aufgrund ihres jeweiligen Grades an Fiktionalisierung von ›rein dokumentarischen‹ Formen der Geschichtsvermittlung unterscheiden. Beispielsweise schreibt Fritz Wolf:

13 In biografischen Dokumentationen werden historische Selbstaussagen hingegen zur Charakterisierung oftmals verwendet, sie haben dabei aber eine ganz andere Funktion und dienen nicht der Zeugenschaft.

14 Vgl. Rhodes, Gary D. und John Parris Springer (Hg.): *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Jefferson, London: McFarland 2006; Wolf, Fritz: »Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung«. In: Peter Zimmermann, Kay Hoffmann (Hg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK 2006, S. 125–137; Haus des Dokumentarfilms (Hg.): *Ohne Spiel kein Deal – Dokufiktionale Formate, Zukunft für Filmemacher?* Stuttgart 2007.

Betrachtet man den Grad der Fiktionalisierung, so lässt sich eine deutliche Stufenfolge erkennen. Das Spektrum ist breit. Er reicht von einfachen nachinszenierten Symbolbildern (polierte Stiefel und eine weiße Uniformhose – stehen für Göring) über mit Dialog versehene Spielfilmszenen, wie sie in Dokumentationen eingebaut werden, bis zu Filmen, die wie Dokumentationen gestaltet und dennoch in jeder einzelnen Einstellung inszeniert sind.¹⁵

Fiktionalität beginnt nicht mit dem Moment, in dem Schauspieler (zeit-)geschichtliche Ereignisse nachspielen. Aus theoretischer Sicht lässt sich jede Form der Geschichtsdarstellung – auch die streng ›dokumentarische‹ – als Fiktion begreifen: »Selbst wenn man sich an die bloße Chronologie hält [...] fiktionalisiert die Abgeschlossenheit des Textes gegenüber der Nicht-Abgeschlossenheit des Realen das erzählte Ereignis.«¹⁶ Eva Hohenberger nennt dabei zwei grundlegende Fiktionen von Erzählungen:

- 1) Die Fiktion bzw. Illusion der Vollständigkeit
(Abbildung aller relevanten Handlungselemente)
- 2) Die Fiktion bzw. Illusion von Anfang und Ende

Daraus resultiert die von ihr so bezeichnete »Abgeschlossenheit des Textes«¹⁷. Damit trete an »die Stelle nichtfilmischer Realität [...] der fiktionale Horizont der Erzählung selbst«¹⁸. Einschränkend formuliert jedoch aus narratologischer Perspektive Francois Jost:

15 Wolf: »Fiktionalisierung«, S. 128.

16 Hohenberger, Eva: *Die Wirklichkeit des Films. Dokumentarfilm. Ethnographischer Film. Jean Rouch*. Hildesheim u. a.: Olms 1988, S. 80. Ähnlich auch Noël Carroll: »Zum Beispiel haben Erzählungen einen Schluß. Aber das ist kein Merkmal der Welt, sondern der Geschichte« (Carroll, Noël: »Der nicht-fiktionale Film und postmoderner Skeptizismus«. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8³2006, S. 34–63, hier S. 39).

17 Hohenberger: *Wirklichkeit des Films*, S. 80.

18 Ebd., S. 16.

Die Fiktion wird nur dann wirklich Teil des Dokumentarischen, wenn letzteres versucht, eine kohärente und logische Welt zu bilden: d.h. wenn alle Ereignisse zum Aufbau einer einzigen Bedeutung beitragen (denn wie allgemein bekannt ist, verabscheut die Fiktion überflüssige Details).¹⁹

Gerade Geschichtsdokumentationen neigen dazu, historische Ereignisse kohärent und logisch ›abzubilden‹ – und verschleiern damit ihren Konstruktcharakter (oftmals zu beobachten ist eine Rhetorik des *Zeigens*, was sich ›wirklich‹ ereignet habe). Sie inszenieren geschichtliche Prozesse als eine klare Abfolge von aufeinander bezogenen Ereignissen.

Letztendlich dienen auch Begriffe wie *docufiction*, *hybride Formen*, *Semi-Dokumentarismus* etc. dieser Verschleierung. Sie suggerieren, dass es jenseits dieser Spielarten der Geschichtsvermittlung nicht-fiktionale, ›authentische‹ Darstellungsmöglichkeiten gebe. Verkannt werden dabei die thematischen Setzungen und die vielfältigen Inszenierungsarten im Dokumentarischen.

Begreift man jede Form der Geschichtsdarstellung als eine fiktionale Geschichtsinterpretation, so wird die Frage nach der Faktizität des Dargestellten im Prinzip irrelevant (vom Zuschauer kann sie in der Regel ohnehin nicht überprüft werden). Es öffnet sich damit der Blick für die vermittelten *Geschichtsbilder* und die dahinter liegenden geschichtspolitischen Strategien.²⁰ Es geht also nicht um die Frage, ob Geschichte richtig oder falsch dargestellt wird, sondern welche *Funktion* diese Darstellung erfüllt.²¹

Das hier dargelegte Verständnis der *Fiktionalität jeglicher Geschichtsdarstellung* führt begriffspraktisch zu einer Konfusion, denn sowohl im allgemeinen als auch im medienwissenschaftlichen Sprachgebrauch *werden* ›fiktionale‹ Spielformen und ›nicht-fiktionale‹ dokumentarische Formen unterschieden. Die Differenzierung hat sich – trotz aller Unschärfen und theoretischer Problemen – bewährt.

19 Jost, Francois: »Der Dokumentarfilm: narratologische Ansätze«. In: Eva Hohenberger (Hg.): *Bilder des Wirklichen. Texte zur Theorie des Dokumentarfilms*. Berlin: Vorwerk 8 ²2000, S. 216–231, hier S. 225.

20 Der Vorwurf fehlerhafter Darstellung ist selbst wiederum ein Mosaiksteinchen in der diskursiven Erzeugung kultureller Erinnerung. Hier sind Filme, die sich selbst durch (para-)textuelle Lektüeranweisungen als ›authentisches‹ Abbild historischer Ereignisse inszenieren, besonders angreifbar.

21 Eine solche geschichtsvermittelnde Funktion habe auch rein fiktionale Filme, die ein gesellschaftlich relevantes Thema wie den Linksterrorismus verhandeln (bspw. *MESSER IM KOPF* [1978], *DIE BLEIERNE ZEIT* [1981], *DIE INNERE SICHERHEIT* [2000], *SCHATTENWELT* [2008/9]). Im Unterschied zum Faktenfetischismus im *TODESSPIEL* oder im *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX* (die sich als ›objektive‹, ›wahre‹ Darstellungen der Ereignisse inszenieren) stellen sie sich als subjektive Interpretationen aus, die nach der gesellschaftlichen Bedeutung fragen.

Daher sollte die grundlegende Fiktionalität aller Darstellung bedacht werden, auch wenn im Folgenden aus pragmatischen Gründen weiterhin zwischen *fiktionalen* und *nicht-fiktionalen* Filmen bzw. Anteilen unterschieden wird.²²

Zum Schluss kommen: das *Endkampf-Narrativ*

Der sogenannte *Deutsche Herbst* ist in der bundesdeutschen Erinnerungskultur der »Stichtag« des Gedenkens an den bundesdeutschen Linksterrorismus. Dabei werden in der Erinnerung an die RAF die 44 Tage zwischen der Entführung Schleyers und den Toten von Stammheim im September und Oktober 1977 nahezu zu einem *Endkampf* stilisiert.²³ Dies ist in DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX extrem auffällig, denn der Film endet mit dem Todesschuss auf Schleyer. Der Schuss wird als ein Schlusspunkt inszeniert, an dem eine desillusionierte RAF steht. Nicht einmal in einem Rolltext wird auf die danach noch 21 Jahre lang andauernde Geschichte verwiesen. In der Dokumentation DIE RAF (2007) von Stefan Aust und Helmar Büchel werden die Ereignisse nach dem *Deutschen Herbst* lediglich innerhalb genau einer Minute schlaglichtartig zusammengefasst. Sie erscheinen damit als eigentlich unbedeutsam; ein Epilog – nicht mehr. In DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX sind sie nicht einmal mehr das. Bernd Eichinger rechtfertigt das Ausradieren der Geschichte in einem *Playboy*-Interview lapidar damit, dass sich dieser »Epilog« nicht geschrieben habe.²⁴ – Der Drehbuchautor Eichinger kapituliert vor der Historie. Was sich nicht einfach »niederschreiben« lässt, wird aus dem Korpus »erzählbarer« Geschichte verbannt; und damit auch aus dem Geschichtsbewusstsein. Dies wirft die Frage auf, inwiefern das Vermögen oder Unvermögen einzelner Drehbuchautoren Geschichte in erzählbare Geschichten zu überführen, einen Einfluss auf die Geschichtsbilder einer Gesellschaft haben.

22 Zu weiteren begrifflichen Differenzierungen vgl. auch Hißnauer, Christian: »Geschichtsspiele im Fernsehen: Das Dokumentarspiel als Form des hybriden *Histotainments* der 1960er und 1970er Jahre«. In: Klaus Arnold (Hg.): *Geschichtsjournalismus*. Münster: Lit. (Im Erscheinen).

23 Die Ausführungen beziehen sich nur auf Filme, Doku-Dramen und Dokumentationen, die sich explizit mit dem *Deutschen Herbst* aus zeitgeschichtlicher Perspektive befassen und aufgrund ihrer Programmierung und/oder ihrer öffentlichen Wahrnehmung als Bestandteile des hegemonialen Diskurses bzw. der hegemonialen Erinnerungskultur begriffen werden können.

24 Eichinger wörtlich: »Ich dachte ursprünglich, dass da ein Epilog dranmuss [sic!], habe es 15-mal probiert – aber es ist nie etwas dabei rausgekommen. Das klingt jetzt etwas versponnen, aber: Es hat sich einfach nicht geschrieben« (Eichinger, Bernd; Ludwig, Mareike und Christian Thiele: »Wir Deutsche verstehen immer alle Leute zu Tode«. In: *Playboy* 10/2008, S. 58–64, hier S. 62).

Das Verkürzen der Geschichte, das auch in Austs Buch und den anderen Dokumentationen bzw. Doku-Dramen zum sogenannten *Deutschen Herbst* zu beobachten ist, ist geschichtspolitisch relevant. Dieses Weglassen ist deshalb so wichtig, weil damit ein – wenn auch verlustreicher – *Sieg* des (Rechts-)Staates über den Terrorismus erzählt wird. Ein Deutungsrahmen, den Helmut Schmidt selbst in REKONSTRUKTIONEN: DIE ENTFÜHRUNG UND ERMORDUNG HANNS-MARTIN SCHLEYERS (1982) vorgibt. Fünf Jahre nach dem sogenannten *Deutschen Herbst* interpretiert er die Ereignisse rückblickend:

Ich glaube für die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland bestand die größte Bedeutung darin, dass sie gesehen haben: Ihr Staat kann handeln, die Spitzen ihres Staates halten sich auch in äußerster Gefahr an die Gesetze und an das Grundgesetz, die Spitzen ihres Staates handeln mit Vernunft und nicht aus augenblicklichen Aufwallungen heraus, sie handeln sorgfältig. Und die Menschen haben gesehen: die Spitzen ihres Staats – und das schließt alle Parteien des Bundestages ein in diesem großen Krisenstab – sie handeln unter sorgfältigster, peinigender Abwägung der moralischen Gebote, die jedem Menschen, und noch mehr einem, der für andere mit Verantwortung trägt, auferlegt sind. Es war eine große Bewährungsprobe des Rechtsstaates und zugleich hat es das Vertrauen der Menschen in unsern Staat wesentlich gefestigt.²⁵

Dies funktioniert umso mehr, da durch die Entführung der *Landshut* die deutsche Bevölkerung viel direkter durch den Terrorismus der RAF betroffen war, als es zuvor – und danach – der Fall war.²⁶

Als symbolischer Ort spielt *Mogadischu* daher in der Erinnerungskultur eine besondere Rolle. Seit Breloers *TODESSPIEL* wird dies auch in Fernsehdokumentationen deutlich, denn hier wird ein *Helden-Narrativ* entworfen, auf das ich noch zu sprechen komme. In früheren Dokumentationen über die Entführung der *Landshut* stand hingegen das Opfer-Sein – zum Teil mit kritischen Untertönen bezüglich des staatlichen Handelns – im Vordergrund.

25 REKONSTRUKTIONEN: DIE ENTFÜHRUNG UND ERMORDUNG HANNS-MARTIN SCHLEYERS (1982), 85'44–86'49.

26 Vgl. dazu insbesondere Hifßnauer, Christian: »Mogadischu. Opferdiskurs doku/dramatisch. Narrative des Erinnerens an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978–2008«. In: Carsten Gansel, Norman Ächtler (Hg.): *Ikongraphie des Terrors? Formen filmischer und literarischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2010 (im Erscheinen).

Der *Deutsche Herbst* ist eine Geschichte des (vermeintlichen) Sieges. Indem der *Deutsche Herbst* dergestalt in der bundesdeutschen Erinnerungskultur als eine finale Auseinandersetzung stilisiert wird, wird von der *Geschichte des Scheiterns*, die darauf folgte, abgelenkt:

- 1) In den 1980er Jahren kommt es immer wieder zu neuen Anschlägen, die nicht verhindert werden können.
- 2) Die RAF rekrutiert – verstärkt wieder nach dem *Deutschen Herbst* und den Toten von Stammheim – neue Mitglieder und entwickelt sich dabei immer mehr zu einem Phantom, über das die staatlichen Behörden im Prinzip nichts mehr wissen.
- 3) Schlussendlich löst sich die RAF aus eigenem Antrieb auf – sie wird also nicht im engeren Sinne zerschlagen.

Der gewählte Stichtag des Gedenkens beinhaltet eine Geschichtsdeutung. Gerade dann, wenn Geschichte dadurch verkürzt wird. Im Unterschied zur erzählten RAF-Geschichte wird etwa dem Nationalsozialismus auf andere Weise gedacht. Die unterschiedlichen Stichtage dienen dazu, Anfang *und* Ende des so genannten Dritten Reichs zu thematisieren. Die RAF wird hingegen auf eine kurze Episode reduziert.

Der *Deutsche Herbst* thematisiert die Gewalt der RAF in einer spezifischen Art und Weise, da vor allem der Selbstzweck des RAF-Terrorismus betont wird: 1977 ging es nur noch um die Befreiung der RAF-Führungsspitze. Eine (vermeintliche) politische oder moralische Legitimation – gerade auch bei der Entführung der Urlaubermaschine – ist damit überhaupt nicht mehr erkennbar. Heinrich Breloer z. B. verzichtet im *TODESSPIEL* nahezu konsequent auf eine Kontextualisierung des RAF-Terrorismus, womit er den Aspekt der Selbstbezüglichkeit betont. Dies gilt ebenso für Roland Suso Richters *MOGADISCHU* (2008). Aust und Edel hingegen gehen zumindest am Rande auf die Motive ein, die junge Menschen Ende der 1960er/Anfang der 1970er Jahre – aus ihrer Sicht – in den Untergrund »getrieben« haben. Mitte der 1970er Jahre erscheint der RAF-Terrorismus jedoch selbst in diesem größeren Rahmen nur noch als ein Kampf um des Kampfes willen, eine sinnlose Eskalation der Gewalt. Im *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX* wird daraus ein Stakkato des Tötens. Indem die staatliche Seite der Geschichte nahezu eliminiert wird – vor allem was politische und legislative Entscheidungen angeht – wird Eskalation jedoch nicht als ein soziologischer Prozess verstanden,

der ein sich *gegenseitiges* Aufschaukeln bedeutet. Die Eskalation in DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX wird einseitig gezeigt – als eine *Verrohung* der RAF:²⁷ Auch dies ist eine geschichtspolitisch relevante Interpretation des Geschehens.

In diesem Zusammenhang erscheint besonders bemerkenswert, dass in den Filmen TODESPIEL, BAADER (2002) und DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX Horst Herold als verständnisvolle *Vaterfigur* eingeführt wird. Er symbolisiert den überlegten, besonnenen Staat, der angemessen und mit Umsicht auf die Bedrohung durch den Terrorismus reagiert. Es ist eine Abkehr von den Spielfilmen der 1970er Jahren, in denen vor allem die staatliche Überreaktion thematisiert wurde.²⁸ Kritik am staatlichen Handeln in den 1970er Jahren wird nicht mehr geübt, die *Herold-Figur* bietet dafür auch keine Angriffsfläche. Die Sympathisanten-/Intellektuellenhetze, das Berufsverbot, die staatlichen Überreaktionen und der Bruch rechtsstaatlicher sowie verfassungsrechtlicher Grundsätze ist heute im Rahmen offizieller Erinnerungskultur kein Thema mehr. Sie gehören aber als integraler Bestandteil zum sozialen Phänomen RAF.²⁹ Antidemokratische As-

27 Siehe dazu auch den Beitrag von Cordia Baumann in diesem Band.

28 Dies gilt in erster Linie für die Kinofilme jener Zeit, die eine bewusste Gegenöffentlichkeit zum herrschenden Diskurs bildeten (bspw. DIE VERLORENE EHRE DER KATHARINA BLUM [1975], DEUTSCHLAND IM HERBST [1977/78], MESSER IM KOPF [1978], DIE DRITTE GENERATION [1979]). Zu den unterschiedlichen Phasen in der Auseinandersetzung mit dem Linksterrorismus in bundesdeutschen Spiel- und Fernsehfilmen vgl. Hißnauer, Christian: »Politik der Angst. Terroristische Kommunikationsstrategien im Film«. In: Marcus Stiglegger (Hg.): *Kino der Extreme. Kulturanalytische Studien*. St. Augustin: Gardez, S. 248–270; Hißnauer, Christian: »Nach der Gewalt: Linker Mythos RAF – Linker Mythos BRD. Terrorismus im deutschen Film«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 12, 2003, S. 40–45; Hißnauer, Christian: »RAF exploited. Terror-Spektakel zwischen Blutorgie und Schwulenporno«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 16, 2007, S. 115–122 und Hißnauer, Christian: »Keine Insel. Die Palmersentführung« – *Materialien zum Film von Alexander Binder*. (<http://www.kinomachtschule.at/data/keineinsel.pdf> [3.12.2009]).

29 Terrorismus besteht nicht nur aus den Taten. Darauf hat insbesondere Peter Fuchs hingewiesen: »In letzter Konsequenz heißt das, daß die Anschlüsse durch Massenmedien, aber auch die Anschlüsse, die der Abwehr von Terror dienen, die Kontrolle auf Flugplätzen, sogar Antiterror-Kriege etc. selbst zum Terror gehören. Sie supplementieren ihn. Die terroristische Operation wäre nicht perfekt, wenn das Ende, das sie inszeniert, tatsächlich ein Ende wäre. Das soll nicht bedeuten, daß all diese Anschlüsse den Terror billigen. Aber erst durch sie wird Terror als Sozialsystem möglich. Übrigens ist es gut, daß die Theorie, die wir hier zugrundelegen, diesen Blick auf das *Terroristische des Nicht-Terroristischen* eröffnet. Wir lassen uns nicht hypnotisieren durch den Blick auf die Taten, die Akte, die Resultate. Von Operationen sprechen wir in der Systemtheorie ja dann und nur dann, wenn ein System im Spiel ist.« (Fuchs, Peter: *Das System »Terror«. Versuch über eine kommunikative Eskalation der Moderne*. Bielefeld: transcript 2004, S. 24; Herv. i. Orig.). Es wäre z. B. interessant darüber nachzudenken, ob die gesellschaftlichen Reaktionen oftmals eine größere Wirkung haben, als die eigentlichen Anschläge. Ein großer Teil der amerikanischen Bevölkerung ist bspw. mittlerweile davon überzeugt, dass die eigene Regierung hinter den Anschlägen des 11. Septembers 2001 stehe. Dieser Vertrauensverlust gründet nicht in den Anschlägen selbst, sondern in der darauf folgenden Politik (gefälschte Beweise über Massenvernichtungswaffen im Irak sind Wasser auf den Mühlen der Verschwörungstheoretiker).

pekte des Kampfes gegen den Terrorismus werden negiert und/oder durch ihren vermeintlichen Erfolg legitimiert und nicht weiter hinterfragt. Aus Sicht des hegemonialen Diskurses ist das *Endkampf-Narrativ* daher hochgradig funktional.

Heroen im *Deutschen Herbst*: das *Helden-Narrativ*

Heinrich Breloer rekonstruiert im zweiten Teil seines Doku-Dramas *TODESSPIEL* die Entführung der *Landshut* als ein emotionales Drama, das er aus Nachrichtensbildern, Interviews mit damals Beteiligten und nachgestellten Szenen, so genannten *re-enactments* montiert. Ähnlich funktioniert *DAS WUNDER VON MOGADISCHU* (2007). Durch die Spielszenen können beide Produktionen Bilder aus dem Inneren der *Landshut* zeigen, können die Geiselhaft für den Zuschauer direkt *erfahrbar* machen. Dies führt zu einer Emotionalisierung und Dramatisierung. Hervorgehoben werden dramatische Momente. – Damit werden *neue* Bilder, *neue* Erfahrungen und *neue* Erinnerungen an den *Deutschen Herbst* generiert.

Das *TODESSPIEL* und *DAS WUNDER VON MOGADISCHU* etablieren in der Erzählung drei *Heldenfiguren*: die Stewardess Gabriele Dillmann, den tragischen Helden Jürgen Schumann und – die GSG 9. Auch der Fernsehfilm *MOGADISCHU* ist erklärtermaßen eine »deutsche Heldengeschichte«³⁰ und verfestigt das *Heroismus-Narrativ*. Personalisierung ist gerade für erzählende Spielfilme und Doku-Dramen eine dramaturgische Notwendigkeit. Die Protagonisten werden dabei zu Figuren und müssen als solche interpretiert werden.³¹ Dies gilt insbesondere für Doku-Dramen,

[...] bei denen historische Aufnahmen, mit der »Patina des Archivbildes«, wie Matthias Steinle sagt, also einer hochgradig selbstvidenten Aussageautorität, Aussagen von so genannten Zeitzeugen

In Spanien verlor Ministerpräsident Aznar die Wahlen, da er sich unmittelbar am 11. März 2004 auf die ETA als die Attentäter von Madrid entschied.

30 So die Produzentin Gabriela Sperl zit in: Ruzas, Stefan: »Eine Heldengeschichte. Mit einem Spielfilm will die ARD den wahren Geschehnissen während der ›Landshut-Entführung besonders nah kommen«. In: *Focus* 2/2008 (zit. nach http://www.focus.de/kultur/kino_tv/fernsehen-eine-heldengeschichte_aid_232634.html [3.12.2009]).

31 Dies gilt aufgrund der grundsätzlichen Fiktionalität jeglicher Geschichtsdarstellung ebenso für dokumentarische Produktionen. Auch in ihnen werden Protagonisten *als* Figuren inszeniert.

und nach den Aussagen dieser Zeitzeugen inszenierte Aufnahmen, die dazu einladen, als »wahr« oder »wahrhaftig« verstanden zu werden, miteinander kombiniert werden.³²

Die Authentisierungsstrategien von Doku-Dramen (und stärker noch von Dokumentationen) verdecken die Inszenierung von Protagonisten *als* Figuren und die dahinter liegenden geschichtspolitischen Strategien.

Im Gegensatz zu früheren Fernsehdokumentationen über Mogadischu wie 106 STUNDEN: ZWISCHEN PALMA UND MOGADISCHU und FLUGPLATZ MOGADISCHU (1982) betonen die aktuellen Filme nicht die Gefühle der Geiseln, vom Staat im Stich gelassen zu werden – auch wenn dies angesprochen wird. Stattdessen zeigen sie die vielfältigen Bemühungen der Regierung hinter den Kulissen, um die Geiseln zu retten. Sie werden in *re-enactments* als *wahrnehmbare Handlung* dargestellt (auf visueller Ebene ›authentisieren‹ Spielszenen die Behauptungen, die in Interviews aufgestellt werden, durch die scheinbare Faktizität des bildlich Gezeigten³³). Das *Sich-im-Stich-gelassen-Fühlen* wird damit implizit zur »falschen« Wahrnehmung erklärt, die darin zum Ausdruck kommenden Vorwürfe entkräftet. Der Staat wird als handlungsfähig und besonnen inszeniert.

Die Figuren Schumann und Dillmann erscheinen nicht als passiv (er)leidende Geiseln, sondern bewahren in der Darstellung menschliche Größe und Mut. Ursprünglich war daher für den ARD-Fernsehfilm ein Titel im Gespräch, der diesen Aspekt betonen und gleichzeitig Gaby Dillmann eine herausragende Rolle zuweisen würde: DER ENGEL VON MOGADISCHU.³⁴

Schumann und Dillmann werden als Figuren inszeniert, die sich nicht ohnmächtig dem Schicksal, dem Terrorismus ergeben, sondern seiner Gewalt bestmöglich widerstehen. Sie werden als Identifikationsfiguren aufgebaut. So heißt es bereits in einer Kritik zum TODESSPIEL:

Während die Täter in dieser TV-Geschichtslektion verblassen, treten die Opfer um so deutlicher in den Vordergrund. Breloer setzt der ›Landshut‹-Stewardess Gaby Dillmann ein Denkmal: Sie ist es, die den Passagieren Mut macht, die sich einen bescheidenen Freiraum

32 Waitz, Thomas: *Geschehen/Geschichte. Die Dokudramen Hans-Christoph Blumenbergs*. Vortrag auf der Jahrestagung der Gesellschaft für Medienwissenschaft »Referenz in den Medien. Dokumentation – Simulation – Docutainment.« 5.–7. Oktober 2006, Stuttgart. Ms., S. 3.

33 In diesem Sinne ›authentisieren‹ sich Interview und *re-enactment* gegenseitig.

34 Vgl. Kauffmann, Jörg und Dieter Vogt: »Zu wütend, um Angst zu haben«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4. August 2007, S. 9.

gegen den Chef der Entführer erkämpft. Anders als die anderen nach 20 Jahren vor der Kamera erscheinenden Gesichter der ›Landshut‹-Opfer zeigen ihre Züge keine Spuren mehr vom Trauma.³⁵

Aus medienwissenschaftlicher Sicht muss man dies als einen *Effekt* der Inszenierung begreifen. Per »Ferndiagnose« ist nicht zu beurteilen, ob die Zeitzeugen (noch) traumatisiert sind oder nicht. Für die Rezeption von Fernsehdokumentationen und Doku-Dramen ist vielmehr relevant, ob sie *traumatifiziert* werden.

Traumatifizierung ist ein Begriff, den Judith Keilbach mit Blick auf Geschichtsdokumentationen in die Debatte eingeführt hat. Sie begreift *Traumatifizierung* – analog zur Authentifizierung³⁶ – als eine spezifische Inszenierungsstrategie für Zeitzeugeninterviews durch die »Akzentuierung einzelner Elemente ihrer Aussagen durch formale Verfahren«³⁷:

Ebenso wie die bruchlosen Erzählungen sind also auch die traumatischen Erinnerungen in den Geschichtsdokumentationen medial erzeugt. [...] Nicht die Traumatisierung der Gesprächspartner, sondern ihre ›Traumatifizierung‹ durch die Sendung gilt es genauer zu beschreiben. Dabei ist immer auch nach den vergangenheitspolitischen Strategien zu fragen, denen die Traumatifizierung ausgewählter Zeitzeugen zuarbeitet.³⁸

Im *TODESPIEL* ist auffällig, dass Helmut Schmidt traumatifiziert wird, Gaby Dillmann hingegen nicht. Nur indem sie als mediale Figur in den aktuellen Zeitzeugeninterviews *keine* Zeichen von Trauma mehr zeigt, kann sie ihrer Helden-Rolle gerecht werden. Dillmann muss dem Terrorismus widerstehen – auch im Nachhinein. Daher ist hier die *fehlende* Traumatifizierung signifikant.

Zwar etabliert bereits Breloer das *Helden-Narrativ*, doch erst in *DAS WUNDER VON MOGADISCHU* und *MOGADISCHU* wird die *tragische* Rolle von Kapitän Schumann – auch aufgrund neuer Rechercheergebnisse – ausgestaltet. Auch die obligatorische Dokumentation zum Fernsehevent *MOGADISCHU. DIE DOKUMENTATION* von Maurice Philip Remy verwendet viel Zeit darauf, dem Zuschauer

35 N.N.: »Leutnants im deutschen Herbst«. In: *Der Spiegel* 24/1997, S. 170–173, hier S. 173.

36 Vgl. dazu vor allem Hattendorf, Manfred: *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung*. Konstanz: UVK²1999.

37 Keilbach, Judith: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*. Münster: Lit 2008, S. 164.

38 Ebd., S. 163 f.

die Heldentat Schumanns zu erklären.³⁹ In diesem Sinne heroisieren die Produktionen den Kapitän. Im *TODESSPIEL* scheint Kapitän Schumann ebenso wie Dillmann vor allem um kleine Freiräume zu kämpfen. Er setzt sich dabei aber deutlicher zu wehr, in dem er z. B. Informationen nach außen schmuggelt und sich explizit für seine Passagiere einsetzt. *DAS WUNDER VON MOGADISCHU* und *MOGADISCHU* zeigen ihn darüber hinaus als aktiv Handelnden: Er setzt sich von der Maschine ab, um in Aden den Weiterflug zu verhindern. Es ist ihm dabei bewusst, so wird zumindest suggeriert, dass er dafür von den Geiselnehmern erschossen wird. Er geht erhobenen Hauptes in den Tod. Sein Einsatz wird somit als *Selbstopfer* erzählt.

Schumann und Dillmann kämpfen mit ihren Mitteln als zufällig Betroffene gegen den Terrorismus. Sie dienen als Identifikationsfiguren, die dazu angetan sind, ein *Wir-Gefühl* zu evozieren. Damit entsteht quasi eine Front gegen den Terrorismus, die aus Regierung⁴⁰, GSG 9 und Opfern – hier als *Stellvertreter der Bevölkerung* – erscheint. In *MOGADISCHU* wird dieser Effekt u. a. dadurch erzeugt, dass Dillmann und Schumann im Gegensatz zu den anderen Protagonisten als einzige jeweils in einer kurzen privaten Szene eingeführt werden. Sie werden dadurch aus der Masse der Opfer herausgehoben, wenn auch sehr dezent.

Die politische Ästhetik der RAF

Die RAF ist weit mehr als ein historisches Faktum, sie wird zu einem symbolisch verdichteten Teil der bundesrepublikanischen Zeitgeschichte, zum *Mythos RAF*. Dieser Mythos ist kein heroisierender, verklärender, wie oftmals argumentiert wird, sondern ein konservativer. Diskursiv entsteht ein neuer, ein »negativer« Mythos, ein Mythos der Abgrenzung, ein historisches Feindbild im Dienste aktueller politischer und gesellschaftlicher Selbstvergewisserung einer wehrhaften Demokratie.⁴¹ Das ist die Politik der *RAF*, der Chiffre, des neuen Mythos.

Um die Jahrtausendwende diente vor allem der Versuch der Popmythologisierung von Baader und Ensslin als eine Art bundesdeutscher »*Bonnie und Clyde*«-Verschnitt und die Ästhetisierung der *RAF* (z. B. durch eine Fotostrecke in der

39 Anfang 2009 lief eine Langfassung unter dem Titel *MOGADISCHU* auf Arte, bzw. unter *MOGADISCHU WELCOME* im Dritten Programm des Bayerischen Rundfunks.

40 Vor allem im *TODESSPIEL* wird Helmut Schmidt als direktes *Opfer* der *RAF* inszeniert (vgl. dazu Hißnauer: »Mogadischu«).

41 Vgl. auch den Beitrag von Julia Kloppenburg in diesem Band.

kaum wahrgenommenen Zeitschrift *Tussi Deluxe* [März 2001]⁴²) der Entpolitisierung. Die RAF wurde als schicke Oberfläche als coole Attitüde inszeniert. Ihre Ziele und Motive verschwanden unter der Zweidimensionalität von Modefotos.

Die gezielte Provokation der Modefotos oder der T-Shirts mit dem Schriftzug *Prada Meinhof* wurden jedoch eher von der Presse hochgeschrieben, als dass es sich hierbei tatsächlich um ein popkulturelles Phänomen gehandelt hat. Dies sieht man z. B. daran, dass Christopher Roths Spielfilm *BAADER* im Kino völlig gefloppt ist. Von einem *Mythos RAF* sprechen von daher vor allem die Kritiker, die mit der Kritik an einem kaum vorhandenen Mythos Politik machen. Z. B. spielt der *Spiegel* darauf an, wenn er titelt: »Hört auf, sie so zu sehen, wie sie nicht waren. – Ein Film zerstört den Mythos RAF.«⁴³ Hier wird suggeriert, dass es ein ›wahres‹ Bild der RAF gibt: das von Uli Edels *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX*. Eine Kritik an dem darin präsentierten Geschichtsbild wird so von vornherein in den Bereich der Mythologisierung der RAF gedrängt und damit diskreditiert. Es wird damit ein Schlusspunkt gesetzt. Der Staat wird zum Sieger erklärt, eine Front gegen den Terrorismus und die Terroristen aufgebaut, das Volk hinter dem Staat versammelt. Kritik am Staat wird beiseite gerückt, die Wehrhaftigkeit der Demokratie betont (und der Erfolg der Kampagnen zur *Inneren Sicherheit* damit ›bewiesen‹ – auch für aktuelle und zukünftige Fälle). Es gibt keine gesellschaftliche Auseinandersetzung mit und kein Infragestellen des staatlichen Handelns mehr. Es überwiegt ein Gestus des Zeigens der Gewalt, der Taten, der Opfer. Das Zeigen ersetzt das Erklären. Der Gestus des Zeigens suggeriert, dass sich Geschichte in ihrer Faktizität erweist, nicht in ihrer Deutung. Das Bild inszeniert sich als *selbstevidentes* Zeugnis. Für Dirk Kurbjuweit ist das der eigentliche Gewinn von *DER BAADER-MEINHOF-KOMPLEX*:

Erst mit diesem Film hat die Debatte über die RAF eine ausreichende Grundlage. Es war immer klar, dass es diese Gemetzel gegeben hat, aber es war ins Reich der Vorstellung verwiesen, und da konnte sich ein jeder nach Gutdünken beschummeln, bis hin zum Ausklammern. [...] Daneben stehen nun Edels Bilder von den Überfällen, und sie sollten die Gewichte der Debatte verschieben, weg von den Absichten und Worten der Täter, hin zu den Taten.⁴⁴

42 Vgl. dazu Brauer, Wiebke: »Tanz den Baader-Meinhof«. In: *Spiegel Online*, 5. März 2001 (<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,120905,00.html> [3.12.2009]).

43 *Der Spiegel* 37/2008 (Titelabbildung).

44 Kurbjuweit: »Barbarei«, S. 48.

Kurbjuweit impliziert, dass die Beschäftigung mit den sozialen Prozessen des Terrorismus nur in der Auseinandersetzung mit den »Absichten und Worten der Täter« liegen könne. Er verkennt dabei die Dynamik jeglicher Gewalt. Sozialpsychologische Experimente zeigen zudem immer wieder, dass ganz normale Menschen in bestimmten Situationen zu Gewalt fähig sind – ohne große moralische Bedenken.⁴⁵

Nur die Bilder der Gewalt können eine ausreichende Grundlage für die Debatte um die Gewalt sein. Die Unsinnigkeit des Arguments wird deutlich, wenn man es verallgemeinert: Es bedarf keiner Bilder aus dem Inneren der Gaskammer, um sich filmisch mit dem Nationalsozialismus auseinanderzusetzen (geschweige denn, eine gesellschaftliche Debatte darüber zu führen). Noch viel weniger muss ein Film über sexuellen Missbrauch diesen bebildern. Die sinnvoll gesetzte Leerstelle erzählt manchmal mehr als die explizite Visualisierung. Dies macht sich insbesondere der Interviewdokumentarismus zu nutzen (bspw. MENDEL SCHAINFELDS ZWEITE REISE NACH DEUTSCHLAND [1972] von Hans-Dieter Grabe oder DER PROZESS [1984] von Eberhard Fechner).

Der *Deutsche Herbst* wird in der aktuellen Erinnerungskultur in zwei Narrativen erzählt: Dem *Endkampf*- und dem *Helden-Narrativ*. Beide sind nicht nur geschichtspolitisch relevant, sondern zeugen auch davon, dass kulturelle Erinnerung immer nach aktuellen Maßgaben und Anforderungen geformt wird. Wichtig ist dabei, dass beide Narrative in den hier betrachteten Film- und Fernsehproduktionen vor allem ab 1997 vorzufinden sind, aber erst in den letzten Jahren wirklich bedeutsam wurden.

Betont werden mit den beiden Narrativen die Sinnlosigkeit des RAF-Terrorismus und der Erfolg des staatlichen Handelns. Vor allem das *Helden-Narrativ* impliziert die Einheit von Staat und Volk im Kampf gegen die RAF. Die Gesellschaft wird dabei exkulpiert und die Verantwortung für die Situation einer kriminalisierten Gruppe von Desperados zugeschrieben.

Der *Mythos RAF* wird diskursiv »zerstört« (wenn es ihn je gab), um einen neuen Mythos der RAF zu erschaffen; keinen revolutionären/widerständigen, sondern einen konservativ-staatstragenden.⁴⁶ Das ist der neue Mythos RAF – er ist so politisch wie noch nie.

45 Vgl. bspw. das *Milgram-Experiment* oder das *Stanford-Prison-Experiment*. Siehe dazu ausführlich Welzer, Harald: *Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2006.

46 Zur Politik der Entpolitisierung vgl. auch Hißnauer, Christian: »Von der Entmythologisierung zum neuen Mythos: Die Entpolitisierung der RAF im medialen Diskurs«. In: *Testcard – Beiträge zur Popgeschichte* 18, 2009, S. 165–171.

Kein Mythos sagt, was sich wirklich zugetragen hat. Er erzählt nur eine Geschichte. Er beschreibt nichts, und er berichtet nichts, er erklärt lediglich, warum die Welt einmal ganz anders war und warum sie so geworden ist, wie sie ist.⁴⁷

47 Söfsky, Wolfgang: *Traktat über die Gewalt*. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1996, S. 9.