



universität
wien

MAGISTERARBEIT

Titel der Magisterarbeit

**Die Darstellung des Linksterrorismus,
der „Bleiernen Zeit“ und ihren Nachwirkungen
im deutschen und italienischen Spielfilm
seit den 1970er Jahren**

Verfasser

Florian Widegger, Bakk. phil.

Angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Juli 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 841

Studienrichtung lt. Studienblatt: Publizistik- u. Kommunikationswissenschaft

Betreuer: Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitsch

Plagiatserklärung

Ich, Florian Widegger, bestätige hiermit, die vorliegende Arbeit eigenständig verfasst und sie entsprechend den Richtlinien redlichen wissenschaftlichen Arbeitens der Universität Wien (veröffentlicht im Mitteilungsblatt vom 31.1.2006) sorgfältig überprüft zu haben.

Alle übernommenen Formulierungen oder Gedanken aus Werken anderer Autoren sind als solche gekennzeichnet.

Diese Arbeit wurde nicht bereits in anderen Lehrveranstaltungen an Universitäten im In- oder Ausland von mir oder anderen zur Erlangung eines Leistungsnachweises vorgelegt.

Wien, Juli 2012

Florian Widegger

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis.....	1
1. EINLEITUNG.....	3
2. BEGRIFFSEINFÜHRUNG: WAS IST TERRORISMUS?	8
3. HISTORISCHER ABRISS – BRD.....	11
3.1. Deutschland nach dem Jahre Null.....	11
3.2. Unruhen.....	13
3.3. Die Baader-Meinhof Bande	16
3.4. Deutschland im Herbst.....	19
3.5. Die dritte Generation.....	21
3.6. Mythos RAF?.....	21
4. HISTORISCHER ABRISS – ITALIEN	25
4.1. Vom Verschwinden der Glühwürmchen	25
4.2. Spannungsstrategie	27
4.3. Der Fall Aldo Moro	29
4.4. Waffenstillstand?	31
5. FILMGESCHICHTE	33
5.1. Deutschland 1945-1967	33
5.2. Die politischen Agitationsfilme aus dem Umfeld der dffb.....	36
5.3. Italien nach 1945.....	38
6. GRUNDBEGRIFFE DER FILMANALYSE.....	41
6.1. Unterschied Kinofilm – Fernsehfilm	41
6.2. Narration	41
6.3. Schauspielen und Darstellen	46
6.4. Systematische Filmanalyse	48
7. 40 JAHRE TERRORISMUS IM DEUTSCHEN SPIELFILM.....	51
7.1. Brandstifter (1969).....	51
7.2. Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975) & Das zweite Erwachen der Christa Klages (1978).....	54
7.3. Mutter Küsters Fahrt zum Himmel (1975) & Messer im Kopf (1978).....	57
7.4. Deutschland im Herbst (1978).....	61

7.5.	Die dritte Generation (1979).....	64
7.6.	Die bleierne Zeit (1981).....	66
7.7.	Wundkanal – Hinrichtung für vier Stimmen (1984).....	69
7.8.	Stammheim (1986).....	71
7.9.	Todesspiel (1997).....	74
7.10.	Das Phantom (1999)	78
7.11.	Die innere Sicherheit (2000).....	79
7.12.	Die Stille nach dem Schuss (2000)	81
7.13.	Baader (2002).....	84
7.14.	Der Baader Meinhof Komplex (2008).....	86
7.15.	Schattenwelt (2008)	88
7.16.	Wer wenn nicht wir (2011)	90
8.	ITALIA – A MANO ARMATA?	92
8.1.	Genrefilme: Poliziottesco.....	93
8.2.	Genrefilme: Komödie	96
8.3.	Von der Ahnung des Zerfalls – Elio Petri.....	100
8.4.	Rückkehr der Autorenfilme	104
8.5.	Tre fratelli (1981).....	106
8.6.	La tragedia di un uomo ridicolo (1981)	109
8.7.	Colpire al cuore (1983)	112
8.8.	Segreti segreti (1984).....	116
8.9.	Todo Moro? – Aldo Moros Entführung im Film 1986-2003.....	118
8.10.	Gli invisibili (1988).....	129
8.11.	La seconda volta (1996).....	131
8.12.	La meglio gioventù (2003).....	134
8.13.	Die toten Lebenden – Rückkehr des Terrors auf die Leinwand im Genrefilm.....	135
8.14.	La Prima Linea (2009)	140
9.	ZUSAMMENFASSUNG.....	144
	LITERATURVERZEICHNIS	149
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	157
	ABSTRACT	158
	LEBENS LAUF	160

1. EINLEITUNG

O Grab! o Brautbett! unterirdische
Behausung, immerwach! Da werd ich reisen
Den Meinen zu, von denen zu den Toten
Die meiste Zahl, nachdem sie weiter gingen,
Zornigmitleidig dort ein Licht begrüßt hat;
Von denen ich die Letzte nun am schlimmsten
In weiter Welt vergehn muß, ehe mir
Des Lebens Grenze kommt.
(Friedrich Hölderlin: Antigone)

Io voglio viaggiare in Italia in paese dei limoni
Brigate Rosse e la Mafia cacciano sulla Strada del Sol.
(Spilff: Carbonara)

Zwei Zitate, die unterschiedlicher nicht sein könnten: Aus Hölderlins Bearbeitung der Sophokles'schen Tragödie „Antigone“, vierter Akt, eine Stelle, an der sie sich in freudiger Erwartung ihrem Schicksal stellt: Weil sie den Gesetzen des Vaters zuwider handelte, wird sie lebendig eingemauert. Die „Antigone“ hat – und das wird sich im Verlauf dieser Arbeit herausstellen – eine ganz zentrale Bedeutung als archaische Figur für das, was sich in der Geschichte später wiederholen wird. Und nicht zuletzt wurde der Text von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet Anfang der 1990er Jahre verfilmt – jene beiden widerspenstigen und unbezähmbaren Kräfte des „Neuen Deutschen Films“, die ihre Verfilmung der Arnold Schoenberg Oper „Moses und Aaron“ (1974) dem im Hungerstreik verstorbenen RAF-Terroristen Holger Meins widmeten – und damit einen Skandal auslösten.

Die ersten beiden Zeilen aus dem Song „Carbonara“ der deutschen Popgruppe Spliff aus dem Jahr 1982 zeigen, wie das Italienbild im Ausland geprägt war: Das Land in dem die Zitronen blühen kennt man von Goethe, dass an zweiter Stelle aber bereits die beiden bekannten kriminellen Gebilde des Landes stehen, ist doch etwas verwunderlich für ein Lied, das eigentlich ein Urlaubsgefühl vermitteln soll.

Die Auswahl dieser beiden Zitate kommt nicht von ungefähr: Im Widerspruch zwischen der „hohen“ Kultur des antiken Dramas und den „Niederungen“ eines Neuen-Deutsche-Welle-Songs spiegelt sich mein Zugang zum Thema: Die filmische Bearbeitung des linken Terrors der „bleiernen Zeit“ in Deutschland und Italien steht im Fokus dieser Arbeit – die hier vorgestellten Filme können sowohl hoch ambitionierte Autorenfilme als auch leicht konsumierbare Genrefilme sein.

Ich habe mich bereits in meiner BAKK-2-Arbeit mit dem Thema „Die RAF im deutschen Spielfilm“ beschäftigt. Der Grund damals (2008) war das Erscheinen des Films „Der Baader Meinhof Komplex“ – die Verfilmung des gleichnamigen Buchs von Stefan Aust, anlässlich des „Jubiläums“ 30 Jahre Deutscher Herbst. Meinem Empfinden nach bedeutete dieser Film in gewisser Hinsicht ein Ende der Bilder: Das „Standardwerk“ zur RAF, zumindest in Teilen detailgetreu und so realistisch verfilmt, dass die Geschichte wieder lebendig zu werden schien. All das noch dazu von denselben Leuten, die wenige Jahre zuvor bereits in „Der Untergang“ des Führers letzte Stunden im Bunker schilderten, dem Dämon die hässliche Fratze vom Gesicht rissen und ihn als Mensch zeigen wollten. Der kommerzielle Erfolg mochte zwar beiden Filmen Recht gegeben haben, für mich stellen sie jedoch in ästhetischer Hinsicht eine Kapitulation dar.

Meine BAKK-2-Arbeit stützte sich nur zum Teil auf eine filmanalytische Betrachtung, im Fokus stand eher die kritische Rezeption dieser Filme, die gegenübergestellt werden sollte.

Auch für die MASE Arbeit gibt es, wenn man so möchte, wieder einen filmbezogenen Anlass: Im Februar 2011 hatte der Spielfilm „Wer wenn nicht wir“ von Andres Veiel (der bereits 2002 mit seinem Dokumentarfilm „Black Box BRD“ einen Beitrag zur filmischen Aufarbeitung der RAF geleistet hat) auf der Berlinale Premiere. Veiel erzählt darin von der jungen Gudrun Ensslin, die Ende der 50er Jahre von einem Amerikaaufenthalt zurück in die Adenauer-BRD kommt und an der Universität Bernward Vesper begegnet. Vesper war der Sohn des Blut- und Boden-Dichters Will Vesper, ein Mann, der auch nach dem 2. Weltkrieg seine Gesinnung nie abgelegt hat – was zu einem eklatanten Spannungsverhältnis zwischen Vater und Sohn führte. Ensslin hingegen konnte es ihrem Vater nie verzeihen, dass er sich als protestantischer Pfarrer freiwillig zur Wehrmacht gemeldet hat.

Auf mich übte der Film gerade im Hinblick auf den Umgang der jungen Generation der 60er Jahre mit ihren Vätern eine gewisse Faszination aus; trotz der dramaturgischen Schwächen, die er sich leistet, schien es mir beim ersten Sehen sympathisch, dass er sich von dieser Seite dem Phänomen des Entstehens radikaler Gedanken (und im weiteren Sinne der RAF) widmet und bei aller Verpflichtungen der historischen Faktenlage gegenüber sich in luziden Momenten traut, Freiheiten zu nehmen und nicht nur die bekannten Bilder jener Zeit erneut zu besetzen.

Zur filmischen Darstellung der RAF gibt es bereits zahlreiche Arbeiten, daher habe ich mich entschlossen, meine Arbeit mit einem gleichberechtigten „Gegenüber“ zu ergänzen. Zwischen der RAF und den Roten Brigaden (in dieser Arbeit abgekürzt als BR = brigade rosse) in Italien

herrschen Gemeinsamkeiten wie Unterschiede: Beide entstanden aus der Radikalisierung der 1968er Bewegung, beiden lag das Konzept der „Stadtguerilla“ zugrunde, in beiden Ländern reagierte der Staat mit einer Einschränkung der Rechte seiner Bürger und die Geschichte beider Gruppierungen fand ihren traurigen Höhepunkt in der Entführung und Ermordung eines ranghohen Staatsvertreters – im Falle der RAF Arbeitgeberpräsident Hanns-Martin Schleyer, im Falle der BR der Regierungschef Aldo Moro.

Und – was viel wesentlicher ist für diese Arbeit: Beide Gruppen werden seit ihrem Bestehen mehr oder weniger explizit einer filmischen Bearbeitung unterzogen, die sich im Laufe der Jahre gewandelt hat.

Mit dem italienischen Kino verbindet mich seit jeher eine große Bewunderung, relevante gesellschaftliche Thematiken direkt und ohne Umschweife auf Film zu transportieren – nicht nur im Bereich des „Autorenfilms“ sondern auch in dem des „Genrefilms“ (zu dieser Unterscheidung sowie zur Filmgeschichte später mehr). Es ist den Filmemachern gelungen klare Botschaften im Western, Polizeifilm oder Politthriller zu vermitteln – Genres, die (wenn überhaupt) im deutschen Kino schlichtweg nur am Rande existierten.

Klassischerweise geht man an eine wissenschaftliche Arbeit mit vorher formulierten Forschungsfragen und Hypothesen, in diesem Fall jedoch wird von diesen abgesehen – die Auseinandersetzung mit den Filmen selbst steht im Zentrum. Die Arbeit orientiert sich hingegen an bestimmten „Leitmotiven“, die sich aus der Beschäftigung mit den Forschungsobjekten bzw. mit der Literatur ergaben, auf die im Kontext mit den einzelnen Filmen immer wieder eingegangen wird, und die an dieser Stelle noch kurz skizziert seien:

- **„Erinnerungskultur“ im Film.** Im Verlauf dieser Arbeit wird sich zeigen, dass insbesondere das deutsche Kino historische „Jubiläen“ liebt und in regelmäßigen Abständen seine Hitlers, Baaders und Meinhofs reaktiviert und auf die Leinwände bringt. Wie verändern sich die Bilder solcher Figuren im Laufe der Jahrzehnte, bzw. welche Gewichtungen versuchen die Filme dabei zu setzen? Wie sehr gehen diese Filme von historischen Begebenheiten aus und versuchen sie sich eher an Rekonstruktionen von Fakten oder an freien Bearbeitungen?
- Daran anschließend die Frage nach der **Inszenierung des Dokumentarischen** bzw. die **Re-Inszenierung von Geschichte.** Welche Strategien entwickeln diese Filme um Authentizität zu erzeugen? Wohin führt das akribische Nachstellen von Ereignissen,

das Beharren auf Daten und Fakten, weil „es sich so zugetragen hat“? Gehen diese Strategien auf und bieten diese Filme überhaupt eine Möglichkeit für die Zuschauer, die „bleierne Zeit“ nachzuempfinden? Oder gelingt dies Filmen, die auf eine historische Bezugnahme bzw. Re-Inszenierung verzichten eher?

- **Die schreckliche Familie** als ein weiteres Motiv im Terrorismusfilm. Die Mitglieder der RAF werden in der Literatur als „Hitlers Kinder“ bezeichnet, in Italien steht der Terrorismus – wenn man so will – in einer langen Tradition des Widerstandskampfs gegen die Mächtigen. Immer wieder stehen in diesen Filmen Konflikte zwischen den Müttern und Vätern, Söhnen und Töchtern im Mittelpunkt. Wie hat sich dieses Bild gerade im Vergleich mit beiden Ländern in den letzten Jahrzehnten gewandelt?
- Die **Figur des Sympathisanten**: Wie sind Figuren, die selbst nicht Terroristen sind, aber ideologisch den Terroristen nahe stehen in diesen Filmen gezeichnet? Vor allem auf deutscher Seite hat sich eine Reihe von Filmen mit solchen Charakteren befasst. Worin liegt ihr Schicksal, wo ihre Erlösung und hat dieser Zugang zum Thema Terrorismus im Lauf der Zeit an Bedeutung verloren?
- **Repräsentation der Opfer**: Häufig wird der Vorwurf laut, dass die eigentlichen Opfer des Terrorismus eine untergeordnete Rolle in den Filmen spielen. Medial wird dieser Umstand meist vor deren Veröffentlichung ausgetragen, wie man an der Vorbereiterstattung zu „Der Baader Meinhof Komplex“ oder „La Prima Linea“ sehen kann. Gleichzeitig werden Filme von der Kritik dafür gelobt, „den Opfern ein Gesicht zu geben“. Wie sind nun Opfer bzw. deren Angehörige in den einzelnen Filmen repräsentiert?

Dank sei an dieser Stelle den beiden „Ferronisten“ Christoph Huber und Olaf Möller bei der Mithilfe zur Film- und Literaturrecherche gesagt, Arthur Pokorny, der mich mit einer VHS von „Italia: Ultimo Atto“, dem wohl seltensten der hier besprochenen Filme, versorgen konnte, den beiden Filmemachern Nanni Moretti, Klaus Lemke, die sich jeweils für Gespräche zur Verfügung stellten, sowie den beiden korrekturlesenden Engeln Eszter und Verena und allen anderen Unterstützern, Kritikern, Wegbegleitern.

Zum Aufbau der Arbeit: Im ersten Drittel werden Grundbegriffe erläutert, was sowohl Terrorismus als auch Filmanalyse betrifft, sowie historische Hintergründe im Bezug auf die RAF und Brigade Rosse (BR) erläutert. Ebenfalls kurz skizziert wird die Filmgeschichte Deutschlands und Italiens nach dem 2. Weltkrieg, um so einen Eindruck von dem

„Nährboden“, aus dem sich die behandelten Filme speisen, zu vermitteln. Die beiden anderen Drittel verkörpern den praktischen Teil der Filmanalyse zu den Filmen aus der BRD und Italien.

Formale Hinweise:

Film- oder Romantitel sind in folgender Arbeit generell im Original unter Anführungszeichen gesetzt, in Klammer folgt der deutsche Titel (sofern unterschiedlich oder vorhanden) sowie das Erscheinungsjahr.

Zur besseren Lesbarkeit habe ich bei direkten Zitaten aus Filmen auf eine Laufzeitangabe verzichtet. Da unterschiedliche Medien zur Verfügung standen, die noch dazu nicht kohärent sind was Abspielgeschwindigkeit und Laufzeit betrifft, ist Vergleichbarkeit ohnehin nicht gegeben. Italienische Zitate habe ich selbst übersetzt. Originaltexte literarischer Vorlagen stehen in eckigen Klammern dabei, bei Zitaten aus Filmen habe ich jedoch darauf verzichtet. Weiters gibt es in dieser Arbeit keine Binnen-Is – maskuline Pluralformen bezeichnen – sofern nicht aus dem Text ersichtlich – stets auch ihre weiblichen Pendants.

Bei den Quellenangaben zu häufig zitierten Publikationen ist die Jahreszahl deren Veröffentlichung nur beim ersten Mal angegeben (ausgenommen Online-Quellen).

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

2. BEGRIFFSEINFÜHRUNG: WAS IST TERRORISMUS?

Terrorismus ist ein weit gefasster Begriff mit unterschiedlichen Zusammenhängen und Bedeutungszuschreibungen. „Bei Terrorismus handelt es sich um eine Gewaltstrategie nicht-staatlicher Akteure, die damit nach eigener Aussage politische Ziele durchsetzen wollen.“ (Schneckener 2002, zit. n. Elter 2008, S. 18)

Damit gemeint sind meistens Akteure, die aus dem Verborgenen, aus dem Untergrund heraus gegen eine Staatsmacht arbeiten. Dazu können sie sich Mittel bedienen, die von Krawallen und Randalen bis hin zu Aufständen, Revolutionen und politisch motivierten Morden reichen. Obwohl der Begriff der „Moral“ für die Definition von Terrorismus als Kriterium nicht ausreicht, impliziert der Gebrauch des Begriffs selbst bereits ein wertendes Urteil: Gelingt es einer Gruppierung, „ihren Gegnern das Label ‚Terrorist‘ anzuheften, dann hat sie es indirekt geschafft, andere von ihrem moralischen Standpunkt zu überzeugen. Terrorismus ist das, was die bösen Jungs machen.“ (Jenkins 1975, zit. n. Elter, S. 19)

Häufig bringt man auch den Begriff des Guerillakämpfers mit dem des Terroristen in Verbindung, da sich beide derselben Methoden bedienen, um die Mächtigen im Staat zu Fall zu bringen. Fritz Wördemann weist bereits in den 70er Jahren auf Unterschiede zwischen Mitgliedern einer Guerillabewegung und Terroristen hin: Während erstere vor allem den „Raum“ besetzen wollen, haben es letztere auf das „Denken“ der Menschen abgesehen. Dabei sollte nicht vergessen werden, dass sich Gruppen dynamisch verändern. Die UCK im Kosovo machte beispielsweise zunächst mit Terroranschlägen auf sich aufmerksam, mit der Zeit wurde aus ihr aber eine Guerillabewegung, die weite Teile der Bevölkerung mobilisieren konnte. Auch der umgekehrte Weg ist möglich: Gruppen, wie die baskische ETA, die sich zunächst noch als „Befreier“ sehen, kommen in ihren Aktionen nicht über den Terror gegen Zivilisten hinaus. Auf die pure Lust an der Gewalt einzelner Personen sollte Terrorismus grundsätzlich nicht reduziert werden, denn die meisten terroristischen Aktionen verfolgen klare Ziele, die allerdings von denjenigen, die sich an der Durchsetzung dieser Ziele beteiligen, aus den Augen verloren werden können, weil sie sich zu sehr auf ihre Gewalttaten stürzen. Terrorismus ist – ganz im Unterschied zu einer Revolution – kein Massenphänomen, sondern vielmehr ein kollektives Phänomen von Akten individueller Gewalt. (vgl. Elter, S. 21f.)

So haben etwa die Selbstmordanschläge radikal-muslimischer Terroristen eine politische Intention: Attentäter werden innerhalb der Gruppe ausgewählt und auf meist symbolische bzw.

strategische Ziele angesetzt. Denn im Kern geht es einer terroristischen Strategie nicht um die ausgeübte Gewalt selbst, sondern vielmehr um die von ihr ausgehende Unruhe und Angst. Ein wesentliches strategisches Ziel terroristischer Anschläge ist es also, den Staat zu provozieren, ihn aus der Reserve zu locken und dazu zu verleiten, Maßnahmen einzusetzen, die mit seiner politischen Legitimation unvereinbar sind. So setzt die politische Destabilisierung des Systems auf lange Sicht hin ein. Diese „indirekte“ Strategie terroristischer Gruppierungen birgt zudem aber auch ein wesentliches Dilemma in sich: Denn um die eigene Existenz zu sichern, muss man so weit wie möglich „unsichtbar“ bleiben, andererseits möglichst öffentlich wirken, um so die gewünschte Reaktion zu erhalten. (vgl. Elter, S. 23f.)

Terroristische Gruppen sind also:

- nicht staatlich legitimiert und verfügen über keine legitime politische Macht.
- haben keine Massenbasis.
- sind politisch, ideologisch oder religiös motiviert und verfolgen längerfristige Ziele.
- operieren in der Illegalität als klandestine Organisationen oder als Zusammenschluss loser Zellen.
- können in unterschiedlichen historischen Phasen verschiedene Organisationsstrukturen aufweisen.
- sind in der Regel hierarchisch geordnet, weisen aber zugleich funktionale Gliederungen für spezifische Aufgaben, etwa die Vorbereitung einzelner Anschläge auf.
- setzen primär auf physische Gewalt (die aber gleichzeitig psychische Wirkungen intendiert) und spektakuläre Aktionen, welche die massenmediale Verbreitung sicherstellen, die Öffentlichkeit erreichen und einen langfristigen Schockeffekt herbeiführen sollen.
- verfolgen somit das Ziel, eine Eskalationsspirale in Gang zu setzen und Meinungen und Handlungen zu beeinflussen.
- haben dagegen nicht das Ziel, längerfristig im militärischen Sinne ein Territorium zu besetzen.
- haben immer einen von ihnen selbst definierten Feind.
- zielen bei ihren Aktionen nicht ausschließlich auf diesen Feind, vielmehr wird der Tod Unbeteiligter bewusst geplant oder zumindest billigend in Kauf genommen.
- bedienen sich sowohl der „Propaganda der Tat“ als auch der „Propaganda des Worts“, das heißt, sie bekennen sich zu gewaltsamen Aktionen.

- verfügen über eine Logistik sowie Finanzierungsquellen.
- weisen in der Regel eine Unterstützer- und/oder Sympathisantenszene auf.

(Elter, S. 24f.)

Elter definiert weiters drei Formen des Terrorismus, die sich auf die jeweilige Nationalität beziehen: Bei der „klassischen“ Form, dem **internen Terrorismus**, sind Täter und Opfer Angehörige derselben staatlichen Autorität, während beim **internationalen / externen Terrorismus** Täter und Opfer verschiedenen Staaten zugehören bzw. Terroristen Bürger eines anderen Landes angreifen. Eine „Unterform“ des internationalen Terrorismus bildet der **transnationale Terrorismus**, d.h. Angehörige einer terroristischen Organisation verfügen nicht über dieselbe Nationalität. Trennlinien zwischen diesen drei Einteilungen sind nicht immer klar zu ziehen. (vgl. Elter, S. 25ff.)

Auch für den Begriff des Sympathisanten findet man bei Elter eine ausführliche Definition:

„Als Sympathisant wird der- oder diejenige verstanden, die entweder aufgrund der Ziele und Ideologien der Terroristen oder deren Behandlung durch den Staat Sympathie für diese empfinden und diese Sympathie auch in aktive Handlungen umzuwandeln bereit sind. Kein Sympathisant ist hingegen der oder- diejenige, die lediglich dieselben politischen Ziele teilen oder aufgrund moralischer, rechtlicher oder politischer Überlegung die Behandlung von Terroristen und die Gegenmaßnahmen des Staates kritisieren.“ (Elter, S. 32)

Elter schlägt weiters die Unterscheidung zwischen **abstrakten** und **konkreten** Sympathisanten vor.

„Auf der abstrakten Ebene sind diejenigen anzusiedeln, die prinzipiell für die kommunikativen und ideologischen Zielsetzungen der Terroristen in Abstimmungen mit diesen gewaltlose Handlungen auszuüben bereit sind. Als konkrete Sympathisanten seien hingegen diejenigen bezeichnet, die sich unterstützend auch an gewaltsamen Handlungen beteiligen, etwa bei der Anschlagsvorbereitung in Form von logistischer Unterstützung oder durch den Aufruf zu Gewalt.“ (Elter, S. 33)

3. HISTORISCHER ABRISS – BRD

3.1. Deutschland nach dem Jahre Null

Ende der 1950er Jahre, als das Wirtschaftswunder in der BRD floriert und die Menschen ihren neuen Wohlstand genießen, erfasst der „American Way of Life“ eine junge Generation: Ob nun durch Literatur (der Roman „On the Road“ von Jack Kerouac gilt als Kultbuch jener Zeit), Rock'n'roll Musik oder durch Kino – manifestiert etwa in der Figuren der jungen Rebellen James Dean oder Marlon Brando. Eine Neue Linke Bewegung („New Left“) entsteht – ein Begriff der von dem Soziologen C. Wright Mills 1957 geprägt wird und der die Abgrenzung zur kommunistischen wie reformistisch-sozialdemokratischen Richtung der Arbeiterbewegung skizziert. (vgl. Schildt, 2005)

Der Protest gegen Wohlstand, Überfluss und Konformismus ist in Europa angekommen, wo er nachgeahmt und weiterentwickelt wird: Ein Film wie „Die Halbstarken“ (Georg Tressler, 1956) thematisiert das Erwachsenwerden in dieser Zeit, in der junge Männer – vorwiegend aus der Arbeiterklasse – ihren Aggressionen gegenüber den Eliten freien Lauf lassen. Die deutsche Öffentlichkeit ist empört über die ungewaschenen, langhaarigen und in zerfetzten Kleidungsstücken auftretenden Unruhestifter. Kanzler Ludwig Erhard: „Solange ich regiere, werde ich alles tun, um dieses Unwesen zu zerstören.“ (zit. n. Aust 2008, S. 61) Der Dokumentarfilm „Herbst der Gammler“ (1967) von Peter Fleischmann zeigt den Alltag dieser Jugendlichen und die teils extremen Reaktionen der Bevölkerung auf ihr Auftreten und ist somit ein echtes Abbild seiner Zeit.

Unter der Präsidentschaft Lyndon B. Johnsons beginnen die USA 1965 mit ihrer „offenen Intervention“ (Operation Rolling Thunder) die Bombardierung Nordvietnams aus der Luft. In den USA und vielen weiteren Ländern lösen die Grausamkeit und der Terror gegen die vietnamesische Zivilbevölkerung Wellen der Empörung und Protestmärsche aus. So auch in der BRD, wo im Februar 1965 2500 Studenten in Westberlin protestieren, die US-Fahne vor dem Amerika-Haus auf Halbmast setzen und Eier auf das Gebäude werfen. Wieder sind die Reaktionen in Politik und Medien (vor allem in den Zeitungen des Axel-Springer-Verlags) ablehnend und entsetzt. Der Krieg der USA in Vietnam wird zum vorherrschenden Thema des Studentenprotests. (vgl. Aust, S. 65f.)

Aus diesem Bewusstsein bildet sich u. a. die so genannte Ostermarsch Bewegung, ursprünglich kleine Demonstrationen mit ca. 1000 Teilnehmern (1960), die gegen die atomare Aufrüstung protestieren, sich im Laufe der Jahre (1967 waren es 150.000 Teilnehmer) zu

einer Massenbewegung mit breitem Themenspektrum entwickeln. Die Organisation dieser neuen linken Kräfte gestaltet sich aber schwierig: Die Teilung Deutschlands hat zur Folge, dass hinter sämtlichen Versuchen, links der SPD Gruppierungen zu bilden, eine Steuerung durch die SED vermutet wird. 1961 trennt sich die SPD von ihrem akademischen Nachwuchsverband, dem Sozialistischen Deutschen Studentenbund (SDS). (vgl. Schildt, 2005) Aus dieser Trennung heraus entsteht die Außerparlamentarische Organisation (APO), deren Kern der SDS bildet. Sie entwickelt sich zu einer politischen Gruppierung, welche sich in ihren Theoriedebatten auf wirtschaftliche und politische Problemfelder der 60er Jahre bezieht – ausgehend von den Problemen auf den Universitäten: Der Verband Deutscher Studentenschaften (VDS) sowie der SDS fordern unter dem Motto „Demokratisierung der Hochschule“ die Abschaffung der alten akademischen Selbstverwaltung und etwa Reformen in Prüfungsordnungen, Studiengängen und die Einführung einer Drittelparität zwischen Professoren, Assistenten und Studenten in den Entscheidungsgremien der Hochschulen. (vgl. Borowsky, 1998)

In den USA bereits erprobte provokative Protest- und Verweigerungsformen wie etwa go-ins, sit-ins, oder teach-ins werden nun auch auf deutschen Universitäten umgesetzt, um auf die eigenen Forderungen aufmerksam zu machen: Man funktioniert Lehrveranstaltungen bzw. Sitzungen akademischer Gremien kurzerhand zu Protestversammlungen um. Ab 1965 entwickelt sich eine Studentenrevolte, die über den akademischen Bereich hinausgeht und nicht mehr nur eine Reform der Universitäten, sondern der gesamten Gesellschaft fordert. Einer der geistigen Mentoren dieser Bewegung ist der amerikanische Philosoph Herbert Marcuse, der in seinem Buch „Der eindimensionale Mensch“ (1967) „Konsumterror“ und „Überflusgesellschaft“ scharf kritisiert und statt weiterer technischer Errungenschaften die Entwicklung hin zu einer zwangslosen Kultur einfordert, in der Sinnlichkeit und Vernunft keinen Widerspruch darstellt. (vgl. Borowsky, 1998)

Dem gegenüber steht die scharfe Verurteilung der Protestbewegung durch die deutsche Medienlandschaft – im Besonderen durch die Publikationen des Axel-Springer-Verlags. Dem Ausspruch Habermas, wonach Medien Machtinstrumente zur Verdummung und Führung der Massen seien, wird Springer insofern gerecht, als dass er ein Paradebeispiel für manipulierende Medienmacht in der deutschen Medienlandschaft der 1960er Jahre ist. Als unbestrittener Marktführer im Segment der Tages- und Wochenzeitschriften (die 1968 einberufene „Günter-Kommission“ konstatiert, dass Springer mit 33% Anteil am bundesdeutschen Zeitungs- und Zeitschriftenmarkt eine Gefährdung für die Pressefreiheit

darstelle) vertreten die Blätter konsequent die politische Linie ihres Verlegers: Keine Anerkennung der DDR, Eintritt für die Wiedervereinigung, Aussöhnung zwischen Deutschen und Juden und die Verteidigung der sozialen Marktwirtschaft. Obwohl er damit zwar am Boden einer freiheitlich-demokratischen Grundordnung steht, machen ihn aber vor allem die verbalen Untergriffe gegen die Studentenbewegung, die als „immatrikulierter Mob“ oder „Radikalinskis und Krawallbrüder“ bezeichnet wird, zum natürlichen Feind der APO. (vgl. Elter 2008, S. 104f.)

3.2. Unruhen

Anfang 1967 gründet eine Gruppe von Studenten in Berlin eine Wohngemeinschaft unter dem Namen „Kommune I“, deren Ziel die Revolutionierung des bürgerlichen Individuums ist. Sexuelle Bedürfnisse sollten sich ebenso ungehemmt entfalten, wie der Kampf um die Befreiung aus konservativen Wertvorstellungen der kapitalistischen Gesellschaft geführt. Als sich im April 1967 der amerikanische Vizepräsident Hubert Humphrey zu einem Staatsbesuch in Berlin ankündigt, planen einige Kommunenmitglieder ihn mit Pudding zu bewerfen. Die Aktion wird vor ihrer Durchführung bekannt und in den Medien skandalisiert: Aus Pudding wurde in der Bild-Zeitung Sprengstoff. (vgl. Aust, S. 67f.)

Ulrike Meinhof, damals Chefredakteurin der aus dem „Studentenkurier“ hervorgegangenen Zeitschrift „konkret“, schreibt:

„Es gilt als unfein, mit Pudding und Quark auf Politiker zu zielen, nicht aber, Politiker zu empfangen, die Dörfer ausradieren lassen und Städte bombardieren.“ (zit. n. Aust, S. 68)

Nach dem Brand des Kaufhauses „À l’Innovation“ am 22. Mai 1967 in Brüssel, bei dem 322 Menschen ums Leben kommen, verfassen Mitglieder der „Kommune I“ eine Reihe von Flugblättern mit Überschriften wie „Neue Demonstrationsformen in Brüssel erstmals erprobt“, „Warum brennst Du, Konsument?“ und schließlich „Wann brennen die Berliner Kaufhäuser?“. In den Texten zeigen die Verfasser zwar Empathie gegenüber der menschlichen Tragik des Ereignisses, verleihen aber auch ihrer Freude über die Zerstörung eines kapitalistischen Symbols Ausdruck. Die Staatsanwaltschaft erhebt Anklage gegen sieben Mitglieder der „Kommune I“ wegen Verbreitung von Schriften, in denen zur Begehung strafbarer Handlungen aufgefordert wird. Sie werden von diesem Vorwurf freigesprochen. (vgl. Aust, S. 68ff.)

Am 2. Juni 1967 kommt es zum ersten großen und gewaltsamen Aufeinandertreffen von Studentenbewegung und Staatsgewalt anlässlich des Staatsbesuchs des persischen Schahs Reza Pahlavi. Zu diesem Ereignis werden enorme Sicherheitsvorkehrungen geschaffen und die Demonstration am Nachmittag vor dem Schöneberger Rathaus unter Duldung der deutschen Polizei von Anhängern des Schahs brutal zerschlagen. Am Abend findet erneut eine Demonstration statt, diesmal vor der Deutschen Oper, wo wieder schahtreue Perser und Studenten aufeinander treffen. Vor dem Ende der Aufführung setzt „die brutalste Knüppelei ein, die man bis dahin im Nachkriegsberlin erlebt hatte.“ (Aust, S. 79)

Im Verlauf dieser Zusammenstöße wird der 26 jährige Student Benno Ohnesorg von dem Zivilbeamten Karl-Heinz Kurras erschossen – er wird später behaupten, dass ihm die Waffe losgegangen sei. Die Vorgänge dieses Abends verurteilte der damals regierende Bürgermeister und Pastor Heinrich Albertz von der SPD aufs Schärfste, schob aber die Schuld an ihnen den Demonstranten zu. Noch in der Nacht zum 3. Juni erklärt er (bzw. sein Pressesprecher):

„Die Demonstranten haben sich das traurige Verdienst erworben, nicht nur einen Gast der Bundesrepublik Deutschland (...) beschimpft und beleidigt zu haben, sondern auf ihr Konto gehen auch ein Toter und zahlreiche Verletzte. (...) Ich sage ausdrücklich (...), dass ich das Verhalten der Polizei billige und dass ich mich durch eigenen Augenschein davon überzeugt habe, dass sich die Polizei bis an die Grenze des Zumutbaren zurückgehalten hat.“ (zit. n. Jellen, 2010)

Auf die Hintergründe zu Kurras, dessen SED Mitgliedschaft Jahre später ans Licht kommt und Spionagetätigkeit für die DDR nachgesagt wird, sei an dieser Stelle nicht näher eingegangen – die politischen Folgen sind jedoch gravierend: Sowohl Albertz als auch der damalige Berliner Polizeipräsident Erich Duensig müssen schon bald darauf von ihren politischen Ämtern zurücktreten. (vgl. Jellen, 2010)

Am nächsten Tag unternimmt eine Gruppe von Studenten trotz Demonstrationsverbot eine Protestaktion, bei der sie Albertz Rücktritt fordern. Eine der Studentinnen ist Gudrun Ensslin, die kurz davor Mutter wurde. Im Zuge dieser Aktion trifft sie am Abend zum ersten Mal in ihrer Wohnung auf Andreas Baader. Wenig später, am 7. August verüben die beiden gemeinsam einen symbolischen Rauchbombenanschlag auf die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin. (vgl. Aust, S. 83ff.)

Am 2. April 1968 setzen Baader, Ensslin sowie Thorwald Proll und Horst Söhnlein um, wozu die Kommunarden Rainer Langhans und Fritz Teufel in ihren Flugblättern angeblich aufgerufen haben: Sie deponieren Brandsätze im „Kaufhof“ und im „Kaufhaus Schneider“ in Frankfurt/Main, die in der Nacht hochgehen und erhebliche Sachschäden anrichten. Bereits einen Tag später kann die Polizei die vier Brandstifter aufgrund eines Hinweises festnehmen. Während sich der SDS von den Vorgängen distanziert, erklärt sich die „Kommune I“ solidarisch. (vgl. Aust, S. 93ff.)

Am 11. April 1968 fällt Rudi Dutschke, Leitfigur der 68er Bewegung in Deutschland, einem Attentat zum Opfer, das er schwer verletzt überlebt. Der Täter, Josef Erwin Bachmann, feuert drei Schüsse auf Dutschke ab, flüchtet und liefert sich noch wenig später ein Feuergefecht mit der Polizei. Nach seiner Festnahme findet man in seiner Wohnung neben einem selbst gemalten Hitlerbild auch Zeitungsausschnitte aus rechtsradikalen Publikationen, in denen aufgerufen wird, Rudi Dutschke zu stoppen. Es ist nicht der erste Angriff auf den Studentenführer, bereits ein halbes Jahr zuvor wird er von einem wütenden Rentner mit einem Krückstock geprügelt. Noch am Abend des 11. April 1968 demonstrieren Studenten bundesweit – der Protest richtet sich vor allem gegen den Springer-Verlag: In München verwüsten einige die „Bild“-Redaktion, in Berlin kommt es zu schweren Krawallen und Zusammenstößen mit der Polizei vor dem Springer-Hochhaus. (vgl. Heumann, 2008)

Unter den Demonstrierenden befindet sich auch Ulrike Meinhof, die eine Strafanzeige wegen Nötigung erhält, weil ihr Wagen Teil einer Blockade gewesen sei, die die Auslieferungsfahrzeuge der Springer-Druckerei behindern sollte. Meinhof wird freigesprochen. (vgl. Aust, S. 100f.)

Vom 14. bis 31. Oktober 1968 läuft der Prozess gegen die vier Brandstifter, die zu jeweils drei Jahren Haft verurteilt werden. Im Juni 1969 werden sie aus dem Gefängnis entlassen und dürfen auf freiem Fuß bleiben, bis über die Revision ihrer Urteile entschieden wird. Baader, Ensslin und Proll tauchen gemeinsam kurz vor ihrem erneuten Haftantritt nach Paris unter.

Über Italien kehren sie im Februar 1970 wieder nach Berlin zurück. Bei ihrem Anwalt Horst Mahler treffen Baader und Co. auf Peter Urbach, Klempnermeister und Spitzel des Verfassungsschutzes, der sie prompt verpfeift. Am 4. April wird Baader bei einer als routinemäßiger Verkehrskontrolle getarnten Aktion verhaftet. (vgl. Schmid, 2008)

3.3. Die Baader-Meinhof Bande

Kurz nach ihrer Rückkehr aus Italien treffen Baader und Ensslin erstmals auf die damalige Chefredakteurin der Zeitschrift „Konkret“, Ulrike Meinhof. Da die beiden um das politische Engagement der Journalistin wissen, bitten sie sie, sie für etwa zwei Wochen in ihrer Wohnung aufzunehmen. (vgl. Aust, S. 156f.)

Nach Baaders Verhaftung treffen sie sich, unter dem Vorwand gemeinsam ein Buch über die Organisation „randständiger Jugendlicher“ zu schreiben (Ulrike Meinhof hatte kurz davor als Autorin an dem Film „Bambule“ mitgewirkt, in dem es um das Schicksal junger Mädchen im Erziehungsheim geht), am 14. Mai 1970 im Institut für Soziale Fragen wieder. Baader wird von Meinhof, Gudrun Ensslin, Ingrid Schubert, Irene Goergens und einem Mann, dessen Identität ungeklärt ist, mit Waffengewalt und einem Sprung aus dem Fenster befreit. Georg Linke, Institutsangestellter, erleidet bei dieser Aktion schwere Schussverletzungen. Für Ulrike Meinhof ist dies der Schritt in den Untergrund. (vgl. Aust, S. 168)

Im darauf erscheinenden „Spiegel“ sieht man darin „die Eskalation in der Serie politisch-ideologisch motivierter Gewalttaten, die am 2. Juni 1967 mit dem Scharfschuß des West-Berliner Polizisten Karl-Heinz Kurras auf den Anti-Schah-Demonstranten Benno Ohnesorg begonnen hatten“ verdeutlicht. (Der Spiegel 21/1970, S. 100)

Nach der Befreiung (zeitgleich Gründungsmoment der RAF) setzen sich Baader und Co (über den Ostberliner Flughafen Schönefeld) nach Jordanien ab, wo sie sich in einem Camp der Fatah Bewegung in Jordanien einer militärischen Ausbildung unterziehen. Mit anderen Gruppen im Camp kommt es immer wieder zu Reibereien, die sich vor allem am freizügigen Gedankengut erhitzen, das – so hat es den Anschein – für die großteils muslimischen Partisanen wenig akzeptabel ist: „Ficken und Schießen sind ein Ding“ zitiert Aust (S. 181) Baader. Die Palästinenser haben rasch genug von den Sonderwünschen der deutschen Gäste und schicken sie bald wieder nach Hause. (vgl. Aust, S. 183)

Nach ihrer Rückkehr bereiten sie den „Untergrundkampf“ vor. Am 29. September überfällt die RAF in Zusammenarbeit mit der „Bewegung 2. Juni“ (eine anarchistische Gruppe, die sich aus Mitgliedern der ehemaligen „Kommune I“ formierte) drei Banken hintereinander („Dreierschlag“ – ein von Baader erdachtes Vorgehen, das die Polizei verwirren soll) und erbeuten insgesamt etwa 215.000 Mark. (vgl. Aust, S. 201)

1971 veröffentlicht die RAF das „Konzept Stadtguerilla“, in dem sie sich auch zum ersten Mal als „Rote Armee Fraktion“ bezeichnet und auf dessen Titelseite das Logo, eine Kalaschnikow vor einem roten Stern prangt. Bis dahin war sie in der Öffentlichkeit als

„Baader-Meinhof-Gruppe“ bzw. „Baader-Meinhof-Bande“ bekannt. Ulrike Meinhof schreibt darin:

„Wir machen nicht ‚rücksichtslos von der Schusswaffe Gebrauch‘. Der Bulle, der sich in dem Widerspruch zwischen sich als ‚kleiner Mann‘ und als Kapitalistenknecht, als kleinem Gehaltsempfänger und Vollzugsbeamten des Monopolkapitals befindet, befindet sich nicht im Befehlsnotstand. Wir schießen, wenn auf uns geschossen wird. Den Bullen, der uns laufen lässt, lassen wir auch laufen.“ (ID-Verlag 1997, S. 30)

In diesem Schriftstück wird auch erstmals deutlich, wie wichtig ein bewusster Umgang mit Mythen bzw. mythologischen Figuren und Elementen für die RAF war. Vor allem der Mythos von der Unantastbarkeit des politischen Systems ist laut der Vorstellung der RAF, zu beseitigen:

„Stadtguerilla zielt darauf, den staatlichen Herrschaftsapparat an einzelnen Punkten zu destruieren, stellenweise außer Kraft zu setzen, den Mythos von der Allgegenwart des Systems und seiner Unverletzlichkeit zu zerstören.“ (ID-Verlag, S. 42)

Im selben Jahr kommt es zu den ersten Toten im Zusammenhang mit der RAF: Mitglied Petra Schelm kommt am 15. Juli bei einem Schusswechsel mit der Polizei ums Leben, am 22. Oktober wird in Hamburg der Zivilfahnder Norbert Schmidt von einem RAF Mitglied erschossen, als er drei Verdächtige überprüfen will, beim Überfall auf eine Bank in Kaiserslautern am 22. Dezember erschießen RAF-Mitglieder den Polizeibeamten Herbert Schoner. (vgl. Landesamt f. Verfassungsschutz)

Ob dieser letzte Anschlag tatsächlich auf das Konto der RAF geht, ist zunächst unklar, doch zumindest in der Springer-Presse herrscht darüber Einigkeit: Die Bild-Zeitung titelte tags darauf „Baader-Meinhof-Bande mordet weiter“. Das innenpolitische Klima der BRD hat sich inzwischen verschärft, die RAF wird für alles und jeden verantwortlich gemacht. Im „Spiegel“ wirft der Schriftsteller Heinrich Böll am 12. Jänner 1972 der Bild-Zeitung Faschismus und Hetze vor. Seine Kritik am „Rechtsstaat“ und der Gesellschaft stellt die intensive Verfolgung weniger Terroristen der Amnestie vieler Altnazis nach dem 2. Weltkrieg gegenüber. Böll ruft in seinem Text zum Dialog mit der RAF auf, gilt von da an als Sympathisant oder gar geistiger Vater und wird selbst Opfer zahlreicher Kampagnen der Bild-Zeitung. (vgl. Aust, S. 313ff.)

Mit dem Bombenanschlag auf das Hauptquartier der US-Armee in Frankfurt/Main am 11. Mai 1972 („Kommando Petra Schelm“), bei dem der Oberstleutnant Paul A. Bloomquist

getötet und 13 Personen teils schwer verletzt werden, beginnt die so genannte Mai-Offensive. In kurzen Abständen folgen Bombenanschläge auf die Polizeidirektion in Augsburg und das Landeskriminalamt in München (12. Mai), den Wagen des Bundesrichters Buddenberg in Stuttgart – der allerdings dessen Frau schwer verletzt (15. Mai), das Axel-Springer-Gebäude in Hamburg (19. Mai) und das Hauptquartier der US-Streitkräfte in Europa in Heidelberg (24. Mai). Aufgrund der bisher größten Fahndungsaktion in der BRD mit über 130.000 Polizisten erfolgt die Festnahme des größten Teils der RAF innerhalb des nächsten Monats: Andreas Baader, Holger Meins und Jan-Carl Raspe werden am 1. Juni, Gudrun Ensslin am 7. Juni, Brigitte Mohnhaupt am 9. Juni und Ulrike Meinhof am 15. Juni verhaftet – die illegalen Aktivitäten der „ersten Generation“ sind zu Ende. Kurz darauf beschließt der Bundestag gravierende Änderungen im Grundgesetz: So werden Haft- und Waffenrecht verschärft und die Befugnisse des Bundesgrenz- und Verfassungsschutzes erweitert. 1973 beginnen die inhaftierten RAF Mitglieder mit ihrem ersten Hungerstreik um so auf ihre Bedingungen aufmerksam zu machen und zu protestieren. Bei einem dieser Hungerstreiks stirbt am 9. November 1974 Holger Meins. (vgl. Daase, 2007)

Tags darauf erschießt die „Bewegung 2. Juni“ Günter Drenkmann, den Präsident des Kammergerichts und höchsten Richter Berlins, obwohl dieser nicht in den Prozess gegen die inhaftierten Terroristen involviert ist. (vgl. Aust, S. 418)

Am 27. Februar 1975 entführen Mitglieder der „Bewegung 2. Juni“ den CDU Spitzenkandidaten Peter Lorenz in Berlin. Die Entführer fordern die Freilassung von sechs Inhaftierten – allesamt weitestgehend aus der eigenen Gruppe und nicht der RAF und keiner von ihnen wegen Mordes angeklagt. Der Staat geht [zum ersten und einzigen Mal, Anm.] auf die Forderungen ein und Lorenz wird kurz darauf freigelassen. (vgl. Aust, S. 447ff.)

Der Tod Meins' sorgt in Teilen der Öffentlichkeit für großes Aufsehen und bringt der RAF eine Welle der Sympathie entgegen. Kurz darauf besucht etwa der französische Philosoph Jean-Paul Sartre die Inhaftierten und spricht bei einer anschließenden Pressekonferenz von der „Isolationsfolter“, der man die Gefangenen unterziehe – was der so genannten „2. Generation“ der RAF personellen Zulauf beschert. Am 24. April 1975 besetzen RAF-Terroristen die deutsche Botschaft in Stockholm („Kommando Holger Meins“) und erschießen dort die beiden Attachés Andreas von Mirbach und Heinz Hillegart nachdem bekannt wird, dass die Regierung in Bonn nicht auf die Forderungen der Geiselnnehmer (Freilassung 26 politischer Gefangener, darunter Baader, Meinhof und Ensslin) eingehen würde. Als ein Sprengsatz unbeabsichtigt detoniert, stürmen die Polizeibeamten das Gebäude und nehmen die Terroristen fest. (vgl. Schulz 2007)

Am 21. Mai 1975 beginnt der Prozess gegen Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe im dafür eigens errichteten Gerichtsgebäude neben dem Hochsicherheitsgefängnis Stuttgart-Stammheim. Die Stimmung an den insgesamt 192 Prozesstagen bis zur Urteilsverkündung Ende April 1977 wird als hektisch beschrieben: Die Angeklagten beschimpfen das Gericht, ihre Pflichtverteidiger und vor allem den Vorsitzenden Dr. Theodor Prinzing als „faschistisches Arschloch“ (Andreas Baader). Monatelang versuchen die Angeklagten ihre Haftbedingungen zu thematisieren, im September werden sie für verhandlungsunfähig erklärt – der Prozess wird ohne sie fortgesetzt. Ulrike Meinhof begeht im April 1976 in ihrer Zelle Selbstmord – die offizielle Erklärung hierzu wird jedoch sowohl von ihren Mitangeklagten als auch von vielen Sympathisanten bezweifelt. 1977 stellt einer der Verteidiger einen Befangenheitsantrag gegen Prinzing: Er habe Schriftstücke aus dem Prozess an die Presse weitergegeben. Der Vorsitzende wird aus dem Prozess ausgeschlossen, ein beisitzender Richter führt das Verfahren weiter, das mit lebenslangen Haftstrafen für die drei verbliebenen Hauptangeklagten endet. (vgl. Wesel, 2007 & Aust, S. 531ff.)

3.4. Deutschland im Herbst

Währenddessen erschüttert die „2. Generation“ mit gezielten Mordanschlägen wie etwa gegen Generalbundesanwalt Siegfried Buback (7. April 1977) und den Vorstandsvorsitzenden der Dresdner Bank Jürgen Ponto (30. Juli 1977) die BRD. Die Ereignisse kulminieren im so genannten „Deutschen Herbst“ 1977, der mit der Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer am 5. September 1977 beginnt. Ziel dieser Aktion, bei der die vier Begleiter Schleyers umkommen, ist es, die RAF-Gefangenen in Stammheim freizupressen. Der Krisenstab in Bonn tritt unter der Leitung des Bundeskanzlers Harald Schmidt zusammen und beschließt, hart gegenüber den Terroristen zu bleiben und nicht auf die Forderungen einzugehen. CSU Chef Franz Josef Strauß schlägt indirekt vor, Standgerichte für die Inhaftierten abzuhalten („Wir haben doch auch Geiseln“). Am 13. Oktober entführt das vierköpfige Terrorkommando „Martyr Halimeh“ [Mitglieder der PLFP (Volksfront zur Befreiung Palästinas), Anm.] die Lufthansa Maschine „Landsut“ in Palma de Mallorca, an deren Bord sich 91 Personen befinden. Die Forderungen der Terroristen: Freilassung der RAF-Gefangenen und 15 Millionen Dollar. Nach einer fünftägigen Odyssee über Rom, Zypern und Dubai endet das Geiseldrama mit der Erstürmung des Flugzeugs in der somalischen Hafenstadt Mogadischu durch die Anti-Terrereinheit GSG-9, bei der drei Geiselnnehmer getötet und alle Gefangenen befreit werden. Der Pilot Jürgen Schumann wurde bereits zwei Tage zuvor von den Terroristen hingerichtet. Am nächsten Morgen finden

Sicherheitsbeamte in Stammheim Baader und Ensslin tot, Raspe sterbend und Irmgard Möller schwer verletzt in ihren Zellen auf. Schleyers Leichnam wird tags darauf nach dem Anruf einer RAF-Terroristin in der Nähe von Stuttgart im Kofferraum eines grünen Audis in einem Waldstück im Elsass gefunden. (vgl. Bauszus 2007)

Nach dem Tod Baaders, Ensslins und Raspes gibt es – wie nach dem Tod Meinhofs – Zweifel an der offiziellen Selbstmord-Theorie. Für den harten Kern der RAF-Mitglieder handelt es sich um Mord, auch die einzige Überlebende, Irmgard Möller, weicht bis heute nicht von dieser Überzeugung ab, während andere, wie Peter Jürgen Boock und Monika Helbing in dieser Behauptung nur den Versuch sehen, die Politik der RAF fortzusetzen und in der Öffentlichkeit glaubwürdig zu machen um so weitere Aktionen zu legitimieren. (vgl. Aust, S. 841 u. Interview mit Irmgard Möller auf rote-hilfe.de, 2006)

Doch die Ereignisse des „Deutschen Herbstes“ kosten der RAF einen Großteil ihrer Unterstützer und in groß angelegten Fahndungen gehen den Ermittlern zahlreiche Terroristen ins Netz. Unter ihrer neuen Anführerin Brigitte Mohnhaupt verübt die RAF 1979 ein Attentat auf den NATO-General Alexander Haig, das fehlschlägt. Nach dem Zusammenschluss der RAF und der „Bewegung 2. Juni“ 1980 wird einigen „Ausstiegswilligen“ in enger Zusammenarbeit mit dem Ministerium für Staatssicherheit (MfS) in der DDR ein Neuanfang unter falschen Identitäten ermöglicht. Mittlerweile ist auch erwiesen, dass das MfS dem kämpfenden Rest der RAF paramilitärische Trainings ermöglicht hat [Erst nach der Wende 1989 kommt das komplexe Beziehungsgeflecht zwischen RAF und Stasi ans Licht, so konnten die Terroristen mit dem Wissen der DDR Führung bereits in den 70er Jahren mehr oder weniger unbehelligt über den Flughafen Berlin Schönefeld ein- und ausreisen, Anm.]. Weitere Anschläge Anfang der 1980er Jahre richten sich vor allem gegen militärische Einrichtungen bzw. Personen – im Verlauf dieser Zeit werden die Mitglieder der zweiten Generation nach und nach von den Behörden festgenommen (Mohnhaupt 1982, Helmut Pohl 1984). (vgl. Schulz, 2007)

Charakteristisch für die zweite Generation ist, dass sie lange Zeit das theoretische Programm der RAF nicht weiterentwickelte. So lange die Mitglieder der ersten Generation am Leben waren, gaben sie die Politik aus dem Gefängnis vor. Erst mit der Erstellung des „Mai Papiers“ von 1982 wird eine programmatische Neuausrichtung erkennbar. Darin wird der Kampf in den Metropolen auf nationaler wie internationaler Ebene zum Ziel erklärt. (vgl. Daase, 2007)

3.5. Die dritte Generation

Die dritte Generation der RAF wird nach der Festnahme Pohls aktiv. Die Gruppe um Eva Haule, Birgit Hogefeld und Wolfgang Grams begeht in den Jahren 1984 bis 1991 mehrere Sprengstoff- und Mordanschläge, deren zunehmende Brutalität in der Bevölkerung für Entsetzen sorgt. Als im Verlauf der 1990er Jahre einige Terroristen der ersten und zweiten Generation ihre Haftstrafen verbüßt haben und freikommen, reagiert die RAF mit dem Verzicht auf weitere bewaffnete Aktionen im so genannten Juni-Papier 1992, was zum Zerwürfnis zwischen den „Hardlinern“ um Brigitte Mohnhaupt und den zum Gewaltverzicht bereiten Mitgliedern führt. Bei der Festnahme Wolfgang Grams' im Juni 1993 kommen dieser und ein GSG-9 Beamter ums Leben. 1994 bekräftigt die RAF erneut ihre Bereitschaft, auf Gewaltanwendung zu verzichten [und existiert damit de facto nicht mehr, Anm.], der Rest gibt im April 1998 seine Auflösung in einem achtseitigen Schreiben seine Auflösung bekannt. (vgl. Schulz, 2007)

3.6. Mythos RAF?

Was ist heute, knapp 15 Jahre nach der Auflösung der RAF von ihr geblieben? Man kommt in der Beschäftigung mit Literatur (und in weiterer Folge auch Film) nicht umhin, den Begriff vom „Mythos der RAF“, der seither immer wieder fast schon wie ein Schlagwort gebraucht wird, näher zu untersuchen:

Insbesondere der Mythos-Begriff ist eng verknüpft mit der Massenkultur. Da wo kein Sinn mehr zu finden ist, findet er seine Anwendung, denn

„Mythen machen die Welt durchsichtiger, sie geben Antwort auf die Frage nach dem Sinn von Sein, noch bevor sie philosophisch gestellt werden kann. Aber sie täuschen zugleich, verfallen den vielfältigen Faszinationsgeschichten, die sie tradieren. Das macht ihr Verführungspotential aus. Und darum, um Verführung, um uneingestandene Faszination und um eine nicht anerkannte Schuldgeschichte der Linken geht es auch bei der RAF.“ (Preußner 2006, S. 71f.)

Bei Kraushaar (2006) findet man eine anders gelagerte Definition des Mythos-Begriffs:

„Politische Mythen haben vor allem die Aufgabe, ein Kommunikationsdefizit zu kompensieren. An die Stelle, an der eine politische Aussage zu erwarten ist, die in Wirklichkeit jedoch leer bzw. verwaist bleibt, wird eine Form gesetzt, eine Form, die eine Botschaft enthält. Eine „message“ ersetzt die Aussage. Das ist auch im Fall der RAF so.“ (S. 1186)

Wenn also, wie im Fall des Konzepts „Stadtguerilla“, von der Allgegenwart des Systems als Mythos gesprochen wird, so darf hierbei nicht vergessen werden, dass der Angriff der RAF auf den Staat genau das Gegenteil von dem provoziert hat, was ursprünglich geplant war: Während der 1970er Jahre werden, wie bereits weiter oben beschrieben, massive Änderungen am Grundgesetz vorgenommen, die die „Präsenz“ des Staates im öffentlichen Leben verstärken, anstatt sie zu schwächen. Es ist in diesem Zusammenhang nicht weiter verwunderlich, dass selbst die Decknamen, die Gudrun Ensslin an die wichtigsten Figuren der RAF ausgegeben hat, Herman Melvilles Roman „Moby Dick“ entlehnt waren: Baader als Kapitän Ahab, „Starbuck“ für Holger Meins, „Zimmermann“ für Jan-Carl Raspe usw. – also die bewusste Anspielung auf einen bekannten Mythos, der vor allem dann klar wird, wenn man die Jagd auf den Leviathan als Angriff auf den Staat uminterpretiert. Von Anfang an bilden sich bereits Mythen um die RAF – den Grund dafür sieht Kraushaar in der phrasenhaften und hohlen Klassenkampfrhetorik, derer sich die RAF bedient hat: „(...) in diese Lücke konnten Imaginationen und Phantasmagorien vorstoßen, konnten sich Wahndeeen und Projektionen, ganze Nebelschwaden an Phantasiegebilden ausbreiten.“ (S. 1188)

Diese „Imaginationen“ und „Phantasmagorien“ sind Bausteine verschiedener, zum Teil nur schwer voneinander zu trennenden Mythologemen, die neben der RAF selbst von fünf verschiedenen Mythenproduzenten geschaffen wurden – denn den **einen** Mythos RAF gab es ohnehin nie:

- Im Sinne einer heroischen Selbstdeutung ist die RAF natürlich selbst für ihren Mythos verantwortlich.
- Im Sinne einer entgrenzenden Dämonisierung der terroristischen Herausforderung fokussiert die Reaktion des Staats auf die Terroristen vor allem im Ausbau der Kompetenzen von Exekutive und Legislative. Darin sieht Kraushaar auch eine Unsicherheit des Staates der neuen Bedrohung gegenüber.
- Im Sinne einer populistischen Dramatisierung stürzen sich die Massenmedien auf die RAF: Vor allem Sex & Crime Geschichten sind beliebt, sodass der Eindruck erweckt wird, der Schritt in den Untergrund sei „ausschließlich libidinös bedingt gewesen“ und terroristisches Handeln und sexuelle Potenz nähern sich so weit an, „dass sie beinahe deckungsgleich wurden“. (S. 1199)
- Im Sinne einer Selbstsuggestion des Massenpublikum, für das die RAF zur Projektionsfläche von Voyeurismus und Neugierde, Abscheu und Angst wird.
- Im Sinne einer Delegierung von Wünschen und Zielsetzungen sowie Selbst- und Fremdstilisierungen des Milieu der so genannten „Sympathisanten“ bzw. Unterstützer,

die selbst nicht dazu bereit sind, in den Untergrund zu gehen, diese Option aber nicht grundsätzlich ausschließen. (vgl. Kraushaar, S. 1189 u. 1198ff.)

Vom Übergang der ersten zur zweiten Generation sind insbesondere drei Mythen für die RAF bestimmend:

- *Mythos vom bewaffneten Kampf (1970-1972)*

In der Phase ab der Gründung bis zur Mai-Offensive vergeht über ein Jahr – Zeit, in der die RAF vor allem ihre Logistik aufbaut. Sie organisiert Waffen, klaut Autos, muss ihre Ausweise fälschen und vor allem Wohnungen und Geld beschaffen. In theoretischen Texten wie „Dem Volk dienen“ (1972) verteidigen sie diese Aktionen als politische und notwendige Vorarbeit für den „bewaffneten Kampf“. Terroristische, wenn man so möchte politische Ziele, beginnt die RAF erst mit den Bombenanschlägen im Frühling 1972 zu verfolgen. Im Umkehrschluss bedeutet dies für jene Zeitspanne, dass die Ziele und Aktionen der RAF selten über den Rückbezug zur eigenen Gruppe hinauskommen. (vgl. Kraushaar, S. 1193)

- *Mythos von der Isolationshaft*

Siehe weiter oben: Die inhaftierten RAF Terroristen nutzen jede sich bietende Gelegenheit, auf ihre Haftbedingungen aufmerksam zu machen. Isolationshaft bedeutet, dass die Gefangenen keinerlei Kontakt untereinander bzw. auch zu anderen halten können.

- *Mythos von den Gefangenenmorden in Stammheim*

Vorerst führen vor allem drei Fragen zu den Zweifeln an der offiziellen Selbstmord-These und wilden Spekulationen: Woher kamen die Waffen in die Zellen der Gefangenen im Hochsicherheitstrakt? Wie konnten die Gefangenen von der Befreiung der Landshut-Geiseln erfahren, wo sie doch über keinerlei Radio- und Fernsehgeräte mehr verfügten? Wie konnten sie sich trotz der herrschenden Kontaktsperre untereinander verständigen und absprechen?

Die Schuld daran, dass sich diese Zweifel und Unklarheiten überhaupt erst so lange an der Öffentlichkeit halten konnte, liegt laut Kraushaar im zögerlichen Verhalten des Staats:

„Angesichts der in Stammheim geübten Abhörpraxis darf gemutmaßt werden, dass sich der Staat nur deshalb so schwer getan hat (...), die gegen ihn erhobenen Vorwürfe zu entkräften, weil er damit möglicherweise ein doppeltes Vergehen einräumen müsste – zum einen die Zellen der im 7. Stock untergebrachten RAF Gefangenen abgehört zu haben und zum andere nicht eingeschritten zu sein, um das, was als

„suicide action“ längst angekündigt war, noch in letzter Minute zu verhindern.“ (S. 1196)

Dennoch ist für die RAF die Aufrechterhaltung der Mordtheorie wichtig, denn würde die RAF nicht der Justiz die Schuld am Tod ihrer drei Gründungsmitglieder geben, käme dies einem Eingeständnis des eigenen Scheiterns gleich. Nicht nur um neue Mitglieder zu rekrutieren, sondern vor allem um das weitere Vorgehen als Gruppe zu legitimieren, war dieser Mythos, ohne den die RAF vermutlich nicht weiter existiert hätte, wichtig. (vgl. Elter 2008, S. 183)

Erst nach dem Fall der Mauer und der darauf folgenden „Enttarnung“ ehemaliger RAF Terroristen, die in der DDR untergekommen waren, kommt es zu Berichten, die die Selbstmordthese auch innerhalb der Gruppe bestätigen. Dort sollte der kollektive Selbstmord ein Geheimnis bleiben, damit nur nach außen gelangt, was zum theoretischen Selbstverständnis der RAF passt. Monika Helbig erfuhr beispielsweise von Brigitte Mohnhaupt, dass die „Gefangenen die Zeile der RAF durch ihren eigenen Tod vorantreiben wollten.“ (zit n. Peters 2007, S. 452)

Für die nötigen Waffen zum Suizid sorgen die Anwälte der Gefangenen, die eine Lücke im Sicherheitssystem der Anstalt ausnützen: Denn während die Kontrollen bei den Häftlingsbesuchen in der Vollzugsanstalt besonders streng und gründlich durchgeführt werden, sind die beim Eingang zum Prozessgebäude weniger genau. So gelangen über Hohlräume in Akten drei Pistolen zu den Gefangenen. (vgl. Peters, S. 453ff.)

Wie sich die Gefangenen trotz Kontaktsperre untereinander absprechen konnten, kommt „(d)er Untersuchungsausschuss des baden-württembergischen Landtags zu dem Ergebnis, dass die vier eine ‚Wechselsprechanlage benutzt‘ hatten, und zwar über die Leitung des hausinternen Rundfunknetzes. (...) Zur Errichtung dieses Kommunikationssystems reichten Schulbuchkenntnisse über die Funktionsweise des Bell’schen Telefon aus.“ (zit. n. Peters, S. 458)

4. HISTORISCHER ABRISS – ITALIEN

4.1. Vom Verschwinden der Glühwürmchen

Der Schriftsteller, Filmemacher und ehemalige Kommunist Pier Paolo Pasolini schreibt am 1. Februar 1975 im „Corriere della Sera“ vom Verschwinden der Glühwürmchen und meint damit einen nicht vollzogenen Bruch in der Geschichte Italiens nach dem zweiten Weltkrieg: Der faschistische Faschismus sei nach dem Ende des Krieges durch einen christdemokratischen Faschismus ersetzt worden, in dem sich die Sprache und die Gewalt der vorherigen Jahre fortsetzten. In der Zeit, in der die Glühwürmchen aufgrund der zunehmenden Industrialisierung und der damit einhergehenden Verschmutzung der Luft und des Wassers verschwinden, wandeln sich alte Werte, und die vielfältige Volkskultur in Italien stirbt aus. Stattdessen sei ein Machtvakuum entstanden, die Art der mächtigen Christdemokraten sich auszudrücken, habe sich geändert. Und irgendwo darin verankert: Ministerpräsident Aldo Moro – derjenige, „der am wenigsten von allen in die schrecklichen Ereignisse verwickelt zu sein schien, die von 1969 bis heute organisiert wurden, um die Macht zu erhalten, was bis heute, zumindest formell, gelungen ist.“ (vgl. Pasolini, 1975)

Die Auswirkungen des Vietnamkriegs auf das Bild der USA in der Weltöffentlichkeit sind auch in Italien spürbar und führten zur Radikalisierung der Linken, die sich als Teil jener neuen Bewegung sieht, die in Westeuropa, Lateinamerika, Japan, einigen Entwicklungsländern und den USA selbst entsteht. Ihren Höhepunkt findet diese Revolution 1968 und im Jahr darauf im „heißen Herbst“ der Arbeiterbewegung. Die beiden wesentlichen Organisationen des linksradikalen Spektrums sind zunächst „Lotta Continua“ und „Potere Operaio“. (vgl. Feldbauer 2000, S. 142)

„Lotta continua“ – wörtlich übersetzt als „ständiger Kampf“ ist die größte führende Organisation der außerparlamentarischen Linken in Italien jener Zeit. In ihr vereinen sich Studenten und junge Arbeiter, ihr Symbol ist eine geballte Faust, die aus einem Fabrikschlot ragt. Trotz der verschiedenen Zugänge, die die Mitglieder der Organisation hegen, ist ihnen die Kritik an der PCI (Partita Comunista Italia / Kommunistische Partei Italiens) und ihrer Gewerkschaft gemeinsam, denen sie vor allem die Aussöhnung mit der kapitalistischen Gesellschaft vorwerfen. Grundsätzlich befürwortet die Organisation die Anwendung von Gewalt. Mit dem Rückgang der Protestbewegung in den 70er Jahren nimmt auch die Bedeutung von „Lotta continua“ zunehmend ab – ihre Mitglieder schließen sich entweder

traditionellen Linksparteien oder aber Terrororganisationen wie der NAP (Nuclei armati proletari / bewaffnete proletarische Zellen) oder der „Prima Linea“ an. (vgl. Franceschini / Buffa / Giustolisi 1990, S. 196f.)

Der „Nährboden“ auf dem die Rebellion gegen die Elterngeneration in den 1960er Jahren entsteht, ist dem in der BRD nicht unähnlich: In beiden Ländern gibt es Kontinuitäten zwischen faschistischen Regimes während des 2. Weltkriegs und der christdemokratisch dominierten Nachkriegszeit, sowie die starke wirtschaftliche und militärische Bindung an den Westblock. Im Gegensatz zur BRD, in der sowohl die kommunistische Partei als auch die nationalsozialistische Nachfolgepartei SRP verboten sind, wird die Politik Italiens geprägt von einer bis in die 1980er Jahre hinein sehr starken kommunistischen Partei sowie dem MSI (movimento sociale italiano), einer neofaschistischen Bewegung [aus der Mitte der 90er Jahre die heutige „Alleanza nazionale“ hervorgeht, Anm.]. Ein weiteres, nicht unwesentliches Problem in diesem Zusammenhang ist das starke wirtschaftliche Nord-Süd-Gefälle Italiens, das Ende der 1950er Jahre zur Binnenmigration und Urbanisierung führt. (vgl. Heigl, 2008)

Dass besonders im „Mezzogiorno“, dem südlichen Teil Italiens, welcher die Merkmale eines Entwicklungslandes aufweist, radikale Forderungen Anklang finden, ist nicht weiter verwunderlich: In den 70er Jahren gibt es etwa zwei Millionen Arbeitslose, ein nicht unwesentlicher Teil davon mit Hochschulabschluss und drei Millionen Kurzarbeiter. Eine weitere Wurzel für die „Empfänglichkeit“ vieler Italiener für linke Ideologien ist in der Geschichte des Landes im Allgemeinen [die Entstehung des modernen Italiens („Risorgimento“) Mitte des 19. Jahrhunderts kann auch als eine anarchistische Revolution gegen mächtige Adelshäuser gelesen werden, Anm.] und im Bezug auf die Arbeiterbewegung im Besonderen zu finden, aus der die neue Linke verstärkt hervorgegangen ist. Hier sind etwa die Arbeiterkämpfe bei FIAT zu erwähnen, auf die sich später die Roten Brigaden berufen: 1917 finden erste Aufstände gegen den imperialistischen Krieg statt, 1920 bildet Antonio Gramsci bereits ein Jahr vor der offiziellen Gründung der PCI erste kommunistische Zellen in den Turiner Werken und 1945 besetzen Arbeiter die FIAT-Werke, was zu einem bewaffneten Aufstand führt, mit dem die Widerstandsbewegung („Resistenza“) einen wesentlichen Beitrag zum Sieg über den Faschismus leistet. In den Nachkriegsjahren finden bei FIAT immer wieder Arbeiterkämpfe statt, die von den Besitzern, der Agnelli-Familie, und ihren Sicherheitsleuten niedergeknüppelt werden. (vgl. Feldbauer, S. 143f.)

In den 1960er Jahren beginnt die PCI unter ihrem Vorsitzenden Enrico Berlinguer an der Ausarbeitung eines „historischen Kompromiss“, der offiziell aber erst nach dem Staatsstreich in Chile 1973 verkündet wurde. Ziel dieses Kompromisses war die Bildung einer

kommunistischen und katholischen Allianz im Parlament um den wirtschaftlichen Niedergang und die politische Spaltung des Landes zu verhindern. Aufgrund der zunehmenden Radikalisierung zwischen Linken und Rechten befürchtet man die Errichtung eines autoritären Regimes. (vgl. Franceschini / Buffa / Giustolisi, S. 195)

4.2. Spannungsstrategie

So wie der Tod Benno Ohnesorgs oder das Attentat auf Rudi Dutschke eine dramatische Wende hin zur Gewaltbereitschaft von Staat und Studenten in der BRD mit sich bringt, ist der 12. Dezember 1969 als „Schicksalstag“ für die italienische Nachkriegsgeschichte zu verstehen. In Mailand explodiert am Nachmittag eine Bombe in der Landwirtschaftsbank auf der Piazza Fontana, die 16 Menschen das Leben kostet und etwa 100 verletzt. Eine weitere Bombe in Mailand wird rechtzeitig entschärft, in Rom detonieren vier kleinere Sprengladungen, die keine Todesopfer fordern. Ausgeführt werden diese Attentate von Neofaschisten aus der Ordine Nuovo (Neue Ordnung), eine Gruppierung, die sich Mitte der 1950er Jahre konstituiert und Beziehungen zur Gladio-Organisation und damit zum amerikanischen CIA unterhält. (vgl. Feldbauer, S. 112ff.)

Das Attentat in Mailand markiert den Beginn der so genannten „Strategie der Spannung“ in Italien, durch die das Klima für einen neofaschistischen Putsch angeheizt werden sollte. Ein ähnliches „Rezept“ hatte bereits 1967 in Griechenland funktioniert, wo ein Wahlsieg der Linken als sicher galt, und die Obristen deshalb einen Präventivschlag ausführten um ihr Regime zu errichten. Bei den Parlamentswahlen 1968 in Italien erreichte die PCI bereits 26,9% der Stimmen, was für zunehmende Beunruhigung beim NATO-Verbündeten USA sorgte. Um die rote Revolution zu verhindern, sollten bewaffnete Kräfte wie Polizei und Militär eingreifen – den Vorwand dazu liefern „linke“ Terroranschläge, wie der vom 12. Dezember 1969. Die Verantwortlichen für diese Taten werden daher unter den linken Anarchisten gesucht, was – so zumindest die Überlegung – beim Bürger den Ruf nach „Ruhe und Ordnung“ laut werden lässt. Bei den Verhören stürzt Giuseppe Pinelli, einer der mutmaßlichen Attentäter, unter ungeklärten Umständen aus dem 5. Stock des Polizeipräsidiums in den Tod. Bis in die 1980er Jahre wird Italien immer wieder von Anschlägen erschüttert (insgesamt 145), die hunderte Tote und Verletzte fordern – zum Großteil ausgeführt von der Ordine Nuovo, aber getarnt als linke anarchistische Attentate. (vgl. Feldbauer, S.117ff.)

Die PCI sitzt indessen in der Zwickmühle: Wenn sie Solidarität mit den unschuldig eingesperrten Anarchisten aus den eigenen Reihen demonstriert, gefährdet sie ihren Wunsch

nach der Regierungsbeteiligung, wenn sie sich staatsmännisch-streng gibt, läuft sie Gefahr, ihre eigenen Unterstützer zu verlieren. (vgl. Feldbauer, S. 145)

In dieser aufgeheizten Stimmung formieren sich Anfang der 1970er Jahre die Roten Brigaden (BR). Brigadist Alberto Franceschini schreibt zur Namensfindung: „ ‚Rote Brigaden‘, das war das richtige Wort, einfach und klar vermittelte es die Idee des revolutionären Kommunismus.“ (Franceschini / Buffa / Giustolisi, S. 33)

Bei Renato Curcio, einem weiteren Brigadisten aus der Gründungsphase, heißt es, man habe sich – so kurz nach der Befreiung Andreas Baaders in der BRD, die die erste Stadtguerillaaktion in Europa darstellte, an der RAF orientiert. (vgl. Curcio 1997, S. 11)

In den ersten Jahren der BR unter der Führung Curcios und Franceschinis orientieren sich die Mitglieder an der Arbeiterbewegung und sehen sich als eine Organisation, die deren Interessen wahrnimmt. Man bildet Zellen revolutionärer Arbeiter bei FIAT, Pirelli, Siemens und weiteren Betrieben und organisiert Versammlungen in den Arbeitervierteln von Mailand, Turin, Genua und anderen Städten Norditaliens. Die BR beginnen mit ihrer „bewaffneten Propaganda“: Aktionen, die Konzernmanager einschüchtern und den Arbeitern bei der Durchsetzung ihrer Forderungen nach höheren Löhnen und besseren Arbeitsbedingungen helfen sollen. Man steckt Fahrzeuge in Brand, sabotiert Produktionsprozesse und verprügelt Spitzel. Am 3. März 1971 entführen Brigadisten den leitenden Siemens-Manager Idalgo Macchiarini, halten ihn für etwa eine halbe Stunde gefangen und fotografieren ihn mit einem Schild um den Hals: „Mordi e fuggi! Niente resterà impunito!“ (Zubeißen und Abhauen! Nichts wird ungestraft bleiben!) (vgl. Franceschini / Buffa / Giustolisi, S. 51ff. und Feldbauer, S. 148f.)

Weitere Entführungen betreffen den Provinzsekretär der neofaschistischen Gewerkschaftsorganisation CISNAL Bruno Labate (12. Februar 1973), den Manager von Alfa Romeo Michele Micuzzi (28. Juni 1973) und den Personalchef von FIAT, Ettore Amerio (10. Dezember 1973), der ebenfalls ein Naheverhältnis zur CISNAL unterhält. Amerio wird eine Woche festgehalten und FIAT erfüllt die Bedingungen für seine Freilassung, die im Wesentlichen die Rücknahme von angekündigten Maßnahmen zu Entlassungen und Kurzarbeit umfassen. Derlei Aktionen erhöhen zwar das Ansehen der BR innerhalb der Belegschaft der betroffenen Unternehmen, auf der anderen Seite sind die Arbeiter selbst von diesen Aktionen ausgegrenzt, was für die Bildung eines revolutionären Bewusstseins nicht dienlich ist. (vgl. Feldbauer, S. 150f.)

In dieser Phase des Wachstums der BR schleust man Polizei- und Geheimdienstagenten in die Organisation ein – so auch beispielsweise Silvano Girotto, der maßgeblich an der Verhaftung

Curcios und Franceschinis im September 1974 beteiligt ist. Wie erst später bekannt wird, war Girotto als CIA Agent eine Schlüsselfigur bei mehreren Militärputschen in Südamerika und machte nach seiner Rückkehr nach Italien vor allem in Interviews mit konservativen bzw. neofaschistischen Medien, wie der MSI-Zeitschrift „Il Borghese“ von sich reden. Dennoch nahmen Moretti und seine Kollegen Girotto ohne Zweifel an seiner Integrität in die BR auf. Mit der Entführung des Genueser Gerichtspräsidenten Mario Sossi am 18. April 1974 gerät erstmals ein Repräsentant des Staates in die Hände der BR. Ziel ist es, acht Häftlinge der linksextremen Gruppe XXII. Oktober freizupressen – ohne Erfolg. Innerhalb der BR-Führungsriege kommt es zu Spannungen: Mario Moretti trat für die Ermordung Sossis ein, während Franceschini und Curcio sich durchsetzen und für dessen Freilassung sorgen. Ein Moment, in dem die „Spannungsstrategie“ wieder einsetzt: Denn Girotto stellt den beiden Moderaten eine Falle und sorgt im September 1974 für deren Verhaftung – was den Weg für Moretti ebnet, der die BR auf gezielten Tötungskurs bringt. (vgl. Feldbauer, S. 151, 155, 167f.) Die Unterwanderung durch die Geheimdienste wird von den Köpfen der BR allerdings bis heute bestritten. So meint Renato Curcio auf die Frage, ob es Verbindungen zwischen den BR und irgendwelchen Geheimdiensten verschiedener Länder gab:

„Dieses Kapitel kann getrost geschlossen werden, bevor man es überhaupt aufschlägt. Der wirkliche Verlauf der Dinge hat mit den aufgestellten Märchen so wenig zu tun, dass hier jeder Widerspruch überflüssig erscheint...“ (Curcio 1997, S. 122)

Und auf die Frage, warum man immer wieder versucht den BR derlei Verbindungen anzudichten:

„Diese imaginären Projektionen waren notwendiger Bestandteil einer bestimmten Verschwörungstheorie. Es handelt sich hierbei auch um einen der vielen Versuche, mit denen eine gewisse Linke uns verleumdet hat, um die Entschlossenheit unserer Praxis, über die sie selber so viel redeten, ohne jedoch zu handeln, nicht anerkennen zu müssen. Und selbstverständlich war es einfacher, über eine fremde und mysteriöse Macht herumspekulieren, als dem in Italien real existierenden Übel ins Gesicht zu sehen.“ (Curcio, S. 125)

4.3. Der Fall Aldo Moro

Unter Moretti ändert sich die Struktur der BR: Die Mitglieder einzelner Kolonnen wissen kaum noch etwas voneinander und kennen sich gegenseitig nicht mehr. [Eine ähnliche Struktur wurde beispielsweise im Algerienkrieg durch die algerischen Guerillakämpfer

erprobt und ist in Gillo Pontecorvos Film „La battaglia d'Algeri“ (1965) detailliert geschildert – ein Film, der – so Brigadist Francesco Piccioni im Gespräch (vgl. Uva 2007, S. 223) eine einschneidende Erfahrung für die späteren Mitglieder der BR war, Anm.] Moretti und sein Stellvertreter Prospero Gallinari werden zu den unumstrittenen Chefs der Organisation und beginnen 1976 mit den ersten Tötungsaktionen auf offener Straße: Staatsanwälte, Richter, Manager, Politiker, Journalisten – 1977 gibt es bei Anschlägen der BR und anderer ultralinken Gruppen 42 Tote und 377 Verletzte. (vgl. Feldbauer, S. 174f.)

Den Höhepunkt erreicht diese Welle mit der Entführung Aldo Moros („Operation Fritz“), dem Vorsitzenden der DC (Democrazia Cristiana) am 16. März 1978 auf der Via Fani. Moro war in seiner politischen Laufbahn insgesamt fünf Mal Ministerpräsident in Italien (zuletzt 1976) und eine der Schlüsselfiguren der Politik des „Historischen Kompromisses“. Er sorgt bereits in den 1960er Jahren für die Öffnung seiner Partei hin zu den Sozialisten und versucht in den 1970er Jahren dasselbe mit der PCI, was sowohl bei den extremen Linken (dazu zählen selbstverständlich auch die BR) als auch bei der USA bzw. der NATO auf Ablehnung stößt. Nach 55-tägiger Gefangenschaft im Volksgefängnis der BR wird Moro ermordet und seine Leiche im Kofferraum eines Alfa Romeos aufgefunden. (vgl. Franceschini / Buffa / Giustolisi, S. 197)

Bis heute sind die genauen Umstände zu Moros Entführung und Ermordung nicht restlos geklärt und regen zahlreiche Verschwörungstheorien an. Man kann mittlerweile aber davon ausgehen, dass die BR nicht die alleinigen Drahtzieher der Entführung waren: 1981 werden die Geheimloge „Propaganda 2“ (P2) [der auch der ehemalige italienische Ministerpräsident Silvio Berlusconi angehörte, Anm.] und im Zuge dessen die „Strategie der Spannung“ enttarnt. Etwa zehn Jahre später werden die Aktivitäten der von der CIA geführten geheimen NATO-stay-behind-Organisation „Gladio“ bekannt und aufgearbeitet. Mitglieder dieser beiden Organisationen sind nicht zuletzt ranghohe Politiker und Militärs, Manager und Mafiosi – wie genau diese in die Entführung Aldo Moros verwickelt waren, ist u. a. in Gerhard Feldbauers (2000) Buch „Agenten, Terror, Staatskomplott“ nachzulesen – eine detaillierte Auseinandersetzung mit dieser Thematik würde an dieser Stelle wohl den Rahmen sprengen. Fest steht, dass es während der Ermittlungsarbeiten und der Suche nach Aldo Moro zu enormen Pannen kam: Warum ist der Direktor des Büros für innere Sicherheit des Geheimdienstes zur Zeit der Entführung Moros ebenfalls „zufällig“ auf der Via Fani zugegen – angeblich verabredet zum Mittagessen – um 9 Uhr Morgens? Wie kann es sein, dass die vier an der Entführung beteiligten Brigadisten ohne professionelle Schießausbildung mit ihren Maschinenpistolen 92 Schüsse auf dessen bewaffnete Eskorte abgeben und dabei

Moro nicht verletzen? Warum läuft die Fahndung nach Moro nur sehr schleppend an? Warum werden bei einer Hausdurchsuchung in der Via Gradioli alle Wohnungen geöffnet, nur die Mario Morettis nicht – trotz mehrfacher Hinweise anderer Hausbewohner? Schließlich wird ein falsches Kommuniqué in den Medien lanciert, wonach Aldo Moros Leiche in einem Gebirgssee versenkt worden sei, der schwer zugänglich und zu jenem Zeitpunkt noch von einer dicken Eisschicht bedeckt ist. (vgl. Feldbauer, S. 59-84 u. Sciascia 1989, S. 158-194)

Aus seinem politischen Gefängnis schreibt Aldo Moro 97 Briefe an seine Familie, seine Freunde, an UN-Generalsekretär Kurt Waldheim und sogar an den Papst. Für sein Leben fordern die BR die Freilassung zahlreicher Gefangener. Der Staat bleibt hart und lehnt jede Verhandlung mit den Terroristen ab. Moros Familie wird seine Leiche nicht für ein Staatsbegräbnis freigeben, sodass man ein grotesk-pompöses Trauerritual mit leerem Sarg im Petersdom inszeniert. Zu diesem Spektakel finden sich die ranghöchsten Politiker des Landes ein, der Papst selbst liest die Totenmesse. (vgl. Kraatz-Magri / Franceschini 2008, S. 20f.)

Bereits wenige Tage nach der Entführung Moros werden von der Regierung Andreotti und unter der Duldung der PCI Notstandsgesetze verabschiedet, die u. a. Polizeiverhöre ohne Anwalt, längere Festnahmezeiten ohne Haftprüfungstermine oder Telefonüberwachung ohne richterliche Verfügung zulassen. Diese Gesetze richten sich kaum gegen die BR sondern vielmehr gegen die außerparlamentarische Linke und linke Intellektuelle, deren Einfluss verringert wird. Erst 1979 – die Kommunisten sind nicht mehr in der Regierung und der „Historische Kompromiss“ gescheitert – beginnt eine größere Verhaftungswelle von Brigadisten. (vgl. Feldbauer, S. 82f.)

4.4. Waffenstillstand?

Mit der Ermordung Moros ändert sich die öffentliche Wahrnehmung der Terroristen in Italien: Ähnlich wie nach dem Deutschen Herbst verliert die breite Bevölkerung jegliches Verständnis für die Attentäter. Doch die Entführungen und gezielten Mordanschläge sind nicht vorbei: Am 29. Mai 1980 wird Walter Tobagi, Journalist der „Corriere della Sera“, von den BR ermordet; am 12. Dezember entführen sie Richter Giovanni D’Urso, der etwa ein Monat später aus ihrer Gewalt befreit wird. Am 2. August 1980 erschüttert ein weiterer Terroranschlag, diesmal von neofaschistischer Seite, das Land: Am Hauptbahnhof in Bologna explodiert eine Bombe, die 85 Personen in den Tod reißt und etwa 200 weitere verletzt. Die Gerichtsverhandlungen zu diesem schwersten Anschlag, der je in Italien ausgeführt wurde, dauern 15 Jahre – verurteilt werden nicht nur zwei Rechtsextremisten, Francesca Mambro und

Valerio Fioravanti, sondern auch Licio Gelli, Vorsitzender der P2, sowie zwei Geheimdienstmitarbeiter wegen Behinderung der Ermittlungsarbeiten. (vgl. Hoffmann, 2005 & Uva 2007, S. 49)

Am 4. April 1981 wird Mario Moretti verhaftet und der dritte Prozess gegen 63 Brigadisten der zweiten Generation beginnt. Insgesamt erhalten 32 von ihnen eine lebenslange Haftstrafe. (vgl. Feldbauer, S. 184)

Die übrigen Brigadisten organisieren sich in den beiden Fraktionen UCC (Unione die combattenti comunisti / Union der kommunistischen Kämpfer) und PCC (Partito comunista combattete / Kämpfende kommunistische Partei) bzw. laufen sie über zur „Prima Linea“, der größten und stabilsten der italienischen Linksterrororganisationen, deren Mitglieder im Gegensatz zu den vollständig im Untergrund agierenden BR ein Doppelleben mit Arbeit und Familie führen. 1986 schlägt ein Attentat der UCC auf Antonio Da Empoli, einer der Berater des Ministerpräsident Bettino Craxi fehl, 1987 wird der Luftwaffengeneral Licio Giorgeri ermordet, was zu einer weiteren Verhaftungswelle und zur Zerschlagung der UCC führt. Bei einer groß angelegten Operation werden am 7. September 1988 21 Terroristen der PCC verhaftet. (vgl. Franceschini / Buffa / Giustolisi, S. 199 u. 202f.)

Auch in den 90er Jahren kommt es noch zu vereinzelt Anschlägen, wie etwa im April 1994 in Rom, der zahlreiche Verletzte fordert. Am 20. Mai 1999 wird der Regierungsbeamte Massimo D'Antona in Rom auf offener Straße erschossen. Wenige Stunden später geht ein Bekenner schreiben der „neuen BR“ ein, dem weitere Drohungen mit weiteren Anschlägen folgen. (vgl. Feldbauer S. 203ff.)

Am 19. März 2002 fällt dessen Nachfolger Marco Biagi ebenfalls einem Attentat der „neuen BR“ zum Opfer. Deren Anführer Mario Galesi und Nadia Desdemona Lioce werden ein Jahr später im Zug bei einer Schießerei, bei der Galesi umkommt, gefasst, weitere Mitglieder Ende 2004, 2007 und 2009. (vgl. Unbekannter Verfasser, www.taodue.it)

5. FILMGESCHICHTE

5.1. Deutschland 1945-1967

So wie sich Deutschland nach Ende des 2. Weltkriegs teilt, entwickelt sich auch der Film in zwei verschiedene Richtungen. Die Siegermächte übernehmen die Filmbestände und Ateliers der vorher staatsgeführten UFA und versuchen, den Goebbels'schen Propagandaapparat aufzulösen. Die Westalliierten erteilen Filmemachern erst nach und nach die Erlaubnis, Filme zu drehen, denn die amerikanische Filmindustrie will selbst in Deutschland Fuß fassen. In Ostdeutschland hingegen wird mit Gründung der DEFA (Deutsche Film-AG) rasch der Wiederaufbau der Filmindustrie betrieben. Die DEFA wird ab 1953 zum „Volkseigenen Betrieb“ – somit älter als die DDR selbst – hat sie bis 1990 das Monopol für das gesamte Filmwesen in der DDR und ist einem „Filmminister“ unterstellt, der Produktion, Vertrieb, Kinos und das Filmarchiv beaufsichtigt. Offiziell gibt es in der DDR zwar keine Zensur, doch alle Filme müssen durch die Hauptverwaltung Film zugelassen werden. Schon zwei Monate vor der Gründung der DEFA beginnen die Dreharbeiten zu Wolfgang Staudtes „Die Mörder sind unter uns“ (1946), der sich direkt mit der NS-Vergangenheit auseinandersetzt und die lange Tradition des Antifaschismusfilms der DEFA begründet. (vgl. Monaco 2006, S. 322f.)

In Westdeutschland hingegen gibt es nur vereinzelt Ansätze, sich mit der NS-Vergangenheit auseinanderzusetzen: Zu nennen sind hier Filme wie Helmut Käutners „In jenen Tagen“ (1947) in dem 12 Jahre Nationalsozialismus anhand der Geschichte eines Autos aufgearbeitet werden oder auch Harald Brauns „Zwischen gestern und morgen“ [der erste Spielfilm, der in der amerikanischen Besatzungszone produziert wurde, Anm.], in dem ein Heimkehrer aus dem Exil sich vor seinen ehemaligen Freunden rehabilitieren muss. Diese „Trümmerfilme“ werden vom deutschen Publikum allerdings eher abgelehnt, da sie nicht zur Ablenkung der tristen Wirklichkeit dienen. Stattdessen laufen vor allem amerikanische Filme in den Kinos bzw. deutsche Filme, die erst nach Kriegsende fertig gestellt werden konnten. Zahlreiche ehemalige NS-Regisseure legen neue Arbeiten vor, wie etwa Wolfgang Liebeneiner („Liebe 1947“ nach dem Roman „Draußen vor der Tür“ von Wolfgang Borchert) oder ab den 1950ern auch wieder Veit Harlan. Emigrierte Filmemacher, die sich in Deutschland wieder zu etablieren versuchen, scheitern ebenfalls, wie z. B. an Peter Lorres einziger Regiearbeit „Der Verlorene“ (1951), in der er einen Wissenschaftler spielt, der von seiner NS Vergangenheit eingeholt wird. (vgl. Faulstich 2005, S. 197 u. Monaco, S. 325f.)

Die Wiederaufrüstung der BRD Mitte der 50er Jahre wird durch zahlreiche Kriegsfilme unterstützt: Der deutsche Soldat ist darin als positiver Held gezeichnet und das deutsche Militär rehabilitiert. Darin erscheint Krieg vor allem als Abenteuer und Chance für die Bewährung der tapferen Kämpfer. Nicht alle Filme zeichnen dezidiert ein solches Bild, einige setzen sich auch kritisch mit diesen Rollen auseinander, etwa László Benedeks „Kinder Mütter und ein General“ (1956) oder Bernhard Wickis „Die Brücke“ (1959), sowie die Filme Helmut Käutners „Des Teufels General“ (1954) und „Der Hauptmann von Köpenick“ (1956). Ebenfalls äußerst populär ist das Genre des Musik- und Schlagerfilms, in dem Stars wie Catarina Valente, Freddy Quinn, Peter Alexander und Cornelia Froboess bekannt werden und für beschwingte Unterhaltung des Publikums sorgen. Die Geschichten, die diese Filme erzählen, dienen meist nur der Umrahmung der musikalischen Auftritte. Als kommerziell am erfolgreichsten erweisen sich jedoch die Heimatfilme, von denen über 300 in den 1950er Jahren entstehen. Ihnen liegen sowohl eine melodramatische Handlung als auch eine starke lokale Verwurzelung zugrunde, die sich bereits in den Filmtiteln niederschlägt, z. B. „Schwarzwaldmädel“ (1950), „Der Förster vom Silberwald“ (1954), „Die Fischerin vom Bodensee“ (1957). Die Filme vermitteln konservative Ideen, in denen vor allem die Naturverbundenheit und die klassische Rollenverteilung innerhalb der Familie, die es nicht zu hinterfragen gilt, ins Zentrum gerückt werden. Werner Faulstich beschreibt die Funktion, die diese Filme für ihr damaliges Publikum erfüllten, so:

„Die Utopie einer territorial konkreten und zugleich doch idealtypischen Heimat wie in diesen Filmen hatte, nach dem Verlust der Nation als Heimat der Deutschen, für viele Trost- und Geborgenheitsfunktion, weil es die Abgrenzung vom Fremden erlaubte, die Überschaubarkeit der vertrauten Umwelt garantierte und jene Wirklichkeitsteile ausblendete, die sich durch Komplexität, Unwirtlichkeit und Problemlastigkeit auszeichneten.“ (Faulstich, S. 142)

Mitte der 1950er Jahre steht die Filmindustrie in Deutschland allerdings vor einem weiteren Problem: Waren die Besucherzahlen noch zu Beginn des Jahrzehnts in astronomischen Höhen (ca. 818 Millionen Kinobesucher 1950), gehen 1955 nur mehr 259 Millionen Menschen in die Kinos. Zumindest von Seiten der Produzenten und Verleiher liegt die Schuld daran beim Fernsehen, mit dem immer mehr Haushalte ausgestattet werden. Allerdings laufen laut Hoffmann (1995, S. 263) zu dieser Zeit kaum Kinofilme im Fernsehen, die Durchdringung sei mit ca. fünf Millionen Fernsehgeräten in der BRD ebenfalls nicht derart bedrohlich.

Eine neue Generation von Zuschauern entsteht, die sich an den Gesichtern und Geschichten der heilen Kinowelt satt gesehen hat. Während auf internationaler Ebene Filme mit den jungen Rebellen James Dean, Marlon Brando und Jean-Paul Belmondo Furore machen, ist im deutschen Kino [mit einer Ausnahme wie Horst Buchholz in „Die Halbstarke“ (1956) und „Nasser Asphalt“ (1958), Anm.] davon nichts zu spüren. (vgl. Seidl 1987, S. 40ff.)

Zunehmend macht sich Unmut in der Öffentlichkeit breit: Ab 1957 geben Enno Patalas und Wilfried Berghahn die stark links geprägte Zeitschrift „Filmkritik“ heraus, die offen die politischen Zustände anprangert [die mitverantwortlich sind für die Situation des deutschen Films, Anm.]. Auf den Oberhausener Kurzfilmtagen 1962 unterzeichnen 26 Regisseure das so genannte „Oberhausener Manifest“, in dem eine Abkehr von kommerziellen Einflüssen und Konventionen gefordert wird. „Papas Kino ist tot“ wird zum Schlagwort. (vgl. Faulstich, S. 176)

Vorbilder für diese neue Bewegung ist die französische „Nouvelle Vague“, das britische „Free Cinema“ oder das brasilianische „Cinema Novo“ die bereits Ende der 1950er Jahre entstanden sind und sich ebenfalls gegen herrschende Traditionen auflehnen. Der neue deutsche Film konzentriert sich auf neue Lebensentwürfe nach dem Krieg, Familienstrukturen und Konflikte zwischen den Generationen sowie deren Auswirkungen. Beispielhaft dafür sei hier „Abschied von Gestern“ (1966), der erste Spielfilm Alexander Kluges, genannt, in dessen Zentrum eine Frau steht, die nach einer turbulenten Kindheit und Jugend in der BRD Fuß fassen will, aber scheitert.

Mit der Zeit entwickelt sich der „Neue deutsche Film“ hin zum „Autorenfilm“, der ästhetische Innovation mit politischer Kritik verknüpft. Der Autorenfilm zeichnet sich durch Subjektivität, Originalität, Haltung und Reflexion aus – der Filmemacher ist in sämtliche Produktionsabschnitte des Filmemachens eingebunden und nimmt sich bewusst als Künstler wahr. Der Autor ist also nicht mehr (nur) für das Drehbuch eines Films verantwortlich, als Regisseur ist vielmehr seine Persönlichkeit in den Film eingearbeitet. (vgl. Hake 2004, S. 249ff. u. Brauerhoch, 1991, S. 11)

Die dem Autorenfilm zugrunde liegende politische Dimension ist zugleich auch eine ökonomische: So fordert Kluge ein Minimum an Produktionsmitteln, um unabhängig bleiben zu können sowie die Beteiligung der Mitarbeiter am Filmprojekt, um eine „Entfremdung“ zu ihrer Arbeit zu verhindern. Dennoch wohnen dem Autorenfilm ebenfalls die hierarchischen Strukturen der angeprangerten Filmindustrie inne: Der Vision des Regisseurs haben sich die Mitarbeiter im Endeffekt unterzuordnen. (vgl. Brauerhoch, S. 15)

Das Aufkommen des „Neuen deutschen Films“ bedeutet aber keinesfalls, dass mit den Traditionen des Kinos der 1950er Jahre gebrochen wird. Heimat- und Musikfilme werden weiter – wenn auch in geringerem Ausmaß – produziert, der Fokus im populären deutschen Kino der 1960er Jahre liegt eindeutig auf so genannten „Serienfilmen“ wie der „Edgar Wallace“ und „Jerry Cotton“-Reihe sowie den Adaptionen der beliebten Abenteuerromane Karl Mays („Winnetou I-III“). (vgl. Faulstich, S. 172ff.) Dieser Trend verschiebt sich in den späten 60er Jahren auf den „Aufklärungsfilm“ und findet in den 70ern in der „Schulmädchen-Report“-Welle einen weiteren Höhepunkt.

5.2. Die politischen Agitationsfilme aus dem Umfeld der dffb

1966 beginnt die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb) ihren Lehrbetrieb, also zu einer Zeit, in der die Studentenproteste langsam ihrem Höhepunkt finden. Zu den Studierenden des ersten Jahres zählen neben Harun Farocki auch Holger Meins und Philip Sauber, der sich später der „Bewegung 2. Juni“ anschließt. Die Unruhen der Jahre 1967/1968 sorgen nicht nur für eine weitere Politisierung und Radikalisierung unter den Linken, bei den Studenten der dffb führen sie vor allem zur Geburt der „linken Ästhetik“: Sie wollen mit ihren Arbeiten politisch Stellung beziehen und mit den Traditionen der klassischen Filmästhetik brechen. Ein zentraler Streitpunkt ist die von Studierenden geforderte aber von der dffb nicht geplante öffentliche Vorführung ihrer Arbeiten. Weil häufig kritische Filme verschwinden und bei Festivals aufgrund angeblicher technischer oder ästhetischer Mängel nicht gezeigt werden, erhitzt sich der Konflikt zwischen der Institution und ihren Studenten. Einer der ersten dezidiert politischen Filme der dffb entsteht am 2. Juni 1967, also am Tag des Schahbesuchs und der Erschießung Benno Ohnesorgs: Thomas Giefer filmt die Auseinandersetzung zwischen Demonstranten und Polizei und montiert daraus mit seinem Kollegen einen kurzen Dokumentarfilm. Giefer ist zu dieser Zeit bereits polizeilich bekannt und entsprechend ‚unbeliebt‘, weil er mit seiner Kamera schon häufiger derartige Zusammenstöße mitgefilmt hat. Harun Farocki dreht 1967 ebenfalls seinen ersten Film, „Die Worte des Vorsitzenden“: Darin wird aus Seiten einer Mao-Bibel ein Pfeil gebastelt, der auf eine Figur mit den Gesichtszügen des Schahs geworfen wird und diesen tötet: Worte werden somit zu Waffen, an die Stelle erfolgloser Reden, Demonstrieren und Filmemachen tritt das Handeln.

In „Ihre Zeitungen“ (1967), Farockis nächstem Film, werden Ziegelsteine in Zeitungspapier von Springer-Druckerzeugnissen gewickelt, ein Zwischentitel wird eingeblendet. „Das Papier gibt dem Stein die Richtung“ heißt es, woraufhin man eine Fensterscheibe zerspringen hört.

Kurz darauf entsteht Ulrich Knaudts' Kurzfilm „Unsere Steine“ (1968), worin ein Pflasterstein in eine Seite aus der Bildzeitung gewickelt wird, auf der ein Kommentar gegen die APO gedruckt ist. In einer zweiten Einstellung ist das Springer-Hochhaus zu sehen, unter dem Qualm aufsteigt.

1968 drehen Holger Meins und Günter Peter Straschek [der später einer der bedeutendsten Filmpublizisten in Österreich wird und u. a. die Filmemigration aus Nazideutschland detailliert erforscht, Anm.] den Kurzfilm „Herstellung eines Molotow-Cocktails“, an dessen Ende wieder eine lange Einstellung auf das Springer-Hochhaus zu sehen ist. Der Film wird im Rahmen einer Veranstaltung – organisiert von Horst Mahler – an der technischen Universität vor 1500 Studenten aufgeführt, die am nächsten Tag tatsächlich die Fenster der Redaktion der „Berliner Morgenpost“ mit Steinen einschlagen. Nach diesem Film gehen die Auseinandersetzungen zwischen den Direktoren und Studenten weiter, erst recht, als diese die Akademie im Mai 1968 kurzerhand in „Dziga-Vertov-Akademie“ umbenennen. [Der russische Filmemacher Vertov verband als einer der ersten Dokumentarfilm, Avantgarde und Revolution in seinen Schriften und Filmen, Anm.]

Diese und weitere Aktionen im Verlauf des Jahres führen zum Rauswurf von insgesamt 18 Studenten, darunter Harun Farocki und Holger Meins, die bei ihren Kommilitonen und Sympathisanten als „Märtyrer der Bewegung“ gefeiert werden und ankündigen, weitere Filme zu drehen: Einer dieser Filme ist „NICHT löschesbares Feuer“ (Farocki, 1969), vermutlich der „wichtigste Agitprop-Film der Vietnambewegung“ (Kreimeier, zit. n. filmportal.de) in dem Farocki zunächst den Augenzeugenbericht eines Vietnamesen vom Angriff auf ein Dorf und den Einsatz von Napalm vorliest. Am Ende blickt er in die Kamera und stellt die Frage, wie man dem Publikum Napalm und dessen Wirkung verdeutlichen könne. Farocki drückt sich daraufhin eine brennende Zigarette auf seinem Handrücken aus, und eine Stimme aus dem Off erklärt, dass eine Zigarette mit 500 Grad brennt, Napalm hingegen mit 4000 Grad. Hier wird deutlich, was Farocki mit politischem Filmemachen meint: Buchstäblich seine eigene Haut für die Sache einsetzen.

Holger Meins würde dies, nach seinem Rauswurf von der dffb noch deutlicher machen, indem er Baader und Ensslin in den Untergrund folgt. Als die APO Ende der 1960er Jahre zerfällt, beginnen einige ihrer filmischen Protagonisten mit der Herstellung sozialkritischer Filme bzw. Autorenfilme, bzw. sind heute etabliert: Hartmut Bitomsky etwa, der von 2006 bis 2009 selbst die dffb leitete, Harun Farocki, der heute ein international renommierter Dokumentarist und Essayfilmemacher ist, oder Wolfgang Petersen, der sich aus den 1968er Unruhen heraushielt und in Hollywood Karriere machte. (vgl. Baumgärtel 1996)

5.3. Italien nach 1945

Schon während der Zeit des Faschismus und des 2. Weltkriegs entsteht in Italien die Strömung des Neorealismus, die zwischen 1942 und Anfang der 1960er Jahre zahlreiche Filme und Regisseure hervorbringt, die die Kinogeschichte nachhaltig prägen sollten. Während die Faschisten an der Macht sind, wird die italienische Filmindustrie von Historienfilmen und Komödien dominiert, die allesamt mehr oder weniger der Propaganda des Regimes dienen. (vgl. Faulstich, S. 126f.)

Die Filmstudios der Cinecittà sind noch bis Ende der 1940er Jahre zu Flüchtlingslagern umfunktioniert, was mit ein Grund dafür ist, dass Filmemacher hinaus auf die Straßen gehen und dort mit Laiendarstellern arbeiten. Die neorealistischen Filme zeichnen sich durch ökonomische Erzählweise, Authentizität und Geschichten, in denen das kriegsgebeutelte Italien und die Armut der Bevölkerung im Zentrum stehen, aus. Weitere Themen sind Partisanenkämpfe, Prostitution und Kriminalität. (vgl. Schlappner 1958, S. 219)

Als erster „neorealistischer“ Film gilt Luchino Viscontis „*Ossessione*“ (Von Liebe besessen, 1942) – eine Verfilmung von James McCains Kriminalroman „*The Postman Always Rings Twice*“ aus dem Jahr 1934, der allerdings in ein italienisches Umfeld übertragen wurde: Ein Vagabund und die Frau eines Tankstellenbesitzers verlieben sich ineinander und beschließen, den Gatten/Rivalen zu beseitigen. Der Film kommt erst nach dem Ende des 2. Weltkriegs in die Kinos und läuft lange Zeit nur in geschnittenen Fassungen. (vgl. Faulstich, S. 127)

Weitere Zentralwerke des italienischen Neorealismus der 1940er Jahre sind Roberto Rossellinis „*Kriegs-Trilogie*“, bestehend aus „*Roma, città aperta*“ (Rom, offene Stadt, 1945), der noch zur Zeit der deutschen Besatzung Roms gedreht wurde, „*Paisà*“ (1946), einem Episodenfilm, der zu Kriegsende spielt und den Vormarsch der Alliierten zum Thema hat und „*Germania, anno zero*“ (Deutschland im Jahre Null, 1947), in dem Rossellini die Geschichte eines Jungen, der mit seiner Familie am bitteren Leben im zerbombten Nachkriegsberlin scheitert, erzählt. Luchino Viscontis „*La Terra trema*“ (Die Erde bebt, 1948) schildert das harte Leben sizilianischer Fischer, Vittorio de Sicas „*Ladri di biciclette*“ (Fahrraddiebe, 1949) zeigt Armut und Kleinkriminalität, und in Giuseppe de Santis „*Riso amaro*“ (Bitterer Reis, 1949) stehen amouröse Verwicklungen einiger Arbeiterinnen [sowie deren körperliche Reize, was dem Film nicht nur einen riesigen Skandal, sondern Italien mit Silvana Mangano ein erstes Sex-Symbol verschafft, Anm.] im Vordergrund. (vgl. Faulstich, S. 127ff. u. Monaco, S. 314f.)

Von der Literatur immer wieder übergangen werden außerdem Filme wie Luigi Zampas „*Anni difficili*“ (Schwierige Jahre, 1948), der eine Abrechnung mit dem Opportunismus

während der faschistischen Diktatur darstellt und vom italienischen Parlament nach Erscheinen als Beleidigung der nationalen Ehre bezeichnet wird oder Vittorio Cottafavio „Fiamma che non si spegne“ (Die Flamme, die nicht erlöscht, 1948), der vom Schicksal eines pflichtbewussten Soldaten erzählt und deshalb bei Erscheinen als reaktionär abgeurteilt wird.

Auf politischer Ebene ist diese Epoche dennoch geprägt von Kontinuitäten zum Faschismus, was vor allem in der Kontrolle der Filmindustrie durch die DC und deren Hinwendung zum amerikanischen Kino betrifft, das vorher verboten war. Die Begegnung mit dem *glamour* Hollywoods sorgt dafür, dass westliche Werte und Verhaltensweisen Eingang in die italienische Alltagskultur finden und in weiterer Folge zur „Rehabilitation“ dieses Begriffs führt, der in den neorealistischen Filmen noch ein Sinnbild für Kollaboration und Faschismus ist. Ähnlich wie im Nachkriegskino der BRD schwindet das Interesse am „Trümmerfilm“ im Lauf der Zeit. „Roma, città aperta“ ist 1945/46 der kommerziell erfolgreichste Film in Italien, doch viele, die später in die Kinos kommen, werden zu Flops. Die Kontrolle der Industrie durch die Regierung ist zudem in anderen Bereichen spürbar: Filmkredite werden nur von der staatlichen Bank vergeben, das 1947 gegründete *Ufficio Centrale per la Cinematografia* überwacht nicht nur Produktion und Vermarktung, sondern stellt de facto eine Zensurbehörde dar, von der Drehbücher genehmigt werden müssen. Erst ab den 1960er Jahren schwächt dies etwas ab. Von 1947 bis 1952 wacht kein geringerer als Giulio Andreotti, der spätere Ministerpräsident während der Affäre um Aldo Moro, als Unterstaatssekretär für Kino und Theater über die Entwicklungen des Landes. Da gerade die Filme des Neorealismus in krassem Widerspruch zur katholischen Lehre und den positiven Gedanken stand, mit denen man den Wiederaufbau zu feiern suchte – viele der bedeutendsten Regisseure des Neorealismus waren im Widerstand oder standen der PCI nahe – verabschiedet Andreotti 1949 ein Gesetz, in dem die Subventionen italienischer Filmproduktionen von deren Qualität, die wiederum die oben genannte staatliche Behörde kontrolliert, abhängig gemacht wird. (vgl. Jansen 2007, S. 54ff.) Das führt zu einem zum Übergang des Neorealismus von einer ersten „harten“ in eine zweite „weiche“ Phase, die sich weniger kritisch gibt; zum anderen dominiert vor allem die Produktion von Komödien, Musikfilmen und „Peplums“ (Sandalenfilme) im Verlauf der 1950er. Anfang der 60er Jahre steht die italienische Filmindustrie auf dem absoluten Höhepunkt: Autorenfilmer wie Federico Fellini, Michelangelo Antonioni oder Pier Paolo Pasolini sorgen ebenso für große Erfolge wie die „Commedia all’italiana“ (Italienische Komödie) oder das Aufkommen des Italowesterns mit Sergio Leones „Per un pugno di dollari“ (Für eine handvoll Dollar, 1964), der ein eigenes Universum kreiert. Selbst

Hollywood-Großproduktionen wie „Cleopatra“ werden zum Teil in den Cinecittà Filmstudios am Tiber gedreht.

Die Bedeutung des Fernsehens steigt in Italien in den 1950er Jahren ebenfalls, tut aber – im Gegensatz zur BRD – der florierenden Kinobranche keinerlei Abbruch, deren Umsätze noch bis in die 1980er Jahre hinein kontinuierlich anwachsen. Eine der Ursachen ist dabei die starke Rollenteilung: TV ist ein rein kommerzielles Unterhaltungsmedium, während Kino auch ein Zeichen von Modernisierung und Konsum darstellt. Für die Auslöschung der Dialekte und die Vereinheitlichung der italienischen Sprache haben beide Medien aber nach und nach gesorgt [was insbesondere Pasolini in seinen „Freibeuterschriften“ anprangert, Anm.]. (vgl. Jansen, S. 58)

6. GRUNDBEGRIFFE DER FILMANALYSE

6.1. Unterschied Kinofilm – Fernsehfilm

Hickethier zeigt die ästhetische Diskussion um diese beiden Begriffe auf und die ihnen oftmals zu Grunde liegenden Wertungsgefälle: Filmkritiker assoziieren mit dem Begriff „Kinofilm“ oftmals besonders opulente Ausstattung, verschwenderische Sinnlichkeit oder spektakuläre Handlung – mit dem Begriff des „Fernsehfilms“ das Gegenteil. Die Zuordnung aufgrund bestimmter Wertigkeiten ist jedoch nicht richtig. Die Begriffe „Kinofilm“ und „Fernsehfilm“ unterscheiden zunächst, für welches Medium eine bestimmte Produktion primär hergestellt wurde – erst daraus ergibt sich eine Differenz zwischen verschiedenen Produktionsweisen. (vgl. Hickethier 2007, S. 191)

Durch die Medien bedingt kam es zu unterschiedlichen ästhetischen Erzähltraditionen in der Entwicklung des Kinofilms und des Fernsehfilms. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen der BRD ist es für Autoren und Regisseure möglich, relativ unabhängig von den Verwertungszwängen, denen das Kino unterliegt, Inhalte herzustellen und zu vermitteln. (vgl. Hickethier, S. 191f.)

6.2. Narration

Unterschied: Zeigen und Erzählen

Zeigen ist laut Hickethier eine „grundsätzliche Dimension des Visuellen wie des Auditiven“ (S. 105). Dabei ist das Gezeigte nicht bloß Abbild der Welt, sondern muss im Gegenzug auch von den Sinnen entschlüsselt und zu einem Bild der Welt zusammengefügt werden. Ein Film organisiert auch, was er zeigt, und bringt das Zeigen in eine zeitliche Dimension -> Narration. Diese meint den Vorgang, der das zu Zeigende in temporale Zusammenhänge stellt und damit auch immer Veränderungen darstellt. (Schmid 2005, S. 12, zitiert nach Hickethier, S. 105)

Narration findet als kommunikativer Akt statt, denn auch hier stellt der Rezipient Verbindungen her und erzeugt Bedeutungen aus dem Gesehenen und Gehörten. „Nicht der Film vermittelt Bedeutung, sondern der Zuschauer erkennt aufgrund bestimmter Bedingungen in ihm Bedeutungen.“ (Hickethier, S. 106)

Dramaturgie

Filmhandlung lässt sich als ein ereignishaftes, konfliktorientiertes Geschehen definieren und bezeichnet das Auftreten und die Interaktion von Figuren und Charakteren, geprägt durch Konflikt und dessen Lösung. Besonders in der Dramaturgie des populären Films stellt sich die Konflikthaftigkeit des Geschehens als essentiell heraus. (vgl. Hickethier, S. 115)

Man unterscheidet zwischen der Dramaturgie der geschlossenen Form, die sich von der antiken Dramentheorie herleitet, im Wesentlichen auf eine emotional bedingte Wirkung beim Zuschauer abzielt und vor allem in den klassischen Hollywoodfilmen zum Ausdruck kommt, sowie der offenen Form, die eine Unabgeschlossenheit und Ungelöstheit meint. Hierzu gehören beispielsweise Filme, die sich an die Dramaturgie des epischen Theaters anlehnen und auf eine kognitive Wirkungsabsicht bauen. Offene Formen sind etwa auch Bestandteil von Fernsehserien, die zwar in einer einzelnen Folge einen Abschluss finden können, gleichzeitig aber auf eine Fortsetzung angelegt sind. (vgl. Hickethier, S. 116f.)

Zunächst führt die Exposition der Figuren und der Handlungssituation ins filmische Geschehen ein, um die Zuschauer an die Geschichte heranzuführen bzw. mit den Figuren vertraut zu machen. Die Filmhandlung kann auch direkt beginnen und die Vorgeschichte erst später erzählen (nachgereichte Exposition). Nach der Exposition wird der Konflikt vorbereitet, erste Wendepunkte lassen die Zuschauer auf diesen Konflikt zusteuern – etwas kommt in Bewegung. Spannungssteigernd wirken sich Verzögerungen des Handlungsverlaufs aus, die zum Beispiel ein glückliches Ende hinausschieben. Steigerungen können kognitiver (bestimmte Fragen werden relevanter), emotionaler (die Intensität der Emotionen wächst) oder sinnlicher Natur sein – sie entstehen jedoch meistens handlungslogisch dadurch, dass die Verhaltensmöglichkeiten der Protagonisten schrittweise reduziert werden. Der Konflikt wird auf dramaturgischer Ebene zu einem Höhepunkt getrieben. Es ist zu unterscheiden zwischen:

- kausalem Höhepunkt (als Ergebnis einer abgeschlossenen Ereignisfolge)
- inhaltlichem / kognitivem Höhepunkt (antagonistische Positionen kommen zu einem Austrag)
- emotionalem Höhepunkt (stärkste Intensität der evozierten Gefühle des Zuschauers)
- sinnlichem / viszeralem Höhepunkt (durch Wahrnehmungserregungen)

Ein klassisches Beispiel für eine besonders stark formalisierte Art des filmischen Höhepunkts ist der Showdown im Genrefilm. Am Ende soll ein Zustand von Stabilität erreicht werden. Im klassischen Drama herrscht ein tragischer Schluss vor – doch entscheidend ist nicht, ob ein Schluss tragisch oder glücklich ist, sondern mit welchem Gefühl der Zuschauer entlassen wird. In der geschlossenen Form werden die Konflikte eines Films gelöst – der Zuschauer ist mit

der Welt versöhnt. Die offene Form verlangt hingegen eine Weiterbeschäftigung mit einem ungelöst gebliebenen Problem. (vgl. Hickethier, S. 116ff.)

Vor allem bei Fernsehfilmen ist die Herstellung eines Glücksgefühls beim Zuschauer wichtig:

„Fernsehfilme brauchen ein für den Zuschauer eindeutig zu erkennendes Ende, das die erzählte Geschichte ‚richtig‘ zu Ende bringt und sie für ihn affektiv befriedigend erfahrbar macht. Fernsehfilmisches Erzählen ist aufgrund dieser ‚Effizienzerwartungen‘ durch Emotionalität und Eindeutigkeit gekennzeichnet; deren Wirkung auf den Zuschauer fügt sich optimal in die auf Zielstrebigkeit hin angelegte geschlossene Form der Filme ein. Vom Ende des Fernsehfilms geht zudem die retrospektive Bewertung der gesamten Filmhandlung und ihrer affektiven Konstellationen aus; sowohl die Auflösung der erzählten Geschichte als auch das gesamte Filmerleben des Zuschauers werden durch das Ende bestimmt.“ (Heidrich 2006, zit. n. Hickethier, S. 120)

Erzählstrategien

Im Wesentlichen lassen sich drei Konzepte für die Erzählsituation im Film unterscheiden:

- Auktorialer (allwissender) Erzähler: Er verfügt über die Macht, das Erzählende anzuordnen und Distanz – und somit die Übersicht – zu bewahren. Zudem wählt er gewissermaßen das zu Zeigende aus (Außenperspektive) und kann über die Gedanken und Gefühle der Figuren Auskunft geben (Innenperspektive). Letztere wird häufig über einen Off-Kommentar wahrgenommen, während die Außenperspektive stärker von der erzählenden Kamera sowie der Montage vermittelt wird.
- Ich-Erzähler und subjektive Kamera: Der Ich-Erzähler ist in der Literatur als Handelnder am Geschehen beteiligt und erzählt aus einer begrenzten, subjektiven Perspektive. Die Darstellung subjektiver Sichtweisen sind im Medium Film begrenzt, weil die durch die Kamera eingefangene Realität als solche wahrgenommen wird. Das bedeutet wiederum, dass die Kamera durch Abweichungen der gewohnten Form des Blicks, beispielsweise durch Point-of-View-Shots (POV), deutlich macht, dass es sich um den Blick einer direkt in das Geschehen involvierten Figur handelt. Wird der Blick durch Unschärfen, Verzerrungen oder Verwacklungen individuell gefärbt, so spricht man von einer subjektiven Kamera. Häufig bedarf es auch einer Off-Stimme, die die Subjektivität des spezifischen Blicks durch einen Kommentar verstärkt.
- Position der identifikatorischen Nähe: Die Trennlinien zwischen auktorialem und subjektivem Erzähler im Film sind nicht scharf zu ziehen. Vermischungen sind

möglich, durch die die erzählerische Potenz des Mediums gesteigert wird. Die partielle Rücknahme der auktorialen Position hat zur Folge, dass der Zuschauer nur eine begrenzte Sichtweise einer am Geschehen beteiligten Figur hat. Die somit erfolgte unterschiedliche Informationsvergabe an den Zuschauer kann wiederum spannungssteigernde Wirkung erreichen.

(vgl. Hickethier, S. 126ff.)

Erzählzeit und erzählte Zeit

Audiovisuellen Medien unterscheiden sich vom rein sprachlichen Erzählen durch ihre präsentische Grundform. Das bedeutet, dass die Gegenwart der Wahrnehmung durch den Zuschauer gleichzeitig die Gegenwart der Figuren ist. Verlangsamung (slow motion) oder Beschleunigung (fast motion) können zwar die Zeit der Darstellung verändern, doch mindern diese Techniken gleichzeitig auch den Realitätseindruck.

Durch Zeitraffung werden für wenig relevant erachtete Teile des Geschehens ausgelassen, was wiederum erzählerisch plausibel erscheinen muss. Zeitraffungen bilden den wesentlichen Moment der Komprimierung der Handlung und der Konzentration der Darstellung, da in der Regel der Handlungszeitraum größer ist als die Erzähldauer einer Filmhandlung.

Zeitdehnungen sind seltener und werden vor allem in psychischen Extremsituationen der Figuren eingesetzt. So können innerhalb eines in der filmischen Gegenwart vorgegebenen Zeitrahmens Handlungen und Situationen eingeschoben werden, welche einen deutlich längeren Zeitraum umfassen, oder aber Bewegungen bis hin zum Stillstand verlangsamt werden.

Besonders wesentliche Formen der Zeitveränderungen sind das Vorgeifen, die Rückwendung / Rückblende und die Gleichzeitigkeit paralleler Handlungen, sowie das Versetzen in eine andere Zeit – durch Kostüme, Ausstattung und Szenerie.

(vgl. Hickethier, S. 129ff.)

Figuren und Figurenkonstellation

Im Gegensatz zur Literatur sind im Film Figuren immer sofort visuell präsent und damit auch in der Vorstellung des Publikums vom Erscheinungsbild her und den ihnen durch dieses zugeschriebenen Eigenschaften vollständig. Im Film kann damit auch strategisch operiert werden, indem Figuren beispielsweise ihr Gesicht erst später im Film zeigen oder unsichtbar bleiben. Figuren sind Konstrukte, die bestimmte Verhaltensweisen verkörpern sollen – aufgrund bestimmter narrativer Elemente schließt das Publikum auf gewisse

Grundeigenschaften der Figuren und entwickelt so ein Gesamtbild der Figur. Dieses korrespondiert mit sozialen und kulturellen Rollen und bildet einen Ausgangspunkt für eine Art von Lebensentwurf oder Weltsicht – das bedeutet, in Figuren steckt somit immer auch ein Konzept eines „möglichen“ Lebens. (vgl. Hickethier, S. 122)

Ebenfalls aus der Dramatik der Antike bildete sich im Film eine Typologie der Figuren heraus, die zu mehr oder weniger festgeschriebenen Verhaltensmustern führte. Ab den 1960er Jahren verloren diese Typologien allerdings immer mehr an Bedeutung. Rollentypen entstehen nicht zuletzt nicht nur aufgrund einer bestimmten Narration, sondern auch aufgrund der Verkörperung durch einen bestimmten Schauspieler. Figuren innerhalb eines Films bilden eine Konstellation, in der sie „durch ihre Ausstattung mit Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten (häufig auch durch die Ausstattung mit körperlichen Kontrasten) funktional gegeneinander gesetzt sind.“ (Hickethier, S. 123)

Die Figurenkonstellation ist einem ständigen Wechsel unterzogen und verändert sich dynamisch – in ihrer Interaktion ist zwischen äußeren und inneren Konflikten zu unterscheiden. Äußere Konflikte beziehen sich auf das Interagieren zwischen den Figuren, innere Konflikte auf die Interaktion einer Figur mit sich selbst. Je nachdem wie großen Anteil Figuren am Geschehen haben, kann zwischen Hauptfiguren (Protagonisten, Antagonisten) und Nebenfiguren unterschieden werden.

Ausgehend von der Anzahl der Protagonisten kann in folgendes Aktionsgefüge eingeteilt werden:

- Geschichte eines Einzelnen: Er muss sich im Kampf mit seiner Umwelt oder anderen bewähren (Beispiel: „Messer im Kopf“)
 - Beziehungskonflikt zwischen zwei Personen: Oft eine Liebesgeschichte oder ähnliches – oder aber die Geschichte zweier schicksalhaft aneinander gebundener Personen (Beispiel: „Die Bleierne Zeit“)
 - Dreiecksgeschichte: In eine bereits existierende Zweierbeziehung dringt ein Dritter ein, denkbar ist auch eine andere Dreierkonstellation (Beispiel: „Die Innere Sicherheit“)
 - Vier-Personenkonflikt bzw. Konflikt zwischen größeren Personengruppen (Beispiel: „Der Baader Meinhof Komplex“)
- (vgl. Hickethier, S. 124f.)

6.3. Schauspielen und Darstellen

Parzellierung vs. Ganzheitlichkeit:

Ganzheitlichkeit meint das Spielen auf der Bühne vor real anwesenden Zuschauern [zum Beispiel im Theater, Anm.]. Im Fortlauf der Aufführung bildet sich eine raumzeitliche Einheit mit dem Zuschauer.

Da Schauspieler einer Filmproduktion nur kleine Szenen oder Einstellungen vor der Kamera spielen, die erst mit der Montage zu einem Ganzen verschmelzen, spricht man hierbei von einer Parzellierung. Die endgültige Formung des Ausdrucks geschieht somit ohne Einflussnahme des Schauspielers. Der künstlerische Ausdruck, der im Theater mit der körperlichen Präsenz des Darstellers verknüpft ist, löst sich im Film von diesem ab. (vgl. Hickethier, S. 162)

Intensität und Reduktion

Allein der Blick einer Kamera rückt oft nur Details eines Schauspielers in unser Sichtfeld – beispielsweise in der Großaufnahme eines Gesichts. Der Rest des Körpers wird für diese Aufnahme nicht gebraucht. Der Schauspieler muss unter ständig wechselnden Bedingungen seinen ganzheitlich verstandenen Körperausdruck auf die Produktion bestimmter Bewegungsdetails konzentrieren und seine Intensität in die Gestaltung dieser Details legen. Dieser Faktor erweitert auch den Begriff der Parzellierung um eine weitere Dimension, nämlich die der Gestaltungsweise. (vgl. Hickethier, S. 163)

Rezeption des Schauspielens

Ein Grundproblem aller Darstellung liegt in ihrer Glaubwürdigkeit. Für ein Spiel auf der Bühne ausgerichtete Gesten wirken durch Nahaufnahmen hervorgehoben und die Projektion im Kino vergrößert, unglaubwürdig. Daher haben sich Darstellungsstile und Spielweisen im Lauf der Zeit und unter der Veränderung der medialen Bedingungen gewandelt und an die Erzähl- und Darstellungsweisen des Films angepasst. Eine wesentliche Veränderung lag in der Reduktion des mimischen und gestischen Ausdrucks, dem Unterspielen. Unterspielen meint

„eine Reduzierung des Nach-Außen-Sichtbarmachens der Emotionen, der mimischen und gestischen Bewegungen, die eine innere Erregung vermitteln wollen. Er [der Begriff, Anm.] zielt auf eine Angemessenheit des Ausdrucks im vergrößerten

Filmbild, so dass dieser wieder den Erwartungen des an seiner Alltagswahrnehmung orientierten Betrachters entspricht“ (Hickethier, S. 164)

Die Wahrnehmung von Personen erfolgt im Alltag aufgrund so genannter Personen- und Rollenschemata und sinnlich-symbolischer Prozesse wie Identifikationen und Projektionen sowohl kognitiv wie emotional. Schemata sind mentale Sets oder Rahmen, die es dem Individuum ermöglichen, Ereignisse zu interpretieren, Erwartungen zu bilden und die Aufmerksamkeit zu lenken. Sie sind kulturabhängig und im Rahmen kultureller Kontexte erlernbar. Figuren einer Erzählung werden mit Hilfe von Personen-Schemata, die das Wissen um soziale Rollen beinhalten, wahrgenommen, interpretiert und eingeordnet. Die Zuschauer haben ein Wissen um typische Protagonistenrollen, das in der Rezeption eine Rolle spielt.

Die Wahrnehmung dieser Figuren erfolgt auch über emotionale Aktivitäten wie Identifikation und Projektion, die jedoch teilweise kognitiv induziert sind, weil sie Wissen um die Figuren voraussetzen. Identifikation findet erst dann statt, wenn man eine andere Person mit sich selbst vergleicht und Übereinstimmungen feststellt. Identifikationen orientieren sich v.a. an den sozialen Rollen, die diese Personen in den einzelnen Handlungssequenzen einer filmischen Erzählung spielen – diese sind an soziale Situationen und deren Interaktionen gebunden, denen eine Emotionsstruktur zugrunde liegt. Für die Analyse ist es einerseits wichtig herauszuarbeiten, welche Identifikationsangebote den Zuschauern durch welche sozialen Rollen gemacht werden. (vgl. Mikos 2003, S. 165ff.)

Grundprinzipien des filmischen Darstellens

Hickethier zeigt folgende vier Grundprinzipien des filmischen Darstellens auf:

- Nicht Extensität (also ausladende Gesten, übertriebene Mimik) sondern Intensität der Gestaltung ist anzustreben.
- Der Schauspieler muss die Ambivalenzen ausbalancieren: Er muss gezielt auf die Kamera hin produzieren und darstellen, ohne dabei den Schein der unbeobachteten Natur, des selbsttätigen Spiels zu vernachlässigen.
- Er muss gezielt einzelne Körperaktionen auf die Kamera hin ausrichten und das Spiel muss dennoch als ein ganzheitliches wirken.
- Das Spiel wird in einzelnen Teilen aufgenommen und muss dennoch im Endergebnis den Fluss eines Gesamtverlaufs darstellen.

(Hickethier, S. 167)

Im Unterschied zum Darstellen auf der großen Kinoleinwand kennzeichnet das Spiel im Fernsehen aufgrund der Kleinheit des Bildschirms sowie der Nähe zum Betrachter ein Reduzieren der mimischen und gestischen Ausdrucksmittel. Mit zunehmendem Programmangebot und der Mischung von fiktionalen und non-fiktionalen Inhalten trat der Alltagsdarsteller in den Vordergrund – was zum Niedergang des Starwesens in den frühen 60er Jahren – sowohl im Fernsehen als auch im Kino – führte. (vgl. Hickethier, S. 174f.)

6.4. Systematische Filmanalyse

Sie setzt sich aus einer ausführlichen Untersuchung der Filme und deren Kontextfaktoren zusammen und umfasst dabei verschiedene Aspekte oder Dimensionen. Für die Gesamtaussage werden die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt (vgl. Korte 2004, S. 23f.)

Dimensionen:

Filmrealität (Immanente Bestandsaufnahme. Inhalt, Form Handlung)

alle am Film selbst feststellbaren Daten und Informationen werden ermittelt. Inhalt, formale und technische Daten.

Bedingungsrealität (Warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?)

schließt die Ermittlung der Kontextfaktoren, welche die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben mit ein. Sie stellt Bezüge zu den weiteren Arbeiten des Regisseurs her.

Bezugsrealität (In welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems?)

umfasst die Erarbeitung der inhaltlichen und historischen Problematik, die im Film thematisiert wird, im Verhältnis zur realen Bedeutung des Stoffes.

Wirkungsrealität (Dominante zeitgenössische Rezeption. Heutige Rezeption)

beinhaltet die Publikumsstruktur, Einsatzorte und Laufzeiten des Films sowie die Intentionen der Hersteller.

Filmische Codes

Filmische Darstellungsmittel wie Dekoration, Darsteller, Aufnahme von Bild und Ton und deren Bearbeitung modifizieren Wirklichkeitsaspekte, sind häufig schon vorher durch den allgemein gesellschaftlichen Gebrauch „codifiziert“. „Code“ meint hier die Regel der Verknüpfung von Zeichen und ihrer Bedeutung, die einem jeweils mehr oder minder großen Kreis von Kommunikationspartnern bekannt ist. Nach kommunikationswissenschaftlicher Vereinbarung spricht man vor allem da von „Codes“, wo die Verbindlichkeit von Zeichenbedeutungen, die Zuschreibung von Bedeutung zu bestimmten Zeichen, geregelt, eben „codifiziert“ ist, (wie etwa beim Morse-Code). Die Besitzer oder Teilhaber des Codes verständigen sich mühelos. Metaphorisch erweitert kann man auch da von „Codes“ sprechen, wo die Allgemeinverständlichkeit und gesellschaftliche Geltung der Zeichen weitestgehend garantiert ist. Dem Begriff kommt somit eine Schlüsselstellung zu, als er allgemeine oder gruppenspezifische Verständlichkeit auch informeller Kommunikationsakte charakterisiert (etwa Gestik, Mimik). Ohne sie wären Filme nicht zu verstehen. Schon das Einordnen einer Geste, eines Kopfnickens, eines Augenzwinkerns beruht auf Konventionen.

(Kuchenbuch 2005, S. 92ff.)

Der Filmkritiker, Produzent und Filmemacher Hartmut Bitomsky stellt diese Codes in seinem 1972 erschienen Buch „Die Röte des Rots von Technicolor“ folgendermaßen dar:

	Singuläres aktuelles Zeichen	Allgemeine kulturelle Codes	Spezielle kulturelle Codes	Filmspezifische Codes und Zeichen
Figuren	Auge, Hand, Mund	Sprache, Statur, Physiognomie	Gestus, Rolle, Charakterfach	Star Typus, die „blonde Frau“ bei Hitchcock, die Beine von Marlene etc.
Handlung, Plot, Aktion	Ein „Gang zum Fenster“ das Türschloss verschließen etc.	Küssen Verfolgen, Flüchten, Streiten	„suspense“, „boy meets girl“, Monolog	Happy End, Show-Down, Vampir-Kuss
Schauplatz, Ort Räume	“Ort des Verbrechens”,	Amerika, Großstadt,	Kitchen-sink, Architektur	Western- Landschaft, die

	Treffpunkt	Ländliche Gegend		unbeleuchtete Straße im Krimi, die Treppe im Horrorfilm
Ausstattung, Deko Objekte	Das "Indiz", Requisit	Der "Buick", Fingerabdruck, Schmuck	"Louis-Quinze", "Berlocken", "Sansculotte"	„Revolver“ im Action-Film, „Koffer mit Geld“ im Krimi

(Bitomsky, 1972, S. 39)

Filmische Codes sind alle Codes, die im Film auftreten. Filmspezifische Codes wären solche, die eine besondere Affinität zur Geschichte des Films (Film als Kunstgattung oder als journalistische Gattung) haben. Darunter würden also bestimmte Aktionsformen fallen, die sich im Film besonders effektiv darstellen lassen und daher für seine stilistische Geschichte immer wieder von Bedeutung sind. Durch den Code filmischer Darstellungsweisen, die eine bestimmte Norm erlangt haben, eine Konventionalisierung, auf die sich der Zuschauer bewusst oder unbewusst einstellt. (vgl. Kuchenbuch, S. 95)

7. 40 JAHRE TERRORISMUS IM DEUTSCHEN SPIELFILM

Als ich vor etwa drei Jahren meine BAKK-Arbeit zu diesem Teilaspekt der Betrachtung von Terror durch eine Filmkamera schrieb, war die Vorgehensweise von Anfang an klar: Es bedarf keiner ausufernden Recherche, um die „wesentlichen“ deutschen Filme zur „Bleiernen Zeit“ zu finden; die meisten davon sind leicht zugänglich, was zum einen den Trägermedien VHS, DVD zu verdanken ist, zum anderen aber vermutlich beweist, dass das Interesse an diesen Filmen immer noch vorhanden ist. Meine Vorgehensweise wird nun etwas „freier“ sein – ein „Streifzug“ durch die Filmgeschichte. Im Wesentlichen halte ich mich in der Filmauswahl an die relativ vollständige Zusammenstellung von Anna Pfitzenmaier (Pfitzenmaier 2007). Einige der darin genannten Filme werden weggelassen, entweder weil sie für den in dieser Arbeit gewählten Zugang (Spielfilme) nicht passen, oder sie schlicht und ergreifend nicht erhältlich sind, andere, nicht angeführte Filme werden hingegen besprochen, weil sie für diese Arbeit wesentlich, oder zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sind. Die Texte zu den Filmen werden nicht nur ihren Inhalt wiedergeben, sondern sie untereinander, zu historischen Gegebenheiten und zu meinen Forschungsanliegen und Fragen selbst in Bezug setzen. Ergänzt werden sie mit biografischen Details, Hintergrundinformationen zur Entstehung der Filme und der ein oder anderen Anekdote. So soll im Endeffekt ein informativer wie hoffentlich unterhaltsamer Rückblick entstehen.

7.1. Brandstifter (1969)

Die Studentenfilme an der dffb und ihre politische Dimension wurden im vorangegangenen Kapitel bereits geschrieben. Als erster Spielfilm, der sich in sehr unmittelbarer Art und Weise diesem Umfeld sowie auch den Aktivitäten der ersten RAF Generation Ende der 60er Jahre annimmt, gilt Klaus Lemkes „Brandstifter“, der insbesondere deswegen interessant ist, weil der Regisseur Mitte der 60er Jahre in München einige Zeit mit Baader in München zusammen lebte und der spätere Kaufhausbrandstifter Horst Söhnlein in seinem Kurzfilm „Kleine Front“ (1965) die Hauptrolle gespielt hat. Lemke empfindet „Brandstifter“ heute als „zu nett“, obwohl er „der einzige authentische Film zu Baader-Meinhof, gedreht zu einem Zeitpunkt, wo die im Knast saßen und der Prozess bevorstand“ ist. (Lemke im Interview mit Wiedegger 2012)

„Brandstifter“ erzählt die Geschichte einer politisch aktiven Studentengruppe, die sich regelmäßig in einer kellerähnlichen Wohnung trifft, in der ein Poster von Karl Marx an der

Wand hängt, und darüber diskutiert, wie man Gesellschaftspolitik und Hochschulpolitik vereinen könne. Die so genannten ‚Go-Ins‘ haben sich als wenig erfolgreich erwiesen, stattdessen wollen sie nun die autoritären Strukturen durch direktes Ansprechen der Professoren in Frage stellen. Für Anka (Margarethe von Trotta) sind das nur leere Worte und sie entscheidet sich, selbst aktiv zu werden. Kurz vor Weihnachten deponiert sie einen kleinen Sprengsatz in einem Kaufhaus. Ihre Freunde reagieren auf diesen Alleingang unterschiedlich: „Verrückt“ und „konterrevolutionär“ nennen sie die einen, die 17-jährige Iris (Iris Berben) will wissen, ob es lustig gewesen sei. Es dauert nicht lange und die Staatsanwaltschaft kommt ihr und ihren Freunden auf die Spur, da derselbe Sprengsatz schon in einem der kurzen Agitationsfilme der Gruppe aufgetaucht ist. Anka wird festgenommen und verhört, aber an ihren politischen Zielen scheint bei der Polizei niemand interessiert zu sein: „Sie stellen die falschen Fragen“, sagt sie zu einem der Beamten.

Lemkes Film reflektiert die Stimmungslage der 68er in Deutschland – den Spagat zwischen Agitation und Handeln, und wie sich dieser Zwiespalt auf die Lebensumstände aktiver politischer junger Menschen auswirkt. Neben diesem „Stimmungsbild“ vermittelt er außerdem ein „Zeitbild“, das sich in der Art und Weise wie die Protagonisten miteinander und mit ihrer Umwelt umgehen und reden niederschlägt. Ästhetisch orientiert sich Lemke an den bunten Pop-Art-Filmen Jean-Luc Godards jener Zeit: „Masculin-feminin“ (1966), „Made in U.S.A.“ (1966) oder „Le gai savoir“ (Die fröhliche Wissenschaft, 1969), um ein paar zu nennen. „Brandstifter“ spielt zwar in Köln, ist aber trotzdem klar von den Brandanschlägen im April 1968 in Frankfurt beeinflusst. Lemke erzählt in einem Gespräch (vgl. Flügel / Reznikoff 2009) davon, wie sehr Baader und Co. vom amerikanischen Kino beeinflusst und begeistert waren und am liebsten selbst gerne Filme gemacht hätten (was sie dann „im wirklichen Leben“ taten) – und so verwundert es kaum, dass Anka, sobald sie die Bombe platziert hat, ins Kino geht, wo ein Western läuft. In „Brandstifter“ sind keine Terroristen am Werk, sondern junge Menschen, deren politische Phrasen der Film aus heutiger Sicht entlarvt, wenn sie etwa in ihren Diskussion unmotiviert Zitate von Hegel oder Marcuse einwerfen. Er zeigt, wie wenig die meisten von ihnen auf Annehmlichkeiten (die 68er waren nicht nur Politik, sondern sie waren auch Mode, Musik, Drogen) verzichten und trotzdem das System ändern wollen – ein Konflikt, der sie nur ratlos und leer zurücklässt.

Mit dem Film, den die Studenten in „Brandstifter“ gedreht haben, nimmt Lemke Bezug auf die weiter oben bereits beschriebenen Filme der Studentenbewegung aus dem Umfeld der dffb. Er besteht zum Großteil aus schnell aneinander gereihten Ausschnitten aus diversen Wochenschauen, Filmmaterial aus dem Vietnamkrieg, dem Bilder von den Demonstrationen

in der BRD, vom erschossenen Benno Ohnesorg. Dann wird der Bau eines Sprengsatzes mit Zeitzünder gezeigt, auf dessen Präsentation ein Insert folgt: „Paradise, now!“ Der Film endet mit einem Bild von mehreren Mao-Postern an einer Wand. „Brandstifter“ ist ein Film, der über seine gesamte Laufzeit derlei Chiffren spielerisch reproduziert und dadurch so stark mit seiner Entstehungszeit verknüpft ist – Lemkes Haltung ist jedoch klar distanziert und mehr an der Oberfläche der Erscheinungen interessiert. (vgl. Kriest 2006, S. 110f.)

Die Reaktionen auf den Film, der am 13. Mai 1969 vom WDR im 1. Programm der ARD um 21 Uhr ausgestrahlt wird, sind zum kleinen Teil begeistert, zum großen Teil ablehnend und eine der zentralen Fragen ist wohl, ob der Film oberflächlich sei, oder die Personen, die er zu portraituren versucht: In der FAZ heißt es, hier werde „ein Stück deutscher Wirklichkeit eingefangen und zum Nachdenken angeboten“ (Z.J. in FAZ, 15./16.5.1969), während in der Süddeutschen Zeitung ein gewisser B.W. schreibt:

„Herrn Lemkes dreiste Anbietung bei SDS-Anhängern und oppositionellen Einzelgängern, sein geheucheltes Verständnis für die Konflikte junger Leute (...) muß [sic!] der protestierenden Minderheit widerwärtiger sein als die hitzigste, hämischste Ablehnung durch das Bürgertum.“

Nach diesem Film war es im deutschen Kino lange ruhig um die Terroristen geworden, auch im Dokumentar- oder Fernsehfilmbereich beschäftigt sich kaum eine Produktion mit dem, was in der BRD in diesen Tagen vor sich geht. Als Ausnahme sei an dieser Stelle die ZDF-Reihe „Aktenzeichen XY“ genannt, die mehrfach Fahndungsaufrufe nach Terroristen sendet und somit die Bevölkerung in die Jagd nach Baader & Co. einbindet. Moderator Eduard „Ganoven-Ede“ Zimmermann vertritt darin eine harte „law and order“ Politik und sagt einmal im Bezug auf die Sympathisanten der RAF in der Bevölkerung: „Wer auch nur unter Verdacht stehe, die RAF zu unterstützen, müsse zehn Jahre hinter Gitter“. (zit. n. Pfitzenmaier, S. 34)

Die „**Sympathisanten-Problematik**“ wird zum Leitmotiv der in den 70er Jahren noch folgenden filmischen Bearbeitungen der RAF und des Terrorismus in Deutschland, welche mittels indirekter, parabelhafter Zugänge dargestellt werden. In diesen Arbeiten findet man trotz der intensiven Auseinandersetzung mit dem Terrorismus keinerlei direkte Bezugnahme zur RAF, zu Andreas Baader oder Ulrike Meinhof. (vgl. Ahrens 2007, S. 2ff.):

„Als Sympathisanten sahen sich rasch jene linken und liberalen Kreise denunziert, denen Unterstützung oder zumindest Unterstützungsbereitschaft von Terroristen

vorgeworfen wurde oder die in der Vergangenheit Kontakt zu jemandem gehabt hatten, der später zum Terroristen wurde.“ (Ahrens, S. 2)

7.2. Die verlorene Ehre der Katharina Blum (1975) & Das zweite Erwachen der Christa Klages (1978)

Basierend auf dem gleichnamigen Roman Heinrich Bölls nehmen sich die Regisseure Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta (Hauptdarstellerin in „Brandstifter“) dem linken Milieu und der Frage nach dem gesellschaftlichen Umgang mit Terrorismus, bzw. der „Sympathisanten-Problematik“ an. Buch und Film erzählen von einer verhängnisvollen Bekanntschaft: Auf einer Faschingsparty lernt Katharina Blum den wegen Bankraubs und Mordes polizeilich gesuchten Ludwig Götten kennen und verbringt mit ihm die Nacht. Am nächsten Morgen ist Ludwig verschwunden, aber die Polizei stürmt ihre Wohnung. Katharina verweigert jedoch die Zusammenarbeit mit den Beamten – allen voran Kommissar Beizmenne (Mario Adorf), der in ihr eine Schuldige sieht und ihr aus jedem noch so kleinen Detail eine Mittäterschaft anlasten will. Der Journalist Tötges (Dieter Laser) stellt in seinen Hetzartikeln im Boulevardblatt ZEITUNG Katharina als Verbrecherin dar, verfälscht Aussagen von ihren Nachbarn und Freunden und besucht sogar ihre Mutter, die im Krankenhaus im Sterben liegt, um sie nach ihrer Tochter zu befragen. So manipuliert er ihr Bild in den Medien, was dazu führt, dass sich selbst ihre besten Freunde von ihr abwenden. Katharina ist mittlerweile wieder frei und beschließt, ihre Ehre zu retten. Tötges besucht sie in ihrer Wohnung und bietet ihr viel Geld um ihre Geschichte gehörig auszuschlachten („Ich schlage vor, dass wir jetzt erst mal ein bisschen bumsen.“). Sie zieht eine Waffe und schießt vier Mal auf ihn. Im Gefängnis erfährt sie von Beizmenne, dass auch Schöner, der Fotograf mit dem Tötges zusammenarbeitete, erschossen im Wald vorgefunden wurde („Warum den nicht auch?!“). Noch einmal kreuzen sich Katharinas und Ludwigs Wege, als sie beide in der Garage des Gefängnisses abgeführt werden und sich – wenigstens für einen kurzen Moment – noch mal umarmen können. Im „Nachspiel“ ergreift der Herausgeber der ZEITUNG auf der Beerdigung Tötges das Wort: „Die Schüsse, die Werner Tötges getroffen haben (...) galten der Pressefreiheit“.



Abb. 1: Szenenfoto aus „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“

Im Gegensatz zu Bölls Roman, der in Rückblenden erzählt ist, setzt der Film auf eine chronologische Erzählstruktur. Katharina Blum ist eine „einfache“ Bürgerin, die von der Öffentlichkeit mehr und mehr in die Enge getrieben wird „und nicht mehr anders reagieren kann als mit einem Akt der Gewalt“ (Behrens, 2011) – man vergleiche hierzu auch den Untertitel,

mit dem Film und Buch versehen sind: Wie Gewalt entsteht und wohin sie führen kann.

Böll schrieb diesen Roman nicht ohne Grund, denn er war Anfang der 70er Jahre selbst ins Kreuzfeuer der Medien geraten, als er in einem Artikel für den „Spiegel“ die hetzerische Berichterstattung der BILD-Zeitung kritisierte, an die die ZEITUNG des Buchs/Films angelehnt ist. Diese bezeichnete Böll in einer Replik als geistigen Wegbereiter der Gewalt – das so auferlegte Sympathisantenimage wurde Böll zeitlebens nicht mehr los. (vgl. Grefe 2007, S. 3)

RAF-Terrorismus ist im Film weitgehend ausgeblendet und findet nur in Fernsehnachrichten statt. „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ prangert den medialen Terror an und verdeutlicht, dass jeder Opfer von Sensationsjournalismus werden kann. Die ästhetische Gestaltung des Films verstärkt die beklemmende Atmosphäre: Zahlreiche Kameraeinstellungen sind aus Beobachterperspektiven gefilmt, die Gefühle der Überwachung und Verfolgung entstehen lassen – der Film spielt zudem zur Zeit des Karnevals (später wird auch Rainer Werner Fassbinder seinen Film „Die Dritte Generation“ darin ansiedeln), in der verkleidete Menschen nichts Außergewöhnliches sind und die Grenzen zwischen Polizisten, Terroristen und der Bevölkerung weiter verschwimmen. (vgl. Pfitzenmaier, S. 7)

„Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ war der erste Film, der sich mit dem gesellschaftlichen Klima der BRD Mitte der 70er Jahre filmisch auseinandersetzte und zugleich der einzige dieser Filme, denen auch – trotz seiner teilweise sperrigen Inszenierung – ein Erfolg an den Kinokassen beschieden war. (vgl. Ahrens, S. 3)

Für die beiden Regisseure, Volker Schlöndorff und Margarete von Trotta, die aufgrund ihres Engagements für die inhaftierten Terroristen der RAF ebenfalls als Sympathisanten galten (vgl. Winkler 2007), war diese Verfilmung des Böll-Romans nicht die einzige Auseinandersetzung mit der „Bleierne Zeit“ – es ist immerhin von Trottas gleichnamiger Film, der diesen Begriff erst prägte.

1978 erscheint Margarete von Trottas erster in Eigenregie gedrehter Spielfilm „Das zweite Erwachen der Christa Klages“ der ebenfalls ein Zeitbild zur Frage darstellt, wie sich ein Leben auf der Flucht vor der Polizei anfühlt:

„Ich musste mir erst mein eigenes Gefängnis schaffen, um zu begreifen was mit mir geschehen war.“ Christa Klages (Tina Engel) arbeitet in ihrem privat aufgebauten Kindergarten, doch weil das Geld vorne und hinten fehlt, und der Vermieter mit der Schließung droht, überfällt sie mit zwei Freunden eine Bank. Während Wolfgang von der Polizei geschnappt wird, kann sie mit Werner entkommen und findet Unterschlupf bei dem befreundeten Pfarrer Hans. Aus der Zeitung erfährt sie, dass ihr Komplize die beiden an die Behörden verraten hat. Inzwischen begibt sich die Bankangestellte Lena, die bei dem Überfall von Christa bedroht wurde, auf die Suche nach ihr. Die beiden Flüchtigen beschließen, das Geld im Kinderladen vorbeizubringen, aber die Übergabe platzt: Christas ehemalige Kollegen wollen die Beute nicht annehmen. Lena ist ebenfalls auf der Straße anwesend und erkennt Christa wieder. Kurz darauf stellt ein Polizist Werner und erschießt ihn bei der Verfolgung. In ihrer Verzweiflung wendet sich Christa erneut an Hans, der nun auch auf ihre fünfjährige Tochter aufpasst und ihr ein neues Leben in einer Kooperative in Portugal verschaffen will. Mit einem falschen Pass begibt sie sich in ihr neues Leben, bald darauf besucht sie ihre Freundin Ingrid – doch das Glück währt nur kurz: In der Kooperative hat man vom Bankraub erfahren und verdächtigt Christa und Ingrid, eine lesbische Beziehung zu führen. Sie müssen zurück nach Deutschland. Der Kinderladen ist geschlossen, ein Sexshop eröffnet dort. Ihre ehemaligen Kolleginnen lassen Christa schließlich bei sich wohnen, aber ihre Identität fliegt auf und sie wird von der Polizei verhaftet. Bei der Gegenüberstellung wird sie jedoch von Lena entlastet.

Drei unterschiedliche Frauencharaktere stehen im Mittelpunkt des Films: Christa ist zwar keine RAF-Terroristin, aber ihr Handeln entspringt ihrer politischen Überzeugung: Mit den traditionellen Erziehungsmethoden war sie unzufrieden, weshalb sie selbst einen Kinderladen gegründet hat, in dem eine moderne Erziehung stattfinden soll. Man erfährt im weiteren Verlauf des Films, dass sie ihre Kindheit in einem Internat verbracht hat, selbst Mutter ist und sich vom Vater ihrer Tochter hat scheiden lassen. Die wenigen Einblicke, die der Film am Schluss in ihre Arbeitssituation gibt, als der Kinderladen in eine Privatwohnung „übersiedelt“ ist, erwecken den Eindruck eines Kommunenlebens von Erzieherinnen und den von ihnen betreuten Kindern.

Christa nutzt ihre Rastlosigkeit als Chance, neue Lebensumstände und Beziehungsformen auszuprobieren, die jenseits einer bürgerlichen Vorstellung liegen. Sie glaubt, ihr Ziel in einer Kommune in Portugal erreicht zu haben, weil sie sich dort eingliedert, obwohl sie sich nicht mit den Menschen verständigen kann. In diesem vermeintlichen Paradies erreicht sie schließlich auch die Einsicht: „Hätten Werner und ich uns wirklich geliebt, dann hätten wir das Geld nicht gebraucht.“ Damit setzt sie ihr Verbrechen in ein ganz anderes Licht, macht fehlende Gefühle dafür verantwortlich, sieht ihre Tat vielleicht sogar als Ersatzhandlung, um die Liebe zu bekommen, die sie gebraucht hätte.

Ihr Gegenstück ist die Bankangestellte Lena, die sich auf die Suche nach der Frau begibt, die sie beim Überfall bedroht hat, weil sie sich – zumindest behauptet sie das – der Versicherung gegenüber verantwortlich fühlt. Es ist jedoch ihr eigener Chef, der sie kurz nach den Geschehnissen zu sich ruft und ihr befiehlt, die Unterlagen, die den Überfall betreffen, zu fälschen, um mehr Kapital aus der Sache zu schlagen. Sie lebt alleine und träumt von einer harmonischen Ehe und Familie – also von denselben Idealen und Wertvorstellungen aus denen sich Christa bereits befreit hat und Ingrid im Lauf des Films befreien wird: Die Kosmetikerin ist in einer unglücklichen Ehe gefangen, ihr Mann, ein Offizier, kommt nur an den Wochenenden, und dann herrscht militärischer Umgangston.

In der Konfrontation mit diesen Schicksalen entscheidet sich Lena am Ende des Films für die Falschaussage um Christas Identität nicht Preis zu geben, weil sie einsieht, was sie erwartet, wenn sie sich in diesem Moment nicht für einen kleinen Schritt in Richtung Revolte entscheidet. Christa, Ingrid und Lena sind also drei Frauen, die aus ihren sich selbst oder von anderen auferlegten Rollen und Erwartungen ausbrechen, sich und ihr Leben neu definieren und mit diesen Erkenntnissen umgehen lernen. Durch diesen „Kniff“ erlaubt die Regisseurin dem Publikum, Christas Figur, die in gewissem Maße natürlich an das Leben von Illegalen angelehnt ist [sogar an dem ganz konkreten und authentischen Fall der Kindergärtnerin und „Banklady“ Margit Czenki, Anm.], zu verstehen, ohne ihre Motivation gutheißen zu müssen. (vgl. Ahrens, S. 3)

7.3. Mutter Küsters Fahrt zum Himmel (1975) & Messer im Kopf (1978)

Im selben Jahr, in dem „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ erscheint, beschäftigt sich auch Rainer Werner Fassbinder mit der Frage, was passiert, wenn das Leben einer einfachen, unpolitischen Frau einen Einschnitt erfährt, der sie dazu drängt, „politisch“ zu werden.

Emma Küsters ist eine etwas ältere Frau: Ihre Kinder sind bereits erwachsen, ihr Mann arbeitet in einer Fabrik und hat nur noch wenige Jahre bis zu seinem Ruhestand. Eines Tages

hört sie im Radio, dass ihr Mann, von drohenden Massenentlassungen eingeschüchtert, einen seiner Vorgesetzten erschlagen und anschließend Selbstmord begangen hat. Kurz darauf stehen die ersten sensationslüsternen Reporter vor der Tür, die die Geschichte um den „Fabrikmörder“ ausschachten wollen – was dazu führt, dass sich ihre Familie mehr und mehr von ihr abwendet. Allein gelassen lernt sie zufällig das kommunistische Journalisten-Ehepaar Tillmann kennen, die ihr versprechen, sich für sie und die Rehabilitierung ihres Mannes einzusetzen. Emma tritt sogar der DKP („Deutsche Kommunistische Partei“) bei und hofft über die Tillmanns auf seriöse, positive Berichterstattung. Als den Worten allerdings keine Taten folgen, wendet sie sich enttäuscht einem „Anarchisten“ zu, der mit ihr die verantwortliche Zeitungsredaktion besetzt und in einer Geiselnahme alle politischen Gefangenen der BRD freipressen will. Der Film endet mit der blutigen Beendigung der Aktion, die Fassbinder allerdings nur mittels Texttafeln schildert. Der Schluss der amerikanischen Fassung unterscheidet sich sehr stark von dem negativen Ende der deutschen: Die Besetzung der Redaktion erweist sich als völlig sinnlos, weil niemand von den Anarchisten Notiz nimmt, und so geht einer nach dem anderen nachhause, bis am Schluss nur noch Emma übrig bleibt. Der Hausmeister lädt sie zu sich auf ein Abendbrot ein.

Der Film wendet sich klar gegen eine Positionierung – „der politisch gemeinte Film eines unpolitischen Regisseurs“ (Jansen / Schütte 1992, zitiert nach www.deutsches-filmhaus.de) und zeigt, dass „jenseits jeder Rhetorik die kleinen Leute für beide Fraktionen nur Spielbälle



Abb. 2: Ihre neuen Freunde geben Mutter Küsters (Mitte) Halt.

zur Verwirklichung ihrer Interessen darstellen.“ (Ahrens, S. 4)

Fassbinders Film ist eine Abrechnung mit den ‚Salonkommunisten‘, die sich zwar einem revolutionären Gestus hingeben, in der Sache selbst jedoch nicht aktiv werden, was in diesem Fall umso bissiger wirkt, weil die Küsters’ als proletarische Familie eigentlich zum

Hauptklientel der kommunistischen Bewegung zählen sollten. Auch dieser Film thematisiert den Terrorismus (durch die RAF) nicht direkt (auch wenn der Überfall auf die Redaktion zum Schluss ein terroristischer Akt ist) sondern ist eher als Parabel auf die desolante Situation in der BRD der 70er Jahre zu verstehen, in der die Gesellschaft und die Politik insofern versagt haben, als dass sie es so weit haben kommen lassen, einer naiven und unpolitischen Frau wie

Emma Küsters kein Halt und keine Orientierung zu bieten, und sie stattdessen ihrem Schicksal und den schönen Worten einiger weniger Verführer auszuliefern.

Ebenfalls seinem Schicksal überlassen wird Bertold Hoffmann (Bruno Ganz) in Reinhard Hauffs Film „Messer im Kopf“ (1978). Der Biogenetiker wird bei einer Polizeirazzia eines Jugendcenters von einem Beamten angeschossen. Der Schuss löscht nicht nur die Erinnerung sondern zerstört auch einen Teil von Hoffmanns Sprachzentrum. Während er im Krankenhaus mühsam wieder sprechen lernt, erschaffen Polizei und Medien eine ganz eigene Version der Geschichte: Hoffmann habe einen Beamten mit einem Messer bedroht und dieser aus reiner Notwehr geschossen. Seine Frau Anne hilft ihm, langsam wieder zurück ins Leben zu finden, obwohl sie eigentlich ein Verhältnis mit Volker hat, einem jungen Aktivist, der mit anderen Gleichgesinnten Hoffmanns Geschichte zu einem „politischen Fall“ macht. Als Bertold wieder einigermaßen sprechen und sich bewegen kann, will ihn die Polizei unbedingt verhaften, doch der behandelnde Arzt hegt berechtigte Zweifel an der „offiziellen“ Version des Tathergangs: Denn es gibt Anzeichen dafür, dass Hoffmann zuerst mit einem stumpfen Gegenstand niedergeschlagen und dann von dem Polizisten angeschossen wurde. Für Bertold gibt es nur eine Lösung: Er sucht selbst nach dem Polizisten, um von ihm die Wahrheit zu erfahren.

In den bisherigen Filmen zum Thema „Sympathisanten“ waren diese vor allem Opfer von medialer Berichterstattung. „Messer im Kopf“ ist der erste Film, in dem die Initialzündung, ein physischer Gewaltakt, von der Polizei ausgeht. Protagonist Hoffmann ist ein Opfer zwischen zwei Fronten: Auf der einen Seite stehen Volker und seine anarchistischen Freunde, die an ihm ein Exempel statuieren wollen und ihn deshalb zum Opfer rücksichtsloser Polizeigewalt stilisieren. Auf der anderen Seite sehen Polizei und Medien in ihm einen Terroristen: jemand, der ein Doppelleben führt (so lautet zumindest eine der Schlagzeilen im Film) und der einen Polizisten niedergestochen hat – also einer, mit dem man in seiner jetzigen Situation kein Mitleid empfinden muss. Entsprechend „ruppig“ agiert vor allem Inspektor Scholz (Hans Brenner – der knapp 20 Jahre später Hanns-Martin Schleyer in Heinrich Breloers „Todesspiel“ verkörpert), der im Verlauf des Films alles daran setzt, Hoffmann einsperren zu können: Ein Wissenschaftler (Intellektueller), der noch dazu dem „linken“ Gedankengut nahe steht, ist per se verdächtig. Damit ist die Situation des „Sympathisanten“ zugespitzt: „Zwischen den Polen von Verdächtigungen durch Polizei und Presse sowie der militanten Gegnerschaft zu Staat bleibt kaum mehr Spielraum für die eigene Identität.“ (Ahrens, S. 4)

Gerade im Hinblick auf die Frage nach der Präsenz der Polizei zeigt „Messer im Kopf“ die BRD als Überwachungsstaat: Egal ob im Krankenhaus, in der U-Bahnstation oder auf der Autobahn – uniformierte Beamte sind ständig zu sehen und stets in Verbindung mit der Zentrale, die mittels Computertechnik in Windeseile ganze Biografien von mutmaßlichen Verdächtigen bereitstellen. Peter Schneider bezeichnet dieses enorme Aufrüsten des Sicherheitsapparats nach dem Tod Benno Ohnesorgs 1967 als eine der Grundgedanken, die ihn zum Schreiben des Drehbuchs zum Film brachten:

„Die Polizei unterschied nicht zwischen denen, die Steine und Molotowcocktails warfen, und denen, die friedlich demonstrierten. Dieser 2. Juni, die Ereignisse vor der Westberliner Oper, das war eine unerhört gewalttätige Angelegenheit. (...) Diese Brutalität hat mein Weltbild erschüttert.“ (Gansel / Ächter 2010, S. 373)

Die BRD hat sich aber nicht nur auf dieser Ebene verändert: Als Hoffmann nach seinem Ausbruch aus dem Krankenhaus an seinen Arbeitsplatz zurückkehrt, informiert ihn ein Kollege, dass es nun auch dort eigene Hausausweise und neue Verordnungen gäbe, damit nichts passieren könne. In diesen Szenen begibt sich der Zuschauer mit dem Protagonisten auf die Suche nach dessen Vergangenheit, Identität und Schicksal, denn die Frage nach Hoffmanns tatsächlicher Schuld bleibt bis zum Ende hin offen. Der Film fängt „eine Atmosphäre von Verdächtigung ein und plädiert für Differenziertheit statt Pauschalverurteilungen.“ (Pfitzenmaier, S. 15)

Am Schluss erwartet Hoffmann nur die Ernüchterung: Er entdeckt das Verhältnis seiner Frau mit Volker, will sich, als Scholz auftaucht, sogar stellen, doch für den ist der Fall „gar nicht mehr aktuell!“ – In seiner Verzweiflung sucht er den Polizisten auf, der ihn angeschossen hat und zwingt ihn, den Ablauf der Geschehnisse in dessen Wohnung nachzustellen – mit vertauschten Rollen. Das Filmende verrät nicht, ob Hoffmann auf den Polizisten schießt.

7.4. Deutschland im Herbst (1978)

„Dieser Typ eines Kollektiv-Films ist eine konsequente Fortsetzung des Autorenfilms. Er erlaubt eine Durchmischung der Temperamente. Er bündelt die Kräfte und er setzt zahlreiche weitere Filme in Bewegung.“ (Kluge 2007, S. 47)

„An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören.“

(8. April 1945, Frau Wilde, 5 Kinder)

Mit dieser Texteinblendung beginnt und endet „Deutschland im Herbst“. Zwei Schauplätze, zwei Begräbnisse bilden den Rahmen dieses Films, den elf Regisseure des Neuen Deutschen Films im

Herbst 1977 drehen, und der bei der Berlinale 1978 seine Uraufführung findet. Zwischen den Trauerfeierlichkeiten für den ermordeten Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer und der Beerdigung von Baader, Ensslin und Raspe liegt eine Mischung aus dokumentarischen und fiktionalen Szenen. Für Jörn Ahrens stellt der Film die „erste unmittelbare Intervention in das aktuelle politische Geschehen“ (Ahrens, S. 5) dar.

„Deutschland im Herbst“ lässt sich aufgrund seiner Struktur schwer einem Genre oder einer filmischen Form zuordnen, stattdessen findet man die Bezeichnungen „Episodenfilm“, „Kollektivfilm“ oder „Omnibusfilm“. Ein mögliches Vorbild für diesen Film ist der 1967 entstandene französische Film „Loin du Vietnam“, in dem sieben Regisseure (darunter Jean-Luc Godard, Joris Ivens und Alain Resnais) ihre Sympathien gegenüber dem nordvietnamesischen Volk im Zuge des Vietnamkriegs bekunden – eine Arbeit im Sinne einer „Gegeninformation“ zu den vorherrschenden Bildern in offiziellen Nachrichten. (vgl. Vitiello 2007, S. 191)

Seinem Titel wird die Entstehung der Bezeichnung „Deutscher Herbst“ für die Ereignisse rund um die Schleyer-Entführung, die Entführung der „Landshut“ und darauf folgenden Geiseldrama in Mogadischu sowie der kollektive Selbstmord von Baader, Ensslin und Raspe in Stammheim zugeschrieben. (vgl. Pfitzenmaier, S. 13)

Innerhalb dieser Ereignisse schildert der Film Befindlichkeiten der Regisseure und ist eine „Furcht erregende und durch Furcht entstandene Montage (...) über einen Abschnitt der



Abb. 3: Filmplakat „Deutschland im Herbst“

deutschen Geschichte, dessen mögliche Folgen wahrscheinlich heute noch nicht absehbar sind“ (Behrens 2005) Der Film arbeitet ein Klima der Paranoia auf, in dem jeder Terrorist sein bzw. jeder für einen gehalten werden könnte. (vgl. Elsaesser 2007, S. 55)

Besonders stark sichtbar werden diese Angst und Unsicherheit im Filmbeitrag von Rainer Werner Fassbinder, den dieser bereits nach zwei Tagen abgedreht hat (vgl. Kluge 2007, S. 46): Der Regisseur filmt sich selbst, und wie er mit seinem Lebensgefährten Armin Meier auf die unmittelbar passierenden Ereignisse reagiert. Für Armin ist die Sache ganz klar: Er würde das Flugzeug in Mogadischu in die Luft sprengen und die Gefangenen in Stammheim einzeln aufhängen oder erschießen. Fassbinder ist erschöpft und verängstigt von den Ereignissen: Man sieht ihn die ganze Zeit rauchend und Kokain schnupfend, er schmeißt einen Unbekannten, den Armin in ihrer Wohnung übernachten lassen will, hinaus, und bekommt panische Anfälle, als die Polizei das Mietshaus betritt. Er befindet sich in ständigem Konflikt mit seiner Umgebung. Seien dies die Streitereien mit seinem Lebensgefährten, oder die immer wieder eingestreuten Bruchstücke eines Gesprächs mit seiner Mutter, die angesichts der Situation empfiehlt „nicht zu diskutieren“.

Hans-Christoph Blumenberg schreibt in seiner Kritik in der ZEIT vom 10.03.1978: „Noch nie hat ein so bedeutender Regisseur wie Fassbinder seine eigene psychische Disposition so ganz ohne den Schutz einer Fiktion preisgegeben.“

Schließlich bringt Fassbinder seine Mutter dazu, eine Diktatur unter einem gutmütigen absoluten Herrscher als geeignetste Staatsform zu vertreten – ein weiterer Hinweis auf die fehlende Aufarbeitung des Dritten Reiches in den 50er und 60er Jahren, auf der der RAF-Terror ja erst basiert. (vgl. Hissnauer 2002, S. 253)

Einen weiteren fiktionalen Beitrag stellt die von Heinrich Böll geschriebene und Volker Schlöndorff inszenierte Zensur-Debatte in der Kunst dar. Die Programmverantwortlichen eines Fernsehsenders diskutieren, ob man eine aktuelle Verfilmung von Sophokles „Antigone“ ausstrahlen könne. Passt das Werk des antiken Tragikers, in dem von Gewalt und „terroristischen Weibern“ die Rede ist – gemeint ist Antigone, die ihren Bruder gegen den Willen ihres Vaters Kreon bestattet – in diese bewegte Zeit? Oder gerät man in den Verdacht, mit der RAF zu sympathisieren? Man lässt die Darstellerinnen von Antigone und Ismene einen vorbereiteten Text rezitieren, in dem man sich stellvertretend für alle an der Produktion beteiligten – bis hin zur Putzfrau – von dem „gewalttätigen“ Text distanzieren. Das klingt allerdings zu ironisch, sodass man beschließt, den Film vorerst nicht zu zeigen.

Aus heutiger Sicht mag diese Episode zwar komisch und überzeichnet wirken, doch zu ihrer Entstehungszeit war sie alles andere als das. Behrens schreibt in seinem Essay zum Film:

„Tatsächlich wurde 1977 der Druck auf die Medien, insbesondere auf das Fernsehen, von allen möglichen Seiten drastisch erhöht. Die Feigheit so manches Medienverantwortlichen führte zu einer zeitweisen Gleichschaltung der öffentlich-rechtlichen Anstalten im Sinne der staatlichen Vorgaben.“ (Behrens 2005)

Daraus könnte man schließen: Die Paranoia vor Terrorismus war scheinbar so groß, dass man sich nicht einmal getraut hat, eines der großen klassischen Dramen der Antike im Fernsehen auszustrahlen. Alexander Kluge, der gemeinsam mit seiner Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus die künstlerische Gesamtleitung des Films innehatte, montiert an einigen Stellen des Films historische Aufnahmen, Splitter deutscher Geschichte, und stellt sie in Bezug zur Gegenwart. Damit verdeutlicht er „den fragmentarischen, zerrissenen Blick auf die deutsche Geschichte, der die Öffentlichkeit beherrscht“ (Behrens 2005) und nimmt den Gestus den russischen Revolutionskinos und dessen Montagetheorien auf, der „beliebige Punkte des Weltalls in beliebiger zeitlicher Ordnung nebeneinander stellt und miteinander verkettet.“ (Vertov 1973, S. 77)

Kluge montiert unter anderem die Aufnahmen der Begräbnisfeierlichkeiten zu Ehren Erwin Rommels, den Hitler nach der Niederlage in El Alamein zum Selbstmord drängte, zu denen Schleyers – und nimmt so Bezug auf Schleyers Vergangenheit im Nationalsozialismus. Nicht zu vergessen ist an dieser Stelle, dass Rommels Sohn Manfred 1977 Oberbürgermeister in Stuttgart war, und die Beerdigung der RAF-Terroristen auf dem Dornhalden Friedhof gegen den Willen der öffentlichen Meinung durchgesetzt hat. Hier sind wir wieder bei „Antigone“ angekommen, die sich gegen das Gesetz stellt um ihren toten Bruder Polyneikes zu beerdigen, daraufhin eingemauert wird und im steinernen Grab vor ihrer Rettung Selbstmord begeht – ein Ende, dem der Terroristen nicht unähnlich.

Er zeigt das Attentat auf den serbischen König 1934 in Marseille, und dann die Festnahme eines Türken, der sich vor dem Ostfilderfriedhof, wo Schleyer begraben wurde, eine Taube zum Mittagessen schießen will. Und lässt die Geschichtslehrerin Gabi Teichert (Hannelore Hoyer, die später auch in Kluges „Die Patriotin“ dieselbe Rolle spielen sollte und eine „Schlüsselfigur“ in Kluges Kino ist) nach „einem Unterstand für den 3. Weltkrieg oder deutscher Geschichte“ graben.

Die Verbindung von Politik und Kapitalismus thematisiert „Deutschland im Herbst“, wenn bei der Beerdigung von Schleyer die Flaggen des Mineralölkonzerns Esso und des Automobilherstellers Mercedes Benz auf Halbmast und mit Trauerflor verziert sieht. (vgl. Hissnauer, S. 252)

Am Ende des Films stehen die Vorbereitungen und das Begräbnis Baaders, Ensslins und Raspes – „mit eindringlichen Bildern voller Chaos und Hilflosigkeit, um die uns das Fernsehen betrogen hat“ schreibt Blumenberg. Die letzten Einstellungen, aus dem fahrenden Auto heraus gefilmt, zeigen die Teilnehmer des Begräbnisses, demonstrativ das Gesicht zur Seite gerichtet, und Joan Baez singt „Here’s to you“ – die eindringliche Ballade aus dem Film „Sacco und Vanzetti“ (1971, Regie: Giuliano Montaldo), in dem zwei Anarchisten möglicherweise zu Unrecht hingerichtet werden.

Mit diesen aufwühlenden Kollisionen von Vergangenen und Gegenwärtigem, zwischen dem Dritten Reich und der „Jetztzeit“ kämpft „Deutschland im Herbst“ gegen die deutsche Erinnerungslosigkeit an: Die Kette zwischen den Generationen beschreibt der Film als eine Kette der Schuld – und wer genau hinsieht, dem fällt auf, dass die Begräbnisfeierlichkeiten für Schleyer zu Beginn mit der Nahaufnahme eines Mannes enden, dessen Gesicht von mehreren Schmissen gezeichnet ist.

7.5. Die dritte Generation (1979)

„Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme“ schreibt Rainer Werner Fassbinder auf das Plakat seines Films, der 1979 in die deutschen Kinos kommt. Für den Film sollte Fassbinder – wie schon nach „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel“ vor allem von Linken und Sympathisanten der RAF kritisiert werden. Juliane Lorenz, die damalige Mitarbeiterin Fassbinders und heutige Leiterin der Fassbinder Foundation berichtet im Interview, dass man den Vorführer eines Berliner Kinos bedroht habe, und die Filmkopie mit Säure zerstören wollte. (vgl. Lorenz, 2004)

In „Die dritte Generation“ erzählt Fassbinder zum einen die Geschichte einer Gruppe von Menschen, die – ohne politische Motive, sondern vielmehr aus Langeweile – terroristische Aktionen durchführen. Sie entführen mitten im Karneval Peter Lurz, den Vertreter einer amerikanischen Computerfirma, wissen aber nicht, dass dieser sie engagiert hat, um sich entführen zu lassen. Er verspricht sich dadurch höhere Absatzzahlen, denn der Staat soll gezwungen werden, neue Fahndungscomputer anzuschaffen.

Auffällig ist zunächst die Gestaltung der Tonspur, die den Zuschauer ununterbrochen mit Nachrichten aus Funk und Fernsehen befeuert. Fernsehen und Radio sind allgegenwärtig – als Überwachungs- und Informationsmedien zugleich (vgl. Ahrens, S. 5) – und machen es dem Zuschauer schwer, die Dialoge des Films zu verstehen. Fassbinder verdeutlicht so, dass das Wissen über den Terrorismus in erster Linie ein mediales Wissen ist, also durch Inszenierung manipulierbar. (vgl. Hissnauer, S. 253f.)

Wie wenig Fassbinder von der „neuen“ Generation der Terroristen hält, macht er in diesem Film besonders deutlich, wenn er seiner Figuren jegliche politische Motivation beraubt und ihnen ein Verständnis für Ideale abspricht (vgl. Pfitzenmaier, S. 14) – stattdessen beherrschen Frustration, und „geile Revolutionsromantik“ (Schütte 1979) die Terroristen, die den Bodensatz einer „anarchisch aufgebrochenen, utopisch entflammten ersten Generation, der alle Hoffnungen, zwei Generationen später, längst flöten gegangen sind.“ (ebd.) Diese im Film beschriebene dritte Generation konnte laut Fassbinder nur in einem Land entstehen, das nicht gelernt hat, aus der eigenen Geschichte zu lernen, das die Grundwerte, auf denen seine Demokratie basiert, immer mehr zu Tabus verkommen lässt. (vgl. Fassbinder 2006, S. 26)

Ohne es zu wissen, werden die Terroristen selbst zum Spielball des Staats. Fassbinders These hierzu ist simpel: Terrorismus stärkt den Staat, weil er ihm Vorwände liefert, die bürgerlichen Freiheiten einzuschränken. (vgl. Buchka 1979) In „Die dritte Generation“ werden gesellschaftliche und wirtschaftliche Zustände in Form der Farce verarbeitet und in bisweilen skurrilen und künstlerischen Gedankenspielen auf den Punkt gebracht. (vgl. Pfitzenmaier, S. 14) Oder um es mit den Worten, die Fassbinder einer seiner Figuren in den Mund legt, zu sagen: „Ich hatte da neulich einen Traum: Da hat das Kapital den Terrorismus erfunden, um den Staat zu zwingen, es besser zu schützen!“



Abb. 4: Einer der maskierten Terroristen in Fassbinders Faschings-Farce

Daher ist es mehr als passend, dass der Film – wie auch „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ – im Karneval spielt, die Terroristen bei der Entführung als Clowns verkleidet sind und die Passanten glauben, sich in einer Theateraufführung zu befinden. Die ursprüngliche Bedeutung der Fastnacht liegt in der Umkehrung der politischen Ordnung – und

auch in Fassbinders Film wird die politische Ordnung verdreht: Das Kapital finanziert den Terrorismus, anstatt ihn zu bekämpfen. (vgl. Hissnauer, S. 254)

Während das Gros der deutschen Filmkritiker den Film bei seinem Erscheinen [Premiere am Filmfestival in Cannes, 1979, Anm.] als „gründlich misslungen“ abtat, wurde der Film vor allem von der internationalen Kritik als aufregend und spannend gelobt. (vgl. Schütte 1979)

Die Entstehungsgeschichte mutet ebenso grotesk an wie der Film: Nachdem weder der Berliner Senat noch der WDR die Produktion finanzieren wollte, musste Fassbinder „Die

„dritte Generation“ aus Eigenmitteln produzieren – der Film wurde zum kommerziellen Misserfolg. (vgl. Lorenz)

Die Entführung einer prominenten Persönlichkeit – sei es aus Wirtschaft oder Politik – ist 1978 allerdings auch im deutschen Kino keine neue Idee mehr: Bereits zwei Jahre zuvor hat der serbische Regisseur Željko Žilnik, angeregt durch die Entführung des Berliner CDU Bürgermeisterkandidaten Peter Lorenz am 27.2.1975, mit „Paradies – eine imperialistische Tragikomödie“ seine Bearbeitung dieses Motivs vorgelegt. Der in seiner Heimat mit Berufsverbot belegte Žilnik erzählt darin von der Unternehmerin Judith Angst, deren Firma kurz vor dem Bankrott steht und die deshalb ein paar Anarchisten anheuert, die sie „entführen“ sollen. Nach einigen Wochen in Gefangenschaft würde sie wieder zurückkehren und die Schuld an der finanziellen Misere jemand anders in die Schuhe schieben können.

Die Analogien zum Fall Lorenz sind offensichtlich, wenngleich polemisch formuliert: Der Bürgermeisterkandidat hätte die durch seine Entführung in der Bevölkerung gewonnene Popularität für seine politischen Ziele einsetzen können [wozu es nicht kam, denn Lorenz hat seine angestrebte Position nie erreicht, Anm.]. Žilnik bekam aufgrund dieses Films Ärger mit der Justiz, die sein Visum nicht verlängerte. Auch sein 1974 entstandener Kurzfilm „Öffentliche Hinrichtung“, in dem er Nachrichtenbilder von einer Festnahme, bei der die mutmaßlichen Täter von der Polizei erschossen werden, zu Kommentaren von Anwälten und politischen Beobachtern montiert, um so die Fernsehberichterstattung über den Terrorismus als Propaganda zu entlarven, wird häufig im Kontext der filmischen Bearbeitung des Terrorismus in der BRD angeführt. (vgl. Pfitzenmaier, S. 10)

7.6. Die bleierne Zeit (1981)

Margarethe von Trotta hat Christiane Ensslin bei dem Begräbnis ihrer Schwester Gudrun kennen gelernt und sich in den folgenden Monaten ausführlich mit der Geschichte der beiden Schwestern auseinandergesetzt. Sie setzte bei der Erstellung des Drehbuchs besonderen Wert darauf, dass viele Szenen tatsächlich so geschehen seien, sonst hätte sie sie nicht für den Film verwendet. (vgl. von Trotta 2008)

Daraus entstand 1981 der mit dem Goldenen Löwen (und zahlreichen anderen Filmpreisen) ausgezeichnete „Die bleierne Zeit“, ein Film, der aus der Perspektive Christiane Ensslins, die nicht zur Terroristin wurde, die Geschichte der beiden Schwestern erzählt:

Die beiden Pastorentöchter Juliane und Marianne werden in den 50er Jahren streng erzogen (daher auch der Titel „Die bleierne Zeit“ – eine Anspielung auf das Gesellschaftsklima jener

Epoche). Während Juliane in der Pubertät gegen ihre Eltern rebelliert, bleibt Marianne das brave Mädchen (im Interview beschreibt von Trotta die beiden als „Musterbeispiel von jungen deutschen Menschen in der Zeit“). 20 Jahre später ist es genau umgekehrt: Juliane arbeitet als Redakteurin bei einer feministischen Zeitschrift und engagiert sich für die Rechte der Frauen – führt aber ein weitgehend bürgerliches Leben. Marianne hat sich hingegen einer terroristischen Gruppierung angeschlossen, lebt im Untergrund (wie genau Mariannes Weg dorthin aussah, wird nicht gezeigt) und nutzt Gewalt, um ihre Ideale durchzusetzen, denn „Gedanken verändern nichts!“ Erst nachdem Marianne von der Polizei festgenommen wird, beginnen sich die beiden Schwestern wieder einander anzunähern – wenngleich auch mit Schwierigkeiten: Bei einer Konfrontation wirft Juliane ihrer Schwester vor: „Eine Generation früher wärest du zum BdM gegangen!“ Nach Mariannes angeblichem Selbstmord im Gefängnis, versucht Juliane, die Geschehnisse zu verarbeiten, ihre Schwester zu verstehen und die mysteriösen Todesumstände zu klären.

„Die bleierne Zeit“ ist kein Film über Terrorismus oder das Zustandekommen von Terrorismus in Deutschland und will auch nicht die Motive ergründen, warum sich Menschen in den Untergrund begeben. Stattdessen kreist er um zwei Schwestern, die grundverschiedene Positionen vertreten und die eine jeweils erfolglos versucht, die andere auf ihre Seite zu ziehen. (vgl. Schwarze 1981)

Von Trotta erzählt diese Geschichte einseitig aus der Perspektive Julianes, darüber hinaus wird in mehreren Rückblenden Bezug auf die Kindheit und Jugend der beiden Schwestern genommen und es gibt Anspielungen auf die Verdrängung der NS-Zeit bzw. die Konfrontation mit ebendieser, wenn ihnen ihr Vater im Schulunterricht Alain Resnais „Nuit et brouillard“ (Nacht und Nebel, 1955) vorführt, der für die beiden Schwestern zum Schockerlebnis wird: „Symbolisch (...) wenden sie sich nicht nur von dem gezeigten Schrecken ab, sondern auch von ihrer Elterngeneration, die ja ‚die Täter‘ waren und denen sie vorwerfen sich nicht angemessen mit der Vergangenheit auseinanderzusetzen.“ (Gries 2006, S. 15)

Für Margarethe von Trotta war diese Unwissenheit über die Vergangenheit auch Teil ihrer eigenen Geschichte und ihrer Beobachtungen in den 50er Jahren. „Man spürte, da war etwas in der Vergangenheit, im Krieg, aber wir wurden darüber nicht aufgeklärt. (...) Das war ja auch ein Auslöser für die erste RAF-Generation, zu den Mitteln der Gewalt zu greifen.“ (Peitz 2007) Eine weitere Rückblende zeigt wie die beiden Schwestern und ein Freund im Jahr 1968 einen Dokumentarfilm über den Vietnamkrieg sehen – was ebenfalls auf ein Grundmotiv der

ursprünglichen Protestbewegung hinweist, aus der heraus sich terroristische Organisationen bildeten.

Für Michael Schwarze liegt die Qualität des Films in „dem dichten, außerordentlich intensiven Spiel von Jutta Lampe und Barbara Sukowa, in der Spannung, die zwei unterschiedliche Charaktere mit gemeinsamer Vergangenheit vermitteln, in der psychologischen Begründung menschlichen Handelns.“ (Schwarze 1981) Diese Intensität



Abb. 5: Die zwei Schwestern sitzen sich gegenüber.

bezieht der Film aus der Vermischung der privaten mit der politischen Ebene, was Ulrike Meinhofs Diktum, das Private sei politisch, bestätigt und gleichzeitig verneint. (vgl. Ahrens, S. 6) An „Die bleierne Zeit“ lässt sich erneut das Schicksal der „Antigone“ anpassen: Die Rollen der beiden Schwestern vertauschen sich im Laufe ihres Lebens – aus der unangepassten Juliane wird eine bürgerliche Ehefrau und Mutter, aus der braven und zurückhaltenden Marianne die Terroristin, die ihrer Schwester ihre Feigheit vorwirft. Mit Mariannes Tod findet Juliane langsam wieder zurück ihre Rolle als Rebellin: Sie will also die tote Schwester nicht so einfach vergessen, stellt selbst Nachforschungen an und sich damit in gewissem Sinne auch gegen Polizei und Staat. Zwei Jahre nach dem Tod ihrer Schwester meint Juliane, Fehler in damaligen Ermittlungen entdeckt zu haben und möchte diese an einen Redakteur weitergeben, für den „diese alte Geschichte“ aber nicht mehr interessant ist. Somit sind die Wege der beiden Schwestern gescheitert. Vielleicht ist diese Form der Thematisierung des Desinteresses der deutschen Gesellschaft sogar die wirkliche Anklage des Films. (vgl. Hissnauer, S. 256f.) Von Trotta berichtet im Interview, dass sie auch selbst von verschiedenen Menschen in ihrem Umfeld entmutigt wurde, diesen Film zu drehen, da die Geschichte einfach „kein Thema mehr sei“. Auch die RAF-Sympathisanten waren gegen den Film, weil sie glaubten, man habe ihre Geschichte kommerzialisiert. (vgl. von Trotta 2008)

Wie auch in vielen italienischen Filmen aus jener Zeit zum Thema Terrorismus erzählt „Die bleierne Zeit“ von einer Frau, die den Weg in den Untergrund gewählt hat. Cordula Gries beschreibt dies als eine „extremistische Form von Feminismus“ (2006, S. 19) – und wie auch viele Jahre später bei „La meglio gioventù“ ist insbesondere die Frage nach der Mutterrolle wesentlich: Marianne gibt ihren Sohn Jan für ihre terroristischen Aktivitäten auf und an Juliane ab, die eigentlich keine Kinder haben will. Erst als sie am Schluss Jan tatsächlich bei

sich aufnimmt, scheint es, als sei sie nicht nur mit ihrer Schwester ins Reine gekommen, sondern auch so als ob sie erkannt habe, dass sich die klassische Mutterrolle und die einer emanzipierten Frau nicht ausschließen. Ein weiterer Aspekt, den der Film herausarbeitet, ist der Konflikt zwischen der Terroristin Marianne und der Journalistin Juliane, die mit ihren aufklärenden Artikeln versucht, Verständnis für ihre Schwester in der Öffentlichkeit zu schaffen. Marianne hingegen fühlt sich und ihre Geschichte dadurch ausgebeutet: „Du hast mich vermarktet, du hast über mich geschrieben wie jeder andere bürgerliche Journalist auch!“, wirft sie ihr einmal vor.

1981, bei Erscheinen des Films, lag der „Deutsche Herbst“ bereits vier Jahre zurück, auf dem „Müllhaufen der deutschen Geschichte“ (von Trotta, 2008) – also in bester Gesellschaft mit dem Dritten Reich, das in den 50er Jahren ebenso wenig aufgearbeitet wurde:

„Ich versuche im Film zu beschreiben, dass der Terrorismus der ersten RAF-Generation letztlich immer noch einerseits als Konsequenz von Nationalsozialismus und Krieg zu verstehen ist, andererseits als Konsequenz einer Kindheit in den 1950er Jahren, die von persönlicher Unterdrückung und dem Wissen um die nicht artikulierte deutsche Schuld geprägt war.“ (von Trotta im Gespräch mit Gansel / Ächtler 2010, S. 389)

Man habe den Film hauptsächlich gemacht, um ein Gegenbild zur aufgeheizten Stimmung in der BRD zu erstellen. (vgl. Sukowa, 2008) Marianne wird in ihrer Kindheit als ein Mädchen voller Idealismus gezeichnet, das vor allem den Erwartungen ihres Vaters gerecht werden will. Als Erwachsene verlässt sie ihren Mann Werner [angelehnt an die Figur Bernward Wespers, den Ehemann von Gudrun Ensslin, dessen Geschichte in dem Film „Wer wenn nicht wir“ (2011) noch gesondert behandelt wird] und ihr Kind und lässt sich in Jordanien zur Terroristin ausbilden. Durch die Konzeption ihrer Rolle erfährt sie allerdings Sympathien, als eine Frau, die die Erwartungen an ihre Rolle in der Gesellschaft nicht erfüllen will und sich stattdessen ein eigenes, weibliches Wertesystem zugelegt hat. (vgl. Yang 2003, S. 108)

7.7. Wundkanal – Hinrichtung für vier Stimmen (1984)

Ein alter Herr unterhält sich mit einem anderen in einem Pariser Bahnhofscave. Die Kamera zeigt das Geschehen aus Distanz, so als würde ein Detektiv die Situation beobachten, auf der Tonspur hört man lediglich das Betriebsgeräusch in der vollen Halle. In der nächsten Szene sieht man einen schwarzen Wagen in einen Tunnel fahren. Eine Schrifteinblendung informiert, dass es sich bei dem älteren Mann um Dr. Alfred Filbert handelt. Filbert war – das wird man später erfahren – während der NS-Zeit u. a. Chef des Nachrichtendienstes und des

Einsatzkommandos 9 und im Ostfeldzug verantwortlich für den Tod tausender Zivilisten. Nach Kriegsende tauchte er unter falschem Namen unter, er arbeitet für den CIA in Bolivien, kehrt Anfang der 50er Jahre nach Deutschland zurück und wird Direktor einer Bank. Ende der 50er Jahre wird er enttarnt, für den Mord an mindestens 6800 Menschen zu lebenslanger Haft verurteilt, etwa 15 Jahre darauf wegen Haftunfähigkeit entlassen. Diese historische Figur findet sich in einem fiktionalen Geschehen wieder: Seine Entführer, wohl Angehörige der zweiten RAF-Generation, sehen in den Selbstmorden von Stammheim die Weiterführung eines Konzepts, das die Nationalsozialisten erdacht haben.

Filbert wird in einen dunklen Raum geschleust, sein Gefängnis, umgeben von Spiegeln. Dahinter haben seine Entführer Kameras aufgebaut und beginnen ihn zu verhören, ihn mit seiner Vergangenheit zu konfrontieren. Wegsehen kann er nicht. Filbert verstrickt sich in Widersprüche, er erzählt unwillig und manchmal doch frei, er ist zu Tränen gerührt, als man ihm in einem Fernseher einen Ausschnitt aus dem Film „Immensee“ (1943) zeigt, man bringt ihn dazu, sich den linken Arm verrenkend eine Pistole an den Kopf zu halten, um den Selbstmord Baaders zu rekonstruieren. Am Schluss wird man Filbert so weit gebracht haben, ein Geständnis abzulegen, für die Selbstmorde seiner Entführer. Dann wird er in die Freiheit entlassen.

Ursprünglich hätte der Film, dessen Entstehung sechs Jahre brauchte, mit einem professionellen Schauspieler gedreht werden sollen, nach einem Abbruch entschloss man sich dazu, einen echten Kriegsverbrecher vor die Kamera zu holen und mit ihm ein perfides Spiel zu spielen: „Wundkanal“ ist nichts anderes als der Angriff auf sein Nervensystem. Filbert lässt all das freiwillig über sich ergehen und scheint an dieser Selbstvernichtung sogar Gefallen zu finden. Der Regisseur des Films ist Thomas Harlan, der Sohn von Goebbels Lieblingsregisseur Veit Harlan (u. a. „Jud Süß“, 1940), der bereits als Kind mit den hochrangigsten Nazi-Politikern zu tun hatte und nach dem 2. Weltkrieg die Distanz zu seinem Vater, zu seiner Heimat, zu seiner Vergangenheit suchte. Er weiß, wie er Filbert ködern kann und muss: Man habe ihm eine hohe Gage versprochen, ihn zu den Dreharbeiten nach Peru geflogen, ihn bekocht, sich für ihn interessiert, ihm geschmeichelt und ihm dadurch „Bedeutung und Aufmerksamkeit“ geschenkt, erzählt er im Interview auf der DVD. „Ich habe dem Herrn Harlan gehorcht, wie ich dem Herrn Heydrich gehorcht habe“, soll Filbert nach den Dreharbeiten zu einer französischen Zeitung gesagt haben. (vgl. Hübner 2007)

Die Zuschauer werden Zeugen dieser Manipulation, in der die Linien gezogen werden von den Konzentrationslagern, von den gleichsam erzwungenen Selbstmorden französischer Generäle in deutscher Gefangenschaft, hin zu den Ereignissen in Stammheim, für die die

Altnazis, die „heute“ hohe Posten als Politiker oder Beamte bekleiden, verantwortlich gemacht werden. Während der Dreharbeiten entstand ein „Making Of“ des amerikanischen Dokumentaristen Robert Kramer unter dem Titel „Notre Nazi“. Darin werden die Umstände dieses außergewöhnlichen Drehs gezeigt: Eine Situation, in der die großteils junge Filmcrew mit dem alten Massenmörder aufeinander trifft.

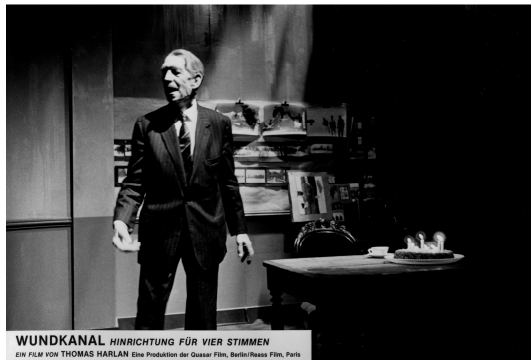


Abb. 6: Aushangfoto: „Wundkanal“

„Wundkanal‘ ist ein Gewaltakt. Indem man die Wahrheit sucht, wird man schuldig. Wir hatten den alten Herrn mit seiner Wahrheit gequält, und ‚Notre Nazi‘ verrät mich. Wir haben aus einem Massenmörder einen Schauspieler gemacht, und es war wichtig, dass diese Manipulation von ‚Notre Nazi‘ demaskiert wurde. (...) Wenn ich die Mittel des Feindes benutze, um dem Feind auf

den Leib zu rücken, dann ähnele ich meinem Feind umso mehr, je näher ich ihm komme. Ich werde mein eigener Feind. ‚Notre Nazi‘ reißt uns die Maske ab“ (Thomas Harlan im DVD Booklet)

Der Film löste zu seinem Erscheinen einen Skandal aus, verschwand dann aber weitgehend in der Versenkung. In allen während der Recherche zur vorliegenden Arbeit gefundenen deutschsprachigen Zusammenstellungen zur RAF im deutschen Film tauchen er und sein dokumentarischer „Gegenpart“ nicht auf. Dabei ist „Wundkanal“ – bei allen ethischen Bedenken, die man angesichts der Situation haben könnte, wohl die erhellendste Auseinandersetzung mit der Konfrontation der NS-Vergangenheit der Opfer der RAF: „Terroristen sollten erschossen werden“, sagt Filbert einmal zu seinen unsichtbaren Gegenübern: Klarerweise ist die Befragungssituation im „Volksgefängnis“ an die Entführung Schleyers angelehnt, der Jahrzehnte zuvor als SS-Mitglied ebenso Terror und Gewalt in Europa verbreitete. „Wundkanal“ ist ein filmischer Patrizid, durchgeführt von Deutschlands Söhnen und Töchtern, der ihren eigenen Wahn und Grausamkeit scheinbar mühelos offenbart.

7.8. Stammheim (1986)

Reinhard Hauff wendet sich nach seinem Film „Messer im Kopf“ 1985 erneut dem Thema Terrorismus zu und inszeniert „Stammheim“ in enger Zusammenarbeit mit Stefan Aust, dessen Buch „Der Baader-Meinhof Komplex“ im selben Jahr zum ersten Mal erschien. Hauff

konzentriert sich beinahe ausschließlich auf den Prozess gegen Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe von 1975–1977 und inszeniert diese auf der Basis der Gerichtsprotokolle und Aufzeichnungen der Angeklagten. Die Vorgeschichte der Baader-Meinhof-Gruppe wird dabei völlig außer Acht gelassen. (vgl. Behrens 2008)

Durch die kühle und nüchterne Inszenierung entsteht der Eindruck eines Doku-Dramas, Hauff beobachtet die Angeklagten, wie sie das Gericht provozieren, in Hungerstreik gehen oder der gruppeninterne Druck auf Ulrike Meinhof immer größer wird. Er will so nahe wie möglich an der historischen Wahrheit bleiben [oder an dem, was Stefan Aust als solche ausgibt, Anm.] (vgl. Ahrens, S. 6) und verzichtet – bis auf den Beginn, wenn Filmmaterial von der Verhaftung Baaders und Raspes eingespielt wird – auf dokumentarisches Filmmaterial als Ergänzung. Somit ist „Stammheim“ der erste der bisher erwähnten Filme, der vorgibt, ein authentisches Abbild zeithistorischer Ereignisse zu sein. (vgl. Hissnauer, S. 257)

Hauff lag in seinem Film vor allem an der Reduktion auf den Aspekt der sprachlichen Auseinandersetzung zwischen dem Staat und seinen Gegnern – dafür spart er auch sämtliche spektakulären Kinoattraktionen wie Schießereien, Verfolgungsjagden und Explosionen aus. (vgl. Buchka 1986) Das Wissen um diese sprachliche Auseinandersetzung kam wiederum von Stefan Aust, der als einziger Zugang zu sämtlichen Protokollen hatte. Hauff räumt in diesem Zusammenhang ein, dass man die Vorlage selbstverständlich dramatisiert und weniger einer chronologischen denn einer thematischen Ordnung gefolgt sei. Nur am Wortlaut der Aussagen in den Protokollen habe man nichts verändert. Wenig lag dem Filmemacher an der äußerlichen Ähnlichkeit der Darsteller zu den Figuren, die sie spielen sollten, auch der Gerichtssaal – gedreht wurde in einer Fabrik in Hamburg – sollte lediglich das Gefühl der Enge vermitteln. (vgl. Hauff 2007)

Der Film endet mit den Verurteilungen Baaders, Ensslins und Raspes – über den Selbstmord der drei Verurteilten lässt der Film keinerlei Mutmaßungen zu und informiert ausschließlich in einem kurz gehaltenen Off-Text darüber. Auch die Trennung Ulrike Meinhofs von ihren Mitangeklagten und ihr Selbstmord werden wenig nachvollziehbar geschildert, wie die Hysterie, die zu jener Zeit in der BRD herrschte, die zu der im Film gezeigten Überreaktion der Justiz führte. (vgl. Kühn 1986)

An der filmischen Bearbeitung des Stammheim-Prozesses sind jedoch mehrere Dinge problematisch: Der Film gibt vor, möglichst neutral an der „Realität“ zu bleiben, doch er stößt dabei recht schnell an seine Grenzen: Die behauptete Realität des Films ist eine künstlich erschaffene, vor allem im Hinblick auf das Drehbuch und die Schauspieler, welche die historischen Figuren



Abb. 7: Auch auf der Anklagebank cool: Die Baader Meinhof Bande in „Stammheim“

verkörpern. Es ist unmöglich, 192 Prozesstage in einem knapp zweistündigen Film abzubilden, ohne eine gewisse Selektion an diesem Material vorzunehmen und es dramaturgisch aufzubereiten. Dass hierbei die „spannendsten“ und „relevantesten“ Momente dieser Zeitspanne herausgegriffen werden, mag logisch erscheinen. Doch die Auswahl zielt hauptsächlich auf die Szenen des Prozesses ab, in denen es zur Konfrontation zwischen den angeklagten „jungen Wilden“ und den „alten uncoolen“ Richtern kommt, mit dem Effekt, dass die Sympathien des Publikums in diesem Konflikt klarerweise auf Seiten der Angeklagten liegen, die zu wehrlosen Opfern der Justiz stilisiert werden. Der dokumentarische Zugang, welcher eigentlich für eine gewisse Neutralität sorgen sollte, wird hier – gewollt oder ungewollt – ständig unterwandert; das Ergebnis ist ein manipulativer Film, und daran ändern auch die Anfeindungen aus der linken Szene, welcher sich „Stammheim“ gegenüber sah, nichts. (vgl. Gansel / Ächtler 2010, S. 396ff.)

Spannend sind im Zusammenhang mit „Stammheim“ vor allem die Geschichten, die sich um seine Aufführung und Rezeption ranken. Vom Berlinale-Eklat, als die Vorsitzende der Jury, Gina Lollobrigida, aus persönlicher Ablehnung verweigerte, den Film auszuzeichnen, bis hin zur Aufführung in der Hamburger Kulturfabrik „Kampfnagel“, die in einer wüsten Schlägerei endete, als eine Gruppe von Autonomen den Saal stürmte. (vgl. Junkersdorf 2007)

Auch die deutsche Filmkritik wusste mit Hauffs gut gemeinten Ansätzen nicht wirklich viel anzufangen: Dietrich Kuhlbrodt vergleicht die Szenerie mit der mittelalterlicher Schaukämpfe, in denen Ulrich Tukur [Darsteller von Andreas Baader, Anm.] als Produkt modernen Stylings und uneingeschränkt vermarktbar auf Richter Prinzing losgeht, und kritisiert vor allem die glatten, gepflegten Bilder, die den Widerstand der Baader-Meinhof Gruppe nicht ästhetisch vermitteln können. „Stammheim“ wird zum Theater, in dem sich die Schauspieler in „bester Bühnenform“ befinden, die Justiz zur eigentlichen Hauptfigur wird und der Film sich sämtlichen bürgerlichen Normen unterordnet. (vgl. Kuhlbrodt 1986)

Heute hingegen sieht man in „Stammheim“ als einen „wichtigen Beitrag zum Verständnis politisch motivierter Gewalt“, der „die erneute Auseinandersetzung mit einem tabuisierten, bislang unbewältigten Kapitel deutscher Geschichte“ provoziert. (Lexikon des internationalen Films, zitiert nach Pfitzenmaier, S. 38)

7.9. Todesspiel (1997)

Heinrich Breloers Fernsehweiteiler entstand 1997 – also 20 Jahre nach dem „Deutschen Herbst“. Am 20. April 1998 gab die RAF ihre Auflösung bekannt. Ist etwa der Inszenierung nationalen Gedenkens im Fernsehen das gelungen, was Polizei und Sicherheitsbehörden 20 Jahre lang nicht geschafft haben? Durch das Nachstellen der Ereignisse (*re-enactments*), eingebettet in zeitgenössisches Nachrichtenmaterial und Interviews mit Opfern und Politikern, hat man die RAF mitsamt ihrer Mythologie begraben. (vgl. Elsaesser 2007, S. 49f.)

„Todesspiel“ ist eines der ersten deutschen Doku-Dramen – eine vor allem in Fernsehformaten angewendete rekonstruierende Dokumentation, innerhalb derer historische oder dokumentarische Aufnahmen sowie Zeitzeugen-Interviews mit inszenierten Sequenzen verflochten werden, mit dem Ziel, Geschichte für den Zuschauer „erlebbar“ zu machen. (vgl. Pfitzenmaier, S. 45) Neben dem Begriff „Doku-Drama“ findet man auch die Bezeichnung „Faction“-Film in der Literatur (so z. B. bei Lettenewitsch / Mang 2002, S. 29) – also die Verknüpfung aus „facts“ und „action“, die für diese Filme charakteristisch ist.

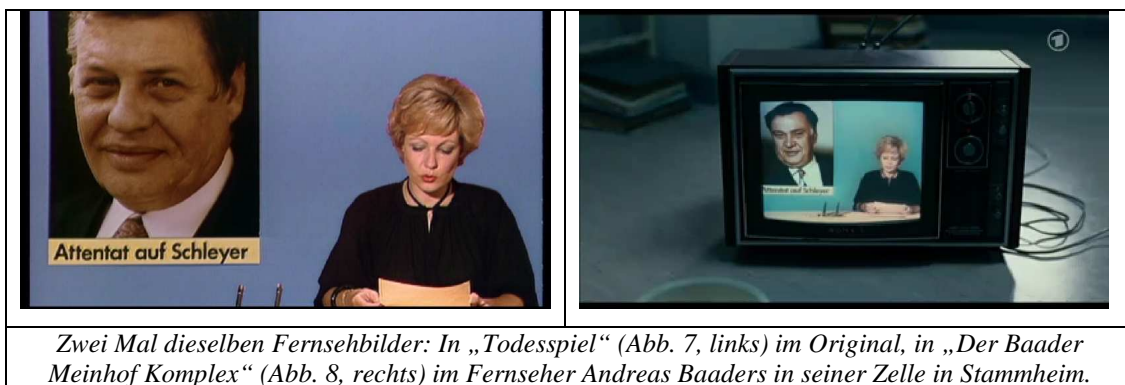
Breloer bedient sich in seiner filmischen Aufarbeitung der Ereignisse wechselnder Erzählperspektiven: Er befragt ins Geschehen involvierte Akteure wie den damaligen Bundeskanzler Helmut Schmidt, oder die Ehefrau Schleyers, sowie den inzwischen geläuterten RAF-Terroristen Peter-Jürgen Boock, verwendet Originalaufnahmen aus den 70er Jahren und montiert dazu eine Nachstellung der Ereignisse um die Entführung Schleyers und des Flugzeugdramas in Mogadischu. Damit soll dem Film historische Legitimation gegeben werden. Dieser Zugang kann allerdings auch problematisch sein, denn das Doku-Drama erzählt Geschichte in einer verbindlichen Fassung, die alle Zuschauer teilhaben lässt. Es gerät dabei in Vergessenheit, dass es eine Objektivität der Bilder nicht geben kann, sondern immer bestimmte Positionen bezogen werden – in diesem Fall notwendigerweise auch politische. „Todesspiel“ wurde aber auch von der Kritik als „objektiver“ Film beurteilt. (vgl. Ahrens, S. 8f.)

Die Perspektiven wechseln zwischen dem entführten Hanns Martin Schleyer, dem in Bonn regierenden Helmut Schmidt, den in Stammheim einsitzenden Terroristen und schließlich den entführten Passagieren der Landshut. Das erzeugt Dramatik und menschliches Interesse,

verschleiert aber zugleich, was abwesend ist: „Todesspiel“ lenkt als erster Film in 20 Jahren seine Aufmerksamkeit fast völlig von jenen Identifikationsmomenten ab, die bisher in Filmen thematisiert wurden: „Terroristen“ und deren Verwandten, „unschuldigen“ Zuschauern oder Sympathisanten, den politischen Gefangenen in Stammheim und schließlich deren Beerdigung.

Während sich vor allem in den Diskursen der 70er Jahren das Interesse der Filmemacher auf die Sympathisanten richtete, waren die Zuschauer von „Todesspiel“ eher von Helmut Schmidts Interview fasziniert und konnten sich mit ihm als Institution identifizieren, deren Machtmechanismen während einer derartigen Krise wie selten bloß liegen. „Todesspiel“ stellt somit auch um die Frage, wie Männer in Machtpositionen mit Notfällen umgehen, während sie öffentlich Ruhe bewahren und die Situation beherrschen. (vgl. Elsaesser, S. 54ff.)

Teil 1, „Volksgefängnis“, konzentriert sich auf die Entführung Schleyers: Eine zentrale Stellung nehmen in diesem Film seine Verhöre durch die RAF Terroristen ein, die auf der Grundlage von erhaltenen Tonbändern rekonstruiert wurden. Auf der anderen Seite bekommt der Zuschauer die Arbeit des Krisenstabs in Bonn zu sehen, wo die ranghöchsten Politiker und ihre Berater an einer friedlichen Lösung arbeiten. Der Film endet mit der Nachricht von der Entführung der Landshut.



Der zweite Teil, „Entführt die Landshut“ beschäftigt sich mit der Flugzeugentführung und der Befreiung der Geiseln in Mogadischu durch die GSG 9 – ebenfalls wieder mit dem Bonner Krisenstab als zweite Narrationsebene.

Besonders in diesem Teil verdeutlicht „Todesspiel“ seine eindeutige Akzentuierung auf die Seite der Opfer, der unschuldigen Bürger, denn es werden auffällig viele Zeitzeugen der Besatzung und der entführten Passagiere präsentiert. So zieht der Film eine klare Linie zwischen „Gut“ und „Böse“. (vgl. Pfitzenmaier, S. 46)

Ironischerweise gibt „Todesspiel“ einer der Grundpositionen der RAF, die die Nazivergangenheit vieler damaliger Politiker und das Nichtaufarbeiten der NS-Zeit anprangerte, Recht. Er rückt ebendiese Politiker ins Zentrum, und sie zeigt, wie sie – von den palästinensischen Terroristen aus der Ferne und von den RAF-Terroristen im eigenen Land in die Enge getrieben – den „Geist von Stalingrad“ und „Soldatentugenden“ beschwören. (vgl. Elsaesser, S. 58)

Denn unübersehbar liegt Breloer vor allem daran, die Arbeit des Krisenstabs in Bonn unter Kanzler Schmidt darzustellen, zu beleuchten, zu glorifizieren. Man muss an dieser Stelle erneut ein paar Schritte in der Geschichte zurückgehen und den Film in Bezug zu anderen, dokumentarischen Aufarbeitungen der Geiselbefreiung in Mogadischu setzen: Bereits 1978 beschäftigten sich Ruprecht Eser und Wolfgang Salewski in ihrem Film „106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu“ mit den Opfern der Geiselnahme. 1981 folgt Ebbo Demants „Flugplatz Mogadischu“. Beides sind im Wesentlichen Interviewfilme, die sich auf die Zeit nach der Entführung konzentrieren und den persönlichen Empfindungen der Opfer, der Verarbeitung der Erlebnisse und ihren Folgen nachgehen. In einem voice-over Kommentar am Schluss des Films heißt es:

„Vieles ist nicht beschreibbar, nicht wiedergebar‘ (sic!), sagt eine der Geiseln kurz nach der Befreiung. Dies gilt nicht nur für die einhundertsechs Stunden in der Landshut; es gilt auch für die Zeit danach, die Ängste, Geräusche und Bilder, die sich immer wieder ins Bewusstsein drängen. Die Hilfe müsste hier wohl anders aussehen als bisher.“ (zit. n. Hissnauer 2010, S. 108)

Dass im Presstext zu dem 1978 (!) erschienenen Film bereits die Rede von den „inzwischen weitgehend vergessenen Geiseln“ ist, offenbart eine weitere Absicht dieser Arbeit: Den Menschen eine Geschichte, ein Gesicht zu geben und sie in Erinnerung zu rufen, anstatt eine detailgetreue Rekonstruktion der Ereignisse zu liefern. Auch in Demants Film kommen die Geiseln wieder zu Wort: Er ist aber weniger an der Zeit danach interessiert, sondern stellt ihnen Fragen nach ihrem persönlichen Erleben während des knapp fünftägigen Martyriums im Flugzeug. Im Gegensatz zu aktuelleren Spielfilmproduktionen wird hier von den Opfern sogar ein gewisses „Verständnis“ für die Geiselnahme angedeutet, weil sie die Entführung im Rahmen des Palästinenser-Konflikts verorten und sie vor diesem Hintergrund in gewissem Sinne „nachvollziehbar“ wird. Die Entführung der Landshut steht in diesen Filmen nicht in direktem Zusammenhang mit der RAF oder dem „Deutschen Herbst“, sondern wird mit dem internationalen Terrorismus in Verbindung gebracht. Gemeinsam ist beiden Filmen außerdem,

dass sich die Befragten eher negativ über die deutsche Regierung äußern: Bei Eser und Salewski wird vor allem auf die schlechte medizinische und psychologische Betreuung nach der Entführung hingewiesen, in Demants Film machen die Befragten klar, dass sie sich von der Regierung in Bonn im Stich gelassen fühlten, die sie nicht austauschen wollte. (vgl. Hissnauer, S. 108ff.)

Breloers Film „widerlegt“ in gewisser Hinsicht genau diese Gefühle oder versucht sie zumindest zu unterwandern, indem dem Zuschauer suggeriert wird, dass die Politik alle Hebel in Bewegung setzt, um die Geiseln zu befreien. Die Rückkehr der „väterlichen Ordnung“ in „Todesspiel“ machte einen Abschnitt nationaler (Un)Geschichte wieder gut, indem es ihn in der Fernsehgemeinschaft, im Medienereignis versteckt hat. (vgl. Elsaesser, S. 81)

Fassbinder hat in seinem Beitrag zu „Deutschland im Herbst“ eine Reihe widersprüchlicher Begegnungen dargestellt, die den fiktional-narrativen Gestus eines „Schlussstrichs“ unter die Vergangenheit in Zweifel ziehen sollen, auf den sich ein wesentlicher Gründungsmythos der westdeutschen Demokratie stützte: Durch die Ideale der Selbstdisziplin, Verantwortlichkeit und Staatsbürgerschaft sei die faschistisch autoritäre Persönlichkeit beseitigt worden. „Todesspiel“ belebt ebendiese Werte zum 20. Jubiläum des „Deutschen Herbstes“ geradezu nostalgisch wieder. (vgl. Elsaesser, S. 74)

Helden- und Identifikationsmöglichkeiten bieten insbesondere die Figuren der Stewardess Gabriele Dillmann und des Piloten Jürgen Schumann – die trotz der schwierigen Situation im Flugzeug so gut es geht Ruhe bewahren und den anderen beistehen. Schumanns Mut, immer wieder kleine Informationen nach außen zu geben oder sich vor den Entführern zu behaupten mündet zum Schluss in seinem „Selbstopfer“ zum Wohle der Gemeinschaft. Im 2008 zu diesen Ereignissen entstandenen Fernsehfilm „Mogadischu“ wird dieser Effekt verstärkt, indem man Stewardess und Pilotin als einzige jeweils mit einer Szene einführt, die sie in ihrem privaten Umfeld zeigen, was sie von den anderen abhebt. (vgl. Hissnauer, S. 114)

In der Landshut wurde „ganz Deutschland“ zum Opfer des Terrorismus – und „ganz Deutschland“ von der Regierung und ihren Soldaten gerettet – so lautet zumindest der Tenor dieser Filme. Nicht gerettet werden konnte hingegen Hans Martin Schleyer. Der Arbeitgeberpräsident stellt nicht nur eine prominente Persönlichkeit, sondern auch das persönliche Dilemma von Bundeskanzler Helmut Schmidt dar: Im Film auf ihn angesprochen, gibt es längere Pausen, weil Schmidt nach den passenden Worten sucht. So wird er selbst ebenfalls als ein „Opfer“ der RAF portraitiert, was den Konflikt weiter verstärkt. Es ist mehr als bezeichnend, dass der letzte Satz am Schluss des zweiten Teils, aus dem Munde der Witwe Schleyers stammt, die Schmidt von seiner „moralischen“ Schuld freispricht: „Ich sage

das heute noch, dass der Mann echt ergriffen war – auch wenn er nichts getan hat. Für ihn war das schrecklich. Das glaub' ich einfach.“ (vgl. Hissnauer, S. 118f)

Zeitgleich mit „Todesspiel“ strahlte die ARD zudem die Dokumentationsreihe „Im Fadenkreuz“ aus, die in fünf jeweils ca. 45 Minuten langen Teilen die Geschichte der RAF mittels Archivmaterial und Interviews mit Tätern, Opfer und Angehörigen zu vermitteln versucht.

7.10. Das Phantom (1999)

Der Erfolg von „Todesspiel“ war Auslöser für einige weitere Spielfilme, die in den Folgejahren den RAF-Terror zurück auf die deutschen Fernsehschirme holten. Neben einem Beitrag in der Krimireihe „Tatort“ („Schatten“, 2002), in dem die Bremer Hauptkommissarin Inga Lürsen im Zuge von Mordermittlungen in Verdacht gerät, in den 70er Jahren Mitglied einer terroristischen Organisation gewesen zu sein, sticht vor allem Dennis Gansels Politthriller „Das Phantom“ heraus, der bis dato der einzige Film ist, der sich mit Anschlägen, die an die der dritten RAF-Generation angelehnt sind, befasst: 1990 kommt Finanzminister Dieter Hausmann (das filmische Pendant zu Alfred Herrhausen) bei einem Attentat der RAF ums Leben. Zehn Jahre später wird der junge Polizist Leo bei einer Routineobservation Zeuge einer Schießerei, bei der auch sein Kollege Pit ums Leben kommt. Beim Staatsanwalt gerät er selbst unter Verdacht, weil er unerlaubterweise nicht bei seinem Kollegen blieb, noch in derselben Nacht wird er fast selbst Opfer eines Anschlags und sein väterlicher Freund und Vorgesetzter in einem Parkhaus erschossen. Leo vermutet den Täter in den eigenen Reihen und stellt, auf der Flucht vor der Polizei und dem Mörder, selbst Nachforschungen an, die ihn nach und nach auf die Spur des Anschlags auf Hausmann bringen und eine Verschwörung aufdecken lassen: Die RAF war zu diesem Zeitpunkt bereits von Agenten unterwandert, die die Organisation im Auftrag des Staates beeinflussten, um dessen Macht und Kontrolle auszubauen. Hausmann, der mit seinen progressiven Ansichten dem „Großkapital“ unangenehm wurde, war ein Opfer des Staatsterrors.

Dennis Gansel verteilt die Geschichte in „Das Phantom“ auf zwei Erzählebenen: Der Hauptteil befasst sich mit den Ermittlungen Leos, der dadurch, dass er selbst von der Polizei gesucht wird, an Spannung gewinnt. Ein zweiter Strang zeigt in der zweiten Hälfte des Films auch die Arbeit der Polizisten, die zuerst noch nach Leo fahnden, dann aber erkennen, dass sie sich auf politisch brisantes Terrain begeben. In einigen Momenten, etwa bei der Erzählung des Vaters eines verdächtigen Terroristen, bedient sich der Film Rückblenden, welche sowohl aus historischem Filmmaterial als auch aus nachgestellten Szenen bestehen. Auf Basis des

1992 veröffentlichten Buches „Das RAF-Phantom“ (Gerhard Wisnewski u. a.) konstruiert der Film ein weit reichendes Verschwörungsszenario, das – ähnlich den Ereignissen um „Gladio“ in Italien – die Existenz der dritten Generation in Frage stellt und Drahtzieher gewisser politischer Interessen für die Anschläge verantwortlich macht. (vgl. Pfitzenmaier, S. 26f.)

7.11. Die innere Sicherheit (2000)

Christian Petzolds Regiedebüt „Die innere Sicherheit“ erzählt eine Geschichte am Ende des 20. Jahrhunderts: Die 15-jährige Jeanne lebt mit ihren Eltern Clara und Hans in Portugal. Diese waren in den 70er Jahren in terroristischen Aktionen verwickelt und daher gezwungen, in den Untergrund zu gehen. Bloß nicht auffallen lautet die Devise: Jeanne wird von ihrer Mutter unterrichtet, sie hat keinerlei soziale Kontakte und Freunde. Die Angst davor, aufzufliegen, bestimmt das Alltagsleben der Familie. Auf einem Spielplatz lernt Jeanne den gleichaltrigen deutschen Jungen Heinrich kennen und verliebt sich in ihn, doch die Eltern verbieten jeden weiteren Kontakt. Sie träumen davon, endlich ihre Vergangenheit hinter sich zu lassen, von einer Zukunft in Brasilien und vom Finden ihrer „inneren Sicherheit.“ Bei einem Überfall verlieren sie jedoch ihre gesamten Ersparnisse und beschließen, nach Deutschland zurück zu gehen, um alte Freunde um finanzielle Unterstützung zu bitten und um das Geld aus einem früheren Banküberfall aus einem Erddepot zu finden. Auch diese Hoffnungen erfüllen sich nicht: Die „Freunde“ sind mittlerweile angepasste, gut verdienende Bürger oder Alkoholiker geworden, die Gelddepots beherbergen nur noch alte, unbrauchbare Banknoten. Sie finden heimlich in einer Villa Unterschlupf – dort trifft Jeanne auch ihren Schwarm wieder. Ihre Eltern bestehen weiter darauf, dass sie den Jungen nicht wieder sieht, merken aber gleichzeitig ihren Widerstand und werden dadurch misstrauisch: Obwohl sie selbst Angst vor Strafverfolgung und Verhören haben, mutieren die gemeinsamen Abendessen zu „Verhörsituationen“, in denen das Mädchen von ihren Eltern unter Druck gesetzt wird. Noch einmal versuchen Vater und Mutter sich den Traum von Brasilien zu erfüllen und überfallen eine Bank – mit verheerenden Folgen: Hans wird verletzt und Clara erschießt einen Wachmann. Weil Jeanne Heinrich zuvor die Wahrheit über ihre Familie erzählt und dieser sie an die Behörden verpiffen hat, endet die Flucht der Familie vor der Polizei mit einem Unfall. Die letzte Einstellung des Films zeigt Jeanne, die in einem Rapsfeld erwacht und voller Unsicherheit in die Kamera schaut.

Petzolds Film legt den Fokus auf die private Seite des Lebens in der Illegalität; Bezüge auf die Vergangenheit, vor allem die RAF oder einer anderen terroristischen Organisation, treten

in den Hintergrund – mit seinem vermeintlichen Gegenstand, dem deutschen Terrorismus, hat „Die innere Sicherheit“ nicht mehr viel zu tun. (vgl. Ahrens, S. 10)

Der Titel des Films stellt mehr oder weniger indirekt Bezüge zum Linksterrorismus her – so könnte von der „inneren Sicherheit“ des Staats die Rede sein – vielmehr scheint aber die „innere Sicherheit“ – der Seelenfrieden, wenn man so möchte – der Hauptfiguren gemeint zu sein, nach der sich diese sehnen. Der Film rückt die pubertierende Jeanne deutlich ins Zentrum seines Interesses und erzählt somit aus der Perspektive einer Figur der „Nach-RAF“-Generation, der die Handlungen ihrer Eltern aus deren aktiven Zeiten als Terroristen unwirklich und fern erscheinen. (vgl. Pfitzenmaier, S. 24f.)

Clara und Hans wirken wie – und das ist, insbesondere im Hinblick auf Petzolds weitere Filme nicht verwunderlich – „Gespenster“ (so der ursprüngliche Titel des Films), für die die Zeit irgendwann in der Vergangenheit stehen geblieben sein muss, die seitdem unsichtbar sind und die auf ihre „Erlösung“ warten. Da mutet es seltsam an, dass sie sich als ihr Versteck im Wald ausgerechnet eine Villa aussuchen, die durch riesige Fensterfronten von allen Seiten aus einsehbar ist – und zudem von einem nationalsozialistischen Architekten gebaut wurde. (vgl. Möller 2008, S. 190)

Jeanne besitzt eine schwierige Doppelidentität, da sie zum einen die perfekte Tarnung für die Eltern ist (wer würde schon in einer Kleinfamilie gefährliche Terroristen vermuten), andererseits aber zu deren größter Gefahr wird, weil sie sich verlieben will und sich somit mehr und mehr von ihnen entfernt. (vgl. Schweizerhof 2001) Auf der anderen Seite ist Jeanne aber identitätslos: Niemand außer ihren Eltern und deren ehemaligen Freunden weiß von ihrer Existenz, da ihr jeglicher Kontakt zu anderen Kindern verboten ist und sie nicht zur Schule gehen darf. Sie wollen ihre Tochter „beschützen“ – wenn auch nur, um sich selbst zu schützen. Jeanne ist ein Teenager, der kein Teenager sein darf – und das verkörpert Schauspielerin Julia Hummer auch in ihrer zurückgezogenen Art, in ihrer vorsichtigen Haltung. (vgl. Worthmann 2001) Über Politik wird in der Familie nicht gesprochen, über ihre Vergangenheit oder wie es zum Leben im Untergrund kam schon gar nicht. Clara und Hans wissen natürlich, dass Jeanne langsam erwachsen wird und sich von ihnen abnabeln will. Aus dieser Problemsituation heraus entsteht das Bedürfnis, Kontrolle über die Tochter auszuüben und genau die Überwachungsmechanismen, vor denen sie selbst Angst haben, anzuwenden: Sie beginnen sich wie Fahnder zu verhalten und Jeanne beim gemeinsamen Abendessen zu verhören, nachdem sie herausgefunden haben, dass sie die Nacht bei Heinrich verbracht hat. Michael Althen schreibt dazu in seiner Kritik:

„Was einst eine revolutionäre Zelle gewesen sein mag, ist nun zur gläsernen Zelle der Familie geworden. Wo die Eltern einst ihre eigene Wahrheit suchten, erstickt nun alles in den Lügen, mit denen die Untergrund-Existenz aufrecht erhalten [sic!] werden muss (...).“ (Althen 2001)

Es gibt eine Referenz auf die „deutsche“ Vergangenheit im Film, die zugleich – bewusst oder unbewusst – eine auf die filmische Auseinandersetzung mit der RAF selbst ist: Eines Tages schleicht sich Jeanne in eine Schulklasse ein (auch hier wird ihre Suche nach einem Anschluss an Gleichaltrige, an ein „normales“ Leben deutlich) wo gerade „Nuit et brouillard“ von Alain Resnais gezeigt wird – genau wie in „Die bleierne Zeit“. Doch wo für die beiden Schwestern in von Trottas Film die Konfrontation mit dem Elend in den Konzentrationslagern zum Schockerlebnis wird und sie maßgeblich in ihren politischen Handlungen und Einstellungen motiviert, lassen Jeanne diese Bilder, rund 50 Jahre später, kalt. (vgl. Pfitzenmaier, S. 25)

7.12. Die Stille nach dem Schuss (2000)

Zur selben Zeit wie Christian Petzold beschäftigte sich auch Volker Schlöndorff noch einmal mit den Folgen des Linksterrorismus in Deutschland und geht, ähnlich wie Petzold, nicht von einer dokumentarischen Aufbereitung der jüngeren Geschichte aus. Stattdessen basiert die Hauptfigur in „Die Stille nach dem Schuss“, Rita Vogler, auf der Biografie der RAF-Terroristin Inge Viett, welche 1997 in Buchform („Niemals war ich furchtloser“) erschienen ist, was Schlöndorff eine Klage auf die Urheberrechte ihrer Lebensgeschichte einbrachte. Der Film ist aus ihrer Sicht – somit aus der Sicht einer Terroristin – erzählt und schildert, wie sie sich aus Liebe einer Terroristengruppe angeschlossen hat, die sie wenig später wegen Eifersüchteleien wieder verließ und mit Hilfe des Stasi-Beamten Erwin Hull in der DDR untertauchte.

Die Beziehungen zwischen der RAF und der DDR sind vielschichtig und wenig aufgearbeitet, was hauptsächlich daran liegt, dass der Terror der RAF ein westdeutsches „Problem“ war, das im Osten kaum Relevanz hatte. Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen Terrorismus / RAF fand durch ostdeutsche Künstler kaum statt – als Gegenbeispiel wäre etwa Andreas Dresens Tragikomödie „Raus aus der Haut“ (1997) zu nennen, der zur Zeit des Deutschen Herbsts angesiedelt ist: Inspiriert durch die Taten der RAF entführen zwei Teenager im Osten ihren linientreuen Schuldirektor, der ihre Bewerbung auf einen Studienplatz verhindern will.

Erst nach dem Fall der Berliner Mauer wurde bekannt, dass zahlreichen Terroristen aus dem Westen in der DDR eine neue Identität und die Möglichkeit zu einem Leben in der Anonymität verschafft wurden („RAF-Stasi-Connection“) – zumindest bis zur Wiedervereinigung, im Zuge derer die ehemaligen Terroristen enttarnt und verhaftet wurden. (vgl. Henze 2010, S. 180f.) Dass auch Karl-Heinz Kurras, der Polizist, der Benno Ohnesorg erschossen hat, ein eingeschleuster Stasi-Spitzel war, drang erst Jahre später an die Öffentlichkeit, dass es sich bei dem Verbrechen um einen vorsätzlichen Mord handelte, der noch dazu von der Berliner Polizei durch Manipulation von Beweismaterial gedeckt wurde, wurde erst Ende Jänner 2012 bekannt (vgl. Der Spiegel, 22.01.2012)

Am Anfang des Films stehen die „heiteren Jahre“, wie es in Ritas voice-over heißt: Ein Banküberfall, bei dem die Terroristen Schokolade an die erschrockene Kundschaft verteilen. Das Kleingeld schenkt sie auf der Flucht einem Bettler, und via dem Berlin-Schönefelder Flughafen geht es unter Duldung der Stasi-Beamten – hier ein gewisser Erwin Hull – ab zur Ausbildung in einem Terrorcamp im Nahen Osten. Bei ihrer Rückkehr trifft Rita erneut auf Hull, der sie anspricht und sich als Vertrauensperson anbietet. Bald wird sie sein Angebot annehmen müssen, denn die Befreiung ihres Anführers Andreas Klein aus einem Gefängnis in Westberlin verläuft absolut unplanmäßig: Rita erschießt einen der Wachmänner und Andreas wird schwer verletzt. Steckbrieflich gesucht schaffen sie und ihre Mitstreiter es erneut, der Polizei zu entkommen und sich wieder Richtung Beirut abzusetzen. Ein paar Jahre später findet sich die Gruppe in Paris zusammen, doch von Spaßguerilla ist jetzt nicht mehr die Rede. Stattdessen kommt es unentwegt zu Streitereien und Rita erinnert sich an Hulls Vorschlag: Während die anderen wieder zurück in den Nahen Osten gehen – und zum Teil von der Polizei geschnappt werden, entschließt sie sich zu einem neuen Leben und mit neuer Identität in der DDR. Aus Rita Vogt wird Susanne Schmidt, die in einer Textilfabrik arbeitet und sich mit der alkoholabhängigen Tatjana anfreundet. Beide teilen ein auffälliges „Übermaß“ an politischem Aktivismus – doch die Freundschaft währt nur kurz: Eine der Arbeiterinnen hat Susannes Bild im Westfernsehen erkannt und sie sogleich verpiffen – Hull verschafft ihr eine neue Identität als Sabine Walter. In einer anderen Stadt verliebt sie sich in den Studenten Jochen und trifft ihre ehemalige Freundin Friederike wieder, die ebenfalls an der Befreiungsaktion von Andreas beteiligt war. Ganz im Gegensatz zu Rita geht sie aber in ihrem neuen Leben im Sozialismus absolut nicht auf. Es vergehen wieder einige Jahre, die Mauer ist inzwischen Geschichte und Hull erfährt durch seinen Vorgesetzten, dass dem Westen bekannt ist, dass ehemalige Terroristen seit Jahren unter neuem Namen unbehelligt in

der DDR leben. Da der Schutz durch die Stasi nicht mehr gegeben ist, wird zuerst Friederike enttarnt und ausgeliefert. Rita gerät zunehmend in Panik, klaut ein Motorrad und verrät sich bei einer Verkehrskontrolle. Auf der Flucht wird sie von einem Polizisten erschossen.

„Alles ist so gewesen. Nichts war genau so.“ – mit dieser Einblendung endet der Film, der Schlöndorff zahlreiche Kritik einhandelte: Die verklärte Darstellung der DDR zeuge von einer fadenscheinigen Romantik (vgl. Kreimeier 2006, S. 1163f.), Dietrich Kuhlbrodt fasst zusammen: „Im Großen und Ganzen stimmt jedoch an Schlöndorffs Film nichts.“ (Kuhlbrodt 2000), und wo vor allem „Die verlorene Ehe der Katharina Blum“ noch eine Anklage gegen den Staat und die Medien ist, die im Kampf gegen den Terrorismus unschuldige Opfer produzieren, ist „Die Stille nach dem Schuss“ ein nahezu unpolitischer Film. (vgl. Hissnauer, 2002, S. 258f.)

Was vom Film, der sich in zahllosen Klischees ergeht – angefangen von der Musikuntermalung über die Darstellung unterschiedlicher Lebensumstände zwischen West-Ost, legal-illegal, übrig bleibt, ist seine Hauptfigur Rita, die eigentlich so gar nicht ins Bild einer „taffen“ Terroristenbraut passen will. Im Grunde genommen ist sie eine absolut naive Idealistin auf der Suche nach menschlicher Zuneigung. Wenn sie nach dem Banküberfall zu Beginn des Films einem Bettler ihr Kleingeld schenkt, zeigt sie das im Licht eines weiblichen, modernen Robin Hood. Rita wird so zur Heldin aufgebaut – die Opfer der im Verlauf ihrer „terroristischen“ Karriere immer brutaleren Aktionen blendet der Film beharrlich aus. Es ist die blinde Liebe zu ihrem „Andi“, die sie treibt, das zu tun, was sie tut, und als sie sich dieser nicht mehr gewiss ist, seilt sie sich ab. In ihrem neuen Leben in der DDR geht sie auf, selbst als diese schon zusammengebrochen ist, bleibt sie überzeugte Sozialistin. Und während die beste Freundin Tatjana ihre Vergangenheit akzeptiert, hat sie mit ihrer neuen großen Liebe Jochen weniger Glück: Weil er immer misstrauischer wird und Verdacht schöpft, beichtet sie ihm ihre Vergangenheit, woraufhin er sie einfach verlässt. Dass sie am Schluss, wenn ihr selbst ihre Beschützer von der Stasi nicht mehr helfen können bzw. wollen, den Heldentod sterben muss, bestärkt nur den Eindruck, dass hier in aller Konsequenz das Bild einer Märtyrerin geschaffen werden sollte. Es bleibt gerade im Hinblick auf die Stasi die wenig überraschende Erkenntnis, dass sich dieser Apparat (im Film durch den Beamten Gerngross verkörpert, der oft mit einer Schürze herumläuft und anderen den Kaffee einschenkt) – entgegen seines Anscheins – wenig um menschliche Einzelschicksale kümmerte, sondern sie lediglich so lange, wie es einer bestimmten Sache dienlich war, für sich auszunutzen wusste.

Die visuellen Motive, derer sich Schlöndorff bedient, sind platt und bedeutungsgeladen:

„(...) das Bild eines Italowesterns, ein Zeitungsausschnitt, der die Ermordung Benno Ohnesorgs zeigt, Jimi Hendrix, ein Marx-Gipskopf, eine Ton-Steine-Schreiben-Platte, Che Guevara, eine Haschischpfeife, Ho Ci Minh [sic!], Flugblätter, ein Kriminalroman, dazu Street Fighting Man von den Stones. Die Bewegung endet bei einer Hand, die Kugeln in eine Pistole lädt. (...) Ist das noch Erklärung oder schon Klischee?“ (Seeßlen 2000)

Im Unterschied dazu kann man bei Matteo Galli zu ebendieser Einstellung nachlesen, dass sie bewusst eine verfälschte Neukontextualisierung der Geschichte darstellt – nämlich den Trugschluss, dass die Gegenkultur(en), die diese Bilder verkörpern, automatisch zum Terrorismus geführt hätten. (vgl. Galli / Preußner 2006, S. 107)

7.13. Baader (2002)

2002 erscheint mit „Baader“ ein Film, der sich, im Gegensatz zu den beiden unmittelbar vorher erschienenen Spielfilmen nicht auf mehr oder weniger fiktive Charaktere konzentriert, sondern sich explizit auf Baader, Meinhof und Ensslin bezieht, sich beim Erzählen ihrer Geschichte einige Freiräume schafft und sich somit abhebt von vielen ähnlichen Filmen, bei denen eine möglichst akkurate Rekonstruktion der historischen Fakten im Vordergrund steht: So kommt es im Film zu einem heimlichen Treffen zwischen Andreas Baader und BKA-Chef Horst Herold (der hier allerdings Kurt Krone heißt), bei dem sich beide in einem Auto über technische Fortschritte und Fahndungsmethoden unterhalten. Die Verhaftung Baaders am Schluss mündet in einer wilden Schießerei, bei der er sein Leben lässt. „Baader“ stellt in dieser Hinsicht einen „Befreiungsschlag“ dar gegen die – insbesondere durch Breloers „Todesspiel“ etablierte Sichtweise, nach der möglichst authentisch mit dem Thema RAF-Terrorismus umgegangen werden sollte. Dies führte zu teils heftiger Kritik am Film, die den politischen Bildungsauftrag unerfüllt sah. (vgl. Ahrens, S. 8)

Regisseur Christopher Roth stellt Andreas Baader in seinem Film als „unberechenbare, charismatische Führergestalt mit einem ausgeprägten Machismus und narzisstischen Geltungsbedürfnis“ (Pfitzenmaier, S. 27f.) dar. Die Frauen himmeln ihn an: Gleich zu Beginn braucht es nur ein paar markige Sprüche und schon ist ihm Gudrun Ensslin verfallen, später im Film trifft er auf eine junge Frau, die geradezu vor Ehrfurcht erstarrt, als er sich bei ihr mit den Worten „Ich bin der Baader“ vorstellt: Er ist ein Popstar, ein Leitwolf, seine Gefolgschaft

eine „Band“ mit der er durch die ganze Welt tourt. Wer seinen Befehlen nicht gehorcht oder sie in Frage stellt, hat in der Gruppe nichts mehr zu suchen.

Diese Gewichtung hat zahlreiche Kritiker hervorgerufen, die im Film eine Untermauerung des Mythos RAF bzw. ihre Romantisierung sahen. Dem Film geht es jedoch um mehr als nur die Beschreibung einer Oberfläche: Roth will mit „Baader“ zeigen, wie die Terroristen zu den „Regisseuren“ ihrer eigenen Geschichte, ihres eigenen Kinofilms werden und unterstreicht dies in einigen Szenen, in denen man die Gruppe sich mit Super-8 Kameras gegenseitig filmend sieht. Baaders Handeln geht über Selbstinszenierung hinaus und wird zur Selbststilisierung: Er wird wie Belmondo in Jean-Luc Godards „Pierrot le fou“ – einer der Lieblingsfilme Baaders – zum Ausreißer, der seiner bürgerlichen Umwelt den Kampf ansagt. „Baader“ ist – so Roth – der Film, den Baader selbst über sich gemacht hätte. Diese Selbststilisierung hat aber vor allem den Effekt einer Dekonstruktion des Mythos, da die ihm zugrunde liegenden Mechanismen sicht- und durchschaubar sind. (vgl. Baumann 2010, S. 254f.)

Baaders Opponent ist im Film nicht mit der gesichtslosen Masse an Polizisten, sondern klar mit der Figur des BKA Chefs Kurt Krone definiert. Die beiden trennt aber nicht das klassische Gut-Böse-Schema, denn Krone äußert schon in seiner ersten Szene, in der er auf einer SPD-Veranstaltung eine Rede hält, Sympathien gegenüber den tausenden Jugendlichen, die auf den Straßen Deutschlands gegen das marode System demonstrieren und Herrschaftsmechanismen aufbrechen wollen: Horst Herold, an den Krone Krone Figur angelehnt ist, gilt als einer der „linken“ innerhalb der SPD. Im Film nimmt er gegenüber Baader beinahe so etwas wie eine Vaterfigur ein. Die beiden stehen zwar auf verschiedenen Seiten, wissen jedoch darum, dass sie sich gegenseitig brauchen, was sie sich beim nächtlichen Treffen auf einem Autobahnparkplatz eingestehen. Das ist so wie bei John Wayne und Montgomery Clift in Howard Hawks „Red River“ (1948), wo Vater und Sohn aus Sturköpfigkeit zu erbitterten Feinden werden, die sich erst nach einem erbitterten Showdown und dem beherzten Eingreifen einer jungen Frau versöhnen. In „Baader“ kommt es unter den Lebenden nicht mehr dazu. Aber wenn sich Krone am Ende über den zerschossenen Körper seines „Gegenspielers“ beugt und ihn vergebungsvoll ansieht, erweckt das gewisse Assoziationen zur Pietà.



Abb. 9: Schlusszene „Baader“: Krone beugt sich über den tödlich verwundeten Terroristen

7.14. Der Baader Meinhof Komplex (2008)

Authentizität versus Genremuster – zwischen diesen beiden Stühlen bewegt sich die in den letzten Jahren bekannteste und den Blick auf die „Bleierne Zeit“ bestimmende Produktion zum Thema RAF – „Der Baader Meinhof Komplex“. Basierend auf dem gleichnamigen Buch Stefan Austs, dem „Standardwerk“ zur RAF, zeichnen Aust, der Regisseur Uli Edel sowie der Produzent Bernd Eichinger zehn Jahre deutscher Geschichte in 155 Minuten nach. Ausgehend von der Erschießung des Studenten Benno Ohnesorgs durch einen Polizisten am 2. Juni 1967, entwirrt sich der Knoten der Gewalt im Film quasi wie von selbst. Wie es ausgeht, ist ohnehin klar: Die Landshut wird gestürmt, Baader, Ensslin und Raspe werden tot in Stammheim aufgefunden und Schleyer wird im Wald erschossen. Dass es mit der RAF nicht so schnell vorbei ging und die Organisation noch bis in die 90er Jahre das Land mit gezielten Anschlägen erschüttert hat, tut weiter nichts zur Sache. 30 Jahre „Deutscher Herbst“ – es hat niemanden verwundert, dass dieser Film zu diesem Zeitpunkt erschienen ist.

In der Berichterstattung zum Film war überwiegend von gegensätzlichen Begriffen die Rede: Kritiker sahen im Film vorwiegend eine Glorifizierung der RAF und ihrer „Köpfe“, die Filmemacher hingegen sprachen von der „Zertrümmerung des Mythos RAF“. Laut Eckhard Fuhr, Kritiker der deutschen Tageszeitung „Die Welt“, wurde „Der Baader Meinhof Komplex“ zum Kriegsfilm, der das Kinopublikum 30 Jahre nach dem „Deutschen Herbst“ nicht vom Mythos der RAF befreie, sondern diesen Mythos vielmehr durch die konsequent an Genremustern orientierte Erzählweise befeure. (vgl. Fuhr 2008)

Dem halten die Filmemacher entgegen, dass sie sich beispielsweise bei den Schießereien genau an Polizeiberichte hielten. „Die Täter gingen mit einer unbeschreiblichen Brutalität vor. Insgesamt 119 Kugeln feuerten sie auf Schleiers Begleitmannschaft. Bei Buback waren es 15 Schüsse und genau die habe ich gezeigt. Auch die Schüsse bei der Baader Verhaftung waren abgezählt. Das sind keine Erfindungen oder Übertreibungen, es wurde so viel geschossen.“ – so Regisseur Ulrich Edel im Interview im Presseheft des Films. (Constantin Film 2008, S. 19) Ein „Stirb langsam – Jetzt erst recht an deutscher Geschichte“ ortete Georg Seeßlen in seinem Artikel „Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt“ (2007).

Die Sympathiewerte liegen im Film ganz deutlich bei den Terroristen, was auf ihre Besetzung zurückzuführen ist: Moritz Bleibtreu als Andreas Baader, Martina Gedeck als Ulrike Meinhof und Johanna Wokalek als Gudrun Ensslin lassen von vorneherein keine abstoßenden Figuren zustande kommen. (vgl. Fuhr 2008) Zynisch mutet der Film vor allem dann an, wenn er über eine reine „Reproduktion“ von Bildern hinaus- und in den Privatbereich der Opfer eintritt: In diesem Zusammenhang ist vor allem der Eklat zu nennen, den die Szene hervorrief, in der der

Bankier Jürgen Ponto auf der Terrasse seines Hauses von Terroristen erschossen wird. An der filmischen Umsetzung sei alles falsch, so Pontos Tochter Corinna im Interview mit Bettina Röhl (der Tochter Ulrike Meinhofs) in der „Welt“:

„Während man sich anderswo bis zu korrekten Fahrzeug-Kennzeichen zu den historischen Details bekennt, verfährt man in dieser Szene frei nach Phantasie, was Haus, Interieur und Geschehen angeht. Von dem RAF-Attentat auf meinen Vater gab es bisher keine Bilder. Das war für uns immer ein gewisser Trost und auch ein Schutz. Diese falsche Überschreitung der Film-Version ins Private empfinde ich als besondere Perfidie.“ (Röhl 2008)

Im selben Gespräch kritisiert Corinna Ponto die Inszenierung der RAF-Opfer im Film: Statt die Trauer ihrer Angehörigen und Freunden zu zeigen, sind es die Mörder, denen Gewissensbisse zu schaffen machen und die der Film so mit zusätzlicher Sympathie aufwertet. In „Der Baader Meinhof Komplex“ vollzieht sich den filmischen Tigersprung in die Vergangenheit: Wo zu Beginn des neuen Jahrtausends von Regisseuren wie Christian Petzold, Volker Schlöndorff oder Christoph Roth mehr oder weniger neue Wege beim Erzählen der Geschichte gegangen wurden, orientiert sich Uli Edels Film vielmehr an deren Vorläufer „Todesspiel“. Es scheint wieder angesagt zu sein, zu „zeigen, wie es wirklich war“. Ausgespart werden wiederum der politische Diskurs, der sich in den Schriften der RAF findet, sowie die kommunikativen Prozesse, die zu ihrer Gründung führten. Stattdessen zeigt uns der Film aufs Neue, wie der Terror der RAF aussah, wie viel Blut bei der Schleyer-Entführung spritzte und die Frage, die seit 30 Jahren ganz Deutschland bewegte, wer Schleyer nun tatsächlich erschossen hätte, wird ebenfalls – zumindest im Vorbeigehen – beantwortet. (vgl. Kriest 2008) Penibel rekonstruiert „Der Baader Meinhof Komplex“ Zeitgeschichte, ohne jedoch eine eigene Vision oder gar neue Erkenntnisse zu bieten. (vgl. Huber 2008)

„Der Baader Meinhof Komplex“ ist 2008 nicht der einzige Film, der sich (noch einmal) dem Terror der RAF widmet – am 30. November strahlt die ARD das Dokudrama „Mogadischu“ von Roland Suso Richter aus. Mit wackeliger Handkamera gefilmt, rekonstruiert dieser Film die Entführung der Landshut und ihre Odyssee, die mit der Erstürmung durch die GSG 9 ihr Ende findet. Während in „Todesspiel“ der Politik Helmut Schmidts ein Denkmal gesetzt wird, fokussiert der Film vor allem auf den Befreiungseinsatz des Spezialkommandos unter Oberstleutnant Ulrich Wegener. Der Film wird am 04. Februar 2009 mit der Goldenen Kamera als bester Fernsehfilm ausgezeichnet und auch die Kritik gibt sich euphorisch: Endlich würde jemand die Geschichte des Deutschen Herbstes aus einer

angemessenen Perspektive [nämlich aus der der Opfer des Terrors, Anm.] erzählen (vgl. Hanfeld, 2008) – einer Sichtweise, der man nur bedingt zustimmen kann, stehen diesen Opfern doch mindestens gleichberechtigt ihre Befreier gegenüber, von denen ein besonders heroisches Bild gezeichnet wird.

7.15. Schattenwelt (2008)

Mit „Schattenwelt“ erscheint bereits wenige Monate darauf ein dritter (Kino-)Film, der im medialen Wirbel um den „Baader Meinhof Komplex“ allerdings weitgehend untergeht und wenig Beachtung geschenkt wird. Zu Unrecht, denn Regisseurin Connie Walter legt – einmalig im deutschen Kino – den Blick frei auf die Angehörigen der Opfer des RAF- Terrors und vermag ihn in beklemmenden, beinahe farblosen Bildern einzufangen.

Am Beginn des Films steht die Freilassung des ehemaligen Terroristen Volker Widmer, der 22 Jahre hinter Gittern saß. Damals hätte ein Bankpräsident entführt werden sollen, doch die Aktion ging schief: Er wurde von Volker und seinen Kameraden erschossen, ein zufällig anwesender Gärtner ebenfalls. Der Medienrummel ist groß, aber die wartenden Journalisten werden ausgetrickst und Widmer verlässt mit seiner Anwältin Ellen das Gefängnis fast unbemerkt, nur ein Passant ruft ihm zu: „Dich kenn’ ich, du Schwein!“ Ellen hat Volker ein kleines Appartement in einem Wohnblock besorgt, von dort aus soll er in sein neues Leben starten. Wenig später lernt er seine Nachbarin Valerie kennen. Der jungen Frau hat man ein paar Monate zuvor ihren Sohn Robbie weggenommen, weil sie ihn heftig geschlagen hatte, nachdem sie herausfand, dass er in einem Supermarkt etwas geklaut hatte. Valerie und Volker freunden sich an, aber schon bald erkennt er, dass sie auch mit seiner Vergangenheit bestens vertraut ist. Volker will von Ellen unbedingt herausfinden, wo seine ehemalige Geliebte Marita, mit der er noch einige alte Rechnungen offen hat, jetzt lebt. Sie ist nicht nur die Mutter seines Sohnes, sondern war außerdem bei dem verhängnisvollen Anschlag dabei, hatte sich aber vor Gericht aus der Affäre gezogen. Als er die Adresse erhält, machen er und Valerie sich auf den Weg nach Berlin. Auf einem Rastplatz erzählt sie ihm, dass Volker bei dem Anschlag damals ihren Vater, den Gärtner, erschossen hat und zieht eine Pistole. Er kann sie beruhigen, indem er ihr sagt, dass nicht er, sondern Marita damals geschossen hat. In Berlin angekommen trickst sie ihren Mitfahrer aus, sucht Marita alleine auf und zwingt sie mit vorgehaltener Waffe, die Wahrheit zu sagen. Verängstigt verrät sie ihr die Adresse von Samuel, dem gemeinsamen Sohn, und dass Volker sowohl den Banker als auch ihren Vater erschossen hat. Valerie und Volker suchen zusammen seinen Sohn auf, der mit seinem Freund in einer abgelegenen Villa lebt. Bei dem Wiedersehen kommt es zur Auseinandersetzung:

Valerie bedroht Samuel mit ihrer Pistole, ein Schuss löst sich, aber getroffen wird sein Freund. Sie und Volker fliehen gemeinsam zu dem Supermarkt, der jetzt dort steht, wo früher die Villa des Bankiers stand. Volker sagt ihr, dass er es war, der ihren Vater auf dem Gewissen hat. Wortlos steigt sie in den Wagen und fährt weg. Die letzte Einstellung des Films zeigt den seiner Mutter auf dem Feldweg hinterher radelnden Robbie.

Gerade im Vergleich zu den beiden anderen „zeitgenössischen“ Filmen, überzeugt „Schattenwelt“ vor allem dadurch, dass er andere Fragen stellt und dadurch tiefer blicken lässt: Er fragt beispielsweise nach den Wunden der Vergangenheit, und was sie mit ihren Trägern anstellen, verzichtet aber darauf, diese Wunden mit Bildern zu belegen. Wenn Volker, Marita oder auch Valerie von der Vergangenheit erzählen, so tun sie dies mit Verzweiflung, Angst und Ratlosigkeit in ihren Stimmen.

Spannend ist das besonders in den Momenten, in denen man als Zuschauer bestenfalls von der Verbindung zwischen Volker und Valerie ahnt, sie im Film aber noch nicht offenbart ist: Auf der Fahrt nach Berlin mustert er sie genau und sagt ihr dann, dass sie damals gute Chancen gehabt hätte auch bei ihnen aufgenommen zu werden. Andererseits macht es sich der Film zu einfach, was man an den „Schicksalen“ der Söhne und Töchter von Terroristen und Opfern ablesen kann: Sohn Samuel versteckt sich hinter einer technisch hochgerüsteten Schutzwand von Überwachungskameras und hohen Zäunen – weil, so erklärt es sein Lebensgefährte Talat, der Schatten der RAF-Vergangenheit der Eltern noch immer über ihm schwebt. Die Tochter des Opfers hingegen scheint mit ihrer Vergangenheit ebenfalls nicht klar gekommen zu sein – und hat dies an ihrem eigenen Kind ausgelassen. Auch das – in der Logik des Films – eine Folge des Kindheitstraumas, des RAF-Schattens. Die beiden Täter hingegen haben mit ihrer Tat abgeschlossen, er will Marita nur noch finden, um ihr das schuldig gebliebene Geld wegzunehmen und möglicherweise Kontakt zu seinem Sohn zu finden. Valerie hingegen konnte vielleicht nie so richtig anfangen zu leben und sieht jetzt den Augenblick für Vergeltung gekommen. Von ihrem Schuss getroffen wird allerdings derjenige, der mit alledem am Wenigsten zu tun hat. Als am Schluss die ganze Wahrheit ans Licht kommt, ist längst klar, wie unwichtig sie inzwischen geworden ist. Im Film gibt es keine Versöhnung mit der Vergangenheit, keine „Guten“ und „Bösen“. Er zeigt deutlich, dass das Kapitel RAF-Terrorismus längst nicht abgeschlossen ist, und schon gar nicht in Form von akkurater Geschichtsrekonstruktion abgeschlossen werden kann: Die Geschichte bestimmt noch immer über die Gegenwart der Betroffenen.

So gesehen macht der Filmtitel natürlich Sinn und findet in den farblosen, grau-blauen Bildern seinen weiteren Ausdruck: Das bedrohliche Schwarz der Schatten kommt so noch stärker zum Tragen.

7.16. Wer wenn nicht wir (2011)

Eines der wesentlichen Themen aller Filme, die sich der Biografien der RAF-Terroristen annehmen, ist immer deren Beziehung zu ihren Eltern. Andres Veiel, der sich bereits 2002 in dem Dokumentarfilm „Black Box BRD“ mit der RAF auseinandersetzte, präsentiert 2011 „Wer wenn nicht wir“, den Film, der zwar den Schlusspunkt in der Rückschau für diese Arbeit bildet, aber bestimmt nicht die letzte Bearbeitung des Themas sein wird. „Wer wenn nicht wir“ versucht anhand der Biografie Gudrun Ensslins der Frage nachzugehen, wie aus jungen, politisch engagierten Menschen Terroristen und Mörder wurden.



Abb. 10: Hier ist die Welt für Bernward und Gudrun noch in Ordnung.

Ensslin scheint eine noch größere Faszination auf deutsche Filmemacher auszuüben als Baader und Meinhof und der Grund dafür könnte in ihrer „Vorgeschichte“ liegen, die der Film darlegt: Die 1940 geborene, streng erzogene Pastorentochter, die als einzige in der Familie studieren darf und die ein Jahr lang in den USA gelebt hat, trifft in einer Vorlesung Anfang der 60er Jahre auf den ambitionierten jungen Schriftsteller und Verleger Bernward Vesper. Dessen Vater machte sich im Dritten Reich als Blut- und Boden Autor einen Namen und hat seine nationalsozialistische Gesinnung auch nach dem Krieg nicht abgelegt: „Die Katzen sind die Juden unter den Tieren“ sagt er in einer Rückblende zu seinem kleinen Sohn. Trotz der Abscheu, die Bernward gegenüber seinem Vater empfindet, kommt er nicht von ihm los und entschließt sich später als Verleger sogar dafür, seine Werke (erfolglos) wieder aufzulegen und ihnen eine Neubewertung möglich zu machen. Auch Gudrun kämpft mit der Mitschuld ihres Vaters an den Naziverbrechen: Der Pastor hatte sich noch zu Kriegsende freiwillig für Hitler in den Kampf gestürzt. Bernward und Gudrun verlieben sich ineinander, mit ihrem selbst gegründetem Verlag halten sie sich nur schwer über Wasser und seine Versuche, die Arbeit seines Vaters zu rehabilitieren, stoßen bei Gudrun auf Ablehnung. Mitte der 60er Jahre ziehen die beiden nach Berlin, wo sie u. a. als Wahlhelfer für die SPD arbeiten. Ihre Beziehung – so stellt es der Film dar – ist aufgrund der nicht verarbeiteten Konflikte mit ihren übermächtigen Vaterfiguren von Höhen und Tiefen

geprägt: Er betrügt sie, sie beginnt sich selbst zu verletzen. Als Gudrun 1967 Andreas Baader kennen lernt und seiner raubeinigen Art verfällt, gerät Bernwards Drogenkonsum außer Kontrolle. Die beiden trennen sich, trotz des gemeinsamen Sohnes Felix (*1967) – sie geht in den Untergrund, er in die Psychiatrie, wo er seinen Roman „Die Reise“ (1986 ebenfalls verfilmt, Anm.) schreibt und sich 1971 das Leben nimmt.

„Wer wenn nicht wir“ wirft interessante Fragen und Aspekte im Bezug auf die Vorgeschichte der RAF Terroristen und ihre Familienverhältnisse auf: Etwa, wie sehr die Verbindung ihrer Eltern zum Nationalsozialismus ihre eigene Geschichte beeinflusst hat und wie wenig deren NS-Vergangenheit aufgearbeitet war. Wieder ist es eine literarische Vorlage, die dem Film als Ausgangspunkt dient: die 2003 von Gerd Koenen herausgegebene Studie „Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus“. Dennoch behandelt der Film diese Fragen nur an der Oberfläche und findet mehr Gefallen daran, Farben, Mode und Musik der 60er Jahre zu rekonstruieren. Dabei entstehen allerdings keine aufgeladenen, ikonartigen Bilder mehr, die – wie etwa in Roths „Baader“ die Mythenbildung je nach Lesart unterstreichen oder konterkarieren, sondern harmlose, sich selbst genügende Impressionen aus einer (aus heutiger Sicht) längst vergangenen Zeit: Märchenbuch BRD. Mehr als das bedient der Film zahllose Klischees, indem er beispielsweise zu Beginn Filmaufnahmen von den Bomben in Vietnam und den Protesten in den USA zeigt, dazu „Street Fighting Man“ von den Rolling Stones auf der Tonspur.

Wenn im letzten Drittel auch noch Andreas Baader als Figur auftaucht, der in diesem Film noch etwas hübscher, noch etwas frecher und vor allem noch etwas erotischer als alle anderen Baader-Darsteller bisher rüberkommt, stellt er – wie schon so viele andere Filme vor ihm – den Weg von Liebe in den Terrorismus als rein libidinöse Kausalität dar. Mit den Re-enactments der Ereignisse vom 2. Juni 1967, den Kaufhausbrandstiftungen und den Gerichtsverhandlungen wirft Andres Veiel erneut die Bildermaschinerie an, die reinste Wiederverwertung längst bekannter RAF-Memorabilia betreibt, ohne neue Horizonte zu eröffnen.

Immerhin gibt der Film in der Figur Christianes, der Schwester Gudruns, die Gewissheit, dass nicht alle unter diesen Vorzeichen geborenen Deutschen an den Sünden ihrer Väter zerbrochen sind.

8. ITALIA – A MANO ARMATA?

Während im deutschen Kino die Auseinandersetzung mit dem Thema Linksterrorismus in den 70er Jahren den Autorenfilmern vorbehalten ist, zeigt sich in der italienischen Filmlandschaft jener Zeit ein anderes Bild. Wie bereits in den obigen Kapiteln zur Filmgeschichte des Landes beschrieben, dominieren vor allem zwei Genres das Geschehen: Der Western und die Komödie. Ersterer ist durch die „Dollar“-Trilogie von Sergio Leone Mitte der 60er Jahre auf dem Höhepunkt und lässt eine regelrechte Industrie entstehen. Es vergeht kaum eine Woche, in der nicht zwei oder drei „Spaghetti“-Western die Leinwände erreichen. Anfang der 70er Jahre ist dieser Markt übersättigt: Die Filme werden entweder brutaler oder klamaukhafter (bestes Beispiel hierfür sind die ersten Filme mit Bud Spencer und Terence Hill, die vor allem im deutschsprachigen Raum für einen Boom der Westernkomödie sorgten) – fast ausnahmslos aber billiger produziert. Legte man zu den Glanzzeiten noch besonderen Wert auf prachtvolle Sets (ein Großteil der Filme wurde in der Nähe von Almeria in Spanien gedreht), dienen nun die wenig spektakulären Graslandschaften vor den Toren Roms als Szenerie. Auf der anderen Seite entstehen im Zuge der 68er-Bewegung Western mit politischem Anspruch: Angesiedelt zur Zeit der mexikanischen Revolution von Villa und Zapata, wo dieselben Zeichen und Farben wie auf der italienischen Flagge wehten und der Schlachtruf „Viva la Revolución!“ durch die Reihen ging. In gewisser Weise treffen in diesen Filmen also die Ideologien der 68er-Bewegung, welche sich gegen die bestehende Staatsordnung richten, und der Geist der zeitgleich stattfindenden Revolutionen in Lateinamerika aufeinander. (vgl. Uva 2007, S. 16)

Die Geschichte der mexikanischen *Peones* ist für diese Art von Filmen einfach passender als die der indianischen Ureinwohner Nordamerikas, da sie das „schmutzige“ Proletariat verkörpern – ihnen konnte man, zumindest auf der Leinwand, den „Anschein von Würde im Rahmen einer Gegenposition zur bürgerlich-kapitalistischen Mentalität, die in den Filmen von verschiedenen Großgrundbesitzern, Heersanführern und Politikern, die zu allem bereit sind um den *status quo* zu erhalten, repräsentiert wird.“ (Uva / Picchi 2006, S. 36)

Als erster Western dieser Art gilt „Quien sabe?“ (Töte Amigo, 1967), in dem ein mexikanischer Revolutionär von einem amerikanischen Söldner gezwungen wird, seinen Anführer umzubringen. Regisseur Damiano Damiani hat in seinem Werk immer wieder politische Zustände und Anliegen mit den Formeln des Genrekinos formuliert – man denke hierbei an seinen Justizthriller „Confessione di un commissario di polizia al procuratore della

repubblica“ (Der Clan, der seine Feinde lebendig einmauert, 1971) oder seine weit über Italiens Landesgrenzen hinaus berühmte Fernsehserie „La piovra“ (Allein gegen die Mafia, 1984).

Sergio Sollima kreiert gemeinsam mit Darsteller Tomas Milian in der Rolle des gewitzten wie rebellischen Gauners Cuchillo eine Trilogie politischer Western: „La resa dei conti“ (Der Gehetzte der Sierra Madre, 1967), „Faccia a faccia“ (Von Angesicht zu Angesicht, 1967) (Milian verkörpert hier nicht Cuchillo, sondern den Bandenführer Bennet) sowie „Corri uomo, corri“ (Lauf um dein Leben, 1968). Sergio Corbucci ergänzt die politischen Anliegen dieser Filme in seinen drei Beiträgen „Il mercenario“ (Mercenario – Der Gefürchtete, 1968), „Vamos a matar, companeros“ (Zwei Companeros, 1970) und „Che c’entriamo noi con la rivoluzione“ (Bete, Amigo!, 1972) mit einer Prise Komik. Und schließlich siedelt Sergio Leone seinen letzten Western „Giù la testa“ (*Todesmelodie*, 1971) nicht nur in der Zeit der mexikanischen Revolution an, sondern erstellt mit der Hauptfigur, dem irischen Anarchisten und Terroristen Sean Malroy, der stets ein rotes Halstuch umgebunden hat, die Verknüpfung zu den Guerilla-Aktionen, die Italien Anfang der 70er Jahre erschüttern. Es verwundert also kaum, dass sich einige italienische Terroristen immer wieder auf den Film bezogen, beispielsweise beim Anschlag auf das Firmengebäude der Face Standard am 1. Februar 1977 mit dem Schlachtruf „Giù la testa, coglioni!“ (frei übersetzt: Ab mit den Köpfen der Arschlöcher!) (vgl. Uva, S. 16f.)

8.1. Genrefilme: Polziottesco

Der Erfolg amerikanischer Großstadtt thriller wie „Dirty Harry“ oder „Shaft“ läuten jedoch einen Generationswechsel ein: Es ist schlichtweg an der Zeit, die staubigen Stiefel gegen schnittiges Schuhwerk, das Pferd gegen motorisierten Untersatz und die Revolver gegen handliche Pistolen umzutauschen. Verbrechen und Unrecht trägt sich nicht mehr ausschließlich auf der Prärie zu, sondern sind „urbanisiert“, dazu ändern sich auch der Stil und die Erzählweise dieser Filme. Der Western ist in den italienischen Ballungszentren angekommen. Die Helden des „Polziottesco“-Films, also des Polizistenfilms, sind immer noch einsame Kämpfer für Recht und Ordnung – aber sie ähneln dabei mehr ihren amerikanischen Vorbildern als ihren italienischen Vorgängern: Im steten Zwiespalt zwischen hinderlicher Bürokratie, windigen Staatsanwälten, bestechlichen Politikern, überkritischen Medien und der aufgebrachten Bevölkerung verrichten sie ihren Dienst so gut sie können. Als erster Film des Genres gilt Stefano Vanzinas „La polizia ringrazia“ (Das Syndikat, 1972), der noch in der Tradition des bereits oben erwähnten Politthrillers „Confessione di un

commissario...“ von Damiani steht. Während Kleinganoven und Gangster die Straßen Roms unsicher machen (einer davon übrigens verkörpert vom späteren Schlagerstar Jürgen Drews), kommen Kommissar Bertone und seine Mitarbeiter kaum mit ihrer Arbeit nach. Da tritt eine Geheimorganisation auf den Plan, deren Ziel es ist, von der Justiz freigelassene Verbrecher zu exekutieren und gleichzeitig medial für die Wiedereinführung der Todesstrafe zu werben. Bertone nimmt die Spur der Organisation auf und findet schließlich heraus, dass es sich bei ihnen um eine Gruppe ehemaliger ranghoher Polizisten, Richter und Anwälte handelt – doch da ist es für ihn schon zu spät. Lino Micciché schreibt: „La polizia ringrazia“ zeigt schlussendlich sogar, dass der Faschismus seinen Platz in den Fehlern der bürgerlichen demokratischen Gesellschaft findet.“ (Micciché 1980, S. 134, zit. n. Uva, S. 24)

Es ist somit wenig verwunderlich, dass „La polizia ringrazia“ den politisch „rechten“ Terrorismus (terrorismo nero) thematisiert. Die Figuren in dem Film sind charakteristisch für das Genre gezeichnet: Der Kommissar trägt im Grunde sein Herz an der richtigen Stelle und setzt sich für die Unterdrückten ein, bei den Tätern kennt er wenig Pardon und greift zu gewaltsamen Mitteln. Doch er kann nicht wirklich durchgreifen, da ihm die rechtsstaatliche Justiz – in diesem Fall verkörpert durch den zögerlichen Staatsanwalt Ricciuti (Mario Adorf), die Hände bindet. Entsprechend verzweifelt wirkt Ricciutis Drohung, die er am Schluss an einen der Köpfe der Geheimorganisation richtet. Stellvertretend für die „linke“ Presse steht eine Journalistin, zu der Bertone privat ein sehr gutes Verhältnis pflegt und die aus idealistischer Sicht die soziale Realität untersuchen will. Dieses Beziehungsdreieck, das metaphorisch auch die drei politisch-ideologischen Richtungen (rechts, mitte, links) repräsentiert, wurde in zukünftigen Genrevertretern meist übernommen. (vgl. Pergolari 2007, S. 161)

Programmatisch dafür zeigen sich beispielsweise schon die Filmtitel, etwa „La polizia ha le mani legate“ (übersetzt: Der Polizei sind die Hände gebunden – der deutsche Verleihtitel ist indessen weitaus reißerischer: Killer Cop) von Luciano Ercoli aus dem Jahr 1974 – laut Mario Giusti der erste Polziottesco, der sich direkt mit dem Bombenattentat auf der Piazza Fontana beschäftigt. (vgl. Giusti 2004, S. 640)

Kommissar Matteo Rolandi (Claudio Cassinelli) verfolgt einen Drogendealer, der sich bei seiner Flucht in einem Mailänder Hotel versteckt, wo gerade eine internationale Tagung stattfindet. Im Hotel explodiert eine Bombe, die zahlreichen Menschen, darunter auch viele Diplomaten, das Leben kostet – die im Fernsehen gezeigten Aufnahmen der Begräbnisse sind tatsächlich jene von den Opfern des 12. Dezembers 1969. Um keinen Skandal zu provozieren, liegt der Politik viel daran, die Schuldigen möglichst rasch zu finden, doch die Hinweise sind

rar. Rolandis Partner Balsamo glaubt zumindest, den Attentäter wieder zu erkennen – doch er wird erschossen, bevor er wesentliche Hinweise geben kann. Rolandi ist nun Feuer und Flamme, den Bombenleger zu finden und den Tod seines Partners zu rächen und bedient sich dabei so manch unkonventioneller Ermittlungsmethoden. Dabei stößt er allerdings auf heftigen Widerstand von Seiten der offiziellen Ermittlungsbeamten, denn er droht mit seinen Nachforschungen eine Verschwörung auf der höchsten politischen Ebene aufzudecken.

Die „ewige“ Frage, die sich durch sämtliche Vertreter dieses Filmgenres zieht, ist immer: Wer ist der eigentliche Bösewicht? Sind es Mafia- oder Terrororganisationen und deren Killer und Strippenzieher? Sind es bequeme Apparatschiks, bestechliche Kollegen, korrupte Staatsanwälte und Politiker? Oder ist im Endeffekt der Polizist gar selbst sein härtester Gegner, weil er unerbittlich und besessen seine Ziele verfolgt und dabei selbst etwas von seiner menschlichen Würde verliert?



Abb. 11: Kinoaushang zu „Italia: Ultimo Atto?“

Der erste und einzige Actionfilm dieser Zeit, in dem dezidiert Linksterroristen der Roten Brigaden als Protagonisten agieren ist der von Massimo Pirri 1977 inszenierte „Italia – ultimo atto? – L’attentato“. Er erzählt von einer Gruppe linker Studenten und ihrem Professor, die ein Attentat auf den Innenminister planen und durchführen und somit eine Kettenreaktion auslösen, die einen Bürgerkrieg zur Folge hat. Der Film endet in einer Katastrophe, als Panzer in Rom einfahren.

Zwar ist „Italia – ultimo atto?“ wie ein Poliziottesco aufgebaut, allerdings nehmen sich Massimo Pirri und seine beiden Drehbuchautoren einige Freiheiten, das Genre zu unterwandern. Die Intention des Films liegt laut Pirri darin, „senkrecht in das Innere des Terrorismus vorzugehen, ohne eine Position einzunehmen

oder ein Urteil abzugeben, aber zu versuchen, den Terroristen an sich zu untersuchen, und zwar die Art von Personen, die ich kannte: die Unterstützer.“ (Pulici 1998, S. 62) [„andare in

verticale all'interno del terrorismo, senza prendere una posizione o tentare di dare un giudizio [ma cercando] di esaminare esclusivamente il terrorista in senso lato, cioè quel tipo di personaggio che conoscevo, i fiancheggiatori.”]

Pirri entschloss sich beispielsweise, die weibliche Hauptfigur Mara zu nennen – so wie auch die Lebensgefährtin von Renato Curcio hieß, weil sie für ihn das typische Bild einer Terroristin darstellte (vgl. Pulici 1998, S. 63). Der Anführer der Gruppe, Ferruccio, wird von Luc Merenda verkörpert, der in zahllosen anderen Poliziotteschi-Filmen die Rolle eines heldenhaften Kommissars innehatte, und hier gewissermaßen die Seiten wechselte. Ebenfalls im Bunde ist Lou Castel als Marco, der zu Ferruccios Gegenspieler wird und sich von der Gruppe abspaltet, weil er befürchtet, dass ein Anschlag sie nicht zum Ziel bringen würde und es viel wichtiger wäre, die Zusammenarbeit mit den Arbeitern wieder aufzunehmen. In einem Interview zur Entstehung des Films sagte Pirri, der sich als unabhängiger Linker definierte, über seinen Film, dass er laufend Kontakte mit Revolutionären und theoretischen Attentätern hatte und fügte hinzu, dass er zahlreiche Drohungen erhalten hatte, sich von diesen aber nicht beeinflussen ließ: „Das heutige Kino muss sich auf die Realität beziehen, auf die reale Situation der Dinge, denn das ist das einzige, das dem Kino Denkanstöße liefern kann.“ [„Il cinema oggi deve riferirsi alla realtà, alla situazione reale delle cose, l'unica in grado di offrire spunti per il cinema.”] (Satta, 1977)

8.2. Genrefilme: Komödie

Ein weiteres populäres Genre, in das die politische Spannung und die Bedrohung durch Terroristen Eingang findet, ist die Komödie. Drei Beispiele seien an dieser Stelle näher angeführt:

„Mordi e fuggi“ (Schmutziges Wochenende, 1973) bezeichnet nicht nur die typische Guerillataktik „zubeißen und abhauen“, die die Roten Brigaden von Che Guevara übernommen haben (vgl. dazu die Entführung von Sit-Siemens Manager Idalgo Macchiarini) sondern auch eine „psychiatrische Komödie“ (Uva, S. 26), in der das Trio Fabrizio, Raoul und Silvia nach einem Banküberfall einen Pharma-Industriellen sowie dessen Geliebte entführen, um die Geiseln als Druckmittel gegen Polizei und Staat einsetzen zu können. Doch den Machthabern ist das Schicksal der Gefangenen wie auch der Terroristen egal. Olaf Möller schreibt in seinem Programmtext zum Film:

„Risis finstere Vision vom forcierten Zerfall Italiens als Folge der ‚Strategie der Spannung‘ und des damit beginnenden bewaffneten Kampfs: Die Radikalen sind so

verzweifelt wie intellektuell verbaut, während sich die Bourgeoisie in ihrem Überlebenskampf für nichts zu schade ist.“ (in: Österreichisches Filmmuseum, Monatsprogramm Jänner 2010, S. 26)

In der zweiten Episode des Omnibusfilms „I nuovi mostri“ (Viva Italia, 1977) von Dino Risi, Mario Monicelli und Ettore Scola, „Autostop“, nimmt ein älterer Playboy eine junge, hübsche Anhalterin (Ornella Muti) auf einer wenig befahrenen Landstraße in seinem Wagen mit. Im Gespräch mit ihr lässt er seinem Ärger über die verkommenen Sitten der Jugend freien Lauf: „Die Jungen von heute sollen arbeiten, anstatt Bomben auf die Straßen zu schmeißen.“ Radio und Zeitungen würden beinahe täglich von brutalen Überfällen irgendwelcher bewaffneter Banden oder der Roten Brigaden und der stetig wachsenden Kriminalität berichten. Um seine These zu untermauern, blättert er die Zeitung auf, die sich die Anhalterin über den Schoß gelegt hat und liest tatsächlich in der Schlagzeile von einem Gefängnisausbruch aus einem Frauengefängnis, bei dem ganz in der Nähe drei Häftlinge entkommen seien. Während sie den Artikel weiter vorliest, gibt sie sich als eine der drei zu erkennen, greift in ihre Handtasche, und signalisiert ihm, dass sie darin eine Pistole versteckt hat. Sie zwingt den Mann, an einer Nebenstraße anzuhalten und erzählt, dass sie einen Bankdirektor mit sieben Schüssen ermordet hat. Als sie ihn auffordert, mit dem Wagen wieder auf die Hauptstraße zu fahren, will dieser nicht anspringen. Vor der offenen Motorhaube erkennt sie sofort, dass lediglich ein Kabel locker ist, er hingegen stellt sich ahnungslos. Der Mann nutzt die Gunst der Stunde, und schießt mit seiner Pistole aus dem Handschuhfach mehrmals auf die Frau, die tot zusammenbricht. Die letzte Einstellung offenbart schließlich auch das Innere ihrer Handtasche: Ein handelsüblicher Haarfön.

Regisseur Mario Monicelli braucht für seine Geschichte nicht einmal 10 Minuten, aber er bringt ein ganzes gesellschaftliches Dilemma darin auf den Punkt: Die Situation ist – und das wird hier ganz besonders deutlich – aufgrund einer aggressiven Medienberichterstattung aufgeheizt – und das berühmte Diktum der 68er Bewegung, „Trau keinem über 30“ erweist sich im Umkehrschluss als nicht weniger richtig: Vom Gitarrespielen über Drogenkonsum ist es – zumindest theoretisch – kein weiter Weg zum Bombenschmeißen – o tempora, o mores! All diese Informationen bezieht der „typische“ italienische Bürger, hier dargestellt als Familienvater, der auf der Durchreise dennoch den erotischen Reizen einer jungen Frau nicht widerstehen kann, aus den Medien. Ihr kommen seine Vorurteile und die Geschichte von den entflohenen Häftlingen erst recht entgegen: Unter dem Vorwand, eine gefährliche Terroristin

zu sein, kann sie sich den Mann vom Leib halten, der hingegen nun selbst um sein Leben fürchtet und am Schluss selbst zum Mörder wird.

Der Episodenfilm „I nuovi mostri“ – zu Deutsch „die neuen Monster“ ist der Nachfolgefilm der von Dino Risi 1963 inszenierten, makabren Komödie „I mostri“ (Die Monster), in der in zahlreichen kurzen Episoden ausschließlich unsympathische Menschen agieren, die im Zuge des wirtschaftlichen Aufschwungs alles dafür tun, um am neu gewonnenen Wohlstand teil haben zu können. In „I nuovi mostri“ scheinen sie alle in ihrem Paradies angekommen zu sein, „besser“ sind sie dadurch allerdings nicht geworden. Auch eine zweite Episode des Films reißt das Thema Terrorismus an – wenngleich in etwas anderem Kontext: In „Senza Parole“ (Ohne Worte) verliebt sich eine Stewardess (erneut Ornella Muti) in einem Hotel in einen jungen Mann, der allerdings kein Wort italienisch spricht. Beim Abendessen zeigt er ihr auf einer Landkarte, dass er aus einem arabischen Land stammt. Tags darauf verabschieden sich die beiden am Flughafen und er schenkt ihr einen Kassettenspieler, aus dem ihr gemeinsames Lied erklingt. In der letzten Einstellung sehen wir den Mann mit dicker Sonnenbrille, Espresso trinkend an einer Bar, während im Fernsehen gerade von dem Bombenanschlag auf das Flugzeug berichtet wird, in dem auch zahlreiche Diplomaten saßen. Der Nachrichtensprecher erklärt, dass die Bombe vermutlich in einem Kassettenspieler an Bord geschmuggelt wurde...

Neben „I nuovi mostri“ erscheint 1977 noch eine weitere Komödie, die weniger mit dem Linksterrorismus als solchen zu tun hat, aber einen etwas anderen Zugang eröffnet: In „Un borghese piccolo piccolo“ (Ein wirklich kleiner Kleinbürger) sieht man, was passiert, wenn Opfer selbst zu Tätern werden. Vater Giovanni Vivaldi (Alberto Sordi) tut für das Wohlergehen seines Sohnes Mario alles: Gemeinsam mit seiner Frau verwöhnt er den jungen Mann. Denn bald, so wünscht es sich der Vater, würde der Sohn endlich in seine Fußstapfen treten und als Beamter Karriere machen. Er tritt sogar den Freimaurern bei, um entsprechende Kontakte zu knüpfen und zu pflegen. Alles ist genauestens geplant – doch auf dem gemeinsamen Weg zu Marios Aufnahmeprüfung geschieht das Unglück. Die beiden werden Zeugen eines Bankraubs, Schüsse fallen und ein Querschläger erwischt Mario, der auf der Stelle stirbt. Marios Mutter erleidet nach diesem Ereignis einen schweren Schlaganfall und ist von nun an gelähmt. Am Friedhof gibt es keinen Platz für Marios Sarg, die Warteliste für ein Grab ist lang. Giovanni nimmt all dies mit stoischer Ruhe hin. Bis er bei einer Gegenüberstellung einen der Attentäter erkennt. Giovanni schweigt, verfolgt ihn, schlägt ihn bei der nächsten Gelegenheit mit einem Wagenheber bewusstlos und entführt ihn in sein

abgelegenes Landhäuschen. Dort fesselt er ihn, holt seine stumme Frau und prügelt vor ihren Augen so lange auf ihn ein, bis er tot ist. Wie der Abspann verrät, soll er nicht das einzige Opfer Giovannis bleiben.

„Un borghese piccolo piccolo“ ist in mehrerlei Hinsicht interessant: In der ersten Szene des Films sieht man Vater und Sohn beim Fischen. Der herrlichen Landschaft begegnet der Jüngere mit einer Gleichgültigkeit, die sich durch seine ganze Figurenzeichnung zieht: Er führt mit gelassener Demut aus, was ihm sein Vater oder später sonstige „Respektspersonen“ auftragen,



*Abb. 12: Auf dem Weg ins Verderben.
Aus: „Un borghese piccolo piccolo“*

ohne jemals Gefühle zu zeigen. Giovanni fängt einen riesigen Fisch, eine „bestia“, die ihn noch dazu in die Finger beißt, woraufhin er zum Stein greift und das Tier regelrecht zu Brei schlägt. Die Kamera zeigt all das mit nüchternem Blick und ohne Schwenk oder Schnitt und verdeutlicht somit: In diesem „Kleinbürger“ steckt jede Menge Aggressionspotential. Abgesehen von diesem makabren Einstieg ist „Un borghese piccolo piccolo“ in der ersten Stunde aber eine italienische Komödie in Reinkultur: Die Figuren überzeichnet, die Situationen skurril (vor allem das Aufnahme-ritual bei den Freimaurern). Alberto Sordi ist in seiner Darstellung Giovannis hochkonzentriert: Jede Geste, jeder Tonfall, jede Gangart scheint verinnerlicht – kein Wunder: Sordi war DER Star der italienischen Komödie und hat in seiner Karriere dutzende Giovanni Vivaldis verkörpert. Nach dem Unglück kippt der Tonfall des Films: Aus der „commedia all’italiana“ wird eine griechische Tragödie. Wir erfahren, dass Giovanni während des zweiten Weltkriegs in der Resistenza, also dem Widerstand, tätig war, ein Verdienst, für den ihm bis zum heutigen Tag keinerlei Anerkennung zuteil wurde. Kühn ließe sich hier die Frage formulieren, ob die neuen „Terroristen“ und Gewalttäter auf den Straßen die Faschisten von damals ersetzt hätten – aber das wäre vermutlich eine falsche Schlussfolgerung. Dennoch: Von Schicksalsschlägen gezeichnet und alleine gelassen, „mutiert“ er gewissermaßen wieder zum Soldaten, der seinen Auftrag eiskalt und minutiös berechnend ausführt: Er wartet genau ab, bis er den vermeintlichen Mörder seines Sohnes niederschlägt. Während dieser blutend und gefesselt vor ihm sitzt, erledigt Giovanni an seinem Schreibtisch Büroangelegenheiten. Der Film stellt Gewalt schonungslos und nüchtern dar – zeigt, dass sie keinerlei karthatische Wirkung besitzt. Weder erlangt Giovannis Frau ihre Sprache wieder, noch ändert sie etwas an der erbärmlichen

Situation der Leiche des Sohnes, die in einem Sarg im Lagerhaus neben unzähligen anderen steht und nicht begraben werden kann. (vgl. Steinwender 2009)

8.3. Von der Ahnung des Zerfalls – Elio Petri

In beinahe prophetischer Art und Weise haben sich Regisseure aus dem Bereich des politischen Films mit der sozialen und politischen Spannung sowie der terroristischen Bedrohung in Italien auseinandergesetzt. Insbesondere die Ereignisse des Jahres 1976 – zum einen die Re-Organisierung der Roten Brigaden nach der Verhaftung Curcios, zum anderen auch der Erfolg der Kommunistischen Partei bei den Parlamentswahlen am 20. Juni – erzeugen unmittelbare Reaktionen bei Elio Petri und Francesco Rosi – zwei Filmemacher, die bereits seit Beginn der 70er Jahre mit politisch engagierten Filmen auf sich aufmerksam machten:

In Petris Justiz-Groteske „Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto“ (Ermittlungen gegen einen über jeden Verdacht erhabenen Bürger, 1970) ermordet der Leiter der Mordkommission seine Geliebte, eine Prostituierte. Obwohl er zahllose Spuren am Tatort hinterlässt, denken seine Untergebenen nicht einmal daran, dass der Mörder ihr Vorgesetzter sein könnte. Im Gegenteil: Sie überzeugen sich und alle anderen davon, dass die Indizien nicht sagen, was sie sagen – und der „Dottore“ wird sogar zum Leiter des politischen Büros befördert. „Die Stadt ist einfach krank“, sagt er einmal – und die im Film beschriebene Versuchsanordnung scheint das zu bestätigen. „Indagine“ wird im weiteren Verlauf auch ein Film über das Jahr 1968, und über den Beginn des Bombenterrors: Beim Verlassen der Wohnung seiner toten Geliebten begegnet er einem Studenten, Antonio Pace, der ihn später wieder erkennt und deshalb ebenfalls ins Visier der polizeilichen Ermittlungen gerät. Denn der „Dottore“ ist überzeugter Anti-Kommunist und schwört seine Männer auf den Kampf gegen die „Linke“ ein: Hinter jedem Umstürzler kann ein Verbrecher stecken und umgekehrt. Als in einem Ventilatorschacht des Kommissariats eine Bombe hochgeht, ist ein für alle Mal „Schluss mit der Toleranz“ und ein Haufen demonstrierender Studenten wird festgenommen. Der Umgang mit Autorität, all den Psychopathologien und schrecklichen Karikaturen, die sie begleiten, ist das wahre Thema des Films. (vgl. Minuz 2007, S. 139)

Drehbuchautor Ugo Pirro erinnert sich 2001 an diese Szene:

„Die Dreharbeiten zum Film waren gerade vorbei, als die Bombe auf der Piazza Fontana explodierte und wir hatten Angst, dass unser Film nicht öffentlich aufgeführt werden würde, aufgrund dieses verdächtigen Zufalls zwischen Nachrichten und Einbildung (...) Am darauf folgenden Tag schienen die Bilder aus den Nachrichten

wie aus unserem Film gerissen: Aus Fiktion wurde Realität. Wir waren Propheten und riskierten, teuer dafür zu bezahlen.”

[„erano da poco finite le riprese del film quando a piazza Fontana scoppiò la bomba della strage, tememmo che il nostro film non sarebbe stato mai proiettato in pubblico per quella coincidenza sospetta fra cronaca e immaginazione (...) All'indomani di Piazza Fontana, i reportage dei telegiornali sembravano sequenze strappate al nostro film; la finzione diventò realtà. Eravamo stato profetici e rischiavamo di pagarla cara.”]
(Pirro 2001, S. 65)

Um wieder auf 1976 zurück zu kommen: Elio Petri verfilmt in diesem Jahr Leonardo Sciascia zwei Jahre zuvor erschienenen Roman „Todo Modo“ – und erweist sich erneut als „prophetisch“ was das Zusammentreffen von Realität und Fiktion betrifft:

Wie jedes Jahr treffen sich die führenden Politiker, Industrielle und Bankiers sowie weitere Mitglieder der christlichen Partei in einem unterirdischen Gebäudekomplex um sich in Klausur zu begeben. Nur dieses Jahr ist alles anders: Denn draußen wütet eine Epidemie, die im ganzen Land bereits zahllose Todesopfer gefordert hat. Und neben der spirituellen Einkehr will der Präsident, „M.“ (eine mehr als offensichtliche Anspielung auf Aldo Moro) auch in den eigenen Reihen für Ordnung sorgen. Mit einigen der anwesenden Priester, unter deren Leitung Prozessionen und sonstige Übungen abgehalten werden, kommt es zu Konflikten, da sie vermuten, ihre Gäste verfolgen unehrliche Absichten. Tatsächlich haben die Politiker nicht die Meditation im Sinn, sondern sind vor allem hier, um ihre Strategien zu besprechen, ihre eigenen Positionen zu verbessern – was selbstredend nur auf Kosten anderer gehen kann. Als die ersten Toten gefunden werden, bricht Panik aus. Ist die Epidemie mittlerweile zu ihnen durchgedrungen, oder stecken Mordanschläge aus den eigenen Reihen dahinter? Sobald mutmaßliche Verdächtige überführt sind, sterben diese auf ebenso mysteriöse Art und Weise. Zum Schluss flieht M. mit dem letzten Verbliebenen hinaus ins Freie, wo er nur die Leichen seiner toten Freunde und Mitstreiter findet – und ebenfalls erschossen wird.

Politik und Kirche scheinen in Italien verwickelt zu sein, wie sonst nirgendwo – ein Verhältnis, aus dem sich Spannungen ergeben. Diese Spannungen hat „Todo Modo“ zum Thema, etwa, wenn Voltrano, einer der anwesenden Politiker, seinen Kollegen vorschlägt, gemäß den Regeln des Heiligen Ignazius zu fasten, um die eigene Maßlosigkeit zu zügeln, und es zu heftigen Protesten kommt. Bei der darauf folgenden Ansprache M.s verweist dieser auf die 30 Jahre, in denen sie nun alle gemeinsam die Geschicke des Landes geleitet haben:

„Eine Zeitspanne, in der es zur Aussöhnung zwischen Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart, zwischen Religion und Politik, zwischen öffentlicher und privater Unternehmungen, Nord und Süd, Links und Rechts, Reich und Arm, Löhnen und Preisen – zwischen uns und den anderen – gekommen ist.“ Jetzt sei es an der Zeit, sich neu zu orientieren, sich selbst wieder auf Kurs zu bringen oder sich das eigene Scheitern einzugestehen. „Todo Modo“ summiert in dieser kurzen Passage den Weg, den Italien unter knapp 30 Jahren DC gegangen ist und bringt dabei das Dilemma, das Elio Petri in seinen Filmen immer wieder beschrieben hat, hervor: Seine Filme sind unangenehm – vor allem in einer Gesellschaft, die – wie Petri einst selbst sagte – in allem das Angenehme suche, sogar in der Verpflichtung.



Abb. 13: Gian Maria Volontè (rechts) sucht spirituellen Beistand bei Marcello Mastroianni (l.)

In den beiden Jahren zwischen der Veröffentlichung des Romans und der Verfilmung finden einige einschneidende Veränderungen in der italienischen Gesellschaft und innerhalb der DC statt: Die Partei verhindert bereits 1970 erfolglos die Einführung des Scheidungsrechts in Italien und trägt mit ihrem harten Kurs zur Stärkung der PCI bei – es verwundert daher nicht, dass in Sciascias Roman die Mächtigen aus der DC als

verfehlt Geistliche beschrieben werden. Über die Verbindung zwischen Buch, Film und der wenig später tatsächlich eintretenden Ermordung Moros schreibt Sciascia in „Die Affäre Moro“, dass er und Petri von den damaligen Machthabern beschuldigt worden seien, die Realität mit ihren Arbeiten herbeigeführt zu haben. (vgl. Sciascia 1989, S. 29)

Vor allem konservative Politiker und Medien griffen den Film an (der Journalist Bartolo Ciccardini verglich Petri gar mit Joseph Goebbels), der aufgebaut ist wie eine mittelalterliche Darstellung der „Passionsgeschichte“: Der schrittweise Abstieg in die Unterwelt, wo M., also Aldo Moro, mit seinen Reden den Unterschied zwischen der Maske und dem realen politischen Körper aufheben will. (vgl. Minuz, S. 140f.)

Petri legt seine Ideen zur Konstruktion M.s im Folgenden dar:

„Ich habe den Film mit dem Gedanken gedreht, dass M. für alles selbst verantwortlich wäre und er am Schluss seine eigene Exekution anordnet. (...) Man könnte sagen, hier bestätigt sich, dass sich die jetzige Führungsriege der DC seit einigen Jahren so verhält

wie bei einer spirituellen Übung, vorherbestimmt zu ihrer Verurteilung, bzw. ihrer Auslöschung.“

“Ho girato il film con l’idea che il responsabile fosse M., e che lui stesso poi ordina la propria esecuzione. (...) Si può dire che la verifica che l’attuale gruppo democristiano sta conducendo da qualche anno, sembra proprio come un esercizio spirituale, predeterminato per la sua condanna, ossia per la sua estinzione.” (Gili 1978, S. 206)

Die metaphysischen Qualen jener spirituellen Übungen und die politischen Qualen des Staatsmannes Aldo Moro zeigen sich laut Petri in der dunklen, schwermütigen Sprache des Protagonisten. Er sei jemand, der sich entschieden habe, undurchschaubar zu bleiben, weil er seinen Mitstreitern nicht mehr vertrauen kann. Er trug die Macht wie das Kreuz, unnachgiebig, mit schwermütiger Verbissenheit. (vgl. Tassone 1981, S. 235)

Das wirklich Bemerkenswerte an Petris Film ist, dass er die politische Gegenwart und die Lage, in der sich die DC zu dieser Zeit befand, erkannte und zum Ausdruck bringen konnte: Die Mächtigen des Landes sind mit sich selbst beschäftigt, sie geben sich in überhöhten Exerzitien der Lächerlichkeit des Publikums preis und sehen indessen die wahren Probleme nicht, welche zum Schluss auch ihren „ersten Mann“ zum Aufgeben zwingen. Wieder sollte die Realität das Kino einholen: Der Stern der DC war zu jener Zeit bereits am Sinken: Mit der Legalisierung der Abtreibung Ende der 70er Jahre war ein weiterer Schritt in Richtung Modernisierung der Gesellschaft getan. 1981 wird mit der mitte-links einzuordnenden PRI (Partito Repubblicano Italiano) unter Giovanni Spadolini erstmals eine nicht-DC geführte Nachkriegsregierung angelobt. Anfang der 90er gerät die DC im Zuge der Ermittlungen der Mailänder Staatsanwaltschaft unter dem Schlagwort „Mani pulite“ in eine existenzielle Krise, als die Verstrickungen in zahllose Korruptionsskandale und die Beziehungen zu Geheimdiensten und der Mafia ans Licht kommen. „Todo Modo“ ist im Geiste der Geschichte Moros und der noch bevorstehenden Dämmerung der DC weitaus näher als es viele Kommentare und weitere Filme in den darauf folgenden Jahren waren. Es genügt, einen Blick auf den Hauptdarsteller Gian Maria Volonte zu werfen, der Moro entrückt-abwesend und vermutlich doch im Geiste klarer als alle anderen in diesem unterirdischen Gefängnis darstellt: Zehn Jahre später würde er wieder in dieselbe Rolle schlüpfen, für Giuseppe Ferraras „Il caso Moro“, ein Film, der sich – ganz der journalistischen Herkunft Ferraras verpflichtet – an einer Rekonstruktion der Tatsachen versucht – und in dem die Ähnlichkeit zwischen Moro und Volonte über eine rein physische Ebene nicht hinaus geht, so wie es in zahlreichen weiteren Spielfilmen, die von historischen Ereignissen beeinflusst sind, der Fall ist. Diese

„Unsichtbarkeit des Offensichtlichen“ wie Sciascia es nennt, erlaubt es den Zuschauern, den Moro aus „Todo Modo“ zu Gunsten des naturalistischen in Ferraras Film oder des unantastbaren in Marco Bellocchios „Buongiorno, notte“ (2003) zu verdrängen. Die Ähnlichkeit, die Petri und Volonte in ihrem Film herausarbeiten, ist hingegen eine „absolute“: Sie stützt sich weder auf Aussehen noch auf Geschichte, sondern auf den Menschen, der sich in einer Art Opferhaltung mit dem Wissen um den bevorstehenden Zusammenbruch um sich herum beladen fühlt. Eine Anekdote weiß zu berichten, dass Moro den Film in einer Privatvorführung gesehen und danach darüber gesagt haben soll: „ein niederträchtiges Werk, aber unvermeidbar.“ (vgl. Minuz, S. 142ff.)

8.4. Rückkehr der Autorenfilme

Mit der Entführung, den 55 Tagen Geiselhaft und der anschließenden Ermordung Aldo Moros und der damit verbundenen Wahrnehmung von Terror im Allgemeinen und der Roten Brigaden im Besonderen, verändern sich auch die filmischen Erzählungen: Sie bewegen sich weg vom populären Genrefilm hin zum anspruchsvollem Autorenkino, das sich mit den aktuellen Ereignissen auseinandersetzt. Der Einfluss der Spielfilme aus Deutschland, die ähnliche Motive, Geschehnisse und die daraus resultierenden Ängste in der Gesellschaft thematisieren, wird an dieser Stelle erstmals sichtbar – und sollte 1981 mit dem Gewinn des Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen in Venedig für Margarethe von Trottas „Die bleierne Zeit“ – dessen italienischer Titel bezeichnenderweise „Anni di Piombo“ lautet – einen weiteren Höhepunkt finden. Ein weiterer, nicht unwesentlicher Unterschied in der Geschichte des linken Terrorismus zwischen beiden Ländern, soll jedoch an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben: Während die RAF nach dem „Deutschen Herbst“ äußerst geschwächt ist und dort die „bleierne Zeit“ sich dem Ende neigt, dauert es in Italien noch bis ca. Mitte der 80er Jahre, bis die führenden Köpfe der BR, die u. a. für die Ermordung Moros verantwortlich waren, gefasst werden. Gian Piero Brunetta beschreibt die italienische Methode, sich des Phänomens Terrorismus von Seiten des Autorenkinos zu nähern als Versuch

„die Verknüpfungen zwischen einem ‚politischen-Ich‘, das sich aufgelöst hat, und eine verzweifelte Suche nach einem ‚individuellen-Ich‘, das unfähig ist, ein eigenes Maß zu finden“ [„esplorare i rapporti tra un io politico che si è dissolto e una disperata ricerca di un io individuale incapace di trovare una propria dimensione”] darzustellen. (Brunetta 2003, S. 333)

So kehrt Gillo Pontecorvo, der Regisseur von „La battaglia di Algeri“, 1979 mit „Ogro“ nach langer Abstinenz wieder auf die Leinwand zurück – und nimmt sich in diesem Film des Untergrundkampfes der baskischen Terrororganisation ETA gegen das Militärregime von Francisco Franco an. Im Zentrum des Films stehen die Planung und Ausführung des Bombenattentats, der so genannten „Operación Ogro“ vom 23. Dezember 1973 auf Luis Carrero Blanco, dem Regierungschef Spaniens und Francos rechter Hand. Der Film sollte bereits 1976 gedreht werden, doch die Arbeiten daran verzögerten sich und schließlich legten sich auch die Ereignisse in Italien wie ein schwerer Schatten über ihn, sodass er erst 1979 fertig gestellt und veröffentlicht wurde. Pontecorvo beleuchtet die gegensätzlichen Auffassungen innerhalb der Organisation ebenso sehr, wie die Schwierigkeiten in der Kommunikation mit der „Basis“, den Arbeitern in den Fabriken – Problematiken, die sich auch ganz klar auf jene der italienischen BR beziehen. Ebenso nicht uninteressant: Manche der ETA-Mitglieder vermuten, dass sie ein Spielball der Geheimdienste seien, denen an der Beseitigung Blancos gelegen ist – dieselbe These lässt sich auf die BR und Moro ummünzen. (vgl. Uva, S. 44)

Ebenfalls 1979 erscheint Federico Fellinis „Prova d’orchestra“ (Orchesterprobe) – der vermutlich politischste Film des Kinopoeten aus Rimini: Ein Orchester trifft sich in einer alten Kirche wieder, um dort eine Sinfonie einzustudieren. Ebenfalls anwesend ist ein Fernseherteam, das die Proben für einen Dokumentarfilm aufzeichnet sowie ein Gewerkschafter, der sich in alle Entscheidungen einzumischen versucht. Mit dem Eintreffen des herrischen deutschen Dirigenten, gerät die Situation außer Kontrolle: Die Musiker beginnen gegen sein autoritäre Gehabe zu rebellieren. Anarchie breitet sich aus, ein Teil des Gebäudes stürzt ein und begräbt den Harfespieler unter sich. Die Musiker spielen zwar weiter, aber den Anweisungen des Dirigenten wollen sie nicht gehorchen.

In „Prova d’orchestra“ gibt es keine Protagonisten im eigentlichen Sinne, die Musiker bilden eine Gemeinschaft, die als Metapher für die Gesellschaft gelesen werden kann. Diese Gemeinschaft wird im Film von zwei Faktoren (= Autoritäten) gestört: Dem Gewerkschafter, der mit seinen Einwüfen und Vorschlägen ihre Integrität untergräbt, und dem Dirigenten, der ihnen Musik vorschreibt, die sie eigentlich nicht spielen wollen. Nicht zufällig ist der Dirigent ein Deutscher, denn die Momente, in denen er in eine stark akzentuierte Hitler-Sprechweise verfällt, unterstreichen seinen autoritären Charakter. Die Methoden, derer sich die Musiker bedienen, um die anfängliche Harmonie wiederherzustellen, richten sich dabei nie direkt gegen die Autoritäten, vielmehr sind sie selbstzerstörerisch und fordern Opfer in den eigenen Reihen. (vgl. Uva, S. 44f. & Castle 2003)

8.5. Tre fratelli (1981)

Wie die beiden vorangegangenen Filmbeispiele zeigen, ist das aufkeimende Interesse des „Autorenkinos“ zunächst noch einer mehr oder weniger grundsätzlichen Verhandlung von Unterdrückung und Rebellion geschuldet. Erst zu Beginn der 80er Jahre werden diese Filme konkreter und bringen die angespannte Situation in Italien zum Ausdruck. Einer der ersten und eindrucklichsten Filme dieser Art ist „Tre fratelli“ (Drei Brüder) von Francesco Rosi, der zeigt, wie sehr die politischen Umstände ins tiefste familiäre Umfeld hineinspielen: Anlässlich des Begräbnisses ihrer Mutter treffen sich drei Brüder in ihrem Elternhaus, irgendwo im Süden Italiens, wieder. Rocco, der jüngste, arbeitet in einem Erziehungsheim und muss sich dort mit aufsässigen Jugendlichen ohne Zukunftsperspektiven herumschlagen. Nicola, der mittlere Sohn, arbeitet in einer Fabrik in Turin – dem wirtschaftlichen Zentrum Italiens – und spürt die schlechten Arbeitsbedingungen dort am eigenen Leib. Raffaele, der älteste der Brüder, ist Richter in Rom. Er und seine Familie erhalten regelmäßig Drohbriefe und Anrufe von Terroristen, was vor allem seiner Frau zu schaffen macht.

Diese Grundkonstellation wird erweitert durch ihren Vater Donato, der den Tod seiner Frau erst verarbeiten muss, und durch Nicolas kleine Tochter Marta, die ebenfalls mit aufs Land gekommen ist, und somit eine „zukünftige“ Generation verkörpert. Vor allem zwischen Raffaele und Nicola gibt es unterschiedliche Auffassungen zum Thema Terrorismus: Während ersterer täglich Gefahr läuft, einem Anschlag zum Opfer zu fallen (in einer Szene träumt Raffaele, in einem Bus von ein paar Jungen als „Volksverräter“ beschimpft und angeschossen worden zu sein und sieht sich in seinem eigenen Blut liegend), kann letzterer die Frustration unter den Jugendlichen und den Arbeitern verstehen: Im Bezug auf die Niederschlagung der Streik- und Protestbewegung meint er, dass man jene, die diskutieren, eliminieren wolle und es somit nur verständlich sei, wenn diese beginnen, zurück zu schießen. Seine Einstellung bleibt trotz der Diskussionen mit seinen Brüdern diffus: Gewalt akzeptiert er im Rahmen des Klassenkampfes, einen Mord begehen käme für ihn als Lösung nicht in Frage.

Roccas Position zu diesem Thema liegt irgendwo dazwischen, seine Figur scheint zunächst wenig interessant, offenbart im weiteren Verlauf jedoch Facettenreichtum. In seinem Beruf hat er mit Jugendlichen, der Zukunft des Landes, zu tun, die durch ihre Lebensumstände jedoch an den Rand der Gesellschaft gedrängt sind, mehr noch: Denen von anderen mit Misstrauen und Vorurteilen begegnet wird. Die „anderen“ sind in diesem Fall die Polizei, die in einer der ersten Szenen Rocco befragen, da sie vermuten, einige der Jugendlichen würden in der Nacht aus dem Heim schleichen und in der Stadt auf Beutezug gehen. In seinem

Verhalten wird klar: Er will seinen Schützlingen nicht nur in ihrer momentanen Situation helfen, sondern ihm liegt daran, aus ihnen „bessere“ Menschen zu machen, sie wieder auf den richtigen Weg zurück zu führen. Welche Ausmaße dieses Verlangen in ihm hat, zeigt der Film in einer musicalartigen Traumsequenz, in der er zu Pino Daniele Schlager „Je so’ pazzo“ gemeinsam mit seinen „geheilten“ Untergebenen Abfall, Waffen und Drogen von den Straßen fegt und schließlich ekstatisch um einen brennenden Müllberg herumtanzt. Ordnung ist Roccas Obsession – deshalb versucht er alles, was diese Idealvorstellung untergräbt, auszublenden, wegzuwischen. Und vielleicht ist auch das der Grund, weshalb er als einziger von den dreien keine eigene Familie gegründet hat, und auf Nicolas Nachfrage trotzig antwortet, er würde lieber zu den Prostituierten gehen.

Die Familien Nicolas und Raffaeles stehen indessen vor schwierigen Prüfungen. Nicola hat gerade seinen Job verloren (vermutlich, weil seine politischen Ansichten seinen Vorgesetzten zu gefährlich wurden), seine Frau will sich von ihm trennen. Sein Wunsch – ebenfalls in einer Traumsequenz dargelegt – ist vor allem die Versöhnung mit seiner Frau: Er sucht sie in ihrer gemeinsamen Wohnung auf, sie streiten zunächst noch über Nicolas Engagement in der Protestbewegung, wie ihre Beziehung gescheitert ist und was mit ihrer Tochter geschehen soll. Trotzdem landen beide wie von selbst miteinander im Bett.

Raffaeles Verhältnis zu seiner Familie ist gespannt: Obwohl seine Frau und sein Sohn Todesängste in Rom durchstehen, lässt er die beiden zurück und fährt alleine zum Begräbnis. Seine Frau wirft ihm vor, sie zu vernachlässigen und die Familie durch seine Präsenz in Zeitungen und im Fernsehen absichtlich in Gefahr bringen zu wollen. Die Beschwichtigungsversuche verlaufen halbherzig – man könnte vermuten, dass es ihm Recht ist, all diesen Problemen für eine Zeit zu entkommen. Seine Einstellung zum Thema Terrorismus ist – als mögliches Opfer – mehr als deutlich: Wenn Terrorismus Überzeugung mit Angst ersetzt, so muss man ihm mit Vertrauen und Demokratie entgegentreten – denn auf Angst kann man keine Gesellschaft begründen. Raffaeles alte Freunde sitzen beim Kartenspielen in der Bar zusammen und bitten ihn zu sich. Sie haben ihn im Fernsehen gesehen und wollen nun von ihm wissen, ob es richtig sei, einen Terroristen an die Polizei zu verraten: Denn wer einen mutmaßlichen Terroristen denunziert, läuft Gefahr, selbst zur Zielscheibe zu werden, vor allem, weil solche Geschichten in den Medien ausgeschlachtet werden und man ungewollt ins öffentliche Interesse rückt. Raffaele antwortet mit einem Beispiel: Nachdem der Gewerkschafter Guido Rossa ein Mitglied der Roten Brigaden aus seinem Betrieb anzeigte, wurde er erschossen – dieser Fall hat sich 1979 tatsächlich zugetragen und wurde 2005 von Giuseppe Ferrara mit „Guido che sfidò le Brigate

Rosse“ (Guido, der die Roten Brigaden herausforderte) verfilmt. Raffaele appelliert an die Solidarität: Wäre Guido Rossa nicht alleine vor dem Richter gestanden, sondern gemeinsam mit seinen Kollegen, so könnte er noch am Leben sein. Der Ruf nach der Todesstrafe wird unter einigen der Männer laut und während die Diskussion entbrennt, setzt sich Raffaele mit einem anderen an einen Nebentisch, der meint, in Italien sei es immer so gewesen: „Sanguinaria, violenta, feroce.“ (Blutig, gewalttätig und grausam)

Auch die formale Ausgestaltung des Films ist im Hinblick auf die drei Brüder interessant: In den wenigen Einstellungen, in denen sie überhaupt gemeinsam zu sehen sind, sind sie dennoch getrennt: Entweder durch ihre Position im Raum, oder durch Objekte, die das Bild teilen:



Abb. 14, 15: Zwei Beispiele für die Trennung der drei Brüder im Bild, links durch die beiden Kerzen, rechts durch die Anordnung ihrer Sitzposition.

Die Figuren des alten Vaters, sowie Nicolas Tochter, welche beide völlig unterschiedliche Generationen als die drei Hauptfiguren des Films repräsentieren, wirken in diesem Geflecht fast wie Fremdkörper. Sie bekümmern die politischen Ereignisse, die sie umgeben, nicht, genauso wenig wie sie irgendwelche Ideologien verkörpern. In seinen Träumen flüchtet sich Donato in die Vergangenheit: Er durchlebt erneut einige Momente des Glücks mit seiner verstorbenen Frau. Obwohl ihr Verlust für ihn schmerzhaft sein muss, vergießt er als einziger keine Träne – erst als er seine drei Söhne in der Nacht streiten hört, beginnt er zu heulen. In der letzten Szene bleiben er und Marta allein im Haus zurück: Sie blicken aus dem Fenster dem Trauerzug hinterher, der den Sarg der Mutter zu ihrer letzten Ruhestätte führt. Der Film lässt sich Zeit, verweilt bei den beiden, die mehr als deutlich die Unschuld von Anfang und Ende eines Lebens symbolisieren.

Regisseur Francesco Rosi zählt zu den bedeutendsten politischen Filmemachern Italiens – ein Ruf, den er sich Anfang der 60er Jahre mit Filmen wie dem dokumentarischen „Salvatore Giuliano“ (Wer erschoss Salvatore G., 1962), in dem er den Mord am gleichnamigen sizilianischen Volkshelden rekonstruiert und durch die Enthüllung seiner Verbindungen zur

Mafia an dessen Mythos kratzt – oder „Le mani sulla città“ (Hände über der Stadt, 1963), in dem er die Verstrickungen zwischen korrupter Bauunternehmer, Politiker und Mafia darlegt. Filme, die im weitesten Sinne komplexe Zusammenhänge in einem Modell vereinfachen, das für eine möglichst breite Masse an Zuschauern verständlich ist. Leitmotive in seinen Filmen sind meist die eklatanten Gegensätze in der Gesellschaft: Stadt – Land, Privat – Öffentlich, Ratio – Gefühl. Im weitesten Sinne gilt dieser Leitsatz auch für sein Vorgehen im oscar-nominierten „Tre Fratelli“. Die drei Brüder stehen modellhaft für drei Positionen, die zu vielschichtig sind, als dass man sie einfach auf Schlagworte wie „Sympathisant“ oder „Radikaler“ herunter brechen könnte, vor allem aber für Positionen, in denen man sich unter den gegebenen Umständen wieder finden kann. Diese Umstände kanalisiert der Film zum einen in den zahlreichen Traumsequenzen, die Wünsche und Ängste der Träumenden veranschaulichen, zum anderen in medial geprägten Alltagssituationen: beim Zeitungslesen oder beim (damals noch üblichen) gemeinsamen Fernsehnachrichtenschauen in der Bar. Dadurch erlaubt Rosi den Zuschauern, sich in die Gefühlswelt der drei einzuleben und „ihre Sichtweise auf die Realität dieser Jahre zu verstehen.“ (Carocci 2007, S. 120) [„(...) intendere il loro modo particolare di interpretare la realtà di quegli anni“]

Eine zeitgenössische Kritik aus der „Rivisita del Cinematografo“ sieht das etwas anders: Ihr Autor bedauert vor allem, dass es Rosi nicht gelungen ist, gewisse Schemata in der Zeichnung seiner Charaktere zu vermeiden und er dadurch in einen belehrenden Ton verfällt. (vgl. Poppi 2000, S. 304)

8.6. La tragedia di un uomo ridicolo (1981)

Die Tragödie eines lächerlichen Mannes – In dieser Tragikkomödie widmet sich Regisseur Bernardo Bertolucci (bekannt für sein großes Nationalepos „Novecento“ (1976) ebenso sehr wie für seinen Skandalfilm „L’ultimo tango a Parigi“ (Der letzte Tango in Paris, 1972)) dem bewaffneten Kampf aus Sicht einer Familiengeschichte. Der Film definiert Terroristen als „proleatri in apnea sotto la superficie liquida della storia“ (in etwa: Proletarier, die unter der flüssigen Oberfläche der Geschichte die Luft anhalten; zit. n. Uva, S. 50) und stellt eine Verbindung zwischen dem Ende der ‚anni di piombo‘ und der gleichzeitigen Verfestigung des Machtsystems der DC, an das sich nun die PSI von Benedetto Craxi angliedert. (vgl. Deriu 1998, S. 277)

Primo Spaggiari ist ein wohlhabender Käseerzeuger aus Parma, ein Mann, der aus einfachen, bäuerlichen Verhältnissen stammt, und etwas aus sich selbst gemacht hat, obwohl er keine abgeschlossene Schulbildung vorweisen kann. Seine Frau Barbara ist von ganz anderem

Kaliber: Französin, sehr vornehm, intellektuell und einfühlsam. Eines Tages wird Giovanni, der gemeinsame Sohn, von unbekanntem Terroristen entführt, die eine Milliarde Lire für seine Auslieferung fordern. Zur selben Zeit schlittert Primos Fabrik in eine schwere finanzielle Krise, die es ihm unmöglich macht, das Lösegeld auf die Schnelle zu besorgen. Kurz darauf tauchen Laura, die behauptet Giovannis Verlobte zu sein, sowie der Arbeiterpriester Adelfo auf. Sie behaupten, dass sie in Verbindung mit den Entführern stehen. Zunächst zweifelt Primo noch an der Aufrichtigkeit der beiden. Er vermutet, dass sein Sohn, den die Staatsanwaltschaft mittlerweile selbst als Terrorist verdächtigt, mit den Entführern gemeinsame Sache macht und mit dem Geld zukünftige Aktionen finanzieren will. Dieser Verdacht erhärtet sich in Primo von Tag zu Tag, bis er plötzlich die Nachricht vom Tod seines Sohnes erhält. Er setzt weiterhin alles daran, das Lösegeld aufzubringen, um damit zumindest seine Fabrik zu retten. Bei einer fingierten Übergabe verschwindet das Geld, doch Giovanni taucht wenig später wieder – lebendig – auf.

Ein zentrales Motiv in Bertoluccis Filmografie – zumindest was seine Filme bis Anfang der 80er Jahre betrifft, ist die Konfrontation der Söhne mit ihren Vätern, bzw. Vaterfiguren. In „La strategia del ragno“ (Die Strategie der Spinne, 1969) sucht ein junger Mann nach seiner Vergangenheit und findet dabei heraus, dass sein im Krieg von den Faschisten ermordete Vater gar kein Märtyrer, sondern in Wahrheit ein Verräter war. Und in „Il conformista“ (Der große Irrtum, 1970) bietet ein verkappter Homosexueller, der sich mit allen Kräften an die Situation im faschistischen Italien anzupassen versucht, der Geheimpolizei an, seinen ehemaligen Professor und nunmehr leitenden Widerstandskämpfer zu ermorden. „La tragedia...“ verhält sich zu diesen Filmen komplementär: Hier begibt sich ein Vater auf die Suche nach dem abwesenden Sohn und muss dabei entdecken, dass dieser ein Verräter ist. (vgl. Witte 1981)

Die Erkenntnis Primos ist jene, dass „die Söhne, die uns umgeben, sind Ungeheuer, unfähig zu lachen, mit leeren Blicken, unfähig zu sprechen und aus ihrem Schweigen heraus versteht man nicht mehr, ob sie um Hilfe bitten oder dich erschießen wollen“ (zit. n. Uva, S. 50) [I figli che ci circondano sono die mostri, non sono più capaci di parlare, dal loro silenzio non capisci più se ti chiedono aiuto o ti vogliono sparare.] – ursprünglich ein Pasolini Zitat, das die Ambivalenz, mit der auch der Film „über das Unverständliche, Undefinierbare der italienischen Realität“ (Witte 1981) spielt. Niemand kann mit absoluter Sicherheit etwas über den Terrorismus sagen – deshalb bleiben die Motive und Handlungsweisen der Protagonisten im Dunkeln.

Die italienische Lebensrealität ist eine, die von den ‚Vätern‘ dominiert wird, die selbst aber Kinder geblieben sind – sichtbar im hilflosen, naiven, ja lächerlichen Verhalten Primos, der noch dazu von einem weiteren Star der italienischen Komödie, Ugo Tognazzi, dargestellt wird. Zu Beginn inszeniert er sich selbst als Kapitän (also jemand, der das Kommando innehat), dessen Schiff das Dach seiner Firma ist, von wo aus er mit einem Fernglas seine Arbeiter beobachtet, und weiß, dass er ein „lächerlicher Mann“ ist. Das habe er bereits herausgefunden, als er fünf Jahre als war – mittlerweile sei es aber sein Stil, so zu sein. Langsam aber sicher entgleitet ihm aber die Kontrolle, die er über sein Imperium zu besitzen glaubt. Allein der Titel des Films versucht die Brücke zu schlagen zwischen der „Tragödie“ und der „Komödie“ – ein weiterer Hinweis auf die Mehrdeutigkeit, die der Film zu fassen zu versucht. In diesem Zwischenraum des Unklaren verwundert es am Schluss nicht weiter, dass der Sohn völlig überraschend lebendig auftaucht – und Primos letzte Worte aus dem voice-over hallen wie eine nicht wirklich ernst gemeinte Erkenntnis und Aufforderung an die Zuschauer nach: „Was zählt ist, dass Giovanni lebt und gesund ist. Ich überlasse es euch, die Wahrheit über das Geheimnis des entführten, ermordeten und wieder freigelassenen



Abb. 16: Eine der falschen Titelseiten des Satiremagazins „Il male“ zeigt Fotos von der Verhaftung Tognazzis.

Sohnes zu ergründen. Mir ist es lieber, sie nicht zu erfahren.“ (zit. n. Carocci 2007, S. 127) [l’única cosa che conta, è che Giovanni è vivo e sta bene. Il compito di scoprire la verità sull’enigma di un figlio rapito, morto e resuscitato lo lascio a voi. Io preferisco non saperla.”]

Mit Ugo Tognazzi in der Hauptrolle gibt es aber noch einen weiteren, durchaus erheiternden Bezug zur italienischen Geschichte: 1979 posierte er als Chef der BR für das Satiremagazin „Il male“, das einige falsche Titelseiten diverser Tageszeitungen nachproduzierte und darauf mit großen Schlagzeilen und Fotos von Tognazzis Verhaftung berichtete.

Im Interview mit der „Zeit“ geht Regisseur Bertolucci auf seine Sicht der Terroristen ein:

„Das sind verwöhnte Erben, so bürgerlich wie katholisch (...) Ich kenne Leute aus diesen Reihen, die heute als brave Bankbeamte und Familienväter in London arbeiten. Keineswegs ist dies ein Film über den Terrorismus, sondern ein Film über Italien. Darüber, welchen tiefgreifenden [sic!] Wandel der Terrorismus bei den Italienern

provoziert hat. Weder hat er den Beifall noch das Engagement der Massen gefunden.“ (Witte 1981 (2))

„La tragedia...“ lief im Wettbewerb um die Goldene Palme in Cannes 1981 und wurde in seinem Heimatland mit gemischten Gefühlen aufgenommen. Kritiker bemängelten vor allem die Unentschlossenheit des Films (vgl. z. B. Spiga 1981 in Poppi 2000, S. 300), das Publikum lehnte den Film ab. Auch im Ausland waren die Kritiken gemischt: Im deutschen „Spiegel“ resümiert Urs Jenny etwa: „... ein Werk schmerzender Ratlosigkeit; aber das muß [sic!] es wohl sein, denn es spielt in einer Zeit, wo Eltern und Kinder unter demselben Dach leben können und doch in völlig verschiedenen Welten.“ (Jenny 1981, S. 240)

8.7. Colpire al cuore (1983)

Ein dritter Film, der in dieselbe Periode fällt, und sich dem Terrorismus aus einer familiären Sichtweise nähert, ist Gianni Amelios „Colpire al cuore“ (Ins Herz getroffen), und es ist erneut das Verhältnis Vater-Sohn, das im Zentrum steht. Es gibt mehrere Vermutungen, warum gerade dieses Konstrukt bei italienischen Filmemachern so beliebt ist, insbesondere wenn es um die Wurzeln des italienischen Terrorismus geht. Alan O’Leary vermutet beispielsweise, dass auf diesem Weg besonders deutlich hervorgehoben wird, wie sehr die beiden Generationen voneinander getrennt sind, die ältere jedoch unverrückbar an der Macht steht. (vgl. O’Leary 2010, S. 247)

Insbesondere in den Jahren nach 1968 änderte sich das italienische Kino insofern, als dass die vorher beschworene nationale, gesellschaftliche und familiäre Einigkeit bröckelt und eine junge Generation ihr „Erbe“ zu hinterfragen beginnt: Dieses Erbe, diese Vergangenheit, wird in Vaterfiguren sichtbar, und entsprechend als ödipaler Konflikt auf die Leinwand übertragen. (vgl. Dalle Vacche 1992, S. 15)

Bereits im Kapitel zu „La tragedia...“ bin ich auf die Bedeutung der Vaterfigur im Werk Bertoluccis eingegangen, und selbst wenn in Monicellis „Un borghese piccolo piccolo“ der Konflikt zwischen dem über-fürsorglichen Vater und dem bequemen Sohn unausgesprochen bleibt, so ist es vermutlich die Wut auf die „gewalttätige“, junge Generation, die ihn zum gefühlskalten Rächer werden lässt – nicht nur, weil sein Sohn ermordet wurde, sondern vielmehr deshalb, weil seine Mörder davon völlig unbeeindruckt weiter leben können. Vater-Sohn Beziehungen gibt es im italienischen Kino allerdings nicht erst seit den ausgehenden 60er Jahren, sie haben lange Tradition: Mal mehr – wie etwa in Luigi Zampas „Anni difficili“, in dem ein kleiner Beamter der faschistischen Partei beitrifft, nicht aus ideologischen, sondern

aus wirtschaftlichen Gründen, während der Rest seiner Familie tatsächlich zu glühenden Faschisten wird – mal weniger konfliktreich – wie etwa im berühmten „Ladri di biciclette“ (Fahrraddiebe, 1948), in dem der arbeitslose Vater und sein kleiner Sohn auf der Suche nach ihrem gestohlenen Fahrrad durch die Straßen Roms wandern.

„Colpire al cuore“ ist eine Umkehrung zu Bertoluccis „Tragedia“, in der die Rollen zwischen Vater und Sohn vertauscht sind: Der Vater, Dario (Jean-Louis Trintignant) ist Professor an der Universität von Mailand. Das Verhältnis zu seinem 15-jährigen Sohn Emilio ist angespannt: Er befindet sich in der Pubertät, ist schüchtern und verschlossen und hat mit seinem Vater wenig zu bereden. Die beiden besuchen Emilios Großmutter, als Sandro und Giulia, zwei Studenten Darios auftauchen. Während sich die Erwachsenen amüsieren, zieht sich Emilio in sein Zimmer zurück, von wo aus er die Szene beobachtet und Fotos von den Anwesenden im Garten schießt. Er entdeckt beim Durchstöbern eines alten Fotoalbums zusammen mit Sandro ein Foto seines Vaters, bewaffnet mit einer Maschinenpistole, aus dem Jahr 1944. Sandro vermutet, dass Dario sich damals im Widerstand auf der Jagd nach den Faschisten und Nazis beteiligt und viele von ihnen erschossen hat, während Emilio diese Art von Gewaltanwendung seinem Vater nicht zutraut. Einige Tage später und zurück in Mailand sieht Emilio auf seinem Nachhauseweg den Ort eines Terroranschlags, bei dem einige Polizisten, aber auch einer der Attentäter ums Leben kam. Emilio erkennt den toten Sandro wieder, und läuft geschockt nach Hause. In den Nachrichten hört er von den Hintergründen des Anschlags und er beschließt, der Polizei zu erzählen, was er weiß. Auf dem Kommissariat sieht er seinen Vater wieder, der nun ebenfalls befragt wird; danach lässt man die beiden wieder gehen. Erst zu Hause beginnen sie miteinander zu sprechen. Dario wirft seinem Sohn überkorrektes Verhalten vor und meint, er habe nur die Zeit der Polizisten vergeudet: Wenn jeder, der Sandro gekannt hat, aufs Kommissariat ginge, würde das auch nichts bringen. Emilio will den Vorfall aber nicht auf sich beruhen lassen. Als er herausfindet, dass die Polizei nach Giulia fahndet, begibt er sich auf die Suche und folgt ihr heimlich. Am nächsten Morgen belauscht Emilio zufällig ein Telefonat seines Vaters, in dem er sich mit jemandem an der Universität verabredet. Emilio vermutet, dass es sich dabei um Giulia handelt. Wieder verfolgt er sie mit seinem Fotoapparat und sein Gefühl gibt ihm Recht: Giulia trifft sich tatsächlich mit seinem Vater. Als er am Abend nicht nach Hause kommt, macht sich vor allem seine Mutter Sorgen, während Dario in seinen Unterlagen die Fotos findet, die er von ihm und seinem Treffen mit Giulia gemacht hat. Nervös verlässt Dario die Wohnung und findet seinen Sohn in einem Bahnhofslokal wieder. Er zeigt ihm die Fotos und fragt ihn, was er damit bezwecken will. Nach einem Streit verspricht Dario seinem Sohn, ihm in Zukunft ein

echter Vater und für ihn da zu sein. Trotzdem übergibt er Giulia wenig später in ihrer Wohnung ein Zugticket. Er nimmt sie zum Abschied in den Arm und erzählt ihr vom Streit mit seinem Sohn, und dass er ihm wieder nahe kommen möchte. Dafür ist es bereits zu spät: Emilio beobachtet aus sicherer Distanz, wie die Polizei das Haus stürmt und Giulia und seinen Vater verhaftet.

In „Colpire al cuore“ bleibt vieles Unausgesprochen. Das sind zu allererst Gefühle: Emilio und seine Mutter wechseln im Verlauf des Films kaum ein Wort miteinander, sie ist in ihre Arbeit als Übersetzerin vertieft und bemerkt nicht, wie sehr er ein Gespräch mit ihr sucht, und noch weniger, wie er sie beschimpft wenn sie mit Kopfhörern über ihren Unterlagen sitzt. Die einzige Bezugsperson ist sein Vater, doch weil ihm der ebenfalls fremd bleibt, begibt er sich auf die Suche nach ihm. Als Ausgangspunkte dienen ihm dazu das Foto aus den letzten Kriegstagen, auf dem Dario – so alt wie Emilio jetzt – bewaffnet zu sehen ist, und die Irritation, die dieses Foto in ihm auslöst: Hat sein Vater etwa in seinem Alter bereits Menschen erschossen? Dass Sandro davon überzeugt ist, und er wenig später selbst für eine „gute“ Sache zur Waffe greift, verstärkt die Irritation nur weiter und lässt Emilio zweifeln. Die Geheimnisse aus der Vergangenheit werden zur Ungewissheit über die Gegenwart: Wie sehr ist Dario in die Machenschaften der Terroristen verwickelt? Was wusste er von dem geplanten Anschlag? Warum steht er weiter mit Giulia in Verbindung? Gegenüber seinem Vater tut Emilio so, als würde er gesetzestreu seiner Bürgerpflicht nachkommen. Aber würde er tatsächlich nur eine mögliche Terroristin (in wiefern Giulia am Anschlag beteiligt war, bleibt unklar) ausliefern wollen, so hätte er das schon nach dem ersten Wiedersehen tun können. Er bleibt ihr mit seiner Kamera dicht auf den Fersen, dokumentiert jeden Schritt den sie tut. Diese Obsession stellt ihn in die Tradition der Protagonisten aus den oben besprochenen Filmen: Rocco („Tre fratelli“) treibt ebenfalls der Wunsch nach einer idealistischen Sauberkeit, Primo („La tragedia di un uomo ridicolo“) erkennt, dass er auf seine Fragen keine Antworten bekommen wird. Man könnte diese Problematik der Denunziation noch einen Schritt weiter denken und umlegen: Wenn Dario in seiner Jugend in den letzten Kriegstagen Partisan war und heute die neuen „Partisanen“ zumindest deckt, macht das aus seinem Sohn nicht gleichzeitig einen erbitterten Gegner, einen „Systemerhalter“, oder gar „Faschisten“? Der Film legt sich in dieser Hinsicht nicht fest. Durch kontinuierliche Provokation versucht Emilio seinen Vater aus der Reserve zu locken. Der spricht jedoch nur darüber dass Vater-Sein in dieser Welt, in der man bereits in der Schule niemanden mehr durchfallen lässt, unmöglich sei. Es sei vielmehr obsolet geworden, zu sagen, was „Gut“ und was „Böse“ ist.

Die Suche nach einer Vaterfigur bildet das Herz des Films und Emilio bestreitet diese Suche detektivisch und genau. Er ist ein Analytiker, dem es Freude macht, Anagramme zu bilden und Rätsel zu lösen (und sein Vater scheint ein solches zu sein). In einer Szene erzählt ihm sein Vater von einer Studentin, die für eine Prüfung lediglich einen Text auswendig gelernt hat – inklusive eines Druckfehlers. Diese oberflächliche Herangehensweise, für Dario steht sie wahrscheinlich stellvertretend für die Lebenseinstellung junger Menschen, ist das Gegenteil von Emilio, der die Dinge genau inspiziert und ihnen auf den Grund gehen will.

Filmisch übersetzt Regisseur Gianni Amelio die Haltung seines Protagonisten häufig in lange Totalen, die genau dieselbe Distanz vermitteln, in der sich Emilio zu seiner Umgebung befindet. Diese räumliche wie emotionale Entfernung versetzt ihn in eine sichere Position, aus der heraus er – vermeintlich – objektiv beobachten kann, was um ihn herum vorgeht. Dass er jedoch alles andere als ein neutraler Beobachter ist, macht ihm sein Vater in der Schlüsselszene des Films klar, wenn sie mitten in der Nacht auf der Straße stehen und Dario seinem Sohn vorwirft, sich wie ein Richter oder Polizist aufzuspielen, der Menschen nachstellt, sie belauscht und sie wie durch ein Schlüsselloch beobachtet. Aber „von einem Schlüsselloch aus gesehen sieht man nicht die Wahrheit, sondern (...) es scheinen alle Diebe oder Mörder zu sein, und das ist eben nicht die Wahrheit.“ [... non è la verità che si vede dal buco della serratura (...) dal buco della serrature sembriamo tutti ladri, tutti assassini, e invece non è vero.“]

Aus dem Fehlen der Orientierungsmöglichkeit („Gut“ und „Böse“ existieren nicht mehr) resultiert der Griff zur Kamera, die eine vermeintliche Realität abbildet. In seiner Analyse des Films geht David Bruni auf ebendiese Bemerkung etwas genauer ein und setzt sie in einen außerfilmischen Kontext: Es sei vielmehr auch so, dass das Kino selbst die Zuschauer in eine Schlüsselloch-Position versetzt und es per se unmöglich macht, die „Wahrheit“ zu vermitteln oder die versteckte Dynamik einer Realität zu erfassen, die, „undurchdringbar und schemenhaft, sich aus ihrem eigenen Wesen heraus dem Versuch entzieht, das Wesentliche zu begreifen und ihre Geheimnisse zu enthüllen.“ (Bruni 1998, S. 241) [„una realtà che, impenetrabile e dai contorni sfuggenti, per sua stessa natura si sottrae al tentativo di coglierne l'essenza e di svelarne gli enigmi“]

Die Doppeldeutigkeit des Films macht es gleichzeitig schwierig, seine Intention festzulegen: Steht Amelio auf der Seite Darios, den der Film auf narrativer Ebene in den Vordergrund stellt, oder auf der Emilios, der auf visueller Ebene dominiert? Die Position des Jungen ist zudem alles andere als unschuldig: Auf seine eigene Unsicherheit reagiert er mit strengen und unverrückbaren Vorstellungen, nach denen er handelt. (vgl. Carocci 2007, S. 129)

8.8. Segreti segreti (1984)

Mit Giuseppe (Bruder von Bernardo) Bertoluccis Film schließt sich fürs Erste der Kreis der italienischen Autorenfilme, die den Terrorismus in die Familien, Wohnungen und Häuser der gut situierten, bürgerlichen Gesellschaft und somit in deren Alltag bringen.

Der Film beginnt im labyrinthischen Venedig, wo Pietro und seine beiden Komplizen einen Richter durch die Straßen verfolgen, mit dem Ziel, ihn an einem ganz bestimmten Ort zu erschießen. Jedoch kneift Pietro im letzten Moment und schießt sich selbst ins Bein. Laura, eine der beiden die mit ihm war, beendet die Aktion und erschießt sowohl den Richter als auch Pietro. Daraufhin flieht sie in ihr Elternhaus, wo sie von ihrem ehemaligen Kindermädchen Gina aufgenommen wird, der sie ihre Taten anvertraut. Die verlässt schockiert darüber Tags darauf das Haus. Später stößt ihre Mutter Marta hinzu, die Renata, ein junges Mädchen aus dem Krankenhaus, pflegt. Rosa, die Schwester des ermordeten Pietro, begibt sich auf Spurensuche, da ihrer Mutter der tote Sohn scheinbar wenig ausmacht. Auch die Polizei ist hinter der Terroristin her: Vor einer Hausdurchsuchung kann sie zwar entkommen, aber ihre Mutter stürzt sich, nachdem ihr die Beamten die Wahrheit über ihre Tochter erzählt haben, aus dem Fenster in den Tod. Auf der Zugfahrt nach Neapel treffen Laura und Rosa aufeinander – aber Rosa tut so, als würde sie die Mörderin ihres Bruders nicht erkennen. Stattdessen verunsichert sie sie im Gespräch. Kurz darauf wird Laura von der Polizei festgenommen. Beim Verhör gibt sie der Beamtin Giuliana die wenigen Namen und Verstecke ihrer Kameraden, die sie kennt, Preis, aber diese hört nur desinteressiert zu: Sie hat gerade herausgefunden, dass ihr Ehemann sie betrogen hat.

Bertoluccis Film beschreibt – wie oben angedeutet – die bürgerliche Familie und ihre Defekte, um ihre „unregelmäßigen Kommunikations- und Gefühlsflüsse“ (Brunetta 2003, S. 359) [„irregolari flussi comunicativi e affettivi“] offen zu legen, hinter denen sich bestimmte Motivationen des Terrorismus selbst verstecken. „Segreti Segreti“ ist ein Film, der nichts erklärt und keine politische oder soziale Ursachen- oder Hintergrundforschung betreibt. Er untersucht nicht „die Hand, die den Stein ins Wasser geworfen hat, sondern die daraus entstehenden Kreise auf der Oberfläche des Wassers, indem er sich häufig Metaphern bedient, die wie Interpretationsschlüssel der Realität sind.“ (Uva, S. 54) [„(...) non esamina la mano che ha gettato il sasso nello stagno, ma i cerchi concentrici sullo specchio d’acqua che essa ha provocato, avvalendosi spesso della metafora come chiave di interpretazione della realtà.“]

Im Gegensatz zu den vorherigen Filmen steht dieses Mal nicht das Verhältnis Vater-Sohn im Mittelpunkt, sondern das zwischen Müttern und Töchtern, das sich als nicht weniger konfliktreich entpuppt: Lauras Mutter ist stets charmant und gut angezogen, eine gut-

bürgerliche Frau von Welt, die am Schluss mit der Wahrheit über ihre Tochter nicht leben kann und deshalb Selbstmord begeht. Interessanterweise ist es gerade sie, die sich im Krankenhaus (und später auch bei sich zu Hause) rührend um die junge Renata kümmert, die sich die Pulsadern aufgeschnitten hat – ein Hilfeschrei, oft angewandt von Kindern, die die Aufmerksamkeit und das Vertrauen ihrer Eltern gewinnen wollen. Marta übernimmt die Rolle der „Ersatzmutter“ für Renata (so wie Gina jahrelang die Gouvernante Lauras war), weil ihr gutes Herz und ihre festen Moralvorstellungen ihr keine andere Wahl lassen – dieselben Vorstellungen, die sie am Schluss ihre eigene Verzweiflungstat begehen lassen.

Das zweite Mutter-Tochter Paar sind Rosa und Maria – ebenfalls emotional weit voneinander getrennt. Der Tod des Sohnes geht der Mutter absolut nicht nahe. Sie hat ihn bereits vor langer Zeit verstoßen und deshalb obliegt es Rosa, die Dinge in die Hand zu nehmen und innerhalb ihrer Möglichkeiten die Umstände von Pietros Tod aufzuklären.

Und schließlich gibt es sogar noch eine dritte Paarung Mutter-Tochter, nämlich durch Renata und ihre kleine Francesca. Männer spielen in „Segreti segreti“ kaum eine Rolle. Bertoluccis Film erzählt von Frauen und ihren Schicksalen, und das geht am Schluss so weit, dass sogar die Beamtin, die Laura verhört, weiblich ist und ihren Mann gerade an eine andere verloren hat. Dieses Verhör geht äußerst unkompliziert von der Bühne: Laura ist von Beginn an geständig und kooperationswillig – und man darf mutmaßen, wie sehr es sich bei dieser Schilderung um eine reine Wunschvorstellung handelt, die der Film auf diese Weise artikuliert, nämlich dass Terroristen sich im Angesicht der Staatsmacht so verhalten.

Daneben verzichtet der Film auf jegliche explizite Ideologiediskurse, oder verlangt gar von seinen Figuren, zu aktuellen Fragen Position zu beziehen. Enrico Carocci schreibt dazu:

„„Segreti segreti“ besitzt keine Aussage: Er ist das Gegenteil eines Thesen- oder Ideologiefilms; Er ist ein Film, in dem Verstand und Gefühl sich vereinen und dessen Leseebenen vielfältig sind und sich aufeinander auswirken: Ein filmisches Labyrinth, das versucht, dem Labyrinth Italiens in jenen Jahren eine Gestalt zu geben.“

[„„Segreti segreti“ non ha un messaggio: è il contrario del film a tesi e del film ideologico; è un film in cui l'intelligenza sposa l'emozione e i cui livelli di lettura sono molteplici e implicati l'un l'altro: è la creazione di un film-labirinto che tenta di dare forma al dedalo italiano di quegli anni.”] (Carocci 2007, S. 130)

Bertolucci selbst meinte in einem Interview, dass er keinen herkömmlichen, didaktisch-politischen Film machen, sondern die Auswirkungen, die der Terrorismus auf das politische

und soziale Gefüge hat, zeigen wollte und somit versucht habe, dem medialen Trend, Terrorismus als Konsumware für Hauptabendkrimis zu vermarkten, entgegen zu wirken. (vgl. Martelli 1985, in: Uva 2007, S. 55)

Was ist nun diesen vier Filmbeispielen, die allesamt in den frühen 80er Jahren entstanden sind, gemeinsam? Zum einen zeigt jeder der Film auf eine andere Art und Weise, wie der rote Terrorismus [Anm.: Uva schreibt in seinem Text, dass die Schilderung des bewaffneten Kampfes im italienischen Kino dieser Zeit sich stets auf die Roten Brigaden bezieht, Rechtsterrorismus allerdings nicht thematisiert wird] Einfluss nimmt auf Menschen, die unmittelbar – und zwar durch familiäre Verbundenheit – davon betroffen sind: Es stehen nicht Terroristen, die einen Anschlag vorbereiten oder ausüben, im Mittelpunkt der Erzählung, und schon gar nicht ahmen die Geschichten reale Ereignisse aus der jüngeren italienischen Vergangenheit nach (wenngleich beispielsweise die Ausgangsidee in Bertoluccis „La tragedia di un uomo ridicolo“ auf einem realen Fall in Süditalien basiert). Vielmehr transportieren diese Filme vermutlich die Gefühle, die die italienische Gesellschaft zu dieser Zeit durchzogen haben: Angst, Ratlosigkeit und Verunsicherung – zwischen einer älteren und einer jüngeren Generation. Ist es Zufall, dass in all diesen Filmen die Familie, die gerade in Italien einen äußerst hohen Stellenwert hat, torpediert wird? Der Sohn ist auf den Vater eifersüchtig („Colpire al cuore“), die Mutter begeht aus Schamgefühl gegenüber ihrer Tochter Selbstmord („Segreti segreti“), drei Brüder – auch zwischen ihnen herrschen große Altersunterschiede – geraten einander in die Haare („Tre fratelli“), und ein anderer Vater findet seinen Sohn, muss sich aber eingestehen, dass es besser ist, nicht die Wahrheit über ihn zu erfahren („La tragedia...“). Ordnung, Konvention, Regeln – sie alle werden in diesen Filmen aus dem Gleichgewicht gebracht, verdreht, gebrochen. Was für den Kleinst-Verbund Familie gilt, überträgt sich in weiterer Betrachtung auf die kollektive Gemeinschaft: Der Angriff auf das Herz des Staates. Im nächsten Film folgt dieser tatsächlich.

8.9. Todo Moro? – Aldo Moros Entführung im Film 1986-2003

Acht Jahre nach Aldo Moros Entführung und Ermordung erscheint mit „Il caso Moro“ (Die Affäre Aldo Moro, 1986) der erste Film, der sich direkt auf dieses historische Ereignis bezieht, und mit journalistischem Anspruch eine Aufarbeitung sucht: Zu großen Teilen basiert der Film auf dem 1982 veröffentlichten Buch „I giorni dell’ira“ von Robert Katz, einem amerikanischen Journalisten, der darin eine erste umfassende Darstellung der Ereignisse liefert und auch am Drehbuch des Films mitgearbeitet hat, in das außerdem Interviews bzw.

dokumentierte Aussagen von Angehörigen und Betroffenen und selbst recherchiertes Material einfließen. Weiters wurden Mitglieder der Roten Brigaden befragt, die nicht direkt an der Aktion beteiligt waren, um – wie es Giuseppe Ferrara im Bonusmaterial zur DVD Veröffentlichung des Films nennt – die ideologische Atmosphäre zu konstruieren und die psychologische Motivation der Figuren zu erklären. Im selben Gespräch gesteht Ferrara allerdings auch Fehler in der historischen Bearbeitung des Materials ein. (vgl. Ferrara 2005) Ferraras Film hält sich an damals bekannte historische Fakten und bindet sogar Originalfilmmaterial in seine Erzählung ein – auf der anderen Seite gibt er nicht vor, ein dokumentarischer Spielfilm zu sein, sondern erlaubt sich fiktionale Einschübe – um diese etwas genauer darzustellen, wird der Handlungsverlauf des Films etwas detaillierter als bei den anderen skizziert.

„Il caso Moro“ beginnt mit einer Texteinblendung, die darüber aufklärt, dass an jenem 16. März 1978 eigentlich das erste Regierungskabinett mit kommunistischer Beteiligung in Italien angelobt werden sollte. Dazu wird es aber nicht kommen, denn auf dem Weg ins Parlament wird Moro von Terroristen entführt. Die Entführung ist inszeniert wie in einem Actionfilm: Rasante Schnitte, dramatische Musikuntermalung, einer der Terroristen blickt auf die Armbanduhr, ein anderer justiert noch den Seitenspiegel seines Wagens. Von dem Blutbad geschockt bleibt einer der Terroristen am Tatort zurück und muss von seiner Kameradin ins Auto gezerrt werden. Kurze Zeit später bildet sich eine Menge an Schaulustigen, Polizisten und Journalisten – und Moros Frau Eleonora, die sich von einem Kommissar über die Geschehnisse aufklären lässt: Die Roten Brigaden stecken hinter der Entführung ihres Mannes. Heimlich klaut jemand eine Tasche vom Rücksitz des Dienstwagens Moros. In einer Wohnung angekommen stellen sich die Terroristen ihrem neuen „Gast“ vor: „Wir befinden uns im Krieg!“ Die Attacke auf das Herz des Staates hat begonnen. Es herrscht ein höflicher, aber bestimmter Umgangston. Inzwischen berufen die ranghöchsten Politiker der DC einen Krisenstab ein: Generalsekretär Bengino Zaccagnini will etwaige Zugeständnisse der Entführer bedingungslos erfüllen, der Regierungsvorsitzende Giulio Andreotti ist etwas vorsichtiger: Der „historische Kompromiss“ steht auf dem Spiel! In seinem Gefängnis werden die ersten Fotos von Moro gemacht. Der „Freund Fritz“ [l'amico Fritz – nach dem Namen, den die BR der Operation gegeben haben, Anm.] bedankt sich stets demütig bei seinen Entführern, verlangt nach einer Bibel. Innenminister Francesco Cossiga und seine Berater treffen ebenfalls zusammen: Einer vermutet, dass ein ausländischer Geheimdienst seine Hände im Spiel hat, da wird Cossiga hinaus gerufen: Einer seiner Mitarbeiter erzählt ihm von der verschwundenen Tasche und einer Wohnung in der Via Gradoli, wo man die Terroristen

vermutet. Die anschließende Hausdurchsuchung wird jedoch zur Farce: Weil den Polizisten niemand die Tür öffnet, ziehen sie wieder ab, während in der Wohnung, in der sämtliche Waffen gehortet sind, Panik unter den Brigadisten herrscht.

Moro wird weiter verhört – es sind gerade diese Passagen, die das verschrobene Weltbild der Terroristen besonders illustrieren, und gleichzeitig Moro zum unschuldigen Opfer werden lassen: Er würde seine Befehle von Organisationen imperialistischer Konzerne erhalten und sei eine Marionette des CIA. Des CIA? Moro gibt zu bedenken, dass er gerade wegen seiner Öffnung nach Links bei den Amerikanern alles andere als beliebt ist. Der Parteivorsitzende der DC erkennt die Parolen seiner Entführer als das was sie sind, und reagiert von nun an mit der Milde eines Lehrers, der einem Kleinkind ein Rechenbeispiel erklärt – zuhören will ihm trotzdem keiner. Weil er Geräusche aus der Wohnung über seinem Kämmerchen hört, klopft er mit einem Plastikstuhl so lange an die Decke, bis die Nachbarin tatsächlich aufmerksam wird. Allerdings wimmeln Moros „Mitbewohner“ die Dame bereits an der Wohnungstür erfolgreich ab. „Das machen Sie nicht mehr, versprochen?“ wird er gemahnt und das Verhör fortgesetzt. Moro will einen Brief an Innenminister Cossiga schreiben, der erste von vielen, in denen er Parteifreunde, Politiker und sonstige Würdenträger um Hilfe bittet. Doch Cossiga und seine Berater zweifeln: Die Handschrift ist klar die Moros, aber der Inhalt will gar nicht zu ihm passen – auch ein Weg, um seine Glaubwürdigkeit in Frage zu stellen. Im Fernsehen diskutieren Psychologen darüber, ob er bereits verrückt geworden sei. Moro ist wütend, weil seine Entführer ihr Versprechen gebrochen und seine Briefe geöffnet haben. Zum Trost erhält er eine Kassette, auf der ein Gottesdienst aufgezeichnet ist. Im Parlament wird wieder darüber debattiert, welche Möglichkeiten es gibt, um Moro frei zu bekommen.

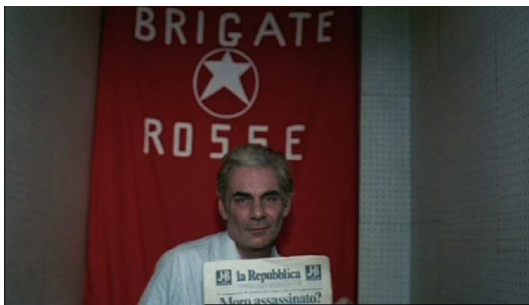
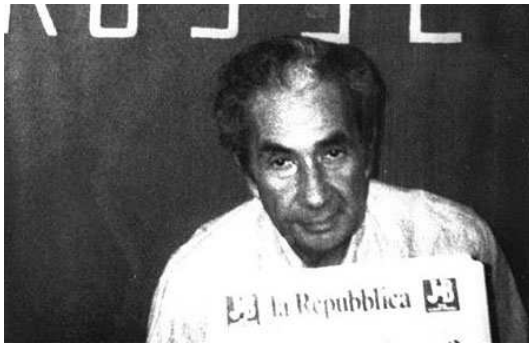
Vieles weist inzwischen darauf hin, dass Moros Gefängnis in einer Wohnung in der Via Gradoli sein könnte. Doch man erklärt seiner Frau, dass es diese Straße in Rom gar nicht gibt, worauf man in einem Ort namens Gradoli, nahe Rom, erfolglos nach Moro suchen lässt. Eleonora Moro hat bei der Suche nach der Via Gradoli auf dem Stadtplan mehr Glück als die Ermittler. Sie muss enttäuscht feststellen: „Wir machen eine Tür auf, und jemand anders knallt sie zu.“

Weil die Regierung hart bleibt, müssen die Terroristen Willensstärke demonstrieren. Sie verkünden das Todesurteil über Moro. Jetzt meldet sich Papst Paul VI. im Radio zu Wort: Moro sei ein „uomo degno“ (würdevoller Mensch), der „semplicemente e senza condizioni“ – also ohne Komplikationen und bedingungslos – freizulassen sei. Moro, der seine aussichtslose Lage erkennt, muss den Sinn dieser Worte den Brigadisten erst erklären: Damit bestätigt der Papst die unnachgiebige Linie seiner Partei.

Ein falsches Communiqué berichtet am 18. April, dass Moros Leiche in einem schwer zugänglichen Gletschersee versenkt wurde. Obwohl es berechtigte Zweifel an der Echtheit der Nachricht gibt, ordnet der Innenminister eine umfassende Untersuchung an. Frau Moro verweist indessen die ersten kondolierenden DC-Politiker wütend des Hauses.

In einem Hinterzimmer – geschmackvoll eingerichtet mit einem Totenkopf auf dem Schreibtisch – treffen sich Mitglieder der Geheimloge P2, darunter einige Politiker der DC und Militärs. „Moro schreibt zu viel an zu viele“ lautet die Erkenntnis mit der man meint: Die lebendige Rückkehr Moros ist unerwünscht. Die Terroristen sind zu weiteren Verhandlungen bereit. Statt der ursprünglich geforderten 13 Freilassungen im Gegenzug für Moro, soll nur mehr eine Frau ausgetauscht werden. Denn „wir sind keine Kriminellen, sondern die revolutionäre Avantgarde“. Ein Terrorist berichtet Moros Ehefrau in einem abgehörten Telefonat, dass nur die Intervention des Innenministers ihren Mann retten kann. Dieser lässt sich allerdings verleugnen und segnet bereits den Entwurf für die Todesanzeige für den ehemaligen Regierungschef ab („hoffen wir, dass wir sie nie benutzen müssen“).

In seiner Zelle im Volksgefängnis erhält Moro schließlich Besuch von einem Mitarbeiter, bei dem er sich beklagt, dass ihn alle verlassen haben: „Ohne Menschlichkeit ist Macht nichts wert!“ Der Präsident besucht Moros Familie und versichert, dass nur mehr ein paar bürokratische Probleme beseitigt werden müssen und dann einer Unterschrift des Regierungschefs nichts mehr im Wege stünde. Bei den Terroristen mehren sich inzwischen die Zweifel, ob die Ermordung Moros wirklich der richtige Weg sei – schließlich wäre das politischer Selbstmord. Mittlerweile haben sie ebenfalls erkannt, dass sie selbst zum Spielball der herrschenden Mächte geworden sind, die Moro lieber tot als lebendig sehen wollen. Als die Polizei erneut vor der Wohnung steht, und wieder abgewimmelt werden muss, wird das Urteil vollstreckt: Am 55. Tag seiner Entführung wird Aldo Moro im Kofferraum eines roten Renaults erschossen und in der Nähe der Parteizentrale der PCI verfrachtet. „Die Affäre Moro“ endet mit einer Texttafel: 22 Brigadisten wurden nach der Ermordung Moros verurteilt, das politische Geflecht dahinter bleibt jedoch weiter im Schatten.



Rekonstruktion eines Fotos: In der ersten Zeile (Abb. 17, 18) die Originale Aldo Moro und Hans Martin Schleyer, in der unteren Zeile (Abb. 19,20) ihre Entsprechung in den Filmen „Il caso Moro“ und „Todesspiel“

Ferraras Film ist in vielfacher Hinsicht interessant: Aldo Moro ist das prominenteste Opfer der Roten Brigaden, ein Fall, der nicht nur monatelang die italienische Öffentlichkeit in Atem gehalten hat, sondern ihr auch tiefe Wunden zugefügt hat, von denen sie sich bis heute nicht vollständig erholt hat. In den acht Jahren zwischen der Ermordung und der Verfilmung wurde die P2 enttarnt und ihre Machenschaften nach und nach aufgedeckt. „Il caso Moro“ steht, und das macht der penibel recherchierte Film rasch deutlich, unter dem Einfluss der Erkenntnis, dass Moro nicht ausschließlich Opfer terroristischen Wahnsinns war: Eine politische Kaste hat den Tod des eigenen Parteivorsitzenden herbeigewünscht, daran besteht kein Zweifel, und der Totenkopf im Hinterzimmer unterstreicht diese These nochmals. Ausgerechnet Gian Maria Volonte, die Galionsfigur unter den linken italienischen Schauspielern, schlüpft erneut in die Rolle Aldo Moros, den er bereits 10 Jahre zuvor in Petris „Todo Modo“ verkörperte. In „Il caso Moro“ haucht Volonte seiner Figur in jedem Moment die Würde des gedulden, liebenswerten Familienmenschen, der Moro auch war, ein: Etwa zu Beginn, wenn er seinem Enkel noch ein Märchen erzählt, von den bösen Wölfen mit den schwarzen Augen. In seinem „Volksgefängnis“ entkräftet Moro jegliche Anschuldigungen, die gegen ihn und den Machtapparat DC, dem er vorsteht, erhoben werden, mit schulmeisterlicher Sanftheit, er verlangt nach einer Bibel, nach der Aufnahme einer heiligen Messe.

Seine Entführer sind reine Stichwortgeber: Sie sprechen von multinationalem Imperialismus, von Verschwörung, davon, dass sie eine revolutionäre Avantgarde bilden. Der Film schweigt sich nicht nur über ihre Lebensgeschichten, sondern auch über ihre Namen aus, was sie

identitätslos macht. Einer will Moro in einer ruhigen Minute erzählen, wie es ihn eigentlich in den Untergrund verschlagen hat – doch über hohles Phrasendreschen kommt auch seine Geschichte nicht hinaus. Die Reaktion der italienischen Öffentlichkeit blendet der Film großteils aus und erst gegen Schluss zeigt er Bilder von Demonstrationen in Fabriken und an Universitäten: Die Ermordung Moros dient dem Staat als Vorwand dafür, weitere Repressionen anordnen zu können.

Trotz seiner engagierten und moralisch einwandfreien Intention begeht Ferrara in „Il caso Moro“ dennoch den Kardinalfehler, der all diese Vorsätze wieder relativiert: Er vermengt Fakt und Fiktion, er rekonstruiert penibel und versucht somit dokumentarisch zu wirken, gleichzeitig bedient er sich inszenatorischer Hilfsmittel, die diese Schein-Realität brechen und den Film zum fiktionalen Politthriller werden lassen. Unter diese Hilfsmittel fallen zum Beispiel die dramatische Musikuntermalung, oder auch das Vermischen von echten Fernsehaufnahmen mit nachgestellten Szenen. Das geht schließlich sogar so weit, dass in einer Szene gezeigt wird, wie das berühmte Foto Moros in Gefangenschaft entstanden ist. Dennoch präsentiert sich Ferraras Vision stets als „real“ – selbst wenn einen die Kamera mitnimmt ins berüchtigte Hinterzimmer der Freimaurerloge, oder Moro Besuch von seinem Mitarbeiter erhält – was vermutlich mit ein Grund war, weshalb sowohl die konservative als auch die liberale Presse in Italien den Film verriss. (vgl. Ferrara 2005)

Mit Brüchen zwischen Realität und Fiktion hat sich 2003 noch ein weiterer italienischer Filmemacher im Bezug auf den Fall Aldo Moro beschäftigt: Marco Bellocchio. Es ist nicht der erste Film des 1939 geborenen Regisseurs – einer Ikone der italienischen Linken – der sich dem Themenkomplex Terrorismus annimmt (und um genau zu sein durchzieht das Motiv der Revolte einer jungen gegen eine ältere Generation sein gesamtes Schaffen): 1986 drehte er mit „Il diavolo in corpo“ (Den Teufel im Leib), dem ersten italienischen Film des „Post-Terrorismus“ (Morandi 1986, n. Uva 2007, S. 59). Giulia ist sowohl Tochter eines Opfers der Roten Brigaden als auch Geliebte eines Terroristen, der im Gefängnis sitzt. Sie verliebt sich in den 17-jährigen Schüler Andrea, dem Sohn ihres Psychoanalytikers und praktiziert in der wohl bekanntesten Szene des Films Fellatio an ihm, was aufgrund der detaillierten Darstellung für einen Skandal sorgte. Bellocchio, selbst ein ehemaliger militanter Marxist, wendet sich in diesem Film in der Figur des Analytikers, aus dessen Aussagen klar seine Position erkennbar ist, dem Terrorismus zu und zieht Parallelen zur Psychoanalyse: Statt eine Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen in ihrem Sinne zu erzwingen (wie es auch der

bewaffnete Kampf versucht), sollte die Veränderung an sich selbst angestrebt werden, um sich an das Leben in der ‚besten aller Welten‘ anzupassen. (vgl. Uva, S. 60)

Weiters drehte Bellocchio 1995 fürs italienische Fernsehen die Dokumentation „Sogni infranti“, in der er Interviews mit ehemaligen Terroristen führte und mit Super-8 Material von der Gefangenschaft und Ermordung des BR-„Verräters“ Roberto Peci Anfang der 80er Jahre montierte: Die Terroristen werden zu ihren eigenen Regisseuren. (vgl. Uva, S. 80)

25 Jahre nach den Ereignissen 1978 folgt mit „Buongiorno notte“ (Der Tag, an dem die Nacht kam) seine Version der Entführung und Ermordung Aldo Moros, die mit dem auf Realismus getrimmten Politthriller Ferraras nicht mehr viel gemeinsam hat. In Bellocchios Film steht nicht das Opfer Aldo Moro, das man lange Zeit nur schemenhaft durch einen Türspion zu sehen bekommt (man denke hierbei wieder an die mahnenden Worte des Vaters in Amelios „Colpire al cuore“ – wonach jeder durch ein Schlüsselloch betrachtet ein Verbrecher sein könnte) im Vordergrund, sondern die Entführer, die hier in einer Wohngemeinschaft zusammenleben. Die Wohnung ist der Ort, an dem sich der größte Teil der Handlung abspielt, die Gemeinschaft, das bedeutet die Schilderung des Zusammenlebens zwischen Chiara, Ernesto, Mariano und Primo. Und so beginnt der Film zuerst mit der Besichtigung und dem Einzug in der Wohnung, die später zum „Volksgefängnis“ würde, einer Silvesterfeier, bei der man sich noch das Allerbeste für 1978 wünscht und schließlich mit der Renovierung zu russischer Marschmusik, in der die mutigen Don Kosaken besungen werden. Auf Chiaras Nachttisch liegt die „Heilige Familie“ von Marx und Engels. Dieses „Familienmotiv“ ist zentral im Film: Etwa während der entführte Moro in einer Holzkiste in die Wohnung getragen wird, und der Blick der Kamera auf dem Baby der Nachbarin verharret, auf das Chiara kurz aufpassen sollte. Bei den gemeinsamen Fernsehabenden informieren sie sich über die aktuellen Entwicklungen und Ereignisse – und singen im Chor „Alle Macht der Arbeiterklasse“. Doch die Familie, von der „Buongiorno notte“ erzählt, mutet mehr heillos als heilig an. Sie droht in manchen Momenten gnadenlos zu zerbrechen, etwa wenn Mariano aus Liebeskummer zurück in sein „normales“ Leben will, oder Primo von seinem Sohn erzählt, den er aber nur sehr selten sieht. Am Schluss ist es Chiara, die entschieden gegen die Ermordung Moros auftritt und damit den Zusammenhalt in der Gruppe gefährdet, die im Gegensatz zu den Brigadisten aus „Il caso Moro“ völlig autonom auftritt und keinerlei Kontakt zu anderen Terrorzellen unterhält.

„Buongiorno notte“ erzählt seine Geschichte aus Chiaras Perspektive. In ihr vereinen sich die Widersprüche zwischen „antifaschistischen Intentionen und der faschistoiden Realität eines

Geiselmordes“. (Diedrichsen 2007) Moro, der seine Entführer nie unmaskiert zu sehen bekommt, vermutet, dass unter ihnen eine Frau sein muss, weil seine Socken immer so schön zusammengelegt sind. Mit Chiara verlässt der Film schließlich die Wohnung, wechselt über in die Schilderung eines „Alltags“, wenn sie zu ihrer Arbeit in einer Bibliothek geht. Dort trifft sie auf Enzo, einen jungen Mann, der in sie verliebt ist. Während sie von Lenin träumt, träumt er davon, dass sein Drehbuch „Buongiorno notte“ nach einem Gedicht von Emily Dickinson, in dem es ebenfalls um eine Entführung geht, bei der die Geisel am Schluss allerdings frei kommt, verfilmt wird. Und während sie ein Buch mit Briefen von Widerstandskämpfern aus dem 2. Weltkrieg vor ihrer Exekution liest – ein Thema, das Chiara besonders am Herzen liegt, da ihr Vater ebenfalls als Partisan von den Faschisten ermordet wurde – verfasst Moro in seiner Gefangenschaft Briefe an seine Frau, an seine Parteifreunde, an den Papst. Als er seinen Entführern den Brief an Paul VI. vorliest, beginnt sie zu heulen: Der Brief sei zu „kalt und ohne Zorn“ geschrieben! Moro ändert den Brief nicht. Was seine Entführerin zu Tränen rührt, wird beim Papst und bei seinen Freunden in der Politik auf taube Ohren stoßen.

Bellocchios Film hält nicht besonders viel von einer akkuraten Darstellung der Moro-Entführung. Er wirkt immer dann besonders stark, wenn er ins Grotteske abschwenkt: So zeigt er kurioserweise die berüchtigte Séance vom 2. April 1978, bei der u. a. auch der spätere Ministerpräsident Romano Prodi teilnahm. Auf die Frage, wo Moro sich befindet, antwortet der „Geist“ allerdings nicht – wie es angeblich tatsächlich geschehen ist – in Viterbo, Bolsena und Gradoli (drei Kleinstädte im Norden Roms), sondern auf dem Mond! In einer weiteren Szene versuchen Diebe Mitten in der Nacht in die Wohnung einzubrechen, woraufhin die Nerven der Entführer blank liegen, und im Schlussteil des Films bekommen die Entführer Besuch von einem eifrigen Priester, der die Wohnung einweihen will.

Die Schlüsselszene des Films stellt schließlich zwischen Chiara und Enzo die Frage in den Raum, in wie weit Fantasie Realität sein kann und ob diese Fantasie jemanden retten könnte. Die simple Antwort darauf: Es bedarf keiner Logik dazu. Ein Credo, das den Film dominiert, in dessen Verlauf Träume und Wirklichkeit zunehmend ineinander verschwimmen. Sie hat bereits den Entschluss gefasst, Moro nicht sterben zu lassen und träumt von ihm, wie er Mitten in der Nacht durch die Wohnung spaziert, während draußen die Polizei das Haus umstellt hat. Am nächsten Tag mischt sie ein Schlafmittel ins Essen und warnt Moro heimlich. Während alle schlafen, nutzt dieser die Chance zu seiner Flucht und spaziert durch die leeren Straßen im morgendlichen Rom.



*Abb. 21: Aldo Moro ist frei –
wenn Fiktion über Realität triumphiert*

dem die gesamte politische Klasse, nicht aber Moros Familie, teilnahm. Aber Bellocchio überlässt, gemäß der Maxime seines Films, der Fiktion das letzte „Bild“: Noch einmal sehen wir Moro, lebend und lächelnd durch die Straßen gehen. Realität wird so zur Fiktion, Fiktion zur Realität. Mit anderen Worten: Der Film vermag ein Traumbild davon zu geben, wie ein glückliches Ende hätte aussehen können.

Der Regisseur schreibt in seine Einleitung zum Drehbuch: „Ich wollte nicht diese Tragödie vor 25 Jahren erleiden, wollte nicht diese religiöse Schicksalhaftigkeit akzeptieren. Ich musste sie betrügen, mich gegen diese leblose, gleichgültige und verzweifelte Chronik wehren.“ [„Non potevo subire la tragedia di venticinque anni prima, non potevo accettare quella fatalità religiosa. Dovevo tradirla, dovevo ribellarmi a quella cronaca inerte, indifferente, disperata.“] (Bellocchio 2003, S. 7f.)

„Buongiorno notte“ basiert auf dem Roman „Il prigioniero“ (1988) von Anna Laura Bragheti, die als BR-Terroristin an der Entführung und Ermordung Aldo Moros beteiligt war und darin Gespräche und Alltag der 55 Tage schildert. Chiara stellt gewissermaßen ihr Alter Ego im Film dar, durch sie kann der Zuschauer in die Innenwelt der Ex-Terroristin blicken. Uva beschreibt den Film als impressionistisches Bild, in dem sich ideologische Ikonen, wie etwa Lenin, der Chiara nachts im Traum erscheint (Bellocchio benutzt dazu Material aus dem Film „Tri pesni o Lenine“ (Drei Lieder über Lenin, 1934) von Dziga Vertov), Aufmärsche in der Sowjetunion, Erschießungen von zum Tode verurteilten Widerstandskämpfern in der „Resistenza“ (Filmmaterial aus Roberto Rossellinis „Paisà“, 1946), aber auch populärkulturelle Ikonen wie Raffaella Carrà, eine bekannte italienische Schauspielerin und Sängerin, die in einer der in Italien berühmtesten Fernseh-Musikshows eines ihrer Schlagerliedchen trällert. (vgl. Uva, S. 74f.)

Es sind diese Meta-Ebenen, mit denen der „Buongiorno notte“ gefüllt ist, die dem Film ihre besondere „revolutionäre“ Qualität geben und die ihn (an)greifbar machen.

Dieser glückliche Abschluss entpuppt sich als Trugbild. Moros Todesurteil ist gesprochen, weil ihm keiner helfen will und so führen die Terroristen ihn mit verbundenen Augen aus seiner Zelle, in der er 55 Tage festgehalten wurde. Während der Abspann läuft, sieht man die Fernsehbilder vom Gedenkgottesdienst an

Ein dritter Film, ebenfalls aus dem Jahr 2003, der sich mit der Entführung Moros beschäftigt, ist Renzo Martinellis „Piazza delle cinque lune“ (Der Tag an dem Aldo Moro starb), der einen anderen Zugang findet:

Er verlegt die Handlung ins Siena der Jetztzeit, wo der kurz vor seiner Pensionierung stehende Richter Rosario Saracini (Donald Sutherland) von einem unbekanntem Mann einen Super-8-Film zugesteckt bekommt. Darauf zu sehen sind bisher unbekannte Aufnahmen der Entführung Aldo Moros in der Via Fani. Weil Saracini in seiner Abschiedsrede vor seinen Kollegen geschworen hat, auch weiterhin seine Leidenschaft nicht zu verlieren, unternimmt er weitere Nachforschungen. Er trifft den geheimnisvollen Überbringer wieder, der ihm neues Material in Aussicht stellt, darunter sämtliche Briefe Moros aus der Gefangenschaft in originaler Form, sofern Saracini ihm versichert, dass dieses Material an die Öffentlichkeit gerät. Bei der eingehenden Untersuchung des Films unter Bezugnahme auf die damaligen Zeugenaussagen fallen dem Richter und seinen beiden Mitarbeitern Branco und Fernanda Unregelmäßigkeiten auf: Der Attentäter, der mit über 40 mehr als die Hälfte aller Schüsse abgefeuert hatte, war dem Rest der Entführer bis wenige Minuten zuvor völlig unbekannt und ein Profi. Auf dem Film ist aber noch ein weiterer Mann zu sehen, der den Anschlag regungslos von einer Straßenecke aus beobachtet. Die Nachforschungen Saracinis ergeben, dass es sich bei diesem Mann um Camillo Guglielmi handelt, Geheimdienstmitarbeiter und Gladio-Mitglied. Nach und nach lüften sich weitere Geheimnisse um eine Verschwörung der Geheimdienste, die die BR zum Zeitpunkt des Attentats auf Moro längst infiltriert hatten und die gemeinsam mit der P2 um jeden Preis eine Regierungsbeteiligung der Kommunisten verhindern wollten. Doch je mehr Saracini und seine Mitarbeiter herausfinden, desto mehr bringen sie sich und ihre Familien in Gefahr: Zuerst verschwinden Fernandas Kinder auf seltsame Weise (Branco bringt die beiden allerdings wieder zurück), dann stirbt ihr Ehemann bei einem Autounfall. Bei der Rückfahrt vom Begräbnis werden Branco und Saracini in ihrem Wagen von einem kleinen Flugzeug aus mit Giftgas besprüht. Die beiden entkommen knapp und Saracini erhält einen Anruf des Oberstaatsanwalts mit der Einladung zu einem Treffen in Rom an der Piazza delle Cinque Lune (dort befand sich bis Anfang der 90er Jahre die Parteizentrale der DC). Als Vorsichtsmaßnahme übergibt Saracini Branco eine Festplatte mit sämtlichen Unterlagen und Informationen. An besagtem Treffpunkt betritt der Richter ein Immobilienbüro und wird in ein Besprechungszimmer geführt, wo bereits einige Männer auf ihn warten. Geschockt muss er feststellen, dass Branco einer dieser Männer ist: „Schau, Saracini, manchmal werden wir in Dinge verwickelt, die viel größer sind, als wir sie uns vorstellen können.“

Martinellis „Piazza delle Cinque Lune“ ist ein Politthriller, der sich an den Erkenntnissen zur Unterwanderung der BR durch die Geheimdienste und die Verschwörung einer politischen Kaste, die Aldo Moros Tod begrüßte, orientiert, die auch Gerhard Feldbauer in seinem Buch „Agenten, Terror, Staatskomplott“ detailliert beschreibt. Er greift somit den Faden auf, den „Il caso Moro“ bereits 1986 spannte und sieht die BR mehr als unwissendes Werkzeug in den Händen weniger Mächtiger, denn als wirklich bewusst Entscheidungen treffende Organisation: So sei Mario Moretti, zum Zeitpunkt der Entführung Moros der Anführer der BR, selbst von den Geheimdiensten eingeschleust worden und habe seine Machtübernahme und die damit verbundene Neuorientierung der Organisation hin zum bewaffneten Kampf gezielt vorbereitet. Im Film wie auch in den Büchern, die von einer groß angelegten Verschwörung ausgehen, reiben sich die „offizielle“ Realität (also diejenige, die in jahrelangen Ermittlungen und Gerichtsverfahren publiziert wurde) und die „halboffizielle“ Realität aneinander. So lange sich erstere nicht ändert, kann letztere noch so abenteuerlich wie plausibel sein, es werden dennoch immer wieder Zweifel bleiben.

Keine Zweifel in der formalen Aufbereitung des „historischen“ Materials hinterlässt hingegen der Film: Die schwarz-weißen Super-8-Aufnahmen sind definitiv nachgestellt und es bleibt bei einigen wenigen originalen Fernsehbildern mit Politikern wie Andreotti oder Moro, die ihren Eingang in den Film finden. Martinelli geht allerdings noch einen Schritt weiter als Ferrara, denn er inszeniert ganze Szenen, wie etwa das Verhör eines Cafebesitzers mit wackeliger Kameraführung und in zerkratzten schwarz/weiß Bildern und gibt ihnen dadurch den Anschein, sie würden zum Super-8-Material, das Saracini im Film erhält, gehören, was nicht der Fall ist.

Der Film endet mit einer spektakulären Kamerafahrt durchs Dach des Hauses auf der Piazza delle Cinque Lune, man blickt schließlich aus großer Distanz auf die Stadt hinunter, und hat zuerst den Eindruck, sie wäre ein riesiges Spinnennetz. Diesen Eindruck bestätigt der Film: Das Bild zerbricht, ein Spinnennetz kommt zum Vorschein und ein Zitat des griechischen Weisen Solon erinnert uns: Gerechtigkeit ist wie ein Spinnwebgewebe: Sie hält die kleinen Insekten fest, während die großen es durchbohren und frei bleiben.

Über den Abspann verflucht Luca Moro, der mittlerweile erwachsene Neffe Aldo Moros, mit dem Lied „Maledetti Voi (Signori del Potere)“ die ‚Herren der Macht‘, während im Hintergrund Fotos von ihm als Kind zu sehen sind, auf denen er mit seinem Onkel spielt – auch das noch einmal ein kräftiges Zeichen, das die Intention des Films unterstreicht.

Als letzter Film, der sich fiktional mit der Entführung und Ermordung Moros auseinandersetzt, sei an dieser Stelle ausnahmsweise auch eine Hollywood-Produktion erwähnt, die wegen ihres unbefangenen und unwissenden Blickes auf die BR, die „anni di piombo“ und den Politiker, der ihnen zum Opfer fallen würde, zumindest nicht uninteressant, wenn auch darüber hinaus wenig ergiebig ist: „Year of the Gun“ (Verliebt in die Gefahr, 1992) von John Frankenheimer. Im Film treffen zwei Amerikaner in Rom aufeinander: Sie, eine Fotografin, die unbedingt eine Reportage über die BR machen will, er ein Autor, der an einem Roman über die BR arbeitet. Darin beschreibt er unter anderem die noch nicht stattgefundene Entführung Aldo Moros. Als die Terroristen von seinem Manuskript erfahren, jagen sie die beiden, mittlerweile ein Paar, und nehmen sie gefangen. Während Moro tatsächlich entführt wird, können die beiden in ihrem Versteck an ihrer Reportage über die BR arbeiten, welche nach ihrer Freilassung zu einem Sensationserfolg wird.

Der Thriller bringt in gewisser Weise die Geschichte so auf den Bildschirm, wie es italienische Genrefilme aus den 70er Jahren gemacht hätten: Reißerische Bilder, wilde Verfolgungsjagden, viel nackte Haut (Hauptdarstellerin Sharon Stone sollte wenige Monate später durch ihren freizügigen Auftritt in „Basic Instinct“ weltberühmt werden) und relativ durchschaubare Charaktere bzw. Stereotypen. Der eingblendete Text zu Beginn des Films, untermalt von einem gregorianischen Choral aus Dantes „Inferno“, vermittelt den Zuschauern folgende Ausgangssituation: „Rom, Januar 1978. Italien liegt im Chaos. Eine Gruppe von Terroristen, die sich Rote Brigaden nennen, hat eine erschütterte Gesellschaft an den Rand einer Revolution gedrängt.“ So weit war es schließlich doch nicht gekommen.

8.10. Gli invisibili (1988)

Ende der 80er Jahre beginnen italienische Filmemacher sich der gegenwärtigen Situation zuzuwenden, besonders im Hinblick auf die mittlerweile verurteilten Terroristen und ihre Biografien. Beispiele hierfür sind etwa Marco Bellocchios „Il diavolo nel corpo“, und insbesondere Pasquale Squitieri's „Gli invisibili“ (Die Unsichtbaren), der auf dem gleichnamigen Roman von Nanni Balestrini basiert. Balestrini war Mitbegründer der „Potere Operaio“ und wurde Ende der 70er Jahre der Mitgliedschaft in der Guerillabewegung beschuldigt. Buch und Film erzählen die Geschichte von Sergio, einem Metallarbeiter, der zu Beginn der 80er Jahre mit seiner beruflichen Situation unzufrieden ist und sich einer autonomen Gruppe anzuschließen, die einen kleinen Radiosender betreibt, „proletarische Enteignungen“ durchführt und politische Ansprachen hält. Obwohl er den bewaffneten Kampf verweigert, endet Sergio in einem Hochsicherheitsgefängnis, wo er auf andere,

„echte“ Terroristen trifft. Aufgrund seiner gewaltlosen Einstellung kommt es häufig zu Konfrontationen – weil er aber niemanden an die Polizei verrät, verdient er sich langsam den Respekt seiner Mitgefangenen, unter ihnen der exzentrische „Professor“, ein abgehobener Theoretiker, der sich von den anderen zurückgezogen hat. [Uva (S. 63) weist darauf hin, dass diese Figur an Toni Negri, dem Führer der „Potere Operaio“ bzw. Theoretiker der „Autonomia Operaia“, angelehnt ist; Anm.] Mit ihm diskutieren Sergio und andere Gefangene über politische Anliegen. Einige gewaltbereite Insassen zetteln eine Revolution an und verschlimmern somit die Situation im Gefängnis. Sergio wirft schlussendlich seine Ideale über Bord und schließt sich den Terroristen an.

„Gli invisibili“ vermischt Elemente des Dramas mit denen des Gefängnisfilms. In Rückblenden werden Aktionen von „Außen“ dargestellt, etwa der Überfall einer Horde maskierter Extremisten auf ein Einkaufszentrum: musikalisch poppig untermalt, filmisch stakkatoartig erzählt. Bei der Kritik kam diese Vorgehensweise weniger gut an: Antonio Guastella schreibt im Nocturno Dossier zum politischen Film in Italien, der Film würde seinen Protagonisten aus den Augen verlieren und sich stattdessen mehr auf spektakuläre Schauwerte setzen. (vgl. Guastella 2003, S. 59) Eine zeitgenössische Kritik aus der „Cinema Società“ bescheinigt Squiteris Arbeit neben einer konfusen Struktur keinerlei politisches Engagement. (vgl. Zanellato 1989, zit. n. Poppi 2000, S. 321f.)

Für diese Arbeit war der Film leider nur in einer qualitativ sehr schlechten und kaum verständlichen italienischen VHS-Fassung aufzutreiben, weshalb eine nähere Betrachtung sich als schwierig erweist. Dennoch soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben, dass Squiteri und Autor Balestrini bereits 1978 für den italienischen Produzenten Mario Cecchi Gori an einem unmittelbaren Film über die Entführung Aldo Moros arbeiteten, der allerdings nach dessen Ermordung nicht realisiert wurde. (vgl. Uva, S. 64)

Mittlerweile hatten die italienischen Terroristen auch die Fernsehschirme erobert. 1991 wurde die letzte Regierarbeit Sergio Corbuccis, der TV-Zweiteiler „Donne armate“ (Gefährliche Begegnung) auf RAI 2 ausgestrahlt, in dem eine Polizistin und eine Terroristin sich zusammentun, um einen Justizskandal aufzudecken. Während ihrer gemeinsamen Ermittlungen werden sowohl ehemalige Polizisten als auch Terroristen ermordet, welche mit dem Fall zu tun hatten. Zuerst müssen die beiden Frauen allerdings ihre gegenseitige Antipathie ablegen, um der Sache erfolgreich auf den Grund gehen zu können. (vgl. Zweitausendeins Filmlexikon)

Da sich auch dieser Film nicht für eine Sichtung auftreiben ließ, wird an dieser Stelle Alan O’Leary das Wort überlassen, der den Film als kruden Actionfilm bezeichnet, welcher seinen generischen Charakter zur Schau stellt [einer Aussage, der ich gerne widersprechen möchte, da „Django“-Regisseur Corbucci in anderen Filmen sein versiertes handwerkliches wie erzählerisches Talent mehrfach unter Beweis gestellt hat, Anm.]. Das Ergebnis sei ein extrem unrealistischer Film, der vermutlich all diejenigen verärgert, die entweder etwas über das Fortbestehen terroristischer Organisationen nach den „anni di piombo“ oder Einblicke in die Kollaboration zwischen Staat und Terrororganisationen erfahren möchten. Im Verlauf des Films wandelt sich Nadia (wieder gespielt von Lina Sastri, die bereits die Rolle von Laura in „Segreti segreti“ verkörperte) von der militanten Extremistin hin zum „Guten“ – obwohl sie am Schluss zurück ins Gefängnis muss, stellt es der Film so dar, als wäre das ihre Rückführung in die Gesellschaft. (vgl. O’Leary 2010, S. 250f.)

8.11. La seconda volta (1996)

Nanni Moretti zählt zu den bekannten, kritischen Geistern der linken italienischen Filmszene. Als Autor, Schauspieler, Produzent und Regisseur dreht er bereits seit Mitte der 70er Jahre Filme, in denen er von seiner jeweiligen Generation erzählt. Gerade in seinen ersten Arbeiten, „Io sono un autarchico“ (Ich bin ein Autarkist, 1976) und „Ecce Bombo“ (Die Nichtstuer, 1978) zeigt er desillusionierte Mitte-Zwanziger, die mit ihren Träumen von 1968 mittlerweile in der Realität angekommen sind. Seine Figuren nehmen keine Drogen, sie greifen nicht zu den Waffen, sie entführen keine Politiker – sie stehen in keinerlei Relation zum aktuellen Tagesgeschehen in Italien und vermutlich deshalb sinnbildlich sehr viel mehr für ihre Generation als die jungen Terroristen aus anderen Filmen.

Bereits in seiner Komödie „La messa è finita“ (Die Messe ist aus, 1985) gibt es erstmals in Morettis Schaffen eine direkte Bezugnahme auf den linken Terror der späten 70er Jahre. Er spielt darin einen ehemaligen radikalen Linken, der mittlerweile Priester geworden ist und nach vielen Jahren im Ausland wieder nach Rom zurückgerufen wird, wo er eine kleine Gemeinde in der Vorstadt leiten soll. Beim Wiedersehen mit seiner Familie, die droht auseinander zu brechen, und seinen ehemaligen Freunden, mittlerweile entweder Spießer oder Terroristen geworden, wird ihm erst klar, was sich in Italien während seiner Abwesenheit verändert hat. Die Abrechnung Morettis mit den radikalen Linken findet insbesondere in der Szene statt, in der Andrea, der ehemalige Terrorist, der kurz vor seinem Prozess steht, bei der Beichte ratlos fragt, ob nicht die früheren Mitstreiter Schuld an seiner Misere hätten: „Bis vor kurzem war ich noch einer von euch, dann habt ihr nach und nach Kinder in die Welt gesetzt,

eure Arbeit oder Religion gewechselt, nur ich bin dort stehen geblieben, wo ich immer war. (...) Du und die anderen, glaubt ihr wirklich, euch ginge das alles nichts an? Habt ihr denn keine Schuld daran?“ [fino a qualche anno fa ero come uno di voi, poi a poco a poco gli altri hanno messo al mondo dei figli, hanno cambiato lavoro, religione e solo io sono rimasto dov'ero (...) tu e gli altri siete proprio sicuri di non entrarci niente? Non avete nessuna colpa, voi?]

Zehn Jahre später kehrt Moretti noch einmal zurück zum Thema Terrorismus in dem von ihm geschriebenen und produzierten Film „La seconda volta“ (Das zweite Mal) unter der Regie Mimmo Calopresti. Er spielt darin den Turiner Universitätsprofessor Alberto Sajevo, der in den 70er Jahren die Massentlassungen bei FIAT verteidigt hatte und zur Zielscheibe für eine junge Terroristin wurde, die ihm bei einem Anschlag eine Kugel in den Kopf schoss.

Seitdem scheint Sajevos Leben stehen geblieben zu sein (Calopresti findet dafür bereits in der ersten Einstellung das

passende Bild: Der Professor rudert einsam in einem festgebundenen Ruderboot in einer Art Hallenbad), regelmäßigen Kontakt pflegt er nur zu seiner Schwester Francesca, die vergeblich versucht, ihn mit einer ihrer Kolleginnen zu



Abb. 22: Kein Vorwärtsschritt mehr für das Opfer eines Terroranschlags

verkuppeln. Bei einer Busfahrt erkennt Sajevo die Frau wieder, die sein Leben zerstört hat. Er beginnt sie zu verfolgen: In einer Kantine spricht er sie sogar kurz an, sie erkennt ihn jedoch nicht wieder. Lisa ist anfangs geschmeichelt und verheimlicht ihre wahre Identität: Mittlerweile arbeitet sie tagsüber in einem Büro, abends muss sie zurück ins Gefängnis, wo sie insgesamt 30 Jahre für den Mordanschlag an Sajevo absitzen muss. Mit der Zeit fühlt sie sich bedrängt von dem geheimnisvollen Herren, der sie im Bus anspricht, mit dem sie ihre Mittagspausen verbringt und der ihr sogar Blumen schickt. Sie weicht seinen Blicken und seinen Fragen aus. Erst ein paar Tage später offenbart er ihr in einem Bahnhofscafe, dass er derjenige sei, den sie vor einigen Jahren angeschossen hat, und dass er doch gefälligst eine Antwort auf die Frage verdient hätte, die ihn schon so lange beschäftigt: Warum? Aber Alberto bekommt diese Antwort nicht, denn Lisa steht auf und läuft davon. Er sucht daraufhin einen Richter auf, der sie zwingen soll, mit ihm zu reden, verfolgt sie in ihre neue Arbeitsstelle, taucht zur Besuchszeit im Gefängnis auf. Weil all das nichts nützt, beschließt er, die Brücken ein für allemal abzubrechen und nach München zu ziehen. Am Abend vor seiner Abreise steht Lisa plötzlich vor seiner Tür. Bei einem Spaziergang durch den Regen erhofft

sich Alberto noch einmal eine Antwort auf seine Frage. „Einen treffen, hundert erziehen“ – daran können die Terroristen doch nicht wirklich geglaubt haben? Die beiden verabschieden sich in höflichem aber bestimmtem Ton. Wieder keine Antwort. Wieder keine Aussprache. Am nächsten Tag versucht Alberto es noch einmal und schreibt Lisa im Zug einen Brief, während sie im Gefängnis allein zurückbleibt als ihre beste Freundin entlassen wird. Beide wandern unruhig umher: Er im Zug, sie im Hof – doch schließlich bleibt nur die Erkenntnis, dass es nichts zu Bereden gibt oder gab.

Bemerkenswert an Caloprestis Film ist der Verzicht auf den Blick in die Vergangenheit: Es gibt keine Flashbacks, in denen die Vorbereitung oder der tatsächliche Anschlag auf Sajevo gezeigt wird. Die Erinnerung findet nur in den Gesprächen, also in der Gegenwart statt – eine Methode, die – wie mir Nanni Moretti in einem Gespräch im Oktober 2011 in Wien versicherte – erst in eine der späteren Drehbuchfassungen Eingang fand, da ursprünglich sehr wohl geplant war, das Attentat zu zeigen. Ihn interessierte seine Rolle weniger aus der Sichtweise eines Schauspielers als aus der eines Bürgers: Anfang der 90er Jahre begannen einige ehemalige Terroristen der Roten Brigaden, wie Alberto Franceschini (1990) oder Renato Curcio (1993) „ihre“ Lebensgeschichte in Buchform zu veröffentlichen und dadurch erneut zum Gesprächsthema zu werden. „Selbst aus dem Gefängnis heraus haben sie sich eingebildet noch im Mittelpunkt einer politischen Auseinandersetzung zu stehen, und haben weitergemacht, dieselben Dummheiten zu veröffentlichen.“ [„anche dall’interno del carcere hanno preteso di essere al centro del conflitto politico, continuando a pubblicare le stesse stupidaggini.“] (Spinelli 1995)

Dem versucht „La seconda volta“ entgegenzusteuern: Er untermauert diesen Einfluss in einer Szene, in der Alberto seiner Schwester aus einem solchen Buch vorliest – eine Stelle, an der der Autor für sich und seine Kampfgenossen die Rolle der ‚einzigen Opposition‘ in Anspruch nimmt und die Alberto sichtlich ärgert und erregt. Es ist anzunehmen, dass es vielen Linken, die nicht zu Terroristen wurden, angesichts solcher Aussagen knapp 20 Jahre später ähnlich erging. Seine Protagonistin, Lisa, will auf die Fragen, die ihr Opfer an sie richtet, nicht antworten, sie ist still, zurückhaltend und sehr in sich gekehrt. Sie versucht nicht, sich wie ihre realen „Vorbilder“ zu rechtfertigen, sondern will vielmehr die Vergangenheit vergessen – was paradoxerweise der erste Vorwurf ist, den Alberto Lisa macht („Ich will nicht, dass Sie alles vergessen!“).

Eine zweite Erkenntnis, die sich aus „La seconda volta“ ableiten lässt, ist die Unmöglichkeit einer vollständigen Aussöhnung zwischen den beiden Extrempositionen Täter/Opfer. Dabei geht Calopresti zunächst geschickt vor, indem er die Zuschauer über die Vorgeschichte im

Dunkel lässt. Es dauert eine Weile, bis man erfährt, wo und wie sich Albertos und Lisas Wege in der Vergangenheit einmal gekreuzt haben. Bis dahin ist eigentlich Lisa das „Opfer“ eines nach Außen hin freundlichen, aber aufdringlichen Mannes, der ihr unentwegt nachstellt und deshalb auch nicht sonderlich sympathisch auf die Zuschauer wirkt. Der Konflikt, den Moretti als Schauspieler hier verkörpert, wirkt dadurch viel härter und unversöhnlicher, als es beispielsweise in „La messa è finita“ noch der Fall war, wo seine Figur für den ehemaligen Freund noch Mitleid empfand. Sajevo hegt gegenüber den Terroristen kein Verständnis – sie sind für ihn lediglich diejenigen, die auf Menschen geschossen haben. (vgl. Uva, S. 82)

Wenn er Lisa sagt, wer er wirklich ist und was er tatsächlich von ihr will, reagiert sie mit ihrer mächtigsten Waffe: Sie weicht seinen Fragen aus, steht auf und geht. Darauf folgt der neuerliche Versuch einer Annäherung, die schließlich sogar zu gelingen scheint, wenn ihn Lisa bei einem ihrer Freigänge besucht und zumindest ein bisschen von sich und ihrer Vergangenheit preis gibt. Etwa, dass sie wegen eines Jungen, den sie sehr mochte, in den Untergrund ging und Terroristin wurde. Albertos Frage, warum denn gerade er, beantwortet sie nicht, vielleicht deshalb, weil es keine Antwort darauf gibt. Beide Figuren verkörpern das noch am meisten unverarbeitete Drama der jüngeren italienischen Geschichte.

8.12. La meglio gioventù (2003)

Zumindest kurz sei an dieser Stelle auch noch Marco Tullio Giordanos sechs Stunden lange TV-Miniserie (die allerdings auch im Kino ausgewertet wurde) „La meglio gioventù“ (Die besten Jahre) erwähnt, die 40 Jahre italienischer Geschichte anhand einer Familiensaga abarbeitet. Der Film streift zahllose Themen – angefangen bei den Studentenrevolten Ende der 60er Jahre, über Aufkommen und Ende der kommunistischen Bewegung, bis hin zum Kampf der Justiz gegen die Mafia. Im Zentrum des Films stehen die Schicksale beider Brüder Matteo und Nicola, der in den 70er Jahren eine Zeit lang mit Giulia zusammen ist. Sie stellt den „Berührungspunkt“ zu den ‚anni di piombo‘ dar, denn in ihr verkörpert sich der Wandel von der Protestbewegung hin zum bewaffneten Kampf: Nach der Erschießung des Lotta Continua Aktivisten Francesco Lo Russo im März 1977 entschließt sie sich für die BR in den Untergrund zu gehen und dafür ihre kleine Tochter und Nicola zu verlassen. Jahre später keimen in ihr die ersten Zweifel, als sie Carlo, den Ehemann ihrer Schwägerin, der in der Bank von Italien Karriere gemacht hat, umbringen soll. Sie warnt diese vor dem Anschlag und wird kurz darauf von der Polizei geschnappt. Nach Verbüßung ihrer Strafe wird sie Anfang 2000 aus der Haft entlassen und beginnt ein neues Leben als Bibliothekarin in Mailand.

Ähnlich wie in „Colpire al cuore“ oder „Segreti segreti“ stellt Giordano in seinem Film den italienischen Terrorismus als Problem einer dysfunktionalen Familie dar. Es ist erneut eine Frau, die ihre Familie verlässt und aus ihrer politischen Überzeugung zu den Waffen greift. Die Darstellung ihres Lebens im Untergrund ist sehr Klischee beladen, weil sie schlussendlich ihre Entscheidung dahingehend bereut, ihre kleine Tochter verlassen zu haben und mit dieser „Schuld“ leben muss. Deshalb sieht Tardi „La meglio gioventù“ als Teil einer Ikonografie, in der diese Frauen, welche sich entschließen sich im bewaffneten Kampf zu engagieren, vor allem durch die Auswirkungen ihres Verzichts auf ihre familiäre Rolle (z. B. als Mutter) charakterisiert werden. Deshalb wird sie später im Film, sobald sie ihren „Fehler“ eingesehen hat, alles daran setzen, die Normen und Werte welche sie zuvor aufgegeben hat, wieder anzunehmen um eine neue Chance zu bekommen. (vgl. Tardi 2005, S. 165f., nach O’Leary 2010, S. 252) – Ähnliche Motive des Verzichts auf die Mutterrolle bzw. ihrer Unvereinbarkeit mit dem bewaffneten Kampf finden sich z. B. in „Buongiorno notte“, wo das Baby zu Beginn auf der Couch „vergessen“ wird, oder auch in „La Prima Linea“ (2009, s. u.)

Es sollte weiters kein Zufall sein, dass gerade die Figur Nicolas (verkörpert von demselben Luigi Lo Cascio, der in „Buongiorno notte“ den Anführer der Terroristen spielt) gegenüber seiner ehemaligen Lebensgefährtin und der Mutter seines Kindes hart bleibt und sie schlussendlich an die Polizei verrät: So wird er zum positiven Symbol für ein ideales Bedürfnis an Deutlichkeit gegen das schlechte Gewissen eines Landes. (vgl. Guastella 2003, S. 65)

8.13. Die toten Lebenden – Rückkehr des Terrors auf die Leinwand im Genrefilm

Nach Caloprestis „La seconda volta“ und Wilma Labates „La mia generazione“ aus dem Jahr 1996 sowie „Vite in sospenso“ (1998) von Marco Turco (die beide leider nicht näher betrachtet werden können, weil keine Kopien zur Verfügung stehen, Anm.) wurde es im Kino still um die Roten Brigaden und den bewaffneten Kampf. Erst im neuen Jahrtausend sind sie wieder von den Toten auferstanden. Besonders herausstechend sind in diesem Feld die beiden Arbeiten von Michele Soavi aus dem Jahr 2006, „Attacco allo Stato“ (Angriff auf den Staat), eine zweiteilige Miniserie fürs Fernsehen und „Arrivederci amore, ciao“ (Eiskalt – arrivederci amore, ciao), ein Kinofilm, der auf dem gleichnamigen Roman des ehemaligen Lotta Continua Mitglieds Massimo Carlotto basiert.

In „Attacco allo Stato“ kehren die Roten Brigaden zurück auf die Titelseiten der Nachrichten: Der Film beginnt mit dem Attentat auf Massimo D’Antona vom Mai 1999 – und bezieht sich

damit auf ein reales Ereignis der jüngeren italienischen Geschichte. Die Protagonisten sind allerdings nicht die Terroristen – „Attacco allo Stato“ steht in der besten Tradition des Polzeithrillers der 70er Jahre: Drei Stunden lang fiebert der Zuschauer mit Diego Marra und seinem Team der DIGOS (einer Spezialeinheit, die in Italien für Terrorismusbekämpfung zuständig ist) bei den Ermittlungen gegen die „Neuen Roten Brigaden“ mit, die von 1999 bis 2003 zwei tödliche Anschläge auf Regierungsbeamte verübten und auf der Flucht einen Polizisten ermordeten. Die Sympathien zwischen den guten Polizisten, die über kein nennenswertes Privatleben verfügen, sondern wie in den Filmen 30 Jahre zuvor völlig in ihrer Profession aufgehen, und den bösen Terroristen, die hinterhältig aus dem Untergrund zuschlagen und ihre Verfolger an der Nase herumführen, sind klar verteilt. Das „Familienleben“ der Opfer wird im Gegensatz dazu klar herausgearbeitet, was folgendes Gedankenspiel zulässt: Die Neuen Roten Brigaden attackieren nicht nur, wie es der Filmtitel suggeriert, den „Staat“ (mit seinen Funktionären) sondern einzelne „Familien“, welche symbolisch diesen Staat repräsentieren. Während Polizisten unermüdlich alles daran setzen, das Gefüge Staat/Familie zu beschützen, gehören die Terroristen in keine dieser beiden Kategorien: Ihre Verachtung gegenüber Staat und Familie ist somit unmenschlich und widernatürlich.

Bei „Arrivederci amore, ciao“ liegt der Fall anders (Soavi bezeichnet ihn im Interview auf der DVD als einen „film anti tutto“ – gegen alles, Anm.): Er basiert, wie oben bereits geschildert, auf dem Roman des ehemaligen Terroristen Massimo Carlotto, der nach Jahren im südamerikanischen Exil Ende der 1980er Jahre wieder nach Italien zurückgekehrt ist, für einige Jahre ins Gefängnis ging und nach seiner Entlassung eine neue Karriere als Autor begann. Der Protagonist des Buchs/Films ist der ehemalige Terrorist Giorgio, der, wie auch der Autor, nach einigen Jahren im südamerikanischen Dschungel in seine Heimat zurückkehrt, mit den Behörden kooperiert und nach seiner Haftstrafe ein neues, vor allem „normales“ Leben beginnen will.

Er nimmt eine Stelle als Kellner in einem Nachtclub an, wo er auf einige seiner Freunde aus dem Gefängnis trifft, wie zum Beispiel Vesuvio, der mit zwei Rumänen Drogenhandel betreibt („vor ein paar Jahren waren die noch in einer Mine“), aber Giorgio wenig später den Arm brechen lässt, als er erfährt, dass dieser mit seiner blonden Flamme Laura geschlafen hat. Giorgio sinnt auf Rache und verrät Vesuvios Geschäfte an dem undurchsichtigen Agenten Anedda. Um endlich ans große Geld zu kommen, vereinbaren die beiden Vesuvios Drogengeschäfte zu sabotieren; weil das im Endeffekt nicht genug ist, plant Giorgio einen

Überfall auf einen Geldtransporter. Sein Team besteht dabei aus zwei Anarchisten der Ustascha und drei linksradikalen Spaniern. Die Aktion gelingt, allerdings endet sie in einem Blutbad. Einige Jahre später lebt Giorgio endlich seinen Traum vom „normalen“, erfolgreichen Leben. Obwohl er noch unter Beobachtung des Staates steht, besitzt er mittlerweile ein nobles Restaurant in Venedig und wird von hübschen Frauen, die alle von seiner terroristischen Vergangenheit wissen, umschwärmt. Sein Anwalt ist es auch, der ihm rät, kirchlich zu heiraten, da dies vor allem von den Richtern als positives Zeichen für seinen Integrationswillen gewertet wird. Mit der lebensfrohen, etwas naiven Roberta scheint Giorgio sein privates Glück gefunden zu haben, vor ihr rechtfertigt er seine Vergangenheit mit den Worten: „Ich war jung und wollte die Welt verändern.“ Die beiden heiraten, ziehen in eine schöne große Wohnung und kosten ihr gemeinsames Glück aus – bis eines Nachts Anedda vor Giorgios Tür steht. Er will ihn zwingen, ihm bei einer neuen Aktion zu helfen, ansonsten würde er den Behörden von dem Überfall auf den Geldtransporter erzählen. So unter Druck gesetzt erschießt Giorgio Anedda bei einem Geheimgespräch mitten in der Nacht. Wenige Tage später liest Roberta von Aneddas Tod in der Zeitung und erkennt ihn auf einem Foto wieder. Weil sie vermutet, dass Giorgio in die Sache verwickelt war, zerstreiten sich die beiden furchtbar und sie entscheidet sich, ihn zu verlassen. Giorgio will das nicht akzeptieren: Er vergiftet Roberta heimlich bei einem Versöhnungssessen, bringt sie zurück in seine Wohnung und sieht zu, wie sie unter Schmerzen umkommt. Der Film endet mit seiner Erkenntnis aus dem Off: „Man muss ein bisschen sterben, um frei leben zu können, wie die anderen.“

Sterben um zu leben – in mehrfacher Hinsicht ist dieses Fazit bezeichnend für die Karriere Michele Soavis, der sich in den 80er und 90er Jahren einen Ruf als exzellenter Stilist und Erneuerer des Horrorfilms geschaffen hat. Schon in seinem vermutlich bekanntesten Film, „Dellamorte Dellamore“ erzählte er von einer fatalen Liebesgeschichte zwischen einem lebenden Totengräber und einer toten Zombieschönheit. In derselben Tradition sind Soavis Beiträge zum Thema italienischer Terrorismus zu sehen: Giorgio ist ein „Toter“, der zurück ins Leben kehrt und alles dafür tut, um es so gut und so lange wie möglich auskosten zu können – er hat sogar Angst davor, sich mit seiner Vergangenheit auseinanderzusetzen. Damit stellt der Film ein Gegenbild her zu den Terroristen in den Filmen der 80er oder 90er Jahre, die sehr wohl ihrer eigenen Vergangenheit entgegentreten konnten, ohne sie komplett zu verleugnen. (vgl. Uva, S. 91)

In Form von kurzen Rückblenden zeigt der Film dennoch den Moment seines „Todes“: Ein ursprünglich „harmloser“ Bombenanschlag läuft nicht wie geplant und ein unschuldiger

Nachtwächter kommt dabei ums Leben – Giorgio konnte ihn nicht mehr rechtzeitig warnen. Vordergründig ist es nicht der linke Terror oder die Geschichte Italiens, die Soavi interessieren, sondern vielmehr, wie sich eine Person mit dieser Vergangenheit und mit dem Wunsch nach einem „normalen“ Leben wieder in die Gesellschaft einzugliedern versucht, welche Fehler sie dabei begeht und welche Opfer sie bringen muss. Die Berührungspunkte zum Terrorismus sind marginal: Etwa, wenn Giorgio zu Beginn seine Komplizen verrät (allesamt Studenten, Lehrer, Professoren, kleine Angestellte und Arbeiter) oder er später in seinem Restaurant von jungen Frauen umschwärmt wird: der ehemalige Terrorist wird zum Pop-Star!

Ein anderer „alter Hase“ aus dem Genrekino, Claudio Fragasso, trägt 2004 den bewaffneten Kampf ebenfalls erneut auf der Leinwand aus. „Concorso di Colpa“ beginnt mit einer rasanten Verfolgungsjagd durch verregnete Straßen und Hinterhöfe (auf den Mauern sind Plakate mit dem Bild Moros aus seiner Gefangenschaft angebracht): Ein Junge, gehetzt von fünf anderen, rettet sich auf ein Hausdach, wo er sich in Sicherheit wähnt. Doch er wird entdeckt und stürzt bei dem Versuch zu entkommen in den Tod. 25 Jahre später erschießt sich ein Mann in seiner Wohnung, was Polizeiinspektor Bernardi (mit schicker Sonnenbrille) auf den Plan ruft. Beim Gespräch mit Laura, der Lebensgefährtin des Toten, erfährt er, dass es sich bei ihm um einen ehemaligen politischen Aktivist handelt, der nach dem Ende seiner „Karriere“ depressiv und alkoholsüchtig wurde. Sie erzählt ihm auch von den Schuldgefühlen, die er stets mit sich herumzutragen schien und überreicht Bernardi ein Tagebuch, in dem sämtliche Informationen dazu stehen. Der Untersuchungsrichter Santamaria, mit dem Bernardi ständig Schach spielt, setzt ihn als seinen besten Mann darauf an, die Hintergründe zu beleuchten, denn der Tote war vor 25 Jahren mit vier weiteren an der Ermordung eines jungen Neofaschisten beteiligt. Jetzt sollen diese vier Mittäter endlich ausgeforscht und dingfest gemacht werden.

Im Gegensatz zu so vielen anderen Polizisten in italienischen Genrefilmen hat Bernardi Familie und somit auch Familienprobleme. Am Abend kommt Sohn Stefano von einer Anti-Globalisierungsdemonstration nach Hause, auf der er sich mit Polizisten geprügelt hat und rechtfertigt sein Engagement mit den typischen Parolen von der „imperialistischen Herrschaft“. Von Bernardi kassiert er dafür eine Ohrfeige, wenig später versöhnen sich Vater und Sohn aber bei einem Glas Whiskey wieder miteinander.

Mittlerweile hat der Inspektor das Tagebuch des Toten gelesen und drei der ehemaligen Terroristen ausfindig gemacht: Giovanni ist ein berühmter Fernsehreporter, Massimo

unterrichtet an der Universität und Roberto war ranghoher Beamter, saß aber wegen Drogenhandels einige Jahre im Gefängnis. Er sucht die drei auf und verabredet sich mit ihnen an einer verlassenen Strandbar. Erst als alle drei dort sind, enthüllt sich das Geheimnis für die Zuschauer: Bernardi selbst ist der vierte Mann und zusammen hatten sie in den 70er Jahren als „Lupi Solitari“ (einsame Wölfe) in der linken Szene für Furore gesorgt. Jetzt soll sich die Gruppe erneut formieren, um die Beweise zu ihrer Vergangenheit endgültig zu beseitigen: Die Namen im Tagebuch werden gefälscht, ein altes Bekennervideo vernichtet und Laura durch die verführerischen Qualitäten Robertos auf andere Gedanken gebracht. Indessen will sich Bernardi um Richter Santamaria kümmern, der – allen Ernstes – nach 25 Jahren das Verbrechen mit den neuen, falschen Verdächtigen und der einzigen noch auffindbaren Augenzeugin nachstellen lässt. Als sich Bernardi zum Spaß zu den mutmaßlichen Tätern stellt, ist die alte Frau überzeugt, dass er einer der Mörder ist, was von den anwesenden Beamten allerdings nicht ernst genommen wird (man denke hierbei wieder an Elio Petris „Indagine...“ auf den diese Szene anspielen könnte).

Nachdem alles glatt gelaufen ist, wännen sich die vier „einsamen Wölfe“ bereits im Siegestaumel, doch Bernardis Kollege Di Nunzio hat ihn die ganze Zeit über verfolgt und macht nun Probleme. Denn wie sich jetzt herausstellt, ist alles ein Komplott von Di Nunzio und Santamaria. Auch der Selbstmord zu Beginn war in Wirklichkeit Mord – verübt von Laura. So in die Enge getrieben kennen die vier nur mehr einen Ausweg: Di Nunzio und Santamaria müssen sterben. Der Plan sieht vor, dass Bernardi während des Anschlags die Beweise im Büro des Richters vernichtet und erst später zu seinen Kameraden stößt. Wieder einmal kommt alles anders: Auf dem Weg zum Treffpunkt gerät der Inspektor in eine Demonstration, und sieht zu, wie sein Sohn von zwei Polizisten zusammengeschlagen wird. Ohne ihm zu helfen zieht er weiter und erscheint genau in dem Moment, als die drei ihre beiden Opfer erschießen wollen. Doch anstatt sie zu unterstützen, erschießt er seine Kameraden, um vor Santamaria als Held dastehen zu können. Allerdings ist Bernardis Triumph nur von kurzer Dauer, denn aus der Pistole eines seiner Kameraden löst sich ein letzter Schuss, der auch ihn in den Tod reißt. Das Schlussbild zeigt die fünf „einsamen Wölfe“ wieder jung und eingeraucht zusammen an der Strandbar liegend.

Fragassos Film ist auf charmante Art und Weise naiv: Globalisierungsgegner, Demonstranten, Straßenschlachten mit der Polizei, Gewerkschaft, Rote Brigaden, Neofaschisten – all diese Elemente würfelt er zusammen und heraus kommt ein konstruierter Film, dessen „Twists“ geübte Zuschauer nach wenigen Minuten erkennen. Nichts desto trotz ist zumindest der Unterhaltungswert enorm, weil dem Zuschauer ein Klischee nach dem anderen

aufgedrückt wird, die Inszenierung recht flott ist und dem Publikum kaum Verschnaufpausen gönnt.

Aufgesetzt, aber zumindest nicht uninteressant ist der Streit zu Beginn, in dem Bernardi seinem Sohn klar macht, dass die 68er vorbei sind und Schlägereien mit Polizisten keine Probleme lösen. Die Szene hat den Sinn, die Doppelmoral Bernardis zu unterstreichen, aber auch – und vor allem – einen der Konflikte im Filmfinale zu antizipieren: Wie reagiert der Polizist Bernardi, wenn sein Sohn von seinen Kollegen bei einer Demonstration zusammengeschlagen wird?

In einer anderen Szene schauen sich Massimo und Giovanni ihr Video an, in dem sie als „Lupi Solitari“ auftreten. „Haben wir damals wirklich so viel Scheiße geredet?“ – belustigt sich Giovanni und will das Band auf der Stelle vernichten, um nicht seine Karriere zu gefährden, während Massimo an den Erinnerungen an die „guten Zeiten“ hängt. Sie haben damals für eine bessere Gesellschaft gekämpft – heute geht es für sie aber nur noch um den Erhalt ihrer eigenen, guten Existenz, die sie sich im Lauf der Zeit geschaffen haben. Möglicherweise ist das die Erkenntnis, die der Film darzustellen versucht: Gibt man für ein Verbrechen, das lange Zeit zurück liegt und für das man sich nicht mehr verantwortlich fühlt, sein Leben auf, oder lässt man nichts unversucht, die Vergangenheit auszulöschen? (vgl. Uva, S. 92f.)

8.14. La Prima Linea (2009)

Mit „La Prima Linea“ erschien 2009 die bislang letzte filmische Bearbeitung des Linksterrorismus in den italienischen Kinos. Mit dem Titel ist die neben den BR zweite Terrororganisation Italiens gemeint, die zwischen 1976 und 1982 mehr als 20 gezielte Ermordungen von Politikern, Staatsanwälten und Polizisten durchführten. Ähnlich wie in „Der Baader Meinhof Komplex“, der ein Jahr zuvor in den Kinos startete, ist auch „La Prima Linea“ eine an historischen Figuren (durchwegs mit prominenten italienischen Schauspielern besetzt) und Ereignissen orientierte Verfilmung eines Buchs („Miccia Corta“), das allerdings – im Unterschied zur journalistischen Herkunft Stefan Austs – von Sergio Segio, einem der Mitbegründer der Organisation, 2005 publiziert wurde.

Regisseur Renato De Maria strukturiert die Geschichte auf verschiedenen Zeitebenen, zwischen denen der Film hin und her springt. Er beginnt 1989 im Gefängnis, wo Sergio mit starrem Blick und emotionsloser Stimme direkt in die Kamera zu erzählen beginnt: Von der Protestbewegung Ende der 60er Jahre, von dem Bombenanschlag in Mailand, hinter dem die Neofaschisten standen, der aber den Linken in die Schuhe geschoben wurde. Die Erzählung

wird untermalt von Film- und Tondokumenten. Heute sei von den damaligen, kommunistischen Idealen nicht mehr viel übrig geblieben und nun plagt ihn die Erkenntnis: Er sei kein politischer Gefangener, sondern ein einfacher Mörder. Er erzählt von Susanna, die er in der Organisation kennen und lieben gelernt hat, und davon, dass sie kurz nach seinem Ausstieg 1980 von der Polizei gefasst und eingesperrt wurde.

3. Jänner 1982: Sergio und drei weitere Männer, die ebenfalls nicht mehr in der Organisation sind, bereiten die Befreiung von Susanna und einigen anderen Mithäftlingen aus dem Frauengefängnis von Rovigno vor. Am Küchentisch liegen mehrere Schusswaffen, aber es soll keine Toten geben. Der Film wechselt von nun an immer wieder die Zeitebenen. Die „Haupthandlung“ ist die Fahrt und die gewaltsame Befreiung Susannas aus dem Gefängnis, welche aber immer wieder von Flashbacks unterbrochen wird, in denen sich Sergio an bestimmte einschneidende Erlebnisse erinnert. So denkt er auf der Fähre daran, wo und wie er Susanna zum ersten Mal getroffen hat: Sie tauschen heiße Blicke, diskutieren noch kurz darüber, dass sie nicht „normal“ sein wollen („dieses Wort werden wir verbieten, wenn wir die Revolution gewinnen“) und landen miteinander im Bett. Terrorismus, eine Liebesgeschichte. Später werden sie in Neapel zusammen ziehen und auf dem Weg zu einem Anschlag beim Verlassen ihrer Wohnung einer jungen Mutter begegnen, die sie bittet, kurz auf ihr Baby aufzupassen und es Susanna in die Arme legt. Der Knirps scheint sich dort sehr unwohl zu fühlen, während sie und Sergio ratlos und entnervt dastehen. Dass es für Sergio und Susanna kein familiäres Zusammenleben geben wird, verdeutlicht der Film später an anderer Stelle, als er erkennt, dass die Angestellten und Arbeiter, für die sie kämpfen, sie nicht wollen, und daraufhin die Organisation verlassen will. Susanna beeindruckt dies allerdings nicht, sie will weiter kämpfen.



Abb. 23: *Terror-chic* – spätestens mit „*La prima linea*“ auch im italienischen Kino angekommen.

Sergios Verhältnis zum Terrorismus ist von deutlichen Rissen durchzogen, die ihn beispielsweise einmal zurück an den Tisch der Eltern führen, die sich zumindest um familiäre Idylle beim Abendessen bemühen und ihm keine Vorhaltungen machen. Danach trifft er sich mit einem ehemaligen Kameraden, der es ablehnte in den bewaffneten Kampf zu gehen und nun ein kleines Lokal führt. Sie plaudern über die „guten alten Zeiten“, in denen man noch diskutierte und nicht gleich zu den Waffen griff.

Und auch Aldo Moro wird, wenn auch indirekt ins Spiel gebracht, nämlich in Form eines Anrufs von Susanna an ihre Mutter, kurz nach Bekanntwerden der Entführung, in dem sie beteuert, dass sie und ihre Gruppe nichts damit zu tun haben. Sergio aus dem Off: „Im Mai haben wir die Roten Brigaden noch für den Mord an Aldo Moro kritisiert, im November haben wir selbst begonnen, Menschen zu ermorden.“ [was so nicht ganz stimmt, denn die ersten Mordanschläge verübte die Prima Linea bereits im November 1976, Anm.] Ihr erstes Opfer ist ein Staatsanwalt, über den Sergio erzählt, dass er eigentlich einer von den „Guten“ war, der gegen die Faschisten, die hinter dem Attentat in Bologna steckten, ermittelte, jetzt aber auch keinen Halt vor Mitgliedern der BR und Prima Linea macht. Kurz nachdem er seinen kleinen Sohn zur Schule gebracht hat – wieder ein familiäres „Ritual“, das das designierte Opfer zum Teil der Gesellschaft werden lässt – wird er von Sergio und seinen Kameraden auf offener Straße erschossen.

„La Prima Linea“ ist einer der wenigen Filme, die die Facette des Verrats untereinander aufgreifen. Ein junges Mitglied der Gruppe hält dem Druck nicht mehr stand und stellt sich der Polizei. Wenige Monate später wird er vor seinem Haus von seinen ehemaligen Freunden erschossen. Kaum thematisiert wird hingegen Sergios Ausstieg aus der Organisation, vermutlich auch deshalb, weil dieser nie wirklich stattfand. Die Verhaftung Susannas und ihre anschließende Befreiung haben an seinem Lebenswandel im Untergrund nichts geändert.

Im letzten Teil gibt es schließlich Action: Explosionen, Schießereien, Verfolgungsjagd – Susannas Befreiung glückt, aber dass ein Unbeteiligter ebenfalls sterben muss, weil er zur falschen Zeit am falschen Ort war, trübt die Stimmung. Dass Susanna und er schon wenige Monate später wieder verhaftet werden würden, erfährt man aus dem Off-Kommentar, zurück im Jahr 1989, wo Sergio noch immer in die Kamera blickt und erzählt: „Ich habe entschieden über Leben und Tod der Opfer und jetzt übernehme ich dafür die Verantwortung.“ So wird am Schluss auch er wieder zum Menschen, der für seine Taten einsteht.

Es verwundert angesichts der vielen Motive, die „La Prima Linea“ in seinen Rückblenden verarbeitet, kaum, dass sich Regisseur Renato de Maria von Christian Uva, dem Autor des Standardwerks zum Terrorismus im italienischen Kino „Schermi di piombo“, aus dem auch in dieser Arbeit häufig zitiert wird, mit Anschauungsmaterialien und Filmen versorgt hat. (vgl. O’Leary 2010, S. 255) So erscheint einem der Film als eine Summe all dessen, was in knapp 30 Jahren italienischer Filmgeschichte das Erzählen über Terrorismus ausgemacht hat und beschreitet zumindest in Teilen einen neuen Weg, indem er sich weg bewegt vom reinen Spielfilm zur Dokufiktion, welche die Wahrheit für sich in Anspruch nimmt, komplexe

Inhalte leicht verständlich macht und mittels flotter Inszenierung und bekannten Darstellern für unkomplizierte Konsumierbarkeit sorgt. Von der inszenatorischen Wucht und den vielschichtigen Deutungsansätzen der Filme Francesco Rosi oder Giuseppe Bertolucci ist hier nur mehr wenig zu spüren – es sind nicht mehr die Charaktere interessant, sondern nur noch ihre Handlungen.

9. ZUSAMMENFASSUNG

Fast ein ganzes Jahr lang habe ich nun mit den Geschichten und den Filmen zu der Roten Armee Fraktion und den Roten Brigaden verbracht. Eine Zeitspanne, an deren Ende ich es als sinnlos erachte, große Gegenüberstellungen zu wagen, oder aufzurechnen, wer die meisten Toten, die kompliziertesten Geschichten oder einfach nur die „besseren“ Filme gemacht hat. Und in welcher der beiden Film Landschaften, Deutschland und Italien, ihre jeweilige „linke Bedrohung“ in den 70er Jahren den größeren Eindruck hinterlassen haben. Dennoch kommt man nach dieser Zeit und nach so vielen Filmen nicht umhin, gewisse Tendenzen in der Aufarbeitung des Linksterrorismus im Spielfilm zu erkennen.

Dass sich der Tonfall dieser Filme in den letzten 40 Jahren verändert hat, ist weder verwunderlich noch eine besonders große Erkenntnis. Im deutschen Kino stehen zu Beginn insbesondere „Sympathisantfiguren“ im Zentrum der Erzählung: Ihr Leben erfährt aufgrund von Ereignissen oder Zufällen eine plötzliche Wendung, die einen Kontrollverlust und eine Einschränkung der Handlungsfreiheit zur Folge haben. Zum Teil thematisieren diese Filme die Ohnmacht, die bei diesen Menschen entsteht, zum Teil erzählen sie aber auch davon, wie diese Menschen versuchen, ihr Schicksal wieder selbst in die Hand zu nehmen. Im italienischen Kino zur selben Zeit stehen kaum Einzelpersonen im Zentrum, vielmehr gibt es einen gesellschaftlichen Überbau. Zunächst der Staat selbst, ob dezidiert oder symbolisch, wenn man an die politischen Filme von Elio Petri und Co. denkt, verdichtet sich dieser Überbau erst mit der Zeit auf den intimen Kreis der Familie, in den die terroristische Gefahr von Außen eindringt und an dem sich ihre Stärke zeigt.

Im deutschen Kino wird in den 70er Jahren das Bild eines unwirklichen, paranoiden Überwachungsstaates gezeichnet, der mit hoch technisierten Methoden seine eigenen Bürger ausspioniert – während im italienischen Kino dieser Zeit der Staat ins Blickfeld von Korruption gerät (Politthriller), er bar jeglicher Kompetenz ist (Poliziotteschi), oder seine Führer schlicht und ergreifend ins Lächerliche gezogen werden (Satire). Während etwa die italienischen Polizisten neben dem Kampf gegen das Verbrechen auch einen Kampf gegen das eigene System führen, fällt jener letzte Aspekt bei den deutschen Kollegen weg. Diese treten immer in beunruhigenden Massen auf, halten kameradschaftlich zusammen und decken sich deshalb auch gegenseitig, falls einer von ihnen mal Mist baut.

Eines meiner „Leitmotive“ war die Frage nach der Beziehung zwischen der Generation der Eltern und ihren Kindern, die sich in den Untergrund begeben. Im deutschen Kino sind die

Eltern immer auch diejenigen, die ein paar Jahrzehnte zuvor an Naziverbrechen mitgewirkt oder sie zumindest geduldet, dafür aber in keiner Form Rechenschaft abgelegt haben. Diese „Kontinuität“ zwischen dem Dritten Reich und dem Leben in der BRD anzugreifen und ihr Risse zuzufügen kann als ein Ziel des Linksterrorismus gesehen werden und sie wird in den Filmen überdeutlich: Etwa wenn sowohl in „Die bleierne Zeit“ als auch in „Die innere Sicherheit“ Ausschnitte aus „Nuit et brouillard“ gezeigt werden oder wenn Gudrun Ensslin in jedem Film ihrem Vater sein NS-Engagement vorwirft.

Die Annahme, dass sich der Terror der Roten Brigaden gegen eine Elterngeneration von ehemaligen Faschisten und nunmehr 30 Jahren DC-Wählern richtet, erscheint zunächst logisch, aber zumindest in der filmischen Bearbeitung des Themas ist dies nicht der Fall. Im Gegenteil: Wenn es überhaupt zur Sprache kommt, befand sich die Elterngeneration im 2. Weltkrieg stets im (bewaffneten) Widerstand gegen Nazis und Faschisten. Somit ließe sich die „Revolution“, welche von den militanten linksterroristischen Organisationen im Zuge der 68er Bewegung eingefordert wurde, auch als Fortführung des Kampfes ihrer Eltern gegen den Faschismus im eigenen Land lesen.

Die Frage nach der Repräsentation der Opfer lässt sich an dieser Stelle zusammenfassend nur so beantworten, dass es im Laufe der Jahre im deutschen Kino vereinzelt Filme gibt, die sich vordergründig den Schicksalen von direkt oder indirekt Betroffenen annehmen, diese aber nicht die mediale Präsenz erreichen, wie Filme, die sich an einer historischen Rekonstruktion der Ereignisse versuchen. Ein mögliches Beispiel für diese Verdrängung ist etwa der Film „Schattenwelt“, der etwa gleichzeitig mit „Der Baader Meinhof Komplex“ in den Kinos startete, aber gegen dessen gigantisch angelegte Medienkampagne natürlich nicht den Hauch einer Chance hatte. Dass umgekehrt in Filmen, in denen „Action“ einen zentralen Stellenwert einnimmt und die dementsprechend aus der Täterperspektive erzählt werden, die Frage nach den Opfern wenig relevant erscheint, liegt natürlich etwas in der Natur der Sache. Mit dem Ende der „Sympathisantenf়ilme“, die in gewisser Weise ebenfalls von Opfern des Terrorismus erzählen, geht im deutschen Film allerdings das Interesse an diesem Aspekt verloren. Ähnlich verhält es sich auch mit den italienischen Filmen: Sobald sich der Blickpunkt von den Familienangehörigen der (potentiellen) Täter hin zu einer reinen Täterperspektive verschiebt, nehmen die Schicksale der Opfer einen verschwindend geringen Teil der Filmerzählung ein.

Einer der augenscheinlichsten und auch wichtigsten Unterschiede zwischen dem deutschen und dem italienischen Spielfilm zur „Bleiernen Zeit“ liegt allerdings in der Bearbeitung der beiden realen Ereignisse, die jeweils für sich Höhepunkte der Terrorwelle im eigenen Land darstellten: Die Entführungen von Hans Martin Schleyer (bzw. der damit einhergehenden Ereignisse des „Deutschen Herbsts“) auf der einen und Aldo Moro auf der anderen Seite. Auffallend ist, dass auf deutscher Seite die Bearbeitung stets akribisch-journalistisch, im Sinne einer Wahrheitsfindung erfolgt, die – so scheint es zumindest – nur durch höchste historische Akkuratheit ermöglicht wird. Die Hauptquelle, auf die man sich beruft, hat sich im Laufe der Jahre nicht geändert, es ist immer noch Stefan Austs „Der Baader Meinhof Komplex“ auf den sich die historischen Recherchen berufen. Und ja, ich nehme mich darin für diese Arbeit nicht aus, denn das Buch macht es einem (leider) viel zu einfach: Es ist einfach und spannend geschrieben und man legt es – einmal angefangen – trotz seines Gewichts nur mehr ungern aus der Hand.

Für die italienische Seite gelten andere Voraussetzungen: Die führenden Köpfe der BR erreichten nie einen derartigen popkulturellen Status wie ihre „Kollegen“ in der BRD. Dementsprechend gibt es auch kein derart monolithisches „Standardwerk“ zur Geschichte der BR, auf das man sich im Notfall immer beziehen kann, sondern viele verschiedene, teils mit unterschiedlicher Gewichtung. Und „den“ Film zur BR gibt es im italienischen Kino ebenfalls (noch) nicht – erste Schritte in diese Richtung haben erst mit „Attacco allo Stato“ und „La Prima Linea“ begonnen. Mit einem derart einschneidenden Ereignis wie der Entführung und Ermordung Aldo Moros wurde, wie die obigen Ausführungen zu den einzelnen Filmen gezeigt haben, jeweils anders umgegangen, mal mehr oder weniger historisch genau, mal als familiäres Kammerspiel bei dem Moro am Schluss frei geht, mal als Vorlage für einen Verschwörungsthiller 25 Jahre später.

Steht es Spielfilmen also zu, mit ihren Bildern die Deutungshoheit über die historische Wahrheit zu beanspruchen? Eine Frage, die man wohl guten Gewissens mit „Nein“ beantworten kann. Dennoch – so hat es den Anschein – sind es insbesondere die deutschen Filme, die auf historische Richtigkeit bestehen – vermutlich auch deshalb, um im Endeffekt als „pädagogisch wertvoll“ zu gelten, was schließlich der Geschichtsvermittlung – etwa an Schulen – zu Gute kommt.

Als letzten Unterschied möchte ich kurz die verschiedenen Auffassungen zum „Ende“ des Terrorismus herausstellen: Die meisten Produktionen zur RAF befassen sich mit der Zeit bis 1977 – und enden mit den Selbstmorden in Stammheim, der Befreiung der Landshut und der

Erschießung Schleyers. Bis auf eine Ausnahme („Das Phantom“ – und selbst dort wurden Namen geändert) haben sich keine deutschen Filme mit dem RAF-Terror von 1978-1998 befasst und es scheint, als würde der „Deutsche Herbst“ das Ende des deutschen Linksterrorismus im Film bedeuten. Selbst Filme die zu einem späteren Zeitpunkt spielen und sich mit den Nachwehen des Terrors beschäftigen, finden ihren historischen Bezugsrahmen ausschließlich in der Zeit vor 1977. Im italienischen Film gibt es keinen derartigen Schlusspunkt, der Terror der BR und/oder ähnlicher Gruppierungen hat bis heute nicht nachgelassen. Selbst ein Film wie „La Prima Linea“ geht zu Beginn von einem Zeitpunkt aus, an dem die führenden Köpfe der Organisation schon längst im Gefängnis saßen und ihre Taten bereuten.

Sowohl im deutschen als auch im italienischen Kino ist ein Trend hin zu pompös ausgestatteten „Geschichtsfilmern“ zu beobachten, die ein möglichst breites Publikum adressiert sind und die entsprechende Zugeständnisse machen: Die Schauspieler in den Hauptrollen sind meist keine unbekanntes Gesichter, sondern im jeweiligen Land bereits bekannt. Ihr Mitwirken vermittelt den Zuschauern eine Form von Sicherheit und flacht die Ecken und Kanten, die ihren ursprünglich komplexen Charakteren innewohnen, ab. Die Terroristen sind auf der Leinwand mittlerweile häufig zu Pop-Stars avanciert, die in chicen Klamotten und männlicher Pose herumlaufen, da ist es nur logisch, wenn dieser Eindruck durch die Verpflichtung „echter“ Stars unterstrichen wird.

Die kontinuierliche Bearbeitung des Themas in beiden Ländern und unter verschiedenen Aspekten zeigt, dass die Faszination und das Interesse im Lauf der letzten 40 Jahre am Terrorismus ungebrochen sind. Wenngleich die „Bedrohung“ von Linksterroristen heutzutage eher marginal erscheint, und diese inzwischen von anderen Ideologien abgelöst wurden – es wird sie wohl weiterhin geben, die Filme zu Baader und Meinhof, Schleyer und Moro, RAF und BR. Einen möglichen Grund dafür sieht Elsaesser (2007, S. 22) darin, dass viele der damals in der Sympathisantenszene agierenden Aktivisten heute Personen öffentlichen Interesses sind, wie etwa Joschka Fischer oder Otto Schilly – auf italienischer Seite sind sogar einige von ihnen selbst ins Regiefach gewechselt, wie etwa Mimmo Calopresti. Dass abseits der „großen“ Filme zum Thema Linksterrorismus aber oft gerade kleine, intime, zum Teil heute bereits vergessene Filme die vermutlich klarsten und einprägsamsten Aufarbeitungen dazu darstellen, ist die Erkenntnis, mit der ich diesen filmischen Streifzug beenden möchte. Die filmische Auseinandersetzung in zwei Ländern, in deren Geschichte es gewisse Berührungspunkte gibt, was die öffentliche Wahrnehmung, Organisation und verursachten

Traumata ihrer jeweiligen linksterroristischen Organisation betrifft, die auf der anderen Seite in ihrer Filmkultur jedoch recht unterschiedlich beschaffen sind und entsprechend verschieden mit diesen umgehen, lädt zum „Vergleich“ ein. Ich belasse es hingegen bei den auf den vergangenen Seiten gemachten Beobachtungen und daraus gezogenen Erkenntnissen, denn ein Aufrechnen oder gar eine Gegenüberstellung war und ist nicht Ziel der vorliegenden Arbeit, die sich mehr auf das Darlegen von Erzählstrategien stützt. Mögliche weitere Arbeiten zu diesem Thema könnten sich bestimmten Aspekten der Filmhandlung widmen, etwa die Konflikte zwischen Kriegs- und Nachkriegsgeneration herausarbeiten, weitere Filmlandschaften einbeziehen (auch in Japan gibt es eine recht lebendige Auseinandersetzung mit den revolutionären Gedanken und ihren Folgen 1968 – wenngleich die „United Red Army“ erst 2007 von Kōji Wakamatsu ihr „Debüt“ auf der Leinwand gab), sich an einer „echten“ Gegenüberstellung zur filmischen Bearbeitung von Rechtsterrorismus oder anderen Formen von Terrorismus versuchen, oder an die Frage nach der Ikonisierung von (Links-)Terroristen anknüpfen (z.B. anhand des 2010 erschienenen „Carlos“ von Olivier Assayas, der darin die Geschichte des berühmten Terroristen Ilich Ramírez Sánchez erzählt). Die Möglichkeiten sind vielfältig und an Material fehlt es nicht – zumal man davon ausgehen kann, dass Terrorismus weiterhin ein beliebtes und bearbeitetes Thema auf der Leinwand bleiben wird.

Florian Widegger, März 2012

LITERATURVERZEICHNIS

(Online-Quellen zuletzt abgerufen am 18.03.12)

Ahrens, Jörn (2007): Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart, hg. von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinckel. URL:
http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf

Althen, Michael (2001): Die Gespenster der Freiheit. Der Film zu einem durch und durch deutschen Dilemma: DIE INNERE SICHERHEIT von Christian Petzold. URL:
<http://michaelalthen.de/filmkritiken/innere-sicherheit-die/>

Aust, Stefan (2008): Der Baader-Meinhof-Komplex. Hamburg, Hoffmann und Campe (1. Auflage der Neuausgabe)

Baumann, Cordia (2010): Die RAF als Abenteuer. Der Bonnie-und-Clyde-Mythos: Die Romantisierung der RAF in Film und Literatur. In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman – Hg. (2010): Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 245-268

Baumgärtel, Tilman (1996): Die Rolle der dffb-Studenten bei der Revolte von 1967/68. Ein Rückblick anlässlich des 30 Jahrestages der Gründung der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin. URL:
<http://www.infopartisan.net/archive/1967/266705.html>

Bauszus, Jens (2007): Die Geburtsstunde der RAF. URL:
http://www.focus.de/politik/deutschland/raf/tid-5762/2-juni-1967_aid_56483.html

Behrens, Ulrich (2005): Es (ge)friert in Deutschland. URL:
<http://www.filmzentrale.com/rezis/deutschlandimherbstub.htm>

Behrens, Ulrich (2008): Stammheim – Die Baader-Meinhof-Gruppe vor Gericht. URL:
<http://www.follow-me-now.de/html/stammheim.html>

Behrens, Ulrich (2011): Die verlorene Ehre der Katharina Blum. URL:
<http://www.filmering.at/kritik/10909-die-verlorene-ehre-der-katharina-blum-1975>

Bellocchio, Marco (2003): Buongiorno Notte. Venedig, Marsilio

Biesenbach, Klaus (2005): Zur Vorstellung des Terrors: die RAF-Ausstellung. [begleitend zur Ausstellung in den KW Institute for Contemporary Art, Berlin, 30. Januar bis 16. Mai 2005 ...] / KW Institute for Contemporary Art; 2 Bände; Göttingen, Steidl (u. a.)

Bitomsky, Hartmut (1972): Die Röte des Rots von Technicolor. Kinorealität und Produktionswirklichkeit. Neuwied / Darmstadt, Luchterhand

Blumenberg, Hans-Christoph (1978): Deutschland im Herbst. URL:
<http://www.filmportal.de/df/66/Artikel,,,,,,,,,F064C31E03739D08E03053D50B3735F0,,,,,,,,,,,,,,.html>

Borowsky, Peter (1998): Große Koalition und Außerparlamentarische Opposition.

URL:

http://www.bpb.de/publikationen/08595360513445560736840565438389,3,0,Gro%DFe_Koalition_un d_Au%DFerparlamentarische_Opposition.html#art3

Brauerhoch, Annette (1991): Ästhetik, Pragmatik und Geschichte der Bildschirmmedien. Zwischen Literatur und Fernsehen: Konzepte des Autorenfilms. Siegen, sfb-Schriftenreihe

Brunetta, Gian Piero (2003): Guida alla storia del cinema italiano 1905-2003. Turin, Einaudi

Bruni, David (1998): "Colpire al cuore" di Gianni Amelio. Lo sguardo discreto. In: Miccichè, Lino (1998): Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80. Venedig, Marsilio. S. 237-247

Buchka, Peter (1979): Terror als Komödie - Rainer Werner Fassbinders neuer Film "Die dritte Generation". URL:

<http://www.filmportal.de/df/ae/Artikel,.....EF5F58502C1BC1DCE03053D50B376DEC,.....,.....html>

Buchka, Peter (1986): Reinhard Hauffs filmische Rekonstruktion "Stammheim – Baader-Meinhof vor Gericht". URL:

<http://www.filmportal.de/df/59/Artikel,.....F2D3CDE7376F8201E03053D50B3767FC,.....,.....html>

Carocci, Enrico: Il terrorismo e la „perdita del centro“. Cineasti italiani di fronte alla catastrofe. In: Uva, Christian: Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano. Soveria Mannelli, Rubbettino. S. 115-132

Castle, Robert (2003): Fellini's Society Rehearsal. In: Brightlightsfilm, Ausg. 40. URL:

<http://www.brightlightsfilm.com/40/fellini.php>

Constantin Film Verleih GmbH (2008): Der Baader Meinhof Komplex. Presseheft, München, Constantin Film Verleih GmbH

Curcio, Renato (1997): Mit offenem Blick: ein Gespräch zur Geschichte der Roten Brigaden in Italien. Berlin, ID-Verlag

Daase, Christopher (2007): Die erste Generation der RAF (1970-1975). URL:

[http://www.bpb.de/themen/Z2O008.0.Die_erste_Generation_der_RAF_\(19701975\).html](http://www.bpb.de/themen/Z2O008.0.Die_erste_Generation_der_RAF_(19701975).html)

Dalle Vacche, Angela (1992): The Body in the Mirror: Shapes of History in Italian Cinema. Princeton, NJ, Princeton University Press

Deriu, Fabrizio (1998): „La tragedia di un uomo ridicolo“ di B. Bertolucci. Il complesso di Crono. In: Miccichè, Lino (1998): Schermi opachi. Il cinema italiano degli anni '80. Venedig, Marsilio

Diedrichsen, Diedrich (2007): Halblegales Doppelleben. „Buongiorno notte. Der Fall Aldo Moro“. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/buongiorno notte dd.htm>

Elsaesser, Thomas (2007): Terror und Trauma: zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin, Kulturverl. Kadmos

Elter, Andreas (2008): Propaganda der Tat: die RAF und die Medien. Frankfurt am Main, Suhrkamp

Fassbinder, Rainer Werner, u. a. (2006): Booklet zur Rainer Werner Fassbinder DVD Edition von Arthaus. Leipzig, Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH

Faulstich, Werner (2005): Filmgeschichte. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag

Feldbauer, Gerhard (2000): Agenten, Terror Staatskomplott: Der Mord an Aldo Moro, Rote Brigaden und CIA. Köln, PapyRoassa-Verlag

Ferrara, Giuseppe (2005): Interview auf der DVD „Il caso Moro“. Campi Bisenzio, Cecchi Gori Home Video

Franceschini, Alberto / Buffa, Pier Vittorio / Giustolisi, Franco (1990): Das Herz des Staates treffen. Wien / Zürich, Europa Verlag

Flügel, Klaus Peter / Reznikoff, Jorinde (2009): Klaus Lemke: Baaders Tennisschläger. URL: <http://www.cargo-film.de/kino-dvd/klaus-lemke/>

Fuhr, Eckhard (2008): Terror als Action – Der Baader Meinhof Komplex. URL: <http://www.welt.de/kultur/article2461404/Terror-als-Action.html>

Galli, Matteo; Heinz-Peter Preußner (2006): Mythos Terrorismus: Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung. In: Galli, Matteo (Hrsg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 7-19

Gansel, Carsten / Ächtler, Norman – Hg. (2010): Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter

Gansel, Carsten / Ächtler, Norman (2010): „Ich war üble Beschimpfungen gewöhnt“. Ein Gespräch mit Reinhard Hauff über Entstehung und Rezeption von „Stammheim“ (1985). In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 395-402

Gansel, Carsten / Ächtler, Norman (2010): „Verstehen, wie Geschichte auf die Menschen wirkt“. Ein Gespräch mit Margarethe von Trotta über „Die bleierne Zeit“ (1981). In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 383-394

Gansel, Carsten / Ächtler, Norman (2010): „Was kann man als Regisseur mehr erreichen, als Debatten anzuregen?“ – Ein Gespräch mit Christopher Roth über seinen Film „Baader“. In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 415-427

Gili, Jean (1978): Le cinéma italien. Paris, Union Générale

Giusti, Marco (2004): Stracult. Dizionario dei film italiani. Mailand, Feltrinelli

Grefe, Christiane (2007): Wo ist Böll? In: ZEITmagazin LEBEN, 02.08.2007 Nr. 32. URL: <http://www.zeit.de/2007/32/Boell>

Gries, Cordula (2006): Ästhetik des politischen im Film „Die bleierne Zeit“ von Margarethe von Trotta. München/Ravensburg, Grin

Hake, Sabine (2004): Film in Deutschland: Geschichte und Geschichten seit 1895. Hamburg, rororo

Hanfeld, Michael (2008): Terror in Reinkultur – ARD Spielfilm „Mogadischu“. URL: <http://www.faz.net/s/Rub510A2EDA82CA4A8482E6C38BC79C4911/Doc~ED937CC9FE16C47FEAEAE6D5D558DFAE9~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

- Harlan, Thomas (2009): Das Gesicht des Feindes. Booklet zur DVD Edition „Wundkanal“. film&kunst GmbH / Filmmuseum München
- Hauff, Reinhard (2007): Interview auf der DVD „Stammheim“. Leipzig: Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH
- Heigl, Mathias (2008): Tagungsbericht Gesellschaftlicher Protest und politische Gewalt in Italien und der BRD in den 1960er- und 1970er-Jahren. 21.02.2008-22.02.2008, Trient/Italien
URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=2050>
- Henze, Sylvia: Die RAF und die DDR – zur künstlerischen Darstellung eines „blinden Flecks“ in Ulrich Woelks „Die letzte Vorstellung“, Ulrich Plenzdorfs „Vater, Mutter, Mörderkind“ und Volker Schlöndorffs „Die Stille nach dem Schuss“. In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter Heidelberg. S. 179-198
- Heumann, Marcus (2008): Anschlag auf die "Permanente Revolution". Vor 40 Jahren: Das Attentat auf Rudi Dutschke
URL: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/hintergrundpolitik/768817/>
- Hickethier, Knut (2007): Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart, J.B.Metzler
- Hissnauer, Christian (2002): Politik der Angst – Terroristische Kommunikationsstrategien im Film. In: Stiglegger, Markus (Hg.): Kino der Extreme – Kulturanalytische Studien. St. Augustin, Gardez! Verlag
- Hissnauer, Christian (2010): „Mogadischu“. Opferdiskurs doku/dramatisch - Narrative des Erinnerens an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978-2008. In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 99-126
- Hoffmann, Hilmar (1995): 100 Jahre Film: Von Lumière bis Spielberg 1894-1994. Der deutsche Film im Spannungsfeld internationaler Trends. Düsseldorf, ECON Taschenbuch Verlag,
- Huber, Christoph (2008): Das bleierne Zeitbild. URL:
<http://diepresse.com/home/kultur/film/filmkritik/415955/index.do>
- Hübner, Christoph (2007): Der Film „Wundkanal“. Gespräch mit Thomas Harlan, DVD Edition „Wundkanal“. film&kunst GmbH / Filmmuseum München
- ID-Verlag, Hrsg. (1997): Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF. Berlin
- Jansen, Christian (2007): Italien seit 1945. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH
- Jansen, Peter W. / Schütte, Wolfram – Hg. (1992): Rainer Werner Fassbinder. Frankfurt/Main, Fischer TB Verlag,
- Jellen, Reinhard (2010): "Der Blick fällt unweigerlich auf den rechten Flügel der SPD"
URL: <http://www.heise.de/tp/artikel/32/32514/1.html>
- Jenny, Urs (1981): Die große Patsche. In: Der Spiegel 47/1981, S. 238ff. URL:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14347853.html>
- Junkersdorf, Eduard (2007): Interview auf der DVD „Stammheim“. Leipzig, Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH

Kluge, Alexander (2007): Neonröhren des Himmels. Frankfurt/Main, Zweitausendeins. (Filmalbum, erschienen anlässlich der DVD Veröffentlichung von Alexander Kluges Gesamtwerk)

Korte, Helmut (2004) : Einführung in die systematische Filmanalyse. 3. Aufl. Berlin, Schmidt

Kraatz-Magri, Jessica / Franceschini Bruno (2008): „Mein Blut komme über euch“: Der ungeklärte Fall Aldo Moro. Radiofeature. URL-Dossier: <http://www.dradio.de/dlf/sendungen/dossier/775107/>

Kraushaar, Wolfgang (2006): Mythos RAF. Im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie. In: ders. (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2. Hamburg, Hamburger Edition. S. 1186-1210.

Kreimeier, Klaus (2006): Die RAF und der deutsche Film. In: Kraushaar, Wolfgang (Hrsg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Bd. 2 Hamburg, Hamburger Edition. S. 1155-1170

Kriest, Ulrich (2006): Der Fernsehfilm Brandstifter. In: Werneburg, Brigitte (Hrsg.): Inside Lemke. Ein Klaus Lemke Lesebuch. Köln, Schnitt – der Filmverlag. S. 104-119

Kriest, Ulrich (2008): Der Baader Meinhof Komplex – Action speaks louder than words. URL: <http://film-dienst.kim-info.de/artikel.php?nr=153884&dest=frei&pos=artikel>

Kuchenbuch, Thomas (2005): Filmanalyse: Theorien, Methoden, Kritik. 2. Aufl. Wien, Böhlau

Kuhlbrodt, Dietrich (1986): Hauffs Märchen Film: Wie der Baader den Prinzing zu Fall brachte und andere lustige Streiche aus der Festung Stammheim. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis2/stammheimdk.htm>

Kuhlbrodt, Dietrich (2000): Die Stille nach dem Schuss
<http://www.filmzentrale.com/rezis/stillenachdemschusschnitt.htm>

Kühn, Detlev (1986): Stammheim. URL: <http://www.filmportal.de/df/b6/Artikel,,,,,,,,,ED167E7EB22CE335E03053D50B377FB4,,,,,,,,,,,,,html>

Lettenewitsch, Natalie / Mang, Nadine-Carina (2002): Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand. In: Ästhetik & Kommunikation (117/33. Jg/2002), Berlin, Ästhetik & Kommunikation e.V. S. 29-34

Lorenz, Juliane (2004): Interview auf der DVD „Die dritte Generation“. Leipzig: Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH

Minuz, Andrea (2007): Cronaca di una stagione annunciata. Note sul cinema politico di Elio Petri. In: Uva, Christian: Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano. Soveria Mannelli, Rubbettino. S. 133-146

Möller, Kirsten (2008): Wald, Haus, Straße. Petzolds *Die innere Sicherheit* & Jan Böttchers *Geld oder Leben*. In: Stephan, Inge, Alexandra Tacke (Hg.): NachBilder der RAF. – Köln, Böhlau Verlag. S. 181 – 196.

Monaco, James (2006): Film verstehen. Hamburg, Rohwolt Taschenbuch Verlag

O’Leary, Alan / Antonello, Pierpaolo (2009): Imagining terrorism: the rhetoric and representation of political violence in Italy 1969-2009. London, Modern Humanities Research Association

O'Leary, Alan (2010): Italian cinema and the ‚anni di piombo‘. In: Journal of European Studies 40 (3). S. 243-257

Pasolini, Pier Paolo (1975): "Il vuoto del potere" ovvero "l'articolo delle lucciole". URL: <http://www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>

Peitz, Christiane (2007): Die Bleikappe des Schweigens - Margarethe von Trotta über ihren Ensslin-Film, das Sympathisantentum und deutsche Kontinuitäten. URL: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/:art772.2246677>

Pergolari, Andrea (2007): La fisionomia del terrorismo nero nel cinema poliziesco italiano degli anni '70. In: Uva, Christian: Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano. Soveria Mannelli, Rubbettino. S.159-172

Peters, Butz (2007): Tödlicher Irrtum: die Geschichte der RAF. Frankfurt/Main, Fischer Taschenbuch Verlag

Pfizenmaier, Anna (2007): RAF, Linksterrorismus und „Deutscher Herbst“ im Film. Eine kommentierte Bibliographie (1967–2007), in Kirsch, Jan-Holger & Annette Vowinkel (Hg.): Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart

Pirro, Ugo (2001): Il cinema della nostra vita. Turin, Lindau

Poppi, Roberto (2000): Dizionario del cinema italiano. Vol. 5: I film M-Z, dal 1980 al 1989. Rom, Gremese

Preußner, Heinz Peter: Warum *Mythos* Terrorismus? Versuch einer Begriffserklärung. In: Galli, Matteo (Hrsg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September. – Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2006. S. 69-85

Prinz, Kirsten (2010): Umkämpft und abgeschlossen? Narrative über die RAF im Spiegel ihrer Rezeption. Überlegungen zu Bernhard Schlinks Romans „Das Wochenende“ und Bernd Eichingers Film „Der Baader Meinhof Komplex“. In: Gansel, Carsten / Ächtler, Norman: – Hg.: Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978–2008. Heidelberg, Universitätsverlag Winter. S. 311-332

Röhl, Bettina (2008): Der RAF-Film verletzt die Menschenwürde. URL: <http://www.welt.de/debatte/weblogs/Sex-Macht-und-Politik/article6065584/Der-RAF-Film-verletzt-die-Menschenwuerde.html>

Satta, Gloria (1977): "Italia,ultimo atto?"/Anche le Brigate rosse arrivano sullo schermo. In: Il messaggero, 04.09.1977. URL zum Zitat: <http://www.pollanetsquad.it/film.asp?PollNum=36>

Schildt, Axel (2005): Rebellion und Reform. Die Bundesrepublik der Sechzigerjahre, Bonn. Aus der bpb-Reihe: Zeitbilder. URL: http://www.bpb.de/popup/popup_druckversion.html?guid=P9B42Q&page=1

Schlappner, Martin (1958): Von Rossellini zu Fellini. Das Menschenbild im italienischen Neo-Realismus. Zürich, Origo

Schmid, Tomas (2008): ACHTUNDSECHZIG: BOMBEN. Ein Spitzel lieferte Molotow-Cocktails. URL: <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2008/0407/feuilleton/0027/index.html>

Schulz, Jan-Hendrik (2007): Wichtige Phasen in der Geschichte der RAF, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart, hg. von Jan-Holger Kirsch und Annette Vowinkel. URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/site/40208724/default.aspx>

Schütte, Wolfram (1979): Ein Feyerabend für die Gemütlichkeit - Fassbinders Politikomödie "Die dritte Generation". URL: <http://www.filmportal.de/df/12/Artikel,,,,,,,,,EED2B5D0011BC436E03053D50B377EDB,,,,,,,,,,,,,html>

Schwarze, Michael (1981): Zwei Schwestern. Margarethe von Trotta in Venedig preisgekrönter Film "Die bleierne Zeit". URL: <http://www.filmportal.de/df/3b/Artikel,,,,,,,,,F05217E47448F544E03053D50B376750,,,,,,,,,,,,,html>

Schweizerhof, Barbara (2001): Die innere Sicherheit. Eine Fluchtphantasie. URL: <http://www.filmzentrale.com/rezis/inneresicherheitbs.htm>

Sciascia, Leonardo (1989): Die Affäre Moro. Frankfurt/Main, Athenäum

Seeßlen, Georg (2000), Zweierlei Wahn; URL http://www.zeit.de/2000/38/Zweierlei_Wahn/seite-1

Seeßlen, Georg (2007): Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt. URL: <http://www.filmzentrale.com/essays/rafgs.htm>

Seidl, Claudius (1987): Der deutsche Film der Fünfziger Jahre. München, Wilhelm Heyne Verlag

Spinelli, G. (1995): Intervista a Nanni Moretti e Mimmo Calopresti. URL: <http://www.tempimoderni.com/1995/interv/calopres.htm>

Steinweder, Harald (2009): Die bleiernen Jahre. Un borghese piccolo piccolo. URL: <http://themroc-filmblog.blogspot.com/2009/02/die-bleiernen-jahre-un-borghese-piccolo.html>

Sukowa, Barbara (2008): Interview auf der DVD „Die bleierne Zeit“. Leipzig: Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH

Tardi, Rachele (2005): Representations of Italian left political violence in film, literature and theatre (1973-2005). Unpublished doctoral dissertation, University College London

Tassone, Aldo (1981): Parla il cinema italiano. Mailand, Il Formichiere

Unbekannter Verfasser: La cronologia della lotta alle nuove br. URL: <http://www.taodue.it/in-onda-in-questa-stagione-page/press/cronologia-br.htm>

Uva, Christian – Hg. (2007): Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano. Soveria Mannelli, Rubbettino

Uva, Christian / Picchi, Michele (2006): Destra e sinistra nel cinema italiano. Film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio. Rom, Edizioni Interculturali

Vertov, Dziga (1973): Schriften zum Film. Wolfgang Beilenhoff (Hg.) München, Hanser Verlag.

Vitiello, Guido (2007): L'autunno tedesco e l'ombra lung di Hitler. Cinema e terrorismo in Germania. In: Uva, Christian: Schermi di piombo: Il terrorismo nel cinema italiano. Soveria Mannelli, Rubbettino. S. 185-209

Von Trotta, Margarethe (2008): Interview auf der DVD „Die bleierne Zeit“. Leipzig: Arthaus / Kinowelt Home Entertainment GmbH

Wesel, Uwe (2007): Der Prozess von Stammheim. URL: http://www.bpb.de/themen/N7C5QP.0.Der_Prozess_von_Stammheim.html

Witte, Karsten (1981): Bürger die keinen Verdacht haben. In: Die Zeit, 13.11.1981. URL: <http://www.zeit.de/1981/47/buerger-die-keinen-verdacht-haben/>

Witte, Karsten (1981, 2): Ich bin nicht Madame Bovary, ich bin die Kamera". Ein Gespräch mit Bernardo Bertolucci. In: Die Zeit, 13.11.1981. URL: <http://www.zeit.de/1981/47/ich-bin-nicht-madame-bovary-ich-bin-die-kamera/>

Worthmann, Merten (2001): Leben nach dem Terror. Merten Worthmann über „Die innere Sicherheit“. URL: <http://www.filmportal.de/en/material/merten-worthmann-ueber-die-innere-sicherheit>

Yang, Hui (2003): Auf dem Weg zur Emanzipation. Studie der Filme von Margarethe von Trotta unter frauenspezifischer Perspektive ; Das zweite Erwachen der Christa Klages (1977/78) Schwestern oder die Balance des Glücks (1979) Die bleierne Zeit (1981) Heller Wahn (1982/83) Rosa Luxemburg (1985/86). Frankfurt am Main/Wien [u. a.], Lang

Magazine u. sonstige Quellen:

DER SPIEGEL 21/1970, S.100f.

Schüsse auf Studenten. Berliner Polizei vertuschte Hintergründe des Ohnesorg-Todes. Online: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,810583,00.html>

Guastella, Antonio (2003): „Mordi e fuggi – Gli invisibili – La meglio gioventù“ in Italia ultimo atto. Guida al cinema politico civile dalle origini a Buongiorno, notte. In: Nocturno Dossier, n.15

Interview mit Irmgard Möller (2006), erschienen unter: <http://www.rote-hilfe.de/static/publikationen/die-rote-hilfe-zeitung/1997/4/interview-mit-irmgard-moeller.html>

Z. J. in FAZ, 15./16.5.1969 – Ausschnitt auf http://www.koeln-im-film.de/fileadmin/media/pdf/Themen/Sechziger_Jahre_Spielfilme/Faz_15051969.pdf

Landesamt f. Verfassungsschutz Baden-Württemberg: http://www.verfassungsschutz-bw.de/index.php?option=com_content&view=article&id=121&Itemid=143

Nicht löschbares Feuer auf filmportal.de: http://www.filmportal.de/film/nicht-loeschbares-feuer_14411086a3ca46b5956c3a0575ccfcb9

B. W. in Süddeutsche Zeitung: <http://www.koeln-im-film.de/brandstifter.html>

Österreichisches Filmmuseum: Monatsprogramm Jänner 2010: Dino Risi und die Commedia all'italiana.

Pulici, Davide (1998): „La grande promessa. Intervista esclusiva a Massimo Pirri“. In: Nocturno Cinema, Nr. 7

Widegger, Florian (2012): Besser missbrauchsgefährdet als zu gar nichts zu gebrauchen. Interview mit Klaus Lemke. URL: http://www.deadline-magazin.de/index.php?option=com_content&task=view&id=546&Itemid=37

Zweitausendeins Filmlexikon: Gefährliche Begegnung. URL:
<http://www.zweitausendeins.de/filmlexikon/?sucheNach=titel&wert=51333>

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Szenenfoto aus „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“. Quelle: StudioCanal Presseserver: http://presse.studiocanal.de/home_entertainment/
2. Szenenfoto aus „Mutter Küsters Fahrt zum Himmel“. Quelle: StudioCanal Presseserver: http://presse.studiocanal.de/home_entertainment/
3. Filmplakat: „Deutschland im Herbst“. Quelle: Deutsches Historisches Museum: www.dhm.de
4. Szenenfoto aus „Die dritte Generation“. Quelle: Quelle: StudioCanal Presseserver: http://presse.studiocanal.de/home_entertainment/
5. Szenenfoto aus „Die bleierne Zeit“. Quelle: Quelle: StudioCanal Presseserver: http://presse.studiocanal.de/home_entertainment/
6. Aushangbild zu „Wundkanal“. Quelle: Edition Filmmuseum: <http://www.edition-filmmuseum.com>
7. Screenshot der DVD „Todesspiel“. Herausgeber: Icestorm Entertainment GmbH, 2005
8. Screenshot der TV Aufzeichnung „Der Baader Meinhof Komplex“ – TV Fassung, 2. Teil, ARD, gesendet im Dezember 2011.
9. Screenshot der DVD „Baader“. Herausgeber: Universum Film GmbH, 2005.
10. Szenenfoto aus „Wer wenn nicht wir“. Quelle: Thimfilm
11. Kinoaushang: „Italia: Ultimo Atto?“. Quelle: <http://www.ivid.it>
12. Filmstill zu „Un borghese piccolo piccolo“. Quelle: Österreichisches Filmmuseum
13. Filmstill zu „Todo Modo“. Quelle: Österreichisches Filmmuseum
14. Screenshot der DVD „Tre Fratelli“. Herausgeber: Surf Video, 2008
15. siehe 14.
16. Eine der falschen Titelseiten des Satiremagazins „Il Male“. Quelle: <http://www.ugotognazzi.com>
17. Aldo Moro. Quelle: The Guardian. URL: <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2008/may/09/aldosghost>
18. Hans Martin Schleyer: Quelle: <http://www.welt.de>
19. Screenshot der DVD „Il caso Moro“. Herausgeber: Cecchi Gori, 2006
20. Screenshot der DVD „Todesspiel“. Herausgeber: Icestorm Entertainment GmbH, 2005
21. Screenshot der DVD „Good Morning, night“. Herausgeber: Artificial Eye, 2005
22. Screenshot der DVD „La seconda volta“. Herausgeber: Warner Home Video, 2008
23. Screenshot der DVD „La prima linea“. Herausgeber: Lucky Red, 2010

ABSTRACT

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der filmischen Auseinandersetzung und Aufarbeitung des Linksterrorismus im deutschen wie italienischen Spielfilm seit Ende der 60er Jahre.

Kino und Film zählen zu den wichtigsten medialen Errungenschaften des 20. Jahrhunderts – ein wesentlicher Anspruch an dieses Medium lautete und lautet immer noch, gesellschaftliche Tendenzen und historische Ereignisse aufzugreifen und zu reflektieren. Ausgehend von dieser Prämisse versucht diese Arbeit einen Weg aufzuzeigen, wie sich Filmemacher einem bestimmten Phänomen (Linksterrorismus) in zwei unterschiedlichen Ländern (Deutschland und Italien) annähern. Die „Grundvoraussetzungen“ scheinen auf den ersten Blick gleich: Sowohl in der BRD als auch in Italien kommt es etwa zeitgleich (70er Jahre) zu besonders schweren Anschlägen durch linke Terrororganisationen, in beiden Ländern spricht man von den „bleiernen Jahren“. Und in beiden Ländern haben sich seither Autoren und Regisseure mit den hier zugefügten Traumata auseinandergesetzt und sie in verschiedener Weise bearbeitet.

Zunächst wird anhand einer Begriffserklärung der Versuch einer Definition des Wortes „Terrorismus“ unternommen, vor allem im Hinblick darauf, welche Formen des Terrorismus für diese Arbeit relevant sein könnten. Historische Abrisse informieren sowohl über den politischen und gesellschaftlichen Nährboden des Linksterrorismus in beiden Ländern (historische Entwicklung seit Ende des 2. Weltkrieges) als auch über die Geschichte der einzelnen Terrorgruppen (in der BRD die RAF, in Italien die Brigate Rosse). Die zweite historische „Grundsäule“ beschäftigt sich mit dem Filmschaffen und -Strömungen in beiden Ländern seit Ende des 2. Weltkrieges – damit soll verdeutlicht werden, dass die später ausführlich beschriebenen Filme nicht aus dem „Nichts“ entstanden sind, sondern ebenfalls in Traditionen verwurzelt sind und mit ihnen in Bezug stehen. Ein weiteres Kapitel informiert über wesentliche „Basics“ der Filmanalyse.

Der empirische Teil ist gewissermaßen als Streifzug durch 40 Jahre Filmgeschichte konzipiert. Wesentliche Filme zum Thema werden ausführlich vorgestellt, untereinander verknüpft und die ihnen (fallweise) zugrunde liegenden historischen Ereignisse erläutert. Die wesentlichen Fragen dabei lauten: Wie hat sich die Auseinandersetzung mit dem Thema in den letzten 40 Jahren in beiden Ländern verändert, welche Motive und welche Bilder kehren immer wieder,

von welchen sieht man mittlerweile ab und welche neuen Ansätze und Gedanken offerieren Arbeiten jüngeren Datums? Das Ziel dieser Arbeit sollte sein, anhand der beiden konkreten Beispiele Deutschland und Italien ein möglichst weites Verständnis davon zu vermitteln, wie Kino und Gesellschaft in eine Art Wechselbeziehung zueinander treten und wie das eine das andere bedingen kann.

LEBENS LAUF

Name: Florian Widegger
Geburtsdatum: 17.08.1986
Geburtsort: Schärding am Inn
Staatsangehörigkeit: Österreich
Eltern: Johann Widegger, geboren am 02.01.1955
Rosa Widegger, geboren am 01.05.1961
Geschwister: Julia Widegger, geboren am 20.07.1987

Schulausbildung: Volksschule Münzkirchen (1992-1996)
Gymnasium Schärding (1996-2004)

Schulabschluss: Reifeprüfung (guter Erfolg)

Sprachen: Deutsch, Englisch, Italienisch

Studium: 2005-2009: Bakkalaureatsstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft
2009: Beginn Magisterstudium Publizistik- und
Kommunikationswissenschaft

Berufliche Tätigkeiten (Auswahl):

Seit März 2012: Mitarbeiter in der Programmabteilung des
Österreichischen Filmmuseum

Pressebetreuung & Marketing bei polyfilm video und dark
shadow films (2008-2010) ab 2010 auch DVD Produktmanager;
zeitweise unterstützende Presse- und Marketingaktivitäten für
den Polyfilm Verleih bis Februar 2012

August 2010 bis Februar 2012: Projektbezogene Mitarbeit beim
DVD Label Winkler Film

Publikationen als freier Mitarbeiter bei den Filmzeitschriften
Celluloid und Deadline Filmmagazin (seit 2008) – zuvor und
danach vereinzelt Filmkritiken und filmbezogene Publikationen
auf diversen Onlineplattformen

Assistent Marketing & Distribution bei polyfilm video von
September 2007 bis Ende 2007