



Medienimpulse  
ISSN 2307-3187  
Jg. 50, Nr. 4, 2012  
doi: 10.21243/mi-mi-50-04-01  
Lizenz: CC-BY-NC-ND-3.0-AT

Rezension:  
Filmgeschichte als Diskursgeschichte.  
Die RAF im deutschen Spielfilm.  
von Julia Schumacher

Alessandro Barberi

*Julia Schumacher hat die Repräsentationen der RAF in der deutschen Kinogeschichte im Sinne einer Diskursanalyse als Diskursgeschichte untersucht. Filme werden dabei als Quellen historischer Quellen untersucht. Der Chefredakteur der MEDIENIMPULSE hat ihre Analyse für unsere LeserInnen rezensiert.*

*Julia Schumacher examined the representations of the RAF in German cinema history in the sense of a discourse analysis as a discourse history. Films are examined as sources of historical sources. The editor-in-chief of MEDIENIMPULSE reviewed her analysis for our readers.*

Verlag: Lit Verlag  
Erscheinungsort: Münster  
Erscheinungsjahr: 2012  
ISBN: 978-3643104373  
Umfang: 117 Seiten



## 1. Die RAF in der deutschen Filmgeschichte

Die *bleierne Zeit* der 1970-Jahre stellt einen markanten und schlussendlich kaum aufgearbeiteten Bereich der deutschen Geschichte dar. Nach der Studentenrevolte des Jahres 1968 radikalisierte sich im Rahmen einer *konservativen Restabilisierung* die gesellschaftliche und politische Lage der Bundesrepublik derart, dass sowohl staatliche Institutionen als auch linke Splittergruppen an der Legalität des Grundgesetzes entlangschrammten und es auf beiden Seiten übertraten. Dem Ausschluss des *Sozialistischen Deutschen Studenten-*

*bundes* (SDS) aus der SPD, welcher in Kontinuität zum *Verbot der KPD* stand, entsprach eine auch juristisch nicht gedeckte Politik der Notverordnungen, die über *Berufsverbote* und *Radikalenerlass* die Studentenbewegung dezidiert *kriminalisierte* (und *pathologisierte*). Durch den permanenten polizeilichen und politischen Rekurs auf die avantgardistische Minderheit der *Rote Armee Fraktion* (RAF) konnten so die gänzlich legitimen demokratiepolitischen Anliegen der 68er-Generation aus der Mitte des politischen Diskurses gedrängt werden.

Bis heute wird die Aufarbeitung der *bleiernen Zeit* nicht zuletzt durch Archivsperren behindert (so wurden die Akten der *Großen Lage* in Bonn nach wie vor nicht frei gegeben), weshalb zeitgeschichtliches Erkenntnisinteresse, das den intrinsischen sozioökonomischen und politischen Zusammenhängen der 1970er Jahre in Deutschland nachgeht, auch auf nicht-schriftliche Quellen angewiesen ist. Insofern ist die publizierte Version der Masterarbeit von Julia Schumacher, die von Jan Hans und Knut Hickethier betreut wurde, zweifach und vom Titel weg interessant: Denn Schumacher erachtet nicht nur *Filme als historische Quellen* – ein in der Geschichtswissenschaft immer noch unterrepräsentierter Zugang –, sie geht auch auf methodischer Ebene einen innovativen Weg, indem sie die Auswertung von zwei für die *bleierne Zeit* wichtigen Filmen im Rahmen einer *Diskursanalyse als Diskursgeschichte* unternimmt: Gegenstand ihrer Analyse sind *Die bleierne Zeit* von Margarethe von Trotta aus dem Jahr 1981 und das zweiteilige Doku-Drama *Todesspiel* von Heinrich Breloer aus dem Jahr 1997.

Dabei stellt die Autorin einleitend das Verhältnis von *Diskursen und Wirklichkeitsmodellen* vor, indem sie ausgehend von Michel Foucaults Diskursanalyse, Siegfried J. Schmidts konstruktivistischem Ansatz, Louis Althusser's Begriff der „ideologischen Staatsapparate“ und den marxistischen Analysen der Frankfurter Schule (Siegfried Krauer, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno) sowie der Cultural Stu-

dies (Stuart Hall) herausarbeitet, dass Filme als historische Quellen abhängig sind von *sozioökonomischen* und d. h. hier *diskursiven Voraussetzungen*. Filme greifen aber immer auch durch die in ihnen gespeicherten Konstruktionsleistungen aktiv in die „Verhandlungen“ (Schmidt) und „Machtverhältnisse“ (Foucault) einer gegebenen Gesellschaft ein. Im Rahmen dieser Wechselwirkung erweist sich – in dieser Arbeit allerdings eher theoretisch – die Möglichkeit, Filme als kulturindustrielle „Medienprodukte“ (30) innerhalb spezifischer Kontexte zu analysieren. Dies unternimmt die Autorin anhand von *Die bleierne Zeit* und *Todesspiel*, um dabei „die zentralen Motive des RAF-Diskurses“ (31) herauszuarbeiten und der Frage nachzugehen, wie angesichts der „politischen und moralischen Implikationen“ der „RAF-Thematik“ (32) Aussagen über das Selbstverständnis einer Gesellschaft möglich sind, in der eben diese Filme hergestellt und rezipiert wurden.

## II. Die bleierne Zeit von Margarethe von Trotta

Die *bleierne Zeit* handelt von den Schwestern Juliane und Marianne (die für Christiane und Gudrun Ensslin stehen), deren Konflikt von der Autorin „als Allegorie auf die zwei Wege des politischen Widerstandes, die sich nach den Studentenprotesten 1968 aufgetan hatten“ (34) gelesen wird. Die Schwestern stehen dabei für den Gegensatz von *Reformismus* und *Radikalismus*. Schumachers (Text-)Analyse der *Erzählorganisation* und der *Möglichkeiten der Bedeutungerschließung* lotet dabei die Grenzen zwischen tatsächlichen historischen Ereignissen und der Fiktionalität des Spielfilms entlang der methodologischen Vorgaben so aus, dass beide sich überkreuzen und überlappen. Besonders eindrücklich gelingt dies im Rahmen einer Szene, in welcher ein *Film im Film* diskutiert wird: Denn die beiden Schwestern sehen sich *Nuit et Bruillard* (Alain Resnais 1955) an und werden so – wie auch die ZuseherInnen des Films von Margare-

the von Trotta – im Film und durch den Film mit der deutschen Vergangenheit konfrontiert: Die Schwestern verlassen den Kinoraum (der Vergangenheit) und müssen sich übergeben.



Abbildung 1: Die bleierne Zeit (1981) Margarethe von Trotta

Derartigen selbstreflexiven Konstellationen zwischen Fiktion und Wirklichkeit geht Julia Schumacher auf verschiedenen Ebenen (historisch) nach; so auch wenn sie darauf hinweist, dass ein „Brief, den Marianne ihrer Schwester aus dem Libanon schreibt [...] (in Teilen sogar exakt) dem Wortlaut eines Berichts [entspricht, A. B.], welcher – aus Bernward Vespers ‚Die Reise‘ entnommen – Gudrun Ensslin zugeschrieben wird“ (39). Der berühmte 68er-Roman von Vesper – zeitweiliger Lebensgefährte von Gudrun Ensslin – wird so zur ‚realen‘ historischen Quelle, die im Rahmen der Kinofiktion auftaucht, wodurch der Film seinerseits zur Quelle einer Quelle wird.

Darüber hinaus werden auch die Rolle des (Stammheimer) Gefängnisses und mithin die Bedingungen der *Isolationshaft* und der *Kontaktsperre* eingehend erläutert. Und auch hier eröffnet der Spielfilm eine (historiografische) Perspektive, welche den (historischen) Tatsachen entspricht: Denn nach der Nacht von Stammheim ist Juliane (bzw. Christiane Ensslin) im Film ebenso wenig vom Selbstmord ihrer Schwester überzeugt wie große Teile der Linken im *Deutschen Herbst*. Entlang derartiger Zirkelbewegungen zwischen Diskursen und Wirklichkeitsmodellen, zwischen Fiktion und Realität kann *Die Bleierne Zeit* als „typisches Beispiel des filmischen RAF-Diskurses der 1970/80er Jahre“ (58, cit. Wolfgang Landgraeber) begriffen wer-

den, in dem soziopolitische Aspekte des Terrorismus gerade wegen der „Ausblendung von Gewalt“ (58) verhandelt werden konnten und verhandelt wurden.

### III. Todesspiel von Heinrich Breloer

Demgegenüber steht mit Heinrich Breloers Doku-Drama *Todesspiel* von 1997 nicht nur eine andere Filmgattung, sondern auch eine andere Verarbeitungszeit deutscher Vergangenheit vor Augen. Ende der 1990er-Jahre wurde hier mit einem „hohen Grad[s] an Inszeniertheit“ der Versuch unternommen, durch die „Montage von historischen Bildmaterialien, Interviewsituationen und Spielsequenzen“ die Mannigfaltigkeit dieser deutschen Geschichte(n) „zu einer erzählerischen Einheit“ (59) werden zu lassen. Im Rahmen einer rekonstruierenden Spurensuche zeichnet der Zweiteiler *Todesspiel* die Ereignisse des *Deutschen Herbstes* im Jahr 1977 und dabei vornehmlich die Entführung Hans Martin Schleyers nach. Dabei werden „durch die Kombination von dokumentarischen und fiktionalen Elementen (Hybridisierung) also gegensätzliche Signale miteinander kombiniert und so eine ambivalente Grundhaltung in der Rezeption herausgefordert“ (68). Mit den Stilmitteln des *Thrillers* bzw. des *Geiseldramas* schreibt sich dabei retrospektiv gerade durch die Inszenierung des Wirklichkeitsbezugs eine oberflächliche Teilung in ‚Gut‘ und ‚Böse‘ in die Geschichte ein, die einer Art von kollektivem „Geschichtsunterricht“ (71, cit. Süddeutsche Zeitung) entspricht.



Abb. 2: *Todesspiel* (1997) Heinrich Breloer

Dabei vermerkt die Autorin zu Recht äußerst kritisch, dass die (große) Lage bzw. die Situation in den 70er-Jahren in der Art eines „Kriegszustands heraufbeschworen wird“, wobei die „militärischen Erfahrungen der Mitglieder des Krisenstabs aus dem 2. Weltkrieg dabei als sehr positiv beschrieben“ (87) werden. Von einer Aufklärung und Aufarbeitung der Nazi-Vergangenheit mithin kaum eine (Film-)Spur. Denn ohne Analyse der Tatsache, dass die Regierung Schmidt mehrfach belastet war, bleibt eine solche Geschichtsdidaktik buchstäblich genauso einseitig wie die nicht kontextualisierte ‚Zeugenaussage‘ von Waltrude Schleyer, ihr Mann habe in Prag während der Zeit der nationalsozialistischen Besatzung ‚nichts getan‘. Dies führt – so Schumacher – zu einer dezidiert „moralisch ablehnenden Rezeptionshaltung gegenüber den TerroristInnen, die auch die staatliche Vorgehensweise in diesem Konflikt legitimiert.“ (93) Dabei finden die sozialhistorischen Kontexte (nationalsozialistische Vergangenheit, Studentenrevolte, Situation im Nahen Osten, Vietnamkrieg) zwar Erwähnung, doch werden der Tendenz nach auch die Handlungsmotivationen einer ganzen Generation – die doch für die Demokratisierung der Bundesrepublik enorme Leistungen erbrachte – als „*irregeleitete* Reaktion“ (96) stigmatisiert.

### III. Conclusio

Zusammenfassend hält Schumacher fest, dass sich angesichts der beiden Filme „entscheidende Unterschiede in der thematischen Schwerpunktsetzung, der ästhetischen Form und an der Betrachtungsebene feststellen“ lassen, „die nach den theoretischen Vorannahmen als historisch situierte Bezugnahmen auf den jeweils geltenden Diskurs zu fassen sind.“ (99) Dabei ist die jeweilige Erzählperspektive bzw. der Betrachtungsrahmen in das Medienprodukt eingeschrieben. In beiden Filmen werden darüber hinaus „die erzählten

Ereignisse über die Gegenüberstellung von erzählter Gegenwart und Vergangenheit in eine geschichtliche Kontinuität eingeordnet.“ (102)

Stellt *Todesspiel* dabei ein Narrativ dar, „in dem die Perspektive der Vertreter des Staates“ ausschlaggebend ist, so führt *Die bleierne Zeit* auf eine Reise, die „sich als Suche der Hauptfigur nach einer Erklärung und Einordnung des Phänomens Terrorismus charakterisieren“ (100) lässt. Finden wir hier „eine *Konfrontation*“ (100) von zwei Ordnungsvorstellungen unter tendenzieller Ausblendung der Opfer des Terrorismus, so dort eine „Einfühlung in die Situation der Opfer“ bei der die „Motivation der TerroristInnen“ (101) unterbelichtet bleibt. Dabei hält Schumacher fest, dass beide Filme die Diskurse der bundesrepublikanischen Öffentlichkeit zu wenig berücksichtigen und die gesellschaftspolitischen Zustände „komprimieren und vereinfachen“ (101). Als Medienprodukte sind sie aber beide – im Sinne ihrer doppelten Geschichtlichkeit – eminent wichtige Ressourcen für die Analyse und Aufarbeitung einer Zeit, deren rückhaltlose Aufklärung nach wie vor wichtig bleibt und im Grunde noch aussteht.

Insgesamt hat Julia Schumacher mit diesem Band im Rahmen einer *Filmgeschichte als Diskursgeschichte* intelligente und auch provokante Ergebnisse präsentiert, die bei der Arbeit zur Geschichte von 1968, Studentenrevolte und RAF hilfreich und anregend sind. Dabei hätte indes eine sorgfältige Endredaktion keineswegs geschadet und die Lesbarkeit noch um Einiges erhöhen können. Auch wäre eine Straffung des Methodenteils und damit auch der Schlussbetrachtung wünschenswert gewesen. Dennoch liegt mit diesem schmalen Band eine Analyse der *RAF im deutschen Spielfilm* vor, die für all jene von Interesse ist, welche die mehrfache Brisanz der deutschen Geschichte im 20. Jahrhundert samt ihren Tabuisierungen nicht einfach und erneut verdrängen und vergessen wollen.

Alessandro Barberi, Wien

Diese Rezension erscheint zeitgleich als Druckversion in: Rundfunk und Geschichte. Mitteilungen des Studienkreises Rundfunk und Geschichte, Nr. 3–4/2012, 38. Jahrgang, 82–84. Mit Dank an Sascha Trütsch und Christine W. Wijnen.