

**Hochschule Mittweida (FH)**  
**University of Applied Sciences**



Graalfs, Robert

**Darstellung von Terrorismus im Film:  
Damals und Heute**

**-Bachelorarbeit-**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Berlin – 2010

Graalfs, Robert

**Darstellung von Terrorismus im Film:  
Damals und Heute**

**-eingereicht als Bachelorarbeit-**

Hochschule Mittweida – University of Applied Science (FH)

Erstprüfer  
Prof. Dipl.-Kaufm. Günther Graßau

Zweitprüfer  
Goran Stojkovski

Berlin – 2010

Graalfs, Robert:

Darstellung von Terrorismus im Film: Damals und Heute

– 2010. – Mittweida, Hochschule Mittweida (FH) – University of Applied Sciences,

Fachbereich Medien, Bachelorarbeit

Referat:

Durch kürzlich verübte Terroranschläge, besonders die des 11. Septembers 2001, ist der Terror als Thema heutiger Spiel- und Dokumentarfilme auch in Deutschland wieder aktuell geworden. Ausgehend von einer wahrheitsgetreuen Wiedergabe der Geschehnisse für ein klares gesellschaftliches Verständnis der jungen Geschichte des Terrorismus in Deutschland untersucht die Bachelorarbeit zwei Filme aus verschiedenen Zeiten die sich mit dem RAF-Terrorismus beschäftigen. Im Mittelpunkt stehen hierbei die Filme: "Deutschland im Herbst" und "Der Baader Meinhof Komplex". Anhand dieser beiden Filme soll gezeigt werden, dass sich seit 1977 die mediale Sicht auf den Terrorismus grundlegend geändert hat.

## Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	3
1.1	Begriffsentwicklung Terrorismus	7
1.2	Definitionen und Abgrenzungsversuche	8
1.3	Terrorismus und die RAF	11
2.	Film Genre	13
2.1	Dokumentarfilm	13
2.2	Spielfilm	19
2.3	Mischformen	26
3.	Filmanalyse	32
3.1	Terroristen	32
3.1.1	Deutschland im Herbst	33
3.1.2	Der Baader-Meinhof-Komplex	38
3.2	Staatsmacht	43
3.2.1	Deutschland im Herbst	43
3.2.2	Der Baader-Meinhof-Komplex	48
3.3	Terroranschläge	52
3.3.1	Deutschland im Herbst	52
3.3.2	Der Baader-Meinhof-Komplex	52
4.	Vergleich der Filmemacher	56
4.1	Der Baader-Meinhof-Komplex	56
4.2.	Deutschland im Herbst	60
5.	Zusammenfassung und Fazit	65
6.	Literaturverzeichnis	69

## 1. Einleitung

Das Thema Terrorismus ist heute in der tagespolitischen Debatte wieder aktuell und begegnet uns insbesondere in Printmedien, Film und Fernsehen.

Wir leben in der Folgezeit des 11. September, der so genannten „post-9/11“-Ära. Der „Neue Krieg“<sup>1</sup>, der sogenannte „Global War on Terror“, hat den Terrorismus zum Erzfeind der westlichen Industriestaaten und zur Gefahr für deren Gesellschaften erklärt. Die internationale Terrorismusdebatte hat auch die deutsche Vergangenheit des RAF-Terrorismus wieder als Thema für die öffentliche Diskussion aufbrechen lassen. In Deutschland forderte beispielsweise der Sohn des von der RAF getöteten Generalbundesanwaltes Siegfried Buback in einem Buch<sup>2</sup> und im Fernsehen die Überlebenden der RAF öffentlich dazu auf, die Täter zu benennen, die seinen Vater ermordet haben. Mitte des Jahres 2009 wurde in diesem Zusammenhang die frühere RAF-Terroristin Verena Becker verhaftet<sup>3</sup>, die mittlerweile allerdings wieder aufgrund mangelnder Fluchtgefahr freigelassen wurde und nun auf ihren Prozess wartet. Dies alles geschieht in der Hoffnung, das Kapitel RAF auch juristisch aufzuarbeiten und möglicherweise abzuschließen. Die oben angeführte Forderung des Buback-Sohns zeigt deutlich, dass die Aufarbeitung des deutschen RAF-Terrorismus noch nicht abgeschlossen ist. Die aktuelle Debatte wird zum Anstoß genommen, die Vergangenheit erneut zu beleuchten. Gleichzeitig eröffnet sie auch die Möglichkeit zu untersuchen, inwieweit sich die Einstellung der Gesellschaft gegenüber der Erscheinung des Terrorismus gewandelt hat.

Man ist heute wieder vermehrt mit den Darstellungen der Thematik des Terrorismus konfrontiert. Dies hat auch in Deutschland zu erheblichen Ängsten bei den Bürgern geführt, so dass die Staatsvertreter reagieren und Einschränkungen der Rechte des einzelnen Bürgers auf gesetzlicher Basis beschließen konnten. Oftmals werden diese Einschränkungen, wie zum Beispiel Lauschangriffe, Onlinedurchsuchungen, internationale Speicherung von Flug- und Bankdaten oder die vermehrte Speicherung biometrischer Daten, als Schutz der Gesellschaft vor erneutem Terror -

---

<sup>1</sup> siehe Münkler, H., Die Neuen Kriege, Rowohlt Verlag, Reinbek 2002

<sup>2</sup> Michael Buback, Der zweite Tod meines Vaters, Drömer Knauer Verlag, München, 2008

<sup>3</sup> <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,645680,00.html>

also als Präventivmaßnahme - vorgestellt. Sie eröffnet aber immer auch die Möglichkeit für die missbräuchliche und überspitzte Einschränkung von Individualrechten mit dem Ziel, die Kompetenzen des Staates auszuweiten.

Obwohl nicht alle gesetzlichen Vorstöße erfolgreich realisiert werden, ergänzen die heutigen Einschränkungen der Rechte<sup>4</sup> immer häufiger die Gesetzgebung, die als Reaktion des Staates auf den RAF-Terrorismus beschlossen wurde. Beispielsweise das Antiterrorismugesetz (§129a StGB) von 1976 und das Gesetz zum Schutz des Gemeinschaftsfriedens: Wer terroristische Organisationen befürwortet (§88a StGB) oder Anleitungen zur Gründung einer solchen gibt (§130a StGB) kann festgenommen werden<sup>5</sup>. Damals wie heute ergab sich vor dem Hintergrund des Terrorismus eine gesellschaftspolitische Debatte zwischen denen, die die Freiheiten des Individuums - teilweise sogar die Gesellschaftsordnung - durch das Verhalten des Staates und die neuen Gesetzesvorstöße gefährdet sahen, und denen, die diese Vorstöße als Abschreckung von und Vorbeugung gegen Terrorismus als gerechtfertigt ansehen<sup>6</sup>.

Hier liegt ganz konkret der aktuelle Bezug zu dem Thema dieser Arbeit. Inmitten der Debatte über die neuen terroristischen Bedrohungen des 21. Jahrhunderts entstand ein Film, der sich wieder auf den deutschen RAF-Terrorismus bezieht „Der Baader-Meinhof-Komplex“. Während dieser Film parallel zur gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Terrorismus entstand, beeinflusst und bedingt er gleichzeitig die Folgediskussion über den RAF-Terrorismus, die in solcher Schärfe seit längerer Zeit nicht mehr geführt wurde. Damals schlug ein anderer Film Wellen der Zustimmung und Entrüstung zugleich und bedingte so die Auseinandersetzung der vorrangig deutschen Öffentlichkeit mit dem Thema RAF-Terrorismus, der Film „Deutschland im Herbst“. Da beide Filme vor dem Hintergrund ihrer jeweils zeitgenössischen Debatten öffentliche Reaktionen und Stellungnahmen zu dem Thema konditioniert haben, liegt ein Vergleich zwischen der Darstellung von Terrorismus in dem aktuellen Film und dem seinerzeitigen Film nahe. Dieser Vergleich soll Aufschluss geben, wie ähnlich oder unterschiedlich das Thema

---

<sup>4</sup> siehe: S.58

<sup>5</sup> <http://www.einslive.de/magazin/specials/2007/raf/gesetzgebung.jsp>

<sup>6</sup> Vergleiche: Neue Juristische Wochenzeitschrift Nr. 76, S.2145

Terrorismus in je einem Film von damals und heute behandelt wurde und dient somit der Beantwortung der zentralen Fragestellung der Arbeit:

Welches Fazit über sozio-politische und kulturelle Einflüsse lässt sich aus einer vergleichenden Untersuchung der Darstellung von Terrorismus in den Filmen „Deutschland im Herbst“ und „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ableiten und inwieweit lässt die Darstellung von Terrorismus Rückschlüsse auf eine authentische Wiedergabe der Geschehnisse, die beide Filme thematisieren, zu?

Wie in der Fragestellung angeführt, soll überprüft werden, inwieweit die Filme - und so auch die Darstellung von Terrorismus - durch Faktoren wie das sozio-politische und kulturelle Umfeld zur Zeit ihrer Entstehung sowie die subjektive Prägung der Filmemacher beeinflusst wurden. Die Hypothese, die im folgenden untersucht werden soll, lautet, dass es keine wertfreie, authentisch filmische beziehungsweise zeitlich vom Geschehen losgelöste Darstellung in den Filmen gibt.

Bevor sich die Arbeit im Folgenden der Methodik und Aufgliederung der einzelnen Kapitel widmet muss darauf hingewiesen werden, dass es nicht Aufgabe dieser Arbeit ist, eine umfassende Darstellung über das Thema RAF-Terrorismus in Deutschland zu liefern. Das wäre im Rahmen dieser Arbeit nicht zu leisten und ist auch nicht die Absicht. Das Thema wird auf die Überprüfung der oben angeführten Hypothese anhand der Untersuchung von zwei filmischen Fallstudien<sup>7</sup> beschränkt bleiben.

Zur methodischen Vorgehensweise soll an dieser Stelle kurz angeführt werden, dass es sich bei dieser Arbeit um eine Untersuchung der Darstellung von Terrorismus im Film anhand von zwei Fallstudien handelt. Die Untersuchung soll im Speziellen Aussagen über die Darstellung von Terrorismus in den Filmen „Deutschland im Herbst“ und „Der Baader-Meinhof-Komplex“ zulassen, die Fallstudien sollen aber auch dazu dienen, allgemein gültige Aussagen über die Darstellung von Themen wie Terrorismus im Film zu erarbeiten.

---

<sup>7</sup> siehe: Eckstein, H., 1975, Case-study and the theory of political science, in Greenstein, F.I. and Polsby, N.W. (eds.), Handbook of Political Science, Vol.1, Political Science, Scope and Theory, Addison-Wesley, Reading

Den theoretischen Hintergrund bilden die Erarbeitung der Begriffsentwicklung von Terrorismus sowie die Definition und Diskussion bezüglich Dokumentarfilm, Spielfilm und filmischen Mischformen, die im späteren Verlauf der Arbeit immer wieder aufgegriffen werden. Als Hauptbestandteil der Arbeit werden die zwei oben angeführten Filme als Primärquellen untersucht und für die Fragestellung und Hypothese der Arbeit relevante Filmszenen und -sequenzen analysiert. Sekundärliteratur, darunter wissenschaftliche Veröffentlichungen, Zeitungsartikel, Interviews, Fachbücher und Filme, werden zur Auswertung der Primärquellen herangezogen.

Mit Bezug auf den Aufbau der Arbeit werden im ersten Teil Schlüsselbegriffe für den Gebrauch in der Arbeit definiert. Dem Terrorismus-Begriff wird dabei eine größere Beachtung zuteil als zum Beispiel dem Begriff der Staatsmacht oder dem der Filmemacher. Es folgt die Einbettung der Arbeit in den geschichtlichen Hintergrund des RAF-Terrorismus. Danach werden im zweiten Teil die Filmgenres Dokumentarfilm, Spielfilm und filmische Mischformen beleuchtet und mit Bezug auf Authentizität diskutiert.

Im Anschluss folgt im dritten Teil die Analyse wichtiger Szenen aus beiden Filmen. Untersucht wird nacheinander jeweils die Darstellung von Terroristen, Staatsmacht und Terroranschlägen. Diese Selektierung bedarf einer kurzen Klärung. Es wird angenommen, dass insbesondere die Darstellung dieser drei Themen Rückschlüsse für die Überprüfung der Hypothese zulassen: 1.) Die Terroristen als Akteure sowie Personifizierung des Terrorismus, 2.) Staatsmacht als Gegenbild von Terrorismus, welches aber immer mit dem Terrorismus in Beziehung steht (Zum einen rechtfertigt insbesondere die RAF ihre Vorgehensweise als Reaktion auf das Verhalten der Staatsmacht, zum Beispiel mit Bezug auf die Unterstützung des Vietnamkrieges oder das Schweigen des Staates zu den Verbrechen der Nationalsozialistischen Diktatur<sup>8</sup>. Zum anderen hält der deutsche Staat das Gewaltmonopol, welches durch die Aktionen der RAF in Frage gestellt wird und dadurch wiederum Reaktionen hervorruft.) und 3.) werden die Anschläge schließlich als zentraler Akt des Terrorismus hinzugezogen und ihre Darstellung untersucht.

---

<sup>8</sup> [http://www.wdr.de/themen/politik/deutschland/deutscher\\_herbst/personen/juenschke\\_2.jhtml](http://www.wdr.de/themen/politik/deutschland/deutscher_herbst/personen/juenschke_2.jhtml)



Während die Filmanalyse erste Aufschlüsse darüber liefern soll, inwieweit die Filme in ihrer Zeit verhaftet und das vorherrschende sozio-politische sowie kulturelle Umfeld ihrer Entstehungszeit widerspiegeln, wird im folgenden vierten Kapitel untersucht, ob sich die subjektive Prägung der Filmemacher in der Darstellung von Terrorismus aufzeigen lässt und möglicherweise die Aussage und den Authentizitätsanspruch der Filme in ihrer Gesamtheit beeinträchtigt.

Den Schluss der Arbeit bilden Zusammenfassung und Fazit sowie ein Literaturverzeichnis.

### 1.1 Begriffsentwicklung Terrorismus

Das Wort „Terrorismus“ leitet sich von dem lateinischen Wort „Terror“ ab, was soviel wie „Furcht“ und „Schrecken“ bedeutete<sup>9</sup>. Es findet 1798 Einlass in die französische Sprache (terrorisme, terroriste) im Ergänzungsband zur 5. Auflage des Dictionnaire de l'Academie francaise<sup>10</sup> im Zusammenhang mit der französischen Revolution von 1789, nachdem 1793 bis 1794 der „Terror des Konvents“ ausgerufen wurde, als die Regierung alle als Konterrevolutionäre eingestuften Personen verhaften ließ<sup>11</sup>.

1794 war es Robespierre, der die damals noch positiv besetzte Begrifflichkeit des „terreur“ im Hinblick auf die gewaltsamen Regierungsmaßnahmen erläuterte<sup>12</sup>. Danach bedarf Terror der Tugend, ohne die der Terror ein Übel ist, während die Tugend hilflos ist ohne den Terror. Terror stelle sich so als Gerechtigkeit dar, als Ausdrucksform der Tugend<sup>13</sup>.

Ungefähr zur gleichen Zeit wird der Begriff auch in die deutsche Sprache aufgenommen und in Deutschland entstehen eine Reihe von literarischen Helden,

---

<sup>9</sup> <http://www.duden.de/definition/terror>

<sup>10</sup> <http://www.thucydide.com/realisations/comprendre/terrorisme/terrorisme-chrono.htm>

<sup>11</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Terrorismus>

<sup>12</sup> Rolf Reichardt, Eberhard Schmitt, Dieter Gembicki, Michael Scotti-Rosin, Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820, Oldenbourg Verlag, 1993, S.56

<sup>13</sup> [http://www.rp-online.de/hps/client/opinio/public/pjsub/production\\_long.hbs?hxmain\\_object\\_id=PJSUB::ARTICL E::178320&hxmain\\_category=:pjsub::opinio::politik\\_gesellschaft/europa/frankreich](http://www.rp-online.de/hps/client/opinio/public/pjsub/production_long.hbs?hxmain_object_id=PJSUB::ARTICL E::178320&hxmain_category=:pjsub::opinio::politik_gesellschaft/europa/frankreich)

die den Übergang vom Untertan zum Verbrecher und Mörder vollziehen<sup>14</sup>. In allen diesen Erzählungen - von Friedrich Schiller<sup>15</sup> bis Ricarda Huch<sup>16</sup> – geht es um den Willen, die Welt durch Gewalt zu „verschönern“, ein Grundzug, der terroristischer Zielsetzung entspricht, die durch Gewalt ein nicht zuletzt ästhetisches Programm verwirklichen will: Die Aufhebung der Dissonanzen, die Ausmerzung des Hässlichen, das sich in der „gebrechlichen Welt“ offenbart<sup>17</sup>. Eine derartig praktische, idealistische Rechtfertigung des Terrors entsteht immer aus einem Gefühl der Verletzung des Rechtsgefühls und der menschlichen Würde<sup>18</sup>.

## 1.2 Definitionen und Abgrenzungsversuche

Einerseits wird Terror als Legitimierung zu staatlicher Gewaltanwendung gegen seine Staatssubjekte herangezogen, auf der anderen Seite werden oft auch Befreiungs- und Widerstandsgruppen gegen Unterdrücker und Diktaturen als Terroristen bezeichnet. Dies zeigt wie schwierig eine objektive Eingrenzung und Definition des Begriffs ist, denn „wer für den einen ein Freiheitskämpfer ist, ist für den anderen ein Terrorist“<sup>19</sup>. Deswegen ist eine allgemein gültige Staaten übergreifende Definition bisher auch ausgeblieben<sup>20</sup>. Allein in den USA gelten verschiedene Definitionen des Begriffes bei einzelnen Behörden<sup>21</sup>. Im Folgenden werden einige Definitionen erläutert und eine Arbeitsdefinition festgelegt.

Während der ausgewiesene Terrorismus-Forscher Walter Laqueur<sup>22</sup> davon ausgeht, dass es eine Festlegung des Begriffes nicht geben kann, konnten sich selbst die

---

<sup>14</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.15

<sup>15</sup> Friedrich Schiller, Die Räuber, Schiller's sämtliche Werke 1.Band, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1781

<sup>16</sup> Ricarda Huch, Michael Bakunin und die Anarchie, Suhrkamp Verlag, 1991

<sup>17</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.131

<sup>18</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.131

<sup>19</sup> <http://www.nahostfocus.de/page.php?id=1997> / <http://www.linksnet.de/de/artikel/18067>

<sup>20</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Terrorismus>

<sup>21</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Terrorismus>

<sup>22</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.7

Vereinten Nationen bisher auf keinen Begriff festlegen<sup>23</sup>. Allerdings sind in der wissenschaftlichen Terrorismus-Debatte Differenzierungen zu beobachten, deren Betrachtung unverzichtbar ist. Anders als bei einer Guerilla-Organisation, die gegen die militärische Macht des Gegners kämpft, oder bei bürgerkriegsähnlichen Zerrüttungen, hat man es bei den Terroristen sehr häufig mit idealistischen Individuen, oftmals gewalttätigen Intellektuellen und kleineren Gruppen zu tun, traditionell aber nie mit breiten Volksbewegungen, auch wenn diese beschworen werden<sup>24</sup>. In diesem Fall sehen sich Terroristen in ihrem Selbstverständnis häufig als Avantgarde revolutionärer Bewegungen, die stark ideologisiert ethisch legitim zu handeln meinen<sup>25</sup>.

Differenzierter ist es mit dem „global konzipierten kulturantagonistisch, beziehungsweise religiös motivierten Terrorismus“<sup>26</sup>. Entsprechend findet die begriffliche Debatte statt. 1977 definierte Laqueur Terrorismus als den illegitimen „Gebrauch von Gewalt, um politische Ziele durch Angriffe auf unschuldige Menschen zu erreichen“<sup>27</sup> und in der Brockhaus Enzyklopädie steht hierzu u.a.:

„Terrorismus: politisch motivierte Form der Gewaltkriminalität“<sup>28</sup>. Ergänzend heißt es: „Bei aller Veränderung der Motive terroristischer Aktivitäten im einzelnen ist bis heute die „Propaganda der Tat“ das Grundtheorem des Terrorismus geblieben“<sup>29</sup>.

Dies bedeutet, dass nicht die Tat selbst das Ziel der Terroristen ist, sondern die durch ihre Durchführung bewirkte Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Es geht dabei unter anderem darum, die Gesellschaft in extremer Weise dazu aufzufordern, sich mit den Hintergründen und Motivationen einer solchen Tat auseinanderzusetzen. Ähnlich ist wohl auch die Definition von Waldmann zu verstehen, der 1998 Terrorismus als „planmäßig vorbereitete, schockierende Gewaltanschläge gegen

---

<sup>23</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Terrorismus>

<sup>24</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.7

<sup>25</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.7

<sup>26</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.7,8

<sup>27</sup> Walter Laquer, Terrorism, Athenäum Verlag, London, 1977, S.5

<sup>28</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 22. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1993, S.21

<sup>29</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 22. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1993, S.22

eine politische Ordnung aus dem Untergrund sah“, wobei das Wort „schockierend“ wohl den öffentlichen Wahrnehmungseffekt beinhaltet<sup>30</sup>.

Dieter Nohlen sieht 2001 Terrorismus weitgehend als „eine Gewaltstrategie, die primär durch die Verbreitung von Furcht und Schrecken“ versucht ein Herrschaftssystem auszuheben<sup>31</sup>. Der Terrorismus als Form des politischen Extremismus versuche – so Eckhart Jesse (im Handwörterbuch des politischen Systems der Bundesrepublik) – durch systematische Anwendung von Gewalt, insbesondere auf ausgewählte Repräsentanten des „Systems“, die „herrschende Schicht“ zu verunsichern und die „unterdrückte Klasse“ zu mobilisieren<sup>32</sup>. Die dabei angewandte mediale Strategie, für die die Opfer gebraucht werden, werde von den Terroristen genutzt, um „die Bilder“, die daraus entstehen, in die breite Öffentlichkeit zu tragen. Die hier angesprochene operative und taktische Strategie wird im Brockhaus wie folgt zusammen gefasst:

„Über bewusst einkalkulierte Berichterstattung der Massenmedien wirkt die Propaganda der Tat somit in die Bevölkerung hinein. Operatives Wunschziel ist somit neben der Einschüchterung der Herrschenden eine Solidarisierung größerer Bevölkerungsgruppen.“<sup>33</sup>

Abschließend kann gesagt werden, dass die Arbeit die Brockhaus Definition, „Terrorismus als politisch motivierte Form der Gewaltkriminalität“, als Arbeitsdefinition verwendet und dass Gewalt im Zusammenhang mit Terrorismus nur als Mittel betrachtet wird, um die Öffentlichkeit auf die Ziele der Terroristen aufmerksam zu machen.

Den Begriff des Filmemachers definiert das freie Wörterbuch als: „jemand, der als Regisseur und *meist* auch als Autor selbst Filme macht“<sup>34</sup>. Die Online Enzyklopädie Wikipedia ergänzt diese Definition mit dem Satz: „Im angelsächsischen Raum

---

<sup>30</sup> Peter Waldmann, Terrorismus: Provokation der Macht, Murmann Verlag, Hamburg, 2005, S.12

<sup>31</sup> Dieter Nohlen, Kleines Lexikon der Politik, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn, 2001, S.514

<sup>32</sup> [http://www.bpb.de/popup/popup\\_druckversion.html?guid=07455356028883707932582350247628&page=2](http://www.bpb.de/popup/popup_druckversion.html?guid=07455356028883707932582350247628&page=2)

<sup>33</sup> Brockhaus Enzyklopädie „Terrorismus - Operative Ziele, Taktische Mittel“, 22. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1993, S.23

<sup>34</sup> <http://de.thefreedictionary.com/Filmemacher>

umfasst er bei manchen Autoren [...] auch den Produzenten als Rechtsinhaber des Produktes“<sup>35</sup>. Die Arbeit verwendet demnach die Definition des Filmemachers: Eine Person, der als Regisseur, Autor oder Produzent tätig ist.

Der Begriff der Staatsmacht wird von The Free Dictionary als „die Macht, die von einem Staat ausgeübt wird“<sup>36</sup> definiert. Wieder findet sich auf der Webseite von Wikipedia eine weitere Ergänzung dieser Definition: [Staatsmacht] bezeichnet die Ausübung hoheitlicher Macht innerhalb des Staatsgebietes eines Staates durch dessen Organe und Institutionen wie z. B. Staatsoberhaupt und Regierung (Verwaltung, Beamte, Polizei, Armee), Parlament und Gerichte in Form von Hoheitsakten“<sup>37</sup>. Beide Definitionen bilden die Arbeitsdefinition für die Arbeit.

### 1.3 Terrorismus und die RAF

Bei der RAF handelt es sich um die sogenannte Baader-Meinhof-Gruppe, eine terroristische Vereinigung unter Führung von Andreas Baader und Ulrike Meinhof, die durch Attentate und Überfälle die Staats- und Gesellschaftsordnung der Bundesrepublik Deutschland gewaltsam umstoßen wollte<sup>38</sup>.

1972 wurde der harte Kern der Gruppe (neben Baader und Meinhof auch Gudrun Ensslin, Jan Carl Raspe und Holger Meins) verhaftet und 1974 vor Gericht gestellt. Diese Baader-Meinhof-Prozesse wurden von den Angeklagten und ihren Verteidigern unter bis dahin kaum gekannter extensiver Ausnutzung strafprozessualer Möglichkeiten geführt. Der Gesetzgeber sah sich dazu veranlasst, Strafgesetze zu erweitern, Verfahrensordnung und Strafvollzug zu ändern. Die Änderungen umfassten zum Beispiel Verbot der Mehrfachverteidigung, Zulässigkeit der Verhandlung in Abwesenheit des Angeklagten bei vorsätzlich herbeigeführter Verhandlungsunfähigkeit, erstinstanzliche Zuständigkeit des Oberlandesgerichts bei Verfahren mit dem Vorwurf der Bildung einer terroristischen Vereinigung, sowie Regelung der Zwangsernährung von Häftlingen im Hungerstreik<sup>39</sup>. Der bekannte

---

<sup>35</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Filmemacher>

<sup>36</sup> <http://de.thefreedictionary.com/Staatsmacht>

<sup>37</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Staatsmacht>

<sup>38</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 2. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1987, S.442

<sup>39</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 2. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1987, S.442

Strafrechtsanwalt Dr. Hans Dachs nannte die Antiterror-Gesetze damals eine Niederlage für den Rechtsstaat<sup>40</sup> und spiegelt mit dieser Aussage die zahlreichen kritischen Stimmen aus der Bevölkerung an diesem Vorgehen wider.

Die Art der Verhandlungsführung, aber auch das zur Verhandlung stehende Material, bewirkte, dass sich die Prozesse lange hinzogen. Während ihres Verlaufs starben Meins nach Hungerstreik und Meinhof durch Selbstmord. Am 28.4.1977 wurden Baader, Ensslin und Raspe unter anderem wegen Mordes zu lebenslangen Haftstrafen verurteilt. Nach dem gescheiterten Versuch (September/Oktober 1977) einer Terroristengruppe, mittels Entführung von Hans Martin Schleyer und einer Lufthansamaschine, die Verurteilten freizupressen, verübten Baader, Ensslin und Raspe laut Obduktionsbefund einer internationalen Ärztekommision Selbstmord<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> Neue Juristische Wochenzeitschrift Nr. 76, C.H. Beck Verlag, S.2145

<sup>41</sup> Brockhaus Enzyklopädie, 2. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1987, S.442

## 2. Film Genre

### 2.1 Dokumentarfilm

In diesem Teil der Arbeit werden Definitionen des Dokumentarfilms aufgezeigt und daraus abgeleitet, was er leisten muss und wie er eingesetzt werden kann. Insbesondere soll aufgezeigt werden, inwiefern der Dokumentarfilm die Wirklichkeit, beziehungsweise wahre Geschehnisse oder Ereignisse authentisch wiedergeben und inwieweit er Gegebenheiten ausschließlich objektiv belegen kann.

Zu Beginn steht die Frage was ein Dokumentarfilm eigentlich ist? Untersucht man das Wort genauer kommt man zu der Schlussfolgerung, dass es sich aus den beiden Wörtern ‚Dokument‘ und ‚Film‘ zusammensetzt. Das Dokument, lat. Documentum, ‚beweisendes Schriftstück‘<sup>42</sup>, lässt uns darauf schließen, dass ein Dokumentarfilm ein Film ist, welcher einen Beweis darstellt oder einen Beleg erbringen soll, ein Beweisfilm also.

Ist der Dokumentarfilm also ein Film der uns die Realität vor Augen hält? Und wie ist seine Definition? Um diese Fragen zu beantworten müssen wir uns zuerst einmal vor Augen halten, dass in letzter Zeit eine Vielzahl von dokumentarischen Formaten auf dem deutschen Film- und Fernsehmarkt aufgetaucht sind, welche es erschweren eine einheitliche Definition festzulegen. Das Problem der Definition Dokumentarfilm besteht darin, alle Formate unter einem alles umfassenden Begriff zusammenzufassen. Da diese weit gefächerten Formate dokumentarischen Charakters schwer zu vereinheitlichen sind, ist es ebenso schwierig, eine gängige Definition zu finden. Derselben Meinung ist auch Henrike Maaß in ihrem Buch über bürgerrechtliche und urheberrechtliche Grundlagen der Produktion eines Dokumentarfilms:

„Obgleich Jedermann eine ungefähre Vorstellung davon hat, was ein Dokumentarfilm ist, existiert bis heute keine anerkannte Definition dieser Filmgattung. Zu unterschiedlich sind die Auffassungen darüber, was ein Dokumentarfilm leisten kann

---

<sup>42</sup> <http://www.duden.de/definition/dokument>

beziehungsweise soll und wodurch er sich im Vergleich zu anderen dokumentarischen Formaten auszeichnet.“<sup>43</sup>.

Nach der Aussage von Henrike Maaß gibt es gar keine Definition für Dokumentarfilme. Doch sucht man nach einer Definition des Dokumentarfilms bei der populären Internet-Enzyklopädie Wikipedia, kommt man zu dem Ergebnis, dass ein Dokumentarfilm “eine Filmgattung [ist], die sich mit dem tatsächlichen Geschehen befasst. Im Gegensatz zum Spielfilm geschieht dies in der Regel ohne bezahlte Darsteller.“<sup>44</sup>. Doch auch diese „Definition“ ist nur eine schwammige Darstellung dessen was ein Dokumentarfilm ist. Die Wörter „in der Regel“ weisen bereits darauf hin, dass keine klare Abgrenzung zu anderen Gattungen möglich ist. Diese „Definition“ bezieht sich jedoch auch auf einen sehr wichtigen Bestandteil des Dokumentarfilms, dem Befassen mit dem tatsächlichen Geschehen. Dazu werden generell Original- oder dokumentierende Aufnahmen verwendet.

Laut Brockhaus-Lexikon ist die Verwendung von Originalaufnahmen ein zweiter Punkt, der den Dokumentarfilm charakterisiert und durch den er sich vom Spielfilm absetzt:

„Dokumentarfilm, früher Kulturfilm, verwendet im Unterschied zum Spielfilm überwiegend oder ausschließlich dokumentarische Aufnahmen, wobei alle Bereiche von Natur, Technik und menschlichen Leben berücksichtigt werden können.“<sup>45</sup>.

Dokumentarfilm, oder ein dokumentierender Film, welcher sich laut Brockhaus mit dokumentarischen Aufnahmen beschäftigt und sich mit dem tatsächlichen Geschehen befasst, hat laut dem englischen Schriftsteller Steve Wharton nicht wie der Spielfilm die Intention, den Zuschauer einfach nur zu unterhalten. Wharton ist der Auffassung, dass der Dokumentarfilm oft Wert darauf legt, dem Zuschauer etwas zu vermitteln, ihm etwas beizubringen oder ihm etwas zu beweisen. Steve Wharton

---

<sup>43</sup> Henrike Maaß, Der Dokumentarfilm - Bürgerrechtliche und urheberrechtliche Grundlagen der Produktion, Lang, Peter Frankfurt, 2006, S. 40

<sup>44</sup> <http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm>

<sup>45</sup> Dtv-Brockhaus-Lexikon in 20 Bänden: Band 4: Cuc-Eis, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1982, S.207



beschreibt den Dokumentarfilm in seinem Buch über den französischen Dokumentarfilm zur Zeit deutscher Besetzung wie folgt:

„Documentary, the recording of events on celluloid not for reasons of pure entertainment, but rather to inform and educate, as the etymology of documentary (latin, to teach).“<sup>46</sup>.

Der Dokumentarfilm hat also die Intention, dem Zuschauer etwas zu vermitteln. Dabei gibt es keine thematischen Einschränkungen bezüglich dem, was er vermitteln kann. Dem Dokumentarfilm sind also keine Grenzen gesetzt. Man kann sowohl einen Dokumentarfilm über einen politischen Prozess als auch über Nahrungsmittel oder andere Themen drehen. Dies ist wohl auch ein weiterer Grund weshalb es so schwer ist, das Genre Dokumentarfilm klar zu definieren. Wie oben angeführt ist der Dokumentarfilm darauf ausgerichtet, trotz Themenvielfalt immer auch etwas gezielt zu vermitteln. Laut dem Sachlexikon Film kann diese Vermittlung durch eine authentische Wiedergabe der Realität geschehen, es kann aber auch eine Erfahrung oder ein Gefühl vermittelt werden<sup>47</sup>.

Diese Vermittlung eines realen Sachverhalts, wie zum Beispiel eines Terroranschlags, kann also samt der Gefühle und der gelebten Emotionen etc. wiedergegeben werden. Die Frage die sich hierbei stellt ist, wie diese Wiedergabe der Gefühle und der gelebten Emotionen erfolgt. Ob mitgelieferte Gefühle und Emotionen, zum Beispiel durch Schnitt- oder andere Techniken, vom Regisseur manipuliert werden können oder aber, ob ein Dokumentarfilm das Erlebte so widerspiegelt, dass die Emotionen und Gefühle des Geschehens automatisch mitgeliefert werden? Denn schließlich ist der Dokumentarfilm - wie andere Genrefilme auch - ein Produkt filmischer Prozesse.

Der Spielfilm beschäftigt sich ebenfalls mit der Erzeugung von Emotionen. Dennoch unterscheidet sich der Dokumentarfilm vom Spielfilm, da er im Gegensatz zum

---

<sup>46</sup> Steve Wharton, Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation, Peter Lang, Bern, 2006, S.14

<sup>47</sup> siehe: Decker, C. in Rother, R.: Sachlexikon Film, Rowohlt Tb., Reinbek bei Hamburg, 1997, S.61

Spielfilm ein Genre darstellt, welches Nonfiktion als zentrales Thema hat. Diese Meinung vertritt auch Thomas Schadt:

„Der Begriff Dokumentarfilm bezeichnet für mich in erster Linie eine Gattung. Mit seiner grundsätzlichen Definition ‚Nonfiktion‘ bildet er den Gegenpol zum Spielfilm mit der grundsätzlichen Definition ‚Fiktion‘. Gleichzeitig ist der klassische Dokumentarfilm (damit gemeint sind Filme mit ausgewiesener persönlicher Handschrift des Autors) selbst zu einer Subform der Dokumentarfilmgattung geworden.“<sup>48</sup>.

Schadt erklärt, dass sich die Gattung Dokumentarfilm vor allem durch die Abgrenzung zum Spielfilm definieren lässt. Die Nonfiktion des Dokumentarfilms, oder das „Nichterfundene“, wäre in diesem Fall, wie bereits erwähnt, ein realer Sachverhalt, wobei Fiktion oder die erfundene Geschichte eines Spielfilms keinen (unbedingten) Wahrheitsanspruch hat. Allerdings weist Schadt auch darauf hin, dass es innerhalb der Gattung Dokumentarfilm Unterformen gibt, die durch ihre Autoren beeinflusst beziehungsweise trotz Realitätsanspruch deren Handschrift tragen. Zudem deutet Schadt darauf hin, dass der Autor den Film immer beeinflussen und seiner Zielsetzung gegeben verfälschen kann.

Ausgehend von der oben angeführten Aussage von Decker und Rother bezüglich der Vermittlung von Erfahrung oder Lebensgefühl durch einen Dokumentarfilm stellt sich auch durch das Zitat von Schadt die Frage, inwieweit subjektive Aspekte in den Dokumentarfilm einfließen können, ohne den Aspekt der Nonfiktion zu untergraben. Natürlich gibt es Filmemacher die den Anspruch haben, der Realität so nah wie möglich zu kommen. Allerdings muss man sich im Klaren darüber sein, dass auch der Dokumentarfilm nicht die absolute Wirklichkeit wiedergeben kann, so wie sie unter natürlichen Umständen passiert wäre. Da jeder Dokumentarfilm etwas belegen oder vermitteln möchte achtet der Filmemacher natürlich darauf, dass er genau das aufnimmt, was eine Antwort auf seine Fragestellung gibt. Er kann nicht alles filmen was vor seinen Augen passiert, sondern muss solche Aufnahmen auswählen beziehungsweise selektieren, die für seinen Film das Thema mit Bezug auf das Gesamtbild unterstützen. Laut dem Lexikon der Uniprotokolle ist bereits die

---

<sup>48</sup> Schadt, T.: Das Gefühl des Augenblicks, Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 2002, S.21

Anwesenheit der Kamera verantwortlich für einen Realitätsverlust bei der Erstellung von Dokumentarfilmen:

„Da man relativ schnell gemerkt hat, dass sich jede Situation durch die Anwesenheit einer Kamera und eines – wenn auch im Vergleich zum Spielfilm viel bescheideneren – Kamerateams verändert, ebenso der Blickwinkel des Filmemachers (oder seine Fragestellung) die Wirklichkeit sofort beeinflusst, musste man von der Vorstellung des „reinen Dokumentes“ Abschied nehmen. Im Sinn gibt es keinen „echten“ Dokumentarfilm.“<sup>49</sup>

Dieses Zitat macht deutlich, dass die Wiedergabe einer unverfälschten Realität lediglich als Ideal dienen kann. Diesbezüglich muss hervorgehoben werden, dass bereits durch die essentiellste Voraussetzung einen Film zu produzieren, also durch Kameraaufnahmen, ein Verfälschungsaspekt zum Tragen kommt. Die anwesende Kamera, welche die Menschen dazu bewegt verändert aufzutreten, wird auch von Margrit Tröhler in ihrem Aufsatz „Filmische Authentizität“ thematisiert. Sie spricht einen weiteren Aspekt der Verfälschung der Wirklichkeit durch den Dokumentarfilm an, und zwar das bewusste Schauspielern vor der Kamera:

„Auch in einem Dokumentarfilm inszenieren sich so die Menschen vor der Kamera bewusst oder unbewusst selbst.“<sup>50</sup>

Margrit Tröhler weist mit ihrem Kommentar darauf hin, dass die meisten Menschen sich vor einer Kamera anders als ohne Anwesenheit einer Kamera verhalten. Sie wollen sich möglicherweise von ihrer besten Seite zeigen oder werden zum Beispiel von Nervosität beeinflusst<sup>51</sup>.

Es gibt auch unter den Dokumentarfilmen solche Filme, die unverblümt darauf hinarbeiten eine falsche Realität zu vermitteln. Der 1995 erschienene Film des neuseeländischen Filmemachers Peter Jackson „Forgotten Silva“ zeigt, dass auch

---

<sup>49</sup> [www.uniprotokolle.de/Lexikon/Dokumentarfilm.html](http://www.uniprotokolle.de/Lexikon/Dokumentarfilm.html), 25.08.2004

<sup>50</sup> Margrit Tröhler, Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, 2004, S.155

<sup>51</sup> siehe auch: Daniel Eckold, Das Leben als Show: Der Einfluss der Kamera auf das menschliche Verhalten, Vdm Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2007

Dokumentarfilmemacher ihre Filme inszenieren können. Scheint der Film über einen innovativen neuseeländischen Filmemacher aus der Anfangszeit des Films zwar real und plausibel, musste man nach der Premiere im Fernsehen hunderten von aufgebrachten Fernsehzuschauern, welche die Geschichtsbücher umschreiben lassen wollten, erklären, dass es sich bei dem Film um einen fiktiven Dokumentarfilm handele, der keinerlei Realitätsbezug hat. Der Film wurde einzig aus dem Grund produziert, um die Zuschauer zu täuschen und ihre Reaktion zu testen. Das Ergebnis lautete: Viele Leute wissen nicht, wie sie im Dokumentarfilm zwischen Realität und Fiktion unterscheiden sollen<sup>52</sup>. Minh-ha Trinh ist sogar der Meinung, dass es unter anderem aus diesem Grund nicht gelingen kann, einen Dokumentarfilm im eigentlichen Sinne des Wortes zu produzieren, da jeder Filmemacher eine bestimmte Aussage verfolgt:

„Es gibt keinen Dokumentarfilm – unabhängig davon, ob der Begriff eine Materialkategorie bezeichnet, ein Genre, eine Methode oder eine Reihe von Techniken.“<sup>53</sup>

Nach Maaß und Trinh schließt sich auch Michael Schomers in seinem Buch „Die Fernsehreportage“ dieser Meinung an. Er sagt aus, dass die Inszenierung eines Dokumentarfilms die Norm darstellt<sup>54</sup>. Wie auch Minh-ha Trinh ist Michael Schomers der Meinung, dass es den Dokumentarfilm als Spiegel der absoluten Wirklichkeit nicht gibt. Da jedoch ein Dokumentarfilm im Volksmund ein ‚Nicht-fiktiver‘ Film ist der sich damit beschäftigt, die Wirklichkeit so gut wie möglich wiederzugeben, deutet Schomers nächste Aussage an, dass ein Dokumentarfilmemacher die Wirklichkeit sogar formt.

„Die Trennung von (inszeniertem) Spielfilm und (nichtinszeniertem) Dokumentarfilm ist eine Fiktion. [...] [A]uch ein ganz normaler Dokumentarfilm ist ohne Inszenierung

---

<sup>52</sup> Hight, Craig. Faking it: Mock-documentary and the subversion of faculty, Manchester University Press, 2002

<sup>53</sup> Trinh T. Minh-ha in Hohenberger E.: Bilder des Wirklichen, Vorwerk 8, Berlin, 2006, S. 276

<sup>54</sup> Schomers M., Die Fernsehreportage, Frankfurter Allgemeine Buch, Frankfurt am Main, 2001, S.118

undenkbar. Wir gestalten unseren Film, was in gewisser Weise auch bedeutet, dass wir die Wirklichkeit gestalten.“<sup>55</sup>

Die Inszenierung eines Dokumentarfilms ist laut Schomers die Regel. Ein Filmemacher gestaltet seinen Film so, dass die Aussage des Filmes der Meinung des Regisseurs entspricht. Er spricht zudem gezielt die Emotionen des Zuschauers an. Wir müssen wohl vom Dokumentarfilm als realitätsgetreuem Medium Abschied nehmen.

Da der Dokumentarfilm sehr facettenreich ist, lässt er sich schwer definieren. Definitionsansätze zeigen auf, dass der Dokumentarfilm eine Art Beweisfilm ist, welcher uns die Realität vor Augen hält, was jedoch bei weiterer Recherche widerlegt werden musste. Der Dokumentarfilm wird oft als ein nicht inszenierter Film verstanden, der mit dokumentarischen Aufnahmen arbeitet und sich als Nonfiktionsfilm versteht. Trotzdem ein Dokumentarfilm oft realitätsnah arbeitet, fließen häufig subjektive Aspekte in den Prozess mit ein. So zeigt der Dokumentarfilm nicht nur ein Ereignis, sondern liefert gleichzeitig durch Emotionen und Gefühle die Sicht auf dieses Ereignis mit. Der Dokumentarfilm gibt zwar den Anschein nicht inszeniert zu sein, ist jedoch alles andere als das. Filmemacher gestalten, inszenieren und manipulieren ihre Dokumentarfilme so, dass am Ende ein Produkt entsteht, wie sie es für wünschenswert halten. Schon alleine die anwesende Kamera, welche die Menschen dazu bewegt sich anders zu verhalten, zerstört das Bild vom Dokumentarfilm als reines Dokument der Wirklichkeit. Auch komplett inszenierte - zum Zweck der Irreführung gedrehte - Dokumentarfilme lassen uns erkennen, dass Filmemacher, wenn sie bestimmte Ziele verfolgen, diese so realistisch wie möglich gestalten und inszenieren können.

## 2.2 Spielfilm

Der Spielfilm ist im Gegensatz zum Dokumentarfilm kein Medium, das einen expliziten Realitätsanspruch erhebt. Im Gegenteil, wir schauen Spielfilme um uns zu entspannen und uns unterhalten zu lassen. Der Wahrheitsgehalt ist dabei höchstens

---

<sup>55</sup> Schomers, M.: Die Fernsehreportage, Frankfurter Allgemeine Buch, Frankfurt am Main, 2001, S.118

zweitrangig. Trotzdem gibt es Filme, welche, da sie auf wahren Begebenheiten oder geschichtlichen Ereignissen basieren, einen Anspruch auf Authentizität haben. Hierbei besteht die Frage, wie authentisch ein Spielfilm, welcher eine bestimmte Geschichte erzählt, überhaupt sein kann. Kann man in einem Spielfilm zwischen Realität und Fiktion unterscheiden? Und wenn nicht, wofür kann diese Verwechselbarkeit des Wirklichen mit der Fiktion genutzt werden? Im folgenden Unterkapitel wird der Spielfilm definiert und die aufgebrachten Fragen diskutiert.

Der Duden definiert den Spielfilm als „aus inszenierten, gespielten Szenen zusammengesetzter, der Unterhaltung dienender, gewöhnlich abendfüllender Film“<sup>56</sup>, während The Free Dictionary den Spielfilm als „Ein Film mit einer erfundenen Handlung, der der Unterhaltung dient“<sup>57</sup> definiert. Beide Definitionen legen die Betonung auf inszeniert beziehungsweise erfunden und deuten so darauf hin, dass ein Spielfilm nicht den Anspruch hat Realität wiederzugeben oder, wie zum Beispiel der Dokumentarfilm es tut, diese zu vermitteln und/oder zu belegen.

Die Web-Enzyklopädie Wikipedia geht mit ihrer Definition vom Spielfilm deutlich weiter:

„Ein Spielfilm ist ein Film mit einer fiktionalen Handlung, die unter Umständen realen Ereignissen beziehungsweise Personen nachempfunden sein kann, und der in erster Linie für die Präsentation in Kinos vorgesehen ist. Abzugrenzen ist er gegenüber anderen Filmgattungen wie dem Dokumentarfilm, dem Werbefilm und Filmen, die für Zwecke der Berichterstattung gedreht werden“<sup>58</sup>.

Hier ist ein Spielfilm ein Film mit fiktionaler Handlung, der aber auf wahren Begebenheiten beruhen kann. Obwohl die beiden vorherigen Zitate dies nicht gänzlich ausgeschlossen haben ist dies für die weitere Diskussion ein wichtiger Aspekt, denn es gilt das scheinbare Paradox zu erklären, wie ein fiktionaler Film einen Realitätsbezug herstellen kann und inwieweit er dadurch die Realität widerspiegeln und vermitteln kann. Filme wie zum Beispiel „Schindlers Liste“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> Duden - deutsches Universalwörterbuch, Mannheim u.a. 6, 2007, S.1578

<sup>57</sup> <http://de.thefreedictionary.com/spielfilmen>

<sup>58</sup> (<http://de.wikipedia.org/wiki/Spielfilm>)

<sup>59</sup> Steven Spielberg (R), Steven Spielberg (P), 1993

erheben den Anspruch zu zeigen, was sich damals zugetragen hat. Dies wird durch das folgende Zitat von Ingrid Lohmann, Professorin für Ideen und Sozialgeschichte der Erziehung und historische Bildungsforschung an der Universität Hamburg, belegt:

„Weltweit ist Schindlers Liste binnen kürzester Zeit zum definitiven Ausgangspunkt und Rahmen für die gerade auch pädagogische Auseinandersetzung mit dem Holocaust avanciert.“<sup>60</sup>

Das Zitat unterstreicht, dass ein Spielfilm, trotzdem er sich auf Inszenierung und zumindest teilweise erfundene Aspekte gründet, in einigen Fällen einem historischen Beleg gleichgesetzt wird. Nicht die Realität selber, sondern die Vermittlung der Realität bildet den Rahmen und Ausgangspunkt für Diskussionen und Aufarbeitung des Vergangenen.

Auch weitere Filme, die auf wahren Begebenheiten oder auf historischen Ereignissen basieren, wie zum Beispiel der Baader-Meinhof-Komplex, werden oft als realitätsnah empfunden. Gerade aus diesem Grund schlug das Gericht im Rahmen einer strittigen Auseinandersetzung zwischen den Angehörigen des dargestellten Bankiers Jürgen Ponto und der Produktion vor, im Vorspann des Films folgende Klausel einzufügen: „Ein Abweichen einiger Filmszenen von der Realität sei möglich“<sup>61</sup>. Diese Klausel verdeutlicht erneut, dass sowohl Spielfilme als auch Dokumentarfilme nicht nur Fakten überliefern, sondern auch Gefühle, Emotionen und weitere subjektive Aspekte, die für die Geschichte, die der Film erzählen möchte, und deren Spannungsbogen umgesetzt und verarbeitet (manipuliert) werden müssen. Es liegt im Ermessen der Filmemacher, die Akzente des Films zu setzen und Schwerpunkte zu definieren. Durch diese aufgesetzte Geschichte hat der Zuschauer gar keine andere Möglichkeit als oberflächlich nur diejenige Realität wahrzunehmen, welche durch die gezeigten Abhandlungen zum Vorschein kommt - oder etwas härter formuliert: welche der Film ihm verkaufen möchte.

---

<sup>60</sup> Forum Wissenschaft 12, BdWi Verlag, Marburg, 1995, S.50-55; siehe auch: Helmut Schreier, Matthias Heyl: Das Auschwitz nicht noch einmal sei...Zur Erziehung nach Auschwitz, Dr. Krämer Verlag, Hamburg, 1996, S.205-219

<sup>61</sup> Spiegel Online, Gericht schlägt entschärfenden Hinweis vor, 1.12.2008, <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,593809,00.html>

Dadurch, dass ein Filmemacher seine eigenen Schwerpunkte setzt, entstehen ebenfalls Bedenken, ob ein Spielfilm die Realität überhaupt angemessen wiedergeben kann. Das folgende Zitat drückt solche Zweifel im Zusammenhang mit Filmen, die die NS-Zeit thematisieren, aus:

„Werden Emotionen zu dick aufgetragen? Werden Nebenakzente zu Hauptakzenten? [...]Wird also eine Story aufgesetzt auf eine Geschichte, die viel mehr umfasst. Das ist die große Aufgabe für die Regisseure.“<sup>62</sup>

Die Zweifel bezüglich der akkuraten Wiedergabe der Ereignisse, die das Zitat aufwirft, verdeutlichen, dass die Geschichte eines Films durch die Augen der Filmemacher erzählt wird. Da jedoch ein Spielfilm - wie oben definiert - ein fiktionaler Film ist, kann den Filmemachern daraus kein Vorwurf gemacht werden. Primär erzählen sie eine Geschichte. Ihre Arbeit ist nicht mit der eines Pädagogen oder Geschichtswissenschaftlers gleichzusetzen und sie tragen keine Verantwortung dafür, inwieweit das Verfilmte als Realität beziehungsweise realitätsnah angesehen wird. Vielmehr kommt dem Zuschauer ein hohes Maß an Eigenverantwortung mit Bezug auf Aufnahme und Verarbeitung des Filmes bei. Der aufgeklärte Zuschauer müsste sich also immer folgende Aussage vor Augen halten:

„Deshalb muss festgestellt werden, dass Filme ihren Gegenstand niemals "rein" oder objektiv darstellen, sondern immer beides liefern, und zwar zugleich - ein Ereignis und die Sicht auf dieses Ereignis -, also einen bildlichen Ausschnitt der Realität und deren bewusste oder unbewusste Kommentierung in einem.“<sup>63</sup>

Viele Zuschauer eines Spielfilms wissen nicht, wollen nicht wissen oder übersehen, dass ein Film, selbst wenn er auf wahren Begebenheiten beruht, eine bestimmte Sicht auf das jeweilige Ereignis liefert beziehungsweise eine bewusste oder unbewusste Kommentierung beinhaltet. Als Konsequenz nehmen sie die Kommentierung und Auslegung möglicherweise als Realität wahr. Daraus ergibt sich die Frage, ob man zwischen Fiktion und Realität in einem Film unterscheiden kann?

---

<sup>62</sup> [http://www.auschwitz.info/d/news/080226\\_faelscher\\_heubner.html](http://www.auschwitz.info/d/news/080226_faelscher_heubner.html)

<sup>63</sup> [http://www.hist.uni-hannover.de/kulturarchiv/filme-in-der-historischen-bildungsarbeit/zur\\_arbeit\\_mit\\_filmischen\\_quellen.html](http://www.hist.uni-hannover.de/kulturarchiv/filme-in-der-historischen-bildungsarbeit/zur_arbeit_mit_filmischen_quellen.html)



Daniel Sponzel schreibt in seinem Buch „Der schöne Schein des Wirklichen“, dass dies nicht möglich ist, denn: „Fiktion und Realität waren schon immer verwechselbar“. Allerdings fügt er hinzu, dass auch ein Film die Realität in ihrer Essenz wiedergeben kann, denn „[d]ie objektive Welt bekommt niemand zu Gesicht. Daher kann man mit ihr, in ihrem Namen auch nicht zwischen Fiktion und Realität unterscheiden.“<sup>64</sup>

Ohne Zusatzinformationen beziehungsweise detailliertes Hintergrundwissen lässt sich laut Sponzel in einem Film nur schwer zwischen Fiktion und wahren Begebenheiten, die die Realität ausmachen, unterscheiden. Einige Filmemacher verfolgen sogar gezielt diese Absicht der Verklärung. Das wohl extremste Beispiel ist Joseph Göbbels, Adolf Hitlers Propagandaminister, der in dem Buch „Propaganda und Film im dritten Reich“ wie folgt zitiert wird:

„Die beste Propaganda ist jene, die das Publikum gar nicht bemerkt, die unbewusst und möglichst auf dem Umweg über Emotionen die Köpfe der Adressaten erreicht.“<sup>65</sup>

Hierbei geht es nicht um das dritte Reich oder Propaganda im Allgemeinen. Dieses Zitat belegt vielmehr, dass mit Filmen, besonders mit emotional geschichtlichen Handlungen Ansichten der Zuschauer manipuliert und gesteuert werden können.

Ein weiteres Beispiel dafür, dass Filme häufig eine bestimmte Sicht auf die Geschichte mitliefern, sind die 2006 veröffentlichten Filme des Regisseurs Clint Eastwood: „Letters from Iwo Jima“<sup>66</sup> und „Flags of Our Fathers“<sup>67</sup>. Beide Filme basieren auf der selben geschichtlichen Handlung, sind jedoch einmal aus japanischer und einmal aus amerikanischer Sicht verfilmt. In diesem Zusammenhang ist Daniel Sponsels Beobachtung zu beachten die erklärt, dass: „Filme [...] folglich weder dokumentarisch, noch fiktional [sind], sondern durchgängig operational, sie setzen Praktiken der Decodierung in Gang [...]. Sie geben vielmehr

---

<sup>64</sup> Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.68

<sup>65</sup> Joseph Goebbels, zit.n.: Donner, Wolf, Propaganda und Film im „Dritten Reich“, Tip Verlag, Berlin, 1995, S.8

<sup>66</sup> Clint Eastwood (R), Steven Spielberg (P), 2006

<sup>67</sup> Clint Eastwood (R), Steven Spielberg (P), 2006

Konstruktionsanweisungen, Anleitung und Beispiele für den Umgang mit dem was sie (re-)präsentieren, und zwar eben auf die eine oder andere Weise<sup>68</sup>. Filme geben dem Zuschauer also eine Anleitung dazu, wie das Gesehene verarbeitet werden soll. Da dies keine grundlegend neue Erkenntnis ist, sind sich viele Filmemacher ihrer Möglichkeiten durchaus bewusst. Weil Authentizität im Spielfilm also keine natürliche Gegebenheit ist<sup>69</sup>, kann ein Filmemacher, der seinem Publikum Authentizität vermitteln möchte (zum Beispiel um seinem Film etwas mehr emotionale Spannung zu geben), mehrere Techniken nutzen. Er nutzt zum Beispiel Originalaufnahmen (welche nicht für seinen Film aufgenommen wurden) und fügt sie so in seinen Film ein, dass die fiktionalen und dokumentarischen Bilder zusammen den Schein erwecken, die erzählte Geschichte hätte einen hohen Wahrheitsgehalt, da die Erzählweise und die Bilderfolge einen logischen Sinn zu ergeben scheinen. Die hier angesprochene Mischform wird im Unterkapitel Mischformen weiter thematisiert. An dieser Stelle soll lediglich belegt werden, dass eine Veränderung der Realitätswahrnehmung durch filmische Mittel möglich ist. Diese Sicht wird durch das folgende Zitat unterstrichen:

„[A]us [...] dokumentarischen Fotos und Filmsequenzen werden fiktionale Bilder in Spielfilmen, die – wenn sie dazu taugen – sich wiederum in das emotionale Gedächtnis der Kinobesucher eingraben. Emotionen, die nicht durch eigenes Erleben entstehen, sondern durch das Mitleiden mit Schauspielern, die Standfotos nachspielen, Standfotos, die einen winzigen Ausschnitt aus der vergangenen Realität abbilden.“<sup>70</sup>

Das heißt jeder Film kann durch Manipulation dazu benutzt werden, die Meinung eines Rezipienten zum Beispiel über das gezielt Erzeugen von Emotionen in eine gewisse Richtung zu lenken. Wobei laut Sponzel diese Lenkbarkeit an sich weder positiv noch negativ zu werten ist. Des Weiteren hebt Sponzel hervor, dass durch eben diese Lenkung der Meinung über Geschehenes Impulse für gesellschaftlichen Wandel entstehen können:

---

<sup>68</sup> Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.17

<sup>69</sup> siehe: Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.9

<sup>70</sup> Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.55

„Das viel beklagte Zusammenspiel von Fiktionen und so genannten Realitäten hat eben nicht nur Nachteile, im Gegenteil: Einzig die prinzipielle, auch produktive Verwechselbarkeit von jeweiliger Realität und jeweiliger Fiktion liefert die entscheidenden Impulse für kulturellen und gesellschaftlichen Wandel zunächst unabhängig davon, ob wir dies für einen Wandel zum Besseren beziehungsweise Schlechteren halten.“<sup>71</sup>

Ohne Wertung weist Sponzel auf einen wichtigen Aspekt hin, der durch das Zusammenwirken von Fiktion und Realität erzeugt wird, nämlich die Macht des Films Veränderungen dadurch zu bewirken, Ideen, Ansichten und Aussagen in soziale und kulturelle Prozesse einfließen zu lassen.

Spielfilme, welche häufig mit erfundenen Handlungen arbeiten, haben keinen expliziten Wahrheitsanspruch. Anders ist es bei Spielfilmen, die historische Ereignisse auf die Leinwand bringen. Diese Spielfilme, welche auf wahren Begebenheiten beruhen, werden häufig als historischer Beleg dafür gehalten was wirklich passiert ist. Sie haben die Intention, die Realität zu vermitteln. Da diese „Realität“ wie beim Dokumentarfilm die Sicht auf das Ereignis gleich mitliefert, hat jeder Zuschauer eines Spielfilms, dem historische Ereignisse zu Grunde liegen, ein hohes Maß an Eigenverantwortung mit Bezug darauf, den Film richtig zu verarbeiten. Spielfilme sind also nicht ausschließlich, wie weiter oben angedeutet, einfach nur Unterhaltungsmedium, sondern geben dem Zuschauer oft auch eine Anleitung, wie das Gesehene zu verarbeiten ist. Im schlimmsten Falle kann eine unterbewusste Anleitung der Verarbeitung zu Zwecken der Propaganda genutzt werden, wobei die Richtung, in welche diese Propaganda lenkt, dem Filmemacher überlassen wird. Es kommt immer darauf an, mit welcher Intention sich ein Filmemacher dieser oder anderer Techniken bedient. Dadurch dass er filmische Authentizität herstellen kann, kann er die Meinung und Ansichten eines Zuschauers steuern und verändern. Jeder Zuschauer eines historischen Kino- oder Fernsehfilms sollte sich dieser Tatsache bewusst sein.

---

<sup>71</sup> Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.70

### 2.3 Mischformen

Das folgende Kapitel untersucht filmische Mischformen. In diesem Zusammenhang werden zuerst Zweifel an den reinen Formen von Dokumentarfilm oder Spielfilm beleuchtet und im Anschluss daran die Entwicklung des Films und seiner Wirkung aufgezeigt.

Unter Experten gibt es solche, die dem Dokumentarfilm aufgrund seiner transitorischen und wandelbaren Eigenschaften die Einordnung in einen Genre absprechen. Unter ihnen Heinz B. Heller, der schreibt:

„Die [...] Überlegungen stehen im Zeichen des Zweifels, ob es überhaupt gerechtfertigt erscheint, von Dokumentarfilm als einem Genre zu sprechen. Denn unter einem Genre, insbesondere einem Filmgenre, verstehen wir gemeinhin ein Ensemble von Werken, das in [...] Hinblick auf Sujet, Dramaturgie und Ästhetik von einer relativ konstanten Regelhäufigkeit ist, wobei die ständige Variation des erkennbar Vertrauten für die Lebendigkeit und historische Beständigkeit eines Genremusters sorgt.“<sup>72</sup>

Heller spricht davon, dass - wenn man den Dokumentarfilm als ein Genre bezeichnen möchte - dieser bestimmten Regeln oder einer gewissen Beständigkeit folgen müsste. Der heutige Dokumentarfilm, welcher laut Michael Schomers nicht ohne Inszenierung auskommt (siehe oben), hat diese Beständigkeit jedoch nicht. Er mischt häufig dokumentarische Aufnahmen mit inszenierten, um dem Zuschauer Zusammenhänge verständlicher beziehungsweise zugänglicher zu machen. Dementsprechend hat sich das Genre Dokumentarfilm über die letzten Jahre hinweg in neue Untergenres geteilt. Beispielsweise wurden die klassischen Genres durch die Verwendung von spielfilmartigen Szenen in Dokumentarfilmen oder Originalaufnahmen in Spielfilmen abgelöst, neue Hybridformen entstanden und wurden verbreitet. Dies gilt sowohl für den Dokumentarfilm als auch für den Spielfilm. In diesem Zusammenhang erklärt Tröhler:

---

<sup>72</sup> Heller, Heinz-B., Dokumentarfilm als transitorisches Genre, in Hoffmann, Kay; Keitz, Ursula (Hrsg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Schueren Presseverlag, Marburg, 2001, S.15

„In die meisten Spielfilme mischen sich jedoch reale, historische Elemente ... und umgekehrt lassen sich in den gefundenen Geschichten im Dokumentarfilm oft fiktivisierende Momente ausmachen...“<sup>73</sup>

Tröhler deutet darauf hin, dass Hybriden eher die Norm als die Ausnahme der Filme ausmachen. Daraus kann die Frage gefolgert werden, warum dem so ist? Sowohl Tröhler als auch Sponsel gehen auf diese Frage im folgenden ein. Tröhler sieht den Grund für diese Häufung von Hybriden in der beabsichtigten Kreation von Authentizitätsgefühl durch selbige und erläutert sowohl wie dieses hergestellt wird, als auch dass die Erzeugung filmischer Authentizität in verschiedenen Filmformen genutzt wird:

„In diesem Bereich, in dem die Gattungsgrenzen verwischen, entsteht paradoxerweise oft ein Effekt filmischer Authentizität [...]. Solche Effekte filmischer Authentizität lassen sich in den Filmen lokalisieren, die man als „dokumentarische Fiktionen“ bezeichnen könnte [...]. Sie finden sich aber auch in den verschiedensten Authentifizierungsstrategien weiterer Spielfilme [...].“<sup>74</sup>

Ähnlich wie Tröhler erläutert auch Sponsel nochmals, dass filmische Mischformen dazu dienen können den Anschein zu erwecken, als sei der Film der Realität näher:

„Umgekehrt greift der fiktionale Film gerne auf genrefremde, dokumentarfilmische Strategien zurück, um seinen Authentizitätsgehalt zu erhöhen. [...] Viele Filme arbeiten mit den verschiedenen Strategien beider Genres, um ihre Erzählung zur Wirklichkeitsrepräsentation tauglich zu machen.“<sup>75</sup>

Sponsel geht in seinem Zitat deutlich auf den Verwendungszweck von Mischformen ein und erläutert ihre Nutzung zu Zwecken der Wirklichkeitsrepräsentation. Der Effekt der Authentizisierung, den Tröhler und Sponsel beschreiben, entsteht vornehmlich durch das Mischen der Genre. Zeigt man in einem fiktiven Spielfilm (historische)

---

<sup>73</sup> Margrit Tröhler, *Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, 2004, S.155

<sup>74</sup> Margrit Tröhler, *Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation*, 2004, S. 150

<sup>75</sup> Daniel Sponsel, *Der schöne Schein des Wirklichen*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.8

Originalaufnahmen und setzt diese in Kontext, so scheint es dem Zuschauer als sei die fiktive Story des Spielfilms realer, da sie mit Originalaufnahmen unterlegt ist. Durch den Genrebruch und den gezielten Aufbau der filmischen Wirklichkeit u.a. mit Mischformen<sup>76</sup> wird beim Zuschauer also ein Gefühl von Authentizität hervorgerufen.

Von der Vielzahl von Hybridformen, die in den letzten Jahrzehnten ihren Weg in unser Wohnzimmer gemacht haben, sind für diese Untersuchung besonders die Doku-Soap und das Doku-Drama von Interesse, da sich beide in den zu untersuchenden Filmen wiederfinden. Die Doku-Soap, so Henrike Maaß, verwendet Teile beider Genres, Spiel- und Dokumentarfilm:

„Doku-Soap zeichnet sich dadurch aus, dass es sowohl Strukturmerkmale aus fiktionalen Genres, namentlich der Soap-Opera, verwendet als auch Merkmale, die aus nichtfiktionalen Genres stammen, vor allem aus Dokumentarfilm und Reportage.“<sup>77</sup>

Doku-Soaps haben einen vorwiegenden Fernsehspiel-Charakter. Oft ist es die dokumentarische Erzählweise und nicht wahrhaftige Dokumentarfilmaufnahmen, die der Produktion ihren Charakter verleihen. Die Doku-Soaps setzen sich aus Verbindungen von dokumentarischem Erzählen und serieller Dramaturgie zusammen. Die erzählten Geschichten stehen oft im Zusammenhang mit einer Ereignisdramaturgie beziehungsweise einer Reihenfolge von dramaturgisch erzeugten Höhepunkten. Durch die Mischung von dokumentarischen Aufnahmen und spielfilmtechnischer Inszenierung wird ein Effekt von Authentizität hergestellt, wie bereits durch Tröhler oben angesprochen. Auch Behrendt geht detailliert auf die Mischformen zwischen Dokumentarfilm und Spielfilm im Doku-Drama ein, die darauf abzielen Authentizität zu kreieren:

„[Das Doku-Drama ist eine] filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen mit dem Anspruch, das Vergangene so zu dokumentieren, dass es den Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit erhält,

---

<sup>76</sup> siehe auch: Schulte-Eversum, K.M., Zwischen Realität und Fiktion, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S.27

<sup>77</sup> Henrike Maaß, Der Dokumentarfilm - Bürgerrechtliche und urheberrechtliche Grundlagen der Produktion, Lang, Peter Frankfurt, 2006, S.39

und dem Ziel aufzuklären und den Zuschauer zum Mitdenken, zum Beziehen eines Standpunktes, zu Selbsterkenntnis, Verständnis und Toleranz, aber auch zu kritischer Distanz anzuregen. Zur Verwirklichung dieser nachgestellten Dramatisierung dokumentierter Wirklichkeit werden häufig Schauspieler und Laiendarsteller engagiert. Dabei greift auch diese Art des Dokumentarfilms wie jeder Dokumentarismus Konflikte meist aus der Vorgeschichte der Gegenwart auf, die er für ungelöst erklärt und deren gegenwärtige Diskussion er wünscht. [...] Das Doku-Drama ist nicht mit reiner Fiktion zu verwechseln; es stellt eher eine Art Zwitter dar zwischen Dokumentarfilm [...] und einem Spielfilm. [...] Wichtig ist, dass die um die beobachteten Tatsachen herum konstruierte Geschichte nicht frei erfunden, sondern der Unterstreichung der authentischen Wirklichkeitsrekonstruktionen und Vermittlung dient.“<sup>78</sup>

Das Zitat von Behrendt stellt eine umfassende Erläuterung von Doku-Drama dar. Es erklärt, dass das Doku-Drama darauf abzielt ein Konstrukt des Wirklichen herzustellen, das, um dieses Ziel zu erreichen, immer auch Bezug auf wahre Begebenheiten nehmen muss. Beide Filme, sowohl „Deutschland im Herbst“ als auch „Der Baader-Meinhof-Komplex“, arbeiten gemäß dieser Technik.

Wie Behrendt erklärt auch Henrike Maaß in ihrem Buch „Der Dokumentarfilm“, dass beim Doku-Drama Schauspieler das Geschehen so realitätsnah wie möglich nachspielen:

„Beim Doku-Drama werden tatsächliche Geschehnisse und Ereignisse mittels Schauspielern szenisch nachgestellt, wobei die filmische Rekonstruktion den Anspruch verfolgt, so nah wie möglich an der Realität zu bleiben. Auch wenn aus dramaturgischen Gründen Verfremdung der realen Vorlage erforderlich sind, verfolgt das Doku-Drama im Grundsatz ein dokumentarisches Anliegen, indem es einer möglichst authentischen Wirklichkeitsvermittlung dienen will.“<sup>79</sup>

Auch mit diesem Zitat wird erneut auf das Anliegen des Doku-Dramas eingegangen, welches eine möglichst authentische Wirklichkeitsvermittlung trotz oftmals nötiger

---

<sup>78</sup> Behrendt, E.-M. in: Kübner, T.: Reclams Sachlexikon des Films, Reclam, Ditzingen, 2002, S.122

<sup>79</sup> Henrike Maaß, Der Dokumentarfilm - Bürgerrechtliche und urheberrechtliche Grundlagen der Produktion, Lang, Peter Frankfurt, 2006, S.40

Verfremdung ist. Die oben angeführten Techniken erzeugen also erneut eine Mischform aus gespielten und dokumentarischen Elementen. Margrit Tröhler ist der Meinung, dass durch diese Techniken nur der Schein der Wirklichkeit entsteht. Ihrer Ansicht zur Folge trägt der Filmmacher jedoch durch die Inszenierung keinerlei Verantwortung für die Verfälschung des Geschehenen im Film:

„Natürlich sind Spiel- und Dokumentarfilme nie gleichermaßen fiktiv und fingiert, doch versuchen heutige Filme,[...]ihre Geschichten historisch und kulturell in einer alltäglichen Welt [zu] verankern und auf schauspielerischer und filmischer „Improvisation“ aufbauen[d], die traditionelle Trennung zu unterlaufen: Provozierend könnte man sagen, dass auch sie assertive Aussagen über die aktuelle Wirklichkeit machen, ohne jedoch im juristischen Sinne rechenschaftspflichtig zu sein.“<sup>80</sup>

Tröhler spricht über die fortlaufende Entwicklung des Spielfilms, bei dem auch die Abgrenzung zwischen Wirklichkeit und Fiktion in der Außenwahrnehmung zusehends verschwimmt. So können sogar Aussagen über die Wirklichkeit gemacht werden, die zwar authentisch wirken mögen, die aber keinen formalen Anspruch von Wirklichkeit erfüllen müssen.

Steve Wharton ist anderer Meinung. Er sagt aus, dass wenn ein Filmmacher sich dokumentarischer Aufnahmen bedient, die nicht seine eigenen sind und nicht für den Zweck seines Filmes aufgenommen wurden, er die Aussage der Aufnahmen in einer Art verfälscht, die als Propaganda bezeichnet werden kann:

„The use of material in a way not originally intended by its creator in order to lend credence to another interpretation is a known propaganda technique.“<sup>81</sup>

Wharton ordnet diese Techniken als bewusste Manipulation ein. Material wird selektiv zusammen geführt und verfälscht (not originally intended by its creator), um gezielt Gefühle und Emotionen des Zuschauers zu steuern und der Darstellung des filmischen Themas Glaubwürdigkeit zu verleihen.

---

<sup>80</sup> Margrit Tröhler, Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, 2004, S.155

<sup>81</sup> Steve Wharton, Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation, Lang, 2006, S.168



Der selben Ansicht ist auch Keith Reader, Professor für moderne französische Studien an der University of Glasgow. Ähnlich wie Tröhler (siehe S.30) spricht er davon, dass Filme häufig im politischen und wirtschaftlichen Kontext ihrer Zeit verankert sind und diese auch widerspiegeln. Reader erklärt, dass ein Film bestimmte politische oder wirtschaftliche Meinungen verbreitet und dass dies gezielt oder unbewusst geschehen kann:

„Keith Reader speaks of events in film being rooted in the economic and political conjunctures [...] of their time, and as such they cannot but reflect those conjunctures and their effects, consciously or unconsciously.“<sup>82</sup>

Folgt man der Argumentationslinie von Reader so lässt sich feststellen, dass Filme immer den Kontext ihrer Zeit mitliefern. Er sieht es als zwingend gegeben, dass in Filmen aktuelle Einflüsse mitschwingen. Viele Filme erheben für sich jedoch den Anspruch, vergangene Ereignisse authentisch wiederzugeben. Sie enthalten aber immer auch subjektive Elemente, die diesen Anspruch auf Authentizität anfechten. Die Wahrheit vermischt sich vielmehr mit einer filmisch hergeleiteten Wirklichkeit, ohne Trennungslinien klar aufzuzeigen. Diese verschwommene Sicht, die Film von der Wirklichkeit projiziert, wird auch von Kristina Schulte-Eversum aufgegriffen, indem sie erklärt, Medienwirklichkeit sei nur eine Interpretation von Wirklichkeit<sup>83</sup>.

Filme sind somit noch nicht einmal eine Kopie der Realität, sondern stellen lediglich eine Inszenierung der selbigen dar. Inszenierung aber lässt immer echte Realität unreflektiert. Sie kreiert eher eine Parallelrealität. Daraus ergibt sich, dass Filme, insbesondere als Mischformen, Wirklichkeitsmodelle herstellen: Sie sind auf die Öffentlichkeit ausgerichtet, können Meinungen formen und Wissen vermitteln. In ihren fiktionalen Formen finden sich kulturelle, politische, wirtschaftliche und historische Kontexte wieder, die sie auslegen und für den Zuschauer zugänglich machen, so dass sich die Rezipienten damit auseinandersetzen können.

---

<sup>82</sup> Steve Wharton, *Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation*, Peter Lang, Bern, 2006, S.13

<sup>83</sup> Kristina M. Schulte-Eversum, *Zwischen Realität und Fiktion*, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007, S. 25

### 3. Filmanalyse

#### 3.1 Terroristen

In dem Film „Deutschland im Herbst“ werden die Terroristen nur sehr selten dargestellt. Nur in zwei Kapiteln des Filmes treten Personen auf, die man als Terrorist bezeichnen könnte. „Schatten der Angst“ nennt sich das erste dieser beiden Kapitel und „Die verschobene Antigone“ das zweite. Namentlich bekannte Terroristen bleiben den ganzen Film über abwesend, und auch namentlich unbekannte Terroristen werden nur kurz gezeigt - im Kapitel „Die verschobene Antigone“ ist es Polyneikes, der einen Terroristen verkörpern soll, während im anderen Teil des Filmes ein namenloser Herr die Rolle übernimmt.

Der Baader-Meinhof-Komplex andererseits handelt von dem Werdegang der RAF Terroristen, wie der Titel schon beschreibt. Hauptaugenmerk des Films liegt auf Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof, deren Anschlägen und Verhalten. Andere Terroristen der RAF kommen im Film vor, meist jedoch nur, um einen Anschlag auszuführen. Die Geschichte dieses Spielfilms wird mit einigen dokumentarischen Originalaufnahmen unterstützt, was ihn zu einer Art Doku-Drama macht. Wir erinnern uns, dass das Doku-Drama eine „filmische Rekonstruktion dokumentierter oder erlebter Realität von Personen und Ereignissen [ist,] mit dem Anspruch, das Vergangene so zu dokumentieren, dass es den Eindruck von Authentizität und Wahrhaftigkeit erhält...“<sup>84</sup>

Es fällt auf, dass beide Filme die Genres mischen. „Deutschland im Herbst“ wechselt abschnittsweise von dokumentarischen Aufnahmen zu Spielfilmaufnahmen und umgekehrt. Dies macht es schwierig, ihn in ein Genre einzuordnen. Einzelne Szenen weisen Doku-Soap-Charakter auf, wobei besonders der Fernsehspiel-Charakter (siehe S. 28) einzelner Szenen auffällt. Im „Baader-Meinhof-Komplex“ werden die Originalaufnahmen meist als Fernsehsendungen in den Film eingebaut, so dass auch hier eine filmische Mischform entsteht.

---

<sup>84</sup> Behrendt, E.-M. in: Kübner, T.: Reclams Sachlexikon des Films, Reclam, Ditzingen, 2002, S.122

Sowohl „Deutschland im Herbst“ als auch der „Baader-Meinhof-Komplex“ sind Mischformen, die für sich den Anspruch erheben, eine wahre Geschichte zu erzählen beziehungsweise nachzuempfinden. Die folgenden Abschnitte sollen verdeutlichen, in welcher Weise Terroristen in den zwei Filmen dargestellt werden.

### 3.1.1 Deutschland im Herbst

Es ist Samstag der 15. Oktober 1977. Eine gut bekleidete Frau öffnet ihre Haustür und mustert den Herrn, der vor der Türe steht. Er blutet am Kopf, trägt einen Mantel und hat ein Taschentuch in der Hand. Er scheint etwas verstört und bittet um Einlass, während gegenüber eine Nachbarin neugierig aus der Türe schaut. Freundlich fragt der junge Herr ob er sich setzen dürfe, obwohl er dies bereits getan hat. Nachdem er sich etwas Blut von der Stirn getupft hat fragt die Dame ihn, wer er sei und was er wolle. Flüchtig sagt er, er habe einen Unfall gehabt und steht nach Streichhölzern suchend auf. Als die Dame geschwind ihre Strumpfhose, welche neben den Hölzern liegt, vom Tisch nimmt, kommt eine Zeitung mit Fahndungsbildern zum Vorschein. Als sie dann noch sagt, sie habe den Herrn schon mal gesehen und eine leicht geheimnisvoll klingende Musik ertönt, wird dem Zuschauer die Anspannung der Situation deutlich. Auf die Frage, ob der Herr nicht zum Arzt gehen möchte, kommt ein blitzschnelles „Nein“, welches noch mehr zu der angespannten Situation beiträgt. Er fragt nach einem Glas Wasser und verneint den angebotenen Schnaps. Als die Dame in die Küche geht blickt er ihr hinterher als würde im nächsten Moment ein Unglück geschehen. Nervenaufreibende Musik treibt an dieser Stelle wieder den Spannungsbogen. Im Fernseher laufen die Nachrichten. Sie schaut sich noch einmal um und sieht, wie er die Tageszeitung mit den Fahndungsbildern anschaut und sie dann unter einer Schale mit Früchten verschwinden lässt. Als die Dame ihm ein Aspirin in einem Glas Wasser überreicht hebt sie die Fruchtschale an und ihr Blick fällt direkt auf das Bild des jungen Herren in der Zeitung. Spätestens jetzt ist klar, der Mann ist ein gesuchter Terrorist.

Das Fruchtmesser rutscht aus der Schale und fällt zu Boden, die Musik unterstreicht die angespannte Stimmung, Zwischenschnitte des Gesichts des Mannes, die aussehen wie Polizeifotos, werden eingespielt. Er hebt langsam das dolchartige Messer auf und die Dame schreit schmerzvoll auf. Kurz darauf Entwarnung, die eben

beschriebene Szene war nur ein Hirngespinnst beziehungsweise ein Schatten ihrer Angst. Freundlich schaut der Herr sich das Messer an und kommentiert: „Sie waren in Spanien“. Danach legt er das Messer wieder zurück auf den Tisch. Noch etwas benommen erwacht die Dame aus ihrem Tagtraum über den bösen Terroristen und setzt sich, sichtlich nachdenklich.

Als sie ihn ins Badezimmer schickt, um Jod zu holen, greift sie zum Telefon. Wieder erklingt nervenaufreibende Musik. Die Situation impliziert, dass sie möglicherweise die Polizei rufen möchte, macht es aber nicht. Als nächstes zieht sie hastig ihren Mantel an, als wolle sie der Situation entfliehen. Sie schaltet den Fernseher und die gerade laufenden Katastrophennachrichten aus und scheint erneut nachzudenken, setzt sich dann ans Klavier, lächelt den Herrn an, als dieser ihr sagt er könne auch kein Blut sehen, und beginnt Klavier zu spielen. Vertrauensvoll fragt er noch, ob sie Pianistin sei, worauf sie antwortet: „Wenn sie so wollen“.

Dieser Abschnitt des Films „Schatten der Angst“ zeigt deutlich, welche Reaktionen die Filmemacher, die TV- und Printmedien mit ihrer Selektivität bei einzelnen Menschen hervorrufen können. Dieser Effekt wird im Film als negativ bewertet. Die Medien verbreiten beziehungsweise steigern durch ihre selektive Berichterstattung ein Gefühl von Angst.

Obwohl der Herr zu Beginn durch seine freundliche und anständige (er lehnt zum Beispiel den Alkohol ab) Darstellung Sympathien und sogar den Drang nach gutem Benehmen (die Frau räumt ihre Strumpfhose weg) bei der Frau hervorgerufen hat, breitet sich bei der Frau panische Angst aus, nachdem sie sein Bild in der Zeitung gesehen hat. Diese Angst geht soweit, dass sie ihm unterstellt, er wolle ihr etwas antun.

Der Herr versucht hingegen nicht, ein Bedrohungsszenario aufzubauen. Anstatt ihre Angst zu verstärken, bemüht er sich die Lage zu entschärfen, indem er sein Bild, nachdem er es in der Zeitung entdeckt hat, zu verstecken versucht. Er scheint damit bewirken zu wollen, ein anderes Bild von sich selbst zu vermitteln beziehungsweise aufrecht zu erhalten, als das, welches die Medien von ihm vermitteln. Der Film ist also bemüht, der medialen Darstellung des Terroristen seine menschliche Seite

gegenüber zu stellen. Dies gelingt erst vollends nachdem der Fernseher ausgeschaltet wurde, denn dann kann die Frau noch einmal für sich die Situation überdenken. Nach dieser kurzen Phase des Nachdenkens und Ablegens von vorgegebenen Mustern kommt auch sie zu dem Schluss, dass sie sich nicht in Gefahr befindet. Danach ist die Stimmung eher vertraut und entspannt.

Die Aussage dieses Filmabschnitts ist klar: Panikmache und selektive Berichterstattung über Terroristen sind Schuld an der überspitzten Angst der Gesellschaft vor ihnen. Dabei stellen die Medien diese Menschen als eindimensional dar. Doch gerade weil der Grund, warum dieser Mann gesucht wird, eher als nebensächlich behandelt wird ergibt sich die Erkenntnis, dass die Person mehr als nur ein Fahndungsfoto ist. Seine menschlichen Züge werden in den Vordergrund gestellt und somit ein Sympathieeffekt erzeugt, der schließlich zur Konsequenz hat, dass die Frau sich entschließt ihm zu helfen.

In dem Kapitel „Die verschobene Antigone“ findet man sich in einem Kölner Bürogebäude wieder, das viel Beton zur Schau stellt. Der Intendant einer Fernsehredaktion kommt hastig zu einem Treffen, begrüßt die vor der Tür wartenden anwesenden Herrschaften und geht ohne Zeit zu verlieren in den Konferenzsaal. Die übrigen Personen folgen ihm. Er drängt auf einen schnellen Beginn der Konferenz, da er noch wichtige Termine habe. Die Tür wird geschlossen, sobald ein etwas spät und hektisch ankommender Abgeordneter das Zimmer betritt.

Auf dem aufgestellten Bildschirm erscheinen zwei Frauen mit dem Distanzierungstext einer Aufführung der Antigone: „Gewaltiges kündend, künden wir doch nicht Gewalt“. Es folgt die Szene aus der griechischen Tragödie Antigone, bei der Antigone ihre Schwester Ismene dazu überreden will mit ihr ihren Bruder Polyneikes zu begraben, obwohl der König es verboten hat. Nach ihrem Streitgespräch sieht man König Kreon wie er erklärt, weshalb Polyneikes die Beerdigung verweigert wird. Weiter geht es mit einer Szene, in der gezeigt wird, wie Antigone Sand über ihren Bruder streut und dabei von Wächtern verhaftet wird.

Sobald die Vorführung beendet ist werden Stimmen laut, dass der Distanzierungstext sich nicht weitgehend genug abgrenzt. Auch der Ausdruck „Gewaltiges“ könnte

falsch (im Sinne von großartig) verstanden werden. Ein Streitgespräch entfacht sich über den Distanzierungstext und dessen Deutlichkeit beziehungsweise Undeutlichkeit. Auch die Anspielung auf die Beerdigung und die „terroristischen Weiber“ werden diskutiert. Nach kurzer Debatte wird die zweite Distanzierungsversion vorgestellt. „Nicht bestimmt war es uns, Gewaltiges zu künden. Gewalt aber zwang uns, Gewaltiges zu künden.“ Nach einem kurzen Gespräch über die Handlung der Antigone ergänzt der Intendant, dass hier nicht Sophokles diskutiert werden müsse, sondern lediglich ob die Distanzierung glaubwürdig sei. Er sei auch der Meinung, dass das Wort „Gewaltiges“ undeutlich sei und es in „Gewalttätiges“ umgewandelt werden sollte, damit klar werde, dass es zwar um Gewalt gehe, die Frauen sich aber davon distanzieren. Daraufhin wird noch eine dritte Version der Distanzierung gezeigt. „Es ist unvermeidlich, auch unübersehbar, dass in manchen Stücken, auch klassischen, Gewalt dargestellt wird. Wir distanzieren uns aufs Schärfste...“, die Kamera zoomt heraus und man sieht nun das gesamte Ensemble des Stückes, das den Satz mit den Worten beendet „von jeglicher Form der Gewalt. Und wir sagen dies auch im Namen der Regie, der Verwaltung, des gesamten Ensembles, der Bühnenarbeiter, der Kassierer und im Namen aller, die direkt oder indirekt an der Inszenierung mitwirken“. Nachdem die Redaktion gespalten auf diesen Text reagiert kommt das Angebot, den Distanzierungstext komplett wegzulassen. Daraufhin reagiert der Abgeordnete etwas empört und meint, es lauern bereits die Worte Zensur und Faschismus, worauf ein weiterer Anwesender, welcher der Kirchengemeinde anzugehören scheint, daran erinnert, dass es früher „gesäuberte Versionen von Klassikern“ gab und diese Zeit ja nun vorüber sei. Man könne nicht alle klassischen Stücke nach ihren politischen Stellen absuchen und „säubern“. Nach der Erklärung des Abgeordneten, man stünde mit dem Rücken zur Wand, was durch Vorzeigen verschiedener Zeitungsartikel, die Parallelen der Antigone zur jetzigen Situation thematisieren, unterstrichen wird, fragt er, ob es nötig sei, gerade zu diesem Zeitpunkt die Antigone aufzuführen. Es wird kurzer Hand beschlossen, den Film fertig zu stellen und zu warten bis sich die aktuelle Situation ändere. Stattdessen, so wird vorgeschlagen, sollte man einen anderen Klassiker senden, das *Bellum gallicum*. Daraufhin kommentiert der Abgeordnete: „Es ist wenigstens ein Kriegsstück und kein Terrorstück“. Kurz darauf folgt die Szene von der Beerdigung der Stammheimer Terroristen.

Wie Volker Schlöndorff später in dem gefilmten Interview<sup>85</sup> erklärt, sollte mit der Darstellung der Antigone eine Parallele zu der Beerdigung der Stammheimer Terroristen gezogen werden, deren Beerdigung ebenfalls außerhalb der Gesellschaft (Referenz zur Stadtgrenze) stattfand. Die Szene soll darstellen, wie engstirnig und einseitig die Politik und die Medienlandschaft mit dem Thema umging. Außerdem wird eine Parallele zwischen den Terroristen und den Helden aus der griechischen Mythologie gezogen:

„Die sorgfältige Auswahl der gezeigten Szenen aus der Inszenierung (Dialog Antigone/Ismene, die verbotene Bestattung des Bruders Polyneikes, die harte Auseinandersetzung mit Kreon, die indirekte Erzählung von Antigones Freitod) beweist jedoch auf der anderen Seite, wie stringent gerade dieser Vergleich wirkt. Das ‚Selbstopfer‘ der drei Terroristen in Stammheim wird demnach ausdrücklich auf einen mythischen Archetypus zurückgeführt.“<sup>86</sup>

Antigone, die die Familie und die göttlichen Gesetze über die Gesetze des Staates stellt, will sich nicht dem Herrscher und seinen Gesetzen beugen. Kreon andererseits bleibt starr in seiner „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ Haltung und zeigt kein Verständnis für Antigone's Handeln. Es ist klar bei wem die Sympathien in diesem Stück liegen. Diese Szene mit der Beerdigung der Terroristen zu vergleichen kommt einer emotionalen Manipulation sehr nahe, da - soweit bekannt ist - die Terroristen keinen persönlichen Bezug zu Sophokles hatten, die Filmemacher jedoch das Mitgefühl, welches der Betrachter für Antigone und Polyneikes möglicherweise empfindet, auf die Terroristen projizieren. Das Aneinanderreihen der gespielten Antigone Szene mit den dokumentarischen Aufnahmen der Beerdigung der Terroristen kann man als manipulativ ansehen, da ein direkter Bezug des einen auf das andere hergestellt wird (siehe Margit Tröhler, „Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation“). Dies bewirkt eine Mythologisierung der RAF Terroristen und trägt so zur Kreation eines positiv besetzten „Mythos RAF“ bei.

---

<sup>85</sup> Volker Schlöndorff in dem Interview „Gegenöffentlichkeit erstellen“, 2004, Quelle: Extras auf der DVD „Deutschland im Herbst“

<sup>86</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.111

Da die Terroristen außer in diesen beiden Szenen in dem Film „Deutschland im Herbst“ nicht vorkommen, ist die Antigone Szene eine sehr entscheidende in Bezug auf die Darstellung der Terroristen in diesem Film. Das Gesamtbild, welches der Film von den Terroristen vermittelt, kann wie folgt zusammengefasst werden: Es sind tragische Helden, die von offizieller Seite als Bösewichte abgestempelt werden und deren inneren Beweggründe von dieser Seite nie zur Sprache kommen. Zudem werden sie als nette, freundliche und zuvorkommende Personen dargestellt, deren Reputation als angsteinflößende, blutrünstige Terroristen durch die Art der medialen Berichterstattung über sie erschaffen und gefestigt wird.

Obwohl es so im Film nie gesagt oder dargestellt wird, versuchen die Filmemacher durch bewusstes Assoziationsgeschick ein eher positives Bild der Terroristen zu vermitteln. Durch das Aneinanderreihen ähnlicher Beiträge, wie der Trauerfeier von Rommel und Schleyer, kreieren die Macher des Films ein Bild von Terroristen, welches Sympathien bei dem Betrachter hervorruft. Den gesamten Film über wird außer von schreienden, wütend und unsympathisch wirkenden Politikern, die eher negativ dargestellt werden, kein schlechtes Wort über die Terroristen verloren. Diese Art und Technik der Darstellung lässt fast keine neutrale Betrachtung durch den Zuschauer zu.

### 3.1.2 Der Baader-Meinhof-Komplex

Während „Deutschland im Herbst“ die Terroristen eher als gutbürgerliche tragische Helden darstellt, erweckt „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ein anderes Bild der Hauptfiguren. Waren sie einst mitunter als Helden einer ganzen Generation betitelt, werden sie in dem aktuellen Film heute als jugendlich pubertierende Macho-Typen gezeigt, die weder nachdenken noch einen Funken Gefühl in sich tragen. Diese Darstellung wird besonders in den im Folgenden besprochenen Szenen deutlich.

Nachdem sie - wie Baader erklärt - „noch ein paar Autos klauen“, fährt eine Gruppe in der ersten Szene eher rüpelhaft auf der Autobahn. Mit lauter Musik (Lied: Talking about my Generation), viel zu schnell und mit einer Flasche Schnaps sitzt Baader am Steuer und fährt Schlangenlinien. Die Anderen grölen vor Spaß. Baader zückt eine Pistole und mit den Worten „Mit der Knarre durch die Starre“ schießt er aus dem



Autofenster. Er übergibt die Pistole seinem Beifahrer und ermuntert diesen mit den Worten: „Feuer frei!“ dasselbe zu tun. Unter tosendem Gelächter fahren sie weiter.

Diese Szene könnte genauso gut aus einem Film wie „Die Halbstarken“<sup>87</sup> stammen. Andreas Baader wird in dieser Szene zum ersten Mal als eine Art Rädelsführer einer Jugendbande dargestellt, der auch vor illegalen Taten nicht zurückschreckt, um von der Gruppe als „cool“ angesehen zu werden. Es soll jedoch nicht das letzte Mal bleiben. Bereits in dieser Szene wird klar kommuniziert: So handelt kein Anführer einer politischen Bewegung, sondern nur ein halbstarker Macho.

Auch in der Szene in einem italienischen Café wird ein ähnliches Bild von Baader dargestellt. Nennt er zuerst Rudi Dutschke, den Soziologen und Wortführer der Studentenbewegung, einen „Apo Wichser“, fordert er kurz darauf seinen Anwalt auf, einer alten Dame die Handtasche zu klauen, um zu zeigen, dass dieser es „drauf“ habe, wörtlich: „Mach der Alten da die Tasche leer bevor sie wiederkommt“. Nachdem der Anwalt dem „Gruppenzwang“ nachgibt und der unschuldigen alten Dame das Portemonnaie klaut, übergibt er es Baader und macht sich aus dem Staub. Das Gelächter Baaders schlägt aber einige Sekunden später in Geschrei um als er bemerkt, dass ihm jemand das Auto klaut. Wutentbrannt springt er schimpfend auf und rennt dem mit quietschenden Reifen wegfahrenden Auto hinterher. O-Ton: „Bleibt stehen ihr verdammten Spaghettifresser...“ regt er sich auf. Die Äußerung wirkt rassistisch und deutet auf fehlende kulturelle Sensibilität hin: Ungewöhnlich für den Anführer einer Gruppe, die es als eine der ersten geschafft hat, ein internationales Netzwerk für gemeinsame Ziele zu mobilisieren. In diesem Moment wird außerdem Baaders Machogehabe und Frauenfeindlichkeit noch einmal verdeutlicht, indem er kurz darauf die Schuld an dem Vorgang einer weiblichen Begleitung mit den Worten in die Schuhe schiebt: „Du blöde Tusse hast doch bestimmt wieder das Auto nicht abgeschlossen...ihr Fotzen!“ Laut vielen Kritikern hielt sich der Film streng an Stefan Aust's gleichnamiges Buch<sup>88</sup>. Vergleicht man aber nun die Café-Szene mit der Szene im Buch so muss man feststellen, dass der Diebstahl Baaders Auto samt seiner Reaktion frei erfunden ist:

---

<sup>87</sup> Urs Egger (R), Bernd Eichinger (P), 1996

<sup>88</sup> [http://susanne-bormann.info/Baader-Meinhof-Komplex/Baader\\_Meinhof\\_Komplex.html](http://susanne-bormann.info/Baader-Meinhof-Komplex/Baader_Meinhof_Komplex.html)

„Am Nebentisch saß eine etwa dreißigjährige amerikanische Touristin, die ihre Handtasche neben sich auf einen Stuhl gelegt hatte. Die Frau stand auf und ging zur Toilette. Die Handtasche blieb liegen. Andreas Baader blickte Mahler an und sagte: „Horst, jetzt bringst du es“. Und der Anwalt „brachte“ es. Er schaffte die Tasche beiseite, griff Geld und Papiere und stellte die Handtasche zurück. Bleich geworden verließ er das Lokal. Die anderen blieben noch einen Moment sitzen und amüsierten sich.“<sup>89</sup> Ende des Kapitels.

Diese Szene malt ein Bild eines skrupellosen, kriminellen, anarchistischen Terroristen: Ihm ist egal, wer schuldig und wer unschuldig ist in dieser Gesellschaft. Er übt psychischen Druck auf seinen Anwalt aus, damit dieser eine unschuldige Frau beklaut und zeigt damit, dass ihm das Wohlergehen anderer egal ist und dass er den Rechtsstaat missachtet, solange er Spaß an der Sache hat. Man könnte zudem aus der Autobahn-Szene schlussfolgern, dass auch die von ihm verübten Anschläge nur eine Art pubertärer Vandalismus seien, nicht politisch durchdacht und motiviert. Der Diebstahl des Autos zeigt zweierlei Dinge, erstens regt er sich unglaublich über etwas auf, was er kurz davor selbst begangen hatte. Dies weist darauf hin, dass er mit zweierlei Maß misst, nämlich, dass was ihm angetan wird falsch ist, es aber nicht in Frage zu stellen ist, wenn er anderen Ähnliches antut. Zweitens zeigt es ihn als einen Macho, der seine eigenen Fehler auf meist weibliche Sündenböcke abschiebt und diese zudem mit Ausdrücken wie „Tusse“ oder „Fotze“ beschimpft, was wiederum sein unreifes und respektloses Verhalten hervorhebt. Diese selbstgerechte und respektlose Haltung von Baader, sobald es um die Einhaltung von Regeln oder Konventionen geht, zieht sich durch den gesamten Film.

In einer Folgeszene werden Baader und seine Gruppe im palästinensischen Trainingscamp zur Ausbildung von Terroristen darauf hingewiesen, dass Männer und Frauen getrennt schlafen: „So sind die Regeln hier im Lager!“ Die Antwort von Baader lautet: „Deine Regeln kannst du dir in den Arsch stecken. Wir schlafen zusammen!“ Nicht einmal die Regeln anderer Gleichgesinnter werden von Baader respektiert. Er wird also als Rüpel dargestellt, der keinen Wert darauf legt sich anzupassen und dem es an Integrität mangelt. Als Baader und dessen Helfer Peter Homann aneinander geraten werden sogar Unwahrheiten erfunden, um Peter zu

---

<sup>89</sup> Stefan Aust, Der Baader Meinhof Komplex, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1986, S.92

diffamieren. Die restliche Gruppe erzählt den Kommandeuren, Peter arbeite für den israelischen Geheimdienst, und schlagen seine Tötung vor. Auch dieses Ereignis zeigt aufs Neue, mit welchen schmutzigen Taktiken sich die Terroristen Vorteile verschaffen. Es entsteht der Eindruck als wäre ihnen jedes Mittel recht, um ihre Ziele durchzusetzen. Dabei hat sogar menschliches Leben keinen Wert, selbst dann nicht wenn es um die eigenen Kameraden geht.

Die weiteren Terroristen im Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ sind leicht zu kategorisieren. Sie kommen generell nur vor die Kamera um jemanden zu ermorden, zu kidnappen oder zu erschießen. Wer sie sind und weshalb sie es tun ist nebensächlich. Die Ermordung Siegfried Buback und die Entführung Martin Schleyer dienen als Beispiele dafür, wie brutal diese Personen dargestellt werden.

Bei der Ermordung Bubacks sieht man nur dessen Mercedes an der Ampel halten. Ein Motorrad, auf dem zwei Personen mit schwarzen Helmen und schwarzen Visieren sitzen, hält neben dem Auto. Mit einem Ruck zückt die hintere Person auf dem Motorrad ein Maschinengewehr und schießt alle im Auto sitzenden Personen tot. Man sieht weder Gesichter noch hört man Stimmen von den Attentätern. Nachdem sie sich vergewissert haben, dass alle tot sind, verschwinden die gesichtslosen Mörder wieder. Obwohl bereits diese Szene die anonymen Killer als äußerst brutal und emotionslos darstellt, wird der Höhepunkt der Brutalität bei der Entführung Schleyers erreicht. Erst sitzt die „neue Generation“ der Terroristen im Kreis und stimmt ab, ob die Entführung „hart“, das heißt mit der Erschießung aller Anwesenden, durchgezogen werden soll oder nicht. Bei der Abstimmung zögert einer der jungen Männer, hebt aber schließlich, nachdem er persönlich schikaniert wird, doch seine Hand als Zeichen der Zustimmung. Gruppenzwang spielt erneut eine wichtige Rolle. Die darauf folgende Entführung läuft militärisch präzise ab. Sind die Autos erst einmal gestoppt, wird mit Maschinengewehren aus allen Richtungen auf alle im Auto Sitzenden geschossen. Die Leichen zucken durch den Beschuss der Kugeln und fallen tot aus den Autos. Aber dem nicht genug ist es die folgende Szene, die besonders durch scheinbar unnötige Gewalttätigkeit hervorsteht und schockiert: Als bereits alle Insassen tot sind springt einer der Terroristen auf die Motorhaube des Wagens und schießt mit einer Maschinenpistole auf die bereits leblos am Boden Liegenden bis sein Magazin leer ist. Diese äußerst übertrieben

brutale Szene gibt dem ganzen ein blutrünstiges Flair, das auch die Zuschauer beeindrucken muss. Vom ersten bis zum letzten Schuss dauert die Szene 40 Sekunden - geprägt von ununterbrochenem Maschinengewehrfeuer.

Kurz darauf folgen Originalaufnahmen der Nachrichten von damals, mitsamt Einspielung der Autos und den am Boden liegenden Leichen. Siehe hierzu im ersten Teil der Arbeit weiter oben die Stelle, an der Margrit Tröhler die Authentisierungsstrategie durch Nutzung von Originalaufnahmen in Spielfilmen folgendermaßen beschreibt: „In diesem Bereich, in dem die Gattungsgrenzen verwischen, entsteht paradoxerweise oft ein Effekt filmischer Authentizität“. Dieser Effekt filmischer Authentizität lässt das Bild des blutrünstigen, schießwütigen Brutalo-Terroristen, der sogar auf bereits tote Menschen feuert, realitätsnah erscheinen. Dem Zuschauer wird also bewusst ein unmenschliches Bild der Terroristen als authentisch verkauft. Diese Verfälschung reiht sich perfekt in die vorangegangene Beschreibung der Terroristen ein, nur wird die Unmenschlichkeit hier nicht als Beschreibung, sondern als real, als wahre Begebenheit dargestellt. Steve Wharton erläutert, dass durch die angewandte Technik die „Zuschauer dazu verleitet werden zu glauben, dass all die Nahaufnahmen und übertrieben brutal dargestellten Szenen die Realität repräsentieren.“<sup>90</sup>

Während der Film „Deutschland im Herbst“ die Terroristen als tragische Helden darstellt, auf die menschliche Seite der Terroristen hinweist und eingeht, und so den Mythos RAF weiter vorantreibt, nimmt der Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ einen anderen Blickwinkel ein und stellt die Terroristen als unreife, unreflektierte, kriminelle Machos dar, die durch Gruppenzwang zu äußerst brutalen, blutrünstigen und unmenschlichen Mördern werden. Manche Leute würden letztere Art der Darstellung als Entmystifizierung beschreiben, dennoch ist besonders auffällig, in welcher Weise „Deutschland im Herbst“ auf die Komplexität der Identität der Terroristen eingeht, während dieser Aspekt in „Der Baader-Meinhof-Komplex“ völlig ausgelassen wird. Es wird bereits jetzt klar, dass die zeitlich versetzten Filme gegensätzliche Standpunkte vertreten und die Terroristen jeweils in einem anderen Licht präsentieren.

---

<sup>90</sup> siehe auch: „The use of material in a way not originally intended by its creator in order to lend credence to another interpretation is a known propaganda technique.“, Steve Wharton, Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation, Peter Lang, Bern, 2006, S.168

## 3.2 Staatsmacht

### 3.2.1 Deutschland im Herbst

In dem Film „Deutschland im Herbst“ wird das Thema Staat beziehungsweise Staatsmacht aufgezeigt, indem die Filmemacher Vergleiche mit der Vergangenheit anführen. Der Staat wird als ein mächtiger, gar Macht missbrauchender Apparat dargestellt, der von ehemaligen Nationalsozialisten durchsetzt im Sinne des Kapitalismus handelt und sogar nicht davor zurückschreckt, seinen eigenen Bürgern Schaden zuzufügen. Er nutzt den Terrorismus, um die eigene Autorität stetig weiter auszubauen und auf eine immer breitere Basis zu stellen.

Angefangen mit dem Kapitel „Deutsche Geschichte“ übermittelt der Film sein Bild der Staatsmacht. Das Kapitel beginnt mit der Lehrerin Gabi Teichert, welche (laut Film) aufgrund ihrer Sicht auf die deutsche Geschichte Probleme mit der Schulleitung hat. Der Szene folgen Originalaufnahmen des Feldmarschalls Rommel mit folgendem Text: „Feldmarschall Erwin Rommel, der Held von Afrika, Vater des damaligen Oberbürgermeisters von Stuttgart Manfred Rommel. Im Herbst 1944 vom Staat durch Gift getötet...Anschließend Staatsbegräbnis, Trauerakt“. Es werden Originalaufnahmen von Rommels Begräbnis gezeigt, im Hintergrund wird das Deutschlandlied gespielt und es heißt: „Sein Sohn wohnt dem Staatsakt bei“. Die Aneinanderreihung dieser Szenen verdeutlicht, welche Probleme der Geschichtsaufarbeitung Deutschland noch bevorstehen. Brüche und Kontinuität mit der Vergangenheit vermischen sich. Die Helden von gestern wurden erst verurteilt, später teilweise rehabilitiert und leben nun in der einen oder anderen Form in der Gesellschaft fort. Die Lehrerin stellt die konventionelle Art Geschichte zu vermitteln möglicherweise zu Recht in Frage.

Es wird auf Gabi Teichert, die auf dem Rand der Badewanne sitzt und ihre Füße wäscht, umgeschnitten. „Gabi Teichert hat mit ihrer Obrigkeit Krach. Zum Beispiel sagt der Schulleiter, ihre Auffassung von der Deutschen Geschichte ist Kraut und Rüben. Das ist in dieser Form für den Schulunterricht ungeeignet“. Gabi Teichert rechtfertigt sich: „Ich versuche die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen“. Diese Szene soll verdeutlichen, dass große Teile der Gesellschaft in Deutschland noch

nicht für die Aufarbeitung der Geschichte bereit sind. Sie bevorzugen es, die Geschichte als Vergangenheit zu betrachten, ohne Kontinuität, gänzlich losgelöst von der Gegenwart. Diese Diskontinuität in der Geschichtsschreibung und -interpretation war auch einer der Hauptkritikpunkte der RAF gegenüber der deutschen Gesellschaft und dem deutschen Staat.

Die folgende Szene zeigt den Staatsakt zum Anlass der Beerdigung Martin Schleyers. Waren bei Rommels Beerdigung noch hochrangige Nationalsozialisten zu sehen, sieht man nun eine Schar von Mercedes Fahrzeugen ankommen. Der Film zeigt Originalaufnahmen des Schleyer-Staatsaktes in einer Kirche. Die Anwesenden tragen ausschließlich schwarze Anzüge, die fast wie Uniformen wirken. Ein Chor singt. Auf diese Szene folgen Originalaufnahmen aus Marseille 1938, als dort der serbische König erschossen wurde. Der Sprechertext lautet: „Der König von Serbien. Ein Mord des deutschen Geheimdienstes 1938 in Marseille“. Mit Hintergrundinformationen ist deutlich, dass es sich bei der Ermordung Schleyers um einen Anschlag der Gruppe RAF handelt. Die Aneinanderreihung dieser Szenen erscheint als Kritik am Staat, der eine Doppelmoral vertritt: Die einen morden, um sich gegen die herrschende Klasse und die Unterdrückung aufzulehnen und werden dafür aufs Schärfste verurteilt; der Staat hingegen mordet scheinbar willkürlich durch Handlanger, um seinen Einfluss in der Welt zu vergrößern oder unliebsame Konkurrenten auszuschalten. Zur Rechenschaft gezogen wird er dafür nicht.

Durch das geschickte Aneinanderreihen der beiden oben genannten Morde durch den deutschen Staat und den Mord an Martin Schleyer entsteht der Eindruck, als sei der Staat beim Mord Schleyer mitverantwortlich. Dazu ein Zwischenschnitt, der den Zuschauer dazu anhält die Zusammenhänge zu erkennen, all dies vermittelt folgendes Bild: Auch für den Mord an Martin Schleyer trägt der Staat eine Schuld. Die ähnliche Darstellung der Trauerfeier Rommels und der Trauerfeier Schleyers zieht eine Parallele und vermittelt, als hätten sie die gleiche Thematik – ein Mord durch den Staat, der im Anschluss mit einem Staatsakt betrauert wird. Dass der Mord an Schleyer von Terroristen, Mördern oder wenigstens Gesetzlosen begangen wurde, wird mit keinem Wort erwähnt. Der Staat ist Schuld am Tod Martin Schleyers, dass ist das Bild, welches der Film „Deutschland im Herbst“ von der Staatsmacht erzeugt. Die gezielte Nutzung von Original- und Spielfilmaufnahmen ist interessant,

da diese manipulativ auf die Wahrnehmung des Zuschauers einwirken und durch die Kombination von Wahrheit mit fiktiven Elementen ein verfälschtes Gefühl von Authentizität hervorrufen<sup>91</sup>. Durch die Spielfilmaufnahmen wird dem Zuschauer eine Erklärung der dokumentarischen Originalaufnahmen geboten. Diese Interpretation des Geschehens wird von den Filmemachern so in Szene gesetzt, dass sie dem Zuschauer wie eine plausible Erklärung des Originals erscheinen.

Eine weitere, diesmal eine Spielfilmszene, beginnt damit, dass ein Paar mit dem Auto an der deutsch-französischen Grenze hält. Ein Grenzsoldat mit Maschinenpistole stellt sich neben das Auto, winkt ein anderes Auto durch und hält schließlich ein weiteres Auto an. Fahrerin ist eine Frau, die aufgefordert wird ihren Kofferraum zu öffnen, was sie auch tut. Der Grenzer tritt wieder an das Fahrzeug des Paares und erklärt: „Auf a Mädele geben wir besonders Acht heutzutag. Fahren sie ein bissal vor“. Nachdem der Herr ein Stück nach vorne setzt nickt er in Richtung des besagten „Mädele“ und fragt, ob das an allen Grenzübergängen gemacht werde. Der Grenzer lacht und erläutert hier hätten sie noch Glück, weil weniger Verkehr sei. Er dreht seinen Kopf in Richtung des im Haus hängenden Posters mit den Terroristen und sagt: „Sie müssen sich bei denen bedanken. Oder haben wir angefangen?!“. Für die verschärften Sicherheitsmassnahmen und jegliche Unannehmlichkeiten für Durchreisende wird deutlich den Terroristen die Verantwortung zugeschoben.

Der Grenzer schaut einem Jet am Himmel hinterher und sagt: „Da wollt ich auch mal fliegen, in so ‘nem Ding. Sie, die kriegen fast 500 Mark Flugzulage. Extra, neben ihrem Gehalt“. Verträumt schaut er wieder gen Himmel. „Und dann die Helme die die tragen...“. Obwohl der Mann dazwischen redet lässt der Grenzer sich nicht unterbrechen, sondern spricht weiter von seinem Traum Militärpilot zu sein. „Und die Verantwortung, die die haben, mit deren Bomben und dem ganzen Napalm Zeug“. Er seufzt und wendet sich wieder dem Mann zu. Enttäuscht sagt er: „Und unsereiner steht hier unten und wird nass“. Der Grenzer offenbart in diesem Kapitel seine eigenen Vorstellungen und seine Träumerei von Macht. In seinen Bemerkungen schwingt zugleich Bewunderung und Neid mit, für die Besserverdiener und diejenigen, die auf brutale Weise die Möglichkeit haben, Macht über andere

---

<sup>91</sup> siehe auch Tröhler, Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, 2004

auszuüben. Er geht dabei soweit, sogar Bomben- und Napalmabwurf zu glorifizieren, ohne auf die schrecklichen Konsequenzen solcher Akte einzugehen.

Die Frau, die mit dem Mann im Auto angehalten wurde, gesellt sich zum Grenzer. Er fragt, ob sie friere und widmet sich dann wieder dem Mann. Der Grenzer nickt in Richtung offener Kofferraum der anderen angehaltenen Dame und sagt: „Das ist auch so ein Auto wo die bevorzugen, schnell und Viertürer. Unsereiner fährt einen Polo, wenn's hochkommt einen Audi“. Sein Anflug von Selbstmitleid wandelt sich schnell in leichte Aggressivität und er erklärt entschlossen „Aber wir schnappen sie uns alle!“ Er entfernt sich ein paar Schritte und fragt die Frau, ob sie verheiratet sei, was diese verneint. Mit autoritärer Stimme sagt der Grenzer: „Ah so ist das, kommen sie mal her junge Frau“. Er holt ein Blatt Papier heraus auf dem Terroristen abgebildet sind, stellt sich vor die Frau und fragt provozierend: „Das könnten sie doch sein, oder?!“ Ein dumpfer Ton unterstreicht die Anspannung der Situation. „Die Kinnpartie und die Haare?!“ Doch gleich im nächsten Satz revidiert er seine Behauptung: „Nein nein, die fanatischen Augen, die haben sie nicht. Nein haben sie keine Angst. Ich weiß, dass sie das nicht sind. Aber sie könnten es sein. Schon gut junge Frau, sie können fahren“.

Die oben angeführte Szene zeigt, wie die Staatsmacht ihr eigenen Bürger nicht nur verunsichert, indem jeder als Terrorverdächtiger gilt, sondern den Terror auch nutzt, um Autorität über den Bürger und damit ein Verlangen nach Macht auszuleben. Das angehaltene Ehepaar ist dem Grenzer mit der Maschinenpistole ausgeliefert. Sie als normale Bürger des Landes werden von ihm schikaniert, obwohl sie sich nichts zu Schulden haben kommen lassen. Der Grenzer, welcher mit seiner eigenen Situation unzufrieden ist, strebt nach mehr Verantwortung, mehr Geld und mehr Macht. Der Terrorismus gibt ihm einen Vorsatz, seine Autorität als erweitert auszulegen und diese in gewisser Weise zu missbrauchen, um seine Machtgelüste auf Kosten der Normalbürger auszuleben. Da der Grenzer die Staatsmacht repräsentiert, wird hier darauf hingewiesen, dass der Staat unter dem Deckmantel des Terrorismus seine Macht über das Volk ausweitet und missbraucht. Dies ist eine Anspielung darauf, dass es in der deutschen Geschichte nicht der erste Fall von Machtmissbrauch durch eher unbedeutende Repräsentanten der Staatsmacht wäre, die im Namen einer relativ vage definierten Bedrohung ihre Machtgelüste ausleben durften.



Ein anderes Kapitel zieht eine weitere Parallele zum Faschismus, indem verdeutlicht wird, dass immer noch uneingeschränkter Gehorsam von deutschen Soldaten verlangt wird und Befehle nicht hinterfragt werden dürfen. Das Kapitel zeigt das Herbstmanöver der Bundeswehr 1977, insbesondere den Divisionskommandeur, wie er Soldaten belehrt: „Meine Herren, wir haben die Operation bisher plangemäß führen können. Trotz dem Ausfall der Jägerbrigade 4. Die Beschleunigung der Verzögerung um vielleicht drei Stunden wird unseren Grundplan nicht aus den Angeln werfen. 34 so hoffe ich, und das möchte ich betonen, darauf kommt es mir an, alle Maßnahmen haben dem zu dienen, dass 34 Morgen mit Anbruch der Helligkeit abwehrbereit ist. [...] und das ganze Nachschubbataillon Herr G1, sagen sie es dem G4, läuft mit Stahlhelm rum, ohne Tarnnetz. Lachen sie ruhig über meine Kleinlichkeit, aber wenn das befohlen wird, dann wird das Biest auch getragen. [...] Wozu gebe ich Befehle, wenn sie nicht eingehalten werden!?!“

Diese kurze aber ausdrucksvolle Szene des Filmes zeigt einerseits die Macht des Staates in Form von Panzern, Militär und Kampf, andererseits die Kleinlichkeit der Befehlshaber, wenn es darum geht, dass „Untergebene“ Befehlen Folge leisten. Diese werden lediglich als Ziffern und Zahlen angesprochen, was verdeutlicht wie unbedeutend sie sind. Sie haben zu gehorchen, seien die Befehle auch noch so willkürlich. Im übertragenen Sinne auf den Staat ist wieder der Machtanspruch das Thema der Szene. Der Staat beansprucht die Macht und den Gehorsam für sich, egal was er verlangt.

Auch in der Antigone-Szene, welche bereits im oberen Verlauf beschrieben wurde, wird der Staat eher negativ skizziert. Es ist die Rede von Zensur und Faschismus. Der Staat in Form des Abgeordneten verbietet, dass ein Stück wie die Tragödie von Sophokles aufgeführt wird. Ebenso der oben angeführte Vergleich zwischen der Beerdigung der Antigone und der Beerdigung der Terroristen: König Kreon, welcher den Staat repräsentiert, ist der Böse, er ist der Tyrann in dem Stück, der die Beerdigung verbietet. Die Beerdigung der Terroristen 1977 wurde von Bürgermeister Rommel nur außerhalb der Stadtmauern geduldet. Durch den Vergleich wird auch er, stellvertretend für den Staat, als Tyrann angeprangert. Nach der Beerdigung schlagen Polizisten zudem brutal auf Demonstranten ein. Der Grund scheint profan: Alles nur wegen einer zerbrochenen Rückleuchte eines Autos. Das Bild, das auch

hier von der Staatsmacht vermittelt wird, ist das eines repressiven, brutalen Staates, welcher auch vor Gewalt gegen die eigenen Bürger nicht Halt macht, um seine Macht und Autorität zu festigen und zu präsentieren.

### 3.2.2 Der Baader-Meinhof-Komplex

In dem Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“, welcher größtenteils von den Terroristen handelt, wird die Staatsmacht oder der Staatsapparat hauptsächlich am Beispiel des Bundeskriminalamtchefs (BKA) Horst Herold (gespielt von Bruno Ganz) dargestellt. Er tritt meist souverän, wohlüberlegt und überlegen auf. Polizisten und Gefängniswärter kommen zwar auch in dem Film vor, aber sie spielen lediglich Nebenrollen und werden deshalb hier nicht in die Analyse von Staatsmacht im Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ eingebunden.

Auch hier weicht der Film wieder stark vom Buch von Stefan Aust ab, denn außer dem BKA hatte die RAF auch noch andere Gegenspieler. So steht im Buch: „Beamte der BKA-Sonderkommission, örtliche Polizisten und Mitarbeiter des Verfassungsschutzes bildeten gemeinsame Einsatzgruppen. Vor allem die Verfassungsschutzbeamten aus Berlin kannten den linken Untergrund verhältnismäßig gut.“<sup>92</sup>

Das erste Mal sehen wir den Chef des BKA, als er und ein Berater die Rede des neu gewählten Bundeskanzlers Willy Brandt im Fernsehen ansehen. Auf die Frage, was der Berater glaube, antwortet dieser: „Er denke, dass der Spuk nun vorbei sei, da die Massenbewegung ja nun ihren Schwung verloren habe“. Der BKA Chef jedoch scheint es besser zu wissen und antwortet wiederum: „Sehen sie, das glaube ich nicht. Ich denke, dass Gruppierungen die die Verhältnisse als Bedrückung empfinden, und ich meine damit existentiell bedrückend, dass diese nicht zögern werden, Bomben in das aus ihrer Sicht verkrustete Bewusstsein der Gesellschaft zu schmeißen“. Seine Stimme ist ruhig und seine Worte wirken wohl überlegt. Er schätzt die Situation richtig ein, wie sich später herausstellen wird. Sein erster Auftritt wirkt vorausschauend. Seine Annahme wird im späteren Verlauf des Films bestätigt.

---

<sup>92</sup> Stefan Aust, Der Baader Meinhof Komplex, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1986, S.155

Auch als die Baader-Meinhof Gruppe anfängt aktiv zu werden (und die Berichterstattungen darüber im Fernsehen läuft) sieht man den BKA Chef in einem leeren Konferenzraum still vor einem Fernsehgerät sitzen. Die Ereignisse versetzen ihn nicht in Panik, er bleibt ruhig und wirkt nachdenklich. Durch seine Voraussicht hat er die Ereignisse vorhergesehen und kann nun wohl überlegt handeln. Trotzdem er noch keine Handlung ergreift, wirkt er nicht passiv. Er ist sich sichtlich der von den Terroristen ausgehenden Gefahr bewusst.

Bei einem gemeinsamen Essen mit einem Politiker und seinem Berater analysiert Horst Herold die Situation in der man sich befindet. Es gäbe circa sieben Millionen Sympathisanten der RAF, „was die Fahndung nach Tätern ungeheuerlich erschwert.“. Doch Horst Herold verzweifelt nicht an der Herausforderung, vor welche die Staatsmacht aufgrund der Vielzahl der Terrorismus-Sympathisanten gestellt wird. Vielmehr zeigt er, dass er auch diese Situation bereits wohl durchdacht hat. Der Chef des BKA würde kein Problem in den Raum stellen, wenn er nicht auch gleich eine Lösung parat hätte. Dementsprechend präsentiert Herold einen fortschrittlichen Ansatz der Terrorbekämpfung. Er holt einen Aktenordner hervor und stellt das Konzept der elektronischen Datenverarbeitung vor mittels derer es möglich ist, die wahren Terroristen zu identifizieren. Hiermit demonstriert Herold die technische Überlegenheit der Staatsmacht, der es dank des Fortschritts möglich ist, den brutalen Taten der Terroristen mit neuen technischen „zivilen“ Methoden entgegenzutreten. Jeden Zweifel an der Effektivität seines Systems räumt er durch eine detaillierte und leicht verständliche Erklärung aus. Letztlich betont er seine Aussage noch einmal, indem er energisch beteuert, es bestehe „mathematische Gewissheit“, was die wissenschaftliche Basis des Systems unterstreicht.

Der BKA-Chef hat Antworten auf die akute Bedrohung, dennoch wird er nicht als impulsiv dargestellt. Weitsichtig erklärt er: „Auf lange Sicht gesehen nützt es allerdings nichts auf Köpfe einzuschlagen oder wie manche fordern, Köpfe abzuschlagen. Nicht die Polizei sondern die politischen Mächte haben die Verhältnisse zu ändern, unter denen Terrorismus entsteht“. Er ordnet durch diese Aussage auch seine Rolle klar ein, um sie effektiv auszuführen. Die Staatsgewalt soll nicht darüber nachdenken Verhältnisse zu ändern, sondern die Voraussetzungen für Veränderung zum Machterhalt schaffen. Weitere Sympathien kann er dadurch

sammeln, dass er das Thema Terrorismus als tiefgründiger einschätzt als nur die Terroristen zu bekämpfen. Er deutet die Verantwortung der Politik zumindest an.

Später wird Horst Herold zum Akteur. Nachdem der Terror in der Republik eskaliert, wird er gefragt, welche Strategie er vorschlägt. Die richtige Idee zur Lösung des Problems hat er bereits parat. Er möchte alle zu mobilisierenden Einsatzkräfte der Republik für einen Tag unter sein Kommando stellen lassen, um - wie er sagt - „die Fische in seine Netze zu treiben“. Er möchte an einem Tag das gesamte Land durchkämmen. Später wird sein Plan mit der Ergreifung der Terroristen enden. Wieder einmal hatte Horst Herold den richtigen Durchblick.

Horst Herold bleibt dem Terrorismus durch sein tiefgründiges Verständnis und seine Kenntnisse der politischen Umstände im Film überlegen. Dies zeigt sich auch während er mit weiteren Personen die Berichterstattung über die Olympischen Spiele in München im Fernsehen verfolgt, bei denen das gesamte israelische Team nach einer Geiselnahme durch Terroristen ums Leben kam. An diesem Punkt wird dem Zuschauer durch den Einsatz von Originalaufnahmen das volle Ausmaß der Brutalität realitätsnah vermittelt<sup>93</sup>. Herold scheint dennoch in der Lage, das Problem tiefgründiger zu analysieren und zu erklären. Er deutet sogar darauf hin, dass die Palästinenser mit dem Terror versuchen auf sich und ihre Situation aufmerksam zu machen, da ihnen nicht zugehört wird - ihre politische Forderung nach Land findet kein Gehör. Er erkennt die Absicht, die durch die Propaganda der Tat (siehe Seite 9) verfolgt wird und plädiert dafür, die Motive der Terroristen, so gut es gehe, kennen und verstehen zu lernen, „denn man dürfe diesen Kräften nicht starr begegnen“. Kurz darauf geht er nochmals auf bestehende Probleme wie den Nahostkonflikt und den Vietnamkrieg ein und plädiert dafür, dass diese Probleme anerkannt werden müssen. Zum Abschluss stellt er die alles entscheidende Frage, ob der Terror nicht die Kriege von gestern ersetzen und zum Krieg von heute würde. Mit dieser Aussage über den Krieg von heute zieht der Regisseur Uli Edel eine deutliche Parallele zwischen der dargestellten Vergangenheit und der Gegenwart des 21. Jahrhunderts. Er präsentiert dem Zuschauer eine Parallele zur heutigen Zeit, einen Erklärungsansatz für den globalen Krieg gegen den Terrorismus, der heute geführt wird, mit dem sich der

---

<sup>93</sup> siehe auch: Margrit Tröhler, Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, 2004

Zuschauer identifizieren kann und lässt Horst Herold erneut weitsichtig und vorausschauend erscheinen.

Horst Herold, Stellvertreter der Staatsmacht, liegt in dem Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ immer richtig. Er handelt durchdacht, vorausschauend und informiert. Er lässt sich nicht aus dem Konzept bringen und wirkt sogar in schwierigen Situationen überlegen. Aufgrund der Darstellung dieses Charakters, der beispielhaft für die Staatsmacht untersucht wird, lässt sich die Schlussfolgerung ziehen, dass dieser Film die Staatsmacht positiv bewertet und präsentiert.

Das Thema Staatsmacht wird in dem Film „Deutschland im Herbst“ deutlich anders dargestellt als im Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“. Wird der Staat im „Baader-Meinhof-Komplex“ als der kluge, überlegte Gegenspieler des Terrorismus, welcher auch die Missstände der Gesellschaft und die Probleme der Menschen erkennt, dargestellt, so wirkt er in Deutschland im Herbst wie ein repressiver brutaler Tyrann, welcher seine eigene Autorität und Macht ausweiten und seine Bürger unterdrücken will.

Sieht man in „Deutschland im Herbst“ die Staatsmacht beim Herbstmanöver noch Fehler machen, unorganisiert und tollpatschiges Verhalten an den Tag legend und auf ihre Befehlsmacht beharrend, so zeichnet „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ein anderes Bild. Denn hier ist die Staatsmacht den Terroristen immer einen Schritt voraus, handelt stets gut überlegt und informiert und ordnet sich demütig im System ein.

Die Darstellung des Staates ist insofern von hoher Bedeutung, als dass man daran die politische Ausrichtung der Filmemacher erkennen kann und welche Absicht sie mit den Filmen bezwecken wollen. Dies wird im Kapitel „Die Filmemacher“ aufgegriffen.

### 3.3 Terroranschläge

Auch die Anschläge der Terroristen, welche für einen Film über Terrorismus von immenser Bedeutung sind, müssen untersucht werden, wenn man den Standpunkt der Filmemacher gegenüber Terrorismus und dessen Darstellung analysieren möchte. Hierbei könnte man die Hypothese aufstellen, je graphischer die Anschläge, desto verurteilender steht der Film den Terroristen gegenüber.

#### 3.3.1 Deutschland im Herbst

Gerade diese These, je graphischer die Anschläge, desto verurteilender der Film gegenüber dem Terrorismus, zeigt sich im Film „Deutschland im Herbst“. Es fügt sich nahtlos in die oben angeführte Analyse des Films ein beziehungsweise es verwundert nicht, dass die Anschläge der RAF in keinem Kapitel des Films bildlich dargestellt werden. Kein Wort fällt darüber, welches Blutvergießen sie angerichtet haben. Dieses Weglassen wichtiger Fakten, die das Bild der Terroristen ergänzt beziehungsweise vervollständigt hätten, zeigt, dass die Macher des Filmes kein großes Interesse daran hatten, den Schrecken und die unmenschlichen Taten der Terroristen an ihre Zuschauer zu vermitteln. Bewirkt wird dadurch, dass der Zuschauer sich intensiver mit anderen Aspekten des Films, wie zum Beispiel dem Charakter von Terroristen oder der Darstellung der Staatsmacht, auseinandersetzt. Auch dies ist eine selektive Form Inhalt zu vermitteln und der Verzicht auf die Darstellung der Anschläge lässt sie fast als Nebensächlichkeiten erscheinen - ohne Bedeutung - und zudem möglicherweise kontraproduktiv für die Geschichte, die dieser Film erzählen möchte.

#### 3.3.2 Der Baader-Meinhof-Komplex

„Der Baader-Meinhof-Komplex“ auf der anderen Seite zeigt die Anschläge in voller Härte und Brutalität. Auch hier passt die These, je graphischer die Anschläge desto verurteilender der Film. Nicht nur die bereits als äußerst brutal dargestellte Entführung Martin Schleyers, die im Abschnitt 3.1.2 aufgezeigt wurde, sondern auch viele weitere Anschläge sind im Film wohl an Brutalität nicht zu übertreffen.

Ein gutes Beispiel hierfür sind die Bombenanschläge auf die US Militärbasen in Frankfurt und Heidelberg. Nach einer gewaltigen Explosion auf einem Marinestützpunkt, sieht man die Soldaten blutüberströmt in sich zusammensacken. Ein Mann, der sich den Hals hält, lehnt sich gegen eine Wand vor einem Plakat. Als er sich dreht sieht man das Blut aus seinem Hals an die Wand spritzen. Auf dem Plakat ist das Wort „Dictators“ zu lesen. Die Gewalt wird sehr bildlich dargestellt, während die Einblendung des Wortes „Dictators“ Assoziationen dahingehend erweckt, dass die Terroristen keinerlei Rückhalt in der Bevölkerung genießen, ihren Willen wie Tyrannen, also nur mit Gewalt und Blutvergießen, geltend machen können.

Die graphische Darstellung von Brutalität und Gewalt wird noch gesteigert. Nach einer Explosion auf dem Parkplatz einer Heidelberger Militärbasis sieht man Menschen mit abgetrennten Füßen, offenen Wunden sowie Nahaufnahmen toter Menschen, die in ihren eigenen Blutlachen liegen. Einem Soldat am Boden fehlt der halbe Rücken. Nur Sekunden später wird ein Bombenanschlag in einem Polizeipräsidium gezeigt. Die Originalaufnahmen der Verwüstung von damals werden im Film als Nachrichtensendung abgespielt. Wieder entsteht durch das Mischen von Genres ein Authentisierungseffekt, welcher die Unmenschlichkeit der Terroristen dokumentiert beziehungsweise „belegt“. Auch andere Anschläge, wie zum Beispiel auf den Axel Springer Verlag, der Anschlag auf die Frau des Bundesrichters Wolfgang Buddenberg, während dessen diese in einem VW-Käfer sitzt, welcher komplett zerfetzt wird, werden im Film überaus graphisch dargestellt. Weitere Schreckensbilder kommen durch die Originalaufnahmen aus München, als während der Olympischen Spiele das israelische Team durch palästinensische Extremisten getötet wurde, hinzu. Blutüberströmte Leichen, die auf dem Boden liegen, halbnackt, mit Kopfschüssen niedergestreckt, werden gezeigt. Ein gesprengter Helikopter und der Originalton der damaligen Nachrichten: „They are all gone“ unterstreichen das Grauen. Diese Taten, obwohl nicht direkt von der RAF begangen, stärken das Bild der unglaublich mörderischen Terroristen in Deutschland.

Ebenso werden Aktivitäten von Terroristen im Ausland gezeigt. Die Geiselnahme in der deutschen Botschaft in Stockholm verdeutlicht erneut, wie brutal die Terroristen

mit dem Leben Unschuldiger umgehen. Als die Polizei dem Befehl eines Terroristen nicht nachkommt, sofort abzuziehen, schießt dieser vor ihren Augen dem unschuldigen Botschaftsmitarbeiter mehrmals mit einer Maschinenpistole in den Rücken. Die Schüsse in den Rücken wirken besonders menschenverachtend und feige und tragen so weiter zum negativen Bild der Terroristen bei.

Die Erschießung Siegfried Bubacks, welche verdeutlicht mit was für einer immensen Präzision gemordet wurde, steht den anderen Anschlägen in nichts nach, was Brutalität und Kaltblütigkeit angeht. Genau wie die Ermordung des Bankiers Ponto, welcher im Film mit fünf Schüssen, von denen einer direkt auf den bereits am Boden liegenden Bankier aus kurzer Distanz abgefeuert wird, niedergestreckt wird. Auch hier und in dem folgenden Gespräch im Fluchtwagen, bei dem einer stark verängstigten und weinenden Susanne Albrecht mit den Worten „Hör auf zu flennen, du unterschreibst das Bekennerschreiben!“ klar gemacht wird, in welcher Situation sie sich befindet, wird deutlich, wie kalkulierend und gefühllos die Attentate durchgezogen wurden. Das höchste an Brutalität und Unmenschlichkeit kommt jedoch bei der Entführung Martin Schleyers zu Tage. Die Entführung, bei der mehr als einhundert Schüsse abgefeuert werden, stellt wohl den Höhepunkt des Tötungswahns der Terroristen dar. Als bereits alle Insassen des Wagens tot sind, springt ein mit einer „Uzi“ bewaffneter Mann auf die Motorhaube des Wagens und feuert nochmals ein ganzes Magazin auf zwei am Boden liegende Leichen. Er bemerkt nicht einmal, dass am Ende sein Magazin leer ist und drückt weiter den Abzug. Sein Gesichtsausdruck lässt dem Zuschauer keinen Zweifel daran, dass dieser Mann vom Tötungswahn, im englischen „trigger happiness“, besessen ist.

Die Darstellung der Anschläge ist in den zwei Filmen sehr unterschiedlich gestaltet. Es ist nicht verwunderlich, dass der Film: „Deutschland im Herbst“ die Anschläge nicht darstellt, wären sie doch genau das Gegenteil von dem, was die Filmemacher aussagen wollten und somit kontraproduktiv für deren Zielsetzung. Aus heutiger Sicht ist das wohl der schwächste Punkt des Films. In einem Film über Terrorismus die Anschläge komplett außen vor zu lassen ist ein deutliches Beispiel für Zuschauermanipulation, wenn nicht sogar schon Propaganda. Auf der anderen Seite erscheint die Brutalität und Blutrünstigkeit des „Baader-Meinhof-Komplexes“ schon fast als überspitzt. Blut überall, abgetrennte Gliedmaßen und Wahnsinnige, die auf



bereits Tote nochmals ein gesamtes Magazin mit einer Maschinenpistole abfeuern, nehmen diesem Film einen Teil seiner Glaubwürdigkeit. Auch die Versuche durch Originalaufnahmen der Anschläge eine Art Realitätsanspruch zu kreieren deutet direkt auf Zuschauermanipulation hin, wie Wharton bereits im oberen Teil angeführt hat: „The use of material in a way not originally intended by its creator in order to lend credence to another interpretation is a known propaganda technique.“<sup>94</sup>

Beide Filme versuchen also, dem Zuschauer ihr Bild des Geschehenen zu vermitteln, die einen durch das Weglassen von Fakten, die anderen zum Beispiel durch das Überspitzen von Gewalt. Keiner der zwei Filme kann in diesem Sinne eine reale Wiedergabe des Geschehens für sich beanspruchen, sondern beide repräsentieren lediglich die Sicht der Filmemacher - zu welchen auch die Produzenten gehören – des Geschehenen. Andererseits kann man die Filme nicht als reine Fiktion beschreiben. Die Filme, welche eine Hybridform oder ein „Zwitterwesen“ zwischen Dokumentar- und Spielfilm sind, konstruieren ihre Geschichte um die Originalaufnahmen, welche die Wirklichkeitsrekonstruktion der Filmemacher unterstreicht und vermittelt (siehe Seite 29, Zitat Behrendt). Man sollte dabei im Hinterkopf behalten, dass für Menschen auf verschiedenen Seiten des politischen Spektrums die Wirklichkeit entschieden anders aussieht. In unserem Fall ist auch wichtig zu betonen, dass die beiden untersuchten Filme dreißig Jahre trennen. Keith Reader's oben angeführter Kommentar, dass Filme häufig im politischen und wirtschaftlichen Kontext verankert sind, und diese auch widerspiegeln, verdeutlicht, dass auch äußere Einflüsse auf Filme wirken<sup>95</sup>.

---

<sup>94</sup> Steve Wharton, *Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation*, Peter Lang, 2006, S. 168

<sup>95</sup> Siehe Steve Wharton, , *Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation*, Peter Lang, 2006

## 4. Die Filmemacher

Der Vergleich der beiden Filme hat gezeigt, dass jeder der beiden Filme eine gewisse Sicht der Geschehnisse mit sich bringt. Im nächsten Kapitel soll nun erforscht werden, inwiefern diese Sicht der Geschehnisse die Meinungen und Ansichten der jeweiligen Filmemacher reflektiert und widerspiegelt.

### 4.1 Der Baader-Meinhof-Komplex

Das Duo, welches für den „Baader-Meinhof-Komplex“ verantwortlich ist, besteht aus dem Regisseur Uli Edel und dem Produzenten Bernd Eichinger. Beide kennen sich gut und haben schon über Jahre hinweg miteinander gearbeitet. Sie lernten sich an der Hochschule für Film und Fernsehen in München kennen und hatten 1981 gemeinsam ihren großen Durchbruch mit dem Film „Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo“<sup>96</sup>.

1990 zieht Edel in die USA, wo er an verschiedenen Spielfilmen wie auch Fernsehserien arbeitet<sup>97</sup>. Ebenso verschlägt es Bernd Eichinger in das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, wo er erfolgreich Spielfilme produziert<sup>98</sup>. Beide haben eines gemeinsam, sie arbeiten an Mainstream Filmen, das heißt an Filmen für die breite Masse (z.B. „Fantastic Four“<sup>99</sup>; „Resident Evil“<sup>100</sup>; „Tyson“<sup>101</sup> und „Der kleine Vampir“<sup>102</sup>). So ist es auch kein Wunder, dass sie immer wieder zusammenarbeiten und auch für den „Baader-Meinhof-Komplex“ zueinander gefunden haben.

Der Focus schrieb am 11.9.2006 über Eichinger, ihm seien „zwei Ziele [...] wichtig, [die] er aus einer Defizitanalyse des Status quo heraus verwirklichen [wolle]: nationale Filme machen, die wieder auf ein breites Publikumsinteresse stoßen, und internationale Großprojekte realisieren, für die man eine Beteiligung der US-Studios gewinnen musste.“

---

<sup>96</sup> <http://www.kino.de/star/bernd-eichinger/16054.html>

<sup>97</sup> <http://www.film-zeit.de/Person/3719/Uli-Edel/Biographie/>

<sup>98</sup> [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=2119&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2119&RID=1)

<sup>99</sup> Tim Story (R), Bernd Eichinger (P), 2005

<sup>100</sup> Alexander Witt (R), Bernd Eichinger (P), 2004

<sup>101</sup> Uli Edel (R), David Blocker (P), 1995

<sup>102</sup> Uli Edel (R), Richard Claus (P), 2000

Die USA und das Interesse der amerikanischen Filmstudios an seinen Filmen war Eichinger also wichtig. Er machte Mainstream Filme, die vor allem auch auf ein amerikanisches Publikum und eine amerikanischen Jury zugeschnitten wurden. Dies belegen u.a. die Überschriften der Zeitungsartikel zum Thema, die betiteln: „Eichinger und Edel hoffen auf den Oscar“<sup>103</sup> sowie „Oscar - Bernd Eichinger und Uli Edel optimistisch“<sup>104</sup>.

Doch um in den USA Erfolg zu haben, besonders mit einem Film über Terrorismus und das auch noch in der sogenannten „post-9/11 Ära“, muss man die „neuen Spielregeln“ der Amerikaner im Umgang mit dem Thema verstehen.

Um genau diese „neuen Spielregeln“ etwas besser zu verstehen, eignet sich der Zeitungsartikel der Huffington Post vom 13. Januar 2008 sehr gut, in dem Leslie Griffith, eine Nachrichtensprecherin der „KTVU News“ in San Francisco, über ihre Erfahrungen mit den „neuen Regeln“ informiert. So berichtet sie darüber, wie ihr Vorgesetzter ihr untersagte gewisse Fragen zu stellen, nachdem sie live eine Frage über den 11. September mit Bezug auf die „State of the Union Adress“ gestellt hatte. Sie beschreibt ihr Fazit, indem sie erklärt sie hätte nicht gewusst, dass die Regeln sich geändert hatten und alle kritischen Fragen nach 9/11 als unpatriotisch betrachtet werden:

„My crime was to ask a reporter's question following the State of the Union. I did not know the rules had changed and all questions following 9/11 were seen as unpatriotic.“<sup>105</sup>

Versteht man diese „neue“ Einstellung als eine Einschränkung der amerikanischen Medien, und dadurch auch der amerikanischen Öffentlichkeit, ist es auch kein Wunder, dass „Der Baader-Meinhof-Komplex“ gewisse, historisch wichtige Fakten auslässt und andere verstärkt betont. Keith Reader beschreibt dieses Phänomen folgendermassen:

---

<sup>103</sup> [http://www.focus.de/kultur/diverses/film-eichinger-und-edel-hoffen-auf-den-oscar\\_aid\\_372482.html](http://www.focus.de/kultur/diverses/film-eichinger-und-edel-hoffen-auf-den-oscar_aid_372482.html)

<sup>104</sup> <http://www.noows.de/oscar---bernd-eichinger-und-uli-edel-optimistisch-6015>

<sup>105</sup> [http://www.huffingtonpost.com/leslie-griffith/silence\\_b\\_84150.html](http://www.huffingtonpost.com/leslie-griffith/silence_b_84150.html)

„Keith Reader speaks of events in film being rooted in the economic and political conjunctures [...] of their time, and as such they cannot but reflect those conjunctures and their effects, consciously or unconsciously.“<sup>106</sup>

Die Anschläge vom 11. September können als Ausgangspunkt für eine neue Sichtweise auf Terrorismus in den Folgejahren des Ereignisses, die vor allem durch Schock und Wut der amerikanischen Bevölkerung gegenüber den Terroristen und ihren Komplizen, aber auch Zuspruch gegenüber der Staatsmacht, die die Terroristen bekämpft, geprägt waren, angesehen werden. Dieser gesellschaftliche Veränderungsprozess schlägt sich deutlich in der Darstellung der Terroristen im Film nieder, eine Auffassung, die durch Readers oben angeführtes Zitat nochmals unterstützt wird.

Ähnlich wie Reader beschreibt auch Gerhard Baum, Bundesinnenminister a.D., in der Zeit Online vom 18. September 2008 den Einfluss des politischen Umfelds im Rahmen seiner Einschätzung des Films:

„[D]urch die Action-Dramaturgie entsteht die Gefahr, in den Aktivitäten der RAF nur eine Serie von Gemetzeln zu sehen [...] Ohne das politische Umfeld ist die RAF nicht vor- oder darstellbar [...] Es wird viel geschossen in diesem Film. Mitunter entsteht der irrige Eindruck, die Republik habe sich tatsächlich im Kriegszustand mit etwa 30 Terroristen befunden. Kein Wort darüber, wie die Politik den Terror missbraucht. [...] Es wäre gut gewesen, wenn der Film auch den im Ausnahmezustand der Angst ins Wanken geratenen Rechtsstaat thematisiert hätte. Denn das ist das Thema von heute, das mit der innenpolitischen Aufrüstung in der RAF-Zeit begann: Unsere Grundrechte werden im Kampf gegen den Terror beschädigt - damals wie heute.“<sup>107</sup>

Der selben Meinung ist auch ein Kritiker, der seine Meinung über den „Baader-Meinhof-Komplex“ auf einer populären Internetseite zum Thema Film, wie folgt beschreibt:

---

<sup>106</sup> Steve Wharton, *Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation*, Peter Lang, Bern, 2006, S.13

<sup>107</sup> Bernd Eichinger - *Sein Leben, seine Filme, seine Erfolge*, Hannes Vander (Hrsg.), fastbook publishing, Mauritius 2009, S.123-124

„Das zweiteilige Doku-Drama „Todesspiel“ fährt da beispielsweise mehr - insbesondere politische - Hintergründe auf. Die werden in „Der Baader-Meinhof-Komplex“ nämlich nahezu ausgeblendet. Welchem Druck die Bundesregierung unter Helmut Schmidt ausgesetzt war und welche teils „exotischen“ Lösungsvorschläge (Änderungen des Grundgesetzes) die Mitglieder des Krisenstabs machten, lässt Regisseur Edel außen vor.“<sup>108</sup>

Sollte es tatsächlich der Fall sein, dass Edel und Eichinger diese Themen bewusst ignoriert haben, um möglicherweise ihren Film auf ein amerikanisches Publikum beziehungsweise eine amerikanische Jury zuzuschneiden, um deren „neuen Regeln“ von „gesundem Patriotismus“ zu entsprechen, so würde eine vorsätzliche Verfälschung der Realität vorliegen.

Dieser Fakt allein wäre bereits Grund genug, den Filmemachern eine Manipulation des Zuschauers nachzusagen. Auf der anderen Seite muss jedoch auch erwähnt werden, dass Filmemacher keine Lehrer sind. Auch wenn sie einen Film, der auf wahren Begebenheiten beruht, inszenieren heißt dies nicht unbedingt, dass sie dem Publikum die Wahrheit beibringen wollen. Für den „Baader-Meinhof-Komplex“ kann dies jedoch nicht geltend gemacht werden, falls das folgende Zitat zu Recht die Kritik erhebt: „[...] der Film lässt vieles aus. Und verkauft sich doch als chronologisches, ernstzunehmendes Zeitdokument.“<sup>109</sup> Diese Kritik wird im weiteren Verlauf überprüft.

Bereits vor dem Filmstart erschien ein zum Download vorbereitetes Heft mit dem Namen „Baader-Meinhof-Komplex Unterrichtsheft“ für den Gebrauch in deutschen Schulzimmern. Dieses sechsunddreißig Seiten starke Arbeitsheft ist für Lehrer entworfen worden, die mit ihren Schülern den Film anschauen möchten. Es erklärt dem Leser, wie es laut der Produktionsfirma damals in der Bundesrepublik Deutschland zugegangen ist. Doch vor allem beweist es, dass der Film und dessen Macher Realitätsnähe beanspruchen. Für das kritische Auge jedoch sind Unterrichtsmaterialien, die von einer Medienproduktionsfirma begleitend angefertigt werden, nichts weiter als gelenkte, unkritische Staatsbürgerkunde, besonders dann,

---

<sup>108</sup> <http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader-Meinhof-Komplex.html>

<sup>109</sup> [http://politisch-kulturelle-dokumentarfilme.suite101.de/article.cfm/film\\_der\\_bader\\_meinhof\\_komplex](http://politisch-kulturelle-dokumentarfilme.suite101.de/article.cfm/film_der_bader_meinhof_komplex)

wenn sie wichtige Punkte (die staatskritisch sein könnten) weglassen, wie Gerhard Baum es schildert (siehe Seite 61).

Der selben Meinung ist auch Andres Bocholt vom Spiegel Online, der am 18. September 2008 in einem Beitrag schrieb:„[...] Doch hinter Action und Filmfinesse verbirgt sich eine Historienlektion ohne Haltung [...]“<sup>110</sup>. Hannes Vander schreibt diesbezüglich sogar von „historischer Verfälschung“<sup>111</sup>.

Zuletzt muss man auch sagen, dass der Film „Der Baader-Meinhof-Komplex“ u.a. vom Staat finanziert wurde:

„Gefördert wurde der Film von dem FilmFernsehFonds Bayern, dem Bayerischen Bankenfonds, der Filmförderungsanstalt, dem deutschen Filmförderfonds und dem Medienboard Berlin-Brandenburg. Als Sender ist die ARD Degeto an dem Projekt maßgeblich beteiligt.“<sup>112</sup>

So ist es kein Wunder, dass gewisse „Peinlichkeiten“ - oder wie andere es nennen: „einen ins Wanken geratenen Rechtsstaat“ - weggelassen wurden. Jedoch zeigt dies auch, dass Filme im Jahr 2008 immer noch zur Meinungsbildung benutzt werden.

#### 4.2 Deutschland im Herbst

Der Film „Deutschland im Herbst“ von u.a. Rainer-Werner Fassbinder, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff wurde 1978 veröffentlicht. Viele der Aufnahmen wurden in der Zeit unmittelbar nach dem Tod Martin Schleyers gedreht. Volker Schlöndorff beschreibt die Entstehung des Films in einem Interview mit dem Titel „Gegenöffentlichkeit herstellen - Volker Schlöndorff über Deutschland im Herbst,“ folgendermaßen:

---

<sup>110</sup> Bernd Eichinger - Sein Leben, seine Filme, seine Erfolge, Hannes Vander (Hrsg.), fastbook publishing, Mauritius 2009, S.124

<sup>111</sup> Bernd Eichinger - Sein Leben, seine Filme, seine Erfolge, Hannes Vander (Hrsg.), fastbook publishing, Mauritius 2009, S.125

<sup>112</sup> <http://www.stern.de/kultur/film/der-baader-meinhof-komplex-moritz-bleibtreu-als-raf-terrorist-594977.html>

„Wir (Theo Hinz, Werner Herzog, Rainer-Werner Fassbinder) haben uns bei ihm (Theo Hinz) im Büro getroffen; das war gleich am Tag nach der Ermordung, Erschießung, am Selbstmord, wie auch immer, von dieser ganzen Kettenreaktion; [...] Da müssen wir doch was machen. Und warum muss man was machen? Nicht so sehr die berühmte Betroffenheit, sondern weil die Meinung oder die Berichterstattung, ganz egal ob im Fernsehen, im Rundfunk oder in der Presse, ja derartig, ich will nicht sagen gleichgeschaltet, aber derartig gleichförmig war. [...] Und wir haben gesagt: Also wir müssen, mit den Worten von Alexander Kluge, eine Gegenöffentlichkeit herstellen. Schließlich sind das Leute unserer Generation, die eine ähnliche Entwicklung wie wir gemacht haben...“<sup>113</sup>

Wir können sehen, dass sich zumindest ein Teil der Verantwortlichen für diesen Film mit den Terroristen identifizieren konnten, da sie „eine ähnliche Entwicklung gemacht haben“<sup>114</sup>.

Laut Wikipedia wurde Schlöndorff 1977 wegen seiner Unterstützung des „Rechtshilfefonds für die Verteidigung politischer Gefangener“ sowie aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Aussagen seines 1975 veröffentlichten Films „Die verlorene Ehre der Katharina Blum“<sup>115</sup> von der CDU/CSU sowie in den Printmedien des Axel Springer Verlags heftig kritisiert. Diese Kritik bewirkte, dass Schlöndorff von nun an als „Sympathisant“ gebrandmarkt war. Dies belegt das folgende Zitat:

„Wegen dieses Films („Die verlorene Ehre der Katharina Blum“ (1975) nach dem gleichnamigen Roman von Heinrich Böll) und wegen seines politischen Engagements insgesamt wird er aber auch als Sympathisant an den Pranger gestellt.“<sup>116</sup>

Auf die Frage, was ein „Sympathisant“ sei, antwortet Volker Schlöndorff in einem Interview mit der Süddeutschen Zeitung am 10.09.2007 folgendermaßen:

---

<sup>113</sup> Volker Schlöndorff in dem Interview „Gegenöffentlichkeit erstellen“, 2004, Quelle: Extras auf der DVD „Deutschland im Herbst“

<sup>114</sup> Volker Schlöndorff in dem Interview „Gegenöffentlichkeit erstellen“, 2004, Quelle: Extras auf der DVD „Deutschland im Herbst“

<sup>115</sup> Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, 1975

<sup>116</sup> <http://www.volkerschloendorff.com/biographies/>

„Das erste, was mir dazu einfällt, ist Heinrich Böll. Ich weiß gar nicht, ob das Wort nicht überhaupt mit ihm in den Sprachgebrauch eingeführt wurde. Er wurde nicht nur Sympathisant genannt, sondern "geistiger Vater der Gewalt".

Daraufhin ergänzt die Süddeutsche Zeitung: „Bei Ihnen war es ein Schimpfwort. Sie galten viele Jahre als "Sympathisant" des Terrors.“

Den Ruf des „Sympathisanten“ hatte Schlöndorff u.a. seinem politischen Engagement zu verdanken. So saß er u.a. im Komitee gegen die Isolationshaft und hatte dort auch Kontakt zu inhaftierten Terroristen, wie er in seinem Buch „Volker Schlöndorff, Licht, Schatten und Bewegung“<sup>117</sup> schreibt.

„So redete ich einmal lange auf den Arzt, der für einen vom Hunger- und Durststreik völlig entkräfteten Häftling verantwortlich war, ein, um eine Art Zwangsernährung, wenigstens eine Infusion, durchzusetzen. Gegen den Willen des Betroffenen ausgeführt könne eine solche Maßnahme gefährlich sein, sagte er mir, außerdem sei Wochenende und auch er brauche einmal seine Ruhe. Es ging um den ehemaligen Filmstudenten Holger Meins, der sich der RAF angeschlossen hatte. Am Montagmorgen war er tot [...].“<sup>118</sup>

„Durch das Komitee gegen die Isolationshaft, später ‚Isolationsfolter‘, dem ich seit dem Tod von Holger Meins angehörte, lernte ich Klaus Croissant kennen.“<sup>119</sup>

Im Interview „Gegendarstellung erstellen“ sagt Schlöndorff: „Ich war selbst in Stammheim. Wir haben die Rechtsanwälte Klaus Croissant und die anderen unterstützt.“<sup>120</sup>

Der Fakt, dass Volker Schlöndorff mit seinen eigenen Worten beschreibt, wie involviert er persönlich in die Angelegenheiten der Terroristen war, lässt es schwer fallen zu glauben, dass derselbe Volker Schlöndorff einen objektiven Film über das Thema machen würde.

---

<sup>117</sup> Volker Schlöndorff, Licht, Schatten und Bewegung - Mein Leben und meine Filme, Carl Hanser Verlag, München, 2008, S.211

<sup>118</sup> Volker Schlöndorff, Licht, Schatten und Bewegung - Mein Leben und meine Filme, Carl Hanser Verlag, München, 2008, S.210

<sup>119</sup> Volker Schlöndorff, Licht, Schatten und Bewegung - Mein Leben und meine Filme, Carl Hanser Verlag, München, 2008, S.211

<sup>120</sup> Volker Schlöndorff in dem Interview „Gegenöffentlichkeit erstellen“, 2004, Quelle: Extras auf der DVD „Deutschland im Herbst“



All das wird nochmals in der letzten Szene des Films verdeutlicht. Bei dieser Beerdigungsszene „wird das Selbstopfer (der Terroristen) auf einen politischen Präzedenzfall zurückgeführt, nämlich die Hinrichtung der zwei italienischen Anarchisten Nicola Sacco und Bartolomeo Vanzetti in den USA anno 1927. Dies geschieht durch den Rekurs auf das berühmte Lied Here's to You von Joan Baez, welches zum Soundtrack eines italienischen Films gehört, und zwar gerade Giuliano Montaldos Sacco e Vazetti (1971), dessen wichtigste Zeile „That agony is your Triumph“ heißt. Die Toten von Stammheim werden also indirekt als „Hingerichtete“, als Opfer, als Märtyrer der bundesdeutschen Gesellschaft verklärt.“<sup>121</sup>

Diese letzte unterschwellige Nachricht an den Zuschauer zeigt eindeutig, dass dieser Film nicht objektiv ist, sondern gezielt dem Zuschauer eine bestimmte Meinung vorsetzt. Der Titel „Sympathisant“ ist also nicht weit hergeholt, sondern wird durch die Darstellung zum Beispiel der Terroristen im Film unterstrichen.

Ähnlich steht es um Heinrich Böll, der am Drehbuch zu „Deutschland im Herbst“ beteiligt war. Auch er wurde seit 1972, nachdem er einen Artikel im Spiegel „Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?“<sup>122</sup> veröffentlichte, als „Sympathisant“ betitelt. Grund dafür war seine harte Kritik an der Art und Weise der damaligen Berichterstattung der Bildzeitung in ihren Artikeln über das Thema Terrorismus:

„[...] Hierauf bezieht sich Böll in einem 'Spiegel'-Artikel vom Januar 1972 unter dem Titel „Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?“. Unmittelbarer Anlass ist ein Artikel der Bild-Zeitung vom 23.12.1971, der einen bis dahin noch ungeklärten bewaffneten Banküberfall den Terroristen zuschreibt: „Baader-Meinhof-Bande mordet weiter“. Böll greift nun mit Erbitterung diese Verfälschung der journalistischen Informations- und Sorgfaltspflicht als „Demagogie“ und „Aufforderung zur Lynchjustiz“ an. „[...] Das ist nicht mehr kryptofaschistisch, nicht mehr faschistoid, das ist nackter Faschismus. Verhetzung, Lüge, Dreck.“<sup>123</sup>.

---

<sup>121</sup> Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006, S.111

<sup>122</sup> Der Spiegel, SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein GmbH & Co, Ausgabe vom 10. Januar 1972

<sup>123</sup> Heinrich Böll, von Jochen Vogt, C.H. Beck Verlag, München, S.119

Nach der Veröffentlichung des Artikels musste Böll viel Kritik über sich ergehen lassen. Er wurde nicht nur „Sympathisant“ genannt, sondern auch mit den Terroristen selbst in Verbindung gebracht, wie Jochen Vogt beschreibt:

„Heinrich Böll fungierte als „Kardinal und Märtyrer zugleich in der Gemeindebildung der neuen sozialen Heilsbewegung“, so der konservative Soziologe Helmut Schelsky. Andere sahen es noch plumper: Die „Bölls“ seien „gefährlicher als Baader-Meinhof“ warnte 1972 die Illustrierte Quick; der Schriftsteller Hans Habe gar sieht 1977 (für die Bild-Zeitung) eine „Blutspur“ von terroristischen Gewalttätern zu Böll zurückführend; und noch der Leitartikel der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, der Böll zugestehen muss, dass „Gewalt [...] ihm existenziell fremd“ sei, konstatiert andererseits, dass er „über unseren Staat so viele unbegreifliche Fehlurteile abgegeben“ und überhaupt „bis heute kein von der Vernunft geprägtes Verhältnis“ zu ihm gefunden habe.“<sup>124</sup>

Trotzdem die hier angeführten Beobachtungen nicht eingehend diskutiert werden können, da es nicht das Ziel dieser Arbeit ist, die Kritik an den angeführten Personen zu be- oder widerlegen, wird deutlich erkennbar, dass dieser Film durch die Mitwirkung dieser beiden Personen keine neutrale Haltung zum Thema des „Linken Terrorismus“ hat. Die Macher des Films „Deutschland im Herbst“ waren Menschen, die u.a. aktiv mit oder für die Terroristen arbeiteten und sich bewusst dafür entschieden keinen pro-staatlichen, pro-Autoritätsfilm zu drehen. Aufgrund der Verbindungen der Filmemacher zu gewissen Kreisen kann aufgezeigt werden, dass sie durch eine bestimmte Einstellung, die sich in ihren politischen Filme wiederfinden lässt, die Zuschauer für ihre Darstellung der Tatsachen einnehmen beziehungsweise sie dahingehend beeinflussen möchten.

---

<sup>124</sup> Heinrich Böll, von Jochen Vogt, C.H. Beck Verlag, München, S.8

## 5. Zusammenfassung und Fazit

Welches Fazit über sozio-politische und kulturelle Einflüsse lässt sich aus einer vergleichenden Untersuchung der Darstellung von Terrorismus in den Filmen „Deutschland im Herbst“ und „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ableiten und inwieweit lässt die Darstellung von Terrorismus Rückschlüsse auf eine authentische Wiedergabe der Geschehnisse, die beide Filme thematisieren, zu?

Wie in der Fragestellung angeführt, soll überprüft werden, inwieweit die Filme - und so auch die Darstellung von Terrorismus - durch Faktoren wie das sozio-politische und kulturelle Umfeld zur Zeit ihrer Entstehung sowie die subjektive Prägung der Filmemacher beeinflusst wurden. Die Hypothese, die im folgenden untersucht werden soll, lautet, dass es keine wertfreie, authentisch filmische beziehungsweise zeitlich vom Geschehen losgelöste Darstellung in den Filmen gibt.

In der Arbeit wurde untersucht, wie ähnlich oder unterschiedlich das Thema Terrorismus in den Filmen „Deutschland im Herbst“ sowie „Der Baader-Meinhof-Komplex“, deren Entstehungszeit weit auseinander liegt und die beide ihre jeweiligen zeitgenössische Debatten geprägt haben, dargestellt wird. Die zentrale Fragestellung lautete: „Welches Fazit über sozio-politische und kulturelle Einflüsse lässt sich aus einer vergleichenden Untersuchung der Darstellung von Terrorismus in den Filmen „Deutschland im Herbst“ und „Der Baader-Meinhof-Komplex“ ableiten und inwieweit lässt die Darstellung von Terrorismus Rückschlüsse auf eine authentische Wiedergabe der Geschehnisse, die beide Filme thematisieren, zu?“ In diesem Sinne wurden vor allem die Prägung und politischen Standpunkte der Filmemacher, die sozio-politischen und kulturellen Ansichten zur Entstehungszeit des jeweiligen Films sowie die Finanzierung des Films untersucht.

Die Untersuchung führte unter anderem zu dem Ergebnis, dass Filme, seien es nun Dokumentar-, Spielfilme oder eine Mischung aus beiden, niemals eine reine Abbildung der Wirklichkeit sein können. Vielmehr werden Filme häufig als Instrument der Meinungslenkung genutzt. Dabei kommt es vor, dass der Film vom Zuschauer nicht als solches erkannt, sondern entweder als reine Unterhaltung oder als authentische Abbildung des tatsächlich Geschehenen angenommen wird.

Insbesondere Filme in denen sich die Genre mischen, wie zum Beispiel dem Doku-Drama, eignen sich gut für geschichtliche Abhandlungen, da beim Mischen der Genre ein Effekt von Authentizität entsteht. Dieses verfälschte Gefühl der Authentizität wird von Filmemachern häufig genutzt, um die Meinungen der Zuschauer zu formen und zu manipulieren.

Die Analyse der beiden Filme „Deutschland im Herbst“ und „Der Baader-Meinhof-Komplex“ zeigt eindeutig, dass in beiden Filmen eine Reihe der oben angeführten Techniken angewendet wurden, um dem Zuschauer eine gewisse Meinung naheulegen. Sei es durch Assoziationen wie in der Szene „Die verschobene Antigone“, welche darstellt, wie den Terroristen der RAF die letzte Menschlichkeit und Würde verweigert wird und sie zu tragischen Helden erhebt, oder sei es durch Verifizierung im „Baader-Meinhof-Komplex“, wenn eine grob überzogene blutrünstige Spielfilmszene durch Originalaufnahmen unterlegt wird. Beide Filme nutzen spielfilmische sowie dokumentarische Aufnahmen, um dem Zuschauer ihre Auffassung des Geschehens näherzubringen.

Durch die zeitliche Distanz, die man mittlerweile zu „Deutschland im Herbst“ hat, wirkt die Form der Selbststilisierung der RAF zu einem Opfer geradezu gespenstisch. Das Eigenbild, welches der Film vermittelt, ist das des politischen Gefangenen; die Taten, die dem zu Grunde liegen, insbesondere die Opfer, die sie forderten, sieht man nicht. Diese Form der Verklärung wirkt heute aus der Distanz sehr unreal.

„Der Baader-Meinhof-Komplex“ als Neuverfilmung des RAF Terrors stellt sich indirekt gegen diese Darstellung. Der Film versucht dieser Opferrolle durch seine Darstellung von Terrorismus ein Ende zu setzen, indem er nicht nur die Terroristen, sondern das gesamte Thema dämonisiert. Während „Deutschland im Herbst“ die Terroristen selbst als tragische Helden, die netten Nachbarn und sympathische, hilfsbereite Mitbürger darstellt und ihre Taten sogar zu großen Teilen überhaupt nicht thematisiert, vermittelt der „Baader-Meinhof-Komplex“ ein ganz anderes Bild der selben Personen. Hier sind die Terroristen junge, machohafte Halbstarke, die vor brutalem Potential nur so strotzen. Sie morden ohne mit der Wimper zu zucken und schlachten unschuldige Menschen gnadenlos und scheinbar willkürlich ab.

„Deutschland im Herbst“ sucht die Schuld bei der Staatsmacht, welche die eigenen Bürger unterdrückt, den eigenen Einfluss auf das Volk und den eigenen Geltungsrahmen kontinuierlich erweitern und verstärken möchte, und somit die Freiheit der Bürger immer mehr beschneidet beziehungsweise einschränkt. Geschickt im Wechsel zwischen dokumentarischen Aufnahmen und Spielfilmsequenzen wird für den Zuschauer eine Meinung gebildet, welche den Staat als Wurzel all dessen, was in den RAF Jahren passiert ist, sieht. Die Verantwortung wird einseitig dem Staat zugeschoben. „Der Baader-Meinhof-Komplex“ hingegen zeigt den Staat als den Retter der Freiheit, als den wohl überlegten und überlegenen Gegenspieler des Terrors und der Angst, ohne den die Bundesrepublik in Anarchie gestürzt worden wäre. Durch eine einseitige Erzählweise und das Auslassen kritischer Punkte bezüglich der Verfassung des Rechtsstaats von damals nimmt auch dieser Film dem Zuschauer, welcher den Film für eine authentische Wiedergabe des Geschehens halten kann, die Möglichkeit, objektiv über diesen Abschnitt deutscher Geschichte nachzudenken.

Die selbe Taktik wenden die Macher des „Deutschen Herbstes“ an, um die Unmenschlichkeit der Terroranschläge zu verschweigen. Der Fakt, dass in einem Film über Terrorismus die Anschläge nicht gezeigt beziehungsweise nicht einmal angesprochen werden, zeigt die Einseitigkeit des Filmes. Die Terroranschläge im „Baader-Meinhof-Komplex“ dagegen sind die herausragendsten und für einen solchen Actionfilm wichtigsten Bezugspunkte. Alles was in „Deutschland im Herbst“ nicht gezeigt wurde kommt hier zur vollsten Entfaltung, bis hin zur Übertreibung. Nichts eignet sich besser, um die Brutalität dieser Terroristen hervorzuheben, als die Anschläge und ihre Opfer.

Beleuchtet man die persönlichen Biographien und Einstellungen der Macher der beiden Filme und setzt diese in Bezug zum sozio-politischen und kulturellen Kontext zur Zeit ihrer Entstehung, so erklärt sich, warum die Darstellung von Terrorismus in den Filmen so verschieden ist. Die Filmemacher von „Deutschland im Herbst“ waren alle auf gewisse Weise in die Studentenbewegung involviert, hatten zumeist mit der RAF sympathisiert oder kannten und arbeiteten sogar mit einigen Terroristen zusammen. Demnach kommt es nicht als Überraschung, dass ihr Film den Zuschauer dazu anhält, einseitig Stellung zu beziehen. Beim „Baader-Meinhof-

Komplex“ ist es wohl eher das politische und wirtschaftliche Klima und die darin eingebetteten Erfahrungen der Filmemacher, die den Film so oft sehr undifferenziert wirken lassen. Die angestrebte Entmystifizierung des deutschen Terrors durch Zuschauermanipulation, hat letztendlich die Dämonisierung der Terroristen zur Konsequenz.

Aus alledem ergibt sich, dass beide Filme dazu genutzt werden Meinungen zu formen, Ideologien zu verbreiten, selektive, subjektive Ansichten zu propagieren und den Zuschauer in Richtung einer bestimmten Auffassung zu manipulieren. Daraus muss generell gefolgert werden, dass Filme, vor allem wenn sie Authentizitätsanspruch erheben, weitaus kritischer beleuchtet und hinterfragt werden müssen, wenn es darum geht, historische Ereignisse, in diesem Fall deutsche Geschichte, zu verstehen und sie zu verarbeiten, als dies bisher in der öffentlichen Debatte geschehen ist.

## 6. Literaturverzeichnis

### Bücher:

- Bernd Eichinger - Sein Leben, seine Filme, seine Erfolge, Hannes Vander (Hrsg.), fastbook publishing, Mauritius 2009
- Brockhaus Enzyklopädie, 22. Band, 19. Auflage, Mannheim, 1993
- Craig Hight, Faking it: Mock-documentary and the subversion of faculty, Manchester University Press, 2002
- Daniel Eckold, Das Leben als Show: Der Einfluss der Kamera auf das menschliche Verhalten, Vdm Verlag Dr. Müller, Saarbrücken, 2007
- Daniel Sponzel, Der schöne Schein des Wirklichen, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 2007
- Dieter Nohlen, Kleines Lexikon der Politik, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn, 2001
- Dtv-Brockhaus-Lexikon in 20 Bänden: Band 4: Cuc-Eis, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1982
- Duden - deutsches Universalwörterbuch, Mannheim u.a. 6, 2007
- Eva Hohenberger: Bilder des Wirklichen, Vorwerk 8, Berlin, 2006
- H. Eckstein, 1975, Case-study and the theory of political science, in Greenstein, F.I. and Polsby, N.W. (eds.), Handbook of Political Science, Vol.1, Political Science, Scope and Theory, Addison-Wesley, Reading
- Helmut Schreier, Matthias Heyl: Das Auschwitz nicht noch einmal sei...Zur Erziehung nach Auschwitz, Dr. Krämer Verlag, Hamburg, 1996
- Henrike Maaß, Der Dokumentarfilm - Bürgerrechtliche und urheberrechtliche Grundlagen der Produktion, Lang, Peter Frankfurt, 2006
- H. Münkler, Die Neuen Kriege, Rowohlt Verlag, Reinbek 2002
- Jochen Vogt, Heinrich Böll, C.H. Beck Verlag, München, 1987
- Kay Hoffmann; Keitz, Ursula (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks, Schueren Presseverlag, Marburg, 2001
- Kristina Schulte-Eversum, Zwischen Realität und Fiktion, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz , 2007
- Matteo Galli, Heinz-Peter Preusser, Mythos Terrorismus - Vom Deutschen Herbst zum 11. September, Universitätsverlag Winter, Heidelberg, 2006
- Michael Buback, Der zweite Tot meines Vaters, Droemer Knauer Verlag, Muenchen, 2008
- M. Schomers, Die Fernsehreportage, Frankfurter Allgemeine Buch, Frankfurt am Main, 2001
- Peter Waldmann, Terrorismus: Provokation der Macht, Murmann Verlag, Hamburg, 2005
- Ricarda Huch, Michael Bakunin und die Anarchie, Suhrkamp Verlag, 1991
- Rolf Reichardt, Eberhard Schmitt, Dieter Gembicki, Michael Scotti-Rosin, Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1680-1820, Oldenbourg Verlag, 1993
- R. Rother: Sachlexikon Film, Rowohlt Tb., Reinbek bei Hamburg, 1997
- Stefan Aust, Der Baader Meinhof Komplex, Hoffmann und Campe, Hamburg, 1986
- Steve Wharton, Screening Reality: French Documentary Film during the German Occupation, Peter Lang, Bern, 2006

T. Kuebner: Reclams Sachlexikon des Films, Reclam, Ditzingen, 2002

T. Schadt: Das Gefühl des Augenblicks, Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach, 2002

Volker Schlöndorff, Licht, Schatten und Bewegung - Mein Leben und meine Filme, Carl Hanser Verlag, München, 2008

Walter Laquer, Terrorism, Athenäum Verlag, London, 1977

Wolf Donner, Propaganda und Film im „Dritten Reich“, Tip Verlag, Berlin, 1995

## Internet:

[http://www.auschwitz.info/d/news/080226\\_faelscher\\_heubner.html](http://www.auschwitz.info/d/news/080226_faelscher_heubner.html)

[http://www.bpb.de/popup/popup\\_druckversion.html?guid=07455356028883707932582350247628&page=2](http://www.bpb.de/popup/popup_druckversion.html?guid=07455356028883707932582350247628&page=2)

<http://de.thefreedictionary.com/Filmemacher>

<http://de.thefreedictionary.com/spielfilmen>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Dokumentarfilm>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Filmemacher>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Staatsmacht>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Spielfilm>

<http://de.wikipedia.org/wiki/Terrorismus>

<http://www.duden.de/definition/dokument>

<http://www.duden.de/definition/terror>

<http://www.einslive.de/magazin/specials/2007/raf/gesetzgebung.jsp>

<http://www.filmstarts.de/kritiken/71673-Der-Baader-Meinhof-Komplex.html>

<http://www.film-zeit.de/Person/3719/Uli-Edel/Biographie/>

[http://www.focus.de/kultur/diverses/film-eichinger-und-edel-hoffen-auf-den-oscar\\_aid\\_372482.html](http://www.focus.de/kultur/diverses/film-eichinger-und-edel-hoffen-auf-den-oscar_aid_372482.html)

<http://www.hist.uni-hannover.de/kulturarchiv/filme-in-der-historischen-bildungsarbeit/zur-arbeit-mit-filmischen-quellen.html>

[http://www.huffingtonpost.com/leslie-griffith/silence\\_b\\_84150.html](http://www.huffingtonpost.com/leslie-griffith/silence_b_84150.html)

<http://www.kino.de/star/bernd-eichinger/16054.htm>

<http://www.linksnet.de/de/artikel/18067>

<http://www.nahostfocus.de/page.php?id=1997>

<http://www.noows.de/oscar---bernd-eichinger-und-uli-edel-optimistisch-6015>

[http://politisch-kulturelle-dokumentarfilme.suite101.de/article.cfm/film\\_der\\_bader\\_meinhof\\_komplex](http://politisch-kulturelle-dokumentarfilme.suite101.de/article.cfm/film_der_bader_meinhof_komplex)



[http://www.rp-online.de/hps/client/opinio/public/pjsub/production\\_long\\_hbs?hxmain\\_object\\_id=PJSUB::ARTICLE::178320&hxmain\\_category=:pjsub::opinio::politik\\_gesellschaft/europa/frankreich](http://www.rp-online.de/hps/client/opinio/public/pjsub/production_long_hbs?hxmain_object_id=PJSUB::ARTICLE::178320&hxmain_category=:pjsub::opinio::politik_gesellschaft/europa/frankreich)

<http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,593809,00.html>

<http://www.spiegel.de/politik/deutschland/0,1518,645680,00.html>

<http://www.stern.de/kultur/film/der-baader-meinhof-komplex-moritz-bleibtreu-als-raf-terrorist-594977.htm>

[http://susanne-bormann.info/Baader-Meinhof-Komplex/Baader\\_Meinhof\\_Komplex.html](http://susanne-bormann.info/Baader-Meinhof-Komplex/Baader_Meinhof_Komplex.html)

<http://www.thucydide.com/realisations/comprendre/terrorisme/terrorisme-chrono.htm>

[www.uniprotokolle.de/Lexikon/Dokumentarfilm.html](http://www.uniprotokolle.de/Lexikon/Dokumentarfilm.html)

<http://www.volkerschloendorff.com/biographies/>

[http://www.wdr.de/themen/politik/deutschland/deutscher\\_herbst/personen/juenschke\\_2.jhtml](http://www.wdr.de/themen/politik/deutschland/deutscher_herbst/personen/juenschke_2.jhtml)

[http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=2119&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=2119&RID=1)

## Fachzeitschriften:

Forum Wissenschaft 12, BdWi Verlag, Marburg, 1995, S. 50-55

Margrit Tröhler Filmische Authentizität Mögliche Wirklichkeiten zwischen Fiktion und Dokumentation, 2004, S.155, 150

Neue Juristische Wochenzeitschrift Nr. 76, S. 2145

Der Spiegel, SPIEGEL-Verlag Rudolf Augstein GmbH & Co, Ausgabe vom 10. Januar 1972

## Sonstige:

Friedrich Schiller, Die Räuber, Schiller's sämtliche Werke 1.Band, Verlag der Cotta'schen Buchhandlung, 1781

Volker Schlöndorff in dem Interview "Gegenöffentlichkeit erstellen", 2004, Quelle: Extras auf der DVD „Deutschland im Herbst"

## Filme

Der Kleine Vampir, Uli Edel (R), Richard Claus (P), 2000

Der Baader-Meinhof Komplex, Uli Edel (R), Bernd Eichinger (P) 2008

Deutschland im Herbst, Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Beate Mainka-Jellinghaus, Maximiliane Mainka, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Katja Rupe, Volker Schlöndorff (R), Theo Hinz (P), 1978

Die Halbstarken, Urs Egger (R), Bernd Eichinger (P), 1996

Die verlorene Ehre der Katharina Blum, Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta (R), Willi Benninger (P), 1975

Fantastic Four, Tim Story (R), Bernd Eichinger (P), 2005

Flags of our fathers, Clint Eastwood (R), Steven Spielberg (P), 2006

Letters from Iwo Jima, Clint Eastwood (R), Steven Spielberg (P), 2006

Resident Evil, Alexander Witt (R), Bernd Eichinger (P), 2004

Schindler's Liste, Steven Spielberg (R), Steven Spielberg (P), 1993

Tyson, Uli Edel (R), David Blocker (P), 1995