

Abschlussarbeit

zur Erlangung des Magister Artium
im Fachbereich Neuere Philologien (FB 10)

der Johann Wolfgang Goethe-Universität
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Thema:

**Der Wahrheitsanspruch filmischer Geschichtsdarstellung,
betrachtet mit Gilles Deleuze am Beispiel neuerer deutscher
Filme zum Themenkomplex RAF.**

1. Gutachter: **Prof. Dr. Burkhardt Lindner**
2. Gutachterin: **Prof. Dr. Heide Schlüpmann**

vorgelegt von: **Lothar Eichhorn**
aus: **Bensheim**

Einreichungsdatum: **16.02.2006**

1. Einleitung	Seite 1
2. Gilles Deleuze' Philosophie des Films	Seite 13
2.1. »Der kinematographische Mechanismus des Denkens«	Seite 16
2.2. »Das Auge ist nicht die Kamera, es ist die Leinwand«	Seite 19
2.3. »Die Krise des Aktionsbildes«	Seite 25
2.4. »Ein Bild ist nie allein«	Seite 30
2.5. »Die Leinwand ist das Gehirn«	Seite 37
3. Zwei Sichtweisen auf den »Deutschen Herbst« 1977	Seite 42
3.1. <i>Deutschland im Herbst</i>	Seite 44
3.1.1. »Auf der Suche nach den Grundlagen deutscher Geschichte«	Seite 45
3.1.2. »Kraut und Rüben«	Seite 48
3.1.3. »Das Volk fehlt«	Seite 51
3.2. Terrorismus im deutschen Film von 1978 bis 1997	Seite 56
3.3. <i>Todesspiel</i>	Seite 58
3.3.1. »Die perfekte Imitation des Gewesenen«	Seite 59
3.3.2. Die Geburt einer Nation	Seite 66
4. Wahrheitsmodelle des Films	Seite 70
4.1. »Organische« und »kristalline« Ordnung	Seite 70
4.2. »In einer Welt, die wesentlich falsch ist«	Seite 73
4.3. Das Kino der »Fälscher«	Seite 77
4.4. »Ich ist ein anderer«	Seite 80
4.5. »Die Wahrheit des Kinos«	Seite 83

5. Neue Sichtweisen auf die RAF	Seite 87
5.1. Terrorismus im deutschen Film nach dem Ende der RAF (I)	Seite 87
5.2. <i>Black Box BRD</i>	Seite 93
5.2.1. »Willkommen in Bad Kleinen«	Seite 94
5.2.2. »Der dritte Film«	Seite 97
5.3. Terrorismus im deutschen Film nach dem Ende der RAF (II)	Seite 101
5.3. <i>Baader</i>	Seite 103
5.3.1. »Dream, Baby, Dream«	Seite 103
5.3.2. Tod eines Mythos	Seite 105
6. Schlussbetrachtung	Seite 108
7. Anhang	
7.1. Literaturverzeichnis	Seite 113
7.2. Verzeichnis der Filme	Seite 119
7.3. Erklärung über Selbstständigkeit, Hilfsmittel und Quellenangaben	Seite 121
7.4. Lebenslauf	Seite 122

1. Einleitung

Kurz bevor der globale Terrorismus am 11. September 2001 eine neue, bislang nicht für möglich gehaltene Dimension des Schreckens erreichte, erlebte Deutschland eine merkwürdige Renaissance des Terrorismus der siebziger Jahre. Zu Beginn des Jahres erschien Joschka Fischer als Zeuge am Frankfurter Landgericht im Prozess gegen den ehemaligen Terroristen Hans-Joachim Klein, und in Berlin entwickelte sich daraus ein revanchistisches Polittheater um Fischers eigene Vergangenheit. Vorwürfe, er könnte einst selbst Steine geworfen oder mit einer Terroristin gefrühstückt haben, schienen seine Spitzenposition auf der Beliebtheitsskala allerdings nicht zu gefährden. Vielleicht auch, weil ein Flirt mit dem damaligen Terrorismus ohnehin gerade in Mode war: Der HipHop-Musiker Jan Delay formierte die »Söhne Stammheims« und besang Baader und Ensslin, und in diversen Lifestyle-Magazinen gab es Modestrecken zum »RAF-Look«.¹ Seinen Anteil an dieser Renaissance hatte auch der Film: Nachdem die Rote-Armee-Fraktion 1998 den bewaffneten Kampf endgültig aufgegeben hatte, war es Volker Schlöndorff - gut zwanzig Jahre zuvor bereits an der Kollektivproduktion *Deutschland im Herbst* beteiligt, einer unmittelbaren Reaktion deutscher Filmemacher auf die Ereignisse im Herbst 1977 (Schleyer-Entführung, Entführung der Lufthansa-Maschine »Landshut«, der Selbstmord Baaders, Ensslins und Raspes im Stammheimer Hochsicherheitsgefängnis) - der mit *Die Stille nach dem Schuss*, einem an Inge Vietts Biographie angelehnten Film über eine in der DDR untergetauchte RAF-Aussteigerin den Reigen eröffnete, der dann von einigen jüngeren Regisseuren fortgesetzt wurde. Dabei stießen sie auf großes Zuschauerinteresse: *Black Box BRD* von Andres Veiel, der die Biographien des von der RAF ermordeten Deutsche Bank-Vorstandssprechers Alfred Herrhausen und des bei seiner Festnahme unter bis heute nicht völlig geklärten Umständen ums Leben gekommenen RAF-Mitglieds Wolfgang Grams nebeneinander stellt, sahen vom Kinostart am 24. Mai 2001 bis zum Jahresende 98.452 Zuschauer², für einen Dokumentarfilm eine beachtliche Zahl. Ebenfalls erfolgreich war Christian Petzold, der sein fiktives Postterrorismus-Drama *Die innere Sicherheit* aus Sicht der

1 Vgl. Natalie Lettenewitsch, Nadine-Carina Mang: *Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand*. In: *Ästhetik & Kommunikation*, Ausgabe 4/2002, Berlin 2002, S. 29.

2 Markus Roth (Hrsg.): *Filmstatistisches Jahrbuch 2002*, Baden-Baden 2002, S. 48.

Tochter eines seit Jahren im Untergrund lebenden Paares erzählt, dessen terroristische Vergangenheit sich aber nur in Andeutungen manifestiert. Die Herangehensweise an das historisch-politische Thema sowohl von dokumentarischer als auch von fiktionaler Warte aus, verbunden mit den Aussagen der Regisseure, die beide eine Annäherung dokumentarischer und fiktionaler Strategien vertreten³, rückte dann wieder einmal die Frage nach den dem Spiel- und Dokumentarfilmgenre inhärenten Möglichkeiten bei der Darstellung (historischer) Wirklichkeit in den Blickpunkt - zur Sprache kam sie unter anderem auf einer Podiumsdiskussion mit dem Titel »Realität und Fiktion« am Rande der Berlinale 2002. Teilnehmer waren neben Slavoj Žižek und Gertrud Koch auch Andres Veiel, Harun Farocki (der Dokumentarfilmer gehörte wie die spätere RAF-Führungsfigur Holger Meins dem ersten Jahrgang der Berliner Film- und Fernsehakademie DFFB an, dessen Rolle in den Studentenprotesten ein sehr spannendes "Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte"⁴ darstellt, zusammen mit Petzold schrieb Farocki nun das Drehbuch zur *Inneren Sicherheit*) und Christopher Roth. Er ist Regisseur eines weiteren Spielfilms zum Thema: *Baader*, geprägt durch schnelle Schnitte, fetzige Musik und betonte Coolness, rückt die Anfangsjahre der RAF in den

3 Das Größte bei einem Dokumentarfilm sei, wenn er zur Fiktion werde, so Petzold. "Umgekehrt sind die größten Momente in Spielfilmen, wenn diese dokumentarisch werden, wenn das Nicht-Inszenierte in die Erzählung einschlägt." Zitiert nach: Ulrich Kriest: *Im Hinterland des Nihilismus. Ein Gespräch mit Christian Petzold*. In: *Film-Dienst* vom 30. Januar 2001, Bonn 2001, S. 12. Andres Veiel sieht für seine Dokumentarfilme die Möglichkeit, "durch inszenatorisches Eingreifen [...] zur eigentlichen »inneren Wahrheit« von Figuren zu gelangen." Zitiert nach: Natalie Lettenewitsch, Nadine-Carina Mang: *Helden und Gespenster*, a.a.O., S. 31.

4 Vgl. dazu Tilman Baumgärtels Aufsatz "Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte". In: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, München 1997. Er erzählt von der Besetzung der DFFB und beschreibt die in dieser Zeit entstandenen Filme. Farocki drehte den Kurzfilm *Die Worte des Vorsitzenden*: Die Worte Maos "müssen in unseren Händen zu Waffen werden" ist aus dem Off zu hören, und im Bild werden Seiten der »Mao-Bibel« zu Pfeilen gefaltet (der Film ist in voller Länge auch Bestandteil von *Starbuck Holger Meins*, einer vom damaligen DFFB-Studenten Gerd Conrads 2001 produzierten Biographie Meins'). Weniger subtil und ironisiert war der Meins zugeschriebene, heute verschollene Kurzfilm *Herstellung eines Molotov-Cocktails*: Die Herstellung wurde erklärt, und der Film endete kommentarlos mit einer Aufnahme des Springer-Hochhauses. Vgl. Daniela Schulz: *Mitmachen ist genauso schön wie Zuschauen. Gerd Conrads und Daniel Krauss im Gespräch*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 4/2002, a.a.O., S. 35 ff.

Blick und folgt hierbei weitgehend Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex*, wartet dann aber mit einem überraschenden Ende auf. Die Festnahme von Baader, Meins und Raspe in Frankfurt endet mit der Erschießung Baaders, statt Haft und Selbstmord in Stammheim gibt es im Film nur noch ein eingeblendetes Zitat Baaders: "Sollte jemand behaupten, ich sei auf der Flucht erschossen worden, oder einer von uns sei auf der Flucht erschossen worden, glaubt ihm nicht!"⁵ Bei der Frage nach dem "Realismus" dokumentarischer und fiktionaler Strategien waren sich dann alle einig über "die Uneindeutigkeit des Wirklichen, die Unmöglichkeit einer Grenzziehung und die stetige Wechselwirkung zwischen dokumentarischem und fiktionalem Prinzip"⁶ - und bekräftigten somit den Common Sense geläufiger Filmtheorien.

Denn der Antagonismus zwischen beobachtendem Dokumentarfilm, der Wirklichkeit mehr oder weniger unvermittelt widerspiegeln soll, und fiktionalem, ausschließlich imaginäre Traumwelten entwerfenden Spielfilm wurde schließlich seit langem von verschiedenen Seiten wenn auch nicht immer ganz verabschiedet, so doch zumindest relativiert.⁷ Der unausweichliche Einzug der Realität auch in fiktionale Filme und nicht zuletzt deren Aussagen über die Realität des Filmemachens wurden ebenso betont wie

5 Roth erklärte, diese abschließende "Lüge" des Films diene dazu, dessen fiktiven Charakter zu verdeutlichen. Vgl. Natalie Lettenewitsch, Nadine-Carina Mang: *Helden und Gespenster*, a.a.O., S. 33.

6 Ebd.

7 Vgl. z.B. Gertrud Koch: "Dokumentarischer und fiktionaler Film sind nicht binäre Oppositionen, sondern liegen auf einer Skala, die von der Aufzeichnungsfunktion der Kamera bis hin zur komplexen Montage der Einstellungen reicht." Gertrud Koch: *Nachstellungen - Film und historischer Moment*. In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003, S. 229. Im Hinblick auf die Aufzeichnungsfunktion der Kamera möchte ich hier Siegfried Kracauers »Errettung der äußeren Wirklichkeit« in Erinnerung rufen: Er hatte 1960 die »realistische« und die »formgebende« Tendenz, die sich gegenüberstünden wie "These und Antithese im Hegelschen Sinn" (Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main 1985, S. 57), aber auf manche Weise zueinander in Beziehung treten könnten unterschieden und auf die unterschiedlichen Ansätze von Lumière und Méliès zurückgeführt (ebd.). Auf den materielle Realität "registrierenden" (ebd., S. 71) und gewöhnlich nicht wahrgenommene Aspekte der Realität "enthüllenden" (ebd., S. 77) Funktionen der Kamera baute er - in diese Richtung ging auch André Bazin - seine Theorie eines filmischen Realismus auf, der im Spiel- ebenso wie im Dokumentarfilm seinen Ausdruck finden kann.

der unvermeidlich inszenierte Charakter des Dokumentarfilms.⁸ Die Unterscheidung orientiert sich in neueren Überlegungen daher nicht an einem Mehr oder Weniger an Realität, das die Filme zu zeigen imstande sind, sondern an den unterschiedlichen "Authentizitätsstrategien"⁹ - und einer entsprechenden Erwartungshaltung seitens des Publikums. Gerade mit Blick auf die Thematisierung von Geschichte korrespondieren die Fragen nach dem Realitätsgehalt des Films darüber hinaus in besonderer Weise mit dessen eigener Geschichtlichkeit. So wirft die Verwendung von in anderen Kontexten produziertem Archivmaterial nicht nur die Frage auf nach der Realität, die aufgrund der aufzeichnenden Funktion der Kamera diesem Material innewohnt (und auf die hin es nun aussagepflichtig gemacht werden soll), sondern lenkt den Blick vor allem auf die von diesen Kontexten Zeugnis gebende Machart der Bilder - was sich auch in einem veränderten Umgang mit filmischen Dokumenten in der Geschichtswissenschaft manifestiert, schreiben Eva Hohenberger und Judith Keilbach: "Filme werden nicht mehr aufgrund ihrer Abbildung von Ereignissen als historische Dokumente aufgefaßt, sondern weil ihre Verfahren, mit denen sie Geschichte und Ereignisse re-präsentieren, historisierbar sind."¹⁰ Filme über Geschichte zeigen somit meist mehr über die Zeit, in der sie entstanden sind als über diejenige, die sie behandeln.

8 Christian Metz etwa gab die Devise aus, dass jeder Film ein fiktionaler Film sei, ausgestattet mit einem Grundbestandteil imaginärer, phantasiegeleiteter Kohärenzversprechen. Vgl. Christian Metz: *Der imaginäre Signifikant: Psychoanalyse und Kino*, Münster 2000. Auch in den filmtheoretischen Überlegungen von Alexander Kluge, die in Abschnitt 3.1.2 dieser Arbeit eingehender thematisiert werden, wird die strikte Trennung, mit Blickrichtung auf die mediale Praxis, problematisiert.

9 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*. Stuttgart 2000, S. 5. In Anlehnung an Hartmut Winklers Modifikation des von Foucault zur Analyse von Machtverhältnissen etablierten und in diverse Konzepte der Film- und Medienwissenschaft integrierten Dispositiv-Modells (vgl. Hartmut Winkler: *Der filmische Raum und der Zuschauer. 'Apparatus' - 'Semantik' - 'Ideologie'*, Heidelberg 1992) untersucht Wenzel Filme über Geschichte im Hinblick auf ein "Realismus-Dispositiv" (Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 13), verstanden als "kulturelles Sinnsystem, das 'Realität' für den Rezipienten imaginär herstellt und persönliche Identität und Kontrolle über die Wirklichkeit verspricht" (ebd., S. 14). Zur "Schein-Opposition dokumentarisch vs. fiktional" vgl. auch den so betitelten Abschnitt, ebd., S. 216 - 223.

10 Eva Hohenberger, Judith Keilbach: *Die Gegenwart der Vergangenheit*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, a.a.O., S. 14 (wörtliche Zitate wurden von mir in der ursprünglichen Schreibweise, hier also der alten deutschen Rechtschreibung, belassen).

Mit ihrem Interesse an einer Annäherung klassisch dokumentarischer und fiktionaler filmästhetischer Strategien nehmen Veiel und Petzold nun eine Tradition wieder auf, die bereits den Neuen Deutschen Film entscheidend geprägt hatte. Das gemeinsame Ziel verschiedener Versuche, so Wilhelm Roth, sei damals gewesen "umfassender als der Spiel- oder der Dokumentarfilm allein die Wirklichkeit darzustellen und verstehen zu können."¹¹ So konzentrieren sich etwa die frühen Spielfilme von Alexander Kluge - wie z.B. *Abschied von Gestern* (1966) - auf die Beobachtung von Momenten und Zwischenfällen, so Thomas Elsaesser, "die ein mehr an einer Geschichte orientierter Filmemacher als irrelevant oder undramatisch betrachten würde. Ein Dokumentarfilmer würde sie aber als impertinent fiktionalisiert einschätzen."¹² In späteren Filmen hat Kluge die Option Spiel- oder Dokumentarfilm dann vollends zugunsten seines »antagonistischen Realismus« überwunden. Versuche an der Grenze von Fiktion und Dokumentation waren auch die Filme von Christian Ziewer wie *Liebe Mutter, mir geht es gut* (1971). Er glaubte, die Alltagswirklichkeit mit Hilfe inszenierter Szenen besser zeigen zu können als durch dokumentarische Aufnahmen allein.¹³ Der Einfluss Brechts auf die damaligen Überlegungen wird hier evident. In seinen Aufzeichnungen zum *Dreigroschenprozess* schrieb er 1932: "Die Lage wird dadurch so kompliziert, dass weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität etwas über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. [...] Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. Es ist tatsächlich etwas aufzubauen, etwas Künstliches, Gestelltes."¹⁴ Gleichzeitig sollte, Brechts Konzept des epischen Theaters entsprechend, Wirklichkeit nicht vermittelt werden, ohne zugleich diese Vermittlung selbst ins Bewusstsein der Zuschauer zu bringen. Die Differenz zu einer als wirklichkeitsgetreu empfundenen Darstellung, so Ziewer, sollte Möglichkeiten zur Analyse

11 Wilhelm Roth: *Der Neue Deutsche Film und der Dokumentarfilm. Die Entwicklung von 1960 - 1980*. In: Hilmar Hoffmann, Wolfgang Schobert (Hrsg.): *Abschied vom Gestern: bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt am Main 1991, S. 185.

12 Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film*. München 1989, S. 228.

13 Vgl. ebd., S. 223.

14 Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozess*. In: *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Band 8, Frankfurt am Main 1967, S. 467.

eröffnen: "Widersprüche, offene Stellen und epische Einschübe setzen die Fantasie in Gang - eine Fantasie, die auf Veränderung gerichtet ist und nicht bei der Bestandsaufnahme stehen bleibt."¹⁵ Die von Ziewer geäußerte Zielsetzung einer Infragestellung konventioneller Formen der Repräsentation von Realität zugunsten einer kritischen Überprüfung der Wirklichkeit mit dem Ziel ihrer Veränderung kann durchaus als stellvertretend für eine Generation von Filmemachern angesehen werden, die sich von Anfang an, seit der Verkündung des »Oberhausener Manifests« 1962, als kritische Instanz in der gesellschaftlich-politischen Debatte der Bundesrepublik verstand - und sich politisch mehrheitlich links positionierte.¹⁶ Wie Anton Kaes in einer Betrachtung der nach Oberhausen entstandenen »Deutschlandbilder«¹⁷ herausarbeitete, zog dieses Selbstverständnis auch eine Beschäftigung mit deutscher Geschichte nach sich, es entstand "ein neues Interesse an Fragen, die bislang im Kino der Adenauerzeit fast ganz ausgespart blieben: Fragen nach der jüngsten deutschen Vergangenheit und deren Weiterleben in der bundesrepublikanischen Gegenwart."¹⁸

Kluges *Abschied von Gestern* beginnt mit dem programmatischen Motto: "Uns trennt von gestern kein Abgrund, sondern die veränderte Lage"; Jean-Marie Straubs und Danièle Huillet's *Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt wo Gewalt herrscht* (1965) verschränkt faschistische Vergangenheit und bundesrepublikanische Gegenwart mit Hilfe unmarkierter Rückblenden am Beispiel einer rheinisch-katholischen Architektenfamilie. Auf die Entwicklung einer neuen Geschichtsdarstellung im Kino hatte dieser Film großen Einfluss: Bilder, die fast asketisch zu nennen sind; eine Erzählung, die Lücken, Sprünge und Ellipsen beinhaltet; Laienschauspieler, die in Anlehnung an Brecht die fiktionale Figur eher »zitieren« als verkörpern sollen; Originalton, dessen mangelnde Perfektion den Akt des Filmemachens selbst dokumentiert - die Zuschauer

15 Christian Ziewer, zitiert nach: Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film*, a.a.O., S. 223.

16 Vgl. Thomas Brandlmeier: *Filmtheorie und Kinokultur. Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten*. In: W. Petermann (Hrsg.): *Kino-Fronten - 20 Jahre '68 und das Kino*, München 1988, S. 52.

17 Der Begriff "Deutschlandbilder" bezeichnet in seinem Buch (Anton Kaes: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München 1987) jene Filme des Neuen Deutschen Films, die sich mit deutscher Geschichte beschäftigen. Er ist auch der Titel eines Films von Hartmut Bitomsky und Heiner Mühlenbrock aus dem Jahr 1983.

18 Anton Kaes: *Deutschlandbilder*, a.a.O., S. 16.

werden hier, so Kaes, "in ihren Sehgewohnheiten aufgestört und [...] zur Reflexion auf die mediale Vermittlung filmischer Bilder eingeladen."¹⁹ Straub und Huillet hatten damit "aufs Radikalste deutlich gemacht, daß die Darstellung von Geschichte im Film besondere Probleme der Repräsentation aufwirft, die mit den herkömmlichen Erzähl- und Wahrnehmungsrastern nicht gelöst werden können"²⁰ und sich somit auch einem Problem angenähert, das viele andere junge Regisseure dieser Zeit beschäftigte. Als einigendes Band des durchaus sehr heterogenen Neuen Deutschen Films sieht Kaes die Frage: "Wie ließen sich Bilder über Deutschland und deutsche Geschichte finden und erfinden, die von denen der nationalsozialistischen Filmindustrie abwichen?"²¹ Die Lehr- und Kulturfilme²² des Dritten Reiches ebenso vor Augen wie den Missbrauch der Thematisierung geschichtlicher Stoffe zu Propagandazwecken²³, begannen zahlreiche Regisseure, nach neuen Möglichkeiten der Geschichtsdarstellung zu suchen.

19 Ebd., S. 27.

20 Ebd.

21 Ebd., S. 13. Kaes sieht ein "instinktives Mißtrauen gegen Bilder und Töne, die von Deutschland handeln" als "Erbe des nationalsozialistischen Films" und "identitätsstiftendes Moment" des Neuen Deutschen Films (ebd.). Vgl. dazu auch die Aussagen von Wim Wenders in einer Polemik gegen den Film *Hitler - Eine Karriere* (1977) von Joachim Fest: Ich glaube nicht, daß es irgendwo sonst einen solchen Verlust an Zutrauen in eigene Bilder, eigene Geschichten und Mythen gibt wie bei uns. Wir, die Regisseure des neuen Kinos, haben diesen Verlust am deutlichsten gespürt, an uns selbst in dem Mangel, der Abwesenheit der eigenen Tradition, als Vaterlose, und an den Zuschauern in ihrer Ratlosigkeit und ihrer anfänglichen Scheu." Wim Wenders: *That's Entertainment: Hitler*. In: *Die Zeit* vom 5.8.1977. Zitiert nach: Prinzler, Hans-Helmut (Hrsg.): *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*. Frankfurt am Main 2001, S. 280.

22 In der Propagandapolitik der NSDAP spielten die kurzen Filme ohne Spielhandlung eine wichtige Rolle: Ab 1934 sicherte eine Anordnung, dass vor jedem Spielfilm mindestens ein Kulturfilm gezeigt wurde, später wurde dann sogar eine halbe Stunde Vorprogramm Pflicht: "Was den Unterhaltungsfilm an primärer Naziideologie abging, wurde von den Kulturfilmen mehr als wettgemacht. Die Hauptfilme mochten Revuen und Romanzen zeigen, die Kulturfilme nahmen ihnen die Bürde der Weltanschauung ab." Hartmut Bitomsky: *Der Kotflügel eines Mercedes-Benz. Nazi-Kulturfilme*. In: Ders.: *Kinowahrheit*. Hrsg. von Ilka Schaarschmidt. Berlin 2003, S. 42.

23 Ernst Karpf weist darauf hin, dass sich die "drei wichtigsten Nazi-Propagandafilme" (er bezieht sich hier auf *Jud Süß*, *Ohm Krüger* und *Kolberg*) "als historische Stoffe ausgeben". Ernst Karpf: *Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film*. In: Ders. (Hrsg.): *Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film*. Frankfurt am Main 1992, S. 19.

Neben den Filmen von Straub/Huillet, Kluge, Farocki, Bitomsky und anderen ist hier vor allem auch das Werk Hans-Jürgen Syberbergs von Interesse, der 1977 mit *Hitler - Ein Film aus Deutschland* die Auseinandersetzung mit dem »Filmemacher Hitler«²⁴ auf die Spitze trieb. So unterschiedlich die Regisseure und ihre Vorgehensweisen auch waren, so eint ihre Filme doch ein tiefes Misstrauen gegen die Macht der Bilder und deren Anspruch, Wirklichkeit zu zeigen, schreibt auch Eike Wenzel: "Es sind Filme, die nicht stringent einen Themenkomplex der historischen Welt aufarbeiten, sie beanspruchen gerade nicht, einen Aspekt der historischen Welt oder gar diese historische Welt in toto zu repräsentieren, Wirklichkeit zu enthüllen."²⁵ Anstatt feststehende Bedeutungen anzubieten, verwickeln die Filme den Zuschauer so in einen Prozess des Nachdenkens über deutsche Geschichte.

Eine interessante Sichtweise auf diese Entwicklung ergibt sich aus der Filmtheorie von Gilles Deleuze.²⁶ Der Aufbruch des Neuen Deutschen Films erscheint darin als Teil einer weitaus umfassenderen Transformation des kinematographischen Bildes, die sich in Folge des zweiten Weltkrieges und seinen globalen Erschütterungen ereignete: Das

24 Hans-Jürgen Syberberg: *Hitler - Ein Film aus Deutschland*. Reinbek 1978, S. 145. "Die Frage ist, ob er Nürnberg nicht überhaupt für die Riefenstahl organisierte, [...], und überspitzt, ob nicht der ganze Zweite Weltkrieg gemacht wurde als teurer Kriegsfilm für die abendlichen Vorführungen der Wochenschau-Ausschnitte in seinem Bunker." Hans-Jürgen Syberberg: *Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus dem letzten Jahr*. München 1981, S. 74 f. Als Referenz ist hier Walter Benjamin zu nennen, zu dessen These vom Faschismus als Ästhetisierung der Politik die Äußerungen Syberbergs jedoch gravierende Differenzen aufweisen. Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1935], Frankfurt am Main 2003, insb. S. 42 ff.

25 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 3.

26 Dargelegt hat Deleuze sie in den in den achtziger Jahren verfassten Bänden *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (Frankfurt a. M. 1998) und *Das Zeit-Bild. Kino 2* (Frankfurt a. M. 1999). Hinweise von ihm finden sich auch in *Unterhandlungen 1972-1990* (Frankfurt a. M. 1993). Zur Konkretisierung seiner Thesen ziehe ich hauptsächlich zwei Bücher zu Rate: Zum einen Elisabeth Büttners *Projektion. Montage. Politik*. (Wien 1999). Ihr geht es darin um Parallelen im Denken Deleuze' und der Arbeit Godards, doch auch im Hinblick auf die hier in Rede stehenden Filme waren ihre Ausführungen hilfreich. Die bereits zitierte Arbeit von Eike Wenzel führt Deleuze' Theorie zwar in die Betrachtung von Geschichtsdarstellung im Film ein, verwirft sie dann aber wieder zugunsten des oben erwähnten Realismus-Dispositivs. Dennoch fanden sich in seinem Text für meine Arbeit wertvolle Hinweise.

im klassischen Hollywoodrealismus in idealtypischer Weise verkörperte Kino des »Bewegungs-Bildes« wird, beginnend mit dem Neorealismus, von einem neuen Kino, das auf einem direkten »Zeit-Bild« basiert, abgelöst. Mit dieser Abkehr befreit sich der Film von klar definierten räumlichen Zusammenhängen und einer aus sukzessiven Einstellungen hervorgehenden chronologisch ablaufenden Zeit ebenso wie vom Primat eines Handlungsablaufs, der die Bilder und ihre Montage einem sensomotorischen Schema verpflichtet; ein "Kino der Zeit"²⁷ mit neuen Montagekonzeptionen entsteht. Im Zuge dieser Entwicklung gehen die akustischen und visuellen Elemente des Bildes neue Beziehungen zueinander ein, die bewirken, "dass das Bild als ganzes nicht mehr nur gesehen, sondern »gelesen« werden muss;"²⁸ eine Analytik oder Pädagogik des Bildes wird konstituiert. Und schließlich wird das Bild Gedanke: Es entsteht ein »Kamera-Bewusstsein«, "für das nicht mehr die Bewegungen bestimmend sind, die es verfolgt oder ausführt, sondern die mentalen Relationen, die es einzugehen vermag. Dieses Kamera-Bewußtsein stellt Fragen, formuliert Antworten, führt zu Einwänden und Provokationen, bildet Theoreme, Hypothesen und Experimente [...]"²⁹ Die Herausbildung des Zeit-Bildes (das auch die Trennung in Dokumentar- und Spielfilm hinfällig werden lässt³⁰), die aufs Engste mit gesellschaftlich-politischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen verknüpft ist, stellt aber keine vollständige Ablösung des einen durch den anderen Bildtypus dar. Deleuze betont, dass der überwiegende Teil der Filmproduktion auch weiterhin auf Grundlage des Bewegungs-Bildes geschehe.³¹ Ebenso dient bei ihm die strikte Gegenüberstellung der beiden Bildarten vor allem der theoretischen Verdeutlichung ihrer Unterschiede; betrachtet man die Filme, finden sich meist Zwischenformen: "Zwischen Bewegungs-Bild und Zeit-Bild gibt es eine Vielzahl möglicher Überleitungen, eine Vielzahl unmerklicher und uneinheitlicher Übergänge."³² Angesichts der neuen Technologien des Videos, des elektronischen und

27 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a. O., S. 37

28 Ebd. Die Formulierung »gelesen« darf hier nicht als Anlehnung an eine linguistisch orientierte Filmsemiologie verstanden werden, von der sich Deleuze abgrenzt, wie später deutlich werden wird.

29 Ebd., S. 38.

30 "Diesen Antagonismus höhlt das Kino des Zeit-Bildes aus." Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 24

31 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 276.

32 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 346.

digitalen Bildes sieht Deleuze, in gedanklicher Verwandtschaft mit dem Filmkritiker und Essayisten Serge Daney, nun ein "drittes Zeitalter"³³ des Bildes heraufziehen, ohne dessen Funktionen und Merkmale bereits eindeutig bestimmen zu wollen. Zwei gegenläufige Kräfte sieht er für dessen Entwicklung als maßgeblich an: zum einen die Entwicklung des Fernsehens, "insofern es mit dem Film konkurrierte, ihn tatsächlich »realisierte« und »generalisierte«"³⁴ - das Fernsehen tendierte für Deleuze allerdings von Beginn an dazu, ästhetische Möglichkeiten zugunsten seiner sozialen Funktionen zu unterdrücken³⁵, es ist für ihn vor allem "Sozialtechnologie im Reinzustand"³⁶ - zum anderen die Entwicklung des Films, die diesen neuen Herausforderungen mit neuen ästhetischen Konzepten zu begegnen versucht.

In meiner Arbeit werde ich nun zunächst die Grundlagen von Deleuze' Filmtheorie darlegen. Unterschiedliche Herangehensweisen an die Darstellung von Geschichte werde ich dann zuerst an der Gegenüberstellung zweier Filme untersuchen, die sich beide mit dem »Deutschen Herbst« des Jahres 1977 beschäftigen: Zum einen die erwähnte Kollektivproduktion *Deutschland im Herbst*, zum anderen der zwei Jahrzehnte später fürs Fernsehen produzierte Zweiteiler *Todesspiel* von Heinrich Breloer. Beide Filme beinhalten dokumentarische Aufnahmen und fiktive Spielszenen, in beiden gibt es Interviews und Off-Kommentare, Originalton und Musik. Dennoch sind die Unterschiede gewaltig: *Deutschland im Herbst* richtet sein Augenmerk auf kollektive Befindlichkeiten; er bleibt (nicht nur aufgrund seiner Episodenstruktur) bruchstückhaft; der Film assoziiert, ohne Bedeutungen festschreiben zu wollen - und ist so ein gutes Beispiel für die beschriebenen Versuche, sich in Filmen mit Geschichte zu beschäftigen, ohne dem Zuschauer ein geschlossenes Welt- und Geschichtsbild zu präsentieren. *Todesspiel* wirkt dagegen wie aus einem Guss; die aus unterschiedlichen Quellen stammenden Bilder und Töne werden hier zu einer flüssigen Story montiert. Der Film versucht eine minutiöse Rekonstruktion der Ereignisse im »Volksgefängnis«,

33 Gilles Deleuze: *Brief an Serge Daney: Optimismus, Pessimismus und Reisen*. In: *Unterhandlungen 1972-1990*, a.a.O., S. 105.

34 Ebd., S. 106.

35 Ebd., S. 110.

36 Ebd.

an Bord der »Landshut« und der Beratungen des Krisenstabes; er versucht all das zu zeigen, was damals aufgrund der zeitweiligen Nachrichtensperre, vor allem aber, weil eben keine Kameraleute z.B. an Bord der Lufthansa-Maschine waren, ungezeigt blieb. In seiner Montage von nachgestellten Szenen, Archivmaterial und Interviews kann der Film als ein Prototyp der heute gängigen Fernseh-Geschichtsästhetik, wie etwa Guido Knopp sie beinahe allabendlich auf den Schirm bringt, gesehen werden³⁷ - in seiner Erzählweise steht er ganz in der Tradition des Genres »Doku-Drama«³⁸ (das mit dem mehrteiligen amerikanischen Fernsehfilm *Holocaust*, 1979 in Deutschland gesendet, zu einem Höhepunkt an öffentlicher Aufmerksamkeit gelangt war). Wie eine Analyse dieser sehr unterschiedlichen Filme im Abgleich mit den Thesen Deleuze' zeigen wird, folgt *Todesspiel* sehr weitgehend den klassischen Schemata des Bewegungs-Bildes und setzt so zugleich auch das Modell einer objektiven Wahrheit/Wirklichkeit voraus, die der Film (re)präsentiert. *Deutschland im Herbst* ist dagegen ein Beispiel für einen Film, der in vielerlei Hinsicht Deleuze' Konzept des Zeit-Bildes entspricht, in dem ein solches Wahrheitsmodell sehr grundsätzlich in Frage gestellt wird: In Anlehnung an Nietzsches »Wille zur Macht« sieht er die »Mächte des Falschen« als die treibende Kraft des modernen politischen Films, wie ich dann im vierten Kapitel dieser Arbeit nachvollziehen werde.

Dass sich das Fernsehen, nicht zuletzt zur kostensparenden Wiederverwertung des in den ständig wachsenden Archiven³⁹ gelagerten Filmmaterials, wieder und wieder mit Geschichte befasst - wobei sich die Themenstellung dessen, was für die Gegenwart gerade interessant sein soll, meist an entsprechenden Jahrestagen orientiert - und in

37 Auch Breleoer hat diesen Weg seitdem nicht mehr verlassen. Erst kürzlich war von ihm der Mehrteiler *Speer und Er* zu sehen, der nach dem gleichen Muster wie *Todesspiel* funktionierte.

38 Vgl. Serge Daney: *Das amerikanische Doku-Drama*. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hrsg. von Christa Blümlinger. Berlin 2000, S.228 ff.

39 Aus denen jedoch immer wieder die gleichen ikonischen Bilder entnommen werden: "Wir sehen immer wieder die gleiche Planierdraht [bei den Arbeiten nach der Befreiung des KZ Bergen-Belsen, L.E.], den gleichen Bombenteppich, der auf Vietnam niedergeht, immer die gleichen Jubelperser beim Schah-Besuch." Christian Petzold, zitiert nach: Dorothea Hauser, Andreas Schroth: *Das Thema ist erledigt. Gespräch mit Romauld Karmakar, Christian Petzold und Andres Veiel zum Politischen im deutschen Film*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 4/2002, a.a.O., S. 54.

seiner Geschichtsdarstellung, allen Zweifeln an der Eindeutigkeit der Wirklichkeit und deren (filmischer) Repräsentierbarkeit zum Trotz (oder möglicherweise gerade wegen dieser Zweifel), darauf zu beharren scheint, alles genau so zeigen zu wollen "wie es wirklich war", kann auch im Kino nicht ohne Konsequenzen bleiben. Petzold, Veiel und Roth etwa versuchen in ihren eingangs erwähnten Filmen, jeder auf seine Weise, ein Gegengewicht zu schaffen zu einer gängigen Fernsehästhetik, deren Ablehnung sie hinreichend bekundet haben: Christian Petzold ging in seiner Einschätzung sogar so weit, Parallelen zwischen den heutigen Fernseh-Features und den bereits erwähnten Kulturfilmen zu ziehen: "Guido Knopp z.B. macht im Grunde mit den selben Mitteln seine Filme wie die Reichskultur- und Nazi-Kulturfilmer es auch gemacht haben. Das ist das Entsetzliche."⁴⁰ Er bezieht sich dabei vor allem auf den von ihm als belehrend empfundenen voice-over-Kommentar, der, so pflichtet Andres Veiel ihm bei, "alles noch mal und noch mal erklären und letztlich die Bilder entmündigen muß, damit der Zuschauer auch ganz sicher merkt worum es geht."⁴¹ Anstelle einer solchen Form von Geschichtsdarstellung, die keine Fragen offen lässt und die jüngere Vergangenheit damit nicht einfach thematisiert, sondern vielmehr "erledigt",⁴² plädieren die Regisseure der jüngsten deutschen Kinofilme zum Thema RAF - teilweise in Anlehnung an die Konzepte des Neuen Deutschen Films - für eine filmische Auseinandersetzung mit Geschichte, die nicht auf Eindeutigkeiten reduziert bleibt.⁴³ Eine von Deleuze inspirierte Betrachtung von Andres Veiels *Black Box BRD* und Christopher Roths *Baader* fragt daher abschließend, mit welchen ästhetischen und narrativen Mitteln heute etwas von der in die Gegenwart reichenden historischen Wirklichkeit gezeigt werden kann, ohne dabei Wahrheit ein für allemal festschreiben zu wollen - und somit einen lebendigen Diskurs über Geschichte zu ermöglichen.

40 Christian Petzold, zitiert nach: Ebd., S. 50.

41 Andres Veiel, zitiert nach: Ebd., S. 49. Christian Petzold verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Rolle der Filmmusik, der in vielen der Produktionen eine ähnlich belehrende Funktion wie dem Kommentar zukomme (vgl. ebd., S. 50).

42 "So ähnlich wie meine Eltern sich irgendwelche Chronikbände zu Weihnachten schenken, hat man dann Übersichten, mit denen man vielleicht in einer Quizshow ein paar Fragen beantworten kann, aber alles andere ist dann erledigt. Und Breloers *Todesspiel* ist genau so ein Film gewesen." Christian Petzold, zitiert nach: Ebd., S. 45.

43 Vgl. ebd., S. 49.

2. Gilles Deleuze' Philosophie des Films

Gilles Deleuze, geboren 1925, hat wie viele französische Intellektuelle nach seinem Studium zunächst einige Jahre als Gymnasiallehrer gearbeitet, seine wissenschaftliche Karriere begann dann Ende der sechziger Jahre. Er schrieb Werke über Spinoza, Kant, Nietzsche, Bergson und Foucault, außerdem auch zahlreiche Arbeiten zu Kunst und Literatur, teilweise zusammen mit dem Psychoanalytiker Félix Guattari. Im Laufe der Siebziger Jahre mehrten sich in seinen Texten bereits die Verweise und Anspielungen auf das Kino¹, Anfang der Achtziger verfasste er dann die beiden Bücher zum Film. In seinen Texten, die sich durch ein "fremdartig anmutendes, chaotisches Vokabular"² einer vorschnellen Lektüre verweigern, verwahrt Deleuze sich des Schreibens »über« seinen Gegenstand: Er habe, so Friedrich Balke und Josef Vogl, "nicht über Spinoza und Leibniz, nicht wie Nietzsche und Foucault geschrieben, er hat vielmehr mit ihnen und in ihnen geschrieben, und das in einem ganz spezifischen Sinn. Weder Kommentar noch Interpretation, inszenieren die Texte von Deleuze vielmehr Begegnungen, Zusammentreffen und Konjunktionen, die zugleich Verfremdungen sind und die innere Einheit der Modelle und Denksysteme aufbrechen."³ In seinem Buch »über« Foucault schreibt Deleuze: "Man muss die Wörter und Dinge, Erfahrungen und Begriffe aufsprengen und öffnen, um ihre Entstehungen, das darin eingekapselte Wissen, die eingelagerten Affekte und Werte, die aktiven oder reaktiven Kräfte zu befreien."⁴ In seinen Schriften verfolgte auch er jene Erneuerung der Philosophie, die mit Nietzsches genealogischer Frage begann und ihre Zuspitzung dann in Foucaults »Archäologie des Wissens« fand: "Auch bei Deleuze ein »historisches Apriori« und ein Denken geschichtlicher Kontingenz, und gerade in dem Maße, wie er sich mit einem Gestus der

1 Vgl. Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 23.

2 Hans-Thies Lehmann: *Rhizom und Maschine. Zu den Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 5, Stuttgart 1984, S. 542.

3 Friedrich Balke, Joseph Vogl: *Fluchtlinien der Philosophie*. In: Dies. (Hrsg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*. München 1996, S. 8. Foucault sprach in diesem Zusammenhang von einem »theatrum philosophicum« bei Deleuze, einer Art epischem Theater der Philosophie, in dem das Eigene zur Maske des Fremden werde (Michel Foucault: *Theatrum philosophicum*. In: Gilles Deleuze, Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Berlin 1977, S. 21 ff.).

4 Gilles Deleuze: *Foucault*. Frankfurt am Main 1987, S. 75 f.

Abwehr vom Vormund der akademischen Philosophiegeschichte befreit, vollzieht seine Reflexion zugleich ein Denken der Geschichte der Philosophie."⁵ Doch gerade eine Philosophie, die sich als Kritik ihrer Wertsetzungen versteht, muss sich nach Deleuze im gleichen Atemzug auf den unhistorischen Moment ihres eigenen Werdens berufen: "Die Philosophie läßt sich nicht auf ihre Geschichte reduzieren, weil sich die Philosophie von dieser Geschichte stets losreißt, um neue Begriffe zu erschaffen, die wieder in Geschichte verfallen, aber nicht von ihr herkommen. [...] Ohne die Geschichte bliebe das Werden unbestimmt, bedingungslos, aber das Werden ist nicht geschichtlich."⁶ Das Unhistorische der Begriffs-Schöpfung korrespondiert für ihn mit einem Anfang, "der selbst schon mannigfaltig, Verzweigung von Verzweigungen ist."⁷

In einem Abschnitt mit dem Titel »Die Brauchbarkeit der Theorie im Kino« stellt er nun auch das Kino, die vom Film und über den Film hervorgebrachten Konzepte in diesen Zusammenhang: "Theorie ist ebenso wie ihr Gegenstand etwas, das man macht [...]. Sie ist eine Praxis der Begriffe, und es gilt, sie hinsichtlich anderer Praktiken, mit denen sie interferiert, zu beurteilen. Eine Theorie des Kinos handelt nicht »über« das Kino, sondern über die vom Kino hervorgebrachten Begriffe, die im Verhältnis zu anderen Begriffen stehen, die mit anderen Praktiken korrespondieren."⁸ Somit sei es Sache der Philosophie, zum Kino, verstanden als eine Praxis der Bilder und Zeichen, "die Theorie (im Sinne begrifflicher Praxis) zu liefern."⁹ In seinen beiden Kinobüchern

5 Friedrich Balke, Joseph Vogl: *Fluchtlinien der Philosophie*, a.a.O., S. 7.

6 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main 1996, S. 110.

7 Friedrich Balke, Joseph Vogl: *Fluchtlinien der Philosophie*, a.a.O., S. 8. Wichtig ist in diesem Kontext das »Rhizom«, der Wurzelstock der sich nach allen Seiten verzweigt. Er wurde von Deleuze und Guattari als Gegenbild entworfen zum traditionellen Denken, das dem System des Baums entspricht - mit Zentrum, Entwicklung, Hauptachse und hierarchischer Struktur: "Dem stellen Deleuze und Guattari die These entgegen, dass alles Produktive sich nur durch *unsystematische* Verbindung, durch ein unerwartetes »Ko-funktionieren« von Elementen unterschiedlicher Art einstellt. Realität ist nicht Substanz, sondern stets Aktualität, Prozess, Produktion." Hans-Thies Lehmann: *Rhizom und Maschine*, a.a.O., S. 543. Für Lehmann ist das Rhizom vor allem auch zeitgeschichtlich interessant, "als Niederschrift der Parole des Pariser Mai 1968 »Die Phantasie an die Macht«." Ebd., S. 549.

8 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 358.

9 Ebd.

inszeniert er nun ein der oben beschriebenen Denkweise entsprechendes produktives Aufeinandertreffen der großen Werke der Filmgeschichte mit der Philosophie Henri Bergsons. Kurz vor der Entstehung des Kinos entwickelt, hätten dessen Thesen, insbesondere die 1896 in *Materie und Gedächtnis*¹⁰ etablierten Begriffe des Bewegungs- und des Zeitbildes, so Deleuze, "wie eine Prophezeiung die Zukunft oder das Wesen des Films" vorweggenommen.¹¹ Bergson selbst sah jedoch seine Thesen in der neuen Erfindung keineswegs verkörpert, das Kino lehnte er zeitlebens als bloße technische Verwirklichung einer uralten Illusion ab. In *Schöpferische Entwicklung* diente ihm der Filmapparat dann als Metapher für eine Limitierung des menschlichen Geistes, den »kinematographischen Mechanismus des Denkens«.¹² Deleuze bewertet Bergsons Ablehnung des Kinos indes nicht sonderlich hoch, die Verwirklichung seiner Thesen im Film habe Bergson zum damaligen Zeitpunkt noch nicht absehen können: "Das Wesen einer Sache erscheint niemals zu Anfang, sondern im Verlauf ihrer Entwicklung, sobald ihre Kräfte sich gefestigt haben.[...] Gilt das für den Film nicht genauso?"¹³ Im Rückblick auf nahezu ein Jahrhundert Filmgeschichte offenbart sich das Kino für Deleuze nun als »Bergsonsches Universum«. Er sieht dessen Thesen in den Stilmitteln und Erzählstrukturen des Films verkörpert und verbindet sie mit einer ganzen Reihe von weiteren ästhetischen und philosophischen Konzepten.¹⁴ Beginnen

10 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*. Hamburg 1991.

11 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*, a.a.O., S. 16.

12 Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich 1967, S. 309.

13 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 15.

14 Außer auf die Thesen Bergsons bezieht sich Deleuze bei der Klassifizierung der verschiedenen Filmbilder und ihrer spezifischen Zeichen vor allem auf Charles Sanders Peirce, dessen zu Beginn des 20. Jahrhunderts entwickelte Klassifikation der Zeichen relativ unabhängig vom linguistischen Modell zu sehen ist (vgl. Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften*. Band 1, Frankfurt am Main 2000). Damit kommt er dem Ansatz Deleuze' entgegen, der das Kino als ein System vorsprachlicher Bilder und Zeichen versteht. Eine von der Linguistik hergeleitete Filmtheorie, wie sie etwa Christian Metz entwickelte, verkenne dagegen das Besondere des Mediums Film: "Man kann also davon ausgehen, dass der Bezug auf das linguistische Modell ein Umweg ist, den man möglichst vermeiden sollte." Gilles Deleuze: *Über das Bewegungs-Bild*. In: *Unterhandlungen 1972-1990*, a.a.O., S. 80. Der Bezug auf Peirce wird im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich dargestellt werden, denn er ist für das hier behandelte Thema meines Erachtens eher zu vernachlässigen.

möchte ich die Betrachtung von Deleuze' Filmtheorie daher mit einem Blick auf die Philosophie Bergsons, insbesondere auf jene Thesen, die der gesamten Deleuzeschen Filmtheorie zugrunde liegen. Die vor allem für das Konzept des Zeit-Bildes wichtige Gedächtnistheorie Bergsons wird dann an späterer Stelle behandelt.¹⁵

2.1. »Der kinematographische Mechanismus des Denkens«

Am Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts erschien Bergsons Philosophie vielen seiner Zeitgenossen, die eine grundlegende Umbewertung des Zeitempfindens¹⁶ erlebten, als Befreiung von einer umfassenden technisch-wissenschaftlichen Rationalisierung des Lebens. Er habe, so Klippel, in seiner Lebensphilosophie Argumentationen entwickelt, "die die Möglichkeiten einer naturwissenschaftlichen Fundierung von Subjektivität und Zeitlichkeit heftig attackierten."¹⁷ Als einen für den von der Wissenschaft eingeschlagenen Weg totaler Quantifizierung paradigmatischen Kulminationspunkt und damit als implizites Angriffsziel Bergsons sieht sie die Experimente von Etienne-Jules Marey, dessen Interesse in der Zerlegung und Messung der Bewegung bestand und der die von Edward Muybridge begonnene Chronophotographie weiterentwickelte.¹⁸ Mit der Ansicht, Bewegung sei nicht mehr als das Verhältnis der Zeit zum Raum, stand er Bergson fundamental gegenüber. Eine solche Zergliederung der Dauer, so Bergson, nehme den einzelnen Momenten alles Qualitative und reduziere sie auf das Messbare.¹⁹ Dagegen bietet sein Konzept einer lebendigen Zeit als Dauer, wie Klippel zu Recht formuliert, eine "großartige Antithese gegen das mechanistische Denken."²⁰

15 Vgl. S. 30. Die dortige Abhandlung über Bergson stützt sich ebenso wie die nun folgende außer auf die Texte von Deleuze und Bergson selbst vor allem auf das ihm gewidmete Kapitel in Heike Klippels *Gedächtnis und Kino* (Basel 1997). In ihrer Dissertation stellt sie Bezüge her zwischen den Gedächtnistheorien der vorigen Jahrhundertwende und dem im Entstehen begriffenen Kino.

16 Markiert durch die Pole einer umfassenden Standardisierung der Zeit auf der einen und einer extremen Subjektivierung, etwa bei Proust und Joyce, auf der anderen Seite. Vgl. ebd., S. 14 f.

17 Ebd., S. 67.

18 Ebd.

19 Eine Wissenschaft, die so verfähre, experimentiere letztlich "ausschließlich um zu messen." Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, a.a.O., S. S. 336.

20 Heike Klippel: *Gedächtnis und Kino*, a.a.O., S. 70.

Im Begriff der Dauer begreift Bergson das sich beständig im Wandel befindende, ununterbrochene Werden²¹; wenn sie sich teilt, dann ändert sich das Wesen der Dauer, "im Unterschied zur quantitativen und numerischen Vielheit ist sie eine qualitative und kontinuierliche Vielheit."²² Als unausweichliche Eigenschaft des Verstandes benennt Bergson aber den Zwang zur Quantifizierung: Um etwa über Empfindungen sprechen zu können, sei man gezwungen, von geringerer oder stärkerer Intensität zu reden. Wie Bergson zunächst an zahlreichen Beispielen wie Leidenschaft oder Betrübnis zeigt, "haben die tieferen Bewußtseinszustände keine Beziehung zur Quantität; sie sind reine Qualität, sie vermischen sich [...] Die Dauer, die sie so erzeugen, ist eine solche, deren Momente keine numerische Mannigfaltigkeit ausmachen."²³ Um mitgeteilt zu werden, müssten diese Zustände aber getrennt und voneinander unterschieden werden: "In der Entäußerung werden sie der gegenständlichen Welt anverwandelt, gewinnen ein Eigenleben als objektive Gegebenheiten - die innere Dauer wird territorialisiert."²⁴ Im Bewusstsein gebe es ein virtuelles Nebeneinander der miteinander verschmolzenen Vorstellungskomplexe, die nicht in einem Kausalverhältnis zueinander stehen: "[...] auch wenn unterschiedliche Vorstellungen zu unterschiedlichen Zeiten an Dominanz gewinnen, so muß dies nicht heißen, daß sie einander ursächlich bedingen und in einer Reihe aufeinander folgen."²⁵ Das durch die Verdinglichung verborgene Ich der Dauer, in dem alles mit allem in Beziehung steht, sei zwar introspektiv erreichbar,²⁶ aufgrund der unumgänglichen Analyse, die diese Bewusstseinszustände wieder trennt, sei es jedoch unmöglich, "wiederzugeben, was unsre Seele fühlt; der Gedanke bleibt inkommensurabel mit der Sprache."²⁷ Um handeln zu können, orientiere sich auch die Wahrnehmung des Menschen an einzelnen, isolierten Momenten, denn das praktische Interesse richtet sich auf Resultate. Wie Bergson es am scheinbar simplen Vorgang

21 "Sie ist ein Übergang und ein Wandel; ein *Werden*, aber ein Werden, das dauert, und ein Wandel, der selbst Substanz ist." Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*. Hamburg 1989, S. 53.

22 Heike Klippel: *Gedächtnis und Kino*, a.a.O., S. 89.

23 Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*. Hamburg 1994, S. 103.

24 Heike Klippel: *Gedächtnis und Kino*, a.a.O., S. 72.

25 Ebd., S. 74.

26 Henri Bergson: *Zeit und Freiheit*, a.a.O., S. 123 f.

27 ebd., S. 124.

des Heben eines Arms verdeutlicht, fassen wir auch Bewegung lediglich als eine Aufeinanderfolge statischer Zustände auf.²⁸ Aus einer kontinuierlichen Bewegung werden einzelne Momente hervorgehoben, gleichzeitig wird eine unüberschaubare Vielfalt von Bewegungen auf ein Schema reduziert, zu einer "Bewegung überhaupt"²⁹ zusammengefasst. Die "Wahrheit" der Bewegung entgehe uns aber, ebenso wie das Leben, das ununterbrochene Werden, von einer Philosophie, die sich des handlungsorientierten Denkens bedient, folglich nicht gefasst werden könne: "Das Werden ist unendlich vielfältig. [...] Der Kunstgriff unserer Wahrnehmung, wie unseres Intellekts, wie unserer Sprache, besteht darin, aus all diesen höchst verschiedenen Arten des Werdens die eine Vorstellung des Werdens zu ziehen, eines unbestimmten Werdens, einer bloßen Abstraktion, die von sich aus nichts sagt, und an die wir sogar selten genug denken."³⁰ Diese Funktionsweise alltäglicher Erkenntnis entspricht für Bergson dem Verfahren des Kinematographen, aus statischen Einzelbildern eine künstliche Bewegung zu rekonstruieren, die nicht in den Bildern selbst ist, sondern erst im "Apparat" erzeugt wird: "Von der vorübergleitenden Realität nehmen wir sozusagen Momentbilder auf, und weil diese Realität charakteristisch zum Ausdruck bringen, so genügt es uns, sie längs eines abstrakten, gleichförmigen, unsichtbaren, auf dem Grund des Erkenntnisapparates liegenden Werdens aufzureihen, um nachzubilden, was das Charakteristische dieses Werdens selbst ist. [...] Ob es sich nun darum handle, das Werden zu denken oder auszudrücken, ja es wahrzunehmen, wir tun nichts weiter, als einen inneren Kinematographen in Tätigkeit zu setzen. [...] Der Mechanismus unseres gewöhnlichen Denkens ist kinematographischen Wesens."³¹

Bergson bezeichnet mit der Metapher des Kinematographen also eine der Praxis verpflichtete Funktionsweise des Verstandes, in der das räumliche, quantifizierende Element das zeitliche, qualifizierende dominiert. Anders als etwa die Phänomenologie,

28 Henri Bergson: *Schöpferische Entwicklung*, a.a.O., S. 298. "Wohin wohl kämen wir da, wenn wir alle in ihm enthaltenen einfachsten Zusammenziehungen und Spannungen im voraus ausdenken, ja sie in währendem Vollzuge eine um die andere wahrnehmen wollten." Ebd.

29 Ebd., S. 303.

30 Ebd., S. 302.

31 Ebd., S. 303 f.

die den Film der natürlichen Wahrnehmung gegenüberstellt, sieht Bergson beide auf einer Linie - und beide der gleichen Limitierung unterlegen. Ausgehend von der Frage "ist die Reproduktion der Illusion nicht in gewisser Weise auch ihre Korrektur?"³² widerspricht hier Deleuze. Auch wenn der Film mit Phasenbildern arbeite, sei die Bewegung im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben. Anders als bei der "Illusion" der alltäglichen Wahrnehmung, die "oberhalb der Wahrnehmung [...] durch die Voraussetzungen, die die Wahrnehmung im Subjekt ermöglichen,"³³ korrigiert werde, sei die Bewegungsillusion des Films beim Erscheinen der Bilder für den Zuschauer ja bereits korrigiert: "Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte - er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild. Sicher liefert auch er einen Schnitt, aber einen beweglichen, keinen unbeweglichen Schnitt plus abstrakte Bewegung."³⁴ Diese Wendung erlaubt es Deleuze, den Film den von Bergson in *Materie und Gedächtnis* entworfenen Bewegungs- und Zeitbildern zuzuordnen und ihm somit die Fähigkeit zuzusprechen, teils indirekte, teils direkte Bilder der Dauer zu liefern, wie die nun folgende Betrachtung seiner "Anwendung" der Thesen Bergsons zeigen wird.

2.2. »Das Auge ist nicht die Kamera, es ist die Leinwand«

Die erste philosophische Neuerung Bergsons, die Deleuze' Filmtheorie inspiriert, betrifft die absolute Identität von Materie und Licht, aus der sich die Identität von Bewegung und Bild ableitet. Der Begriff des Bildes dient Bergson in *Materie und Gedächtnis* zur Vermittlung zwischen Geist und Materie, zwischen den Bereichen von Subjektivität und Objektivität. Er umfasst den Gegenstand und die Vorstellung von ihm gleichermaßen: "Unter »Bild« verstehen wir eine Art der Existenz, die mehr ist als was der Idealist »Vorstellung« nennt, aber weniger als was der Realist »Ding« nennt - eine Existenz, die halbwegs zwischen dem »Ding« und der »Vorstellung« liegt."³⁵ Die Sache und die Vorstellung von ihr seien also ein und dasselbe Bild, allerdings zu zwei verschiedenen Referenzsystemen in Beziehung gebracht: "Da ist einmal ein System

32 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 15.

33 Ebd., S. 14 f.

34 Ebd., S. 15.

35 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, a.a.O., S. I.

von Bildern, das nenne ich meine Wahrnehmung des Universums; in ihm ändert sich alles, von Grund auf, wenn sich an einem bevorzugten Bilde, meinem Leib, leichte Veränderungen vollziehen. Dieses Bild befindet sich im Mittelpunkt, nach ihm richten sich alle anderen; [...] Und da sind andererseits dieselben Bilder, aber jedes nur auf sich selbst bezogen; zweifellos einander beeinflussend, aber doch so, daß die Wirkung immer im genauen Verhältnis zur Ursache steht: das nenne ich das Universum."³⁶ Während die traditionelle Philosophie "das Licht mehr dem Geist zuordnete und aus dem Bewußtsein ein Strahlenbündel machte, das die Dinge aus ihrer ursprünglichen Dunkelheit holte"³⁷, so Deleuze, bedürften die Dinge bei Bergson somit keiner Illumination durch einen Blick, keines intentionalen Bewusstseins. Alle Ansichten seien bereits von vornherein vorhanden, "die Photographie [...] von allen Punkten des Raumes aus im Innern der Dinge schon aufgenommen und schon entwickelt."³⁸ Das Licht brauche aber eine Fläche, die es auffängt und aus dem Bild an sich ein konkretes Bild, ein Objekt des Sehens, absorbiert: "Genau das zeigt Bergson: Das Bild ist von sich aus leuchtend oder sichtbar, es braucht nur eine »schwarze Leinwand«, die es daran hindert, sich mit den anderen Bildern in alle Richtungen zu bewegen, die das Licht daran hindert, sich zu zerstreuen [...], die es reflektiert und bricht. [...] Das Auge ist nicht die Kamera, es ist die Leinwand."³⁹

Die Lebewesen ließen nun diejenigen äußeren Wirkungen, die ihnen gleichgültig sind, durch sich hindurchgehen, die anderen würden isoliert und somit zur Wahrnehmung: "Alle Einflüsse von allen Punkten aller Körper wahrnehmen, hieße zum materiellen Gegenstände werden. Bewußt wahrnehmen heißt wählen, und das Bewußtsein besteht vor allem in diesem praktischen Unterscheidungsvermögen."⁴⁰ Möglich werde das den

36 Ebd., S. 9 f.

37 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 90.

38 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, a.a.O., S. 23.

39 Gilles Deleuze: *Über das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 82.

40 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, a.a.O., S. 35. Eine so definierte Wahrnehmung, darauf weist Deleuze mehrfach ausdrücklich hin, füge ihrem Gegenstand nichts hinzu: "[...] im Gegenteil, in ihr ist »weniger«. Wir nehmen das Ding wahr unter Abzug dessen, was uns in Bezug auf unsere Bedürfnisse nicht interessiert." Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 93.

»Lebensbildern« durch das ihnen eigene Intervall zwischen (empfangener) Aktion und (ausgeführter) Reaktion. Während die Dinge unmittelbar und mit all ihren Seiten und Teilen wirken, verfügen die Lebewesen über spezialisierte rezeptive Teile, die die Reize aufnehmen und isolieren. Die Reaktion ist nicht unmittelbar mit der Einwirkung verbunden, die Zeit des Intervalls bleibt für die Wahl und Organisation der Aktion. In einem nichtzentrierten Universum, in dem alles mit allem in Beziehung steht, bildeten die Lebewesen somit »Zentren der Indeterminiertheit«, wie es Deleuze formuliert.⁴¹ Da dem Film die Notwendigkeit des Bezuges auf ein festes Zentrum fehle, könne er diesen Weg nun zurückverfolgen, so Deleuze: "Anstatt von einem nichtzentrierten Zustand der Dinge zur zentrierten Wahrnehmung zu kommen, konnte er in Richtung auf den nichtzentrierten Zustand der Dinge zurückgehen, sich ihm annähern."⁴²

Der zweite Komplex Bergsonscher Thesen, auf denen Deleuze seine Filmtheorie aufbaut, betrifft das bereits angesprochene Verhältnis von Bewegung, Zeit und Dauer. Während in der Antike Bewegung lediglich als Übergang von einer Form oder Idee zur anderen verstanden worden sei, so Deleuze, habe die Wissenschaft der Neuzeit die Bewegung auf beliebige Momente bezogen,⁴³ sei aber der gleichen Täuschung unterlegen wie die antike Wissenschaft, nämlich das Ganze als gegeben vorauszusetzen: "Denn es läuft auf dasselbe hinaus, ob Bewegung aus *erstarrten Posen* oder *unbewegten Schnitten* zusammengesetzt wird: in beiden [Auffassungen, L.E.] verfehlt man die Bewegung, weil man sich ein Ganzes vorgibt, [...] während sich die Bewegung nur herstellt, wenn das Ganze weder gegeben ist noch gegeben werden kann."⁴⁴ Bergsons Philosophie habe es dagegen ermöglicht, "die Hervorbringung des Neuen zu denken, das heißt des Herausgehobenen und Singulären, in welchem Moment auch immer."⁴⁵

41 Vgl. ebd., S. 91 ff.

42 Ebd., S. 86.

43 Der Film habe diesen Paradigmenwechsel dann im Bereich der Kunst vollzogen. Die Bedeutung herausgehobener Momente (etwa das Pathetische bei Eisenstein) stellt für Deleuze keinen Einwand dar, denn diese Momente seien ja gerade keine Aktualisierungsmomente einer transzendenten Form. So setze auch bei Eisensteins das Pathetische das Organische "als organisierte Gesamtheit beliebiger Augenblicke, durch das die Einschnitte hindurch gehen müssen", voraus. Vgl. ebd., S. 18 f.

44 Ebd., S. 21.

45 Ebd.

Denn das Ganze sei bei Bergson gerade nicht zu bestimmen, und zwar "weil es das Offene ist und die Eigentümlichkeit hat, sich unaufhörlich zu verändern oder plötzlich etwas Neues zum Vorschein zu bringen, kurz, zu dauern."⁴⁶ Es sei die Bewegung, über die sich ein Wandel des Ganzen oder der Dauer ausdrücke. Das (stets offene) Ganze müsse hier aber unterschieden werden von künstlich geschlossenen Ensembles. Nicht das Ensemble mit seinen Teilen mache das Ganze aus, sondern es seien die den Objekten gegenüber stets äußerlichen Relationen, die das Ganze bestimmen: "Durch die Bewegung im Raum kommt es zu jeweils wechselnden Positionen der Objekte eines Ensembles. Durch die Relationen hingegen transformiert sich das Ganze oder verändert seine Qualität. Von der Dauer selber oder von der Zeit können wir sagen: sie ist das Ganze der Relationen."⁴⁷ Bewegung habe somit einen doppelten Charakter: Sie sei einerseits das, was sich zwischen den Objekten ereignet, und gebe andererseits das Ganze wieder, indem sie die Objekte, zwischen denen sie sich ereignet, auf das sich wandelnde Ganze bezieht: "Die Objekte oder Teile eines Ensembles können wir als unbewegte Schnitte ansehen; allerdings vollzieht sich die Bewegung zwischen solchen Schnitten und führt die Objekte oder Teile auf die Dauer eines sich wandelnden Ganzen zurück; sie gibt also die Veränderung des Ganzen im Verhältnis zu den Objekten wieder, sie selbst ist ein Bewegungsschnitt der Dauer."⁴⁸ Bergsons Thesen verweisen für Deleuze also auf drei Ebenen: Zunächst die unbewegten Schnitte, die Momentbilder; aber auch Bewegungs-Bilder als bewegliche Schnitte der Dauer sowie direkte Bilder der Dauer, die Zeit-Bilder.⁴⁹

Bezogen auf den Film, erscheinen die dargestellten Figuren oder Objekte als Teile eines (durch die Kadrierung) geschlossenen Ensembles; die Bewegung (der Figuren oder der Kamera) verändere aber nun nicht nur deren Stellung zueinander, sondern beziehe sie auch, entsprechend obiger Darstellung, auf ein sich wandelndes Ganzes, liefere also einen »Bewegungsschnitt« des Ganzen oder der Dauer.⁵⁰ Die Montage mit

46 Ebd., S. 24.

47 Ebd., S. 24 f.

48 Ebd., S. 26.

49 Ebd.

50 Vgl. ebd., S. 36 ff.

ihren Schnitten und eventuell auch falschen Anschlüssen konstituiere nun das Ganze aus diesen Bewegungsschnitten: "Die Montage ist eben die Operation, die sich auf die Bewegungsbilder erstreckt, um an ihnen das Ganze, die Idee, das heißt ein Bild *von* der Zeit freizusetzen."⁵¹ Es sei aber notwendigerweise immer ein indirektes Bild, da es aus den Bewegungs-Bildern und ihren Verhältnissen erschlossen werde, ein direktes Bild der Zeit könne, wie Deleuze im zweiten Band seiner Untersuchung darlegt, erst entstehen, wenn der Film sich von dem sensomotorischen Schema von Einwirkung, Intervall und Reaktion löst, das den Bewegungsbildern zugrunde liege.⁵² Nach diesem Schema bestimmen sich für ihn die verschiedenen Metamorphosen des Bewegungsbildes: Das Wahrnehmungsbild, ein "Ensemble aus Elementen, die auf ein Zentrum einwirken und sich im Verhältnis zu ihm verändern"⁵³, meist eine weite Einstellung (Totale oder Panorama); das Affektbild, entsprechend dem Intervall zwischen Aktion und Reaktion nicht lediglich Bewegungsverlagerung, sondern "Ausdrucksbewegung", dem er vor allem die Großaufnahme des Gesichtes zuordnet; und das Aktionsbild, das die Reaktion des Zentrums, also die Handlung, meist in halbtotale bis halbnahen Einstellungen darstelle.⁵⁴ Aus der Kombination dieser Elemente konstituiere sich nun das »Kino des Verhaltens«⁵⁵, das sich jedoch nicht mit einem einfachen Schema nach Art eines Reflexbogens begnüge: "Der zugrundeliegende Behaviorismus ist komplexer und trägt vor allem internen Faktoren Rechnung. Nach außen hin soll erscheinen, was sich im Innern der Person abspielt, am Schnittpunkt zwischen der Situation, die sie durchtränkt, und der Handlung, in die sie explodieren wird."⁵⁶

51 Ebd., S. 49.

52 Vgl. Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S.53 ff. sowie den folgenden Abschnitt dieser Arbeit.

53 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 322.

54 Darüber hinaus definiert er weitere dem Bewegungsbild zugeordnete Bildtypen: Das Triebbild, angesiedelt zwischen Affekt und Aktion; das Transformationsbild, das die Reflexion mit einbezieht; das mentale Bild, das Relationen ausdrückt und so das Bewegungsbild an seine Grenzen führe: "Es ist ein Bild, das Gegenstände, die eine Eigenexistenz außerhalb des Denkens haben, als Gedankenobjekte behandelt, so wie ja auch die Wahrnehmungsgegenstände durchaus eine Eigenexistenz außerhalb der Wahrnehmung haben. Es muss [...] in ein neues Verhältnis zum Denken treten, in ein direktes Verhältnis, das von dem der anderen Bilder ganz und gar verschieden ist." Ebd., S. 266.

55 Ebd., S. 211.

56 Ebd., S. 215.

Die beiden klassischen Anordnungsweisen der Bewegungs-Bilder beschreibt Deleuze als »große Form« und »kleine Form«: Bei der »großen Form« (SAS') erfordere eine bestimmte Situation (S) eine Handlung (A), die die Situation verändert (S').⁵⁷ Dieser Struktur, auf die sich sowohl der gesamte Film als auch einzelne Sequenzen beziehen können und die ihre archetypische Ausprägung im Duell erfahre, folgten die meisten Spielfilme ebenso wie viele Filme des Dokumentarfilmgenres.⁵⁸ Dagegen stehe am Anfang der »kleinen Form« eine Aktion. Sie decke eine zunächst nicht offen zutage tretende Situation auf, was weitere Handlungen erfordere (ASA'): "Von Handlung zu Handlung wird die Situation erst allmählich sichtbar, verändert sich, liegt schließlich offen zutage oder bewahrt ihr Geheimnis."⁵⁹ Diese Form, die nach Deleuze ihre reichhaltigste Ausprägung in den Gesellschaftskomödien Lubitschs und dem Slapstick von Charlie Chaplin und Buster Keaton fand, habe auch die englische Dokumentarfilmschule der Dreißiger um John Grierson inspiriert: Anstatt eine umgreifende Situation darzustellen, aus der sich das Verhalten quasi "natürlich" herleite, erlaube es die kleine Form, von Verhaltensformen auszugehen, aus denen sich die Situation ergibt, die so nicht als unabhängig bestehend, sondern als veränderbar gezeigt werden könne.⁶⁰ Trotz ihrer Gegensätzlichkeit basieren sowohl die große als auch die kleine Form aber auf dem gleichen sensomotorischen Schema, so Deleuze: "Das senso-motorische Schema hat sich jetzt umgekehrt."⁶¹ Die entscheidende Wandlung vom klassischen zum modernen Film vollzog sich für ihn dann in der »Krise des Aktionsbildes«⁶², in der dieses Schema ganz grundsätzlich in Frage gestellt wurde. Im folgenden Abschnitt werde ich nun die Abkehr vom Bewegungs-Bild und ihre Folgen näher betrachten.

57 Vgl. ebd., S. 194 f.

58 Deleuze führt hier Robert Flahertys *Nanook of the North* (1927) an: Der Film schildert zunächst die lebensbedrohliche Umgebung, auf die Nanook und seine Familie treffen und die das "Duell" mit dem Eis, mit dem Seehund, usw. erfordert: "Hier haben wir es mit einer grandiosen SAS'-Struktur zu tun oder besser mit einer SAS-Struktur, da die Größe von Nanooks Handeln weniger darin besteht, die Situation zu modifizieren, als darin, in einem unbeugsamen Milieu zu überleben." Ebd., S. 196.

59 Ebd., S. 217.

60 Ebd., S. 222. Wegen der Möglichkeit zur "schöpferischen Interpretation der Wirklichkeit" (ebd.) sei dieses Vorgehen vom *cinéma direct* und *cinéma-vérité* wieder aufgegriffen worden, so Deleuze.

61 Ebd., S. 217.

62 Ebd., S. 264.

2.3. »Die Krise des Aktionsbildes«

"Diese Abhandlung ist keine Geschichte des Films"⁶³ - mit diesen deutlichen Worten beginnt Deleuze seine Abhandlung zum Kino, schließlich könnte man geneigt sein, sie als genau das zu lesen, beschreibt sie doch gerade anhand zahlloser Filmbeispiele die Entwicklung vom klassischen zum modernen Film. Mit der klaren Abgrenzung manifestiert er hier vor allem seine Differenz zur herkömmlichen Filmgeschichtsschreibung; Filmgeschichte erscheint ihm eher als eine Art Naturgeschichte: "Ich glaube, daß alle Bilder dieselben Elemente, dieselben Zeichen unterschiedlich kombinieren. Aber zu jedem Zeitpunkt ist nicht jede beliebige Kombination möglich: damit ein Element entwickelt wird, sind bestimmte Bedingungen erforderlich, sonst verkümmert es oder bleibt sekundär. Eher als Abstammung oder Herkunft gibt es Entwicklungsebenen, von denen jede so vollkommen ist, wie sie sein kann. In diesem Sinn muss man eher von Naturgeschichte sprechen als von historischer Geschichte."⁶⁴ Das Zeit-Bild sei somit von Anfang an im Film angelegt gewesen, so Deleuze, doch "einen Körper konnte ihm erst das moderne Kino geben."⁶⁵

Welches waren nun die Bedingungen, die das Entstehen des Zeit-Bildes ermöglichten und/oder es erforderlich machten? Deleuze nennt für die »Krise des Aktionsbildes« zunächst eine ganze Reihe von Ursachen, teils sozialer, wirtschaftlicher, politischer und ethischer Natur, andere unmittelbar Kunst und Film betreffend. Vor allem aber sei es der zweite Weltkrieg mit seinen globalen Folgen als der großen Zäsur in der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts gewesen, der die für das Bewegungs-Bild konstitutiven Verkettungen zwischen Situation und Reaktion in Mitleidenschaft gezogen habe.⁶⁶ Eine vor allem durch Orientierungslosigkeit und Niedergeschlagenheit

63 Ebd., S. 11.

64 Gilles Deleuze: *Über das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 74 f.

65 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 61.

66 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 276 f. Weitere Ursachen seien gewesen: Der "in jeder Hinsicht ins Wanken geratene amerikanische Traum" sowie "das neue Selbstverständnis der Minoritäten"; stärker die Kunst und insbesondere den Film betreffend dann "die Bilderflut und die Bilderinflation sowohl in der Außenwelt wie auch in den Köpfen der Leute" und "das Einwirken neuer experimenteller Erzählweisen in der Literatur auf den Film." Ebd., S. 264.

geprägte sozialpsychologische Kollektivbefindlichkeit⁶⁷ habe sich unmittelbar in einem neuen Kino niedergeschlagen, dessen Figuren nun mehr und mehr ihre Fähigkeit zur Handlung verloren: "Die Personen »wissen« nicht mehr auf Situationen zu reagieren, die sie übersteigen, weil es zu schrecklich ist oder zu schön oder unlösbar..."⁶⁸ Es sei "kaum noch glaubhaft, dass eine globale Situation eine Aktion, die Veränderungen bewirkt, auslösen könnte, und ebenso wenig ist es noch vorstellbar, dass eine Aktion eine Situation veranlassen könnte, sich, und sei es nur teilweise, zu enthüllen"⁶⁹ - als häufiges Motiv in jenen Filmen, die sich von der SAS/ASA-Struktur abzuwenden versuchten, erkennt Deleuze folgerichtig das ziellose Herumstreifen der Figuren durch beliebige Räume, die »balade«.⁷⁰ Ein ideales Beispiel ist hier Wim Wenders' *Falsche Bewegung* von 1975: Nicht nur aufgrund seiner Ästhetik und seiner Erzählung - die von Peter Handke geschriebene Adaption von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* beschreibt eine Odyssee durchs westliche Nachkriegsdeutschland; viele Begegnungen, die keine bleibenden Eindrücke hinterlassen; gegen Ende gesteht Wilhelms Begleiter, in der Nazizeit einen Juden umgebracht zu haben, einen Freund Wilhelms; die Suche nach Sinn und Identität endet dann letztlich in der Leere, in der Isolation - sondern auch wegen seines Titels. Denn es seien vor allem die »abweichenden«, »falschen« Bewegungen gewesen, die den neuen Filmtypus ausmachten, so Deleuze. Während die normale Bewegung durch die Existenz von Zentren definiert sei ("Mittelpunkte von Kreisbewegungen, Gleichgewichtspunkte gegenläufiger Kräfte, Schwerpunkte von Gegenständen, Beobachtungszentren für einen Zuschauer, der in der Lage ist,

67 Vgl. Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 155. In der mangelnden Spezifizierung dieser sozialhistorischen Ursachen liegt für Wenzel die Schwachstelle von Deleuze' Kinobüchern: "Deleuze belässt es bei dem Postulat, daß der 2. Weltkrieg diese Zäsur schafft." Ebd., S. 164.

68 Gilles Deleuze: *Über das Zeit-Bild*. In: *Unterhandlungen 1972-1990*, a.a.O., S. 89. Dies habe dann auch einen neuen Schauspielertypus erfordert, so Deleuze, eher eine Art "professionelle Laien": "Schauspieler, die wie »Medien« eher zu sehen und sichtbar zu machen wissen als zu agieren und die gelegentlich auch stumm bleiben oder eine endlose, beliebige Unterhaltung führen können, statt zu antworten oder einem Dialog zu folgen [...]" Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 34.

69 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 276.

70 Ebd., S. 278. Der Begriff des "beliebigen Raums" beschreibt "keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum", es ist "ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat [...] so dass eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird." Vgl. ebd., S. 153.

diese Gegenstände zu erkennen oder wahrzunehmen und ihnen die Bewegung zuzuordnen"⁷¹), entziehe sich die abweichende Bewegung der Zentrierung. Der Film habe zwar immer abweichende Bewegungen produziert, doch seien diese stets kompensiert oder normalisiert worden.⁷² Im modernen Film dagegen bekomme die Abweichung einen eigenen Wert (daher die neue Bedeutung falscher Anschlüsse) und bezeichne die "aus den Fugen geratene Zeit"⁷³ als direkte Ursache: "Wenn die normale Bewegung sich die Zeit unterordnet, von der sie uns eine indirekte Repräsentation gibt, dann zeugt die abweichende Bewegung von einer Vorgängigkeit der Zeit, die sie uns, ausgehend von der Disproportion der Maßstäbe, der Verstreuung der Zentren und der falschen Anschlüsse direkt präsentiert."⁷⁴ Im modernen Film hätten sich Bedeutung und Funktion der Montage somit also grundlegend verändert: "statt sich auf die Bewegungs-Bilder zu beziehen, in denen sie ein indirektes Bild der Zeit freilegt, bezieht sie sich auf das Zeit-Bild und legt in ihm die zeitlichen Beziehungen frei, von denen nunmehr die abweichende Bewegung abhängt."⁷⁵

Dieser neue Verkettungsmodus, den Deleuze mit dem schönen, von Robert Lapujade entlehnten Wortspiel der »Montrage«⁷⁶ bezeichnet, lässt sich gut an einem weiteren Aspekt der »Krise des Aktionsbildes« verdeutlichen. Als ein übergreifendes Merkmal der Filme des Neorealismus, der Nouvelle Vague, des Neuen Deutschen Films und des New Hollywood beschreibt er eine Bewusstwerdung der Klischees: "In einer Welt ohne Totalität und Verkettung"⁷⁷ seien es die Klischees, die eine Gesamtheit aufrecht

71 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 56.

72 Ebd.

73 "Sie gerät aus der Verankerung, in der sie die Verhaltensweisen in der Welt, aber auch die Bewegungen der Welt hielt." Ebd., S.61.

74 Ebd., S. 56.

75 Ebd., S. 61.

76 Ebd. »Montrage« setzt sich zusammen aus »Montage« und »montrer« (frz.: zeigen).

77 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 279. Deleuze verweist auf Parallelen zu neuen Erzähltechniken des Romans, etwa bei John Dos Passos, bei dem es ebenfalls "eine zersprengte und lückenhafte Wirklichkeit" gegeben habe, "ein Gewimmel von Gestalten, zwischen denen es nur schwache Berührungspunkte gibt" und das zusammengehalten werde "durch die gängigen Klischees einer Epoche oder eines Moments [...], durch akustische oder visuelle Slogans [...]." Ebd.

erhielten. Die äußeren - visuellen und akustischen - Klischees durchdrängen in dieser Weltsicht die inneren physischen Klischees, "so daß jeder nur psychische Klischees in sich trägt, durch die er denkt und fühlt, und durch die er sich selber denkt und fühlt, wobei er selber zu einem Klischee unter anderen aus seiner Umgebung wird."⁷⁸ Das Kino sei an der Herstellung und Verbreitung der Klischees aber maßgeblich beteiligt - und befasse sich in den Filmen, die die Krise des Aktionsbildes dokumentieren, daher in vielerlei Weise mit sich selbst. Eine betont "unprofessionelle" Kameraführung, ungeschickte Rangeleien, Darsteller, die aus der Filmerzählung heraustreten und sich direkt an den Zuschauer wenden; durch eine Reihe solcher und anderer stilistischer Mittel werde der Akt des Filmemachens selbst vor Augen geführt: alles ist inszeniert, aber gerade darin liege die "Echtheit" der Filme: "Das Falschwirken wird das Zeichen eines neuen Realismus im Gegensatz zum Echttun des alten. [...] Unter diesem mächtigen Einfluss des Falschen werden alle Bilder zu Klischees, entweder weil das Ungeschickte daran aufgezeigt oder die scheinbare Perfektion denunziert wird."⁷⁹ Um das Klischee zu überwinden, genüge es aber nicht, so Deleuze, "es zu parodieren, es zu durchlöchern oder zu entleeren"⁸⁰, statt dessen müssten ihm neue Kräfte zugeführt werden. Möglich werde das gerade durch die Abkehr vom sensomotorischen Schema, denn auch ein Klischee ist für ihn - in Folge der Thesen Bergsons - nichts anderes als ein sensomotorisches Bild: "Nach Bergson nehmen wir die Sache oder das Bild nie vollständig wahr; wir nehmen immer weniger wahr, nämlich nur das, was wir - aus wirtschaftlichem Interesse, ideologischen Glaubenshaltungen und psychologischen Bedürfnissen - wahrzunehmen bereit sind. Wir nehmen also normalerweise nur Klischees wahr."⁸¹ Erst wenn das sensomotorische Schema blockiert oder zerbrochen sei, könne ein "reicherer" Bild aufscheinen: "das rein optisch-akustische Bild."⁸² Der Zuschauer

78 Ebd.

79 Ebd., S. 286.

80 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 37.

81 Ebd., S. 35.

82 Ebd., S.13. Es ist ein Bild, "das nur Bild ist, ohne Metapher zu sein, das die Sache als solche, gleichsam buchstäblich in ihrem Übermaß an Grausamkeit oder Schönheit, in ihrer radikalen und nicht zu rechtfertigenden Eigenart hervortreten läßt - denn sie bedarf keiner »Rechtfertigung« mehr, im guten oder im bösen Sinne..." Ebd.

hatte im Kino zwar noch nie etwas anderes vor Augen als ein optisches Bild, dennoch bestehe hier ein grundlegender Unterschied, so Deleuze: "Die Figuren [im klassischen Kino, L.E.] reagieren nämlich auf die Situation, selbst wenn eine der Figuren ihre Ohnmacht erfahren muss, weil sie [...] gefesselt und geknebelt war. Der Zuschauer nahm folglich ein sensomotorisches Bild wahr, in das er durch Identifikation mit den Figuren mehr oder weniger einbezogen war. [...] Nun aber kehrt sich die Identifikation tatsächlich um: Die Figur wird selbst gewissermaßen zum Zuschauer. [...] Kaum zum Eingriff in eine Handlung fähig, ist sie einer Vision ausgeliefert."⁸³ In einem solchen "seherischen" Kino gibt es natürlich weiterhin Bewegung, die rein optisch-akustischen Bilder hielten "weder die Bewegung der Figuren noch die der Kamera wirklich an."⁸⁴ Doch werde die Bewegung nicht im Rahmen eines sensomotorischen Bildes wahrgenommen, sondern auf eine andere Bildart bezogen: "Das Bewegungs-Bild ist nicht verschwunden, aber es existiert nur noch als die erste Dimension eines Bildes, das unaufhörlich in seinen Dimensionen wächst."⁸⁵ Von der Verpflichtung auf eine Fortsetzung in Handlung befreit, könne das Bild nun neue Verkettungen eingehen: "Das aktuelle Bild, abgeschnitten von seiner motorischen Fortsetzung, tritt in Beziehung mit einem virtuellen Bild, einem mentalen oder Spiegel-Bild."⁸⁶ Deleuze konstruiert für den modernen Film nun eine »kristalline« Anordnung der Bilder, eine Form der Beschreibung, die an einem Objekt verschiedene Einstellungen durchläuft; die ihren Gegenstand immer wieder "zugleich ersetzt, erschafft und tilgt"⁸⁷ - und die Reales und Imaginäres ununterscheidbar werden lasse: "Anstelle einer linearen Fortsetzung hat man eine Kreisbewegung, in der die beiden Bilder ständig hintereinander herjagen und einen Punkt umkreisen, wo Reales und Imaginäres nicht mehr zu unterscheiden sind. Man könnte sagen, daß das aktuelle Bild und sein virtuelles Bild sich kristallisieren."⁸⁸

83 Ebd.

84 Ebd., S. 37.

85 Ebd.

86 Gilles Deleuze: *Über das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 78.

87 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 168. Er bezieht sich hier auf die Thesen Alain Robbe-Grillet's zum *nouveau roman*, insbesondere auf den Essay *Zeit und Beschreibung im heutigen Roman*. Vgl. Alain Robbe-Grillet: *Argumente für einen neuen Roman*. München 1965, S. 93 - 107.

88 Gilles Deleuze: *Über das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 78.

2.4. »Ein Bild ist nie allein«⁸⁹

Um die Fragen zu klären, wie ein solches virtuelles Bild beschaffen ist, in welchem Verhältnis es zum aktuellen Bild und zu einer direkten Darstellung der Zeit steht, ist nun der angekündigte Exkurs zu Bergsons Gedächtnistheorie erforderlich. Wie bereits erwähnt, versuchte Bergson in *Materie und Gedächtnis* die Kluft zwischen Geist und Materie theoretisch zu überbrücken, die Auseinandersetzung führte er am Beispiel des Gedächtnisses als Schnittstelle zwischen beiden: "Bergsons Theorie des Gedächtnisses ist daher weniger daran interessiert, wie die Arbeit des Gedächtnisses funktioniert, sondern welchen Stellenwert es als »Vergeistigung des Materiellen« bzw. »materiale Geistigkeit« besitzt."⁹⁰ Dazu arbeitet er eine klare Trennung zwischen den Bereichen von Körper und Geist heraus, um sie dann wieder zusammenzuführen. Er destilliert aus der Wahrnehmung die »reine Wahrnehmung« und aus der Gedächtnistätigkeit die »reine Erinnerung«. Die Reinformen sind fiktive Ableitungen, die Wahrnehmung und Erinnerung zu abstrakten Gegenpolen entwickeln. Dem oben dargestellten zweifachen Bezugssystem der Bilder entsprechend, bezieht sich die »reine Wahrnehmung« auf das nichtzentrierte Universum, die unbegrenzte Menge aller Bilder. Die tatsächliche, subjektive Wahrnehmung besitze eine doppelte Beziehung zur Vergangenheit. Zum einen würden wir jede Wahrnehmung mit Elementen aus unserer Erfahrung verbinden, zum anderen besitze jede Wahrnehmung eine eigene Dauer, es sei daher nötig, einzelne Wahrnehmungselemente ineinander zu dehnen: "Kurz, das Gedächtnis, das einerseits einen Kern von unmittelbarer Wahrnehmung mit einer Hülle von Erinnerungen umwebt und andererseits eine Mehrzahl von Momenten in eins zusammenzieht, bildet bei der Wahrnehmung den Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins, die subjektive Seite unserer Erkenntnis der Dinge."⁹¹ Er unterscheidet zwischen einem motorischen Gedächtnis, das durch Wiederholung erworben werde und aus Gewohnheiten bestehe, und der bewussten Erinnerung, die keine Merkmale von Gewohnheit zeige und deren Dauer subjektiven Gegebenheiten entspreche.⁹²

89 Ebd.

90 Heike Klippel: *Gedächtnis und Kino*, a.a.O., S. 81 f.

91 Henri Bergson: *Materie und Gedächtnis*, a.a.O., S. 109.

92 Ebd., S. 69.

Analog dazu unterscheidet er zwei Arten des Wiedererkennens: Das automatische, sensomotorische Wiedererkennen, das den Charakter einer erlernten körperlichen Handlung besitze und die adäquate Reaktion auf den wiedererkannten Gegenstand darstelle, und das attentive Wiedererkennen, das auf inneren Vorstellungen, den »Erinnerungsbildern« beruhe: "Das Wiedererkennen eines gegenwärtigen Objektes geschieht durch Bewegungen, wenn es vom Objekt ausgeht, durch Vorstellungen, wenn es aus dem Subjekt hervorgeht."⁹³ Die Erinnerungsbilder stellen für Bergson zunächst ein rein geistiges Moment dar, das nicht auf eine Fortsetzung in der Bewegung zielt: Während das automatische Wiedererkennen vom Gegenstand wegführt zur Handlung, führt das attentive Wiedererkennen zum Gegenstand zurück, um ihn genauer zu erfassen. Die Erinnerungsbilder stünden aber auch in Beziehung zum sensomotorischen Wiedererkennen, das ihr Erscheinen je nach den Erfordernissen der aktuellen Situation begünstige oder verhindere, schreibt Klippel: "Die Hindernisse, die die Gegenwart der Vergangenheit entgegengesetzt, können von diesen, zur Aktualität »passenden« Bildern am besten überwunden werden."⁹⁴ Das Zusammenwirken von Wahrnehmung und Erinnerung konzipiere Bergson so als einem Stromkreis vergleichbar, der immer weitere Kreise vom äußeren Gegenstand zu den Erinnerungen und, mit neuen Erinnerungsbildern angereichert, auf ihn zurück zieht: "Je enger der Kreis, um so unpersönlicher und näher am Gegenstand sind die Gedächtniselemente, und um so mehr zielen sie auf beginnende Aktivität. Je weiter der Kreis, desto individueller sind diese [...] Elemente ausgestaltet und desto tiefer ist die Erkenntnis des Gegenstandes - gleichzeitig aber auch nähert sich der Vorgang mehr und mehr der Träumerei."⁹⁵

Diese beiden Arten des Wiedererkennens scheinen nun zunächst mit den von Deleuze definierten Formen der filmischen Beschreibung zu korrespondieren: Die organische Beschreibung des Bewegungsbildes gleicht dem automatischen Wiedererkennen, und ebenso wie das attentive Wiedererkennen immer weitere Kreisläufe zwischen dem Gegenstand und den Erinnerungsbildern entstehen lässt, setzt sich das rein optisch-akustische Bild nicht in Handlung fort, sondern verkettet sich mit einem virtuellen

93 Ebd., S. 67.

94 Heike Klippel: *Gedächtnis und Kino*, a.a.O., S. 86.

95 Ebd.

Bild und bildet mit ihm einen Kreislauf; und da jedem Aspekt des Gegenstandes ein anderer Bereich der Erinnerung, der Träume oder Gedanken entspricht, schaffen es aufeinanderfolgende und aufeinander verweisende Beschreibungen, "indem sie sich aufheben, sich widersprechen, sich wiederaufnehmen und sich verzweigen [...] die Schichtungen ein und derselben physischen Realität und die Ebenen ein und derselben mentalen Realität, von Gedächtnis oder Geist, zu konstituieren."⁹⁶ Grundlegende Bedingung der kristallinen Anordnung sei jedoch eine "Koaleszenz"⁹⁷ zwischen dem aktuellen und dem virtuellen Bild, die beide beständig aufeinander verweisen und dazu tendieren, ununterscheidbar zu werden⁹⁸ - eine Bedingung, die weder von den meist in der konventionalisierten Form der Rückblende realisierten »Erinnerungsbildern« des Films ("das Erinnerungsbild [ist] keineswegs virtuell, es aktualisiert seinerseits eine Virtualität"⁹⁹) noch von den häufig verwendeten Traumsequenzen erfüllt würde: "Das Traumbild ist an die Bedingung geknüpft, den Traum einem Träumer und das Bewußtsein vom Traum (das Reale) dem Zuschauer zuzuordnen."¹⁰⁰

Nun geht es Deleuze bei der Suche nach dem Kristallbild, dem genetischen Element eines direkten Zeit-Bildes, aber nicht um die einfache Vermengung von Realem und Imaginärem. Diese beeinträchtigt nicht deren Unterscheidbarkeit, da es sich lediglich um einen Irrtum handle.¹⁰¹ Die Ununterscheidbarkeit, so Deleuze, sei dagegen eine »objektive Illusion«: "Sie verhindert zwar nicht die Unterscheidung der beiden Seiten, wohl aber ihre Zuordnung."¹⁰² Es handle sich um vollständig umkehrbare Vorder- und Rückseiten; die Ununterscheidbarkeit von Realem und Imaginären sei also das "objektive Merkmal gewisser existierender Bilder, die von Natur aus doppelt sind."¹⁰³

96 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 66 f.

97 Ebd., S. 96.

98 "Immer weitere Kreisläufe können entstehen, die immer tieferen Schichten der Wirklichkeit und immer höheren Ebenen des Gedächtnisses und des Denkens entsprechen. Aber es ist dieser kleinste Kreislauf zwischen aktuellem Bild und seinem virtuellen Bild, der das Ganze trägt [...]" Ebd.

99 Ebd., S. 77.

100 Ebd., S. 83.

101 Ebd., S. 96.

102 Ebd.

103 Ebd., S. 97.

Auch für das Kristallbild arbeitet Deleuze eine Reihe unterschiedlicher Ausprägungen heraus¹⁰⁴ - gemeinsam ist ihnen aber immer diese zugrundeliegende unteilbare Einheit eines aktuellen und seines virtuellen Bildes. Dieser innerste Kreislauf der Kristallbilder verweist auf den von Bergson formulierten doppelten Charakter der Zeit. Vergangenheit und Gegenwart bildeten bei ihm, wie Deleuze in seinem früheren Bergson-Buch darlegte, keine aufeinanderfolgenden Momente, sondern zwei koexistierende Sphären: "Die eine, die Gegenwart, die ständig vergeht; die andere, die Vergangenheit, die zu sein nicht aufhört, durch die aber jede Gegenwart hindurchgeht."¹⁰⁵ Die Vergangenheit folge nicht der Gegenwart, sondern sei vielmehr deren konstitutive Bedingung, ohne die sie nicht vergehen könne: "Wie sollte irgendeine Gegenwart vergehen, die nicht *im gleichen Atemzug* schon als Gegenwart vergangen wäre?"¹⁰⁶ Diese grundlegende Operation der Zeit, ihre ständige Spaltung in zwei dissymmetrische Strahlen, von denen der eine die Gegenwart vorübergehen lässt, während der andere die sich bewahrende Vergangenheit darstellt, konstituiere somit das Kristallbild: "Im Kristall gewahrt man die unablässige Gründung der Zeit, die achronologische Zeit, [...] der Visionär, der Sehende, ist derjenige, der in den Kristall schaut und dabei des Ursprungs der Zeit als Trennung, als Spaltung gewahr wird."¹⁰⁷ Die beiden Bilder, die den innersten Kreislauf der kristallinen Anordnung bilden, seien also "das vorübergehende aktuelle Bild

104 Selbst der "wechselseitige Austausch zwischen Kamera und Geld" führt ihn schließlich zum Kristallbild: "Das Geld ist die Kehrseite all der Bilder, deren Vorderseite das Kino zeigt [...], so daß Filme über das Geld, wenn auch implizit, bereits Filme im Film oder über den Film sind. Genau dies ist der wahre »Stand der Dinge«, schreibt er in Bezug auf einen Film von Wim Wenders und dessen Aussage, ab einem bestimmten Zeitpunkt könne das Kino in gewisser Weise nur noch seine eigene Geschichte erzählen. Vgl. Ebd., S. 106 ff.

105 Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, a.a.O., S. 78.

106 Ebd. Daraus ergibt sich als weitere Konsequenz, dass die Vergangenheit nicht nur mit der Gegenwart, die sie gewesen ist, sondern die gesamte Vergangenheit mit jeder Gegenwart koexistiert: "Da sie [die Vergangenheit, L.E.] ja (indem die Gegenwart vergeht) sich selbst erhält, kann man sagen, daß die Vergangenheit vollständig, daß unsere ganze Vergangenheit mit jeder Gegenwart koexistiert" (ebd., S. 79). Diese durchgängige Koexistenz veranschaulicht Bergson mit der Metapher eines Kegels, dessen Spitze die Gegenwart darstellt. Alle Schnitte durch den Kegel bildeten nicht nur eine Schicht der Vergangenheit ab, sondern immer die gesamte Vergangenheit, aber "in mehr oder minder aufgefächertem oder mehr oder minder kontrahiertem Zustand." Ebd., S. 80.

107 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 112.

der Gegenwart und das sich bewahrende virtuelle Bild der Vergangenheit."¹⁰⁸ Wie bereits dargestellt, sind für Deleuze aber weder Rückblenden noch Traumsequenzen in der Lage, im Film die Rolle dieses virtuellen Bildes zu übernehmen, da sie sich stets in psychischen Zuständen (der Figuren) aktualisierten. Die »reine Erinnerung« bezeichne bei Bergson dagegen gerade etwas nicht »psychologisches«: "Nur das Gegenwärtige ist »psychologisch«; aber das Vergangene ist die Sphäre der reinen Ontologie."¹⁰⁹ Im Akt des Erinnerns versetze man sich somit also zunächst in die »Vergangenheit im allgemeinen«,¹¹⁰ so Deleuze: "Wir springen wirklich ins Sein, ins Sein an sich, ins Sein an sich des Vergangenen. [...] Erst danach, wenn dieser Sprung vollzogen ist, gewinnt die Erinnerung nach und nach eine psychologische Existenz."¹¹¹

Der klassisch-realistische Film, in dem auch die Erinnerung "untrennbar [bleibt] von den Verstehensakten, mittels deren der Held die Gegebenheiten des Problems oder der Situation beurteilt",¹¹² bleibe nun trotz Rückblenden und Zeitsprüngen stets der Abfolge vorübergehender Gegenwarten verhaftet. Von diesem Modell einer einfachen Sukzession löse sich das Kino des Zeit-Bildes, das "jede Psychologie der Erinnerung und des Traums ebenso wie jede Physik der Aktion"¹¹³ überwinde: "Zeit-Bilder bedeutet nicht: Vorher und Nachher, bedeutet nicht Aufeinanderfolge. [...] Das Zeit-Bild ist verschieden von dem, was in der Zeit abläuft - es besteht in neuen Formen der Koexistenz, der Serialisierung, der Transformation."¹¹⁴ Ein "zeitliches Panorama"¹¹⁵ trete im modernen Film an die Stelle des personenzentrierten Erinnerns; "statt der psychologisch aufgefangenen Retrospektion ein Archiv, unaufgeräumt"¹¹⁶, wie es Eike Wenzel treffend formuliert.

108 Ebd.

109 Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, a.a.O., S. 75.

110 "Wie wir die Dinge nicht in uns wahrnehmen, sondern dort, wo sie sind, erfassen wir das Vergangene nur dort, wo es ist, in ihm selbst und nicht in uns, in unserer Gegenwart." Ebd.

111 Ebd., S. 76.

112 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 214.

113 Ebd., S. 350.

114 Gilles Deleuze: *Die Fürsprecher*. In: *Unterhandlungen 1972-1990*, a.a.O., S. 178.

115 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 79.

116 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 157.

Idealtypisch verwirklicht sieht Deleuze diese Konzeption in den Filmen Alain Resnais'. Nachdem er sich in *Nuit et Bruillard* (1956) zunächst mit dem kollektiven Gedächtnis beschäftigte, habe er dann für den Film das Paradox eines zweifachen Gedächtnisses entdeckt¹¹⁷ - "verschiedene Vergangenheitsebenen verweisen nicht mehr länger auf ein und dieselbe Person, auf ein und dieselbe Familie oder Gruppe, sondern auf völlig verschiedene Personen und beziehungslose Orte, die ein Gedächtnis der Welt bilden"¹¹⁸ - und letztlich "unentscheidbare Alternativen zwischen den Vergangenheitsschichten" konstruiert: "Wir haben es mit einem auf mehrere Personen und auf mehrere Ebenen verteilten Welt-Gedächtnis zu tun, die sich gegenseitig widersprechen, denunzieren oder einander bekämpfen."¹¹⁹ Ein direktes Zeit-Bild gründe aber nicht zwangsläufig in der Vergangenheit. Die einfache Sukzession der Gegenwart könne auch in Richtung einer "Simultaneität der Gegenwartsspitzen"¹²⁰ überwunden werden, so Deleuze. Ausgehend von der Simultaneität "einer Gegenwart der Vergangenheit, einer Gegenwart der Gegenwart und einer Gegenwart der Zukunft"¹²¹ ordneten sich die Bilder hier der Macht der Wiederholung und der Variation unter: "Die drei implizierten Gegenwart nehmen sich stets zurück, widersprechen sich, löschen sich aus, ersetzen einander, schaffen sich neu, verzweigen sich und kehren zurück."¹²² Dabei gehe es aber, und das ist das Entscheidende, nicht einfach um verschiedene subjektive Sichtweisen auf ein Ereignis, sondern um "dasselbe Ereignis in verschiedenen objektiven Welten, die alle in dem Ereignis enthalten sind: unerklärbares Universum."¹²³

117 In *Hiroshima, mon amour* von 1959 etwa stehen sich die Vergangenheitsschichten unmittelbar gegenüber, "jede vermag die Funktion einer relativen Gegenwart in Bezug auf die andere zu erfüllen. [...] Hiroshima wird für die Frau die Gegenwart von Nevers [die Stadt in Frankreich, in der sie aufgewachsen ist, L.E.] sein, und Nevers für den Mann [ein Japaner aus Hiroshima, L.E.] die Gegenwart Hiroshimas." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 155.

118 Ebd., S. 156.

119 Ebd., S. 157.

120 Ebd., S. 136.

121 Ebd. "In ein und demselben Augenblick geschieht es, dass jemand den Schlüssel nicht mehr hat (das heißt, er hatte ihn), ihn noch hat (ihn nicht verloren hatte) und ihn findet (das heißt ihn haben wird und nicht gehabt hat)." Ebd., S. 135.

122 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 136.

123 Ebd., S. 138.

Die auf dem Zeit-Bild beruhenden Filme geben nicht nur den Anspruch, Wirklichkeit abzubilden auf - nicht im Erreichen "eines unabhängig vom Bild bestehenden Realen, sondern im Erreichen eines mit dem Bild koexistierenden und von ihm untrennbaren Vorher und Nachher"¹²⁴ liege ihr Ziel, und für das Erreichen dieser Temporalisierung der Bilder sei es nicht dienlich, "zugunsten einer ungeschminkten Realität, die uns um so mehr auf die vorübergehende Gegenwart verwiese, die Fiktion auszuschalten"¹²⁵ -, sie gehen darüber hinaus auch dazu über, den Begriff der Wahrheit in Frage zu stellen. Am Beispiel der Filme von Jean Rouch und Pierre Perrault arbeitet Deleuze eine weitere Form des Zeit-Bild heraus, in der die Zeit wieder als Serie konstituiert werde, jedoch beträfen "Vorher und Nachher [...] nun nicht mehr die äußere empirische Sukzession, sondern die innere Qualität des in der Zeit Werdenden."¹²⁶ Reale Personen erfinden im Film ihre fiktive Geschichte. Sie würden dabei genauso fortwährend zu jemand anderem wie der Filmautor, der die realen Personen als Vermittler bei seiner »Legendenbildung«¹²⁷ benutzt. In einem solchen Akt des »Fabulierens« finde das Zeit-Bild seine nietzscheanische Komponente, so Deleuze: "Jenseits von Wahr und Falsch enthüllt sich das Werden als die Macht des Falschen"¹²⁸

Diese Filme vermischen nicht lediglich dokumentarische und fiktive Elemente. Sie lassen Deleuze zufolge diese Unterscheidung hinter sich, indem sie den Bezug auf jegliches »Wahrheitsideal«¹²⁹ aufgeben: Die den klassischen Erzählweisen folgenden Dokumentar- und Spielfilme bleiben für ihn stets gleichermaßen "wahrredend", "real-wahrredend" der Dokumentarfilm, "fiktiv-wahrredend" der Spielfilm.¹³⁰ Unabhängig davon, ob sich der Film einem bestehenden Realen zuwende oder eine fiktive, in sich

124 Ebd., S. 57.

125 Ebd.

126 Ebd., S. 351.

127 Ebd., S. 201.

128 Ebd., S. 352.

129 "Genau dies hatte Nietzsche gezeigt: daß das Ideal des Wahren, im Herzen des Realen, die tiefste Fiktion ist." Ebd., S. 197.

130 Ebd. Deleuze verwendet den Ausdruck »vérace«, das im Französischen nicht geläufige Adjektiv zu »véracité« (Wahrheitsgehalt). Klaus Englert, Übersetzer des *Zeit-Bildes*, weist auf das lateinische »verax« als Grund für seine Übersetzung mit »wahrredend« hin. Vgl. ebd., S. 396.

kohärente, "realistische" Welt behaupte, halte er an einem Wahrheitsmodell fest, das von der "kinematographischen Fiktion"¹³¹ abhängt, so Deleuze: Es gebe "das, was die Kamera sieht, und das, was die Person sieht, den möglichen Antagonismus und dessen notwendige Auflösung."¹³² Die Figur bewahre dabei genauso ihre Identität wie der Filmautor.¹³³ Die Temporalisierung der Filmbilder ziehe diese Identitäten aber nun ebenso in Zweifel wie sie den Unterschied zwischen Dokumentar- und Spielfilm hin-fällig werden lasse, indem die Kamera, "anstatt eine fiktive oder reale Gegenwart zu bearbeiten, die Person beständig an das Vorher und Nachher zurückbindet, die beide ein unmittelbares Zeit-Bild konstituieren."¹³⁴ Diese für meine Arbeit zentralen Punkte in Deleuze' Theorie werde ich, nachdem die Analyse der Filme *Deutschland im Herbst* und *Todesspiel* die grundlegenden Unterschiede im Umgang mit historischen Themen auf der Grundlage des Zeit- oder des Bewegungs-Bildes verdeutlicht haben wird, im vierten Kapitel noch ausführlich behandeln. Zuvor möchte ich aber, um den Abriss der Deleuzeschen Filmtheorie zu vervollständigen, einen kurzen Blick auf die Beziehung zwischen Film und Denken werfen, die in der Abkehr vom Bewegungsbild ebenfalls einen grundlegenden Wandel erfahren habe. Dieser Aspekt wird dann auch den Bogen zurück schlagen zum Neuen Deutschen Film und dessen tiefem Misstrauen gegenüber einer scheinbaren Allmacht der Bilder und Töne.

2.5. »Die Leinwand ist das Gehirn«

Die für die Philosophie Deleuze' fundamentale Frage "welche Gewalt muss auf das Denken einwirken, damit wir zu denken fähig werden?"¹³⁵ führt ihn geradewegs ins Kino. Denn der Film übertrage die Bewegung nicht nur in die Bilder, "er überträgt sie auch ins Denken"¹³⁶ und ermögliche so das Denken des Neuen, bisher Ungedachten.

131 Ebd., S. 197.

132 Ebd.

133 Ebd.

134 Ebd., S. 200.

135 Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Was ist Philosophie?* A.a.O., S. 64.

136 Gilles Deleuze: *Le cerveau, c'est l'écran (entretien) à partir d'une table-ronde avec A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevré, J. Narboni, C. Tesson et S. Toubiana*. In: *Cahiers du cinéma* (380), Paris 1986, S. 26. Zitiert nach: Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 10.

Bereits in den Aussagen früher Theoretiker des Kinos (etwa Eisenstein und Vertov) kam die Hoffnung zum Ausdruck, der Film sei in der Lage, das Denken zu befördern. Sie glaubten, der Film könne die Zuschauer einem Schock aussetzen, der ein neues Denken auszulösen vermag: "Als ob das Kino sagen würde: mit mir, dem Bewegungs-Bild, können Sie dem Schock nicht entkommen, der in Ihnen den Denker erwachen läßt. Ein subjektiver und kollektiver Automat für eine automatische Bewegung: »Massen«-Kunst."¹³⁷ Die sich selbst bewegenden Bilder, folgert Deleuze ausgehend von einer Analyse der Montage Eisensteins für das Bewegungs-Bild, ließen im Zuschauer den »geistigen Automaten« entstehen, der auf die Veränderung der Bilder und ihre Abfolge reagierte: "Der geistige Automat bezeichnet nicht mehr, wie noch in der klassischen Philosophie, die logische oder abstrakte Möglichkeit, die Gedanken voneinander abzuleiten, sondern den Kreislauf, in den sie zusammen mit dem Bewegungs-Bild eintreten, die gemeinsame *dynamis* dessen, was zum Denken zwingt, und dessen, was unter Einwirkung des Schocks denkt: ein *Erkenntnisschock*."¹³⁸ Der Film als ein zur geistigen Kunst gewandelter Automatismus habe aber stets zwei komplementäre Bedeutungen besessen, betont Deleuze: "Einerseits kennzeichnet der große geistige Automat die höchste Ausübung des Denkens, die Art und Weise, wie das Denken denkt und sich selbst denkt [...] Andererseits wird man den Automaten auch als einen psychologischen Automaten ansehen müssen, der nicht mehr vom Äußeren abhängt, weil er autonom ist, sondern weil er seines eigenen Denkens beraubt ist [...]"¹³⁹ Hierin sieht Deleuze den Grund für die eindringliche Beschäftigung des Weimarer Kinos mit Hypnotisierten und Hypnotiseuren, auf die Siegfried Kracauer hingewiesen hatte.¹⁴⁰ Dort habe sich bereits angekündigt, dass die revolutionäre Potenz des Kinos als einer Massenkunst - Eisenstein etwa habe in seinen Filmen "die Individuation einer Masse als solcher [erreicht], anstatt sie in einer qualitativen Homogenität zu belassen oder sie auf eine quantitative Teilbarkeit zu reduzieren"¹⁴¹ - im Begriff war, sich ins Gegenteil

137 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 206.

138 Ebd., S. 205 f.

139 Ebd., S. 336.

140 Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt 1999, insbesondere die Kapitel *Caligari* und *Aufmarsch der Tyrannen*, S. 67 - 95.

141 Ebd., S. 212 f.

umzukehren: "Das revolutionäre Verlöbnis des Bewegungs-Bildes mit einer Kunst der zum Subjekt gewordenen Massen zerbrach; an seine Stelle traten die unterworfenen Massen als psychischer Automat sowie ihr Führer als großer geistiger Automat.¹⁴² Das Kino verfiel der Propaganda und der staatlichen Manipulation.

Für Deleuze stand das Kino, das nicht vermocht hatte, dem Missbrauch standzuhalten, nach dem Ende des zweiten Weltkriegs vor der Aufgabe, seine Voraussetzungen neu zu erschaffen, "indem man den großen mentalen Automaten wiederherstellt, dessen Platz Hitler eingenommen hat, und indem man die psychischen Automaten wieder zum Leben erweckt, die er unterjocht hat."¹⁴³ Dafür habe man sich aber, so Deleuze, "vom Bewegungs-Bild [...] lossagen müssen [...], um schließlich andere Mächte zu befreien, die es sich unterordnete und die nicht die Zeit besaßen, ihre Wirkungen zu entfalten"¹⁴⁴ - in der Entstehung des Zeit-Bildes findet somit nicht nur, wie bereits beschrieben, die Stimmungslage der Nachkriegszeit ihren Ausdruck, sondern sie gründet für Deleuze auch unmittelbar in der Abwendung von einem der Propaganda erlegenen Kino, was er dann bezeichnenderweise an Syberbergs Auseinandersetzung mit dem »Filmemacher Hitler«¹⁴⁵ verdeutlicht. Die auffälligsten Stilmittel Syberbergs sind der Gebrauch von Rückprojektionen - die Schauspieler blieben so auf den Sprechakt und

142 Ebd., S. 337.

143 Ebd., S. 338. Der Filmkritiker und Essayist Serge Daney, mit dessen Sichtweise auf die Filmgeschichte Deleuze, wie in der Einleitung angesprochen, in vielerlei Hinsicht konform geht, verweist mit Blick auf das frühe Kino in diesem Zusammenhang auf das Verhältnis von Lüge und Illusion. Bis in die zwanziger Jahre hinein habe man "Lüge und Illusion nicht verwechselt." Nachdem die Propaganda, die, um wirksam zu sein, unbemerkt bleiben musste, die Dinge aber "als natürlich oder als wirklich oder als wahrscheinlich" hingestellt habe ("wie uns dieses Kino belogen hat!"), sei die Gegenbewegung dann zu einem Kampf gegen Lüge und Illusion gleichermaßen geworden. Er stellt dagegen die Frage, ob das Heranziehen der "kindlichen Illusionen" des Kinos nicht ein geeigneteres Mittel sei, "um gegen diese andere, viel gefährlichere Illusion [der Propaganda] antreten zu können" und "das Gewebe der Elemente, die diese Illusionen glaubhaft machten, gleichzeitig aufzutrennen und neu zu weben." Vgl. Serge Daney: *Syberberg. Ein Filmemacher aus Deutschland*. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild*, a.a.O., S. 103 f.

144 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 338.

145 Hans-Jürgen Syberberg: *Hitler - Ein Film aus Deutschland*, a.a.O., S. 145. In Syberbergs gleichnamigem Film aus dem Jahr 1977 finden sich sämtliche der im Folgenden beschriebenen Techniken.

wenige Requisiten beschränkt, ohne auf die "Welt" einwirken zu können - und das auf verschiedene Weise erreichte Auseinanderfallen des Akustischen und des Visuellen: Sprechende Marionetten, Schauspieler, die ihre Fremdheit gegenüber einer perfekt synchronen Playbackstimme nicht verbergen oder gar zwei konkurrierende Körper für ein und dieselbe Stimme konstituierten hier kein Individuum, so Deleuze, sondern den Automaten.¹⁴⁶ Die Spaltung zwischen akustischem und visuellem Bild alleine reiche aber nicht aus, es sei zugleich notwendig, "daß sich ein reiner Sprechakt als kreatives Fabulieren oder als Legendenbildung von allen gesprochenen Informationen abhebt, [und] daß sich alle visuellen Daten in übereinanderliegenden, einander ständig durchdringenden Schichten anordnen."¹⁴⁷

Die zuletzt genannte neue visuelle Konzeption ist für Deleuze ein Aspekt der bereits angedeuteten Transformationen, die sich in Folge technischer Neuerungen vollzögen, wobei die Effekte, die das neue Filmbild erzielt, weder denen des elektronischen oder digitalen Bildes ähneln müssten noch von dessen Technik abhängig seien - vielmehr nähmen sie, so Deleuze, im Dienste eines nietzscheanischen »Willen zur Kunst« eigenständige, antizipatorische Funktionen an, die in "bislang unbekanntem Aspekten des Zeit-Bildes"¹⁴⁸ gründen. So stelle die Leinwand nun eher eine Art Informationstafel dar, auf der Daten verzeichnet sind; Information trete an die Stelle der Natur: Wenn "das Bildfeld oder die Leinwand wie ein Armaturenbrett oder eine Informationstafel funktioniert, dann hebt sich das Bild fortwährend von einem anderen ab, zeichnet sich von einem anderen ab und geht in einer »unaufhörlichen Flut von Botschaften« gleitend zum nächsten Bild über, während die Einstellung weniger einem Auge ähnelt als einem reizüberfluteten Gehirn, das unablässig Informationen aufnimmt: das Paar Gehirn/Information, Gehirn/Stadt ersetzt das Paar Auge/Natur."¹⁴⁹ Das Neben- und Miteinander von Historischem und Anekdotischem, Trivialem und Kulturellem, Öffentlichem und Privatem, Imaginärem und Realem, schreibt Deleuze, schaffe in Syberbergs Filmen einen äußerst heterogenen Informationsraum, dessen Komplexität

146 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 343.

147 Ebd.

148 Ebd., S. 340.

149 Ebd., S. 341.

durch die beschriebene Trennung von Akustischem und Visuellem ausgedrückt werde: "Sie überwindet das psychische Individuum im gleichen Maße, wie sie ein Ganzes unmöglich macht: eine nicht-totalisierbare, »nicht durch ein einziges Individuum repräsentierbare« Komplexität, die ihre Repräsentation nur im Automaten findet."¹⁵⁰ Das Bild Hitlers werde so bei Syberberg zum Feind, nicht das Individuum Hitler,¹⁵¹ seine Originalität habe in der Idee gelegen, dass keine Information ausreiche, diesen Feind zu besiegen.¹⁵² In der Interpretation von Syberbergs Filmen - die Trennung zwischen akustischem und visuellem Bild sei hier auf die "Überwindung der Information"¹⁵³ und "Schöpfung jenseits der Information"¹⁵⁴ bezogen - manifestiert sich meines Erachtens das politische Potential, das Deleuze' Konzept des Zeit-Bildes zugrunde liegt: Es geht darum, über die Informationen hinauszugehen, ihnen ein kreatives Fabulieren zu entnehmen, "welches gleichsam die Kehrseite der herrschenden Mythen, der geläufigen Reden und ihrer Vertreter ist; man muß zu einem Akt gelangen, der imstande ist, den Mythos zu erschaffen, anstatt aus ihm Nutzen zu ziehen oder ihn auszubeuten."¹⁵⁵

Auch ohne auf die These vom geistigen und psychischen Automaten und die noch zu beschreibenden neuen Beziehungen von Film und Denken an dieser Stelle näher einzugehen, lässt sich in dieser Argumentation eine weitere für das hier in Rede stehende Thema zentrale Aussage seiner Filmtheorie erkennen: Eine Fokussierung allein auf überprüfbare faktische Wahrheiten reicht als Widerstandsmoment gegen Propaganda ebenso wenig aus wie sie in der Lage ist, gesellschaftliche Diskurse von der Dominanz einer herrschenden Meinung zu emanzipieren - gerade darin liegt für Deleuze jedoch das Vermögen des Zeit-Bildes. Inwiefern verschiedene Formen der Beschäftigung mit Geschichte im Film diesen Anspruch einzulösen imstande sind, wird ebenfalls Gegenstand der folgenden Kapitel sein, die sich nun endlich den Filmen zuwenden, die hier im Mittelpunkt stehen sollen: Den zahlreichen Filmen rund um das Thema RAF.

150 Ebd.

151 Ebd.

152 Ebd.

153 Ebd., S. 345.

154 Ebd.

155 Ebd.

3. Zwei Sichtweisen auf den »Deutschen Herbst« 1977

Als Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Rappe am 28. April 1977 nach 192 Verhandlungstagen aufgrund mehrfachen gemeinschaftlichen Mordes zu lebenslanger Freiheitsstrafe verurteilte, saßen die noch lebenden Mitglieder der »ersten Generation« der RAF bereits seit knapp fünf Jahren in Haft.¹ Ulrike Meinhof hatte ein Jahr zuvor in ihrer Zelle Selbstmord begangen, die anderen Gefangenen nutzten die Öffentlichkeit des Prozesses, um die Version einer als Selbstmord getarnten kaltblütigen Hinrichtung in den Raum zu stellen. Bereits der Tod Holger Meins', der nach fast zweimonatigem Hungerstreik im November 1974 starb, ließ in der »Sympathisantenzenne«² Mordvorwürfe laut werden. Mit dem Hungerstreik wollten die Häftlinge auf die aus ihrer Sicht unmenschlichen Haftbedingungen der »Isolationsfolter«³ aufmerksam machen. Wie nicht zuletzt durch den Besuch Sartres in Stammheim deutlich wurde, erreichten sie damit eine breite, auch internationale Öffentlichkeit: "Erst im Gefängnis entwickelte die Gruppe eine politische Präsenz, die sie vorher nie hatte,"⁴ so Stefan Aust.

Während im Februar 1975 die von der »Bewegung 2. Juni« durchgeführte Entführung des Berliner CDU-Politikers Peter Lorenz unblutig zu Ende ging und die Freilassung inhaftierter Mitglieder des »2. Juni« nach sich zog⁵, endete bereits die erste zur Gefangenenbefreiung geplante Aktion der RAF, die Besetzung der deutschen Botschaft in Stockholm, für zwei Botschaftsangehörige und zwei Terroristen tödlich. In der Folgezeit eskalierte die Gewalt: Drei Wochen vor der Verkündung des Urteils wurde

1 Die Rekapitulation der Ereignisse folgt Stefan Austs *Baader-Meinhof-Komplex*, München 1998.

2 Ende 1974 schätzte das BKA diesen Personenkreis auf über 10000 Personen. Vgl. ebd., S. 313. Der Begriff des Sympathisanten wurde im Lauf der verschärften Auseinandersetzung jedoch immer großzügiger ausgelegt. Selbst Heinrich Böll, der 1972 angemahnt hatte, bei Fahndungsmaßnahmen und Strafverfolgung die Proportionen zu wahren, wurde von der Boulevardpresse als Sympathisant angeklagt. Vgl. ebd., S. 222 ff. Dieses Klima prägte seinen Roman *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, der bereits 1975 von Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta verfilmt wurde.

3 Vgl. zu diesem "Kampfbegriff" der RAF und den Haftbedingungen ebd., S. 301 ff.

4 Ebd., S. 313.

5 Von denen aber niemand wegen Mordes angeklagt oder verurteilt war und es der Bundesregierung daher wesentlich leichter fallen konnte, auf die Forderungen einzugehen. Vgl. ebd., S. 327.

Generalbundesanwalt Siegfried Buback ermordet, im Juli wurde Dresdner Bank-Chef Jürgen Ponto das nächste Opfer, am 5. September dann Arbeitgeberpräsident Hans-Martin Schleyer entführt. Für die Bundesregierung, die der Forderung nach Freilassung der RAF-Häftlinge nicht nachkam und hoffte, die Aktion mit polizeilichen Mitteln beenden zu können, entwickelte sich ein über einen Monat andauernder Nervenkrieg, von dem die Öffentlichkeit, teils aufgrund der verhängten Nachrichtensperre, teils aufgrund der "freiwilligen Selbstzensur"⁶ der Presse, nur wenig mitbekam. Am 13. Oktober wurde dann eine Lufthansa-Maschine mit 86 Passagieren an Bord von einem palästinensischen Terrorkommando entführt, der von mehreren Zwischenlandungen unterbrochene Irrflug endete in Mogadischu, wo die Maschine von einer GSG9-Spezialeinheit gestürmt wurde. Alle Passagiere konnten gerettet werden, drei Terroristen kamen bei den Schusswechseln ums Leben. In der darauffolgenden Nacht begingen Ensslin, Baader und Raspe Selbstmord, zwei Tage später wurde der Leichnam Schleyers im Kofferraum eines im französischen Mühlhausen abgestellten Autos gefunden. Mit den Bildern des zu seiner Beerdigung begangenen Staatsaktes beginnt nun *Deutschland im Herbst*, der erste der von mir betrachteten Filme.⁷

6 Die Bundesregierung bat Rundfunksender, die von der RAF Kopien eines Video- bzw. Tonbandes bekommen hatten, über dessen Inhalt nichts zu veröffentlichen. Der Deutsche Presserat appellierte ebenfalls an die Medien, bei der Berichterstattung Zurückhaltung zu üben. Vgl. ebd., S. 513.

7 Die Reihenfolge der Filmbetrachtungen orientiert sich an der Chronologie der Produktion. In den Überleitungen werde ich jeweils auch kurz die in der Zwischenzeit gedrehten, nicht näher betrachteten Filme erwähnen, was meines Erachtens einer besseren Einschätzung der in Rede stehenden Filme dient; gleichzeitig gibt die Arbeit so einen (nicht auf Vollständigkeit verpflichteten) Überblick über die in Deutschland zu diesem Thema produzierten Filme. An dieser Stelle möchte ich auch noch einige Worte zur angekündigten Gegenüberstellung von *Deutschland im Herbst* und *Todesspiel* sagen. Aus mehr als offensichtlichen Gründen hinkt dieser "Vergleich": Der eine Film wurde fürs Kino gedreht, unter Verzicht der Beteiligten auf eine Gage weitgehend unabhängig von finanziellen Interessen, darüber hinaus nahezu unmittelbar im Anschluss an die Ereignisse, er wendet sich somit an ein Publikum, von dem zu erwarten war, das es die Ereignisse selbst, soweit sie über die Medien mitzuverfolgen waren, gut in Erinnerung hatte. Der andere Film, eine als "Großereignis" konzipierte Fernsehproduktion, wurde zwanzig Jahre später gedreht und wollte auch solche Leute erreichen, die sich mit dem Thema zuvor nur wenig befasst hatten. Doch gerade unter Berücksichtigung dieser unterschiedlichen Ausgangsbedingungen lassen sich anhand der Differenz der Filme interessante Rückschlüsse ziehen.

3.1. *Deutschland im Herbst*

Ausgehend von einer Initiative des Filmverlags der Autoren, beschloss eine Reihe von Filmemachern⁸, ihrer Sicht auf die Ereignisse in einem gemeinsam produzierten Film⁹ Ausdruck zu verleihen. Die Regisseure berieten bereits seit Herbst 1977 auf ständigen Konferenzen über das Projekt, an denen auch die Cutterin Beate Mainka-Jellinghaus und Fassbinders Mutter Lilo Eder, die als Darstellerin mitwirkte, teilnahmen. In den Konferenzen gab es, berichtete Alexander Kluge, "höchst verschiedene Auffassungen vom Film. Die Gegensätze kreisen um die Pole Spielfilm und Dokumentation."¹⁰ Eine spontane, unmittelbare Reaktion wurde ebenso erwogen wie ein sechsstündiger Film, der "die offenkundigen Wurzeln der Ereignisse [...] in die deutsche Vorgeschichte"¹¹ zurückverfolgen sollte. Der fertige Film stellte dann einen Kompromiss dieser beiden Ansätze dar. Als er im Frühjahr 1978 ins Kino kam, betonten die Regisseure, es gehe ihnen darum, Erinnerung, also subjektive Momentaufnahmen, festzuhalten: "Wir sind nicht die Oberamtsrichter des Zeitgeschehens. [...] Es ist etwas scheinbar einfacheres, das uns aufgestört hat. Die Erinnerungslosigkeit. [...] In diesem fahrenden D-Zug der Zeit ziehen wir die Notbremse."¹² Denn die Wahrheit über den Terrorismus hätten auch sie nicht zu bieten: "Wir sind nicht klüger als der Zuschauer. [...] Herbst 1977 ist die Geschichte der Verwirrung. Genau die gilt es festzuhalten."¹³

8 Hier die Beteiligten im Überblick: Regie: Alf Brustellin, Hans-Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Katja Rupé, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel. Zusätzliches Drehbuch: Heinrich Böll, Peter Steinbach. Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus, Kamera: u.a. Michael Ballhaus und Jörg-Schmidt Reitwein. Darsteller u.a. Wolf Biermann, Hannelore Hoger und auch der Filmkritiker Enno Patalas.

9 Ähnlich dem 1966 gedrehten *Loin de Vietnam*, mit dem mehrere französische Regisseure Stellung zum Vietnamkrieg bezogen hatten, unter ihnen Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais und Claude Lelouch (Lelouch lieferte übrigens 2002 auch den französischen Beitrag zum in internationaler Koproduktion entstandenen Episodenfilm *11'09''01 - September 11*).

10 Alexander Kluge: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt am Main 1979, S. 21.

11 Ebd.

12 Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge et. al.: *DEUTSCHLAND IM HERBST: Worin liegt die Parteilichkeit des Films?* Aus dem Pressematerial zum Film. Hier zitiert nach: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 80.

13 Ebd., S. 81.

3.1.1. »Auf der Suche nach den Grundlagen deutscher Geschichte«

Mit den Bildern der ankommenden Trauergäste bei Schleyers Beerdigung beginnt der Film, in dessen Verlauf der Staatsakt in die Gleichzeitigkeit von Ereignissen an fünf verschiedenen Orten aufgelöst wird: die Kirche, in der der Trauergottesdienst stattfindet; der Platz davor, von starken Polizeikräften gesichert; eine Fertigungshalle bei Mercedes, in der für drei Schweigeminuten die Bänder stillstehen (Schleyer war auch Vorstandsmitglied bei Daimler); das Daimler-Benz-Museum, in das die Trauerfeier übertragen wird; der Ort des Trauerbanketts, an dem bereits die Vorbereitungen mit professioneller Sachlichkeit laufen. An dokumentarischen Szenen gibt es darüber hinaus noch: Ein Interview mit Horst Mahler (das auch zur Einführung der fiktiven Figur der Franziska Busch dient, die dieses Interview sieht und anhand deren Engagements in einem Filmteam das Thema »revolutionärer Film« abgehandelt wird); Aufnahmen vom Herbstmanöver der Bundeswehr; O-Töne und Bilder vom SPD-Parteitag, auf denen Herbert Wehner und als Gastredner Max Frisch zu sehen sind, dann aber auch Hannelore Hoger in ihrer Rolle der Geschichtslehrerin Gabi Teichert. Das letzte Drittel wird mit Bildern vom Begräbnis Baaders, Ensslins und Raspes gestaltet, zuvor begleitete der Film Ensslins Schwester bei den schwierigen Vorbereitungen dieser Beisetzung. Mit dem Heimweg der Trauernden, begleitet von kleineren Zusammenstößen mit der Polizei, endet er, unterlegt mit dem (an-)klagenden, melancholischen *Here's To You* von Joan Baez und Ennio Morricone.¹⁴

Im Wechsel mit diesen Sequenzen gibt es immer wieder Spielszenen: Die erste, mit fast dreißig Minuten die längste des Films, zeigt Fassbinder mit seinem Freund in seiner Wohnung, mal verzweifelt, mal aggressiv, hysterisch, dann wieder depressiv; in Telefonaten unterhält er sich über die Ereignisse, immer wieder unterbrochen durch gegengeschnittene Passagen eines Gesprächs mit seiner Mutter über Demokratie und Meinungsfreiheit. Eine kurze Episode von Cloos und Rupé zeugt von einem Klima der Unsicherheit, in dem jeder Fremde an der Tür ein Terrorist sein könnte. Genauso könnte aber auch jeder unbescholtene Bürger selbst als Terrorist verdächtigt werden,

¹⁴ Das Lied entstammt dem Film *Sacco e Vanzetti* (Giuliano Montaldo, 1971) über die in Amerika in den zwanziger Jahren zum Tode verurteilten Gewerkschaftler Nicola Sacco und Bart Vanzetti.

wie die von Edgar Reitz inszenierte Grenzkontrolle deutlich macht. Eine von Böll geschriebene, von Schlöndorff in Szene gesetzte Mediensatire, die letzte der fiktionalen Sequenzen, behandelt die (zum Großteil selbst auferlegten) Zwänge, denen sich die Medien und mit ihnen auch der Film in dieser Zeit unterworfen sahen:¹⁵ Ein Gremium berät über die Ausstrahlung einer Verfilmung von Sophokles' *Antigone* (von der Ausschnitte als Film im Film zu sehen sind). Die Problematik von Rebellion, Selbstmord und verweigertem Begräbnis, das unweigerlich Assoziationen zur Beerdigung der drei RAF-Mitglieder aufkommen lasse, mache die Ausstrahlung des Films angesichts der aktuellen Lage unmöglich. Nachdem dann auch mehrere (von mal zu mal lächerlicher wirkende) Versionen einer Distanzierung von dem "gewaltigen und gewalttätigen"¹⁶ Text die Bedenken des Gremiums nicht ausräumen können, entschließt man sich, das Projekt zwar zu beenden (um das bereits eingesetzte Geld nicht zu verlieren), den Film dann aber erst einmal auf unbestimmte Zeit auf Eis zu legen.

Dazwischen gibt es mehrmals Montagesequenzen von Alexander Kluge, in denen er eine Vielzahl von Materialien verwendet: ein abgefilmtes Gemälde von Caspar David Friedrich, kindlich-naive Zeichnungen eines Selbstmordes, Wochenschau-Ausschnitte von Rommels Feldzügen und dessen Beisetzung 1944, Fotos von Hinrichtungen im Dritten Reich, Archivaufnahmen kommunistischer Demonstrationen aus der Zeit der Weimarer Republik, Schrifttitel in Form erkennbar abgefilmter Notizen bzw. eines Buchtitels ("Das deutsche Eisenbahnwesen 1914-1918"). Auf der Tonspur finden sich neben Off-Kommentaren mehrere Versionen der Nationalhymne und das Arbeiterlied *Auf, Auf zum Kampf*. Verwoben sind die Bild- und Tonfragmente mit der Darstellung der fiktiven Figur der Geschichtslehrerin Gabi Teichert ("seit Herbst 1977 im Zweifel, was sie denn nun unterrichten soll", so der sie vorstellende Kommentar), die Konflikte mit ihrem Direktor hat, der ihr vorwirft, ihr Geschichtsbild sei "Kraut und Rüben". Sie

15 So nahm etwa das ZDF die für den 7. September 1977 geplante Ausstrahlung von Damiano Damianis *Warum musste Staatsanwalt Traini sterben* (1974) kurzfristig aus dem Programm, "weil sich die Bilder vom Kölner Tatort [der Schleyer-Entführung] im Fernsehen nicht von den fiktiven Bildern des Films unterschieden." Ulrich Kriest: *Bilder aus bleiernen Jahren*. In: Petra Kraus et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 28.

16 Filmzitate erfolgen, wenn nicht anders angegeben, jeweils nach eigener Protokollierung.

versuche jedoch nur, "die Dinge in ihrem Zusammenhang zu sehen", so der Off-Text Kluges. Ausgerüstet mit einem Spaten, begibt sie sich nun auf die Suche "nach den Grundlagen der deutschen Geschichte." Auf den folgenden Bildern ist sie von fern in einer winterlichen Landschaft zu sehen: "Entweder gräbt sie sich einen Unterstand für den dritten Weltkrieg, oder aber sie gräbt nach vorgeschichtlichen Funden", so Kluge im Off. Er legt in den folgenden Montagesequenzen dann ebenfalls ein um die andere Vergangenheitsschicht frei: So wird etwa das Thema Selbstmord mit dem Selbstmord des österreichischen Thronfolgers Rudolf 1899 und dem Tod des 1944 von Hitler zum Selbstmord gezwungenen Feldmarschalls Rommel verbunden; dazwischen einfache, naive Zeichnungen einer Frau, die sich vor einen Zug wirft - "Selbstmord begeht, was nicht in diese Welt passt", so der Kommentar zu diesen Bildern.

Die Zuschauer werden so zur historischen Reflexion eingeladen, jedoch ohne dass der Film Tatsachenzusammenhänge behauptet oder die richtige Deutung der angebotenen Assoziationen festschreiben will, schreibt Eike Wenzel: "Die Montage beläßt es bei Anspielungen und Verweisen, ohne dass eine autorisierte Instanz im Film letztgültige 'Fakten' produzierte."¹⁷ Stattdessen wird der Zuschauer in einen Dialog mit dem Film verwickelt, der als Teil des Produktionsprozesses verstanden wird; er führt die durch den Schnitt hergestellten gedanklichen Verbindungen in seinem Kopf weiter - ganz im Sinne von Kluges Montagetechnik ("eigentlich rezipiert der Zuschauer den Film nicht, sondern er produziert ihn in seinem Kopf"¹⁸), deren Grundzüge er unter dem Begriff des »antagonistischen Realismus« beschrieben hatte und mittels derer er zwei Jahre später in *Die Patriotin*, in dem Gabi Teichert erneut auftritt, ein extrem vielschichtiges »Deutschlandbild« entwickelte. Auch in *Deutschland im Herbst* kann diese Technik als maßgeblich für die Herangehensweise an die Beschäftigung mit Geschichte angesehen werden.¹⁹ Vor der detaillierten Betrachtung einzelner Sequenzen möchte ich das Augenmerk daher noch kurz auf Kluges Realismuskonzept richten.

17 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 252.

18 Alexander Kluge: *Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff*. In: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main 1975, S. 196.

19 Anton Kaes verweist ebenfalls auf die im gesamten Film deutlich erkennbare Handschrift Kluges. Vgl. Anton Kaes: *Deutschlandbilder*, a.a.O., S. 33.

3.1.2. »Kraut und Rüben«

Alexander Kluge, Jahrgang 1932, gelernter Jurist, war nicht nur als Filmemacher einer derjenigen, die den Neuen Deutschen Film entscheidend geprägt haben.²⁰ Denn der Mitunterzeichner des Oberhausener Manifest nutzte stets auch seine Fähigkeiten als Organisator. Vor allem auf seine Initiative hin kam es zur Gründung des Instituts für Filmgestaltung in Ulm, der in Deutschland ersten Möglichkeit zur universitären Filmbildung. Die Förderung des Nachwuchses war auch das Ziel des »Kuratoriums Junger deutscher Film«, an dessen Entstehen Kluge ebenfalls maßgeblich beteiligt war (und das seinen ersten Spielfilm *Abschied von Gestern* finanzierte). Nach Einführung des Privatfernsehens erstritt er eine Sendelizenz für unabhängige Kulturprogramme, was ihm seit 1988 die Möglichkeit bietet, allwöchentlich ästhetische und thematische Kontrapunkte im Fernsehprogramm zu setzen. Daneben widmete sich Kluge, meist zusammen mit Oskar Negt, auch immer wieder Studien zur Soziologie und politischen Philosophie. In *Öffentlichkeit und Erfahrung* stellen Negt und Kluge die Frage, inwieweit es "zur bürgerlichen Öffentlichkeit wirksame Formen von Gegenöffentlichkeit geben kann."²¹ Sie legten dar, dass bürgerliche Öffentlichkeit "substantielle Lebensinteressen ausgrenzt, gleichwohl aber das Ganze zu repräsentieren beansprucht"²² und so organische Erfahrungszusammenhänge nicht zulasse.

Vor diesem Hintergrund sind nun sowohl seine Anstrengungen zur Emanzipation des Zuschauers vom passiven Konsumenten hin zum aktiven Mitproduzenten als auch das von ihm dem Film zugeschriebene Potential zur "Umproduktion von Öffentlichkeit"²³ zu verstehen: Filme könnten "durch Durchbrechung von Öffentlichkeitsschranken den Erfahrungshorizont [...] verändern"²⁴ und gesellschaftliche Erfahrung neu organisieren,

20 Die biographischen Hinweise habe ich Christian Schultes Vorwort zur Textsammlung: Alexander Kluge: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod*, Berlin 1999, S. 8-16, entnommen.

21 Oskar Negt, Alexander Kluge: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1972, S. 7.

22 Ebd., S. 11.

23 Alexander Kluge: *Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff*, a.a.O., S. 219.

24 Ebd., S. 220.

indem sie solche Formen bereitstellten, die den Ausdrucksbedürfnissen der Zuschauer entsprechen. Schließlich gebe es, ausgehend von der Eigentätigkeit der menschlichen Vorstellungskraft, schon lange Film in den Köpfen der Menschen - Assoziationsstrom, Tagtraum, Erfahrung, Sinnlichkeit, Bewusstsein - dem die technische Erfindung des Films lediglich "reproduzierbare Gegenbilder"²⁵ hinzugefügt habe: "Dies ist zugleich die besondere Nähe zum Zuschauer und zur Erfahrung."²⁶ Die angestrebte Produktion eines Erfahrungshorizontes, in dem sich Wahrnehmung und Vorstellungsvermögen neu organisieren können, werde von den auf reiner Beobachtung bzw. glaubwürdiger Handlung beharrenden und somit "die wirklichen Zusammenhänge ausgrenzenden"²⁷ Genreschemata des Dokumentar- und Spielfilms jedoch unmöglich gemacht. Diesen setzt Kluge "radikale Fiktion und radikal authentische Beobachtung"²⁸ als Rohmaterial seiner Mischformen entgegen. Die radikale Beobachtung liefere Resultate, die "für den Durchschnittsrealismus absolut fremd"²⁹ erschienen, gewissermaßen unrealistisch wirkten; radikale Fiktion bestimme sich dadurch, dass sie die in wahrscheinlichen Handlungsabläufen gar nicht oder lediglich unterschwellig auftretenden Widersprüche zusammenfasse, vom Gewohnheitsblick her erscheine sie übertrieben.³⁰ Entgegen der

25 Ebd., S. 208.

26 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S. 295.

27 Alexander Kluge: *Kommentare zum antagonistischen Realismusbegriff*, a.a.O., S. 202. Da jeder Dokumentarfilm mit drei "Kameras" gefilmt werde ("der Kamera im technischen Sinn", "dem Kopf des Filmemachers", "dem Gattungskopf des Dokumentarfilmgenres", ebd.) könne er nicht behaupten, einfach Realität abzubilden. Er sei vor allem durch das bestimmt, was er nicht zeigt: "Er fotografiert einzelne Tatsachen und montiert daraus nach drei, z.T. gegeneinander laufenden Schematismen einen Tatsachenzusammenhang. Alle übrigen möglichen Tatsachen und Tatsachenzusammenhänge werden ausgegrenzt" (ebd.). Der auf die "Umformung alles Realen in spannende Handlung" (ebd., S. 204) gerichtete Schematismus des Spielfilms sei dagegen im Zuschauer, in dessen Kopf Wünsche und Tatsachen nie getrennt seien, vorproduziert. Die Wünsche, die die Form darstellten, in der Tatsachen aufgenommen würden und nicht weniger "Real-Charakter" als diese besäßen, beharrten aufgrund des in der libidinösen Erfahrung der Kindheit geprägten Bestrebens, "die Welt in menschliche Beziehungen zu zerlegen" (ebd.) auf dem roten Faden der Erzählung, "der die Realzusammenhänge menschlich sortiert und die erdrückende Mehrheit des Erzählbaren dabei ausgrenzt." Ebd., S. 204 f.

28 Ebd., S. 208.

29 Ebd., S. 209.

30 Ebd.

Beschränkung auf Tatsachen - die für ihn nur zur Folge hat, die Übermacht einer unveränderlich erscheinenden Realität in den Vordergrund zu stellen ("gerade die Reduktion auf Sachlichkeit und Tatsachen hat die negative Wirkung, daß schlechte Realität ihre Dauerexistenz beweist"³¹) - zielt Kluge, indem er die Szenen des Films aus ihrer Gegenwärtigkeit löst³³ und sie mit einer Vielzahl von Fremdmaterialien in Verbindung bringt, auf eine Darstellung der Realität als "die geschichtliche Fiktion, die sie ist,"³⁴ also gewissermaßen wirklich und unwirklich zugleich: "Den Einzelnen trifft sie real, als Schicksal. Aber sie ist kein Schicksal, sondern gemacht durch die Arbeit von Generationen von Menschen [...]"³⁵ Ebenso wie beliebige Ausschnitte der Realität besitzen auch die einzelnen Szenen des Films für Kluge eine "antagonistische Eigenschaft: sie sind eine reißerische Erfindung und sie treffen wirklich."³⁶ Kluge sieht seine auf Diskontinuität und Unabgeschlossenheit beruhende Montagepraxis, deren vorrangiges Ausdrucksmittel die Differenz, "die grundlegende Disharmonie zwischen Einzelprodukt und Realität, nicht die leicht herstellbare Harmonie des individuellen Materials mit sich selbst"³⁷ darstellt, folgerichtig auch als "Konstruktionsarbeit, so wie man Eisenbahnen, Brücken baut, Städte gründet, aber überhaupt nicht viereckig oder geradlinig."³⁸ Mit diesen grundlegenden Prämissen Kluges im Hinterkopf werde ich nun die Betrachtung von *Deutschland im Herbst* wieder aufnehmen, bei der sich auch zeigen wird, inwiefern sich Kluges Ansatz, der in den hier geschilderten Grundzügen einige Berührungspunkte mit Deleuze' Konzept des Zeit-Bildes aufzuweisen scheint, mit diesem in Verbindung bringen lässt.

31 Ebd., S. 204.

32 Ebd., S. 208.

33 Anschaulich macht Kluge dies am Beispiel einer Liebesszene: Sie sei nur realistisch, "wenn z.B. die künftige Abtreibung gleich in sie eingeschnitten wird. Aber auch die Geschichte aller früheren Abtreibungen. [...] Isoliert davon, nur »gegenwärtig«, wird die Liebesszene ideologisch. Die Szene wird aber auch ideologisch, wenn man ihr die Illusionen austreibt." Ebd., S. 215.

34 Ebd.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 219. "Authentische Formgesetze" müssten daher streng genommen "für jeden Film neu entwickelt werden." Ebd.

38 Ebd., S. 208.

3.1.3. » Das Volk fehlt«

In dem gleichen Atemzug, in dem sich das Zeit-Bild von seiner Verpflichtung auf klar definierte räumliche Anschlüsse, der Abfolge vorübergehender Gegenwart und der sensomotorischen Schemata geschuldeten Dominanz des Handlungsfortgangs befreit, gewinne nun auch der Schnitt einen eigenen Wert, so Deleuze: "Der Schnitt oder der Zwischenraum zwischen zwei Bildserien gehört keiner der beiden Serien mehr an: es handelt sich um das Äquivalent eines irrationalen Schnitts, der nicht-kommensurable Beziehungen zwischen den Bildern festlegt. Sodann handelt es sich nicht mehr um eine Lücke, welche die verbundenen Bilder überwinden müssen; die Bilder sind gewiss nicht dem Zufall überlassen, doch es gibt nur noch Neuverkettungen, die dem Schnitt unterliegen, anstelle von Schnitten, die der Verkettung unterliegen."³⁹ Die Lücke zwischen den Bildern, die im Zeit-Bild nicht über eine allgemeingültige Regel mit Bedeutung gefüllt werden könne, so interpretiert Elisabeth Büttner diese These, "fabuliert Beziehungen zu den verzweigten Prozessen der gesellschaftlichen Realität und provoziert Fragen zur Wirklichkeit der Dinge."⁴⁰ Analog zu Kluges Vorstellung, der eigentliche Film werde erst im Kopf des Zuschauers produziert, gerät die Rezeption des Films somit zu einem mehrdeutigen Erkenntnisakt, so Deleuze, einer "Wahrnehmung der Wahrnehmung [...], die die Wahrnehmung nicht erfasst, ohne zugleich deren Kehrseite - Imagination, Gedächtnis oder Wissen - zu erfassen."⁴¹

Wie im Zusammenhang mit den Filmen Syberbergs bereits angesprochen, ist das Zeit-Bild geprägt durch eine fundamentale Neugestaltung des Ton-Bild-Verhältnisses, das ebenfalls seiner konventionalisierten Verknüpfungsregeln beraubt wird. Dies führt zu einer Autonomisierung beider Ebenen, die die visuellen Bilder aus der Umklammerung von den Bedeutungen des Kommentars oder des Dialoges befreit: "Das Visuelle und Akustische führen zu zwei heautonomen Bildern: zu einem auditiven und einem optischen Bild, die ständig durch einen irrationalen Schnitt getrennt, entzweit oder entkoppelt sind. [...] Und dennoch fällt das audiovisuell gewordene Bild nicht aus-

39 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 275.

40 Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 40.

41 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 314.

einander, sondern gewinnt eine neue Dichte, die von einem komplexeren Band des visuellen und akustischen Bildes abhängt."⁴² Dieser neue Verknüpfungsmodus setze somit auch das Off außer Kraft, durch das dem Kommentar bzw. dem Erzähler in den klassischen Konzeptionen des Dokumentar- und Spielfilms eine Allmacht zukam, die die Bilder selbst nicht besaßen, so Deleuze: "Indem das Off zu den visuellen Bildern in ein Konfrontationsverhältnis oder eine Heterogenitätsbeziehung tritt, verliert es die Macht, sie dadurch zu überschreiten, dass es sich im Verhältnis zu ihren Grenzen definierte: es hat seine Allmacht verloren, die es noch im ersten Stadium des Tonfilms kennzeichnete. Es sieht nicht mehr alles, es wird zweifelnd, unsicher und zweideutig [...]."⁴³ Doch gerade mit dem Verlust dieser Allmacht gewinnt das Off nun seine Autonomie. Für den dokumentarischen Film bedeute dies nicht zuletzt, darauf weist Eike Wenzel hin, dass sich das Bild "von der Festlegung, [...] den authentifizierenden Beleg (die Kamera am Ort des Geschehens) für den Kommentar zu liefern",⁴⁴ befreit. Stattdessen biete die semantische Autonomie der akustischen und visuellen Ebene die Möglichkeit einer differenzierten Betrachtung, die dem Zuschauer Raum lässt, eigene Erfahrungen und Assoziationen in Betracht zu ziehen: "Es gibt nicht das eine Argument, das mittels der Engführung von Bild und Kommentar evoziert werden soll."⁴⁵

Eine solche Eigenständigkeit von Bild und Ton begegnet dem Zuschauer gleich zu Beginn von *Deutschland im Herbst*. Während die Bilder der ankommenden Trauergäste beim Staatsakt für Schleyer zu sehen sind, liest Kluge einen Brief vor, den dieser am dritten Tag seiner Entführung an seinen Sohn Eberhard geschrieben hatte und in dem er ihn bat, sich bei den Verantwortlichen für ein Nachgeben einzusetzen, da eine Ablehnung der Forderungen nur weitere Entführungen nach sich ziehen würde, "mit dann tödlichem Ausgang." Die Bilder des Staatsaktes selbst bleiben unkommentiert. Dadurch, dass der erwartete Kommentar ausbleibt und durch den vorgelesenen Brief ersetzt wird, so Eike Wenzel, "rückt die filmische Argumentation von der Suggestion einer Ereignis-Gegenwart ab. An ihre Stelle tritt das Changieren zwischen einzelnen

42 Ebd., S. 323.

43 Ebd., S. 320 f.

44 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 161.

45 Ebd., S. 252.

Zeitpunkten und Ereignisorten des Herbstes '77."⁴⁶ Beendet wird diese Eingangssequenz durch ein eingeblendetes "Zitat" Anna Wildes⁴⁷, das als Klammer des Films fungiert und am Ende erneut erscheint: "An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleichgültig, wer sie begangen hat. Sie soll nur aufhören." Die Schrifttafel datiert dieses Zitat auf April 1945, legt hierdurch eine Verbindung der aktuellen Ereignisse mit deutscher Vergangenheit nahe und ist damit programmatisch für den weiteren Film, der die aktuellen Ereignisse in einen "historisch ausgreifenden Wahrnehmungshorizont"⁴⁸ projiziert. Die Krise von '77 habe bei vielen Menschen, so Oskar Negt und Alexander Kluge in einer Stellungnahme zum »Deutschen Herbst«, die Erinnerungslosigkeit durchbrochen: "Die Ereignisse hatten unmittelbar nicht zuviel mit Krieg zu tun, aber es wird »1945«, »Krieg« assoziiert. Es ist kein Zufall, daß eine Bewegung in Deutschland entstanden ist, die nach Deutschland und nach der Geschichte fragt, die in dieser Form in Erscheinung tritt."⁴⁹ Die Art und Weise, in der der Film sich den geschichtlichen Hintergründen der Ereignisse nähert, entspricht meines Erachtens nun jener Zeitkonzeption, die Deleuze mit Bergson unter dem Begriff der »koexistierenden Vergangenheitsschichten« beschrieben hatte: Jede der gezeigten historischen Momentaufnahmen beinhaltet im Kontext des Films die gesamte deutsche Geschichte, jedoch "in mehr oder minder aufgefächertem oder mehr oder minder kontrahiertem Zustand."⁵⁰ Deutlich wird dies unter anderem in einer Sequenz gegen Ende des Films: Eine Passage mit Schwarzweißbildern, teils Film-, teils Fotoaufnahmen; Arbeiter im Stahlwerk, dann ein kommunistischer Demonstrationzug, unterlegt mit *Auf, auf zum Kampf*. Dann ein Kommentar Kluges: "Ich war, ich bin, ich werde sein. Rosa Luxemburg sagt vor ihrem Tod: Es gibt nur eine Alternative für Deutschland: Sozialismus oder Barbarei." Während des Kommentars ist ein Foto zu sehen, auf dem ein Soldat einer Frau den Strick um den Hals legt - es kann sich aber nicht um Rosa

46 Ebd., S. 248.

47 In *Rede über das eigene Land: Deutschland* stellt Kluge Anna Wilde später als Haushälterin in seinem Elternhaus vor. In: Alexander Kluge: *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit*. Berlin 1987, S. 35-48. Ob sie das Zitierte wirklich einmal gesagt hat, bleibt ebenso unklar wie es für den Film absolut unerheblich ist.

48 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 248.

49 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S. 28.

50 Gilles Deleuze: *Bergson zur Einführung*, a.a.O., S. 80.

Luxemburg handeln, die 1919 ermordet wurde, während hier ein Soldat der 1935 gegründeten Wehrmacht zu sehen ist. Die von Bild und Ton vermittelten Informationen klaffen auch hier in der zeitlichen Zuordnung auseinander. Luxemburgs Warnung vor der Barbarei, so scheint diese audiovisuelle Konfrontation nahe zu legen, hatte sich wenig später bestätigt. Im Verlauf der Sequenz verbindet Kluge dann weitere Bilder von auf der Straße durchgeführten Hinrichtungen mit privaten Aufnahmen, die alten Familienalben zu entstammen scheinen. Denkbare Zusammenhänge (etwa dass der gezeigte schmutzige Soldat der Henker auf den vorher oder nachher gezeigten Bildern sein könnte) bleiben unausgesprochen und werden darüber hinaus sogleich wieder als offenkundige Konstruktion in Frage gestellt. Die Bilder sollen eher Denkanregungen liefern als in irgendeiner Form etwas beweisen, schreibt auch Wenzel: "Die Bild- und Tonmaterialien in *Deutschland im Herbst* 'verkörpern' keine (vergangene) Realität, keine historische Wahrheit. Sie beanspruchen nicht, die Wahrheit der Vergangenheit zu sein. Sie koordinieren den Diskurs über Gegenwart und Vergangenheit."⁵¹

Die in der Luxemburg-Sequenz gezeigte Rigorosität politischer Auseinandersetzungen lenke den Blick so unter anderem darauf, so Wenzel weiter, "daß sich auch im Herbst 1977 zwei Positionen gegenüberstanden, zwischen denen ab einem bestimmten Punkt der Eskalation keine Verständigung mehr herzustellen war."⁵² Einen entscheidenden Grund für die Schärfe des damaligen Antagonismus⁵³ sahen Negt und Kluge, in Bezug auf ihre Thesen von den Ausgrenzungsmechanismen bürgerlicher und repräsentativer Öffentlichkeit, in der nach dem zweiten Weltkrieg nicht geleisteten Erinnerungsarbeit, wodurch sich gesellschaftliche Entfremdungsprozesse nur noch verfestigt hätten: "Alle Verhältnisse werden im Moment der katastrophalen Erschütterung einen Moment durchsichtig darauf, dass sie falsch zusammengewachsen sind und an keiner Stelle ein menschliches oder auch nur *mögliches* Verhältnis bilden"⁵⁴

51 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 258.

52 Ebd., S. 257.

53 Es hätten sich eigentlich "nicht aufeinander bezogene Todfeinde" gegenüber gestanden, so Negt und Kluge in einer Stellungnahme, veröffentlicht in: Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S. 28.

54 Ebd., S. 29. Vgl. Alexander Kluge, Oskar Negt: *Geschichte und Eigensinn*. In: *Der unterschätzte Mensch*. Band 2. Frankfurt am Main 2001, S. 375-383.

In einer Bemerkung zu Straub/Huillet's *Nicht versöhnt* fragt Deleuze: "Hat es wirklich je ein deutsches Volk gegeben in diesem Land, das seine Revolutionen verpaßt hat, sich unter Bismarck und Hitler konstituiert hat, um erneut geteilt zu werden?"⁵⁵ Das auch in *Deutschland im Herbst* aufscheinende fehlende Bewusstsein einer kollektiven Identität bzw. die Nichtexistenz eines geeinten Volkes verweist für Deleuze direkt auf den Unterschied zwischen klassischem und modernem Kino: "Im klassischen Kino ist das Volk nämlich präsent, auch wenn es unterdrückt, getäuscht, unterworfen, ja selbst dann, wenn es blind oder unbewußt ist."⁵⁶ Die Notwendigkeit, ein Volk als elementare Bezugsgruppe zu etablieren, liegt für Deleuze unmittelbar in den Dramaturgien des Bewegungs-Bildes begründet, wie ich im Rahmen der Analyse von *Todesspiel* noch zeigen werde - dessen Übernahme solcher klassischen Erzählweisen so nicht zuletzt auch interessante Bezüge zur veränderten politisch-gesellschaftlichen Situation im wiedervereinigten Deutschland aufweist. In der Betrachtung von Filmen aus ehemals kolonisierten Ländern der dritten Welt, die "ihre kollektive Identitätskrise nicht zu lösen vermochten",⁵⁷ arbeitet Deleuze das Fehlen des Volkes dagegen als eines der entscheidenden Merkmale des Zeit-Bildes heraus: "Wenn es ein modernes politisches Kino gibt, dann auf der Basis, daß das Volk nicht mehr existiert oder noch nicht existiert... *das Volk fehlt*."⁵⁸

Nachzutragen bleibt, dass die intensive Diskussion über Deutschland und über die filmische Beschäftigung mit seiner Geschichte die beteiligten Regisseure zu einigen weiteren Projekten inspirierte: Kluge drehte die *Patriotin*, Schlöndorff begann mit der Verfilmung der *Blechtrommel*, Fassbinder verwirklichte seine BRD-Trilogie (*Die Ehe der Maria Braun*, *Lola*, *Veronika Voss*), und Edgar Reitz zog sich "in eine Scheune in den Hunsrück"⁵⁹ zurück, um seine grandiose Chronik *Heimat* vorzubereiten.

55 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 278.

56 Ebd. Das Volk sei "bereits vorhanden, es ist real, bevor es aktuell ist, und es ist ideal, ohne abstrakt zu sein" (ebd.). Vor diesem Hintergrund entstand für Deleuze auch die Vorstellung des Kinos als einer revolutionären oder demokratischen Massenkunst (vgl. Abschnitt 2.5. dieser Arbeit).

57 Ebd., S. 279.

58 Ebd.

59 Alexander Kluge: *Die Patriotin*, a.a.O., S. 22.

3.2. Terrorismus im deutschen Film von 1978 bis 1997

Während so in den folgenden Jahren zahlreiche Filme über Deutschland und seine Geschichte entstanden, war das Interesse deutscher Regisseure am Thema RAF bzw. Terrorismus eher gering. Ebenfalls noch 1978 widmete sich Reinhard Hauffs *Messer im Kopf* dem infolge des Terrors entstandenen politischen Klima: Ein Wissenschaftler gerät in eine Polizeirazzia und erleidet einen Kopfschuss, woraufhin er weitgehend sein Gedächtnis verliert und so den Verdacht, zur Unterstützerszene zu gehören, nicht ausräumen kann. Er kämpft um seine Identität; der Film endet damit, dass er eine Pistole auf jenen Polizisten richtet, der ihn angeschossen hatte. Ob er abdrückt, bleibt offen. Indem der Protagonist hier "aus den ideologischen Fraktionierungen herausgeschossen wird",⁶⁰ so die Interpretation Ulrich Kriests, erlaube es der Film ihm, "die verhärteten Fronten der BRD-Realität als »Exotismus« erfahren zu können."⁶¹

Fassbinder inszenierte das Thema Terrorismus in *Die Dritte Generation* dann als eine im Karneval spielende Grotteske: Als Clowns verkleidete Terroristen entführen einen Manager; was sie jedoch nicht wissen: Sie werden indirekt von dessen Computerfirma finanziert, deren Geräte in der Fahndung zum Einsatz kommen und deren Absatz sie steigern will. Die Terroristen werden so zum Handlanger des von ihnen bekämpften Großkapitals - "gäb's sie nicht, die Terroristen, dieser Staat in seiner jetzigen Entwicklung müsste sie erfinden"⁶², schrieb Fassbinder. Beide Filme beschäftigen sich mit dem Terrorismus der RAF also als aktuellem Phänomen und beziehen zur politischen Lage in der Bundesrepublik Stellung; an der Rekonstruktion der Ereignisse, an einer "Verfilmung" der Geschichte des RAF-Terrors sind sie nicht interessiert.⁶³

60 Ulrich Kriest: *Bilder aus "bleiernem Jahren"*. In: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 31.

61 Ebd., S. 33.

62 Rainer Werner Fassbinder: *Die dritte Generation*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 2. Dezember 1978. Zitiert nach: Petra Kraus et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 88.

63 In Anlehnung an Baudrillards These »das Spektakel des Terrorismus erzwingt den Terrorismus des Spektakels« sieht Ulrich Kriest den Grund für die Vermeidung der Repräsentation des Terrors hauptsächlich im Bewusstsein, dass "spektakuläre Filme über den Terrorismus [...] diese Dialektik nur weitergetrieben [hätten]." Ulrich Kriest: *Bilder aus "bleiernem Jahren"*, a.a.O., S. 32.

Die ersten Filme, die sich direkt mit den Protagonisten von damals beschäftigten,⁶⁴ näherten sich ihrem Thema aus einer privaten Sicht: Im Mittelpunkt der Filme standen weniger die Terroristen selbst als Personen aus deren unmittelbarem Umfeld (wie in *Die Reise*, der 1985 unter der Regie von Markus Imhoof entstandenen Verfilmung des autobiographischen Romans Bernward Vespers, bis Anfang der Siebziger Lebensgefährte von Gudrun Ensslin). *Die bleierne Zeit* (1981) von Margarethe von Trotta nimmt die Geschichte von Ensslin und ihrer Schwester Christiane als Ausgangspunkt einer Erzählung über die Nachkriegsgeneration, die Notwendigkeit der Erinnerung und einen überfälligen Akt des Trauerns angesichts der nationalsozialistischen Vergangenheit. Der eigentlich auf die Fünfziger Jahre bezogene Ausdruck der »bleiernen Zeit« wurde daraufhin zum gängigen Begriff für die Zeit der Terroranschläge, von deren Opfern in den Filmen bisher, wenn überhaupt, nur am Rande gesprochen wurde.

Mit der Nachstellung des Stammheim-Prozesses auf Grundlage der authentischen Gerichtsprotokolle versucht *Stammheim* aus dem Jahr 1985 (Regie führte hier erneut Reinhard Hauff, das Drehbuch schrieb Stefan Aust, ausgehend von den Recherchen für sein im selben Jahr erschienen Buch *Der Baader-Meinhof-Komplex*, auf dessen Grundlage er auch zwei Dokumentationen fürs Fernsehen produzierte) nicht zuletzt durch ausgewogene Verteilung der Redebeiträge alle Seiten ausreichend zu Wort kommen zu lassen. Wie für viele Kritiker drückte sich auch für Dietrich Kuhlbrodt in der konventionellen Ästhetik des Films die Übervorsicht angesichts des politisch brisanten Inhalts aus: "Der normgerechte Film, sein schöner Schein weisen auf Unentschlossenheit, Ängstlichkeit und Sorge ums gute Gewissen hin."⁶⁵

64 Einige "kleinere" Dokumentationen, etwa *Es stirbt allerdings ein jeder - frage ist nur wie - und wie du gelebt hast*, ein 45-minütiges Portrait Holger Meins von Renate Sami aus dem Jahr 1975 oder *Holger Meins - Ein Versuch - Unsere Sicht heute* (1982) von Gerd Conradt und Hartmut Jahn sowie erste Fernsehfeatures sind hier nicht berücksichtigt. Eine umfangreiche Zusammenstellung der bis 1997 für Kino und Fernsehen produzierten Filme erstellte Steffen Schneider an der HFF Potsdam-Babelsberg, vgl. <http://forge.fh-potsdam.de/~ABD/wa/student/themen/raf-film.zip> (06.08.2005).

65 Dietrich Kuhlbrodt: *Die Ästhetisierung als Beitrag zur Terroristenhatz: "Stammheim."* In: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 79. "Die Aufklärung, die Aust mit der Wiedergabe authentischen Materials über den Stammheim-Prozess beabsichtigt, scheitert daran, dass er keine Position bezieht." Ebd., S. 78.

Damit reihten sich Hauff und Aust in eine Reihe anderer linker Filmemacher ein, die sich bis dahin am Thema versucht hatten und die es sich, so Wolfgang Landgräber, "in fast traumatischer Angst versagt [hatten], zur RAF und ihren Protagonisten eine auch emotional begründete und vor allem selbstbewusste Haltung zu entwickeln, aus Furcht, sie könnte als Zustimmung zu Mord als Mittel des politischen Kampfes oder umgekehrt als Kniefall vor der Staatsmacht mißdeutet werden."⁶⁶ In den Folgejahren verschwand das Thema weitgehend von der Leinwand. Als dann nach der Wiedervereinigung in der DDR untergetauchte RAF-Aussteiger enttarnt worden waren und die Stasi-Archive neue Einblicke in die Geschichte der RAF boten, gab es zwar hin und wieder eine Thematisierung im Fernsehen (Stefan Aust für Spiegel-TV, im ZDF Guido Knopp), aber insgesamt blieb das Interesse am Thema eher gering.⁶⁷

3.3. Todesspiel

Zum zwanzigsten Jahrestag des »Deutschen Herbstes« wurde das Thema auf dem Bildschirm dann wieder massiv präsent: Die fünfteilige Reihe *Deutschland und die RAF* in der ARD, im ZDF ein Beitrag Guido Knopps und für die Privatsender wieder Stefan Aust (diesmal mit dem reißerischen Titel *Blutspur des Terrors - 20 Jahre nach dem RAF-Krieg*). Als Höhepunkt plante die ARD darüber hinaus dann die umfassende Darstellung mittels eines ambitionierten, Spielfilmdramaturgie mit dokumentarischen Archivaufnahmen verbindenden Fernsehspiels: "Unser Beitrag [...] ist Ausweis und Fortschreibung der Leistungsfähigkeit des öffentlich-rechtlichen Fernsehspiels und seines spezifischen Auftrags. Das Publikum und die Öffentlichkeit erwarten [...] von ihrem öffentlich-rechtlichen Programm eine qualitativ hochwertige und gewissenhafte Auseinandersetzung mit politischer Zeitgeschichte. [...] Diese Methodik [...] kenn-

66 Wolfgang Landgräber: *Das Thema "Terrorismus" in deutschen Spielfilmen 1975-1985*. In: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 21.

67 So sorgte etwa die 1992 gezeigte Grotteske *Die Terroristen!* von Philipp Gröning nur bei einem Zuschauer so richtig für Aufregung: Der damalige Bundeskanzler Helmut Kohl äußerte in einem offenen Brief an den Südwestfunk seine Empörung über die angebliche Bagatellisierung der Gewaltbereitschaft, die er für "politisch instinktlos und unverantwortlich" hielt. Helmut Kohl: *Offener Brief an den Südwestfunk*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. November 1992. Zitiert nach: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 100.

zeichnet der konsequente Rückgriff auf das öffentlich-rechtliche Fernseharchiv und damit auf die verwahrte Erinnerung - auf jenes öffentliche Gedächtnis, das der Bührenzahler mitfinanziert."⁶⁸ Den Auftrag für diese Leistungsschau bekam Heinrich Breloer, Jahrgang 1942, der sich bereits in einigen Filmen mit deutscher Geschichte befasst hatte, etwa in seinem ersten großen Erfolg, der Arnold Zweig-Adaption *Das Beil von Wandsbek* (1981), in dem er die Lebensumstände im Hamburg des Jahres '33 schilderte. Ausgestattet mit dem für damalige deutsche Fernsehverhältnisse enormen Budget von sieben Millionen Mark,⁶⁹ drehte Breloer den Zweiteiler *Todesspiel*, dessen Betrachtung im Mittelpunkt der folgenden Abschnitte steht.

3.3.1. »Die perfekte Imitation des Gewesenen«

Der erste Teil von *Todesspiel (Im Volksgefängnis)* legt seinen Schwerpunkt auf die Entführung von Hans-Martin Schleyer. Breloer bemüht sich dabei durchgängig um eine minutiöse Rekonstruktion der Ereignisse: allein in der Eingangssequenz, die mit einer Parallelmontage der Ankunft Schleyers in Köln und den Vorbereitungen der Terroristen beginnt, im Überfall selbst dann ihren Höhepunkt hat und die Entführer bis zur Ankunft in ihrem Versteck in Köln-Lipplar verfolgt, wird nach dem Datum noch viermal die genaue Uhrzeit bzw. die exakte Ortsangabe (inklusive der Hausnummer) eingeblendet. Auf welche Weise Breloer nachgestellte Szenen mit Originalaufnahmen und Tagesschau-Ausschnitten verknüpft, lässt sich schön an der folgenden Sequenz verdeutlichen, die erste Reaktionen der verschiedenen Beteiligten an den einzelnen Spielorten zeigt: Zunächst sind Originalaufnahmen vom Tatort zu sehen, ein Ausschnitt der Tagesschau fasst das Geschehene noch einmal zusammen. Im Off ist weiter die von Dagmar Berghoff verlesene Tagesschau-Meldung zu hören, während bereits fiktive Bilder gezeigt werden: Bundeskanzler Helmut Schmidt bei den Vorbereitungen zu einer Fernsehansprache (er ist hier von schräg hinten zu sehen, später im Film dann häufig auch im Gegenlicht; Unterschiede im Aussehen zwischen dem echten Kanzler

68 Aus dem Presseheft zu *Todesspiel*. Zitiert nach: Rembert Hüser, Ulrich Kriest: *Rechtzeitig*. In: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 50.

69 Zur Produktionsgeschichte vgl. Heinrich Breloer: *Todesspiel. Von der Schleyer-Entführung bis Mogadischu. Eine dokumentarische Erzählung*. Köln 1997.

und seinem Darsteller werden so von Breloer, der auch bei der Ausstattung äußerst penibel arbeitete und beispielsweise die Anzüge Helmut Schmidts nachschneiden ließ, verwischt: "In solchen Momenten berauscht sich der Film an der eigenen Perfektion, an der perfekten Imitation des Gewesenen,"⁷⁰ schreibt Eike Wenzel). Danach erfolgt der Umschnitt auf die Original-Fernsehansprache, die zuerst im Vollbild zu sehen ist und dann auf einem in Nahaufnahme gezeigten Fernseher. Die Kamera schwenkt nun auf die Terroristen-Darsteller, die die Ansprache schauen; diese ist weiter im Off zu hören, man sieht nachgestellte Bilder von Andreas Baader in seiner Stammheimer Zelle, der ebenfalls diese Ansprache im Fernsehen verfolgt. Während Schmidt davon redet, beim bevorstehenden harten Vorgehen gegen die Terroristen das gesamte Volk hinter sich zu haben, ist eine Schwarzweißaufnahme eines Demonstrationsplakates mit der Aufschrift "Mörder!" zu sehen. Wie sich wenig später durch den eingeblendeten Schriftzug "10 Jahre vorher" und die ihm folgenden Bilder herausstellt, ist es auf der Demonstration gegen den Schah-Besuch am 2. Juni 1967 in Berlin aufgenommen, es leitete also eine Passage mit "Erinnerungen" Baaders ein.⁷¹ In wenigen Sekunden wird die Politisierung der ersten Generation der RAF abgehandelt: Die sattem bekannten Bilder vom 2. Juni, akustisch untermalt mit einem Ausschnitt aus einem Talkshow-Auftritt von Ulrike Meinhof; die Bildfolge endet mit einer Aufnahme der »Albertz Abtreten«-Aktion⁷² am folgenden Tag, auf der auch Gudrun Ensslin zu sehen ist. Es folgt eine Überblendung auf nachgestellte Bilder von Ensslin, wie sie in ihrer Zelle in Stammheim ebenfalls Schmidts Ansprache im Fernsehen verfolgt, womit der Film zum Ausgangspunkt der Montage zurückkehrt.

70 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 7.

71 Dieser zunächst nicht eindeutig zuzuordnende Schnitt (es ist im Verlauf des gesamten Films der einzige) könnte somit als eine interessante Gegenüberstellung der anfänglichen Protestmotive der späteren RAF-Mitglieder und ihrem Abdriften in die Gewalt gesehen werden - wenn der Film nicht ansonsten so besserwisserisch daherkäme. So drängt sich bei dieser Kombination von Ton und Bild meines Erachtens sogar kurz der Eindruck auf, das Plakat solle die Aussage von der Geschlossenheit des Volkes gegenüber den Terroristen visualisieren.

72 Um das Demonstrationsverbot zu umgehen, hatten sich mehrere Studenten einzelne Buchstaben auf ihr T-Shirt gemalt, nebeneinander stehend ergaben diese dann die Parole "Albertz abtreten!" (Heinrich Albertz war zu dieser Zeit Regierender Bürgermeister von Berlin). Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*, a.a.O., S. 59 f.

Authentische Dokumente, wie in diesem Fall die Fernsehansprache Schmidts, dienen hier also zunächst dazu, die Distanz zwischen Originalaufnahmen und nachgestellten Szenen zu überbrücken und somit auch die fiktionalen Elemente als Teil einer authentischen Rekonstruktion der Ereignisse zu etablieren. Im Verlauf des Films kehrt sich dieses Verhältnis dann stellenweise sogar um. Es gibt z.B. eine Stelle, in der der damalige Staatsminister Hans-Jürgen Wischnewski im Interview einen Satz fortführt, den der Wischnewski-Darsteller in den nachgestellten Sitzungen des Krisenstabes begonnen hatte. Dieser Auftritt Wischnewskis bestätigt nicht allein die angewandte Genauigkeit beim Nachstellen der historischen Ereignisse - zu diesem Zeitpunkt des Films, als dem Zuschauer längst mit den Mitteln des Spielfilms die Identifikation mit den Helden (Schmidt, Wischnewski, die BKA-Leute Horst Herold und Alfred Klaus) und damit das Eintauchen in die kohärente Welt des Films ermöglicht wurde, scheint die Spielhandlung in gewisser Weise zugleich auch den Wahrheitsgehalt der Aussagen der Interviewpartner zu bestätigen. Insgesamt spiele die Spielfilmdramaturgie, so Eike Wenzel, im Film *Todesspiel* infolge der vielfältigen, sich gegenseitig bestätigenden Verknüpfungen mit den Interviews und audiovisuellen Dokumenten "paradoxaerweise den Geburtshelfer des dokumentarischen Authentizitätseffektes. Breloer beschwört den dokumentar-ästhetischen Grundgestus, die behauptete Nähe/Zeugenschaft zum historischen Ereignis anhand von fiktional-erzählerischen Verfahrensweisen. Mit den Mitteln des Spielfilms läßt sich auf diese Weise die von Dokumentarfilmpuristen mit Zähnen und Klauen verteidigte Illusion aufrechterhalten: den Moment der historischen Entscheidung in - wenn auch fiktionale - Bilder einfangen zu können."⁷³

Während mit den verschiedenen Versuchen des Neuen Deutschen Films an der Grenze von Fiktion und Dokumentation die Illusion einer eindeutigen Darstellung der Realität zugunsten einer Bewusstwerdung des fiktionalen Anteils jedes Films aufgebrochen wurde, wird hier der Anspruch, historische Wahrheit zu zeigen, durch Verknüpfung der unterschiedlichen Materialien gerade untermauert. Dass auch Breloer seine eigene, vor allem durch die Betrachtung ebenfalls subjektiver Eindrücke der Interviewpartner gewonnene Sichtweise wiedergibt, wird im gesamten Film aber durchweg ignoriert.

73 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 6.

Nach dem rasanten Beginn drosselt der Film etwas sein Tempo, der lange Reigen der Interviewpartner wird eröffnet: Zunächst werden Politiker und Kriminalbeamte zu ihrem Vorgehen befragt, einigen Ehrgeiz verwendet Breloer darauf, Pannen bei der Ermittlung herauszustellen.⁷⁴ Danach wird die Opferperspektive eröffnet: Die Witwe Schleyers und seine beiden Söhne erzählen im Interview vom Menschen Schleyer, vor allem aber von den bangen Tagen der Entführung. Mit den nachgestellten "Verhören" im »Volksgefängnis« beginnt die Suche nach den Motiven der Terroristen. Anhand der Thematisierung der Vergangenheit Schleyers⁷⁵ kommt deren Wut gegenüber dem Fortbestehen alter Eliten, das als eine bruchlose Kontinuität im Übergang vom Dritten Reich zur Bundesrepublik empfunden wurde, kurz zur Sprache, ansonsten verweisen die nachgestellten Verhöre und die Interviews mit dem Entführer Peter-Jürgen Boock und der RAF-Helferin Silke Maier-Witt vor allem auf einen naiven Antikapitalismus.⁷⁶ Ein weiterer, für die zweite RAF-Generation wichtiger Auslöser der Radikalisierung (die Art und Weise, mit der der Staat seinen gewalttätigen Gegnern begegnete) wurde zuvor in einer kurzen Schnittfolge abgehandelt: die Festnahme von Baader, Meins und Raspe, danach die Besetzung der Botschaft in Stockholm, der erste Versuch ihrer Befreiung. Die politische Motivation der Terroristen ist damit abgehakt, ab jetzt geht es darum, dass Kriminelle ihre Komplizen aus dem Knast befreien wollen, der Film kehrt zur detailgenauen Schilderung der Fahndung zurück. Kritik an deren Methoden zielt dabei höchstens auf handwerkliche Fehler, die einen schnellen Fahndungserfolg verhinderten. Eine eventuelle Überreaktion des Staates, das heißt ein zu hartes Vorgehen, das auch die unverhältnismäßige Einschränkung der Freiheitsrechte aller Bürger nach sich zieht und das damals in den Augen vieler zum Klima permanenter Verdächtigung führte - also jener Aspekt, der bei der filmischen Beschäftigung mit diesem Thema bis in die achtziger Jahre hinein eine maßgebliche Rolle gespielt hatte - kommt in Breloers

74 So war das Versteck in Köln-Lipplar den dortigen Beamten bereits früh aufgefallen, aber deren Hinweis beim BKA nicht zur Kenntnis genommen worden.

75 Der Film vermeidet es, darauf näher einzugehen. Waltrude Schleyer versichert sehr herzlich: "Ich könnte es Ihnen ja sagen, aber da war nichts", während die Söhne nur andeutungsweise von heftigen Diskussionen innerhalb der Familie berichten.

76 Dem Schleyer in den nachgestellten Szenen mit dem platten Argument begegnet: "Nennt mir ein System, das besser ist, und wir machen das sofort." Viel tiefgreifender hätten die Terroristen damals allerdings auch nicht argumentiert, berichtet Silke Maier-Witt im anschließenden O-Ton.

Film nicht mehr vor. Auch die aus dem Konflikt zwischen Kritik an den Reaktionen des Staates, der Sympathie für anfängliche Motive der Terroristen und der Ablehnung ihrer Gewalt resultierenden Probleme der Linken im Umgang mit dem Phänomen - ein anderer Aspekt der frühen Filme - sind in keiner Weise Gegenstand dieses Films.

Der zweite Teil (*Entführt die Landshut!*) beschäftigt sich ausgiebig mit der Situation an Bord der »Landshut«. Gleich zu Beginn zeigt Breloer, wie fleißig er recherchiert hat: In kurzer Folge gibt es Ausschnitte von Interviews mit sechs Passagieren und der Stewardess Gabi Dillmann. Die Verbindung der Interviews mit nachgestellten Szenen wird dann noch konsequenter, aber auch zunehmend einfallsloser durchgeführt: in steter Regelmäßigkeit illustrieren die Bilder einfach das, was die Interviewten zuvor erzählt hatten. Die Interviews selbst erscheinen immer bizarrer: Breloer lässt seine Gesprächspartner zwanzig Jahre danach noch einmal die Hände hochnehmen, und er empfindet es wohl als einfühlsam, wenn er zusammen mit einer damaligen Passagierin *Happy Birthday* singt (eine der Flugbegleiterinnen hatte während der Entführung Geburtstag). Die Zuspitzung der Lage an Bord und die Anstrengungen des Staates, die Situation zu lösen, werden in Parallelmontagen erzählt⁷⁷, bis sie im großen Finale, der Erstürmung der Maschine, kulminieren. Als besonderer Glücksfall erweist sich für Breloer die Liebe zwischen der Stewardess Dillmann und dem Piloten der Maschine Wischnewskis, der ihr in dieser Funktion hinterher flog und sie nach dem glücklichen Ausgang vor Ort in Empfang nahm. Somit kann Breloer auch diese Konvention des melodramatischen Spielfilms erfüllen, ohne das Terrain überprüfbarer Fakten verlassen zu müssen. Nachdem die Ermordung Schleyers mit Hilfe fiktionaler Bilder gezeigt wurde, endet der Film dann mit einer Art Versöhnung: Waltrude Schleyer erzählt, wie Helmut Schmidt ihr nach der Trauerfeier die Hand gedrückt habe; sie habe dabei seine tiefe, ehrliche Ergriffenheit angesichts des Todes ihres Mannes, den er aufgrund der getroffenen Entscheidungen nicht verhindern konnte, gespürt. Als Abschlussbild gibt es ein Foto dieser Szene: Waltrude Schleyer hat Helmut Schmidt verziehen.

⁷⁷ Auf einen äußerst plakativen Schnitt, der dem Argumentationsstil der Boulevardpresse in nichts nachsteht, möchte ich noch hinweisen: Es werden zunächst ausführlich die unerträgliche Hitze und der Durst, unter dem die Passagiere leiden, gezeigt. Dann der Gegenschnitt: Gudrun Ensslin duscht, und beschwert sich auch noch, als ihr nach einer Weile das Wasser abgedreht wird!

Der Film *Deutschland im Herbst* hatte, wie die obige Analyse gezeigt hat, versucht, die Ereignisse des »Deutschen Herbstes« nicht geschichtlich isoliert zu betrachten, sondern die Wurzeln in der deutschen Geschichte aufzuspüren. Wie Thomas Elsaesser aufzeigt, geht es nun auch *Todesspiel* um die Herstellung geschichtlicher Kontinuität - allerdings auf eine völlig andere Weise. Wenn etwa der damalige Regierungssprecher Klaus Bölling auf (bei der Wehrmacht erworbene) soldatische Tugenden verweist, die ihm geholfen hätten, in der brisanten Situation einen kühlen Kopf zu bewahren oder wenn Wischnewski zur Beschreibung der emotionalen Situation seine Erinnerungen an die Ostfront heranzieht, geschehe das mit einer Selbstverständlichkeit, so Elsaesser, wie es sie nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland bislang nicht gegeben habe: "In one of the most astonishing turns, the film is able to invoke the spirit of Stalingrad and "the Russian campaign" as naturally as a British politician might invoke the spirit of Dunkirk, or an American President the national resolve after Pearl Harbour."⁷⁸

In einer kurzen Passage im zweiten Teil, beginnend mit einer fiktionalen Szene, in der Wischnewski dem Leiter der GSG-9, Ulrich Wegener, den Einsatzbefehl erteilt, macht Breloer dies explizit: Wegener will ihm nicht alle Details der Operation preisgeben; Wischnewski antwortet, das erwarte er auch nicht, Wegener habe seinen Auftrag, den werde er erfüllen. Während Wischnewski noch im Bild zu sehen ist, beginnt bereits Wegeners O-Ton: "In der Beziehung war er wieder ganz der ehemalige Offizier." Danach gibt Breloer Eduard Zimmermann das Stichwort: "Die Terroristen haben dem Staat den Krieg erklärt. Sie haben ihn angenommen.[...] Es waren nicht wenige in der Gruppe [er meint den Krisenstab, L.E.], die da Erfahrungen hatten..." Zimmermann ist prompt zur Stelle: "Der Leutnant Zimmermann, der Oberleutnant Schmidt und der Oberleutnant Strauß wussten, was Krieg war!" Direkt dahinter schneidet Breloer ein

⁷⁸ Vgl. Thomas Elsaesser: *Antigone Agonists: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism. The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game*. In: Joan Copjec / Michael Sorkin (Hrsg.): *Giving Ground: The Politics of Propinquity*. Verso, 1999. Zitiert nach: www.rouge.com.au/4/antigone.html (06.08.2005). Mit dieser Darstellung gestehe der Film aber der RAF ironischerweise gerade eines ihrer Hauptargumente zu, so Elsaesser weiter: "To the extent that *Death Game* is about these former soldiers and their self-representation, it ironically grants the RAF one of its basic points, namely that senior politicians of the Federal Republic were bound together by a military, para-military code of conduct or even an outright Nazi past [...]." Ebd.

Ausschnitt des Interviews mit Schmidt, in dem er ihn mit einer Aufzählung ehemaliger Offiziere im Krisenstab konfrontiert. Schmidt führt den später geborenen Helmut Kohl und die Emigranten Willy Brandt und Herbert Wehner als Gegenbeispiele an: "Also es ist nicht so, dass die Leute, die da versammelt waren, alles ehemalige Frontsoldaten waren." Der reflexartige Widerspruch Schmidts zeige zwar, meint Vrääth Öhner, dass die nationalsozialistische Vergangenheit immer noch "das negative Bezugsereignis für die Selbstreflexion des politischen Systems der Bundesrepublik"⁷⁹ darstelle, doch sei Schmidts Reaktion im Kontext dieses Films eigentlich gar nicht mehr nötig gewesen. Denn angesichts der Ausführlichkeit, mit der sich Breloers *Todesspiel* immer wieder der Last der Staatsräson und den Managementqualitäten des Krisenstabes (allen voran Helmut Schmidts⁸⁰) widmet, werde deutlich, dass "die filmische Repräsentation selbst den augenfälligsten Beweis für geglückte Vergangenheitsbewältigung ebenso wie für die geglückte Demokratisierung des politischen Systems zu liefern versucht."⁸¹

Während Kluge und die anderen Regisseure von *Deutschland im Herbst* in ihrem Film noch das "falsch Zusammengewachsene" der Verhältnisse problematisiert hatten und die Schärfe der Auseinandersetzungen des Jahres 1977 mit der verdrängten deutschen Geschichte in Verbindung brachten, zeuge die beschriebene Kontinuität in *Todesspiel*, so Öhner weiter, von einem "erneuerten nationalen Selbstverständnis [...], das die Last der Vergangenheit in sein Weltbild zu integrieren gelernt hat."⁸² Wenn belastende historische Fakten nicht vergessen werden könnten oder wollten, schrieb Serge Daney

79 Vrääth Öhner: *Was ist eine Black Box?* In: *Ästhetik & Kommunikation* 4/2002, a.a.O., S. 22.

80 Thomas Elsaesser sieht daher den Film Breloers (der sich mehrfach zuvor mit dem Innenleben der SPD befasst hatte, etwa in seinen Filmen über Wehner und Brandt) gleichzeitig auch als Beitrag zur Lösung eines historischen Problems der deutschen Sozialdemokratie, die in der Nachkriegszeit den Bereich nationaler Identität den Christdemokraten überlassen musste: "The film constructs a continuity, that of social democrats, remaining patriots by serving their country in war just as honourably as they stand by the nation in conditions of near civil war." Thomas Elsaesser: *Antigone Agonists*, a.a.O. Vrääth Öhner weist darauf hin, dass sich hier so schon jene Fokussierung der SPD auf die »Neue Mitte« ankündige, die Gerhard Schröder im Jahr darauf die Kanzlerschaft brachte.

Vrääth Öhner: *Was ist eine Black Box?* A.a.O., S. 22.

81 Ebd.

82 Ebd.

Anfang der achtziger Jahre in einer Betrachtung des Genres »Doku-Drama«, gelte es, sie zu »exorzieren«, sie auf Distanz zu bringen, und genau darin liege die spezifische Funktion dieses Genres.⁸³ Dass sich *Todesspiel* - in dessen Betonung der erfolgreichen Bewältigung des »Deutschen Herbstes«, so Öhner, Breloers Anliegen erkennbar sei, zu zeigen, "daß die Nachkriegsgeschichte der Bundesrepublik bereits genügend Anknüpfungspunkte für ein positives nationales Selbstverständnis bereithält"⁸⁴ - bei der Aufbereitung der Ereignisse nun an diesem Genre orientiert, das es ihm auch erlaubt, etwaige offen bleibende Widersprüche in ein kohärentes Welt- und Geschichtsbild zu integrieren, erscheint naheliegend, zieht man Daney's Definition des Doku-Dramas in Betracht: "Wenn der Dokumentarfilm grundlegend das ist, was dem *anderen* widerfährt, und die Fiktion hingegen das, was *mir* widerfährt (aber einem verkleideten Ich), dann ist das Doku-Drama ein wenig das neue Monster dessen, was *uns* widerfährt."⁸⁵ Denn wie ich im Folgenden nun zeigen möchte, übernimmt das Doku-Drama mit den klassisch-fiktionalen Erzählmustern des Hollywoodfilms mehr oder weniger zwangsläufig auch dessen Modell einer zielgerichteten National-Historie.

3.3.2. Die Geburt einer Nation

Der klassische Realismus des Aktionsbildes orientiert sich, wie ich im zweiten Kapitel mit Hilfe der Thesen Deleuze' ausführlich darlegte, vor allem an Verhaltensweisen und Milieus: "[...] das Milieu aktualisiert, und das Verhalten verkörpert. Das Aktionsbild ist die Beziehung zwischen beiden in allen ihren möglichen Variationen."⁸⁶ Das Milieu und die Situation, so Deleuze, seien ebenso individuiert wie der Protagonist, der aber gleichzeitig als eine individuelle und kollektive Gestalt fungiere: "In seiner Eigenschaft als Repräsentant der Gemeinschaft wird der Held zu einem Handeln befähigt, das ihn dem Milieu ebenbürtig macht und dessen zufällig oder periodisch in Frage gestellte Ordnung er wiederherstellt: die Gemeinschaft und das Land sind notwendig vermittelnde Momente, damit sich eine Führungsgestalt herausbilden kann und überhaupt

83 Serge Daney: *Das amerikanische Doku-Drama*, a.a.O., S. 230.

84 Vrääth Öhner: *Was ist eine Black Box?* A.a.O., S. 22.

85 Serge Daney: *Das amerikanische Doku-Drama*, a.a.O., S. 232.

86 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 193.

ein Individuum einer so bedeutenden Handlung fähig wird." ⁸⁷ Denn entsprechend dem bestimmenden Entwicklungsgesetz der »organischen« Repräsentation - "zwischen der Situation und der zukünftigen Handlung muß ein großer Abstand vorhanden sein, ein Abstand, der nur dazu da ist, um überbrückt zu werden und zwar durch einen Prozeß, der von Rückschlägen und Fortschritten gekennzeichnet ist"⁸⁸ - sei der Held nicht von Anfang an reif für die erforderliche Handlung: "Nicht daß er zu schwach wäre; im Gegenteil, er ist dem Umgreifenden ebenbürtig, aber er ist es zunächst nur potentiell. Seine Größe und Kraft müssen sich aktualisieren. [...] Der Held braucht tatsächlich ein Volk, eine elementare Bezugsgruppe, die ihn trägt, aber auch eine weniger einheitliche und begrenztere Gruppe von potentiellen Helfern, auf die er trifft."⁸⁹

In *Todesspiel* ist beides leicht auszumachen: Schmidts Gruppe von Helfern ist der Krisenstab, allen voran der Chef des Bundeskriminalamtes Horst Herold und Staatsminister Hans-Jürgen Wischnewski, der vor Ort den Einsatz der GSG-9 diplomatisch ermöglichte. Dass das Volk hinter ihm steht, wird im Verlauf der beiden Teile des Films auf mehrere Weise verdeutlicht: In der erwähnten Ansprache zu Beginn beruft er sich selbst auf diesen Rückhalt, mehrere »Voxpops«⁹⁰ im zweiten Teil (man solle die Terroristen "auf der Flucht erschießen") bekräftigen das nicht nur, sondern lassen Schmidts Haltung dann noch heldenhafter erscheinen: Anstelle der in zeitgenössischen Stellungnahmen auch zu findenden Infragestellung eines harten Vorgehens erscheint Schmidt als Vermittler, der dem Willen des Volkes diene, aber den Terroristen eine menschenwürdige Behandlung sicherte. Die in den fiktionalen Szenen der Landshut-Entführung von den Passagieren geäußerten Vorwürfe, die Politik tue zuwenig für ihre Befreiung, bieten ihm später den Anlass für ein zufriedenes Resümee: "Das hat man hinterher dann ja anders gesehen..."

87 Ebd., S. 199.

88 Ebd. S. 211. Auch die Erzählung von *Todesspiel* orientiert sich vorrangig am Fortgang der Handlung, schreiben auch Hüser und Kriest: "Breloer recherchiert auf Handlung hin. Die Bedingungen für dieses Handeln, das vielleicht viel entscheidendere Zwischen den Handlungen, kriegt er damit natürlich nicht in den Blick." Rembert Hüser, Ulrich Kriest: *Rechtzeitig*, a.a.O., S. 53.

89 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 210.

90 Der Begriff »Voxpop« bezeichnet im Fernsehjargon häufig ein kurzes Interview mit dem "kleinen Mann" auf der Straße (und ist abgeleitet von »vox populi«, der »Stimme des Volkes«).

Anhand der Kostümfilm des klassischen Hollywood, aber auch an den Western John Fords zeigt Deleuze, wie sich die diese Filme bestimmende Geschichtskonzeption mit Geschichtsvorstellungen des 19. Jahrhunderts, wie sie Nietzsche unter den Begriffen der »monumentalischen«, »antiquarischen« und »kritischen« Historie herausgearbeitet hatte,⁹¹ in Beziehung setzen lassen: Dem Aspekt der monumentalischen Historie entspreche die Gegenüberstellung von Epochen; da die Effekte dabei getrennt von ihren Ursachen blieben, sei es jedoch unvermeidlich, "daß die Ursachen anders lokalisiert werden und nur in der Form von einzelnen Duellen erscheinen."⁹² Seine antiquarische Komponente finde der Film in einer detailgenauen Rekonstruktion, zum Beispiel der Kostüme.⁹³ Beiden Aspekten liege nun das gleiche "ethische Bild [...] als Maß und Struktur zugrunde",⁹⁴ das die kritische Historie als notwendige dritte Komponente bedinge: "Die älteste oder jüngste Vergangenheit muss vor den Richterstuhl und abgeurteilt werden, damit sich herausstellt, was Dekadenz ist und was Neuanfang [...]. Ein starkes ethisches Urteil muß die Ungerechtigkeit der »Dinge« anprangern, das Mitleid erregen und von der heraufkommenden neuen Zivilisation künden, kurzum: immer wieder Amerika entdecken [...]."⁹⁵ Die Geschichtsdarstellungen Hollywoods stünden

91 Nietzsche hatte 1873 in *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*, der zweiten seiner *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, die sich gegen den auf Hegels Geschichtsphilosophie gegründeten Historismus wendet, diese drei Arten einer Beschäftigung mit Geschichte unterschieden. Vgl. Friedrich Nietzsche: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart 1970, S. 18 ff. Die monumentalische, sich an den großen Momenten der Geschichte orientierende Historie sieht er als Sammlung von "Effekten an sich", die Vergangenheit sei dabei "in der Gefahr, etwas verschoben, ins Schöne umgedeutet und damit der freien Erdichtung angenähert zu werden; ja es gibt Zeiten, die zwischen einer monumentalischen Vergangenheit und einer mythischen Fiktion gar nicht zu unterscheiden vermögen" (ebd., S. 23). Die antiquarische, sich bewahrend der Vergangenheit nähernde Historie berge die Gefahr, dass "alles Alte und Vergangne, das überhaupt noch in den Gesichtskreis tritt, einfach als gleich ehrwürdig hingenommen" werde (ebd., S. 30). Die kritische Historie versuche dann, diese Gefahren zu kompensieren: Der Mensch müsse "die Kraft haben und von Zeit zu Zeit anwenden, eine Vergangenheit zu zerbrechen und aufzulösen, um leben zu können: dies erreicht er dadurch, daß er sie vor Gericht zieht, peinlich inquiriert und endlich verurteilt." Ebd., S. 32.

92 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*, a.a.O., S. 204.

93 Vgl. ebd., S. 205.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 206.

so stets im Dienste des "amerikanischen Traums", so Deleuze, eines Konsenses, der es einer Gesellschaft erlaube, "sich Illusionen über sich, die Motive ihres Bestehens, ihre Wünsche und Begehrlichkeiten, ihre Werte und Ideale zu machen: 'lebensnotwendige' Illusionen, realistische Illusionen, die wahrer sind als die reine Wahrheit."⁹⁶

Auch die Frage nach den jeweiligen Konzeptionen von Geschichte, die verschiedenen Filmen zugrunde liegen, führt in Deleuze' Theorie somit zurück zur Frage nach dem Wahrheitsmodell, auf das sich die Filme berufen. Dieser Aspekt wurde an mehreren Stellen dieser Arbeit bereits kurz angerissen; im folgenden Kapitel werde ich den Gegensatz von Bewegungs- und Zeit-Bild in dieser Hinsicht nun dezidiert ausführen. In Bezug auf die Darstellung historischer Realität bekommt die Frage angesichts der Verwendung "beweiskräftiger", scheinbar auf die Darstellung einer objektiven Wahrheit verweisender Originalaufnahmen in Filmen wie *Todesspiel*,⁹⁷ der Rundumversorgung mit solchen Bildern seitens des Fernsehens und der unüberschaubaren Menge an für jedermann zugänglichen historischen Fakten eine neue Qualität, worauf Serge Daney hingewiesen hatte: "Das Doku-Drama wirft eine Frage auf, die für die Zukunft der Form *Fiktion* in unseren Gesellschaften von Belang ist. Was bedeutet es, in einer Welt, in der die Fakten zugänglich sind, *dennoch* Legenden zu fabrizieren?"⁹⁸ Gerade Christopher Roths *Baader*, der jüngste der von mir betrachteten Filme, arbeitet sich, wie ich später noch zeigen werde, an dieser Frage ab.

96 Ebd., S. 202. Deleuze weist darauf hin, dass seine Analyse nicht nur für das amerikanische Kino gelte - so teile dieses etwa mit dem sowjetischen Film den Glauben an die Zielgerichtetheit der Weltgeschichte: "hier das Aufblühen der amerikanischen Nation, dort der Sieg des Proletariats" (ebd.) - sondern letztlich für den gesamten Teil der Filmproduktion, die auf dem Bewegungs-Bild beruht. Ebd.; vgl. auch Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 278.

97 Der Hinweis von Hüser und Kriest auf einige merkwürdige Szenen in *Todesspiel* führt noch einmal Breloers Spagat zwischen unerbittlicher Faktentreue und den Erfordernissen der Fiktion in einem in sich kohärenten, aber auch mit den historischen Dokumenten übereinstimmenden Film vor Augen: "Als die Aktion von Köln [der Überfall auf die Fahrzeugkolonne Schleyers, L.E.] schon beendet ist, geht eine Terroristin noch mal einige Schritte zum Tatort zurück und zerschießt das Rückfenster eines Fahrzeugs. Warum bloß? Weil es auf den offiziellen Fotos auch zerschossen ist? Und weil das Arrangement der Actionszene diesen Schusswinkel nicht zuließ?" Rembert Hüser, Ulrich Kriest: *Rechtzeitig*, a.a.O., S. 53.

98 Serge Daney: *Das amerikanische Doku-Drama*, a.a.O., S. 231.

4. Wahrheitsmodelle des Films

Wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit bereits ausführlich dargestellt wurde, orientiert sich Deleuze in seiner Filmtheorie weder am Gegensatz von Stummfilm und Tonfilm noch an der Trennung von Dokumentar- und Spielfilm. Die grundlegende Dichotomie in der Entwicklung des Films besteht für ihn in den unterschiedlichen Ordnungen des Bewegungs- und Zeit-Bildes: "ein Regime, das man organisch nennen könnte, das Regime des Bewegungs-Bildes; es arbeitet mit rationalen Schnitten und Verknüpfungen und projiziert selbst ein Wahrheitsmodell (das Wahre ist das Ganze). Und dann ein kristallines Regime, das Regime des Zeit-Bildes; es arbeitet mit irrationalen Schnitten und kennt nur Neu-Verknüpfungen, es ersetzt das Modell des Wahren durch das Vermögen des Falschen als Werden."¹ In den Filmen des Zeit-Bildes folgt die Erzählung also nicht mehr einem Schema des Plausiblen und Wahrhaftigen, betont auch Elisabeth Büttner in ihrer Deleuze-Interpretation: "Die zentralen Stützen der traditionellen Film-erzählung - eine Realität hinter den Bildern oder die Klammern eines ideologischen Zusammenhalts, eines Wahrheitsanspruchs - sind zerbrochen."² Im Folgenden werde ich nun zunächst Deleuze' These nachvollziehen, um anschließend deren Bedeutung im Hinblick auf die Darstellung von Geschichte im Film herauszustellen.

4.1. »Organische« und »kristalline« Ordnung

Während die organische, sensomotorische Situationen etablierende Beschreibung des Bewegungs-Bildes die Unabhängigkeit ihres Gegenstandes voraussetze,³ so Deleuze, bilde die auf rein optische oder auf rein akustische Situationen verweisende kristalline Beschreibung, die beständig von neuen Beschreibungen abgelöst wird, die den vorangegangenen widersprechen oder sie modifizieren, dagegen ihren eigenen Gegenstand.⁴

1 Gilles Deleuze: *Zweifel am Imaginären*. In: *Unterhandlungen 1972-1990*, a.a.O., S. 99.

2 Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 36.

3 Dabei sei es unerheblich, ob der Gegenstand tatsächlich unabhängig ist: "Wichtig ist, daß die beschriebene Umwelt, seien es nun Dekor- oder Außenaufnahmen, als unabhängig von der Beschreibung, die die Kamera von ihr gibt, hingestellt wird." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 168.

4 Ebd.

Diese beiden Formen unterscheiden sich so auch in der ihnen eigenen Beziehung von Realem und Imaginärem. Bei der organischen Beschreibung lasse sich das Reale an seiner Kontinuität erkennen⁵, so Deleuze, es beinhalte Irreales oder Mentales stets im Sinne der Entgegensetzung: "Folglich umfasst die organische Ordnung diese beiden Existenzweisen als zwei in Opposition zueinander stehende Pole: die Verkettungen des Aktuellen ausgehend vom Realen, die Aktualisierungen im Bewußtsein ausgehend vom Imaginären."⁶ Ganz im Gegensatz dazu sei bei der kristallinen Beschreibung "das aktuelle von seinen motorischen Verkettungen oder das Reale von seinen gesetzmäßigen Konnexionen abgetrennt, während das Virtuelle sich seinerseits von seinen Aktualisierungen freimacht und von nun an einen eigenständigen Wert beansprucht."⁷ In den bereits beschriebenen Kreisläufen des Kristallbildes kommt dies zum Ausdruck.

Die Unterschiede der Narration beschreibt Deleuze unter Zuhilfenahme naturwissenschaftlicher Raummodelle: Die organische Erzählhandlung, die in der Entwicklung sensomotorischer Schemata bestehe, nach denen Personen auf eine Situation reagieren oder durch ihr Handeln die Situation klären, verweist für ihn auf einen hodologischen oder euklidischen Raum: Die Bewegungen könnten hier "eine Vielzahl offensichtlicher Anomalien, Brüche, Einblendungen, Überlagerungen und Zerfallsprozesse darstellen und gehorchen dennoch Gesetzen, die auf die Verteilung von Kraftzentren im Raum verweisen."⁸ Das primäre Merkmal der kristallinen Erzählung liege dagegen darin, dass die "falsche" Bewegung zum Wesentlichen werde: "Nachdem der konkrete Raum seine sensomotorischen Konnexionen verloren hat, organisiert er sich nicht mehr nach Maßgabe von Spannungen und Spannungslösungen, Zielen, Hindernissen, Mitteln und sogar Umwegen."⁹ Die hieraus resultierende Montagekonzeption¹⁰ ermöglicht für ihn,

5 "Es handelt sich hierbei um eine Anordnung lokalisierbarer Beziehungen, aktueller Verkettungen, gesetzmäßiger, kausaler und logischer Verbindungen." Ebd., S. 169

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Ebd., S. 170.

9 Ebd., S. 171.

10 "Anstatt Bewegungs-Bilder zusammensetzen, damit daraus ein indirektes Zeit-Bild hervorgeht, zerteilt sie die Beziehungen in einem unmittelbaren Zeit-Bild derart, dass daraus alle möglichen Bewegungen hervorgehen." Ebd., S. 173.

wie hier in Abschnitt 2.3. beschrieben, die direkte Darstellung einer achronologischen Zeit im Bergsonschen Sinn. Wenn er nun davon spricht, dass die Zeit nicht nur in der Geschichte des Denkens den Begriff der Wahrheit in die Krise geführt habe¹¹, sondern auch das Zeit-Bild den Film zu einer bestimmten Form der Erzählhandlung, die "jedes formale Modell der Wahrheit in Frage stellt",¹² dann geht es ihm weder um eine den Inhalt betreffende Variabilität¹³ noch um ein einfaches Reflexionsprinzip, etwa darum, "sich bewußt zu werden: "Achtung, es ist ein Film!"¹⁴ Was Deleuze meint, wenn er die »Macht des Falschen« als Inspirationsquelle und Produktionsprinzip der Zeit-Bilder bezeichnet¹⁵, lässt sich am besten verdeutlichen, indem man zunächst den Unterschied der beiden Begriffspaare »real/irreal« und »wahr/falsch« genauer betrachtet.

Das erste Begriffspaar definiert er in der Weise Bergsons: "Das Reale ist die legale Verbindung, die verlängerte Verknüpfung der aktuellen Momente; das Irreale ist das abrupte und diskontinuierliche Auftauchen im Bewußtsein, eine Virtualität, die sich aktualisiert."¹⁶ Reales und Irreales unterschieden sich zwar immer, so Deleuze, doch

11 Deleuze führt hier das Paradox der »kontingenten Zukünfte« an: "Wenn es wahr ist, dass eine Seeschlacht morgen stattfinden kann, wie läßt sich dann eine der beiden Schlussfolgerungen vermeiden: entweder geht das Unmögliche aus dem Möglichen hervor (wenn nämlich die Seeschlacht stattfindet, dann ist es nicht mehr möglich, dass sie nicht stattfindet), oder die Vergangenheit ist nicht notwendigerweise wahr (da sie nicht stattgefunden haben könnte)." Ebd. Eine, wenn auch unzureichende, Lösung des Problems sieht Deleuze in Leibniz' Begriff der »Inkomposibilität«: "Die Seeschlacht kann stattfinden oder auch nicht stattfinden, doch ereignet sich dies nicht in derselben Welt: in der einen Welt findet sie statt, in der anderen Welt findet sie nicht statt; beide Welten sind möglich, aber nicht zusammen möglich. [...] Leibniz zufolge geht nicht das Unmögliche sondern das Inkompossible aus dem Möglichen hervor; während die Vergangenheit wahr sein kann, ohne notwendigerweise wahr zu sein." Ebd., S. 174.

12 Gilles Deleuze: *Zweifel am Imaginären*, a.a.O., S. 98. "Sie hört auf, wahrhaftig zu sein, nämlich das Wahre anzustreben, und setzt sich im wesentlichen als fälschend." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 174.

13 "Es geht dabei nicht etwa um den Grundsatz »jedem seine Wahrheit«." Ebd.

14 Ebd., S. 175.

15 "Die Bilder müssen derart hervorgebracht werden, daß die Vergangenheit nicht notwendigerweise wahr ist oder das Unmögliche aus dem Möglichen entspringt." Ebd.

16 Gilles Deleuze: *Zweifel am Imaginären*, a.a.O., S. 97.

sei diese Unterscheidung nicht immer zu erkennen: "Falsches gibt es, sobald die Unterscheidung von Realem und Irrealem nicht mehr erkennbar ist. Nun ist aber gerade, wenn es Falsches gibt, das Wahre seinerseits nicht mehr entscheidbar."¹⁷ Das Falsche ist für Deleuze somit keineswegs ein »Fehler« im herkömmlichen Sinn, "nicht Irrtum oder Verwirrung, sondern eine Macht, die das Wahre unentscheidbar macht."¹⁸ Entscheidende Impulse gewinnt er hier aus der Philosophie Nietzsches, der, so Deleuze im Bezug auf eine weitere der von ihm hergestellten Analogien zwischen Philosophie und Film, "auf ein kristallines Regime einschwenkt"¹⁹ und "die Form des Wahren durch die Macht des Falschen ersetzt, die Krise der Wahrheit löst, sie ein für allemal aus der Welt schaffen will, [...] zugunsten des Falschen und seiner künstlerischen, schöpferischen Macht."²⁰ Es erscheint mir daher hilfreich, zunächst wichtige Thesen der Wahrheitskritik Nietzsches aus Deleuze' Sicht zu vergegenwärtigen. Wie auch bei Bergson hatte er Nietzsches Philosophie bereits zum Gegenstand eines seiner frühen Bücher gemacht,²¹ dieser Text bildet die Grundlage des folgenden kurzen Abschnitts.

4.2. »In einer Welt, die wesentlich falsch ist«

Die Begriffe von »Sinn« und »Wert« in die Philosophie einbringen - in dieser knappen Form umreißt Deleuze ganz allgemein das Vorhaben Nietzsches.²² Das Problem des Werts der Werte, "die Wertschätzung, aus denen ihr Wert hervorgeht, folglich das Problem ihrer Erschaffung"²³, so Deleuze, habe Nietzsche zum Begriff der Genealogie geführt, der "das differentielle Element der Werte, dem ihr Wert selbst entspringt"²⁴,

17 Ebd.

18 Ebd.

19 Ebd., S. 99. Auch wenn der Film, da er das Bild in Bewegung brachte, besondere Mittel hatte, so Deleuze, "diesem Problem der beiden Regimes [organisch/kristallin, L.E.] zu begegnen", finde man diese nicht nur in anderen Medien wieder, sondern es könne auch geschehen, "daß der Begriff oder die Philosophie beide Zustände durchlaufen." Ebd.

20 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 175.

21 Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg 1991 (frz. Originalausgabe 1962).

22 Ebd., S. 5.

23 Ebd.

24 Ebd., S. 6.

bezeichnet. "Wahrlich, die Menschen gaben sich alles ihr Gutes und Böses. Wahrlich, sie nahmen es nicht, sie fanden es nicht, nicht fiel es ihnen als Stimme vom Himmel. Werte legte erst der Mensch in die Dinge, sich zu erhalten - er schuf erst den Dingen Sinn, einen Menschen-Sinn"²⁵, heißt es im *Zarathustra*. Der Begriff des Sinns, so Deleuze, verweise bei Nietzsche immer auf eine Kraft ("niemals werden wir den Sinn von etwas erfassen [...], sofern wir nicht erkennen, welche Kraft sich das Ding aneignet, es ausbeutet, sich seiner bemächtigt oder in ihm sich zum Ausdruck bringt"²⁶), somit stets auf eine Reihe von Kräften²⁷ und schließlich auf den »Willen zur Macht«. Dieser Begriff, so Deleuze, besage nun aber nicht, das der Wille Macht will, sondern "die Macht ist das, was im Willen will. Die Macht ist das genetische und differentielle Element im Willen. Daher ist der Wille zur Macht wesentlich schaffend."²⁸

Der Wille zur Macht schafft nach Nietzsche nun nicht allein Werte²⁹, sondern auch Wahrheit, denn der Gegensatz von wahrer und scheinbarer Welt wird von Nietzsche auf Werteverhältnisse zurückgeführt: "Wahrheit", schrieb Nietzsche, "das bezeichnet innerhalb meiner Denkweise nicht notwendig einen Gegensatz zum Irrtum, sondern in den grundsätzlichen Fällen nur eine Stellung verschiedener Irrtümer zueinander: dass etwa der eine älter, tiefer als der andere ist, vielleicht sogar unausrottbar, insofern ein organisches Wesen unserer Art nicht ohne ihn leben könnte; während andere Irrtümer uns nicht dergestalt als Lebensbedingungen tyrannisieren, vielmehr, gemessen an solchen 'Tyranen', beseitigt und widerlegt werden können."³⁰ Ausgehend von der Absicht, "sich auf eine nützliche Weise zu täuschen"³¹, um sich eine verwirrende und unüberschaubare Realität untertan zu machen und in ihr handeln zu können, sei das "Kriterium der Wahrheit", so Nietzsche, zunächst bloß "die biologische Nützlichkeit

25 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*. Köln 2005, S. 44.

26 Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, a.a.O., S. 7.

27 "Der Begriff der Kraft ist [...] der einer Kraft, die sich auf andere Kräfte bezieht." Ebd., S. 11.

28 Ebd., S. 93.

29 "Eine Tafel der Güter hängt über jedem Volke. Siehe, [...] es ist die Stimme seines Willens zur Macht." Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra*, a.a.O., S. 43.

30 Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. In: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Band IX*. Stuttgart 1964, S. 367 f.

31 Ebd., S. 399.

eines solchen Systems prinzipieller Fälschung [gewesen]. Die Naivität war nur die, die anthropozentrische Idiosynkrasie als Maß der Dinge, als Richtschnur über 'real' und 'unreal' zu nehmen: kurz, eine Bedingtheit zu verabsolutieren."³² Somit sei die Welt auseinandergefallen in eine "wahre" und eine "scheinbare" Welt; und gerade jene Welt, "in der der Mensch zu wohnen und sich einzurichten seine Vernunft erfunden hatte"³³, sei ihm dadurch diskreditiert worden, so Nietzsche: "Jetzt brachte man eine Moral-Kategorie ins Spiel: kein Wesen will sich täuschen, kein Wesen darf täuschen."³⁴ Als »Wille zur Wahrheit« beschreibt Nietzsche nun jenen Prozess, in dem, ausgehend vom »Willen zur Macht«, die "wahrhaftige" Welt der vorfindlichen Welt stets aufs neue angenähert werde: "Der Wille zur Wahrheit ist ein Fest-machen, ein Wahr-, Dauerhaft-machen, ein Aus-dem-Auge-schaffen jenes falschen Charakters, eine Umdeutung desselben ins Seiende. 'Wahrheit' ist somit nicht etwas, das da wäre und das aufzufinden, zu entdecken wäre, - sondern etwas, das zu schaffen ist und das den Namen für einen Prozeß abgibt, mehr noch für einen Willen der Überwältigung, der an sich kein Ende hat: Wahrheit hineinlegen, als ein processus in infinitum, ein aktives Bestimmen, - nicht ein Bewußtwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre."³⁵

32 Ebd.

33 Ebd., S. 399.

34 Ebd.

35 Ebd., S. 377. Eine wesentliche Rolle spielte der Begriff »Wille zur Wahrheit« auch im Denken Foucaults. Vorausgesetzt, dass die Produktion von Diskursen stets "zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird" (Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*. In: Jan Engelmann [Hrsg.]: *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien*. Stuttgart 1999, S. 54), erscheint ihm neben Verbot und Grenzziehung auch der Gegensatz von Wahrem und Falschen als eine Prozedur der Ausschließung: "Gewiß, auf der Ebene eines Urteils innerhalb eines Diskurses ist die Grenzziehung zwischen dem Wahrem und Falschen weder willkürlich noch veränderbar, weder institutionell noch gewaltsam. Begibt man sich aber auf eine andere Ebene, stellt man die Frage nach jenem Willen zur Wahrheit, der seit Jahrhunderten unsere Diskurse durchdringt, [...] wird man vielleicht ein Ausschließungssystem (ein historisches, veränderbares, institutionell zwingendes System) sich abzeichnen sehen" (ebd., S. 57). Der »Wille zur Wahrheit« habe so seine eigene Geschichte "der Ebenen der Erkenntnisgegenstände, eine Geschichte der Funktionen und Positionen des erkennenden Subjekts, eine Geschichte der materiellen, technischen, instrumentellen Investition der Erkenntnis" (ebd., S. 58). Von daher erscheint der Begriff grundlegend für Foucaults »archäologische« Methode, auf deren Beziehungen zur Philosophie Deleuze' im zweiten Kapitel bereits hingewiesen wurde.

In seiner Argumentation lenkt Nietzsche den Blick also direkt darauf, was »Wahrheit« als Begriff und Vorstellung bezeichnet. Er kritisiere, so Deleuze, "nicht die falschen Anmaßungen der Wahrheit, vielmehr die Wahrheit selber und als Ideal"³⁶, indem er fragt, "welche qualifizierten Kräfte und welchen qualifizierten Willen dieser Begriff *de jure* voraussetzt."³⁷ Eine erst durch den Wahrheitsbegriff als eine solche qualifizierte 'wahrhaftige' Welt setze "als ihr Zentrum einen wahrhaftigen Menschen voraus. - Wer ist dieser wahrhaftige Mensch, und was will er?"³⁸ fragt Deleuze mit Nietzsche, der darauf hingewiesen hatte, dass Wahrhaftigkeit "in einer Welt, die wesentlich falsch ist"³⁹, allein Sinn haben könne "als Mittel zu einer besonderen höheren Potenz von Falschheit."⁴⁰ Die Suche nach Wahrheit verweise somit stets auf Kräfte-, also Machtverhältnisse, denn schließlich - genau das habe Nietzsche gezeigt, schreibt Deleuze - "gibt es keine Wahrheit, die nicht, bevor sie solche wird, die Wirkung eines Sinns oder die Realisierung eines Wertes wäre. Die Wahrheit als Begriff ist gänzlich unbestimmt. [...] Stets haben wir nur die Wahrheiten, die wir, in Funktion vom Sinn dessen, was wir begreifen, und vom Wert dessen, was wir glauben, tatsächlich auch verdienen. [...] Spricht man uns von der Wahrheit 'schlechthin', vom Wahren, wie es an sich, für sich oder gar für uns ist, dann haben wir zu fragen, welche Kräfte sich in dieser Wahrheit verstecken, also welcher Sinn und welcher Wert ihr zukomme."⁴¹

36 Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, a.a.O., S. 104.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 105.

39 Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, a.a.O., S. 369.

40 Ebd. In diesem Zusammenhang weist Deleuze im *Zeit-Bild* auf den vierten Teil des *Zarathustra* hin: Der »wahrhaftige Mensch« bilde dort "die erste Macht des Falschen, die sich durch die anderen [Menschen, die am Ende zu Zarathustra kommen, L.E.] hindurch entwickelt." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 394. Am anderen Ende dieser Kette von Fälschern stehe dann - entsprechend der Kunstkonzeption Nietzsches ("eben die Kunst erfindet Lügen, die das Falsche bis zu jener höchsten affirmativen Macht erhebt, sie macht aus dem Willen zur Täuschung etwas, das sich in der Macht des Falschen bejaht"; Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, a.a.O., S. 113) - der Künstler als "letzte Macht des Falschen, weil er die Metamorphose will, statt eine Form »anzunehmen« (Form des Wahren, des Guten, usw.)." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 395. Daher habe Nietzsche dann auch von sich behaupten können, "Schöpfer von Wahrheit zu sein, auch wenn er seine Kritik des Wahren ohne Abstriche aufrecht erhielt." Ebd.

41 Gilles Deleuze: *Nietzsche und die Philosophie*, a.a.O., S. 114.

4.3. Das Kino der »Fälscher«

Orson Welles ist in der Geschichte des Films nun der erste, bei dem Deleuze eine Art Nietzscheanismus ausmacht: "Im Stile Nietzsches hat Welles niemals aufgehört, gegen das Urteilssystem zu kämpfen."⁴² Schon bei Fritz Lang ("der größte Filmregisseur des Scheins und der falschen Bilder"⁴³) habe das Urteilssystem eine Transformation erfahren, bei Welles sei es dann aber völlig aufgehoben worden: "Bricht das Wahrheitsideal zusammen, dann werden die Beziehungen des Scheins nicht mehr ausreichen, um die Möglichkeiten des Urteils noch zu gewährleisten"⁴⁴ - Paradebeispiel ist für ihn hier die Kafka-Verfilmung *Le Procès* von 1962. Während die organische Erzählhandlung des Bewegungs-Bildes, so Deleuze, sich stets auf ein "System des (Ver-)Urteilens"⁴⁵ beziehe, entweiche die fälschende Erzählhandlung diesem System: "Sie erschüttert das Urteilssystem, weil die Macht des Falschen (nicht der Irrtum oder der Zweifel) den Ermittler und den Zeugen, aber ebenso auch den vorgeblich Schuldigen affiziert."⁴⁶

In *Stavisky...* (1974) von Alain Resnais etwa, einem Film über einen Hochstapler im Frankreich der frühen dreißiger Jahre, erscheinen zu Staviskys Lebzeiten Zeugenaussagen, die dieser widerlegt. Innerhalb dieser Aussagen treten dann andere Zeugen auf, die bereits von einem Toten sprechen. Ganz im Gegensatz zur organischen Erzählhandlung, bei der selbstverständlich auch "das Dort mit dem Hier und das Vergangene mit dem Gegenwärtigen in Verbindung treten [kann]; aber diese Variabilität der Orte und Augenblicke stellt nicht die Beziehungen und Konnexionen in Frage, vielmehr bestimmt sie deren Terme und Elemente",⁴⁷ so Deleuze, veränderten sich die Elemente der fälschenden Erzählhandlung fortwährend mit den räumlichen Konnexionen und den zeitlichen Beziehungen, in die sie eintreten: "Die Erzählhandlung modifiziert sich insgesamt, in jeder ihrer Episoden, nicht gemäß den subjektiven Variationen, sondern

42 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 183.

43 Ebd.

44 Ebd., S. 184.

45 Ebd., S. 177.

46 Ebd.

47 Ebd.

gemäß den aus ihren räumlichen und zeitlichen Zusammenhängen gelösten Orten und Augenblicken."⁴⁸ Die »Macht des Fälschen« offenbare sich für Deleuze somit also erst in einer Serie von »Fälschungen«, betont Elisabeth Büttner: "Die Fälschung taucht niemals als singuläres Phänomen auf, welches punktuell Irritationen aussendet und sich wieder zurückzieht. Das Potential dessen, was Deleuze als Fälschung benennt, vermag sich niemals in einer einzelnen fehlerhaften Verknüpfung von Bildern zu entfalten, sondern die Kraft der Fehler existiert nur unter dem Aspekt einer Serie von Kräften."⁴⁹ Die Elemente des Bildes ebenso wie die Bewegungen, so Deleuze, erschienen dabei als Kräfte, die sich stets nur aufeinander, aber nicht auf ein Zentrum beziehen: "Sie [die Kraft, L.E.] stellt sich lediglich anderen Kräften entgegen, sie bezieht sich auf andere Kräfte, die sie affiziert oder von denen sie affiziert wird."⁵⁰ Die Montage präsentiere somit "ein Kräfteverhältnis in seiner Veränderlichkeit, in seiner Instabilität, im Wuchern der Zentren und der Vervielfältigung der Vektoren."⁵¹

Deleuze behauptet so eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Hauptmerkmal des Zeit-Bildes - anstelle der Unterordnung der Zeit unter die Bewegung im Bewegungs-Bild bestimmt hier die Zeit die abweichende Bewegung - und der Infragestellung des Wahrheitsideals: "Die Bewegung bleibt vollends mit dem Wahren konform, insofern sie Invarianten zur Geltung bringt: den Schwerpunkt der beweglichen Körper, bevorzugte Punkte, die sie durchlaufen, den Fixpunkt, in Bezug auf den sie sich bewegen. Aus diesem Grund ist das Bewegungs-Bild seinem Wesen nach dem Wahrheitseffekt unterworfen, einer Wahrheit, die es hervorruft, solange die Bewegung ihre Zentren

48 Ebd.

49 Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 36.

50 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 185. Die Figur des Fälschers als "Personalisierung des Films schlechthin" (ebd., S. 176) - schreibt Deleuze zum Zeit-Bild, im Bewegungs-Bild ist für ihn eher der Held, also der Cowboy, der Inhaber der Macht, etc. die bestimmende Figur - werde so stets "mit einer Kette von Fälschern verbunden sein, innerhalb derer er sich verwandelt. Es gibt nicht den einzigen Fälscher, und wenn der Fälscher etwas aufdeckt, dann ist es die Existenz eines anderen Fälschers, der sich hinter ihm verbirgt" (ebd., S. 178). Diese Konzeption verweise auf den bereits erwähnten vierten Teil von Nietzsches *Zarathustra*: "Der wahrhaftige Mensch wird Teil der Kette sein, am einen Ende als Künstler, am anderen als n-te Potenz des Fälschen." Ebd.

51 Ebd., S. 185.

behält."⁵² Im Zeit-Bild, in dem die Körper und Bewegungen ihre Invarianten verlieren, ereigne sich dagegen eine "kinematographische Mutation [...], in der sich die Bewegung nicht mehr länger auf das Wahre beruft und die Zeit sich nicht mehr länger der Bewegung unterordnet: beides geschieht zur gleichen Zeit. Die prinzipiell dezentrierte Bewegung wird zur falschen Bewegung, und die prinzipiell befreite Bewegung wird zur Macht des Falschen, die sich nun in der falschen Bewegung ausdrückt."⁵³

Das mit dem Wegfall der sensomotorischen Schemata einhergehende Etablieren rein optischer und akustischer Situationen in der Beschreibung, die direkte Darstellung der Zeit und die fälschende Erzählhandlung sind im Verständnis Deleuze' einander streng komplementär, sie "setzen sich fortwährend als neue Bildkoordinaten voraus."⁵⁴ Die Beschreibung gibt im Zeit-Bild also die Voraussetzung einer unabhängig von ihr bestehenden Wirklichkeit im gleichen Atemzug auf wie die Erzählhandlung ihren Bezug auf jegliche Form des Wahren. Zur Vervollständigung von Deleuze' These eines dem Bewegungs-Bild, nicht aber dem Zeit-Bild zugrundeliegenden Wahrheitsideals ist es nun notwendig, die filmische Erzählung als ein weiteres, von der Beschreibung und der Erzählhandlung unterschiedenes Element im Hinblick auf die Konstitution eines solchen Wahrheitsideals zu betrachten.

52 Ebd., S. 189.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 175. So wird in den Filmen des Zeit-Bildes beispielsweise die Erzählhandlung immer wieder "durch befremdliche Szenen unterbrochen, die keine andere Funktion als die der reinen Beschreibung haben" (ebd., S. 180). In diesem Muster liegt für ihn auch die Gemeinsamkeit des neuen deutschen Films (u.a. Wenders, Fassbinder und Schlöndorff): "in dem stets variablen Band zwischen diesen Elementen: den auf ihre reinen Beschreibungen reduzierten Räumen (verlassene Städte oder Orte, die sich fortwährend selbst zerstören); den unmittelbaren Darstellungen einer bleiernen, nutzlosen und nicht erinnerbaren Zeit, denen sich die Figuren nicht entziehen können; und, von einem Pol zum anderen, den Mächten des Falschen, die an einer Erzählhandlung weben, insofern sie sich innerhalb »falscher Bewegungen« äußern. Die deutsche Passion ist zur Angst geworden, doch die Angst ist auch der letzte Grund des Menschen, seine Würde, die etwas neues ankündigt, eine aus der Angst entstehende Schöpfung als edle Passion" (ebd., S. 181). Als Filmbeispiel nennt er Schlöndorffs *Fälschung* von 1981: "Der Film schildert das Leben eines Mannes im zerstörten und geteilten Beirut, eines Mannes, der aus einer anderen Vergangenheit stammt, in einen Fälscherring gerät und mit leerem Blick die Bewegung eines Scheibenwischers verfolgt." Ebd.

4.4. »Ich ist ein anderer«

Deleuze geht zunächst davon aus, dass die traditionelle Erzählung die Entwicklung zweier Arten von Bildern ist - objektive und subjektive Bilder: "das, was die Kamera sieht, und das, was die Figur sieht"⁵⁵ - und sie diese beiden Bildarten in ihrem Verlauf in ein komplexes Verhältnis bringt, das Verwechslungen und Zweifel beinhalten und sich bis zum Antagonismus steigern kann, sich aber letztlich immer, so Deleuze, "in einer Identität des Typs Ich = Ich auflösen muß: Identität zwischen gesehener und sehender Figur, aber auch Identität Filmautor/Kamera, der/die die Person sieht und das, was die Figur sieht."⁵⁶ An die Stelle der beiden Elemente dieser Erzählweise - die objektive indirekte Erzählung vom Standpunkt der Kamera und die subjektive direkte Erzählung vom Standpunkt der Person⁵⁷ - tritt im modernen Film nach Deleuze nun, entsprechend der "freien indirekten (subjektiven) Rede"⁵⁸, eine "Pseudo-Erzählung"⁵⁹, eine "Simulation einer Erzählung."⁶⁰ Objektive und subjektive Bilder verlieren ihren Unterschied, ihre Identität verschwinde "in einem neuen Kreislauf, in dem sie sich im Ganzen ersetzen, sich entweder kontaminieren oder zersetzen und wieder zusammensetzen."⁶¹ Im selbstreflexiv gewordenen modernen Kino ermöglichen "»freie indirekte subjektive« Bilder"⁶² dem Zuschauer somit eine autonome Sicht auf ihren Inhalt.

55 Ebd., S. 195.

56 Ebd. "Man kann sagen, daß der Film mit der Unterscheidung zweier Bildarten beginnt und mit ihrer Identifizierung, ihrer wiedererkannten Identität, endet." Ebd.

57 Ebd., S. 196.

58 Deleuze bezieht sich hier auf Pasolini und Bachtin und definiert die freie indirekte Rede als "Anordnung von Äußerungen, die gleichzeitig zwei nicht voneinander zu trennende Subjektivierungsakte ausführt: der eine konstituiert eine Person in der ersten Person, während der andere ihrer Entstehung beiwohnt und sie in Szene setzt." Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*, a.a.O., S. 105. Die Übersetzer Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann weisen hier darauf hin, dass im Deutschen ein wesentlicher Bedeutungsanteil des von ihm verwendeten Ausdrucks »discours indirect libre« auch als »erlebte Rede« bezeichnet werden könne. Vgl. ebd., S. 302.

59 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 196.

60 Ebd.

61 Ebd.

62 Gilles Deleuze: *Das Bewegungsbild*, a.a.O., S. 107: "Die Kamera gibt nicht einfach die Sicht der Person und ihrer Welt, sie erzwingt eine andere Sicht, in der die erste sich wandelt und reflektiert."

Besonders interessant gestaltet sich dieser Wandel der Erzählung im Dokumentarfilm, also jener Form, die zunächst den Anspruch erhoben habe, so Deleuze, zum einen "die realen Milieus, Situationen und Figuren objektiv sichtbar zu machen, zum anderen die Sichtweisen dieser Figuren selbst zu zeigen, die Art und Weise, wie sie ihre Situation, ihr Milieu und ihre Probleme selbst sahen."⁶³ Im zweiten Kapitel wurde hier bereits kurz angedeutet, inwiefern der klassische Dokumentarfilm den aus sensomotorischen Schemata abgeleiteten, den Spielfilm bestimmenden Erzählmustern des Bewegungsbildes folgte. Statt auf eine inszenierte, fiktionale Welt richtete sich die Kamera hier jedoch auf das Reale, auf das die Filme nun ein Ideal des Wahren appliziert hätten, so Deleuze, das gerade von der "kinematographischen Fiktion"⁶⁴ selbst abhängt: Man habe somit auch hier den Filmen ein Wahrheitsmodell zugrunde gelegt, "welches die Fiktion voraussetzte und sich aus der Fiktion herleitete."⁶⁵

Nietzsches Vorstellung von Wahrheit als der mächtigsten aller Fiktionen entsprechend gelang Deleuze zufolge dann aber gerade einem neuen Dokumentarfilm mittels der »freien indirekten subjektiven« Rede bzw. Bilder eine umfassende Wahrheitskritik, da er "das Modell einer schon bestehenden Wahrheit darstellt, das notwendigerweise die herrschenden Vorstellungen [...] ausdrückt, selbst dann, wenn es vom Autor des Films erdacht wurde."⁶⁶ In verschiedenen Versuchen seit den sechziger Jahren (etwa bei John Cassavetes, dem »cinéma du vécu« Pierre Perraults und dem »cinéma vérité« Jean Rouchs, dessen Filme sich vor allem mit ehemals kolonisierten Ländern Afrikas befassen; *Moi, un noir (Treichville)* z.B. zeigt junge Afrikaner, die ihre Phantasien inszenieren und diese "Fabulier-Rollen"⁶⁷ danach dann kommentieren und korrigieren) gehe es nicht um "die Identität einer - realen oder fiktiven - Figur, indem [der Film] deren objektive und subjektive Aspekte erfaßt"⁶⁸, sondern um "das Werden einer realen Person, die der Film »auf frischer Tat« beim »Fingieren«, beim »Legendenbilden«

63 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 197.

64 Ebd.

65 Ebd.

66 Ebd., S. 198.

67 Ebd., S. 199 f. Vgl. hierzu auch Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 42.

68 Ebd., S. 198.

ertappt."⁶⁹ In dieser besonderen Form des Zeit-Bildes⁷⁰ lösen sich laut Deleuze die im Bewegungs-Bild stets garantierten Identitäten der Person ("sie selbst wird zu einer anderen, wenn sie sich ans Fabulieren macht, ohne jemals fiktiv zu sein"⁷¹) und des Autors ("auch der Filmautor wird zu einem anderen, wenn er sich über reale Personen »vermittelt«, die durch ihr eigenes Fabulieren seine Fiktionen *en bloc* ersetzen"⁷²) auf: "Die Identitätsform Ich = Ich (oder ihre degenerierte Form sie = sie) verliert für die Person wie für den Regisseur an Gültigkeit [...]. Statt dessen läßt sich unterhalb davon Rimbauds »Je est un autre« erahnen."⁷³ In einer solchen Kommunikation des Autors mit seinen Figuren ("ein Kollektiv, das von Mal zu Mal hinzugewinnt, von Ort zu Ort, von Person zu Person, von Vermittler zu Vermittler"⁷⁴) äußert sich für Deleuze - ganz anders als in den Filmen des Bewegungs-Bildes, die ein bereits existierendes "fertiges" Volk voraussetzen - das permanente Werden eines Volkes, seine Wiederentstehung oder Neuerfindung: "Das ganze Kino wird zur freien indirekten Rede, die sich in der Wirklichkeit ereignet. Der Fälscher und seine Macht, der Filmautor und seine Figur, oder umgekehrt, denn ihre Existenz ist abhängig von der Gemeinschaft, die ihnen zu sagen erlaubt: »wir, die Schöpfer der Wahrheit.«"⁷⁵

69 Ebd. "Nicht das Reale und auch nicht die Wahrheit, die sich immer auf Seiten der Herren oder der Kolonisatoren befindet, setzt sich der Fiktion entgegen, sondern die fabulierende Funktion der Armen, sofern sie dem Falschen die Macht verleiht, die aus ihm ein Gedächtnis, eine Legende [...] entstehen läßt" (ebd.). Insofern sei das »Fabulieren« weder "unpersönlicher Mythos" (ebd., S. 286) noch "persönliche Fiktion" (ebd.): "Es ist eine Rede in actu, ein Sprechakt, durch den die Figur fortwährend [...] *selbständig kollektive Aussagen produziert.*" Ebd.

70 "Die Person ist untrennbar mit einem Vorher und einem Nachher verbunden, das sie im Durchgang von einem zum anderen Zustand vereinigt." Ebd., S. 198.

71 Ebd.

72 Ebd.

73 Ebd., S. 201. Er bezieht sich auf eine Passage Rimbauds, der auch der Titel des Films von Rouch entlehnt ist (vgl. Arthur Rimbaud: *Eine Zeit in der Hölle*. München 1979, S. 28). Rouch (einem Weißen) gelänge es darin ganz im Sinne Rimbauds "dem eigenen Ich zu entkommen [...] und in dem Augenblick *Moi, un noir* zu sagen, in dem die Schwarzen zu amerikanischen Serienhelden werden oder großstadterfahrene Pariser spielen." Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 287.

74 Ebd., S. 202.

75 Ebd., S. 203 f. Im Mittelpunkt dieser neuen Erzählform stehe somit "nicht der Mythos eines vergangenen Volkes, sondern das Fabulieren eines künftigen." Ebd., S. 287; vgl. ebd., S. 280 ff.

4.5. »Die Wahrheit des Kinos«

Im »cinéma vérité« findet für Deleuze also jene Entwicklung, in der einhergehend mit der Herausbildung des Zeit-Bildes der Bezug auf eine »wahre Welt« aufgegeben wird, ihren Höhepunkt: "Dies ist dann kein Kino der Wahrheit mehr, sondern die Wahrheit des Kinos."⁷⁶ Mit dem Verlust des Wahrheitsideals hat der Film aber selbstverständlich mitnichten seinen Bezug zur außerfilmischen Realität verloren; ganz im Gegenteil: Er wendet sich dieser verstärkt zu, um nicht mehr bloßes Abbild, sondern vielmehr ein eigenständiger Teil von ihr zu sein. In einem Artikel, der sich mit dem Verhältnis von Welt (als philosophischem Begriff und umfassende Wirklichkeit) und Film bei Deleuze befasst, weist Tom Holert darauf hin, dass für Deleuze eine besondere Leistung des Films darin liege, "daß die Welt zu *ihrem eigenen* Bild wird, wenn Film Realität nicht reproduziert, sondern *produziert*."⁷⁷ Eine solche Welt-Konstitution resultiere für ihn aber gerade nicht "in einem Bild, das für seine Beschauer in anthropomorpher Weise Welthaltigkeit gewänne; ebenso wenig sollte man es mit einer Haltung verwechseln, welche die Welt zum Film macht."⁷⁸ Stattdessen sieht Holert in Deleuze' Konzept die Forderung nach dem "immanenten Bild, das keine Beweislast tragen muß"⁷⁹ enthalten: "Die Herrschaft des Falschen und der Verlust der 'wahren Welt' sind nicht zu trennen von den Erwartungen, die an Bilder gerichtet werden, und der Evidenz, die sie weiterhin vermitteln. Diesen Kreislauf anzuhalten, ist eines von Deleuzes vordringlichen Anliegen."⁸⁰ Inwiefern das Etablieren einer in sich kohärenten Welt, der Bezug auf ein Wahrheitsideal und die im Umgang mit den Bildern, besonders im Ton/Bild-Verhältnis prekär werdende Frage nach der "Beweiskraft" des Films und der Bilder in Deleuze' Konzept zusammenhängen und inwieweit sich die erwähnte Kritik zahlreicher junger Regisseure an den eindeutigen Geschichtsdarstellungen vor allem des Fernsehens mit seiner Sichtweise auf diese Aspekte trifft, werde ich nun zu verdeutlichen versuchen.

76 Ebd., S. 199.

77 Tom Holert: *Bewegung der Suspension. Zum Verhältnis von Welt und Film bei Gilles Deleuze*. In: Friedrich Balke, Joseph Vogl (Hrsg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*, a.a.O., S. 274.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 275.

80 Ebd.

Im klassischen Kino, so Deleuze, folgten die Bilder in ihrer Abfolge den Gesetzen von "Assoziation und Kontiguität, Ähnlichkeit und Kontrast oder Opposition"⁸¹ und sie gingen dabei "in einem Ganzen als Begriff auf (Integration), das wiederum ständig in den assoziierbaren und anschließbaren Bildern (Differenzierung) äußerliche Gestalt annahm."⁸² Diese beiden Aspekte kennzeichneten das »hors-champ« bzw. »Off«⁸³ des Bewegungs-Bildes: Das Bild trete mit einem Außen in Verbindung und drücke ein veränderliches Ganzes aus (die Zeit, die Gegenstand einer indirekten Repräsentation ist).⁸⁴ Zwischen dem Aufgehen der Bilder in einem Ganzen und dem Ausdruck dieses Ganzen im einzelnen Bild, so Deleuze, bilde sich ein Kreislauf bzw. eine Spirale, "die fürs [klassische] Kino nicht weniger als für die [traditionelle] Philosophie das Modell des Wahren als Totalisierung abgab."⁸⁵ Die Bilder verketteten sich zu einer "anschlußfähigen Welt"⁸⁶; die Integration der Bildfolgen in ein Ganzes und die Differenzierung dieses Ganzen in einander fortsetzende Folgen ergäben so ein "allgemeines System der Kommensurabilität."⁸⁷ Darin lag für Deleuze einst der Glanz des klassischen Kinos. Im Zeit-Bild sieht er dagegen die "Herrschaft des »Inkommensurablen«"⁸⁸ etabliert; durch irrationale Schnitte »neu-verkettete«⁸⁹ Bilder seien nicht imstande, "eine äußere Welt zu konstituieren [...]. Doch nicht minder ist auch die Vereinnahmung oder Integration

81 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 353.

82 Ebd.

83 Der Begriff des »Off« bezeichnet in Deleuze' Theorie die akustische Form des »hors-champ«, des "Daneben" oder "Woanders" des Bildes. Vgl. ebd., S. 235.

84 Dementsprechend besitze das Bewegungs-Bild ein relatives hors-champ/Off ("das die Bewegung, die das Ensemble eines Bildes betrifft, in ein weiter gefaßtes oder gleichartiges Ensemble fortsetzt"; ebd., S. 305), z.B. ein Gespräch, bei dem ein Teilnehmer nicht zu sehen ist, und ein absolutes hors-champ/Off ("das die Bewegung, was auch immer das Ensemble sein mag, in dem sie wahrgenommen wird, auf ein veränderliches Ganzes verweist, das es zum Ausdruck bringt; ebd.), etwa durch Musik und besondere, nicht-dialogische Sprechakte: "eine Stimme, die eine Erinnerung wachruft, kommentiert, über ein Wissen verfügt und eine Allmacht oder zumindest eine außerordentliche Macht über die Bilderfolge besitzt." Ebd., S. 302 f.

85 Ebd., S. 354.

86 Ebd.

87 Ebd.

88 Ebd.

89 Vgl. ebd., S. 275.

in ein Ganzes als Selbstbewußtsein verschwunden"⁹⁰, an ihre Stelle trete "der absolute Kontakt eines nicht-totalisierbaren, asymmetrischen Außen und Innen"⁹¹ als Grundlage neuer Beziehungen von Film und Denken, die das Zeit-Bild erschafft: Der »Automat« bilde kein Ganzes mehr heraus, so Deleuze, "sondern eher eine Grenze, eine Außen und Innen verbindende Membran, welche beide aufeinander bezieht oder einander entgegenstellt"⁹²; das Denken entspringe "als eine Macht, die nicht schon von jeher existierte, einem Außen, das ferner ist als jede Außenwelt, und steht als noch nicht existierende Macht einem Innen gegenüber, einem Undenkbaren oder Ungedachten, das tiefer liegt als jede Innenwelt."⁹³ In besonderem Maße gehe der irrationale Schnitt nun, wie bereits dargestellt, zwischen dem visuellem und akustischem Bild hindurch, die somit nicht mehr zwei Bestandteile eines Bildes, sondern zwei eigenständige, »heautonome« Bilder darstellten. Dies erfordere nicht nur eine visuelle, sondern auch akustische Kadrierung, die zunächst dem hors-champ seine Kraft nehme: "Auch wenn das hors-champ damit nicht *de facto* verschwindet, hat es *de jure* doch zwangsläufig seine ganze Macht verloren, da sich das visuelle Bild nicht mehr über seine eigene Kadrierung hinaus fortsetzt."⁹⁴ Einhergehend mit der Auflösung des die Bilder in sich integrierenden, sich in die Bildfolgen differenzierenden und so ein Ideal des Wahren etablierenden Ganzen lasse das Zeit-Bild auch das allmächtige Off verschwinden, wie sich für Deleuze etwa in Resnais' Beschäftigung mit (kollektiv) erinnerten Ereignissen zeigt: "Das akustische Bild kadriert [...] eine bestimmte Menge oder Kontinuität, aus

90 Ebd., S. 355.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 265.

93 Ebd., S. 355. Entsprechend der bereits dargestellten Gedächtniskonzeption Bergsons (als Schnittstelle zwischen "reiner Erinnerung" bzw. "Vergangenheit im allgemeinen" und der Wahrnehmung) kommt dem Gedächtnis hierbei für Deleuze eine herausragende Rolle zu, es bewirke, "daß sich das Außen im Innen vergegenwärtigt und umgekehrt" (ebd., S. 267). Das Gedächtnis stelle im modernen Kino, so Deleuze, daher ganz im Sinne Bergsons "kein Erinnerungsvermögen mehr [dar]; es ist die Membran, die auf verschiedenste Weisen (Kontinuität, aber auch Diskontinuität und Umhüllung, usw.) die Schichten der Vergangenheit mit den Schichtungen der Wirklichkeit korrespondieren läßt, wobei die ersten aus einem immer schon bestehenden Innen erwachsen und die zweiten aus einem Außen hinzukommen, das stets im Kommen begriffen ist, während beide Schichten die Gegenwart, die nur noch Ort ihres Zusammentreffens ist, zersetzen." Ebd.

94 Ebd., S. 356.

der es den reinen Sprechakt gewinnt, also einen mythischen oder Fabulier-Akt, der das Ereignis erschafft [...], und das visuelle Bild kadriert seinerseits einen beliebigen - leeren oder abgetrennten - Raum, der einen neuen Wert annimmt, weil er das Ereignis unter stratigraphischen Schichten verschütten wird und es [...] versenkt."⁹⁵ Selbstverständlich kann es auch in Filmen des Zeit-Bildes einen Erzähler, einen "Reporter" oder einen Kommentator geben - doch ist er niemals "klüger" oder "wahrhafter" als der Zuschauer, der in dieser Konzeption nun nicht nur zum eigenen Urteil über Vergangenes angeregt wird, sondern der darüber hinaus auch eigene Verknüpfungen des Dargestellten mit "seiner" Realität schafft und ihm damit neue Bedeutungen zufügt, schreibt auch Eike Wenzel: "Da es im modernen Kino kein Hors-Champ mehr gibt [...] baut das Zeit-Bild auf die Ununterscheidbarkeit und die Enthierarchisierung der filmischen Ebenen. Filmische Wahrnehmung gestaltet sich daraufhin [...] als ein Reflexionsprozess des Zuschauers mit der außerfilmischen Realität."⁹⁶ Dabei werde niemals beabsichtigt, bekräftigt Elisabeth Büttner, "der Idee des Wahren erneut zum Durchbruch zu verhelfen. Vielmehr wird angestrebt, den Film als ein Instrumentarium der Analyse zu schärfen, die 'Wirklichkeit der Dinge' zu untersuchen."⁹⁷

Ein Autorsubjekt, das sich selbst als "wahrhaftiges" geriert; ein Wahrheitsanspruch, der sich nicht allein in der Machart der Filme niederschlägt, sondern häufig genug in Off-Kommentaren, die dem Zuschauer seine Sichtweise auf die gezeigten Bilder vorzuschreiben versuchen, auch explizit formuliert wird; und Bilder, die im Gegenzug dazu dienen, genau diese Aussagen zu bestätigen, sie im Falle historischer Sujets mit der Verwendung von Originalaufnahmen vielleicht sogar zu "beweisen" - wie eingangs erwähnt sind es also genau diese von Deleuze als problematisch aufgezeigten Aspekte des Bewegungs-Bildes, die Petzold, Veiel, Roth und andere jüngere Regisseure an den heutigen Fernseh- und renommierten Kinoproduktionen kritisieren und denen sie in ihren eigenen Filmen zu begegnen versuchen. Im folgenden Kapitel werde ich ihre Filme zum Thema RAF - wie bereits im ersten den Filmen gewidmeten Teil verbunden mit einer Darstellung ihrer historischen Verortung - nun eingehender betrachten.

95 Ebd.

96 Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film*, a.a.O., S. 164.

97 Elisabeth Büttner: *Projektion. Montage. Politik*, a.a.O., S. 37.

5. Neue Sichtweisen auf die RAF

Am 20. April 1998 ging in der Bonner Dependence der Nachrichtenagentur Reuters ein an den Generalbundesanwalt adressierter Brief ein; darin kündigte die RAF an, den bewaffneten Kampf endgültig einzustellen. Bereits in den Jahren zuvor, seit der Ermordung von Treuhand-Chef Rohwedder 1991, hatte es keine gewalttätigen Aktionen mehr gegeben. Der von Thomas Elsaesser nahegelegte Zusammenhang zwischen der (ausgerechnet am Geburtstag Hitlers verkündeten) offiziellen "Aufgabe" zu diesem späten Zeitpunkt und der ein halbes Jahr zuvor vollzogenen Historisierung der RAF in den Medien - "the mise-en-scene of national recollection on television appeared to achieve what the police and the security services had failed to accomplish: to 'bury' the RAF along with its mythology, by once more staging it"¹ - sei einmal dahingestellt und in diesem Zusammenhang nur noch einmal an den Film *Todesspiel* erinnert, der ja ebenfalls die erfolgreiche Bewältigung der Konfrontation des Staates mit der RAF in den Mittelpunkt rückte. Welche Filme nach dem Ende der RAF gedreht wurden und wie diese Filme mit ihrem Thema umgehen, werde ich nun in diesem Kapitel darstellen und zwei dieser Filme - *Black Box BRD* und *Baader* - mit Hilfe von Deleuze' Thesen hinsichtlich des komplexen Problems ihres Umgangs mit »Wahrheit« betrachten.

5.1. Terrorismus im deutschen Film nach dem Ende der RAF (I)

"Alles ist so gewesen. Nichts war genau so." Als diese Worte am Ende von Volker Schlöndorffs Film *Die Stille nach dem Schuss* eingeblendet werden, liegt dessen Protagonistin Rita Vogt, durch den Schuss eines Polizisten tödlich verletzt, auf einer Landstraße irgendwo an der innerdeutschen Grenze, die im Film, dessen Ende zur Wendezeit 1989/90 spielt, gerade wieder geöffnet worden war. Mehrere Jahre lebte die im Westen gesuchte Terroristin unter falschem Namen in der DDR. Stasi-Leute hatten ihr eine neue Identität beschafft, ohne zu ahnen, dass der DDR-Geheimdienst sie längst an den BND verraten hatte, der aber ebenfalls die Information geheim hielt,

¹ Thomas Elsaesser: *Antigone Agonists: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism. The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game*, a.a.O.

weshalb das BKA weiter nach ihr fahndete - erst mit der Deutschen Einheit zerbrach dieses stillschweigende Bündnis. Die eingeblendete Textzeile dient für mich vor allem als eine möglicher Kritik vorausseilende (selbstbewusste) Rechtfertigung Schlöndorffs, sich zugunsten der filmischen Darstellung gesellschaftlicher Entwicklungen nicht bei allen historischen Details auf Wahrheitstreue verpflichten lassen zu müssen - ganz im Gegensatz also zu Heinrich Breloer und seinem *Todesspiel*. Inge Viett, auf deren Biographie der Film basiert (abgesehen natürlich vom Ende, denn sie lebt ja noch), warf Schlöndorff und Wolfgang Kohlhaase, dem Autor des Drehbuches dennoch vor, ihr Leben in "ein Stück Kolportage" verwandelt zu haben.² Viele Kritiker bemängelten, der Film vernachlässige die politischen Hintergründe des Themas.³ Was zunächst die politischen Überzeugungen der RAF-Terroristen, die Stationen ihrer Radikalisierung und die Diskussionen um eine angemessene Gegenwehr des Staates angeht, verzichtet der Film zwar auf eine visuelle Darstellung und ist somit einer der wenigen neueren Filme, die weitgehend ohne Archivaufnahmen auskommen⁴, in den Dialogen wird die Auseinandersetzung über einstige Ziele und Sinnlosigkeit bzw. Kontraproduktivität

2 Vgl. Andreas Kilb: *Die Verwirrungen des Zöglings Rita. Volker Schlöndorff erzählt die Geschichte einer sensiblen Terroristin*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. September 2000.

3 Vgl. ebd.

4 Während die Wiedervereinigung zwar mit den bekannten jubelnden, fahnenschwenkenden Trabi-Insassen visualisiert wird, vermeidet Schlöndorff im Hinblick auf die RAF Originalaufnahmen, was nicht zuletzt der Stimmigkeit des Films geschuldet sein dürfte (die Figuren sind an die wirklichen Personen nur angelehnt). Im Verlauf der Erzählung zum Tragen kommende Zeitungsmeldungen und Tagesschau-Ausschnitte wichtiger Ereignisse der Filmhandlung werden unter Einbeziehung hier verwendeter Namen und mit den Bildern der Schauspieler nachgestellt. Als Sprecher fungiert aber, meist im Off, kurz auch im Bild, Jan Hofer, also ein bekannter "echter" Tagesschausprecher, was den Eindruck authentischer Informationen natürlich erhöht. Zu Beginn des Films wird, anstelle einer Rekonstruktion der Entstehungsgeschichte der RAF, andeutungsweise und mit der Betonung auf dem 'Lifestyle'-Aspekt der Bogen von den Protesten der Studenten und der APO zur RAF-Thematik der Siebziger mittels überblendeter Ausschnitte einer Kamerafahrt durch ein Zimmer mit 'Reliquien' dieser Zeit geschlagen (während gleichzeitig *Street Fighting Man* von den Rolling Stones zu hören ist): An der Wand (neben vielen Flugblättern) ein *Viva Maria*-Filmplakat (Brigitte Bardot in den Wirren der mexikanischen Revolution - ein 'Kultfilm' jener Zeit); auf dem Regal eine Marx-Büste als Buchstütze, darunter eine Ton Steine Scherben-Platte; dann ein Tisch, auf dem neben einer Wasserpfeife eine Ausgabe des *Spiegel* liegt. Titel: "Die Sympathisanten."

der angewandten Gewalt jedoch ausgiebig thematisiert. Schlöndorff und Kohlhaase nutzen hier die vielfältigen Möglichkeiten, die sich aus dem Zusammentreffen von Ost und West ergeben. Den frühen Höhepunkt in dieser Hinsicht bildet das erste Treffen zwischen den Terroristen und den für sie zuständigen Stasi-Leuten, das mit gemeinsamem Bratwurstgrillen zum Vertrauensgewinn beginnt und in einer alkoholseligen Party, auf der man zusammen Arbeiterlieder schmettert, endet. In dieser Szene, in der sich der Pragmatismus "staatlicher Revolutionäre" ("die Revolution marschiert eben auf verschiedenen Wegen") und der blindwütige Aktionismus der RAF ("die Knarre löst die Starre") verbal gegenüberstehen, seien drei eigenständige Filme enthalten, schrieb Andreas Kilb in der *FAZ*: "Der erste ist eine wilde Farce über die Mitglieder der 'Rote-Armee-Fraktion', ihre Untaten, ihre Sprüche und ihre Elternhäuser, und Rainer Werner Fassbinder hat ihn vor zwanzig Jahren gedreht: 'Die dritte Generation'. Der zweite ist ein Doku-Drama, das Heinrich Breloer vielleicht irgendwann einmal drehen wird: Stadtguerrilla und Stasi, Terroristen und Genossen aus zeitgeschichtlicher Perspektive; ein Geisterspiel. Der dritte Film dagegen handelt nur von Rita Vogt, ihrer Angst und ihrer Verwirrung, ihrem Weg von der Kommune ins Kombinat, ihrem Leben unter falschem Namen und ihrem namenlosen Tod."⁵ Es ist dieser dritte Film, den Schlöndorff im Folgenden mit der sehr privaten Schilderung ihres neuen Lebens zeigt - der Kampf der im Westen verbliebenen Genossen scheinen ihn und seine Protagonistin im Verlauf des Films ebenso immer weniger zu interessieren wie diplomatische Verwicklungen zwischen BRD und DDR. In dieser Hinsicht interessiert sich der Film in der Tat nicht für politische Hintergründe, stattdessen konzentriert er sich ganz auf Ritas »Legenden«.⁶ "Was ist meine Legende?" fragt sie ihren Kontaktmann. Er antwortet: "Ein falsches Leben, das jetzt ein richtiges wird." Doch ebenso wie Rita niemals mit der Vergangenheit abschließen kann - nach dem Tod früherer Kampfgenossen sieht man auch in der DDR ihr Fahndungsfoto im West-Fernsehen, eine Kollegin erkennt sie, und just in dem Moment, als sie mit ihrer Freundin Tatjana eine Liebesbeziehung beginnt, muss sie auch dieses Leben beenden und ein drittes beginnen; in dem sie Jochen kennen lernt, einen Physiker, der sie heiraten und mit in ein

5 Andreas Kilb: *Die Verwirrungen des Zöglings Rita*, a.a.O.

6 Der internationale Titel von *Die Stille nach dem Schuss* lautet folgerichtig auch *Legends of Rita*.

Forschungszentrum in der UdSSR nehmen will, was aufgrund ihrer falschen Identität aber unmöglich ist - kommt sie nie an in ihrem neuen Leben in einem ihr bis zuletzt fremd bleibenden Deutschland. Als ihre Kolleginnen sich zur Wende einzig auf neue Jeans freuen (auf Fernsehbildern sah man zuvor eilig aufgebaute Verkaufsstände und glückliche DDR-Bürger mit Woolworth-Tüten) ist sie es, die vor einer vorschnellen Aufgabe der eigenen Identität warnt: "Glaubt ihr denn nicht mehr an euch selbst?" Sie erntet nur verständnislose Blicke. Doch sie gibt die Hoffnung auf noch ausstehendes Glück nie auf, und so wird Rita bzw. ihre Darstellerin Bibiane Beglau, die immer wieder in Nahaufnahme zu sehen ist, wie sie, so eine schöne Formulierung Kilbs, "mit ihren fragenden Augen die fremde deutsche Welt umarmt, [...] zur Ikone jener inneren Wiedervereinigung, die nicht gelang."⁷ Was als Auseinandersetzung mit dem RAF-Terrorismus der siebziger Jahre begonnen hatte, entwickelt sich im Laufe des Films so mehr und mehr zu einer sensiblen Reflexion über das wiedervereinigte Deutschland.

Ebenfalls im Jahr 2000 kam Christian Petzolds *Die Innere Sicherheit* in die Kinos. Er beschäftigt sich vollends nicht mehr mit der Zeit des Terrorismus selbst, sondern allein mit den langen Jahren, in denen ehemalige Terroristen in der Illegalität ein mehr oder weniger normales Leben zu führen versuchten. Als der Film beginnt ist Jeanne, die Tochter von Clara und Hans, bereits fünfzehn Jahre alt - ein anderes Leben als das im Untergrund hat sie nie kennen gelernt. Als die Familie auf ihrer immerwährenden Flucht in einer leerstehenden Villa für einen Moment zur Ruhe kommt, streift sie durch die Stadt; durch eine Zufallsbekanntschaft landet sie in einer nachmittäglichen Filmvorführung in einer Schule. Der Film, den sie (und während der letzten zwei Minuten auch der Zuschauer) in dieser Szene sieht, ist *Nuit et Bruillard* von Alain Resnais. In einem früheren Film zum Thema RAF-Terrorismus waren schon einmal Ausschnitte dieses Films zu sehen: In Margarethe von Trottas *Die Bleierne Zeit* ist er Teil der Auseinandersetzung der beiden Gudrun und Birgit Ensslin nachempfundenen Schwestern mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und dem kollektiven Verdrängen der eigenen Schuld während des westdeutschen Wirtschaftswunders. Hiermit einen Bezug herstellen zu wollen zur Motivation der RAF in ihrem Kampf gegen den

⁷ Andreas Kilb: *Die Verwirrungen des Zöglings Rita*, a.a.O.

"faschistischen" Staat, beschreibt Petzold jedoch nicht als die vorrangige Motivation dieser Szene; vielmehr stehe hier die Wahl des Films im Film, betont er, unmittelbar mit der filmästhetischen Konzeption in Zusammenhang: "Es geht in diesem Moment [im Film Resnais', L.E.] um die Nicht-Darstellbarkeit der Gräuel."⁸ Während der Kommentar in *Nuit et Bruillard* von den Konzentrationslagern spricht, sieht man die Orte, an denen diese sich einmal befanden: lange Kamerafahrten über Mauerreste und Stahlskelette. Auch Christian Petzold verweigert in seinem Film die Abbildung: Die der terroristischen Vergangenheit seiner Protagonisten ebenso wie die entscheidender Ereignisse des Films: Bei einem Banküberfall gegen Ende des Films (man sieht Hans und Clara in die Bank hineingehen, die Kamera bleibt bei der Tochter im Wagen, dann kommen die beiden wieder heraus, Hans ist angeschossen) wird das Ereignis in Form einiger schnell aneinandergeschnittener Bilder der Überwachungskamera später nachgeliefert; in anderen Szenen ist es überhaupt nicht zu sehen (man sieht den Beginn eines Streites von Hans mit einem ehemaligen Weggefährten, dann eine Einstellung der Tochter, die in einem anderen Zimmer ist, in der nächsten Einstellung blutet der Bekannte am Kopf, später zeigt eine Nahaufnahme die blutende Hand von Hans). Auf diese Weise würden Leerstellen geschaffen, so Sabine Nessel, "deren abwesender Sinn Details hervortreten und die vergehende Zeit gewahr werden läßt."⁹ Die Zuschauer seien eingeladen, fehlende Bilder nach ihrer eigenen Vorstellung - und gerade im Falle der RAF-Vergangenheit auch mit andernorts gesehenen Filmbildern - zu ergänzen: "Auf der Grundlage der Leerstelle, die innere Bilder (Erinnerungsbilder) und äußere Bilder (medial erzeugte Bilder) wachruft, entsteht im buchstäblichen Sinne Kino im Kopf."¹⁰ Die stark reduzierte Informationsvermittlung erfordere nicht nur, so Natalie Lettenewitsch und Nadine-Carina Mang, die Ereignisse der Vergangenheit selbst zu rekonstruieren und sich zu vergegenwärtigen, sondern "sich darüber hinaus vielleicht

8 Christian Petzold, zitiert nach: Dorothea Hauser et. al.: *Das Thema ist erledigt*, a.a.O., S. 51.

9 Sabine Nessel: *Von Ereignissen sprechen. Zu Filmen von Angela Schanelec und Thomas Arslan*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 4/2002, a.a.O., S. 89. (Schanelec und Arslan gehören wie Christian Petzold zu einer Reihe junger Filmemacher/innen, die in den vergangenen Jahren durch einen eindringlichen Bezug ihre Filme zur deutschen Gegenwart auf sich aufmerksam gemacht haben und die vielfach mit dem gemeinsamen Label *Berliner Schule* belegt wurden. Deswegen befasst sie sich in ihrem Text auch mit dem Film *Die Innere Sicherheit*.)

10 Ebd., S. 90.

zu fragen, ob sie noch eine Bedeutung für die Gegenwart haben könnten."¹¹ Einer der Bezüge, die sich zwischen Petzolds Film und seiner Entstehungszeit herstellen ließen, lag für Lettenewitsch und Mang damals gerade "in jener Ferne [...], die die einstigen Motivationen der Figuren für die Jetzt-Zeit erreicht haben. Das Gespenstische an ihnen ist, daß sie aus einer Zeit stammen, in der sie selbst stehen geblieben sind und die dem Blick aus einer selbstzufriedenen Gegenwart so unreal und undurchschaubar erscheint oder erscheinen will."¹²

Mit Rekurs auf die bereits im Zusammenhang mit *Todesspiel* angesprochene »Mystik der Mitte«¹³ als prägnantem Merkmal der politischen Debatte der vergangenen Jahre sieht Vrääth Öhner, in die gleiche Richtung zielend, "die Schwierigkeit, unter gegenwärtigen Umständen das Unbedingte zu denken"¹⁴ als zumindest die Fragestellungen, manchmal auch die Antworten bestimmendes Moment im Umgang jüngerer Filme mit dem Thema RAF. Angesichts dessen, was Andres Veiel über Reaktionen auf seinen 2001 angelaufenen Film *Black Box BRD* berichtet, erscheint es, als ob (neben anderen Faktoren) die Dominanz einer scheinbar nichts und niemanden ausschließenden Mitte nicht zuletzt auch die Sehnsucht nach jener Zeit radikal antagonistischer politischer Positionen bestärkt hätte. Er hatte 1997 mit der Arbeit am Film begonnen, vier Jahre später sei "ein ganz anderer Nährboden von Interesse und Nostalgie, Romantisierung oder Ikonenbildung"¹⁵ zu beobachten gewesen, ausgehend von dem Verlangen "nach Rückkehr in eine Welt mit klaren Fronten."¹⁶ Sein Film, den ich im Folgenden näher betrachten werde, scheint zunächst gerade von solch klaren Fronten auszugehen. Im Zuge einer sehr ambivalenten Darstellung löst er diese jedoch mehr und mehr auf.

11 Natalie Lettenewitsch, Nadine-Carina Mang: *Helden und Gespenster*, a.a.O., S. 31.

12 Ebd.

13 Die »Mystik der Mitte« (vgl. zu diesem Begriff Richard Herzingers gleichnamigen Artikel in der *Zeit* vom 5. März 2002) repräsentiere "die ganze Gesellschaft, was umgekehrt bedeutet, daß sie auch nichts mehr ausschließen kann, außer eben den Ausschluss selbst: Die für die Repräsentation von inkommensurablen Widersprüchen oder Wertekonflikten notwendigen Begriffe scheinen in dieser Philosophie [...] nicht mehr vorzukommen." Vrääth Öhner: *Was ist eine »Black Box«?* A.a.O., S. 22.

14 Ebd., S. 23.

15 Andres Veiel, zitiert nach: Dorothea Hauser et. al.: *Das Thema ist erledigt*, a.a.O., S. 45.

16 Ebd. Zu den angesprochenen Zuschauerreaktionen im einzelnen vgl. ebd., S. 46.

5.2. *Black Box BRD*

Seine ersten, auf Video gedrehten Filmversuche, erzählt Andres Veiel, Jahrgang 1959 (vor seiner Arbeit als Filmautor absolvierte er ein Psychologiestudium und eine Regie- und Dramaturgie-Ausbildung am Berliner Künstlerhaus Bethanien, sein erster großer Erfolg war *Balagan*, ein Dokumentarfilm über eine jüdisch-palästinensische Theatergruppe in Israel, für den er 1993 den Deutschen Filmpreis und den Friedenspreis der Berlinale erhielt), seien vor allem noch durch den einst sehr verbreiteten, manchmal vielleicht aber etwas zu einfach rezipierten Begriff der »Gegenöffentlichkeit« geprägt gewesen: "Wenn es eine Demonstration gab, dann war ganz klar, daß die nur aus der Perspektive der Demonstranten gefilmt wird. Schon das bloße Sehen auf die andere Seite war im Prinzip ein Verrat."¹⁷ In seinen heutigen Filmen scheint er sich von dieser Regel immer wieder aufs neue emanzipieren zu wollen - er genießt es, darin Grenzen zu überschreiten und auf die "andere Seite" zu blicken. Wenn er nun in *Black Box BRD* die Biographien des bei seiner Festnahme in Bad Kleinen unter bis heute nicht vollständig geklärten Umständen ums Leben gekommenen RAF-Mitglieds Wolfgang Grams und des von der RAF getöteten Deutsche Bank-Vorstandssprechers Alfred Herrhausen gleichberechtigt nebeneinander stellt, gehe es ihm jedoch keineswegs um Neutralität, betont er: "Neutral ist das falsche Wort. [...] es geht eher um schneidende Ambivalenzen und Widersprüche."¹⁸ Nicht allein der Kontrast zwischen zur gleichen Zeit im gleichen Land angesiedelten gänzlich unterschiedlichen Welten offenbart sich in eindringlichen Interviews und einer einfühlsamen Beobachtung, Veiel lenkt darüber hinaus den Blick auf Entwicklungen, in denen die Personen mit jener Welt, für die sie beispielhaft zu stehen scheinen, in Konflikt geraten, so dass die vom Zuschauer eingenommene Identifikation dann gleichfalls in Frage gestellt wird, schrieb auch Simone Mahrenholz: "Wie immer die Disposition im Zuschauer ist - ob gegen Grams oder mit seinen revolutionären Ansichten partiell sympathisierend, ob für oder gegen das Rollenmodell des charismatischen Ausnahme-Karrieristen Herrhausen - am Ende des Films werden sich unweigerlich die Bilder geändert haben."¹⁹

17 Ebd., S. 48.

18 Ebd.

19 Simone Mahrenholz: *Das Treffen von Süd- und Nordpol*. In: *Die Welt* vom 23. Mai 2001.

5.2.1. »Willkommen in Bad Kleinen«

Die Musik beginnt, Luftaufnahmen von Frankfurt sind zu sehen: Ein Flug über den Main, langsam auf die zwei Türme der Deutschen Bank zu; schwarz aus dieser Sicht, nicht himmelblau, wie man sie von der Straße aus sieht, denn aus der Luft betrachtet reflektiert das Glas die dunkle Stadt. Schnitt ins Foyer der Bank, eine Nahaufnahme des Drehkreuzes, das nur Befugte hindurchlässt. In der nächsten Einstellung befinden wir uns in einem Besprechungszimmer, die Aussicht aus den großen Fenstern macht deutlich, dass wir in der Chefetage angekommen sind. Eine Angestellte bereitet das Zimmer vor: Stühle werden geradegerückt, die Bleistifte angespitzt und akkurat auf den Schreibblock eines jeden Platzes gelegt. In der nächsten Einstellung befinden wir uns wieder außerhalb der Bank, sogar außerhalb der Stadt: Eine ruhige Villengegend im Grünen; eine Wagenkolonne fährt los, in Richtung der eben vorbereiteten Sitzung, lässt sich vermuten. Eine Frau schaut den Wagen hinterher, die anschließend gezeigte Halbnah-Aufnahme der fahrenden Autos in Zeitlupe kündigt dramatische Ereignisse an. Die Bilder werden immer langsamer, und als das mittlere der Fahrzeuge auf Höhe der am Straßenrand postierten Kamera ankommt, sieht man plötzlich nahezu nichts mehr: zu dumpfen Geräuschen turbulente Bewegungen eines Schwarz-Weiß-Musters, dann Schwarzbild, Stille. In diesen ersten Minuten gibt sich *Black Box BRD* wie ein Thriller - und bricht damit in diesem entscheidenden Moment. Statt eines brennenden Autowracks folgt nun ein ruhiger, in der üblichen Interviewposition gefilmter O-Ton Traudl Herrhausens, der Witwe des Ermordeten, in dem sie erzählt, wie sie den Knall gehört hat, zum Tatort gefahren ist und dort vom Tod ihres Mannes erfahren hat; unterbrochen wird diese Einstellung durch eine in Zeitlupe gezeigte Archivaufnahme des ausgebrannten Autowracks (ein langsamer Zoom auf das Wrack) und beendet von einem Foto Alfred Herrhausens. Dann der Titel.

Nächstes Bild: Die Kamera begleitet einen Mann durch eine Bahnstufenunterführung. Am Bahnsteig angekommen, beginnt Rainer Grams (als den eine Einblendung den Mann nun ausweist) zu erzählen: Dies seien wohl die letzten Meter gewesen, die sein Bruder in seinem Leben gelaufen ist. Dann beschreibt er, wie sich die Ereignisse, die zu Wolfgang Grams' Tod führten, zugetragen haben. Oder zumindest, wie sie sich für

ihn zugetragen haben, doch dies bleibt unklar. Denn es gibt keine weitere Stellungnahme dazu im Film, weder vom Autor präsentierte Fakten noch die Aussagen einer Gegenseite, also etwa von Vertretern der Polizei oder der Staatsanwaltschaft. Es gibt auch keine Bilder, z.B. Fotos der auf den Gleisen liegenden Leiche oder der Spurensicherung. Erst ganz am Ende kommt der Film auf die Szene am Bahnsteig zurück: Nachdem die Eltern von einem letzten heimlichen Treffen mit ihrem im Untergrund lebenden Sohn berichtet haben, sieht man grobkörnige Schwarzweiß-Bilder des Bahnhofs, gefilmt aus einem einfahrenden Zug. Die letzten Worte des Films gehören der Bahnhofssprecherin: "Meine Damen und Herren, willkommen in Bad Kleinen."

Dazwischen die Lebensgeschichte der beiden Toten: Grams' Elternhaus, Flüchtlinge, die froh waren, überhaupt ein Auskommen gefunden zu haben und der Konsumkritik ihres Sohnes bis heute ratlos gegenüberstehen; seine musikalische Begabung; seine Jugend in den Siebzigern (visualisiert u.a. durch Super-8-Urlaubsfilme von Wolfgangs Clique und Archivbilder des Frankfurter Häuserkampfes), seine Radikalisierung, die er vor allem durch Gefängnisbesuche bei RAF-Häftlingen erlangt habe (u.a. Archivbilder der Festnahme von Baader und Meins und dessen Beerdigung); dann der Gang in den Untergrund. Immer im Wechsel dazu Herrhausen: Der vom Elternhaus vermittelte Ehrgeiz; seine Zeit auf einer NS-Eliteschule; der Aufstieg im Wirtschaftswunder; die erste Ehe. Pures Glück, ebenfalls auf Super-8 (die Herrhausens mit Freunden beim Golf- und Tennisspielen); sein Gang zur Deutschen Bank und seine dortige Rolle als "Siegfried" (Hilmar Kopper), der den Bankern ihr schlechtes Gewissen nahm. Der Aufstieg wird mit Fotos und Archivbildern verdeutlicht, auf denen er im Zentrum der Macht angekommen zu sein scheint, doch das private Glück zerbricht; während einer Dienstreise lernt er dann seine zweite Frau kennen. Als sein Bekannter Schleyer entführt wird, begegnen sich die Erzählstränge. Unter Tränen zeigt die Witwe den Brief, in dem er Anweisungen für den Fall seiner eigenen Entführung hinterlegt hatte. Als er zwölf Jahre später tatsächlich Opfer der RAF wurde, hatte er sich gerade für einen Schuldenerlass für ärmere Länder eingesetzt - in Bankerkreisen stieß er nicht allein damit auf Unverständnis, seine Probleme in der Bank mehrten sich zu dieser Zeit zusehends. Just in jener zu Beginn des Films vorbereiteten Sitzung, zu der er nicht mehr ankam, stand also möglicherweise seine berufliche Existenz auf dem Spiel.

Während der zunächst als kaltherziger Karrieremensch erscheinende Herrhausen - als Zugführer seiner Klasse sei er schon sehr energisch gewesen, wenn die anderen nicht so wollten wie er, erzählen Schulkameraden am Rande eines Klassentreffens, an dem der Film den Zuschauer teilnehmen lässt; seine Schwester spricht dann davon, dass das reiche Elternhaus seiner ersten Frau bei der Wahl der Braut sicher auch eine Rolle gespielt habe, prompt übernimmt Herrhausen eine leitende Stellung im Betrieb ihres Vaters; seine Vorstandskollegen bei der Deutschen Bank schildern ihn dann vor allem als jemanden, der sehr selbstbewusst mit der ihm zukommenden Macht umging und ein schlechtes Gewissen angesichts des verdienten Geldes nicht für nötig erachtete - am Ende für die Hilfe armer Länder berufliche Schwierigkeiten riskiert, erscheint der anfangs als äußerst sensibler Pazifist dargestellte Wolfgang Grams (sein Protest gegen den Vietnamkrieg und seine Wehrdienstverweigerung werden ebenso beschrieben wie seine Altenpflege und sein liebevolles Verhältnis zu seinen Mitmenschen) am Ende als jemand, der davon sprach, man müsse fähig sein, so sehr zu hassen, dass man einen anderen Menschen mit bloßen Händen töten könne - so beschrieb er einst gegenüber einem Freund, der Grams um dessen Konsequenz bis heute in gewisser Weise zu beneiden scheint, für sich selbst einen solch unbedingten Hass jedoch rigoros ausschloss, die Bedingung für den Gang in den Untergrund.

Was bleibt, sind die Überlebenden. Der Respekt, der im Film den Gesprächspartnern entgegengebracht wird, die Geduld, mit der die Kamera sie um Worte ringen lässt, sie dabei eindringlich beobachtet, ohne sie bloßzustellen, macht *Black Box BRD* genauso auch zu einem Film über die Eltern von Grams und über Traudl Herrhausen, über die Wiesbadener Wohngemeinschaft und über jenen Freund Herrhausens, der gemeinsame Ausflüge mit ihm meist im Frankfurter Rotlichtviertel zu beenden pflegte. An vielen Stellen überrascht die Offenheit und die Intimität, mit der die Personen über ihre Erinnerungen an Grams oder Herrhausen, ihr Verhältnis zu ihnen und damit natürlich vor allem auch über sich selbst reden. Das Vertrauen, das sie Veiel und der Kamera entgegenbringen - nicht zuletzt auch das Ergebnis intensiver, über lange Zeit geführter Vorgespräche - dankt der Film ihnen mit der Unmittelbarkeit, die er ihren Aussagen belässt. Weder ist während den gezeigten Ausschnitten der Interviews eine Nachfrage oder Reaktion Vieiels zu sehen oder zu hören, noch setzt er einzelnen Aussagen seine

eigene oder gar eine "objektive" Sichtweise entgegen. Statt dessen sehen wir vielfach den Menschen beim Erinnern zu: Wenn Grams' Mutter das *Notenblatt für Wolfgang* aus dem Schrank holt, sich ans Klavier setzt und spielt, während ihr Mann ihr die Hand auf die Schulter legt; wenn sein Jugendfreund ein revolutionäres Transparent von damals an sein gepflegtes Gartenhäuschen hängt; wenn Traudl Herrhausen in das Ferienhaus in den Alpen fährt, in dem sie den letzten gemeinsamen Urlaub mit ihrem Mann verbrachte oder wenn sein Freund gedankenverloren in einem Nachtclub einer Stripperin zusieht, bleiben diese Einstellungen lange und unkommentiert stehen, bevor der nächste Ausschnitt aus dem Interview gezeigt wird. Dem Zuschauer bleibt es dann selbst überlassen, die "Glaubwürdigkeit" der Erzählenden und die Art und Weise, in der ihre Erinnerung subjektiv gefärbt ist, zu beurteilen, so Veiel: "Letztendlich geht es dann nicht um meinen Blick oder den Blick des Protagonisten, sondern es muss Raum sein für das, was ich die dritte Spur oder den dritten Film nenne."²⁰

5.2.2. »Der dritte Film«

Black Box BRD erzählt seine Geschichten ausschließlich in der Aufeinanderfolge von Interviewaussagen mit eindringlichen visuellen Beschreibungen; es gibt keine den Film strukturierende Off-Erzählung, und nur in den seltensten Fällen gibt es Einstellungen, deren Abfolge einen Handlungsfortgang schafft. Die durchaus im Deleuzeschen Sinne »rein optisch« zu nennenden Bilder des Films lassen sich in drei Kategorien aufteilen: Neben den erwähnten und zahlreichen weiteren Archivbildern gibt es einige mehr oder

20 Andres Veiel, zitiert nach: Christine Daum: *Der dritte Film oder "... wie gern würde ich einmal rebellisch sein."* In: *Nach dem Film* No.2, <http://www.nachdemfilm.de/no2/vei01dts.html> (18.10.05). In diesem Gespräch verweist Veiel auch auf die Rolle verschiedener Formen der Fiktionalisierung im Rahmen der Interviews in seinen Filmen: Es sei ihm nicht wichtig, "ob es ein fremder Text ist oder eine Inszenierung oder eine Beobachtung oder ein Gespräch, in dem ich jemanden zu seinem Leben befrage", so Veiel. "Für mich ist der Punkt, mit welchem Mittel schaffe ich einen Rahmen, dass jemand bei sich ankommt in diesem Moment und Dinge zeigen kann, die er sonst nicht zeigt. [...] Wenn es um die innere Wahrheit eines Menschen geht, die verstellt ist, greife ich auch zu Mitteln, die heikel sind. Wichtig ist, dass ich dabei 'mit' meinen Protagonisten diesen Weg gehe. Nach den Dreharbeiten zeige ich ihnen das Material. Wir überlegen gemeinsam, ob der gewählte Weg der richtige war und ob der Protagonist sich mit den Ergebnissen identifiziert." Ebd.

weniger als historische Nachstellungen zu bezeichnende Aufnahmen, deren Illusionskraft durch Brechungen aber immer in Frage gestellt wird: So wechseln sich etwa in der Bankzentrale aufgenommene Bilder mit ganz ähnlichen Einstellungen ab, die auf 8mm-Schwarzweißfilm gedreht wurden: "Mir erschien das passend, diese starke Körnigkeit. Es soll nicht der Eindruck entstehen, das sei damals aufgenommen, ich oder irgendwer hätte die Zeit zurückgedreht"²¹, so Veiel. Die meisten seiner Bilder sind jedoch auch ohne solche Kennzeichnung eindeutig ihrem späteren Aufnahmezeitpunkt zuzuordnen. Nachdem etwa Kopper erzählt hat, Herrhausen sei dem mit seinem Job verbundenen Druck gelassen entgegengetreten, sehen wir Bilder eines Saales, in dem in Kürze eine Aktionärshauptversammlung beginnen wird - das Design und die technische Ausstattung des Saales lassen vermuten, dass es sich um eine Veranstaltung am Ende der neunziger Jahre handelt.²² Was zu Beginn des Films noch stutzig macht, erweist sich schnell nicht als ein Mangel (an Originalbildern) oder als Schwäche (einer zu ungenauen Rekonstruktion), sondern als zusätzliche, besondere Qualität des Films. Denn indem er die Vergangenheit thematisiert, aber die Gegenwart zeigt, eröffnet der Film, wie ich nun zeigen werde, dem Zuschauer eine zusätzliche Ebene der Reflexion über die Nachwirkungen der Geschichte und in der Zwischenzeit abgelaufene Entwicklungen; eine Reflexion, mit der er aber mehr oder weniger alleine gelassen wird, da der Film hier nie zu konkreten Schlussfolgerungen gelangt.

Die Erzählstruktur, die mit dem Tod der beiden Hauptpersonen beginnt, so dass jede der "Zeugenaussagen" gewissermaßen unter dem einen oder anderen Aspekt bereits das gesamte Leben Herrhausens bzw. Grams' beinhaltet, scheint zunächst mit dem zu korrespondieren, was Deleuze mit Bergson für das Zeit-Bild unter dem Begriff der »koexistierenden Vergangenheitsschichten« beschreibt und in seiner einfachsten Form zum ersten Mal in Welles' *Citizen Kane* von 1941 verwirklicht sieht - "verschiedene Vergangenheitsschichten werden wachgerufen und verkörpern ihre Aspekte in den Erinnerungsbildern. [...] Durch den Bezug auf den Tod als Fixpunkt koexistieren

21 Andres Veiel, zitiert nach: Christine Daum: *Der dritte Film*, a.a.O.

22 In diesem Fall wird es spätestens klar, als bei den Archivbildern, die seine Karriere illustrieren, auch das Bild einer damaligen Hauptversammlung verwendet wird, das sich deutlich von den zuvor gezeigten unterscheidet. Eine solche Gegenüberstellung bildet jedoch die Ausnahme.

sämtliche Vergangenheitsschichten"²³ -, und was dann zum Beispiel von Alain Resnais ganz grundlegend weiterentwickelt wurde, in dem er einen solchen Fixpunkt durch die Konstitution eines mehrfachen, "gespaltenen" Gedächtnisses ersetzte: "Verschiedene Vergangenheitsebenen verweisen nicht mehr länger auf ein und dieselbe Familie oder Gruppe, sondern auf völlig verschiedene Personen und beziehungslose Orte, die ein Gedächtnis der Welt bilden."²⁴ In Bezug auf *Black Box BRD* ist hier nun zweierlei zu berücksichtigen: Zum einen gewinnt der Film seine Spannung ja vor allem aus dem Antagonismus zweier eben gerade nicht völlig beziehungsloser Welten - ein expliziter Berührungspunkt findet sich z.B. in den verschiedenen Reaktionen auf die Entführung Schleiers (während die Frage nach einer direkten Beteiligung Grams' am Anschlag auf Herrhausen nie gestellt wird); zum anderen, das ist das entscheidendere, manifestiert sich wie oben beschrieben die Erinnerung weniger in Erinnerungsbildern, als dass der Akt des Erinnerns selbst in den Bildern seinen Ausdruck findet. Der Film entspricht somit eher der Konzeption von Resnais' hier bereits mehrfach erwähntem Film *Nuit et brouillard*, von dem Deleuze schreibt, er versuche darin, "ein Gedächtnis zu erfinden, das um so lebendiger ist, als es nicht mehr durch das Erinnerungsbild erscheint."²⁵

Wie in Abschnitt 2.4. dargestellt, beschrieb Bergson den Vorgang des Erinnerns als Aktualisierung virtueller, sich in der »reinen Erinnerung« selbst erhaltender Bilder in den Erinnerungsbildern; der »Sprung« in eine bestimmte Schicht der »Vergangenheit im Allgemeinen« könne dann entweder sofort zum gewünschten Ergebnis (also der Aktualisierung) führen oder auch nicht: Dann sei das Aufsuchen einer anderen Region oder Schicht nötig. Eine dritte Möglichkeit, so Deleuze, bestehe nun aber darin, aus Fragmenten verschiedener Vergangenheitsschichten ein Kontinuum zu bilden und anhand der Transformationen, die sich zwischen diesen einzelnen Schichten vollziehen,

23 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 149. Man kann hier natürlich einwenden, dass der Tod Grams' und Herrhausens ohnehin als bekannt vorausgesetzt werden könne, doch spielt dieser Aspekt in der folgenden Argumentation eine nachrangige Rolle. Die Spannung, wie die erzählte Geschichte ausgehen wird, ist in Filmen des Zeit-Bildes schließlich ohnehin nicht das entscheidende Moment (einer Zweitverwertung auf DVD - ein Aspekt, den ich bislang nicht angesprochen habe - kommen diese Filme somit natürlich entgegen).

24 Ebd., S. 156.

25 Ebd., S. 163.

dann eine Schicht der Transformation selbst zu konstituieren: Dieser Prozess verweist für Deleuze zunächst ganz allgemein auf den Akt der Rezeption - "wenn wir ein Buch lesen, ein Schauspiel oder ein Bild betrachten, besonders dann, wenn wir selbst Autor sind, kommt ein analoger Prozess in Gang"²⁶ -, in besonderer Weise aber auf das Kino des Zeit-Bildes. Denn der initiierte Prozess - "wir bilden eine Transformationsschicht, die eine Art transversaler Kontinuität oder Kommunikation zwischen verschiedenen Schichten erfindet und zwischen ihnen eine Gesamtheit nicht lokalisierbarer Relationen webt"²⁷ - korrespondiert mit der beschriebenen Funktion des Zeit-Bildes, durch Konstitution nicht auflösender Gegensätze das Denken zu befördern; dahingehend ist meines Erachtens hier auch Deleuze' Formulierung "wenn wir selbst Autor sind" zu lesen. Ihm geht es aber nicht um einen rein analytisch-konstatierenden Vergleich, den der Zuschauer vornimmt: "Sämtliche mentalen Funktionen"²⁸ würden so aktiviert, "die Erinnerung ebenso wie das Vergessen, die falsche Erinnerung, die Einbildungskraft, die Absicht, das Urteil... Das alle Funktionen Überragende aber ist das Gefühl."²⁹ Die Empfindungen zirkulierten zwischen den einzelnen Schichten; wenn, wie geschildert, der Zuschauer veranlasst werde, selbst eine Schicht der Veränderungen zu entwerfen, dann habe es den Anschein, so Deleuze, "als ob das Gefühl Bewußtsein oder Denken befreien würde, mit dem es schwanger ging."³⁰ Entsprechend der seine Filmtheorie

26 Ebd., S. 164.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 165.

29 Ebd.

30 Ebd., S. 166. In Äußerungen Veiels zu seiner Erzählweise finden sich dementsprechend erneut viele Verweise auf ein »Kino im Kopf des Zuschauers« - etwa wenn er als Inspiration für Szenen wie Rainer Grams' Erzählung am Bahnsteig den Film *Shoah* (1985) von Claude Lanzmann nennt: Überlebende erzählen an den Orten, an denen die Konzentrationslager standen, so dass "im Kopf das Bild davon entsteht, was passiert ist." Andres Veiel, zitiert nach: Dorothea Hauser, Andreas Schroth: *Das Thema ist erledigt*, a.a.O. S. 53 - die, wie bei Kluge oder jüngst bei Petzold, aber stets auf die Macht der Gefühle hinweisen: "Ich will berühren. Ich will selbst in der Arbeit berührt werden und ich will damit auch den Zuschauer berühren. Aber Berühren nicht im Sinne dieser Überwältigungsdramaturgie, so dass man sich nicht entziehen kann. Deshalb gibt es bei mir auch immer wieder das Infragestellen oder Wegwischen, wenn es zu eindeutig ist. Ich möchte dadurch Brüche herstellen und in den Brüchen Raum schaffen für den Film des Zuschauers, für seinen eigenen Film." Andres Veiel, zitiert nach: Christine Daum: *Der dritte Film oder "... wie gern würde ich einmal rebellisch sein"*, a.a.O.

durchziehenden (in Bergsons und Nietzsches Philosophie gleichermaßen gründenden) Verweigerung einer Trennung von Geist und Körper/Materie spricht er in Bezug auf diese Konzeption vom "Kino des Gehirns, welches die Körper in Beschlag"³¹ nehme (zu *Black Box BRD* schrieb Simone Mahrenholz, er lasse den Zuschauer "Gefühls- und Positionskonflikte bewusst im Schlachtfeld seines eigenen Körpers austragen"³²), wohingegen andere Formen des Zeit-Bildes ein (vom sensomotorischen Schema des Bewegungs-Bildes ebenfalls grundverschiedenes) "Kino der Körper [...], welches das gesamte Denken in Bewegung"³³ bringe, zu etablieren imstande seien, wie die Analyse von *Baader*, dem jüngsten der hier in Rede stehenden Filme, zeigen wird.

5.3. Terrorismus im deutschen Film nach dem Ende der RAF (II)

Im Frühjahr 2002 kam dann *Starbuck Holger Meins* von Gerd Conradt in die Kinos. Diese äußerst einfühlsame, persönliche Portraitstudie begibt sich auf die Suche nach jener Unbedingtheit, die Holger Meins in letzter Konsequenz den Tod anderer ebenso in Kauf nehmen ließ wie seinen eigenen. Sein Studienkollege Conradt befragt Meins' Eltern und Freunde, damalige Dozenten der Berliner Film- und Fernsehakademie (u.a. Michael Ballhaus) und andere Kommilitonen (u.a. Harun Farocki) zum einstigen Filmstudenten Meins; zwischen den Interviewpassagen (die visuell meist mehr als nur die üblichen »Talking Heads« bieten; Farocki etwa sitzt vor einer Leinwand, auf die Filmschnipsel aus ihrer gemeinsamen Studienzeit projiziert werden) gibt es zum einen alte Filmaufnahmen, die Meins u.a. auch als Darsteller in Kurzfilmen der DFFB-Studenten zeigen, zum anderen immer wieder von ihm selbst gedrehte, photographierte oder gemalte Bilder; auf der Tonspur dazu häufig Zitate aus Meins' Notizen und Briefen. Im Wechselspiel der Bilder und Aussagen von und über Holger Meins entsteht somit ein äußerst vielschichtiges Bild jenes Mannes, dessen Persönlichkeit und Entwicklung für viele immer noch "das große Rätsel der RAF"³⁴ darstellt.

31 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 266.

32 Simone Mahrenholz: *Das Treffen von Süd- und Nordpol*, a.a.O.

33 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 266.

34 Fritz Göttler: *Immer weiter fragen. "Starbuck" – Gerd Conradts Film zum Rätsel Holger Meins*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. Mai 2002.

Völlig anders dagegen der im Herbst 2002 angelaufene *Baader* von Christopher Roth: Der Film scheint bereitwillig die Klischees um den Autoliebhaber und Frauenhelden Baader, der die Studentenproteste nur am Rande miterlebte und theorielastigen Diskussionen dann die Faszination der Tat entgegengesetzte ("nix ausdiskutieren - das muss auf die Fresse geben", bellt Baader-Darsteller Frank Giering einen besonneneren Zeitgenossen an), bestätigen zu wollen und visualisiert mit dem Rückgriff auf zahlreiche Zitate der Pop- und Kinogeschichte ausgiebig die Pose des Dandys. Darin sahen viele Kritiker lediglich einen gescheiterten Versuch, der Faszination, die die RAF anfänglich auf viele Linke ausübte, näher zu kommen³⁵; andere, etwa Ulrich Kriest, empfanden dagegen gerade das Spiel mit Revoluzzer-Posen und zu Mythen hochstilisierten Anekdoten als besondere Qualität des Films.³⁶ Inwiefern das Neben- und Miteinander von vor allem visuell verdeutlichten Klischees, einer hauptsächlich auf akustischer Ebene und in den Sprechakten zelebrierten Huldigung an die Authentizität des Stoffes³⁷ und einer im Gegensatz dazu auf Fakten keinerlei Rücksicht nehmenden Fiktionalisierung entscheidender Momente es Christopher Roth erlaubt, ein vielschichtiges und widersprüchliches Bild von Geschichte zu entwerfen und dabei zur gleichen Zeit seine Deutung der Hintergründe und Auswirkungen des RAF-Terrorismus anzubieten, den Zuschauer aber dennoch stets auch zur eigenen Reflexion zu ermutigen, werde ich im folgenden Abschnitt zeigen.

35 Vgl. beispielsweise die Filmkritik von Jan Distelmeyer: *Christopher Roths Terroristen-Biografie scheitert an ihren Vorgaben*. In: *epd Film* vom 2. Oktober 2002. Frankfurt 2002, S. 44.

36 Vgl. Ulrich Kriest: *Das ist einfach wow! "Baader" zeigt den RAF-Boss als Möchtegern-Popstar*. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 17. Oktober 2002: "Das Intelligente an diesem Film ist, dass Roth [...] scheinbar bestätigend auf diesen kursierenden Bilder- und Anekdotenfundus aufsattelt. Er verwandelt dabei das Material provozierend antipsychologisch und spielerisch in eine Rückkoppelung von Oberflächen. [...] Vor diesen Pop-Art-Hintergrund setzt Roth dann aber fiktive Akzente. [...] Einerseits zielen diese auf die Essenz der Geschichte [...]. Andererseits sortieren sie das Allzubekannte neu, dies aber nicht in Richtung einer vermeintlich alternativen Authentizität, sondern vielmehr auf einen alternativen Bilderfundus [...]. Roth rekonstruiert den Pop-Mythos 'Baader' mit den Mitteln des Pop. Darin, dass er sich eben dies traut, liegt ein entschieden politisches Moment des Films."

37 So schreibt auch Oliver Baumgarten in seiner Kritik: "Die Worte aus dem Munde der Figuren sind ehrfürchtig inszeniert wie Originaltext in einer klassischen Aufführung von 'Hamlet'." Oliver Baumgarten: *Mythos als Lektion*. <http://www.schnitt.de/filme/artikel/baader.shtml> (06.08.2005).

5.4. *Baader*

Abendfüllende Kinospielefilme bilden nur die eine Seite der Arbeit des 1965 geborenen Christopher Roth: Nach der Ausbildung an der HFF München verdiente er sein Geld vor allem als Werbefilmer (seit 1989 drehte er mehr als hundert Kino- und TV-Spots), daneben machte Roth immer wieder auch als bildender Künstler von sich reden. Sein Spielfilmdebüt, die 1995 gedrehte flotte Gangsterkomödie *Loosers!*, erreichte bereits einige Aufmerksamkeit, für *Baader* erhielt er dann auf der Berlinale 2002 den Alfred Bauer-Preis für Nachwuchsfilm. Seine jahrelange Erfahrung bei der Produktion nach Aufmerksamkeit heischender Spots ist auch diesem Film deutlich anzumerken, dessen Erzählung und Ästhetik ich zunächst einmal kurz beschreiben möchte.

5.4.1. »Dream, Baby, Dream«

Nach einer in Schwarzweiß gehaltenen Eingangssequenz - fast das gesamte Ensemble ist zu sehen, wie es unter den Augen misstrauisch zusehender Bauern auf einer Wiese Filmaufnahmen macht; Laura Tonke, die Darstellerin Ensslins, rezitiert revolutionäre Parolen, und im Hintergrund werden Fahnen geschwenkt; im Verlauf des Films gibt es dann weitere Ausschnitte dieser Szene, bei der nie deutlich wird, ob sie ein Teil der Erzählhandlung darstellt oder ein eigenständiges Element bildet - beginnt der Film mit einem wahren Feuerwerk an Archivbildern: Zu schrammeliger Musik der Politrockband MC5 sieht man: Amerikanische Soldaten in Vietnam, einen Protestmarsch und Auseinandersetzungen mit der Polizei, Joan Baez vor Sechziger Jahre-Deko, das UFA-Logo und die Tagesschau-Uhr, einen Talkshow-Ausschnitt mit Ulrike Meinhof, die Vereidigung Willy Brandts, Rudi Dutschke, einen LKW der Bild-Zeitung, ein Bild Mick Jagers, das Springer-Hochhaus, Massengräber, Marschflugkörper, Fahndungsplakate und einiges mehr. Dazwischen Nahaufnahmen einer Schreibmaschine: Einmal wird das Datum des 2. Juni eingetippt, ein andermal ein Zitat von Franz-Josef Strauß: "Demonstranten sind Ungeziefer". Verwoben mit diesen Bildern sind Aufnahmen, die dem Archivmaterial mehr oder weniger nachempfunden wurden, aber die Darsteller des Films zeigen. Die Silhouette des Baader-Darstellers Frank Giering vor brennenden Autowracks beendet dann die Sequenz, dazu die Titeleinblendung.

Die Erzählung beginnt 1972 (Baader liest irritiert die Bild-Schlagzeile, er wolle sich stellen), blendet dann zurück ins Jahr 1967, um detailreich die Geschichte der RAF bis 1972 zu zeigen und auf halber Strecke wieder bei dieser Szene anzukommen. Bis hier folgt der Film weitgehend Austs *Baader-Meinhof-Komplex* und interessiert sich vor allem für dessen zweites Kapitel mit dem bezeichnenden Titel "die ungestüme Herrlichkeit des Terrors".³⁸ "Dream, baby, dream", der Refrain des gleichnamigen Stückes der Band Suicide, wird dabei zum Leitmotiv für das Leben Baaders³⁹, der von Ensslin im Film meist mit "baby" angedredet wird. Das erste Treffen führt die beiden ins Kino, dort sehen sie Klaus Lemkes *48 Stunden bis Acapulco*: die Szene, die der Zuschauer als Film im Film sieht, zeigt ein genrekinotypisches Gangsterpärchen à la Bonnie und Clyde; währenddessen klaut Baader die Handtasche einer Sitznachbarin. Anschließend vollführen auch Baader und Ensslin Gesten wie im Kino: "*Baader zeigt Baader beim Zitieren von Zitaten*"⁴⁰, so Ulrich Kriest. Interessanter erscheint zunächst jedoch das andere dem Genrekino entlehnte Moment: der Männerbund zwischen Baader und der an Horst Herold angelehnten Figur des BKA-Chefs Kurt Krone, der sich zunächst als Beziehung zwischen Verfolger und Verfolgtem darstellt und später eher als eine Art Vater/Sohn-Verhältnis erscheint. Mit dem nächtlichen Treffen der beiden verlässt der Film seinen Bezug auf historische Fakten, um stattdessen anhand fiktiver Momente historische Entwicklungen zugespitzt aufzuzeigen: In ihrem Gespräch wird deutlich, dass die RAF dem Sicherheitsapparat ebenso einen Vorwand zur Aufrüstung bot wie diese Aufrüstung erst zur breiteren Beachtung der RAF und ihrer politischen Motive führte.⁴¹ Als Baader in der - noch genauer zu betrachtenden - Schlusszene des Films im Kugelhagel der Polizei stirbt, eilt Krone (in Zeitlupe) zu ihm, hält ihm liebevoll den Kopf und schaut - als bitte er um Vergebung - gen Himmel.

38 Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*, München 1998, S. 121-267.

39 Es ist zum ersten Mal zu hören, als Baader, fernab von Politik und Protest, in Bayern Autos klaut und dafür drei Monate in den Knast wandert; dann u.a. nach der erfolgreichen Befreiung aus seiner Berliner Haft 1970, als mit den konkreten Planungen zum Aufbau einer Terrorzelle begonnen wird.

40 Ulrich Kriest: *Das ist einfach wow!*, a.a.O.

41 Das Treffen Krones mit Baader stelle daher "mehr als eine Vater-Sohn-Geschichte" dar, betonte Christopher Roth: "Da ist plötzlich der Moment, wo klar wird, dass die beiden einander brauchen, um zu eskalieren." Zitiert nach: Heide Platen: *Baader war ein rührender Verlierer. Gespräch mit Christopher Roth und Daniel Cohn-Bendit*. In: *taz* vom 15. Februar 2002. Berlin 2002, S. 5.

5.4.2. Tod eines Mythos

Im Verlauf des Films, der eine Vielzahl unterschiedlicher Stilelemente nebeneinander stellt (unter anderem klassische Schuss/Gegenschuss-Sequenzen, schnell geschnittene Szenen mit falschen Anschlüssen, Assoziationsmontage, Collagen aus Archivmaterial, Formatwechsel zu Super-8, Zeitsprünge in der Erzählung) gibt es eine ganze Reihe von Aspekten, die *Baader* gemäß den geschilderten Überlegungen Deleuze' als Zeit-Bild ausweisen. Besonders interessant ist meines Erachtens auch hier das Erschaffen eigenständiger optischer und akustischer Bilder und deren Verhältnis zueinander; vor allem, da die akustischen Bilder in besonderem Maße ein Authentizitätsversprechen abgeben (nicht nur die Dialoge sind häufig aus den Texten der Stammheim-Kassiber, mit denen sich die Gefangenen untereinander und mit den sich in Freiheit befindlichen "Kadern" verständigten, gebildet; es gibt mehrfach von Birge Schade, der Darstellerin Ulrike Meinhofs, verlesene Ausschnitte "programmatischer" Texte der RAF, etwa des nach der Baader-Befreiung geführten Interviews der Gruppe mit der französischen Journalistin Michèle Ray⁴² und dem namensgebenden "Konzept Stadtguerilla"⁴³), das die Bilder dann aber ebenso wenig zu halten versuchen wie die Erzählhandlung. Die vom Regisseur vehement verteidigte Abweichung von den Fakten, vor allem der frühe Tod Baaders, wurde von Kritikern aber ohnehin selten als problematisch erachtet, so auch bei Lettenewitsch und Mang: "Fragwürdig wird sie, wo keine Idee dahinter zu stehen scheint, die sie zusammenhält, wo nur leere Posen vermittelt [...] werden."⁴⁴ Betrachtet man unter diesem Gesichtspunkt die folgende Schlussequenz, scheinen es aber gerade diese "leeren Posen" zu sein, die ein - jedoch widersprüchlich bleibendes - Ganzes zusammenzuhalten imstande sind: Baader, Meins und Raspe fahren zu dem in

42 Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*, a.a.O., S. 29-31.

43 Dessen Verwendung besonders ausgeklügelt erscheint: Bei einem Banküberfall bringen die RAF-Terroristen ein Radio mit, schalten es ein, und beginnend mit "wir machen nicht rücksichtslos von der Schusswaffe Gebrauch" ist dieser Text zu hören. Als der Überfall aus dem Ruder läuft und ein Bankangestellter angeschossen wird, stoppt der rezitierte Text für einen Moment der Verwirrung. Nachdem die RAF-Leute sich wieder gefangen haben und den Überfall fortsetzen, geht auch der Ton weiter - und dennoch ist nichts mehr wie kurz zuvor, als der Text zumindest noch partiell geeignet schien, eine Art Verständnis beim Zuschauer zu wecken. Vgl. zu diesem Text ebd., S. 176 - 178.

44 Natalie Lettenewitsch, Nadine-Carina Mang: *Helden und Gespenster*, a.a.O., S. 33.

einer Frankfurter Garage eingerichteten Sprengstofflager. Raspe bleibt draußen und wird wohl sofort festgenommen, dies wird nicht gezeigt. Drinnen merken Meins und Baader, dass der Sprengstoff gegen eine harmlose Attrappe ausgetauscht und ihnen eine Falle gestellt wurde. Die Polizei belagert die Garage, blockiert das Garagentor zuerst mit einem VW-Käfer, dann mit einem Panzerfahrzeug, und erste Feuergefechte finden statt (vergleicht man die Bilder mit den existierenden Originalaufnahmen der Szenerie - sie sind u.a. in *Black Box BRD* enthalten -, fällt auf, dass Roth gerade hier auf eine möglichst genaue Rekonstruktion bedacht zu sein scheint). Der hinzueilende BKA-Chef Krone ordnet das Einstellen der Schüsse an und postiert sich mit einem Scharfschützen auf einem gegenüberliegenden Balkon, auf dem trotz der gefährlichen Situation noch einige neugierige Anwohner ausharren. Baader verlässt die Garage, der Scharfschütze zielt auf seine Beine, Baader wird getroffen, wirft die Waffe weg und die Polizisten gehen entspannt aus ihrer Deckung. Bis hierhin ist alles noch so, wie es gewesen sein könnte (auch wenn BKA-Chef Herold damals nicht anwesend war).

Dann erfolgt der Umschnitt in die Garage, in der sich immer noch Holger Meins befindet. In Zeitlupe sehen wir, wie er lächelnd in Westernmanier zwei imaginäre Colts zieht und abfeuert; dann steigt er ins Auto und schaltet das Radio ein, das Stück *Sing Swan Song* von Can ertönt.⁴⁵ Umschnitt auf Baader, im Off zitiert er aus »*Die Maßnahme*«, einem der »*Lehrstücke*« Brechts: "Furchtbar ist es zu töten. Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut."⁴⁶ Dann zieht er, ebenfalls in Zeitlupe, mit einer ähnlichen, eher linkischen Geste zwei Pistolen hinter seinem Rücken hervor und eröffnet das Feuer auf die Polizisten. Als er seine Munition verschossen hat, folgt ein kurzer Moment des Verharrens - dann erst wird er von den Kugeln der Polizisten durchsiebt. "Wenn jemand behauptet, ich sei auf der Flucht erschossen worden, [...] glaubt ihm nicht!" - ein weiteres Zitat beendet diese abschließende "Lüge" des Films.

45 Auch bei der Musik also ausgerechnet hier eine Art historischer Genauigkeit: Während Roth ansonsten Musik aus unterschiedlichen Dekaden mehr oder weniger beliebig verwendet, erschien dieser Song 1972 und hätte somit durchaus damals gerade im Radio laufen können.

46 Neben Herman Melvilles *Moby Dick* zählten Bertolt Brechts *Lehrstücke* zur Standardlektüre der Stammheimer Gefangenen, aus denen sie in Briefen immer wieder Zitate einfügten. Vgl. Stefan Aust: *Der Baader-Meinhof-Komplex*, a.a.O., S. 658.

Bezieht man Deleuze' Konzeption eines »Kinos des Körpers«⁴⁷ - "das mit dem sensorischen Schema um so gründlicher gebrochen hat, als die Verhaltensweisen nun an die Stelle der Aktion und der legendenbildende oder fabulierende Gestus an die Stelle der als wahr angenommenen Verkettung getreten ist"⁴⁸ - auf diese Schlusszene von *Baader*, interessiert zunächst weniger der Widerspruch zum historischen Ereignis selbst. Der Gestus (das genrekinotypische Ziehen und Abfeuern der Waffen) verbindet hier zwei alternative, sich gegenseitig ausschließende Abläufe: Der Logik der Aktion folgend, hätte Baader nie die Zeit gehabt, in aller Ruhe die Magazine seiner Pistolen leer zu schießen, bevor die unzähligen Polizisten das Feuer erwidert hätten. Die Szene zeigt also in ihrer Widersprüchlichkeit zwei miteinander unvereinbare Versionen oder Aspekte des Leben Baaders: der - ausgehend von überprüfbaren Fakten - historisch "korrekt" gezeigte, sehr widersprüchliche Mensch, dessen Entwicklung vom "Mann der Tat" zum Revolutionstheoretiker wohl vor allem während der Haft erfolgte, und der im vorangegangenen Film ausführlich dargestellte "mythische" Draufgänger, der folglich nicht nach Stammheim kommen kann, sondern in einem grandiosen Kino-Finale untergehen muss. In dieser Szene kulminiert für mich die doppelte Bewegung des Films: Der (in der Realität existierende) Mythos wird gerade dadurch als solcher entlarvt, indem der Film - für den Zuschauer aber stets mehr als offensichtlich - seine eigene Wirklichkeit oder vielmehr seine eigene Legende erschafft.

47 Im Mittelpunkt dieser Form des Zeit-Bildes - "der Körper ist niemals einfach in der Gegenwart, er enthält das Vorher und Nachher, die Erschöpfung und die Erwartung", Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild*, a.a.O., S. 244 - stehe der Gestus als "unmittelbare Theatralisierung des Körpers." Ebd., S. 248. Der Unterschied zum Aktionsbild liege auch hier im Verlust der anschlussfähigen Welt, deren Teile "allein ein Gestus wieder zu verbinden vermag." Ebd., S. 249. Der Körper sei "in einem [...] Raum gefangen, in dem die unterschiedlichen Ensembles sich überlagern und miteinander rivalisieren, ohne sich nach sensorischen Schemata ordnen zu können. [...] Es ist dies der Raum vor der Aktion, der immer von einem Kind oder einem Hanswurst beherrscht wird." Ebd., S. 262. Diese Konzeption verweist für ihn auf "eine Pluralität von Weisen des In-der-Welt-Seins, des Zugehörens zu Ensembles, die alle unversöhnlich sind, aber dennoch miteinander koexistieren." Ebd.

48 Ebd., S. 352. "Die gesamte Bilderfolge läßt eine Serie entstehen, insofern sie auf eine Kategorie ausgerichtet ist, in der sie sich reflektiert." Ebd., S. 353. Als Kategorie könne all das dienen, "was als Grenze zwischen zwei beiderseits aufgeteilten Serien fungiert, das Vorher und das Nachher, welche die beiden Seiten der Grenze bilden (eine Person, ein Gestus, ein Wort und eine Farbe können eine Kategorie ebenso wie eine Gattung sein, sobald sie die Bedingung der Reflexion erfüllen)." Ebd.

6. Schlussbetrachtung

Für die Beschäftigung deutscher Filmemacher mit dem Thema RAF bildet *Baader* nun nur einen vorläufigen Schlusspunkt. So arbeitet etwa Andres Veiel, der Regisseur von *Black Box BRD*, derzeit auf der Grundlage von Gerd Koenens Buch *Vesper, Ensslin, Baader* an einem Spielfilm, in dem er weit in die Vorgeschichte der RAF zurückgehen will und dabei "scheinbar bekannte Dinge komplett neu"¹ zu erzählen versucht. Die Betrachtung der Geschichte bewusst offen zu halten für neue, dem Blick aus der sich wandelnden Gegenwart geschuldete Bedeutungen, anstatt nach vermeintlich ewigen Wahrheiten zu suchen und diese dann auch als solche zu präsentieren - vor allem darin liegt, das versuchte ich im vorangegangenen Kapitel zu zeigen, meines Erachtens die gemeinsame politische Aussage und das verbindende Element der jüngeren Kinofilme zum Thema RAF, die sich so nicht zuletzt den häufig allzu eindeutigen, die ebenfalls auf die Gegenwart bezogenen eigenen Sinngebungen und Wertsetzungen weitgehend verschleiern den Darstellungen des Fernsehens entgegenzusetzen versuchen.

Mit diesen schienen die neuen Filme jedoch auf den ersten Blick die Verknüpfung dokumentarischer und fiktionaler Elemente ebenso gemeinsam zu haben wie mit den politisch ambitionierten Werken des Neuen Deutschen Films der späten sechziger und siebziger Jahre: Von der Kollektivproduktion *Deutschland im Herbst* über das TV-Großereignis *Todesspiel* bis hin zu *Baader* verwenden die Filme, wenn auch in sehr unterschiedlicher Weise, sowohl Aufnahmen von inszenierten Szenen als auch visuelle Dokumente mehr oder weniger unabhängig von ihrer medialen Aufzeichnung stattfindender Ereignisse. In welchem Verhältnis der jeweilige Umgang der Filme mit den verschiedenen Materialien und die Art und Weise, mit der sie sich ihrem historischen Thema in Interviews nähern und/oder historische Ereignisse nach- und Entwicklungen darzustellen versuchen, zu dem Anspruch steht, historische "Wahrheit" zu zeigen, also zum Versuch, alles so darzustellen, "wie es wirklich war", sollte hier die Einbeziehung der Thesen des französischen Philosophen Gilles Deleuze zum Film ergeben.

¹ Andres Veiel, zitiert nach einem Interview des MDR (leider ohne Angabe des Interviewers). Vgl. <http://www.mdr.de/kultur/film/1521222.html> (08.01.2006).

Dessen in den achtziger Jahren verfasste Schriften sind gleichermaßen Filmtheorie und Filmgeschichte: Der von ihm anhand der Entwicklung vom klassischen zum modernen Kino ausgearbeitete Gegensatz der unterschiedlichen Konzepte des Bewegungs- und des Zeit-Bildes eröffnet, über die Betrachtung einer historischen Entwicklung hinausgehend, Perspektiven auch für eine Analyse heutiger Filme. Die Tatsache, dass die spezifische Rezeptionssituation des Kinos für die primären Aussagen seiner Theorie nur eine untergeordnete Rolle spielt, lässt meines Erachtens auch eine Betrachtung von Fernsehfilmen mit Hilfe seiner Theorie möglich werden - eine Betrachtung, die die von Deleuze als »Kontrollfunktionen« charakterisierten sozialen Mechanismen des Fernsehens jedoch nicht außer acht lassen darf. Dass die jüngeren Regisseure in ihrer Ablehnung der gängigen Fernsehästhetik und der Erzählweise dieses Mediums ähnlich argumentieren wie die Autoren des Neuen Deutschen Films² in ihrer Abwendung vom klassisch-realistischen Film, der es nicht vermocht hatte, seinem propagandistischen Missbrauch standzuhalten, lenkt den Blick darauf, inwieweit etwa der sich als äußerst wahrhaftig gebärdende Fernsehfilm *Todesspiel* an gerade mit Blick auf die Darstellung von Geschichte damals als problematisch eingeschätzten traditionellen Erzählweisen festhält - und inwieweit diese seinem »Wahrheitsanspruch« entgegenkommen.

Die sich aus Deleuze' Theorie ergebende Aussage, dass Filme, die auf dem klassischen Modell des Bewegungs-Bildes aufbauen, das Modell einer wahren, sprich einer in sich kohärenten Welt konstituieren, heißt natürlich noch lange nicht, dass solche Filme nun tatsächlich behaupten, die Wahrheit über Geschichte zu zeigen: Der einfache Hinweis, es sei nur ein Film, scheint zunächst zu genügen, um einen solchen Wahrheitsanspruch zu relativieren.³ Bei Spielfilmen erscheint dies ohnehin als eine Selbstverständlichkeit, während bei dokumentarischen Filmen, gerade wenn sie Authentizität suggerierende

2 Eine nicht zu unterschätzende Rolle dürfte dabei allerdings auch die Lehrtätigkeit der damaligen Autoren spielen. So verwies etwa Christian Petzold, der Regisseur der *Inneren Sicherheit*, auf den Einfluss der Seminare, die er während seines Studiums bei Harun Farocki und Hartmut Bitomsky, zwei maßgeblichen Protagonisten des explizit politischen Kinos der siebziger Jahre, absolvierte. Vgl. Dorothea Hauser, Andreas Schroth: *Das Thema ist erledigt*, a.a.O., S. 59.

3 Dennoch strukturieren die Filme so ein Stück weit die Vorstellungen von Geschichte: Selbst wenn klar bleibt, dass es anders war als im gerade gesehenen Film, scheinen die Filme in der Lage zu sein, ein teleologisches Geschichtsmodell, das sich stets auf Kausalverhältnisse gründet, zu bestärken.

Archivbilder verwenden, die Sache schon schwieriger wird. Natürlich kann auch hier der Film (etwa durch explizite Hinweise des Kommentars) deutlich machen, nur eine Meinung, nur eine bestimmte Sichtweise auf Geschichte wiederzugeben. Dennoch bleibt die stets aufrecht erhaltene Unterscheidung eines scheinbar objektiven Blicks der Kamera (und des Filmautors) und der subjektiven Sichtweise der im Film auftretenden Figuren, vor allem jedoch das Wechselverhältnis zwischen einem auf der akustischen Ebene konstituierten (all-)mächtigen Off, das für den Zuschauer die Wahrnehmung der Bilder strukturiert, und passenden Bildern, die im Gegenzug die übergreifende Aussage dieses Off bestätigen,⁴ in den Dokumentarfilmen des Bewegungs-Bildes den Bildern eine gewisse Beweiskraft, die nur schwer widerlegbar zu sein scheint.

Besonders prekär wird dieses Verhältnis meines Erachtens nun aber in den heutzutage die Geschichtsdarstellung vor allem in Fernsehfilmen bestimmenden Mischformen der »Doku-Fiktion«.⁵ Ganz im Gegensatz zu den Hoffnungen, die im Neuen Deutschen Film die Vermischung dokumentarischer und fiktionaler Formen kennzeichnete, wird die gegenseitige Bestätigung der Bilder und Töne dabei noch weiter vorangetrieben, so dass letztlich, dies zeigte die Betrachtung von *Todesspiel*, auch den nachgestellten Szenen eine nicht nur von den erwähnten jüngeren Regisseuren, sondern auch von mir als äußerst anmaßend empfundene Beweiskraft zugeschrieben wird. Die verwendeten akustischen und visuellen Dokumente dienen in diesem Film vielfach dazu, die mittels einer detailgenauen Rekonstruktion ohnehin möglichst gering gehaltene Differenz von fiktionalen Sequenzen und Archivbildern zu verwischen; die Ergänzung der von den Interviewpartnern getroffenen Aussagen mit diese Aussagen illustrierenden Bildern

4 Entsprechend der von Deleuze für den Film des Bewegungs-Bildes herausgearbeiteten wechselseitigen Integration der einzelnen Bilder in ein übergreifendes Ganzes und Differenzierung dieses Ganzen in einander fortsetzende Bildfolgen.

5 Ich habe diesen im allgemeinen Sprachgebrauch mittlerweile eingebürgerten Begriff in meiner Arbeit vermieden, da er meines Erachtens den Sachverhalt nur unzureichend beschreibt, indem er lediglich die Vermischung dokumentarischer und fiktionaler Formen anzeigt, die, wie die Arbeit ja gerade zeigen sollte, sehr unterschiedlich aussehen kann. Vielmehr geht es in diesem Fall um sich dokumentarisch gebende Filme, die insgesamt klassischen Erzählweisen des Spielfilms, inklusive der üblichen Identifikationsmuster, folgen und dabei nachgestellte, fiktionale Bildsequenzen, Interviews realer Personen und dokumentarische Originalaufnahmen gleichermaßen integrieren.

verstärkt diesen Effekt zusätzlich, während im Gegenzug etwaige Abweichungen und Widersprüche zwischen der Filmerzählung und den Interviewaussagen höchstens die Wahrhaftigkeit der interviewten Person, nicht aber die des Films in Frage zu stellen scheinen. Solche Filme behaupten aber nun nicht nur, die Wahrheit über Geschichte zu kennen und in der Lage zu sein, sie dem Zuschauer zu zeigen. Die Geschichte wird darüber hinaus auch abgeschlossen: Zwar werden auch hier unter Umständen die Auswirkungen der Geschehnisse auf heutige Verhältnisse thematisiert, doch entziehen sich diese der Diskussion. Im Gegensatz dazu erlaubt das von Deleuze herausgearbeitete Konzept des Zeit-Bildes, das (einhergehend mit seiner Aufgabe des Bezuges auf eine »wahre Welt«) ebenfalls zur Auflösung des Gegensatzes von Dokumentar- und Spielfilm tendiert - anstelle des Bezuges auf eine rein fiktive Welt im Spielfilm oder auf die Realität im Dokumentarfilm rückt hier die zur äußeren Wirklichkeit gehörende und zu dieser mannigfaltige Beziehungen aufbauende Realität des Films selbst in den Vordergrund - eine Darstellung, in der Geschichte stets in gewissem Maße widersprüchlich bleibt und sich ihrer Vereinnahmung dadurch ebenso entzieht wie die Notwendigkeit zu neuen Deutungen gewahr bleibt.

Das betrachtete Beispiel von *Deutschland im Herbst* bildete in der Reihe der von mir analysierten Filme insofern einen Sonderfall, da dieser Film, der bereits ein halbes Jahr nach den Ereignissen, denen er sich zuwendet, in die Kinos kam, sehr stark von seiner Aktualität geprägt ist. Anhand seiner Behandlung des »Deutschen Herbstes«, den er auf vieldeutige Weise mit der deutschen Geschichte verzahnt, ließ sich jedoch zeigen, inwiefern die Absicht seiner Regisseure, "nicht klüger als der Zuschauer"⁶ sein zu wollen, umgesetzt werden kann: Anstatt sich gegenseitig zu bestätigen, konstituieren Bild und Ton hier zwei eigenständige, oder wie Deleuze sagt, »heautonome« Ebenen, deren Kontrast dem Zuschauer Raum für eigene Assoziationen und Deutungen eröffnet. Anstelle einer Behauptung von Kausalverhältnissen stellt der Film außerdem verschiedene Schichten der Vergangenheit lediglich nebeneinander, überlässt es aber dem Zuschauer, aus diesen Verbindungen konkrete Schlussfolgerungen zu ziehen.

6 Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge et. al.: *DEUTSCHLAND IM HERBST: Worin liegt die Parteilichkeit des Films?* Aus dem Pressematerial zum Film. Hier zitiert nach: Petra Kraus et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 81.

Die mit den grundlegenden Prämissen des Zeit-Bildes in vielerlei Hinsicht konform gehende, *Deutschland im Herbst* prägende Forderung Alexander Kluges nach »Kino im Kopf des Zuschauers« fand sich dann nicht nur in Äußerungen der Regisseure jüngerer Kinoproduktionen zum Thema RAF-Terrorismus, auch ihre Filme orientieren sich ganz offensichtlich am Versuch, den Zuschauer an der "Produktion" historischer Wahrheit zu beteiligen: Während Christian Petzolds *Die Innere Sicherheit* gleich ganz auf Bilder und auf explizite Aussagen zur Zeit des RAF-Terrors verzichtet und den Zuschauer stattdessen nötigt, sich die Vergangenheit und mögliche Auswirkungen auf die Gegenwart selbst vor Augen zu führen, bieten *Black Box BRD* und *Baader* zwar durchaus bestimmte Sichtweisen auf die Zeit des RAF-Terrorismus an, jedoch nicht ohne diese Sichtweisen gleichzeitig als subjektives Interesse (*Black Box BRD*) oder gesellschaftlich konstruierten Mythos (*Baader*) kenntlich zu machen. Auch hier sind es Kontraste und Widersprüche - zwischen der Thematisierung der Vergangenheit und dem Zeigen der Gegenwart in *Black Box BRD*, zwischen dem als bekannt vorausgesetzten tatsächlichen Ablauf der Ereignisse und einer davon explizit abweichenden, sich aber auf gängige Klischees berufenden Darstellung in *Baader* - die den Zuschauer zur eigenen Reflexion und Stellungnahme auffordern und ermutigen.

Einhergehend mit Deleuze' von Nietzsche inspirierter, dem Modell des Zeit-Bildes zugrundeliegenden Konzeption einer grundsätzlichen Wahrheitskritik, verbunden mit einer gleichzeitig vollzogenen "Schöpfung" von Wahrheit, scheint sich für die diesem Konzept entsprechenden Filme somit auch eine wesentlich demokratischere Form des »Wir« als im klassischen Kino bzw. als in den Geschichtsdarstellungen im Stile von *Todesspiel* zu eröffnen: Anstatt eine unter anderem durch die in den Filmen gezeigte historische Entwicklung bereits konstituierte Gemeinschaft zu präsentieren, der anzuschließen bzw. sich zugehörig zu fühlen die Filme durch Identifikation ermöglichen, emanzipieren sie den Zuschauer durch das Miteinander des Aufzeigens der in einer bestimmten Sichtweise versteckten Interessen und der im gleichen Atemzug explizit vorgenommenen, als solche stets kenntlich gemachten "Parteiergreifung" des Films zu einem an deren Herausbildung und steten Neuerschaffung gleichberechtigt beteiligten Mitglied dieser Gemeinschaft.

7. Anhang

7.1. Literaturverzeichnis

Bücher

- Aust, Stefan: *Der Baader-Meinhof-Komplex*. München, Goldmann, 1998
- Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis*. Hamburg, Meiner, 1991
- Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*. Zürich, Coron-Verlag, 1967
- Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*. Hamburg, Europäische Verlags-Anstalt, 1994
- Breloer, Heinrich: *Todesspiel. Von der Schleyer-Entführung bis Mogadischu. Eine dokumentarische Erzählung*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1997
- Büttner, Elisabeth: *Projektion. Montage. Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard und Gilles Deleuze*. Wien, Synema, 1999
- Deleuze, Gilles: *Bergson zur Einführung*. Hamburg, Junius-Verlag, 1989
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino 1*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998
- Deleuze, Gilles: *Das Zeitbild. Kino 2*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999
- Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. München, Fink, 1992
- Deleuze, Gilles: *Foucault*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1987
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie*. Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 1991
- Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1993
- Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996
- Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film*. München, Heyne, 1989
- Kaes, Anton: *Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film*. München, Edition Text & Kritik, 1987
- Klippel, Heike: *Gedächtnis und Kino*. Basel, Strömfeld / Nexus, 1997
- Kluge, Alexander: *Die Patriotin. Texte/Bilder 1-6*. Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 1979
- Kluge, Alexander: *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin. Zur realistischen Methode*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975

- Kluge, Alexander / Negt, Oskar: *Geschichte und Eigensinn. Der unterschätzte Mensch*, Band 2. Frankfurt am Main, Zweitausendeins, 2001
- Kluge, Alexander / Negt, Oskar: *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1972
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985
- Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999
- Nietzsche, Friedrich: *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*. In: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden. Band IX*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1964
- Nietzsche, Friedrich: *Also sprach Zarathustra*. Köln, Anaconda-Verlag, 2005
- Nietzsche, Friedrich: *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Stuttgart, Reclam Universal-Bibliothek, 1970
- Syberberg, Hans-Jürgen: *Hitler - Ein Film aus Deutschland*. Reinbek, Rowohlt, 1978
- Syberberg, Hans-Jürgen: *Die freudlose Gesellschaft. Notizen aus den letzten Jahren*. Frankfurt am Main, Berlin, Wien, Ullstein 1981
- Wenzel, Eike: *Gedächtnisraum Film. Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den sechziger Jahren*. Stuttgart, Metzler, 2000

Aufsätze & Essays

- Balke, Friedrich / Vogl, Joseph: *Fluchtlinien der Philosophie*. In: Dies. (Hrsg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*. München, Fink, 1996, S. 5-25
- Baumgärtel, Tilman: "Ein Stück Kino, das mit Film nichts zu tun hatte." In: Kraus, Petra / Lettenewitsch, Natalie u.a. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*. München, Münchner Filmzentrum e.V., 1997, S. 36-47
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, S. 7-44
- Bitomsky, Hartmut: *Der Kotflügel eines Mercedes-Benz. Nazi-Kulturfilme*. In: Ders.: *Kinowahrheit*. Hrsg. von Ilka Schaarschmidt, Berlin, Vorwerk 8, 2003, S. 40-100

Brandlmeier, Thomas: *Filmtheorie und Kinokultur. Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten*. In: Petermann, Werner / Thoms, Ralph (Hrsg.): *Kino-Fronten - 20 Jahre '68 und das Kino*. München, Trickster, 1988, S. 50-74

Brecht, Bertolt: *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment*. In: *Gesammelte Werke in 8 Bänden*, Bd. 8, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1967, S. 448-514

Daney, Serge: *Das amerikanische Doku-Drama*. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*. Hrsg. von Christa Blümlinger. Berlin, Vorwerk 8, 2000, S. 228-232

Daney, Serge: *Syberberg. Ein Filmemacher aus Deutschland*. In: Ders.: *Von der Welt ins Bild. Augenzeugenberichte eines Cinephilen*, a.a.O., S. 102-104

Elsaesser, Thomas: *Antigone Agonists: Urban Guerilla or Guerilla Urbanism. The Red Army Fraction, Germany in Autumn and Death Game*. In: Copjec, Joan; Sorkin, Michael (Hrsg.): *Giving Ground: The Politics of Propinquity*. Verso, 1999. Hier zitiert nach: www.rouge.com.au/4/antigone.html (06.08.2005)

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*. In: Engelmann, Jan (Hrsg.): *Botschaften der Macht. Der Foucault-Reader Diskurs und Medien*. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1999, S. 54-73

Foucault, Michel: *Theatrum philosophicum*. In: Deleuze, Gilles / Foucault, Michel: *Der Faden ist gerissen*. Berlin, Merve, 1977, S. 21-58

Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith: *Die Gegenwart der Vergangenheit*. In: Dies. (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin, Vorwerk 8, 2003, S. 8-23

Holert, Tom: *Bewegung der Suspension. Zum Verhältnis von Welt und Film bei Gilles Deleuze*. In: Balke, Friedrich / Vogl, Joseph (Hrsg.): *Gilles Deleuze - Fluchtlinien der Philosophie*, a.a.O., S. 266-275

Karpf, Ernst: *Geschichte sehen. Zur Wahrnehmung des Historischen im Film*. In: Ders. (Hrsg.): *Filmmythos Volk. Zur Produktion kollektiver Identität im Film*. Frankfurt a. M., Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik, 1992, S. 13-20

Kluge, Alexander: *Rede über das eigene Land: Deutschland*. In: Ders.: *Theodor Fontane, Heinrich von Kleist und Anna Wilde. Zur Grammatik der Zeit*, Berlin, Wagenbach, 1987, S. 35-48

- Koch, Gertrud: *Nachstellungen - Film und historischer Moment*. In: Hohenberger, Eva / Keilbach, Judith (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, a.a.O., S. 216-229
- Kriest, Ulrich: *Bilder aus "bleiern Jahren"*. In: Kraus, Petra et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 22-35
- Kriest, Ulrich / Hüser, Rembert: *Rechtzeitig*. In: Kraus, Petra et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 48-60
- Kuhlbrodt, Dietrich: *Die Ästhetisierung als Beitrag zur Terroristenhatz: "Stammheim"*. In: Kraus, Petra et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 74-79
- Landgräber, Wolfgang: *Das Thema Terrorismus in deutschen Spielfilmen 1975-1985*. In: Kraus, Petra et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 11-21
- Paech, Joachim: *Filmwissenschaft, Filmtheorie und Filmkritik in Westdeutschland 1960-1980. Das alte (Klage-)Lied*. In: Hoffmann, Hilmar / Schober, Wolfgang (Hrsg.): *Abschied vom Gestern: bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*. Frankfurt a. M., Schriftenreihe Deutsches Filmmuseum, 1991, S. 212-222
- Robbe-Grillet, Alain: *Zeit und Beschreibung im neuen Roman*. In: Ders.: *Argumente für einen neuen Roman*. München, Hanser, 1965, S. 93-107
- Roth, Wilhelm: *Der neue deutsche Film und der Dokumentarfilm. Die Entwicklung von 1960 - 1980*. In: Hoffmann, Hilmar et. al. (Hrsg.): *Abschied vom Gestern: bundesdeutscher Film der sechziger und siebziger Jahre*, a.a.O., S. 170-188
- Schulte, Christian: *Cinéma impur*. In: Kluge, Alexander: *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*. Hrsg. von Christian Schulte, Berlin, Vorwerk 8, 1999, S. 8-16

Zeitschriftenartikel

- Lehmann, Hans-Thies: *Rhizom und Maschine. Zu den Schriften von Gilles Deleuze und Félix Guattari*. In: *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*, Nr. 5. Stuttgart, Klett-Cotta, 1984, S. 542-550
- Lettenewitsch, Natalie / Mang, Nadine-Carina: *Helden und Gespenster. Die RAF untot auf der Leinwand*. In: *Ästhetik & Kommunikation*, Ausgabe 04 / 2002. Berlin, Ästhetik & Kommunikation e.V., 2002, S. 29-34

Nessel, Sabine: *Von Ereignissen sprechen. Zu Filmen von Angela Schanelec und Thomas Arslan*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 04 / 2002, a.a.O., S. 83-90

Öhner, Vrääh: *Was ist eine »Black Box«? Vom Verschwinden des Politischen*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 04 / 2002, a.a.O., S. 21-27

Interviews

Daum, Christine: *Der dritte Film oder "... wie gern würde ich einmal rebellisch sein."* *Andres Veiel im Interview mit Christine Daum*. In: *Nach den Film* No.2, <http://www.nachdemfilm.de/no2/vei01dts.html>, (18.10.2005)

Hauser, Dorothea / Schroth, Andreas: *Das Thema ist erledigt. Gespräch mit Romauld Karmakar, Christian Petzold und Andres Veiel zum Politischen im deutschen Film*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 04 / 2002, a.a.O., S. 44-60

Kriest, Ulrich: *Im Hinterland des Nihilismus. Ein Gespräch mit Christian Petzold*. In: *Film-Dienst* vom 30. Januar 2001, Bonn, Verlag Deutsche Zeitung Christ und Welt, 2001, S. 10-14

Platen, Heide: *Baader war ein rührender Verlierer. Gespräch mit Christopher Roth und Daniel Cohn-Bendit*. In: *taz* vom 15. Februar 2002, Berlin, taz-Verlagsgenossenschaft, 2002, S. 4-5

Schulz, Daniela: *Mitmachen ist genauso schön wie Zuschauen. Gerd Conradt und Daniel Krauss im Gespräch*. In: *Ästhetik & Kommunikation* 04 / 2002, a.a.O., S. 35-40

Filmkritiken & Sonstige Materialien

Baumgarten, Oliver: *Mythos als Lektion*. In: <http://www.schnitt.de/filme/artikel/baader.shtml> (06.08.2005)

Brustellin, Alfred / Fassbinder, Rainer Werner / Kluge, Alexander / Schlöndorff, Volker / Sinkel, Bernhard: *DEUTSCHLAND IM HERBST: Worin liegt die Parteilichkeit des Films?* Aus dem Pressematerial zum Film. Auch in: Kraus, Petra et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 80-81

Distelmeyer, Jan: *Christopher Roths Terroristen-Biografie scheitert an ihren Vorgaben*. In: *epd Film* vom 02. Oktober 2002, Frankfurt am Main, Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik, 2002, S. 44

Fassbinder, Rainer Werner: *Die dritte Generation*. In: *Frankfurter Rundschau* vom 2. Dezember 1978. Auch in: Kraus, Petra et. al. (Hrsg.): *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 82-89

Göttler, Fritz: *Immer weiter fragen. "Starbuck" – Gerd Conradts Film zum Rätsel Holger Meins*. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 23. Mai 2002, zitiert nach: <http://www.filmportal.de/df/c1/Artikel,,,,,,,,,FCB87F09C9FC638EE03053D50B372953,,,,,,,,,,,,,,.html> (06.08.2005)

Kilb, Andreas: *Die Verwirrungen des Zöglings Rita. Volker Schlöndorff erzählt die Geschichte einer sensiblen Terroristin*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 14. September 2000, zitiert nach: <http://www.filmportal.de/df/13/Artikel,,,,,,,,,FCB6FACDACF44981E03053D50B37075A,,,,,,,,,,,,,,.html> (06.08.2005)

Kohl, Helmut: *Offener Brief an den Südwestfunk*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 28. November 1992. Auch in: Kraus, Petra et. al.: *Deutschland im Herbst. Terrorismus im Film*, a.a.O., S. 100-101

Kriest, Ulrich: *Das ist einfach wow! "Baader" zeigt den RAF-Boss als Mächtigen-Popstar*. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 17. Oktober 2002, zitiert nach: <http://www.stuttgarter-zeitung.de/stz/page/detail.php/292437> (06.08.2005)

Mahrenholz, Simone: *Das Treffen von Süd- und Nordpol. Andres Veiels "Black Box BRD": Herrhausen und Grams - zwei deutsche Leben*. In: *Die Welt* vom 23. Mai 2001, zitiert nach: <http://www.welt.de/data/2001/05/23/494619.html> (06.08.2005)

Schneider, Steffen: *Studentenbewegung und Terrorismus der Zeit zwischen 1964 und 1977. Die Quelle: Der Film*. Lehrmaterial der HFF Potsdam-Babelsberg, in: <http://forge.fh-potsdam.de/~ABD/wa/student/themen/raf-film.zip> (06.08.2005)

Roth, Markus (Hrsg.): *Filmstatistisches Jahrbuch 2002*. Baden-Baden, Nomos, 2002

Wenders, Wim: *That's Entertainment: Hitler. Eine Polemik gegen Joachim C. Fests Film 'Hitler - Eine Karriere'*. In: *Die Zeit* vom 5. August 1977. Auch in: Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hrsg.): *Der alte Film war tot. 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 2001, S. 279-286

7.2. Verzeichnis der Filme

Deutschland im Herbst (BRD 1978, 123 Min., Farbe / s/w, Filmverlag der Autoren)

Regie und Drehbuch: Heinrich Böll, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Max. Mainka, Beate Mainka-Jellinghaus, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Peter Schubert, Bernhard Sinkel, Peter Steinbach.
Kamera: Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Colin Mounier, Jörg Schmidt-Reitwein.

Schnitt: Beate Mainka-Jellinghaus.

Darsteller: Rainer Werner Fassbinder, Lilo Eder, Hannelore Hoger, Heinz Bennent, Wolf Biermann, Vadim Glowna, Franziska Walser, Enno Patalas u.a.

Todesspiel (D 1997, jeweils 89 Min., Farbe, Arthaus-Filmverleih)

1. Teil - *Volksgefängnis*; 2. Teil - *Entführt die Landshut!*

Regie und Drehbuch: Heinrich Breloer

Kamera: Hans-Günther Bücking

Schnitt: Monika Bednarz-Rauschenbach

Darsteller: Hans Brenner, Sebastian Koch, Karoline Eichhorn, Ulrich Matthes, Manfred Zapatka u.a.

Black Box BRD (D 2001, 102 Min., Farbe / s/w, X Verleih AG)

Regie und Drehbuch: Andres Veiel

Kamera: Jörg Jeshel

Schnitt: Katja Dringenberg

Baader (D 2002, 129 Min., Farbe, Prokino Filmverleih)

Regie: Christopher Roth

Drehbuch: Christopher Roth, Moritz von Uslar

Kamera: Bella Halben, Jutta Pohlmann

Schnitt: Barbara Gies, Christopher Roth

Darsteller: Frank Giering, Laura Tonke, Birge Schade, Vadim Glowna u.a.

Weitere Filme zum Thema RAF-Terrorismus

Es stirbt allerdings ein jeder - frage ist nur wie - und wie du gelebt hast

(BRD 1975, Regie: Renate Sami)

Die verlorene Ehre der Katharina Blum

(BRD 1975, Regie: Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta)

Messer im Kopf

(BRD 1978, Regie: Reinhard Hauff)

Die Dritte Generation

(BRD 1979, Regie: Rainer Werner Fassbinder)

Die bleierne Zeit

(BRD 1981, Regie: Margarethe von Trotta)

Holger Meins - Ein Versuch - Unsere Sicht heute

(BRD 1982, Regie: Gerd Conradt und Hartmut Jahn)

Die Reise

(BRD 1985, Regie: Markus Imhoof)

Stammheim

(BRD 1985, Regie: Reinhard Hauff)

Die Terroristen!

(D 1992, Regie: Philipp Gröning)

Die Stille nach dem Schuss

(D 1999, Regie: Volker Schlöndorff)

Die innere Sicherheit

(D 2000, Regie: Christian Petzold)

Starbuck Holger Meins

(D 2002, Regie: Gerd Conradt)

7.3. Erklärung über Selbstständigkeit, Hilfsmittel und Quellenangaben

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Arbeit selbständig verfasst wurde und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt sowie die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder dem Sinn nach entnommen sind, durch Angabe der Quellen kenntlich gemacht wurden.

Frankfurt am Main, den 16.02.2006

Lothar Eichhorn

7.4. Lebenslauf

Geburtsdatum: 01.03.1976

Geburtsort: Bensheim

Familienstand: ledig

Konfession: evangelisch

Schulbildung:

1982 - 1986 *Felsenmeerschule*, Reichenbach

1986 - 1995 *Geschwister-Scholl-Schule*, Bensheim

Zivildienst:

04.09.95 - 30.09.96 *Deutsches Rotes Kreuz*, Kreisverband Bergstraße, Heppenheim

Studium:

Seit WS 1996 / 97 *Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main*
Magister-Studiengang, Hauptfach Theater-, Film- und
Medienwissenschaft, Nebenfächer Soziologie und Politologie

Praktika / Berufserfahrung:

15.07.98 - 31.01.99 Praktikum *DFA Deutsche Fernseh Nachrichten Agentur*,
Frankfurt am Main

04.10.99 - 29.10.99 Praktikum *Die Fabrik, Gesellschaft für Film-, TV- und*
Multimedia-Produktionen mbH, Köln-Hürth

10.01.00 - 31.12.01 Kameravolontariat *DFA Deutsche Fernseh Nachrichten*
Agentur, Frankfurt am Main

01.01.02 - 20.07.03 Arbeit als freier Kameramann
u.a. *DFA, framespotting*, Frankfurt am Main, *Go!TV*, Kriftel

21.07.03 - 20.10.03 Trainee-Programm Videojournalist,
Go!TV, Kriftel / Bad Homburg

Seit 21.10.2003 Videojournalist *Go!TV*, Bad Homburg

Adressen:

Hauptwohnsitz:

Nibelungenstraße 376

64686 Lautertal

Nebenwohnsitz:

Ginnheimer Landstraße 29

60487 Frankfurt am Main

069 / 48 98 69 32

0173 / 328 98 59

lmeichhorn@gmx.de