

**„Und morgen die ganze Welt...“ – Terrorspektakel aus
historischer Perspektive**

**„Holnapra, az egész világ...“ – Terrorspektákulum történeti
perspektívában**

Pécs, 2024. január 14.

Inhalt

Einleitung	3
Zu Guy Debords Spektakel-Definition	5
Das Problem von „apolitischen“ Filmen	9
Das Schema der Spektakulären in filmischen Darstellungen des Linksterrorismus	11
Über die Illusion von Authentizität	11
Wie das Spektakel Linksradike infantilisiert	19
Musterdynamik von Figurendarstellungen in zeitgenössischen Filmen	22
Über die Rezeption und die Werbekampagne der Filme	27
Konklusion und Ausblick	32
Literaturverzeichnis	34

Einleitung

Die filmische Darstellung des deutschen linksextremen Terrorismus und der politisch motivierten Gewalt kann man auf die ersten Wellen des Neuen Deutschen Films zurückführen. Diese Interpretationen der terroristischen Organisationen funktionierten nicht nur als einfache Erzählungen von den Taten der Terroristen: viele von diesen Filmen wandten die Geschichte dieser Gruppen als ein filmisches Instrument für Systemkritik an.¹ Die antiimperialistischen, antikapitalistischen oder antibürgerlichen Einstellungen, die eine wichtige Rolle in der Selbstidentifikation von Linksterroristen spielten (und auch heute spielen), sind zugleich die zentralen Problemstellungen ihrer filmischen Darstellungen geworden. Die jungen, politisch engagierten Filmemacher des Neuen Deutschen Films versuchten die hegemonistische mediale Sprache des kapitalistischen Systems mithilfe dieses Instruments in Frage zu stellen: So kann man beispielsweise den Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) von Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) oder die Spitzenleistung der bekanntesten Regisseure des Neuen Deutschen Films, *Deutschland im Herbst* (1978) als eine Art ikonischen Kampf gegen die hegemonistische mediale Sprache deuten.

Wie aber die Rote Armee Fraktion (im Folgenden: RAF) und deren nächsten Generationen langsam ihre Relevanz verloren, so verschwand auch der politisch engagierte Film in ähnlicher Weise. Der Schwund der Systemkritik führte zu einer eher traditionellen, handlungsorientierten Annäherung, die oft das Muster von Hollywood-Filmen vor Augen halten – diese Filme arbeiten ganz oft mit der gleichen Filmsprache, Struktur oder Figurendynamik. Die RAF-Interpretationen des 21. Jahrhunderts und die Darstellungen des linksextremen Terrorismus sind also „mit Ähnlichkeit [geschlagen]“² – dieses Phänomen ist zum Beispiel in unterschiedlichen biografischen Kostümfilmen wie *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) und *Wer wenn nicht wir* (2011) zu beobachten. Diese uniformierte Darstellungsweise verbreitete sich auch im Bereich von Filmen, die nicht eng mit der RAF im Zusammenhang stehen – dazu kann der Film *Die fetten Jahre sind vorbei* (2004) von Hans Weingartner oder die relativ neue Netflix-Koproduktion, *Und morgen die ganze Welt* (2020) von Julia von Heinz gerechnet werden.

¹ Vgl. Zywiets, Bernd: Terrorismus im Spielfilm – Eine filmwissenschaftliche Untersuchung über Konflikte, Genres und Figuren. Berlin: Springer, 2016, S. 162.

² Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente. Berlin: Fischer Verlag, 2000, S. 146.

Meiner Ansicht nach verlor der deutsche Film seine systemkritische Annäherung nach den zwei Jahrzehnten des Neuen Deutschen Films. Der zeitgenössische deutsche Film,³ wie schon erwähnt, folgt einer eher schematischen Darstellungsweise: Dieses Schema ist genau zu detektieren; ich habe dieses Muster in drei Punkten bestimmt. Besonders wichtig ist, dass diese drei Aspekte nicht nur erlauben, dass die Geschichten von unterschiedlichen linken Organisationen leicht zu verstehende, spannende, akionshafte, manchmal romantische Erzählungsformen annehmen, sondern auch, dass diese Filme die oben erwähnten zentralen Fragen der Linken entfremden. Eine These der Arbeit ist, dass der zeitgenössische deutsche Film nach so einer Darstellungsweise von Linksterroristen strebt, die sie und ihre politischen Überzeugungen abwerten bzw. diskreditieren.

Als theoretischer Rahmen wird die Spektakel-Theorie des Französischen Philosophen, Guy Debord angewendet. Debord ist nicht nur relevant, weil er ein Zeitgenosse der Filmemacher des Neuen Deutschen Films war. Debords Hauptwerk, *Die Gesellschaft des Spektakels* scheint einen geeigneten Rahmen für eine tiefere Annäherung zu dem wirtschaftlichen, sozialen bzw. politischen Kontext dieser Filme zu bieten. Diesen breiten Kontext ist besonders relevant für diese Arbeit, weil sie nicht unbedingt eine traditionelle Filmanalyse sein soll, sondern eher eine gesellschaftskritische Arbeit, die eine besondere Empfindlichkeit für den gesellschaftlichen Kontext hat, in dem diese Filme geschaffen wurden.

Laut Guy Debord bedeutet die Einverleibung durch das Spektakel die Aneignung einer objektiven Weltanschauung.⁴ Das Spektakel stellt sich mit seinen Bildern auf so eine hohe Ebene, wo es „durch das Monopol des Scheins [...] unwiderlegbar“⁵ wird. Mit dieser Strategie erlaubt das Spektakel seinen Zuschauern nur eine einzige Rezeptionsstrategie anzuwenden: die passive Rezeption.⁶ Wenn also der zeitgenössische Film diesen Mechanismen des Spektakels beitrifft, strebt er aktiv danach, die seine Vorfahren vermeiden wollten: d. h. die Verdinglichung⁷ der Zuschauer, die die Kritik und die Opposition gegen das bestehende System verhindert und vernichtet. Obwohl die oben aufgelisteten Filme solche – existenten oder fiktionalen – politischen Gruppen in ihren Mittelpunkt stellen, die unvermeidbarer Teil dieser Opposition sind, doch verstärken ihre filmischen Darstellungen das undurchschaubare System der Macht,⁸

³ Unter ‚zeitgenössisch‘ verstehe ich die Filme, die nach der Wende gedreht wurden.

⁴ Vgl. Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*. Hamburg: Edition Naulitus, 1978, S. 3–4.

⁵ Ebd., S. 4.

⁶ Vgl. Ebd., S. 4.

⁷ Vgl. Lukács, Georg: *Frühschriften II – Geschichte und Klassenbewusstsein*, Berlin: Luchterhand, zweite Aufl., 1977, S. 257–287.

⁸ Vgl. Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Berlin: Shurkamp, 1987, S. 240–264.

das keinen freien Denkprozess erlaubt – ihre politische Botschaft, ihre Mentalität und ihr Zeitgeist bleiben also in den Filmen verborgen. Diese Arbeit fokussiert auf diese besondere Veränderung. Wie ist die Darstellung des deutschen linksextremen Terrorismus zum Spektakel geworden?

Um diese Frage beantworten zu können, muss man einige repräsentative Beispiele auswählen, die bei der Überprüfung der theoretischen Reflexionen nützlich sein können. Besonders schwierig ist der Selektionsprozess: Nicht nur wegen der langen Liste von politischen Filmen,⁹ sondern auch wegen der Gefahr des Rosinenpickens. Im Fall dieser Arbeit wäre relevant, doch eine begrenzte Fokusgruppe vor Augen halten zu können, die die theoretische Analyse mit praktischen Beispielen unterstützt. Dementsprechend fiel die Entscheidung auf vier Filme: Zwei frühere Filme, die zur Welle des Neuen Deutschen Films gehören und zwei zeitgenössische Produktionen, die ein ähnliches Thema bearbeiten. Im Mittelpunkt der Analyse stehen die zeitgenössischen Werke: Die früheren Filme werden als Hilfsmittel angewendet, um einen Kontrast zu zeigen.

Die Beispiele des Neuen Deutschen Films sind das schon erwähnte Werk *Deutschland im Herbst* und die Zusammenarbeit der Regisseure Volken Schlöndorff und Margarethe von Trotta, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975) (im Folgenden: *Katharina Blum*) aus. Die Gruppe der neueren, zeitgenössischen Filme werden der Film *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) von Uli Edel und der Film *Und morgen die ganze Welt* (im Folgenden: *Und morgen*) von Julia von Heinz repräsentieren. Während die beiden neueren Filme gute Beispiele für die schematischen Darstellungsweise des Linksterrorismus anbieten, werden die beiden früheren Werke nützliche Gegenthesen vorbringen.

Zu Guy Debords Spektakel-Definition

Bevor man die Darstellung des Schemas anfängt, muss man den wichtigsten Basisbegriff dieser Arbeit klären. Wie es schon in der Einleitung bemerkt wurde, wird Guy Debords *Die Gesellschaft des Spektakels* als theoretischen Hintergrund angewendet.

Obwohl die ursprüngliche Bedeutung des Spektakels mit dem Theater bzw. mit Sensationen im Zusammenhang steht, weicht Debords Definition ein bisschen von diesen etymologischen

⁹ Dafür habe ich teilweise die Filmographie von Zywiets (2016) benutzt.

Wurzeln ab. Laut Debord sind die Bilder, der Schein immer noch wichtig, aber stehen nicht im Mittelpunkt dieses Phänomens: Die Bilder (beispielweise eines Films) sind nur Instrumente für die Vermittlung von gesellschaftlichen Verhältnissen.¹⁰ Diese Verhältnisse – auch wenn scheinbar unterschiedlich – zeigen ein uniformiertes Bild, eine „tatsächlich gewordene, ins Materielle übertragene Weltanschauung, [...] eine Anschauung der Welt, die sich vergegenständlicht hat.“¹¹

Er behauptet, dass „[d]as Spektakel [...] sich als eine ungeheure, unbestreitbare und unerreichbare Positivität dar[stellt].“¹² Das bedeutet, dass das Ziel des Spektakels die Herstellung eines universellen Wissenssystems ist, das allein von ihm beeinflusst bzw. gestaltet werden kann. Dieses Wissenssystem erkennt man als etwas Objektives, etwas Authentisches, etwas Wahres. Gáspár Miklós Tamás interpretiert Debords Theorie durch die Foucaultschen Idee, dass nichts außer Kapitalismus in der modernen Gesellschaft existiert oder existieren kann.¹³ „Die kapitalistische Gesellschaft ist nunmehr vollständig. Die wirtschaftliche Sphäre [...] vereinigt sich mit ihrer eigenen, vorherigen, anscheinend kulturellen, philosophischen und geistlichen Reflexion. Diese Reflexion wird zur Produktivkraft und wird selbst ein Aspekt der kapitalistischen Repression.“¹⁴ Was hier von Tamás betont wird, ist die verlorene emanzipatorische Kraft der Kunst bzw. der Geisteswissenschaften, die vor der überall gültigen Machtübernahme des Kapitalismus das Potential hatten, solche Reflexionsgewohnheiten anzubieten, die das Deuten bzw. das Durchschauen dieses Systems erlaubten; „[j]edes Gemeinwesen und jeder kritische Sinn haben sich während dieser ganzen Bewegung aufgelöst [...]“.¹⁵ Hier kann die Frage gestellt werden, ob eigentlich noch etwas außer dieser „spektakulären“ Darstellungsweise existiert?

Kritische Stimmen bringen gegen Debord vor, dass er das Spektakel als ein Absolutum darstelle,¹⁶ das zu dem oben beschriebenen Problem führt. Wenn nichts außer des Kapitalismus

¹⁰ Vgl. Debord, 1974, S. 3.

¹¹ Ebd. S. 4.

¹² Ebd. S. 4.

¹³ Vgl. Tamás Gáspár Miklós: A forradalom mint Gesamtkunstwerk: Guy Debord, 1968, szituacionizmus és a második avant-garde. (7/1) [Video], in: YouTube, 18. 09. 2012., <https://www.youtube.com/watch?v=CfnI5hwoHiM> (abgerufen am 05. 10. 2024.), 06:16.

¹⁴ Ebd., 06:08–06:53. Übersetzung der Verfasserin.

¹⁵ Debord, 1974, S. 6.

¹⁶ Vgl. Wesselkämper, Hannes: À propos du spectacle: Zur Möglichkeit eines analytisch- produktiven Spektakelbegriffs in der Filmwissenschaft, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews. Bd. 34, Nr. 3, 2017, <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/beee2e67-8a6d-40eb-b522-d9fd092d93e0/content> (abgerufen am 21. 09. 2024), S. 321.

oder außer des Spektakels sei, dann wie kann man sie wirklich wahrnehmen? Sind Bewegungen und Taten gegen Kapitalismus und das Spektakel unmöglich?

Die Vermutung, dass das Spektakel ein Absolutum sei, ist nur teilweise richtig. Es können einige „Löcher“ auf der einheitlich scheinenden Oberfläche des Spektakels auftauchen – diese alleine können aber nicht als gewichtige Gegenkraft zum Spektakel funktionieren. Sie werden Teil des Ganzen bzw. ihre Kraft werde vom Spektakel inkorporiert und damit auch invalidiert. Debord sagt: „In der wirklich verkehrten Welt ist das Wahre ein Moment des Falschen.“¹⁷ Das bedeutet, dass einige Elemente, Momente oder Teile eines geistigen Schaffens doch eine Art Gegenmeinung repräsentieren können, aber Debord kommt gleichzeitig auf die Konklusion, dass diese einzigen Momente nur Bausteine eines gesamten, falschen Bildes sein können. Doch sind diese Details nicht zu vermeiden, weil sie Möglichkeiten zeigen, die sowohl in den früheren als auch in den zeitgenössischen deutschen Filmen eine gegenhegemonistische Darstellungsweise anbieten. In diesem Sinne werden sie auch in dieser Arbeit analysiert und als Beispiele vorgebracht.

Eine besonders große Herausforderung in der Anwendung dieser Theorie ist etwas, was Debord in seinem späteren Werk, *Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels* erklärt: Die Kritik des Spektakels zeigt eine Tendenz, selbst spektakulär zu werden. Er sagt:

Freilich wird die spektakuläre Kritik des Spektakels, die spät kommt und, zu allem Hohn, noch auf demselben Terrain »bekannt werden« möchte, es zwangsläufig bei Phrasendrescherei oder heuchlerischen Bedauernsbekundungen belassen, ebenso leer wie jene blasierte Weisheit, die in einer Zeitung den Hanswurst spielt.¹⁸

Natürlich kann dieses Phänomen gefährlich auch im Fall dieser Arbeit sein, deswegen muss man eine einseitige Analyse vermeiden. Eine Möglichkeit dafür ist, eine Spektakel-Definition zu finden, die spezifisch im Bereich der Filmwissenschaften passend ist.

Als Thomas Y. Levin über die Spektakel-Definition von Debord nachdenkt, detektiert er die Doppel-Natur des Begriffs: Einerseits weist er auf Repräsentationen mit dem Spektakel hin, aber er wendet den Begriff auch als Synonym für die spätkapitalistische Gesellschaft an.¹⁹ Das ist natürlich kein Zufall, weil „der Film erst im Zuschauenden entsteht, aber gleichzeitig Teil

¹⁷ Debord, 1974, S. 4.

¹⁸ Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels*, Berlin: Thiamat, 1988, S. 4–5.

¹⁹ Vgl. Levin, Thomas Y.: „Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord.“ In: McDonough, Tom (Hrsg.): *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: MIT Press, 2004, S. 323.

eines übergeordneten Systems ist, welches dem sich in der Folge selbst beobachtenden Zuschauenden eine Existenz abspricht.“²⁰ Die bedeutende Frage dieses Kapitels ist, wie eigentlich diese Existenz abgesprochen wird: Nach Wesselkämper soll man nicht das Spektakel selbst, sondern dessen Modi in den Mittelpunkt stellen²¹ – die Modi, „mit denen sich diese variablen Ausprägungen der Beziehung von Ding und Blick momenthaft beschreiben lassen. Jene Modi werden dabei aus den Grundlagen des Spektakels entwickelt, ohne der Komplexität des Konzepts eine normative Setzung gegenüberzustellen.“²² Das Spektakel bietet also eine schematische Darstellungsweise an, d. h., es gibt ein Erzählmuster, wie diese unterschiedlichen Geschichten – im Fall von dieser Arbeit über Linksradike – erzählt werden. Das erste Ziel dieser Arbeit ist, die bedeutendsten Elemente dieses Schemas vorzustellen, bzw. zu zeigen, wie diese Elemente im Rahmen der Spektakel-Theorie interpretiert werden können.

Wie es aber schon vorher erwähnt wurde, wird das Spektakel nicht als das ‚Absolute‘ in dieser Arbeit untersucht – die Untersuchung der Modi der filmästhetischen Sprache vom Spektakel wäre nicht so relevant, wenn es keine Ausnahmen gäbe. Wie Wesselkämper erklärt, bietet die Selbstreflexivität eine Möglichkeit um aus diesem geschlossenen System der Filmsprache abzuweichen:²³ Selbstreflexivität als filmisches Mittel hat also das Potential, die Zuschauer zu stören und in der Isoliertheit des dunklen Kinoraums den Voyeur²⁴ zu erwecken. So kann das Publikum selbst verstehen und wahrnehmen, wie das Spektakel funktioniert – die Momente der Selbstreflexion demaskieren die Strukturen der spektakulären Darstellungsweisen und damit werden sie ein wahrer „Moment des Falschen“.²⁵

Ein Moment von Selbstreflexion ist zum Beispiel die Szene im Film *Katharina Blum*, in der die Menschenmassen des Faschingskarnevals regelmäßig, ohne besonderen und direkten Einfluss auf die Handlung auftauchen. Die fremden Menschen in Masken und Kostümen zerstören die Szene im Film und erscheinen unerwartet – sowohl für Katharina als auch für die Zuschauer. Man kann keine Individuen in der Gruppe erkennen, da sie sich als ein einziger Körper zusammen bewegen. Sie repräsentieren nicht nur die Paranoia von Katharina, sondern sie funktionieren als ein störendes Element für das Publikum: d. h. die überraschende Wirkung, die die Erscheinung der Gruppe erreicht, zerstört die Möglichkeit der Immersion. Besonders in

²⁰ Wesselkämper, 2017, S. 323.

²¹ Vgl. Ebd., S. 327.

²² Ebd., S. 328.

²³ Vgl. Wesselkämper, 2017, S. 328.

²⁴ Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Weiblichkeit als Maskerade (Hrsg. Liliana Weissberg), Fischer: Berlin, 1994, S. 51–53.

²⁵ Debord, 1974, S. 4.

der Szene, in der Katharina in der Polizeidienststelle befragt wird. Vor der Befragung, bleibt sie für einen Moment in einem Zimmer mit mehreren Türen allein. Unerwartet öffnet Katharina eine rote Tür: Hinter der Tür befinden sich mehrere Polizisten, die sie sich verkleiden und sich schminken – niemand zeigt, dass er Katharina wahrnehmen würde, obwohl sie Katharina wahrscheinlich sehen können. Diese Szene zeigt allein, was man unter Selbstreflexion im Film versteht: Hier hat der Zuschauer das Gefühl, als ob er etwas sehen würde, was hinter den Kulissen sei – etwas, das man nie sieht oder sehen soll. Die traditionellen Grenzen des Films und der fiktionalen Geschichte werden also überschritten: diese Szene funktioniert als eine ‚Erweckungsmoment‘. Mehrere solche Momente werden noch als Gegenbeispiele hervorgehoben.

Das Problem von ‚apolitischen‘ Filmen

Die Regisseurin Julia von Heinz war in ihrer Jugendzeit eine aktive Unterstützerin der Antifaschistischen Aktion (im Folgenden: Antifa) und basierte den Plot ihres Filmes *Und morgen* auf ihre Erfahrungen in der linksradikalen Sphäre.²⁶ Wie sie erklärt, war die Geschichte von Luise, Alfa und Lenor schon seit 20 Jahren in ihrem Kopf, aber die deutschen Fördergremien haben ihre Drehbücher immer zu stark politisch gefunden.²⁷ Diese Behauptung klingt merkwürdig, weil – wie es auf den folgenden Seiten gezeigt wird – der Film selbst kaum grundlegende politische Ideen oder Fragen provoziert.

Obwohl der Film nur bescheidene Zeichen des wirklichen politischen Engagements zeigt, wird von Heinz kritisch am meisten positiv anerkannt: Der Festivalchef des Venediger Filmfests, Alberto Barbera sagte, dass der Film „den politischen Impuls des Neuen Deutschen Films aus den Sechzigerjahren weiterträgt“.²⁸ Laut einem offiziellen Interview mit der Regisseurin, scheint es so, als ob von Heinz wirklich nach der Ästhetik des Neuen Deutschen Films strebte, da sie als Vorbild (unter anderen) den Film *Die bleierne Zeit* von Margarethe von Trotta bezeichnete.²⁹ Gleichzeitig äußerte sie aber, dass ihr Film „um keine politische Botschaft geht“,³⁰ was teilweise im Widerspruch zu der Mentalität des Neuen Deutschen Films – die die

²⁶ Vgl. Kniebe, Tobias: Fragen der Macht, in: Süddeutsche Zeitung, 10. 09. 2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/venedig-filmfestival-deutsch-1.5027450> (abgerufen am 08. 08. 2024.)

²⁷ Vgl. Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Heinz, Julia von: „Wir müssen was tun“ – Ein Gespräch mit Julia von Heinz, in: *undmorgendieganziwelt.de*, 2020, <https://undmorgendieganziwelt-film.de/#page4> (abgerufen am 22. 08. 2024.).

³⁰ Ebd.

Regisseurin angeblich inspirierte – steht. Diese Äußerung ist signifikant: Nicht nur wegen der Tatsache, dass sie den Prämissen dieser Arbeit entgegensteht (politische Filme sind nämlich im Mittelpunkt dieser Analyse), sondern auch, weil mit dieser Aussage Julia von Heinz sich einer großen Gruppe von Regisseuren und Regisseurinnen anschließt, die sogenannte ‚apolitische‘ Filme drehen.

Die Verfasserin steht vor einer schwierigen Entscheidung: Die Abgrenzung von Politik, die von Heinz scheinbar ausdrücken möchte, führt zur Frage, über den Sinn einer Analyse aus der Sicht des Spektakulären. Bevor der Analyse selbst, muss man also darüber nachdenken, ob *Und morgen* (und auch andere ‚apolitische‘ Werke) aus einer politisch-gesellschaftlichen Perspektive überhaupt untersucht werden können. Erstens: Sind nur diejenigen Werke definitiv politisch, die mit politischen Intentionen geschaffen sind? Weiterhin: Ist eine Abgrenzung von Politik im Film bzw. in den Äußerungen der Filmemacher tatsächlich zu beobachten?

Der Literaturtheoretiker Terry Eagleton stellt in seinem Buch, *Einführung in die Literaturtheorie* fest, dass es keine objektiven, apolitischen Literaturdefinitionen bzw. literaturanalytischen Strömungen gebe.³¹ Was man politisch erfährt und wie man ideologisch beeinflusst ist, bestimmt die Annäherung des einen zur Literatur bedeutend.

Eagleton bemerkt gleichzeitig, dass apolitische Theorie oder apolitische Literatur allerdings nicht existieren: Auch explizit apolitische Anmerkungen seien politische Äußerungen.³² Das bedeutet, dass die Art und Weise, wie man bestimmte Szenen, Dialoge oder die Handlung in einem Film organisiert, ist immer subjektiv bzw. politisch beeinflusst. Objektive Darstellungen sind kaum möglich: nicht nur wegen des Einflusses unseres Unterbewusstseins, sondern auch wegen der Tatsache, dass Objektivität und apolitische Darstellungsweisen zu einem sozial bzw. politisch begrenzten und hermetisch abgeschlossenen Kontext führen. Folgendermaßen ist es kein unmöglicher Versuch, einen Film im Feld des politischen Engagements zu untersuchen, der angeblich mit keinen politischen Ambitionen gedreht wurde.

Das nächste Argument für die Analyse von *Und morgen* ist die Werbekampagne während und nach der Veröffentlichung des Films, die bewusst auf die Idee des politischen Engagements hinweist. Hierzu kann die friedliche Demonstration von unter anderen Regisseurin Julia von Heinz bzw. Hauptdarstellerin Mala Emde gerechnet werden. Auf dem Venediger Filmfest trugen beide eine Maske, auf der die Namen von Menschen hingeschrieben wurden, die von

³¹ Vgl. Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart: J. B. Metzler, 5. Aufl., 2012, S. 1–16.

³² Vgl. Ebd., S. 172–196.

Neonazis ermordet wurden.³³ Diese Entscheidung ist interessant, da es so scheint, als ob die Filmgestalter selbst politische Stellung nehmen würden.³⁴ Die persönlichen Geschichten bzw. Erinnerungen der Regisseurin über ihre Antifa-Vergangenheit und ihre starke Ablehnung der deutschen rechtskonservativen Parteien³⁵ führen auch zu der Konklusion, dass sie doch etwas Politisches mit ihrem Film ausdrücken möchte.

Auf Grund der oben erörterten Argumente erscheint als legitim, den Film *Und morgen* und auch andere selbsterklärt ‚apolitische‘ Filme in Bezug auf ihr politisches Engagement zu analysieren.

Das Schema der Spektakulären in den filmischen Darstellungen des Linksterrorismus

Über die Illusion von Authentizität

Die Erzählung der Vergangenheit und die Darstellung von Geschichte sind einige der größten Herausforderungen der Filmemacher. Inwiefern ist die Vergangenheit zugänglich? Welche filmische Hilfsmittel gibt es, die eine passende Repräsentation des Gewesenen gewähren können? Meistens ist die Herstellung einer authentisch wirkenden historischen Umgebung als die wichtigste Aufgabe eines historischen Films genannt: Je historisch genauer die Kostüme und die Dekoration, desto authentischer der Film selbst. Sind aber historisch genaue Kostüme wirklich das Hilfsmittel, das das Verstehen des Zeitgeistes von früheren Epochen möglich macht?

Georg Lukács, als er dieselbe Frage für den Fall des historischen Romans untersucht, sagt über Gustav Flauberts *Salambo*, dass der Autor keinen wirklichen historischen Roman geschrieben habe: die Probleme und die Herausforderungen, die im Buch vorkommen, sind „typisch modern[e] Problem[e]“. ³⁶ So können „die historischen Ereignisse auch hier nur eine dekorative Kulisse bilden [...]“. ³⁷ Lukács kommt also zu der Konklusion, dass der historische Roman etwas mehr zeigen sollte, als die genaue Nachahmung historischer Umgebungen und Kulissen.

³³ Vgl. Prüwel, 2020.

³⁴ Diese besonderes Phänomen werde ich später tiefer analysieren.

³⁵ Vgl. von Heinz, 2020.

³⁶ Lukács, Georg: Probleme des Realismus III – Der historische Roman, Berlin: Luchterhand, 1963, S. 242.

³⁷ Ebd., 242.

Gleichzeitig weist er auch auf eine wichtige Frage hin: Kann man aus der Perspektive eines zeitgenössischen Menschen die Probleme, die Mentalität und die Denkweise von Menschen aus unterschiedlicher historischen Epochen verstehen? Weiterhin: Will man das?

David Lowenthal reflektierte in seinem Buch *The Past is a Foreign Country* auf das Phänomen des immer schwierigeren Prozesses in der Darstellung der Vergangenheit. Er erklärt, dass es schon in der Zeit ‚der absoluten Gegenwart‘ unmöglich geworden ist, eine radikal unterschiedliche Denkweise oder einen unterschiedlichen Zeitgeist nachzuahmen.³⁸ Die Motivationen, Ideen und Werte von jemanden in dem Mittelalter – aber auch aus den Jahren der Studentendemonstrationen – stehen ganz weit von den Werten des heutigen Menschen: Laut Lowenthal können wir diese Tatsache nicht nur kaum erfassen, sondern wir wollen es auch nicht akzeptieren, dass die Menschen der Vergangenheit keine ähnlichen Gedanken und Werte hatten wie wir.³⁹ Es ist kein Zufall, dass Debord selbst das Gefühl ‚der ewigen Gegenwart‘ als ein Eigenschaft der Gesellschaft des Spektakels auflistet.⁴⁰ Er setzt so fort: „Als erstes hatte es die spektakuläre Herrschaft darauf abgesehen, die Kenntnis der Geschichte im allgemeinen zu beseitigen, angefangen mit fast allen Informationen und allen vernünftigen Kommentaren zur allerjüngsten Vergangenheit.“⁴¹

Die meisten Filme stellen also solche Figuren vor, deren Motivationen fast identisch mit denen des heutigen, „modernen“ Menschen sind – die Kostüme bleiben der einzige Unterschied.⁴² Das bedeutet, dass in der Welt des Spektakels, in der das „gesellschaftliche Leben [...] ein bloße[r] Schein[...]“⁴³ sei, nur die Kostüme treu zu der Geschichte sind: Das wirkliche Kennenlernen der Ideologie, die eine kritische Annäherung zum kapitalistischen System den RAF-Generationen erlaubte, werde durch das Spektakel vernichtet.

Im Film *Deutschland im Herbst* wird dieser Aspekt ganz anschaulich dargestellt: In der Eröffnungsszene des Filmes, während der Beerdigung von Hanns Martin Schleyer, werden die Aufnahmen über die Menschenmasse an der Beerdigungszeremonie mit einer Tonaufnahme vom Regisseur Alexander Klug ergänzt, der einen Brief von Schleyer vorliest. Die

³⁸ Vgl. Lowenthal, David: *The Past Is a Foreign Country – Revisited*, Cambridge: Cambridge University Press, 2015, S. 596.

³⁹ Vgl. Ebd. S. 596.

⁴⁰ Vgl. Debord, 1988, S. 7.

⁴¹ Ebd., S. 8.

⁴² Vgl. Ebd. S. 594. Siehe noch: Csöngé, Tamás: Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I.): A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben, in: *új Szem*, 2(1), 2024, S. 43–53. <https://doi.org/10.15170/Ujszem.2024.2.1.3> (abgerufen am 06. 09. 2024).

⁴³ Debord, 1974, S. 4.

Konstellation dieser Szene reflektiert über die seltsame Beziehung zwischen Gegenwart bzw. Vergangenheit und über das Problem von historischer Authentizität in einer außergewöhnliche Art und Weise:

Die Lücke zwischen den Bildern, die den Tod zeigen, und dem gesprochenen Text, der sich zwar gegen den Austausch ausspricht, aber doch von großer Hoffnung auf ein Weiterleben zeugt, ist groß, und es ist genau diese Lücke zwischen der Gegenwart der Bilder und der Vergangenheit des Tons, die den Zuschauer irritiert und die eine bequeme Wahrnehmung verhindert.⁴⁴

Als die Zuschauer mit den Bildern der Gegenwart und mit der Ton der Vergangenheit gleichzeitig konfrontiert werden, erfahren sie den Tod von Schleyer nicht nur als ein beliebiges Element des Plots, sondern als ein Moment von Selbstreflexion. Sie werden nicht nur darüber nachdenken, was für ambivalente Gefühle der Tod von Schleyer erwecken kann, sondern auch über ihr eigenes Verhältnis zu den Taten der RAF, sogar über ihr Verhältnis zu ihrer eigenen Vergangenheit. Wie würden sie sich an mich erinnern? Wie würden sie mein Leben rekonstruieren?

Diese Reflexion über die Beziehung zwischen Gegenwart und Vergangenheit ist in den zeitgenössischen Filmen kaum zu finden. Lukács beschreibt den modernen historischen Roman so: „Es entstehen historische Romane, bei denen der Leser mitunter erst nach einigem Nachdenken feststellen kann, dass sie nicht in der Gegenwart spielen.“⁴⁵ Man kehrt also zu der Idee zurück, dass die Darstellungsweisen historischer Ereignissen bloß Kostüme werden – in diesen Darstellungen dominieren aber die Denkweisen und die sozialen und psychologischen Konstruktionen der Gegenwart bzw. die Mentalität des modernen Menschen.

Hier bieten sich zwei Begriffe in Bezug auf dieses Phänomen an, in deren Verwechslung ein eher negativer Prozess sich befindet, der das Spektakel unterstützt.

Die beiden Begriffe sind: historische Genauigkeit und historische Authentizität. Unter historischer Genauigkeit versteht man im Folgenden das Bestreben, die quantifizierenden Qualitäten in der Darstellung historischer Ereignisse und Personen zu bevorzugen: zum Beispiel, dass Filme für die Kostüme der Schauspieler genau die Stoffe verwenden, die in der jeweiligen historischen Epoche verwendet werden konnten. Unter historischer Authentizität versteht man das Bestreben, Genauigkeit nicht als das Wichtigste anzusehen. Historische

⁴⁴ Paefgen, Elisabeth K.: »Sagen Sie, das Ende – ist das so bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978), in: Weimarer Beiträge, Bd. 53, Nr. 1, 2013, S. 9.

⁴⁵ Vgl. Lukács, 1964, S. 241.

Authentizität nähert sich der Vergangenheit durch Reflexion und Selbstreflexion. Ihre Authentizität rührt daher, dass ihr Ziel darin besteht, um die Motive, die Werte und die Sprache der Menschen zu verstehen, die in dieser bestimmten historischen Epoche gelebt haben.

Wo stoßen diese zwei Begriffe in den Filmen aufeinander? Welche Instrumente wirken als Authentizitätsbeweise? Welche von diesen können wirkliche historische Authentizität gewähren?

Es ist schwer zu leugnen, dass die autobiografische Inspiration als eine Art Authentizitätsbeweis wirkt: das Autobiographie-Label funktioniert als ein Überzeugungsmittel. Was man im Film sieht, soll also die objektive ‚Wahrheit‘ sein, da die Filmemacher diese greifbaren Beweise über ihr Wissen erworben haben. Weil beispielsweise Julia von Heinz selbst Mitglied in einer Antifa-Organisation in ihrer Jugendzeit war, versucht sie ihr Publikum mithilfe ihrer Vergangenheit zu überzeugen, dass alles was sie erzählt, wahrhaft, authentisch und ehrlich sei – sie erlebte es selbst. Historische Filme wie *Der Baader Meinhof Komplex* können auch in einer ähnlicher Weise diese autobiografische Inspiration als Überzeugung benutzen: man soll hier an das Buch von Aust denken, dessen Grundlage die Tatsache bildet, dass der Autor die RAF-Mitglied Ulrike Meinhof kannte und mit ihr bei *konkret* arbeitete. Natürlich bedeutet das nicht, dass diese subjektiven Interpretationen der Vergangenheit nicht akzeptabel wären; man soll nur betonen, dass die Zuschauer wahrscheinlich ausschließlich wegen des popularisierten autobiographischen Ursprungs diese Darstellungen als authentische Darstellungen der Vergangenheit akzeptieren würden.

Neben der autobiografischen Inspiration können noch Archivbilder, falsche Archivbilder und auch Schwarz-Weiß-Aufnahmen als Authentizitätsbeweisen aufgeführt werden.

Die Archivbilder, die oft aus Fernsehsendungen der damaligen Zeit stammen, erscheinen meist in einem altmodischen Fernseher. Diese Bilder sind also diegetisch und fungieren als dramaturgisches Mittel in der Handlung. Die Schwarz-Weiß-Bilder können aber auch den gesamten Bildschirm einnehmen: Diese Bilder sind nichtdiegetisch und funktionieren in erster Linie als Kontextualisierung oder als Verbindungspunkte zwischen Teilen der Handlung. Auf diese Weise werden sie zum Beispiel in den Filmen *Der Baader Meinhof Komplex* und *Wer wenn nicht wir* eingesetzt. Es gebe aber noch eine andere Funktion dieser Aufnahmen, die man genauer ansehen sollte: Die These lautet, dass archivierte oder falsch archivierte Bilder als Beweise für historische Authentizität verwendet werden. Die alten oder scheinbar alten Bilder erinnern den Betrachter daran, dass die Ereignisse, die er gerade beobachtet, Teil eines

historischen Kontinuums sind, oder dass was er sieht, nicht fiktiv sei, sondern die Wahrheit. Das kann natürlich nicht stimmen, denn diese Filme sind dramatisierte Spielfilme mit geschriebenen Dialogen und künstlich organisierten und stark bearbeiteten Szenen. Aber dadurch, dass diese Filme für einen Moment ein Stück von etwas Wahrhaftigem, etwas wirklich Historischem zeigen, benutzen sie diesen Moment als Beweis für den Rest des Films: Der ganze Film sei wahr und gelte als authentische Darstellung dessen, was geschehen ist.

In den Filmen *Katharina Blum* und *Deutschland im Herbst* erscheinen die Schwarz-Weiß-Bilder auf ganz unterschiedliche Weise – als eine Art Störung für den Zuschauer. In *Katharina Blum*, der ursprünglich farbig ist, werden die Schwarz-Weiß-Bilder verwendet, wenn die Polizei Katharina und ihre Geliebte beobachtet. Obwohl die von der Polizei benutzte Kamera im Film nicht explizit gezeigt wird, ist ihre Anwesenheit dem Zuschauer bewusst. So wird das im Kino sitzende Publikum in seinem „gelähmten“ Zustand⁴⁶ zerstört. Das heißt, dem Zuschauer wird klar, dass eine Kamera zwischen ihm und der Handlung steht.

In einer Szene des Films *Deutschland im Herbst* ist eine Besprechung in einem Konferenzraum des westdeutschen Fernsehens zu sehen. Die Mitarbeiter, die für die Zensur der verschiedenen Programme zuständig sind, diskutieren über eine Antigone-Verfilmung. Sie sehen den Film auf zwei Fernsehern, halten ihn manchmal an oder spulen einige Szenen zurück. Wie Paefgen betont, führt die Präsenz der beiden Bildschirme und die Verhinderung eines klaren Zustands des Films zu einer medialen Brechung.⁴⁷ Neben dieser Brechung darf man nicht vergessen, dass zwischen den beiden Fernsehern ein Zensor, ein Mann, steht. Er schaut die Zuschauer direkt an: sie werden gleichzeitig beobachtet. Auf diese Weise nutzt *Deutschland im Herbst* die Möglichkeit des Schwarzweißfilms, um den Voyeur in seinem Beobachtungszustand zu stören.

Was fragwürdig ist, ist natürlich nicht die Anwesenheit von Schwarz-Weiß-Aufnahmen oder die (auto)biografische Inspiration, sondern der Mangel an anderen Faktoren, die diese Authentizität aufrechterhalten können.

In ihrem Film benutzt von Heinz eine Figur, Dietmar als eine Art Autoritätsfigur, die mit seiner persönlichen Vergangenheit und Erfahrung die Authentizität der Handlung beweisen soll. Wie Lenor erklärt, war Dietmar „eine große Nummer in der RZ“⁴⁸ – unter RZ versteht man die *Revolutionären Zellen*; zwei antifaschistische Organisationen, die auch bei linksterroristischen

⁴⁶ Vgl. Mulvey, 1994, S. 51–53.

⁴⁷ Vgl. Paefgen, 2013, S. 7.

⁴⁸ Heinz, 48:46.

Aktionen mittaten.⁴⁹ Dietmars Funktion im Plot wäre, ein historisches Kontinuum in der Geschichte der Antifa herzustellen, welche Funktion er teilweise erfüllt. Für die Zuschauer gewährt der Charakter große Hilfe bei der Kontextualisierung der Antifa – natürlich eine eher oberflächliche Kontextualisierung, die nicht mehr als die Betonung der drastischsten Unterschiede zwischen den alten bzw. zeitgenössischen Antifa-Organisationen erreichen kann.

Bedenklich scheint es aber, dass Dietmar die falsche Illusion über eine zusammenhaltende linke Gemeinschaft erweckt. Erstens, seine Figur deutet an, dass alle diese unterschiedlichen Antifa-Gruppen eine gemeinsame Geschichte bzw. gemeinsames Brauchtum haben würden, die beide als ein allmächtiges Vorbild der jüngeren Generationen sind. Eigentlich ist die Antifa in vielen unterschiedlichen Gruppen gegliedert, deren politisch-ideologische Konzeptionen nicht immer überlappen.⁵⁰ Laut Jänicke und Paul-Siewert: „Die Antifa gibt es nicht. Auch die Antifa-Bewegung ist schwer auszumachen.“⁵¹ Wenn also dieses historische Kontinuum zwischen Dietmar und dem Trio von Luise, Alfa und Lenor festgestellt wird, dann werden diese zahlreichen Gruppen innerhalb der Antifa ignoriert.

Dietmar lehnt die Gewalt gegen die Neonazis ab: er findet sie „reine Kosmetik“⁵² – d. h., keine bedeutende, ernsthaft politische Tat. So weist er darauf hin, dass die Antifa heute nicht genug radikal sei. In der Realität aber, wie es schon früher erwähnt wurde, gibt es keine rein lineare Entwicklung in der Geschichte von diesen antifaschistischen Bewegungen. Es gibt keine besonderen Traditionen, denen die Hauptfiguren folgen müssen, obwohl der Film auf sowas hinweisen möchte. Auf diese Weise kreiert der Film mit Dietmar eine falsche Illusion über die Einheitlichkeit der Antifa, die die Realität radikal vereinfacht, so dass es konsumierbar für das Publikum wird.

Uli Edel, der Regisseur des Filmes *Der Baader Meinhof Komplex* äußerte auch etwas Bedeutungsvolles über sein Werk, das eine ähnliche Annäherung zur Verfilmung von historischen, (auto)biografischen Werken ist, wie bei Julia von Heinz. Edel erklärt, dass die meisten Szenen des Films an den Originalschauplätzen gedreht wurden, in den Originalgebäuden, oder sie benutzten Autos der gleichen Farbe und der gleichen Marke, wie

⁴⁹ Vgl. Pfahl-Traugher, Armin: Linksextremismus in Deutschland, Berlin: Springer, 2014, S. 10.

⁵⁰ Vgl. Bundesamt für Verfassungsschutz: Die "Antifa": Antifaschistischer Kampf im Linksextremismus., in: Der Verfassungsschutz., o. D., <https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/hintergruende/DE/linksextremismus/die-antifa-antifaschistischer-kampf-im-linksextremismus.html> (abgerufen am 08. 08. 2024.).

⁵¹ Jänicke, Christine/ Benjamin Paul-Sievert (Hrsg.): Einleitung: Historische Ausgangspunkte und Verortung einer Bewegung, in: 30 Jahre Antifa in Ostdeutschland. Perspektiven auf eine eigenständige Bewegung, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2019, S. 7.

⁵² Heinz, 1:20:00.

sie in den Erinnerungen oder anderen Dokumenten der Zeit beschrieben wurden. Sie haben zum Beispiel auch darauf geachtet, dass die Schauspieler genauso viele Schüsse abgeben, wie die RAF-Mitglieder laut Polizeiberichten damals tatsächlich abgefeuert haben.⁵³ „Authentizität hat eine wesentliche Bedeutung“,⁵⁴ sagt Edel, als ob Authentizität etwas mit gleichfarbigen Autos zu tun hätte. Spiegel-Autor Dirk Kurbjuweit sagte über Edel, er habe „einen Film über das machen wollen, was wirklich war.“⁵⁵ Unverkennbar zitiert der Journalist damit den Historiker Leopold von Ranke. Ranke, einer der ersten und wichtigsten Vertreter der modernen Geschichtsforschung, lehnte die vor dem 19. Jahrhundert vorherrschende Ideologie der Geschichtsschreibung ab und trat für eine starke Objektivität ein.⁵⁶ Er erklärte es zum Hauptziel des modernen Historikers, alles so zu schreiben, „wie es wirklich gewesen“ sei.⁵⁷ D.h., dass nach Ranke die deutenden, subjektiven Kommentare des Verfassers in einem geschichtswissenschaftlichen Werk überflüssig, eher negativ seien. Obwohl man schnell und einfach die Konsequenzen ziehen könnte, dass Rankes Philosophie einfach positivistisch sei, wäre zu vereinfachend.⁵⁸ Doch kann man die Hypothese aufstellen, dass es sich bei diesen Filmen tatsächlich um eine Art positivistische Geschichtsauffassung handelt. Der Beweis dafür ist natürlich die bereits zitierten Aussagen der Filmemacher, in denen sie erklären, dass ihre Kunstwerke die objektive Wahrheit darstellen – ihre Wahrheit ist die unreflektierte Wiedergabe historischer Quellen auf der Leinwand.

Das Spektakel arbeitet also fleißig: Es macht uns weiß, dass historische Genauigkeit nicht nur wichtig ist und die Qualität eines Werkes beweist, sondern auch das, dass historische Authentizität in der genauen Nummer von Gewehrkugeln stecke.

Dagmar Brunow brachte einen anderen wichtigen Aspekt der Verfälschung historischer Authentizität hervor: das stets sich vergrößernde System von Referenzialität in Filmen.⁵⁹ Sie erklärt, dass wenn ein Film andere Werke zitiert, nachspielt oder nachahmt, diese Szene des Filmes Teil „eines selbstständigen visuellen Archivs [...] werden, das nicht nur für die

⁵³ Vgl. Edel, Uli: Interview, in: baadermeinhofmovie.de, o. D., https://www.baadermeinhofmovie.com/castcrew/edel_interview.html (abgerufen am 29. 08. 2024).

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Kurbjuweit, Dirk: Bilder der Barbarei, in: Spiegel, 07. 09. 2008, <https://www.spiegel.de/politik/bilder-der-barbarei-a-34ef3c0f-0002-0001-0000-000059889957>, abgerufen am 29. 08. 2024).

⁵⁶ Vgl. Braw, J. D.: Vision as Revision: Ranke and the Beginning of Modern History, in: History and Theory, Bd. 46, 2007, S. 46

⁵⁷ Ebd. Zitiert nach Leopold von Ranke, S. 46.

⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 48.

⁵⁹ Vgl. Brunow, Dagmar: Representation and performativity. Methodological considerations on film and historiography. The example of Baader-Meinhof, in: Historier: Artion- och nittonhundratalets skönlitteratur som historisk källa, Gothenburg: Gothenburg University Press, 2009, S. 46–47.

Konservation von Geschichte, sondern auch für die Konstruktion von Erinnerung verantwortlich ist.“⁶⁰ Das bedeutet also, dass ein ganz komplexes Netz von Referenzen existiert, das obwohl nicht genau oder eigentlich nicht die Wirklichkeit darstellt, doch es erweckt die Illusion davon. Wie Brunow es mit einem Beispiel erklärt, können die Szenen in *Der Baader Meinhof Komplex*, die in dem Gerichtsraum spielen, als konkrete Referenz auf den Film *Stammheim* (1989) von Reinhard Hauff sein.⁶¹ Wenn die Zuschauer diese Szene sehen, die sie schon von Fotos, Videos oder von früheren Filmen kennen, werden sie die Handlung automatisch als wahrhaft akzeptieren, da diese Szene schon Teil ihres Referenzsystems, ihres „visuellen Archivs“⁶² seien. So würden im Laufe der Zeit Historizität, Authentizität gefälscht.

Brunow führt ihr Argument damit weiter, dass diese Repetition von Motiven, Szenen, Figurendarstellungen ein wichtiges Instrument des Films ist, da es als eine wirkende Kraft in der Veränderung bzw. Herstellung der Realität spielt und damit auch die Interpretationsmöglichkeiten- und -weisen bedeutend beeinflusst. In diesem Sinne sollte man sich unbedingt mit Mainstream-Produktionen beschäftigen, da sie die Deutung und Rezeption der Massen (beispielweise über die RAF) stärker gestalten, als andere Quellen.⁶³ Wie Corina Erk es passend zusammenfasst:

Die Filme fungieren, so ließe sich konstatieren, als ‚wahrhaftige‘ Träger der RAF-Erinnerungen und wirken daher prägend auf das kollektive RAF-Gedächtnis. Vor allem dem *Baader Meinhof Komplex* ist aufgrund seiner filminternen wie -externen Authentifizierungsstrategien diese Wirkung zuzuschreiben.⁶⁴

Obwohl die Beobachtungen von Brunow ganz exakt sind, scheint es so, als ob sie diese Entdeckungen in keinen größeren theoretischen Rahmen einpassen möchte. Meiner Ansicht nach ist den Zusammenhang zwischen der Studie von Brunow und Debords Spektakel-Theorie unbedingt notwendig, weil diese Referenzialität im Film nicht in einem Vakuum existiert, sondern in einem politisch-gesellschaftlichen Kontext. Nach Debord ist diese Referenzialität, dieses komplexe Netz von Wissen, in dem alles zusammenhängt, kein Zufall: „Die Gesamtheit der Kenntnisse, die sich zur Zeit als Denken des Spektakels fortentwickelte, muß eine Gesellschaft rechtfertigen, die keine Rechtfertigungen hat, und sich zu einer allgemeinen

⁶⁰ Ebd., S. 47. Übersetzung der Verfasserin.

⁶¹ Vgl., Ebd. S. 46.

⁶² Ebd. S. 47.

⁶³ Vgl. Ebd. S. 52.

⁶⁴ Erk, Corina: Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen, in: *Kolloquium 2015 : Beiträge Bamberger Nachwuchswissenschaftlerinnen*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2018, S. 93.

Wissenschaft des falschen Bewußtseins herausbilden.“⁶⁵ Diese Gesamtheit impliziert also, dass die Referenzialität dieses falsche Bild bestätigt: sowas erfährt man in den zeitgenössischen Filmen. Diese Gedanken sind natürlich schwer anzuwenden, weil beispielweise *Deutschland im Herbst* oder *Katharina Blum* keine „Vorfahren“ haben, die sie zitieren oder nachahmen können – sie sind in der Epoche geboren, worüber sie ihre Gedanken äußern.

Wie das Spektakel Linksradikale infantilisiert

Wie mehrere Kritiken und Artikel behaupten, ist *Und morgen* unleugbar eine *Coming-of-age* Geschichte,⁶⁶ neben dem inneren Konflikt der Terrorfrage werden auch grundlegende Szenen des Erwachsenwerdens gezeigt, in den Luise selbstständige Entscheidungen für das erste Mal in ihrem Leben treffen muss. Am Anfang des Filmes wartet ihr Mittagessen – gepackt von ihrer Mutter – auf sie auf dem Esstisch; am Ende des Filmes sprengt sie ein Gebäude in die Luft.

Dieser Teil des Plots ist bedeutsam für diese Analyse, da die Parallelen zwischen dem Prozess des Erwachsenwerdens bzw. den politischen Einstellungen widerkehrende Motive in einigen thematischen Filmen sind. Der Zusammenhang zwischen dem Erwachsenwerden und der Entdeckung des Klassenbewusstseins des Individuums hat doch eine wirklich linke Tradition: Der Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* (1932) ist nach dem deutschen Filmtheoretiker und Geschichtsphilosophen Sigfried Kracauer „der erste und letzte deutsche Film, der offen einen kommunistischen Standpunkt einnahm.“⁶⁷ Der Propagandafilm begründet die schon erwähnte Tradition, die die intellektuelle und mentale Entwicklung des Individuums mit der Erwerbung marxistischer Ideologie und dessen Klassenbewusstseins gleichmacht.⁶⁸ So kann das Liebespaar der Geschichte, Anni und Fritz nur dann wirklich glücklich sein, nachdem sie schon einmal geschieden geworden sind und individuell die bürgerlichen Normen und Reflexen hinter sich lassen.

⁶⁵ Debord, 1974, S. 39.

⁶⁶ Vgl. Scott, Sheena: ‘And Tomorrow The Entire World’ On Netflix: Tense German Drama On Antifa Activism, in: Forbes, 08. 05. 2021., <https://www.forbes.com/sites/sheenascott/2021/05/08/and-tomorrow-the-entire-world-on-netflix-tense-german-drama-on-antifa-activism/> (abgerufen am 09. 08. 2024.) und Vgl. Mouriquand, David: And Tomorrow The Entire World, in: The Berliner, 29. 10. 2020., <https://www.the-berliner.com/film/and-tomorrow-the-entire-world/> (abgerufen am 09. 08. 2024.) und Vgl. Prüver, Tobias: »Hassis und Herz«, in: jungle.world, 29. 10. 2020., <https://jungle.world/artikel/2020/44/hassis-und-herz> (abgerufen am 09. 08. 2024.).

⁶⁷ Kracauer, Sigfried: Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Berlin: Suhrkamp, 1979, S. 256.

⁶⁸ Vgl. Ebd., 257.

In den zeitgenössischen Filmen wird aber diese Tradition in einigen Fällen zerstört: Erwachsenwerden bedeutet nicht mehr das Verstehen linker Werte, sondern eher das Verlassen des Linksseins.

Ein gutes Beispiel wäre der Film *Die fetten Jahre sind vorbei* von Hans Weingartner. Der Kern der Geschichte zeigt offensichtliche Ähnlichkeiten mit dem Film *Und morgen*: Drei junge Leute, Julia, Peter und Jan sind linksradikale Antikapitalisten, die in Berlin leben. Obwohl sie kein Mitglied von größeren Organisationen sind, führen sie oft kleinere selbstgeplante Aktionen in den reicheren Nachbarschaften der Oberklasse in der Hauptstadt durch. Ihre unseriös scheinenden Verbrechen werden schnell ganz ernst, als sie unüberlegt einen reichen Geschäftsmann entführen und festhalten. Während der Gefangenschaft des Geschäftsmanns müssen sich die jungen Linksradikalen mit sich selbst konfrontieren: Ist politische Gewalt ein passendes Instrument in ihrem Kampf für einen gerechten Staat?

Neben der Grundfrage des Filmes muss man eine spezifische Szene erwähnen, die fast identisch mit einer anderen Szene aus dem Film *Und morgen* ist. Im Film *Und morgen* nimmt Luise an einer Jagd mit ihrer Familie teil. Obwohl sie Vegetarierin ist, hilft sie auch bei der Enthäutung der gefangenen Tiere, währenddessen sie eine Diskussion mit ihrem Vater und mit einem anderen Verwandten führt. Der Vater erzählt dem Verwandten, dass Luise momentan in einer Kommune lebt – beide Männer lächeln und es scheint so, als ob sie die politische Einstellung von Luise kindisch finden würden. Dann sagt der Verwandte: „Wer unter 30 ist und nicht links, hat kein Herz. Wer über 30 ist, und immer noch links, hat keinen Verstand.“⁶⁹ Im Film *Die fetten Jahre sind vorbei* redet die Figur von Jan mit dem Geschäftsmann Hardenberg über linksliberale und rechtskonservative Politik, als Hardenberg dasselbe sagt: „Wer unter 30 ist und nicht links, hat kein Herz. Wer über 30 ist, und immer noch links, hat keinen Verstand.“⁷⁰ Hier wird also eine Art hierarchisches Verhältnis dargestellt, in dem die „Erwachsenen“, also die erfahrene ältere Generation eine offene Diskussion mit den jungen Linksradikalen führt. Was hier passiert, ist aber keine wirklich offene Diskussion, in der beide Seiten gleichwertige Teilnehmer des Gesprächs sind: Wenn der Verwandte von Luise oder Hardenberg diese Behauptungen machen, reden sie nicht wirklich über ihre eigenen politischen Überzeugungen – sie möchten etwas anderes zeigen. Laut ihrer Aussagen haben sie keine großen Missverständnisse mit den jungen Leuten: Damals hatten sie wahrscheinlich die Welt in ähnlicher Weise durch eine

⁶⁹ Heinz, 35.00–35.20.

⁷⁰ Weingartner, Hans [Regisseur]: *Die fetten Jahre sind vorbei* [Film], Berlin: Y3 Film, 2004, 1:36:02–1:36:07.

antikapitalistische oder antifaschistische Brille gesehen – Hardenberg beispielweise, war selbst ein 68er Student, ein Freund von Rudi Dutschke. Beide Männer verstehen die Motivation der Hauptfiguren. Gleichzeitig signalisiert aber ihr Verhalten, dass sie die Hauptfiguren immer noch für Kinder halten: Beide älteren Männer erkennen Linksextremismus als eine legitime politische Einstellung an, aber nur dann, wenn es nur eine Lebensphase ist. Ihrer Meinung nach ist es nur eine kindische Schrulle, die man nicht ernst nehmen sollte, da es nur ein kurzer Teil im Prozess des Erwachsenwerdens sei: Wenn man schon Erfahrungen sammelt und schon ein wirkliches, verantwortungsvolles Erwachsen ist, dann wird man so intelligent und kundig, dass man schon erkennen kann, dass man die wirtschaftlich-politische Hegemonie der Welt nie verändern kann. Dadurch also, dass die Hauptfiguren nicht gleichwertig in dieser Diskussion wahrgenommen werden, wird ihre Stellung auch in Frage gestellt. Die Zuschauer werden selbst die Meinung des Geschäftsmanns teilen: Hardenberg versuchte es selbst, und er fand heraus, dass das Leben außerhalb des Kapitalismus unmöglich sei. So wird das Spektakel seine Ideologie in die Köpfe des Publikums wie ein unanfechtbares Stück der Realität vorstellen.

Im Film *Deutschland im Herbst* kann man natürlich über kein Figurenkonzept sprechen, weil die Handlungselemente des Werkes nicht unbedingt miteinander zusammenhängen bzw. nicht alle Szenen fiktional sind. Doch es gibt einen Teil der Geschichte, den man hier hervorheben kann. Nach der Beerdigung von Schleyer kann man nämlich die Figur von Rainer W. Fassbinder kennenlernen: Obwohl er selbst nicht linksradikal ist, interessiert er sich besonders für die RAF. Eine besondere Funktion hat die Szene, als er mit seiner Mutter über Terrorismus bzw. über Demokratie ein Gespräch führt. Trotz des Altersunterschieds ist es aber nicht eindeutig, wessen Perspektive von den Regisseuren bejaht wird: Sowohl die Mutter als auch die Figur von Fassbinder teilen komplexe Gedanken mit. Ihre politischen Meinungen sind ähnlich komplex und gemischt; sie drücken ihre Zweifel und ihre Missverständnisse aus – man kann sie nicht einfach zu einer politischen Seite zählen. Beide Meinungen sind in diesem Sinne dem Publikum als gleichwertig vorgestellt – was sie darüber denken, können sie sich selbst entscheiden. Diese suggestive hierarchische Figurendynamik ist in diesem besonderen Film nicht präsent.

Die Figur von Katharina in *Katharina Blum* stellt auch eher das Bild einer selbständigen, autonomen Frau dar: Als am Anfang des Filmes die Polizei in ihre Wohnung einbricht, scheint sie kaum ängstlich. Ihre Reaktion, dass sie die Autorität der Polizei nicht bedingungslos akzeptiert, scheint den meisten Zuschauern fremd: Damit zeigen Böll, von Trotta und Schlöndorff, wie fremd etwas so Natürliches – d. h. wie Katharina ihre eigene Menschenwürde schützt – scheinen kann. Obwohl die Umgebung von Katharina die Frau oft infantilisiert oder

nicht wirklich ernst nimmt, werden die Zuschauer nie das Gleiche denken, weil diese Szenen beweisen, dass sie doch autonom und erwachsen ist.

Obwohl weder die Figur von Fassbinder noch die Figur von Katharina Terroristen sind, zeigen sie beide eine Art Sympathie für sie und für ihre politische Einstellung. Aber der Unterschied der regiebezogenen Annäherung zwischen diesen Figuren und den Charakteren in den erwähnten zeitgenössischen Filmen ist fast unleugbar. Die Ansicht der Figuren in den früheren Filmen werden nicht immer in Frage gestellt und ihre Meinung wird als eine gleichwertige, ernste, selbstständige Einstellung dargestellt. Dieser Annäherung zu den Figuren ist in den zeitgenössischen Filmen vom Anfang an unmöglich, weil ihre Meinung regelmäßig invalidiert und hinterfragt wird.

Musterdynamik der Figurendarstellungen in zeitgenössischen Filmen

Ein widerkehrendes Element der zeitgenössischen Filme, die sich mit linksradikalen Gruppen beschäftigen, ist die Struktur bzw. die Dynamik zwischen den Figuren. Auch wenn es eindeutig ist, wessen Perspektive die Zuschauer während des Filmes folgen, gibt es doch häufig mehrere Hauptfiguren – meistens drei. Die Nummer drei ist natürlich nicht zufällig: Die zwei weiteren Charaktere neben der Hauptfigur (die die Hauptperspektive des Filmes hat) wirken als ein einfaches Instrument des Drehbuchschreibens. Beide Charaktere repräsentieren die beiden Seiten eines Problems: entweder eine moralische Entscheidung, die vor der Hauptfigur steht oder Möglichkeiten von unterschiedlichen Lebenswegen. Oft befinden sich diese Figuren in einem Liebesdreieck.

Im Film *Der Baader Meinhof Komplex* werden auch drei Figuren in den Mittelpunkt gestellt, in dem Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof ein Spektrum von Terrorbereitschaft bzw. vom linksradikalen Denken repräsentieren. Während Baader als ein aggressiver, gedankenloser Adrenalin-Junkie dargestellt wird, der immer bereit für Terror ist, scheint Meinhof bedeutend zurückhaltender zu sein. Die Interaktionen der beiden Figuren sind von ihrem immer widerkehrenden Konflikt bestimmt, in der Meinhof für Theorie, Baader für spontane Aktionen steht. Zum Beispiel, als Ensslin die Idee von einer linksextremen Organisation fördert, stellt Meinhof eine Frage in Bezug auf die Verwirklichung. Die Antwort

kommt von Baader: „Was für eine scheiß-bourgeois Fragestellung!“⁷¹ Später, nach einem Banküberfall, schlägt ein RAF-Mitglied vor, dass Ulrike eine Klärung über die Tat schreiben sollte. Baader kommentiert es so: „Ja, schreib so ein Scheiße!“⁷² Die zwei lehnen also die Einstellung der anderen Figur drastisch ab.

Zwischen den beiden funktioniert der Charakter von Gudrun Ensslin als Vermittlerin: nur durch ihre Figur können Meinhof und Baader effektiv kommunizieren. Obwohl Ensslin bedeutend zu Baader angezogen ist, verschließt sie sich nicht so radikal vor der theoretischen Annäherung von Ulrike. In diesem Paradigma vereinfachen sich diese historischen Figuren: Sie verlieren fast alles von ihrem ehrlichen Charakter, ihrer Persönlichkeit und Bedeutung und vermittelt dadurch den Eindruck von einem wesenlosen Familienkonflikt. Meinhof, die Stimme von dem „Zeitgeist einer ganzen Generation von Studenten und Linken“⁷³ wird nur als die Gegenstimme Baaders dargestellt. Ensslin und Baader geben einfach den Eindruck von einem rebellierenden Teenager-Paar.

Dadurch, dass die Persönlichkeit und die persönlichen Konflikte dieser historischen Figuren radikal vereinfacht und zu einem Hollywood-Muster angepasst werden, wird auch ihre politische Einstellung zu einem unwichtigen Teil des Plots, der nur den Rahmen der Geschichte, aber nicht das Wesen der Geschichte bestimmt. Damit, dass ihre linken Werte bedeutungslos, nur als Hintergrund für persönlichen Beziehungen angewendet werden, werden sie Teil des Spektakels: etwas zu sehen, aber etwas nie zu verstehen.

Eine interessante Dynamik entfaltet sich im Film *Die kommenden Tage* von Lars Kraume. Obwohl dieses Werk scheinbar thematisch von den schon erwähnten Filmen abweicht, kann er doch hier gehören. *Die kommenden Tage* spielt parallel in den Jahren 2012 und 2020 ab, in den die Vorgeschichte bzw. die Verwirklichung einer dystopischen Zukunft dargestellt wird. Die Europäische Union ist zerbrochen; Millionen von afrikanischen Flüchtlingen fliehen nach Westeuropa; die Kriminalität steigt drastisch an – alle die Konsequenzen des 4. Golfkriegs, dessen Hauptkonflikt die immer geringeren Ölquellen war. Laura lebt mit ihrer Schwester Cecilia und Cecalias Freund, Konstantin – alle sind Studenten und nehmen an freundlichen Demonstrationen teil. Im Jahr 2012 lernt Laura einen jungen Geschäftsmann, Hans, kennen – sie verlieben sich ineinander, aber wegen genetischer Gründen können sie keine gemeinsamen

⁷¹ Edel, Uli [Regisseur]: *Der Baader Meinhof Komplex* [Film], München: Constantin Film 2008, 35:23–35:26.

⁷² Ebd., 58:00.

⁷³ Schlembach, 2009, S. 236. Übersetzung der Verfasserin.

Kinder haben, was eventuell zu ihrer Scheidung führt. Cecilia und Konstantin werden Teil einer linksextremen Gruppe, die „Schwarze Stürmen“, in der beide ihre Identität geheim halten müssen – später fährt Konstantin nach Paris, Cecilia bleibt aber in Berlin. Im Jahr 2020 treffen sich Konstantin und Laura wieder und fangen eine romantische Beziehung an – später wird es nur klar, dass Konstantin Laura für seinen eigenen Schutz benutzt, als Alibi vor der Polizei. Am Ende des Filmes lässt Laura die Zivilisation hinter sich und folgt Hans in den Alpen. Ihr friedliches Leben wird von Konstantin gestört: Während ihres physischen Konflikts wird Konstantin getötet bzw. Hans schwer verletzt. Die Endung bleibt offen: Laura wartet mit Hans auf Hilfe vor der Grenze.

Die Hauptfigur von *Die kommenden Tagen* ist Laura: Ihr Charakter ist eher der einer Beobachterin. Während die Figuren von Ensslin in *Der Baader Meinhof Komplex*, Luise in *Und morgen*, aber auch Jule in *Die fetten Jahre sind vorbei* scheinbar aktive Mittäterinnen ihrer Organisation oder Gruppe sind, in der sie – meistens – für eine symbolische Mitte zwischen den anderen Figuren stehen, findet man Laura definitiv passiv. Fast 10 Jahre lang folgt man den Figuren in *Die kommenden Tagen*, in dem sie sich ihr Leben und Lebensentscheidungen an die immer labile Welt anpassen; die einzige Ausnahme ist Laura, die ganz ignorant zu diesen Geschehen scheint. Sie lebt wie vorher, scheinbar unzerstört: die hoffnungslosen Reaktionen ihrer Umgebung – wie Terror oder Flucht – scheinen ihr komisch, eher seltsam. Hans, ihr Freund entscheidet sich für die Flucht, also für einen friedlichen Austritt aus der Zivilisation, aus dem Leben in der Gesellschaft. Konstantin steht für Terror, für eine Art engagierten Kampf für einen antikapitalistischen, gerechten Staat und Gesellschaft. Laura interessiert sich für diese Optionen nicht wegen der politischen Einstellungen, sondern wegen der Männer, die diese Einstellungen repräsentieren. Ihre Neigung zu Konstantin war immer eindeutig: Für Laura ist Konstantin einfach etwas Exotisches und Geheimnisvolles. Wenn das Leben mit ihm schon zu gefährlich wird, wendet sie sich zu Hans, der für Sicherheit steht. Für sie bleibt also verborgen, was für ein Verhältnis zwischen diesen Lebensmöglichkeiten bzw. der neuen Welt besteht: sie sucht einfach nach einem Partner, der sie emotionell unterstützt – aber sie realisiert das politische Gewicht, das mit dieser Entscheidung zusammenhängt, nicht. Damit aber, dass dieser politische Konflikt durch einen Liebesdreieck dargestellt wird, bleiben die politischen Fragen neben der romantischen Handlung auch für die Zuschauer verborgen.

Schon durch diese zwei Beispiele kann man nicht nur die einfache Figurendynamik dieser Filme durchschauen, sondern man kann es auch beobachten, wie durch die privaten Beziehungen das politische Engagement dieser Filme und die Authentizität der Figuren

reduziert werden. Ich würde dafür argumentieren, dass die parallele Darstellung von Privatleben und öffentlichem Leben der Figuren ein spektakuläres Instrument ist, welches die Bagatellisierung des politischen Potential dieser Filmen verantwortlich ist.

Von Heinz benutzt auch den Liebesdreieck, um die grundlegende Problematik des Filmes zu vereinfachen. Man kann eine schon bekannte Struktur in ihrem Film entdecken: Alfa steht für Terror und Gewalt, für leichtsinnige Entscheidungen, während Lenor eher zurückhaltend, vorbedächtig ist – er ist offen für Gewalt, aber er kommt schnell darauf, dass er keine wirkliche Lösung im Terror sieht.

Bei der Figur von Lenor kann man die Kritik der zeitgenössischen Linken kaum vermeiden: Mit diesem Charakter übt von Heinz Kritik an eine bedeutende Schicht der heutigen linken Organisationen, Gruppen bzw. Individuen, die das Privileg von Aktivismus für sich beanspruchen. Durch Lenors Äußerungen zeigt sie, wie Rebellion selbst fast ausschließlich die Möglichkeit der höheren Schichten geworden sei. Debord sagt: „Unzufriedenheit [ist] selbst eine Ware [...]“,⁷⁴ die natürlich nur diejenigen Menschen leisten können, die das genügende finanzielle, kulturelle und soziale Kapital dafür haben – wie beispielweise Alfa, dessen Vater gute Anwälte einstellen kann, wenn sein Sohn Probleme mit der Polizei hat. Hier zeigt sich die wesentliche Konflikt zwischen den beiden Männern: zwischen ihr steht Luise; ihr persönliches, romantisches Leben und ihre Entscheidung in Bezug auf ihre politische Stellung vereinigen sich fast untrennbar.

Uli Edel wendet die Symbolik der Privatbeziehungen auch gern in seinem Film an: Die politischen Entscheidungen der Figuren sind ganz oft mit ihren persönlichen, häufig romantischen Wünschen oder Zielen erklärt. Beispielsweise ist der Charakter von Gudrun Ensslin im Film stark von ihren Eltern beeinflusst. Es scheint so, als ob ihre antikapitalistische bzw. antibürgerliche politische Stellung ein rebellionsversuch gegen ihre Eltern sei: In einer Szene steht sie mit den anderen RAF-Mitgliedern vor dem Gericht. Als sie ihre Taten begründet, sieht sie in die Augen ihres Vaters bzw. ihrer Mutter.⁷⁵ Das gewährt den Eindruck, als ob die Motivation hinter der Terroraktionen von Ensslin in einem kindischen Rachegefühl stecken würde.

Die Symbolik der Szene ist eindeutig: Ensslin sendet die Botschaft der Gruppe direkt an die Ganzheit der früheren Generation, die von ihren Eltern repräsentiert sind. Obwohl das Motiv

⁷⁴ Debord, 1974, S. 11.

⁷⁵ Vgl. Edel, 2008, 21:08–21:12.

ganz einfach zu verstehen ist, kann man die zusätzliche Bedeutung der Szene nicht übersehen. Dadurch, dass die Terrortaten der RAF auf der Ebene von Eltern-Kind-Beziehungen verwirklicht werden, müssen die Linksradiكالen wieder die Rolle des Kindes annehmen: Wie es also in Bezug auf die Filme *Und morgen* und *Die fetten Jahre sind vorbei* bereits bemerkt wurde, werden die Gedanken der Linksradiكالen in dieser Art und Weise in den Augen des Publikums invalidiert.

Ein weiteres Beispiel ist, wenn im Film der RAF-Eintritt von Ulrike Meinhof damit erklärt wird, dass sie und ihr Mann sich scheiden lassen. Wie der Artikel von Schlembach es ganz passend zusammenfasst, verliere Meinhof die politische Autonomie ihrer Persönlichkeit in der filmischen Darstellung – oder diese werde bedeutend reduziert.⁷⁶

Hierzu kann man noch den Titel des Filmes (Übernahme aus dem Stefan Aust-Buch) zählen: Nach Schlembach ist der Titel *Der Baader Meinhof Komplex* ein psychologischer Verweis – hier zitiert er aber nicht das aus der Medizin bekannte *Baader-Meinhof Phänomen*, sondern er weist eher auf die Konnotation des Wortes hin. Er betont, dass die Anwendung des Wortes ‚Komplex‘ ein direktes Zeichen dafür sei, dass der Film eher psychologisch als politisch bestimmt ist.⁷⁷ Auf Grund dieser besonderen Analyse ist es schon klar geworden, dass die Behauptung von Schlembach richtig ist: Der Film konzentriert auf das Privatleben der Figuren und erklärt ihre politischen Entscheidungen mit Gründen, die aus ihrem Privatleben stammen.

Ein anderer Aspekt, den hier von Schlembach betont wird, ist die Psychologisierung der Aktivität der RAF-Mitglieder; nämlich weist die Anwendung dieses psychologischen Faktors auf die Einfluss ihrer Unbewusstheit auf ihre Entscheidungen hin.⁷⁸ Das bietet also eine Art Erklärung für die politischen Entscheidungen und Motivationen der Figuren: Dieser Psychologisierungsprozess erweckt den Eindruck, als ob die Hauptfiguren keine reflektiven Gedanken, sondern emotionell, fast unerklärbare Ideen haben würden. Damit werden die Figuren natürlich den Eindruck von kindlichen, unsicheren und unzuverlässigen Menschen geben, der auch ihren politischen Kampf unglaublich macht.

Man sollte die äußere Repräsentation der Figuren auch nicht aus den Augen verlieren: Obwohl dieser Faktor in allen zeitgenössischen Filmen relevant ist, spielen die Mode, die Kleidung der Figuren eine bedeutend größere Rolle in *Der Baader Meinhof Komplex*. Die Figuren im Film,

⁷⁶ Vgl. Schlembach, 2009, S. 236.

⁷⁷ Vgl. Ebd. Schlembach, 2009, S. 236.

⁷⁸ Vgl. Ebd. Schlembach, 2009, S. 236.

besonders Baader und Ensslin sehen fast immer ganz schick und charismatisch aus: Sie tragen Lederjacken, moderne Sonnenbrillen und Ensslin ist fast immer (auch in dem Gefängnis) mit schwarzen Lidschatten geschminkt. Ihr Aussehen und ihre offene Sexualität wirkt als ein Marketinginstrument, das ein Hilfsmittel für die Gewinnung der Sympathie der Zuschauer ist. Aber wie Gáspár Miklós Tamás erklärt, benutze die Gruppe dieses Hilfsmittel damals in ähnlicher Weise. Der ungarische Philosoph ist der Meinung, dass der schicke Stil⁷⁹ der RAF ein Instrument für die geheimnisvolle, anziehende Atmosphäre der Gruppe gewesen sei.⁸⁰ Man könnte also behaupten, dass die Anwendung dieser Kleidungsstücke ein guter Weg zur historischen Authentizität sei. Es scheint aber so, dass Tamás die Relevanz dieses Faktors unterschätzt und vergisst, es auch in einem zeitgenössischen Kontext zu beobachten. Die Behauptung von Charity Scribner klingt gründlicher: Laut der Kulturwissenschaftlerin sind die schon ikonischen Bilder der RAF – besonders die Fahndungsfotos – schon so tief im kulturellen Gedächtnis der deutschen Gesellschaft eingebettet, dass sie ihren komplexen sozialen bzw. politischen Kontext verlieren.⁸¹ Diese Behauptung ist relevant, weil der Eindruck der RAF bzw. anderer linksextremen Gruppen in dieser Analyse durch die Erfahrungen des Zuschauers untersucht wird: d.h., wie das Spektakel das Bild dieser Gruppen – das damals als eine bedeutungsvolle Botschaft funktionierte – durch seine hegemoniale Position so veränderte, dass es kein wirkliches Potential mehr haben kann. Was also hinter diesen Kostümen steckt – was Tamás vorher erwähnte –, bleibt immer noch verborgen und diese modischen Kleidungsstücke werden zu Mitteln der Sexualisierung der Figuren bzw. zur Bagatellisierung des politischen Potentials der Geschichte.

Über die Rezeption und die Werbekampagne der Filme

Ein wichtiger Punkt ist noch, wie der Film dem Publikum vorgestellt wird. Ein ganz bedeutender Faktor des finanziellen Erfolgs eines Filmes ist die Werbekampagne. Dazu zählt ein spannendes Trailer, ein bekannter Schauspieler, aber auch skandalöse Äußerungen der

⁷⁹ Vgl. Tamás Gáspár Miklós: RAF: Búcsúszimfónia, in: Legény Jácint/Szitényi György/ Tamás Gáspár Miklós (Hrsg.), RAF: Búcsúszimfónia, Bratislava: Kalligram, 2009, S. 78.

⁸⁰ Vgl. Ebd., S. 78.

⁸¹ Scribner, Charity: Fucking and shooting: the release of The Baader-Meinhof Complex, in: The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture, Bd. 2, Nr. 2, 2009, S. 251-253, <https://doi.org/10.1080/17541320903360842> (abgerufen am 26. 08. 2024.), S. 252.

Gestalter. Diese soll man tiefer analysieren, da sie die Rezeption des Filmes wesentlich beeinflussen können.

Jetzt soll man zu dem Punkt zurückkehren, in dem die Demonstration der Filmgestalter von *Und morgen* schon erwähnt wurde. Diese Geste kann man einfach politisch motiviert finden. In Bezug auf die Aktion kommt erstens die grundlegende Frage auf: Warum tragen sie diese Maske? Was wird mit den Masken gezeigt?

In erster Linie sind die Masken ein Symbol des Kampfes gegen Neonazis. Es ist aber nicht klar, ob diese Äußerung zu den Filmgestaltern oder zu den fiktionalen Figuren des Filmes gehört. Die Frage kann auch gestellt werden, ob der Kampf gegen Neonazis im zeitgenössischen Deutschland wirklich das Hauptthema des Filmes ist? Oder ist es eher eine Art Werbetrick mit einer ganz einfachen Botschaft?

Als Debord von dem Star-Phänomen redet, erklärt er, dass die Stars den alltäglichen Menschen die Illusion eines wirklichen Lebens geben:⁸² Also als von Heinz und die Schauspieler diese Maske tragen, geben sie die falsche Illusion von Handlungsfreiheit, als ob die Maske eine wirkliche politische Macht ausdrücken könnten oder die Zuschauer selbst Teilnehmer der Rebellion durch den Film werden könnten. Wie Tamás sagt, wird die Kultur Teil des wirtschaftlichen Systems im Kapitalismus, in dem der finanzielle Faktor Kunst grundlegend bestimmt.⁸³ Weiterhin: „Durch das System von Medien kommen alle Formen der Rebellion gefälscht zur Geltung.“⁸⁴ Hier kehrt man zu der Debord'schen Idee zurück, dass in unserem politisch-gesellschaftlichen Kontext alle Informationen – faktische Informationen aus den Medien, aber auch fiktionale ‚Informationen‘, die aus der Referenzialität von Kunstwerken stammen –, die voneinander getrennt scheinen, ein zusammenhängendes, komplexes Netzwerk bilden, indem sie die ‚Wahrheit‘ verfälschen.

Der Moment, in dem von Heinz eine wirkliche Reflexion über den Kampf der Antifa gegen Neonazis gibt, ist nicht in dem Film zu finden: der selbstreflexive Moment ist der Titel. „Und morgen die ganze Welt“ ist ein Zitat aus dem nationalsozialistischen Propagandalied *Es zittert die morschen Knochen*, das die begeisterte Jugend gegen Kommunisten in den Kampf rief.⁸⁵

⁸² Vgl. Debord, 1978, S. 30.

⁸³ Vgl. Tamás Gáspár Miklós: A forradalom mint Gesamtkunstwerk: Guy Debord, 1968, szituacionizmus és a második avant-garde. (7/2) [Video], in: YouTube, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=DW0XtlkFrFo> (abgerufen am 05. 10. 2024), 01:26:00.

⁸⁴ Ebd., 01:28:00. Übersetzung der Verfasserin.

⁸⁵ Vgl. Herbst, Wolfgang: Das Lied von den „morschen Knochen“ und sein theologischer Ziehvater Anton Stonner, in: Kirchliche Zeitgeschichte, Bd.12, Nr. 1, 2006, S. 469–470.

Diese Wahl der Regisseurin ist auf zwei Ebenen einzigartig. Erstens, für diejenigen, die das Lied und dessen Ursprünge kennen: Für diese Zuschauer beginnt der Prozess der Reflexion schon am Anfang des Filmes, weil sie zum Verstehen und zur Analyse des Ambivalenz des Verhältnis zwischen radikalen Rechten bzw. radikalen Linken gezwungen sind – der Titel erweckt also eine Art kognitive Dissonanz, die die Selbstreflexion fördert. Am Ende des Filmes wird für diese Zuschauer klar, dass von Heinz mit dem Titel darauf hinweisen möchte, dass diese Art von Radikalismus nach einem bestimmten Moment gemischt wird – die Taten selbst sind alle in erster Linie gewaltig und erst dann politisch.

Die zweite Ebene gehört zum Teil des Publikums, der das Lied nicht kennt und damit auch die Referenz nicht erkennen kann. Für sie wird es im Laufe des Filmes nie wirklich klar, dass der Titel eine Referenz ist und, dass es zu einer bestimmten politischen Seite gehört. Man kann vermuten, dass die Zuschauer daran denken, dass „Und morgen die ganze Welt“ eine idealistische und aggressive Zielsetzung der im Film zu sehenden jungen Linksradikale ist. Für sie also bleibt die Botschaft des Titels unbewusst, die weitere Reflexion braucht, weil von Heinz keine direkte Erklärung für den Titel im Film gibt.

Wie also von Heinz den Titel ihres Filmes auswählte, förderte sie einen bedeutend größeren Reflexionsprozess bei ihren Zuschauern, als während der Filmhandlung selbst.

Wenn man von Rezeption redet, kann man die Rezeption vom Film *Der Baader Meinhof Komplex* nicht außer Acht lassen. An dem Tag der deutschen Premiere des Filmes hat eine anonyme Gruppe „die Villa von Stefan Aust“⁸⁶ in Hamburg-Blankenese, Broerstreppe 1, mit Farbflaschen und Steinen beworfen und vor der Tür ein Rauchfeuer entzündet.⁸⁷ In ihrer Klärung erklärt die Gruppe, dass Aust „[...] bewaffneten, militanten Widerstand gegen Imperialismus und Staatsterrorismus als wahnsinnig [denunziert].“⁸⁸ Die Aufsetzer weisen also darauf hin, was schon vorher in der Analyse des Filmes – ähnlich zu den anderen zeitgenössischen Filmen – betont wurde: Die Filmsprache oder einfach die Sprache, die Perspektive, die diese Werke anwenden, streben danach, die Figuren, ihre Ziele, ihre politische Stellung dem Publikum unglaublich erscheinen zu lassen – durch das Spektakel wird etwas zu entpolitisiert⁸⁹, das von Natur aus politisch ist. Wie Schlembach diese Äußerung ergänzt:

⁸⁶ Stefan Aust, Journalist und Autor des Buches *Der Baader Meinhof Komplex*, worauf der gleichnamige Film sich basierte.

⁸⁷ "Der Stefan Aust Komplex", in: trend, 03. 10. 2008, [online] <http://www.trend.infopartisan.net/trd1008/t291008.html> (abgerufen am 28. 08. 2024).

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Vgl. Schlembach, 2009, S. 236.

Während man sich *Der Baader Meinhof Komplex* anschaut, ist es klar, dass die Filmemacher das genauere Verstehen der Figuren und ihrer Motivationen nicht einmal versuchten.⁹⁰

Einige Kritiken bzw. Artikel über die Filme der Fokusgruppe können auch nützlich in dieser Analyse sein, weil sie einen direkten Zugang zur Wirkung auf die Zuschauer anbieten können. Erstens werden zwei Artikel einigermaßen verglichen, da sie einen interessanten Aspekt der Rezeption von *Und morgen* betonen. Sowohl Tobias Kniebe als auch Tobias Prüwel befassen eine eher zurückgezogene, ein bisschen ablehnende Meinung über den Film – fast gleichlautend. Was aber ein großer Unterschied zwischen ihren Artikeln ist, ist ihre Bestimmung des Hauptziels des Filmes.

Laut Kniebe möchte Regisseurin von Heinz „Erschrecken und Zweifel in den Zuschauern“⁹¹ gegen Linksextremismus pflanzen. Prüwel, auf der anderen Seite, sagt das Gegenteil: „In ihrem Spielfilm »Und morgen die ganze Welt« will die Regisseurin Julia von Heinz Sympathien für die Antifa wecken.“⁹² Diese widersprechenden Interpretationen sind nicht unbedingt einfach subjektive Lesearten von Kunst: die deuten eine Art Verwirrung über die Motivationen des Films an. Nach den Artikeln könnte man die Frage stellen: Was für einen Eindruck möchte von Heinz mit ihrem Film eigentlich erreichen? Ist der Film *Und morgen* ein Sympathisant oder eine Gegenstimme des Linksradikalismus?

Meiner Ansicht nach weisen diese unterschiedlichen Eindrücke darauf hin, dass sich beide Journalisten nur die Oberfläche der Angelegenheit berühren konnten: Sie ahnen, dass etwas im Film widersprüchlich ist, sie kommen aber zu den falschen Konklusionen. Im Fall von *Und morgen* ist fast egal, was für Intentionen die Regisseurin hatte – zumindest aus der Perspektive der Spektakel-Theorie von Debord. Ihre Filmsprache unterstütze immer die spektakuläre Darstellungsweise des Terrorismus. Zum Verständnis dieses Phänomens muss man Debords *Star*-Phänomen näher untersuchen. Debord sagt, dass der Star eine Identifikationsmöglichkeit für alltägliche Menschen repräsentiere: Der Star sei ein Instrument, um eine falsche Idee von Selbständigkeit, Beherrschung des eigenen Lebens durch dessen Figur zu bekommen.⁹³ Debord setzt so fort: „Wenn er auch nach außen hin die Darstellung verschiedener Persönlichkeitstypen ist, zeigt der Konsumstar jeden dieser Typen, als ob er gleichmäßig zur Gesamtheit des

⁹⁰ Vgl. Ebd. Schlembach, 2009, S. 236.

⁹¹ Kniebe, 2020.

⁹² Prüwel, 2020.

⁹³ Vgl. Debord, 1978, S. 11.

Konsums gelangen und dabei gleicherweise sein Glück finden könne.“⁹⁴ Zwischen dem theoretischen Rahmen von Debord sei es also fast egal, was das ursprüngliche Ziel der Regisseurin war: Wie es oben ausführlich analysiert und dargestellt wurde, wendet von Heinz die schematische Sprache des Spektakels an. Mit diesen Bildern – die dem Spektakel heimisch sind – fördert sie die hegemonistische Darstellung des Terrors, auch wenn es oberflächlich so scheint, dass sie Sympathie oder Verständnis gegenüber den Linksradiكالen zeigt. Damit aber, dass von Heinz die Geschichte der zeitgenössischen Antifa mit einem Liebesdreieck den Rezipienten näherbringen möchte, übt sie keine wirkliche Kritik gegen das bestehende System: In der Gesellschaft des Spektakels werden ihre Bilder als anscheinend gegenhegemonistische Bestrebungen das Spektakel verstärken, weil sie die falsche Illusion einer Gegenmeinung tragen.

Was hier passiert, ist ganz wichtig für diese Analyse, da es ein gutes Beispiel dafür ist, wie Spätkapitalismus seine Kritiken bzw. Gegenmeinungen inkorporiert.⁹⁵ Nämlich, sowohl in den vorgestellten Filmen als auch in den oben erwähnten Äußerungen wird Linksradikalismus nicht völlig und offen abgelehnt – er wird sogar häufig von charismatischen, attraktiven jungen Menschen repräsentiert. Die Figuren oder die Filmgestalter in den Medien werden nicht als unmoralische, unsympathische Leute dargestellt. Warum würde aber ein System solchen Meinungen eine Plattform geben und sie unterstützen, die – angeblich – es kritisieren und weiterhin auch vernichten wollen?

Man muss wieder zu Debord zurückkehren: „Unzufriedenheit [ist] selbst zu einer Ware geworden.“⁹⁶ Das bedeutet also, dass Kapitalismus nicht nur den Weg fand, wie er die Gegenmeinungen verharmlosen kann, sondern eine bessere Möglichkeit: Er muss diese Gegenmeinungen nicht invalidieren, wenn sie durch seine eigene Perspektive repräsentiert werden. Rebellion gegen das kapitalistische System ist eine, von dem System selbst ratifizierte Identifikationsmöglichkeit. Es gibt kein besseres Beispiel für dieses Phänomen, als die offizielle Webseite vom Film *Und morgen*, die T-Shirts mit der Aufschrift „Antifaschist für immer“ verkauft. So verliert etwas sein emanzipatorisches Potential – und wird parallel finanziell ausgenutzt.

⁹⁴ Ebd., S. 11.

⁹⁵ Vgl. Tamás, 2012.

⁹⁶ Debord, 1974, S. 11.

Konklusion und Ausblick

Am Ende dieser Arbeit stehen noch zahlreiche unbeantwortete Fragen über die filmischen Darstellungsweisen des deutschen Linksterrorismus.

Die grundlegende Herausforderung der Arbeit war deren theoretischer Rahmen: Die Theorie des Spektakels kann schnell ‚selbstfressend‘ werden, wenn man sie nicht vorsichtig anwendet. Darunter versteht man Guy Debords Annäherung zu den geisteswissenschaftlichen Arbeiten bzw. zu der Kritik von Kunst, die László Tütő ganz passend erklärt:

Die Denker spezialisieren sich: Sie deformieren sich und werden zu Experten eines Teilbereichs. In jedem Sektor (also auch im Feld von Kunst, Philosophie und Kultur) gibt es nur eine begrenzte, innere Kommunikation unter den Mitgliedern des Sektors, die zur Fälschung der Realität führt. Der Experte aber, der sich mit Abstraktionen beschäftigt, wird an seine Handlungsfreiheit und an die Wichtigkeit seiner Arbeit glauben: der Verlogene belügt sich selbst.⁹⁷

Er sagt also, dass der Kritiker, obwohl er eine antikapitalistische oder gegenhegemonistische Meinung äußert, immer noch innerhalb der Gesellschaft des Spektakels bleibe, da keine Taten seinen Gedanken folgen.⁹⁸ In diesem Sinne würde diese besondere Arbeit auch von seiner eigenen Basis vernichtet. In Bezug auf diesen Grund wurde die Spektakel-Theorie nicht sklavisch in dieser Arbeit benutzt: Einige Ausnahme wurden dargestellt, um zu begründen, dass gegenhegemonistische Stimmen nicht unbedingt von der spätkapitalistischen Filmindustrie inkorporiert werden – dazu hat diese Arbeit aber fast ausschließlich frühere und keine zeitgenössische Beispiele untersucht. Im Folgenden muss man diesen theoretischen Rahmen noch weiter differenzieren und ergänzen, so dass diese Basis nicht einseitig bleibt.

Innerhalb der Analyse wurden die schematischen filmischen Darstellungsweisen vom deutschen Linksterrorismus durchgeleuchtet. Die wichtigsten Aspekte dieses Musters wurden unter die Lupe genommen und mit Beispielen unterstützt.

Durch dieses Muster konnte man zeigen, dass sich der deutsche Film (der sich mit dem Thema Linksterrorismus beschäftigt) nach der Wende, besonders nach dem Millennium, ganz drastisch verändert hat: Die uniformierte Darstellungsweise führt zu uniformierten Gedanken und Konklusionen. Es ist egal, wann und wo die Handlungen sich spielen oder ob die Hauptfiguren

⁹⁷ Tütő László: A spektakulum esete Mari nénivel, in: Eszmélet, Nr. 77, 2008, https://www.eszmelet.hu/tuto_laszlo-a-spektakulum-esete-mari-nenivel/ (abgerufen am 26. 09. 2024.). Übersetzung der Verfasserin.

⁹⁸ Vgl. Ebd.

Terroristen oder keine Terroristen sind: alle diese Aspekte bleiben unwichtig, nur Ergänzungen, Hintergrundelemente. Weil diese zeitgenössischen Filme das Muster des Spektakels bzw. die hegemoniale Filmsprache benutzen, können sie nie solche Botschaften äußern, die ähnlichen selbstreflexiven Momente hervorrufen können, wie ihre Vorfahren.

Solange die Filme nur Pseudo-Erlebnisse⁹⁹ anbieten können, die ihre Themen nur als spannende Simulationen vorstellen wollen, werden ihr Wesen, ihre wichtigsten Botschaften ihren Zuschauern nie zugänglich. Wie aber Viktor Kiss es in Anlehnung an Debord erklärt, ist der *Schein* des Spektakels keine Lüge über die Wahrheit: Das Spektakel geht weiter und erschöpft der *Schein* als die neue Wahrheit selbst.¹⁰⁰ Kiss führt uns zu einer der einleitenden Gedanken von Gáspár Miklós Tamás und Michel Foucault zurück: es sei nichts außer des Kapitalismus – wenn doch, wird von ihm vernichtet.

Die Arbeit hat aufgezeigt, in welche Art und Weise die Darstellungen des deutschen linksextremen Terrorismus geändert haben und wie sie die hegemoniale Filmsprache des Spektakels angenommen haben. Es ist selbstverständlich, warum die Vertreter des Neuen Deutschen Films in dem Zeitgeist der 60-er, 70-er und 80-er Jahren durch die antikapitalistische Annäherung von linken oder linksradikalen Denken oder Organisationen begeistert wurden. Die Frage bleibt aber offen: Ist heute auch so eine antispektakuläre, gegenhegemonistische Filmsprache möglich?

⁹⁹ Vgl. Ebd.

¹⁰⁰ Vgl. Kiss, Viktor: Politikai spektakulum korában – Guy Debord, Jean Baudrillard, Douglas Kellner és az ideológia látszat/valóság-modelljének válsága, in: Politikatudományi Szemle, Bd. 25, Nr. 2, 2016, S. 11.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: Dialektik der Aufklärung – Philosophische Fragmente. Berlin: Fischer Verlag, 2000.
- Althen, Michael: Polit-Porno: „Der Baader Meinhof Komplex“, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 24. 09. 2008., <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kino/video-filmkritiken/video-filmkritik-polit-porno-der-baader-meinhof-komplex-1105334.html> (abgerufen am 27. 08. 2024.).
- Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Hamburg: Hoffman und Campe, 2017.
- Böll, Heinrich: Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?, in: Der Spiegel, 10. 01. 1972.
- Braw, J. D.: Vision as Revision: Ranke and the Beginning of Modern History, in: History and Theory, Bd. 46, 2007, S. 45–60.
- Brunow, Dagmar: Representation and performativity. Methodological considerations on film and historiography. The example of Baader-Meinhof, in: Historier: Arton- och nittonhundratalets skönlitteratur som historisk källa, Gothenburg: Gothenburg University Press, 2009, S. 44–56.
- Bundesamt für Verfassungsschutz: Die "Antifa": Antifaschistischer Kampf im Linksextremismus., in: Der Verfassungsschutz., o. D., <https://www.verfassungsschutz.de/SharedDocs/hintergruende/DE/linksextremismus/die-antifa-antifaschistischer-kampf-im-linksextremismus.html> (abgerufen am 08. 08. 2024.).
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels. Hamburg: Edition Naulitus, 1978.
- Debord, Guy: Die Gesellschaft des Spektakels: Kommentare zur Gesellschaft des Spektakels, Berlin: Thiamat, 1988.
- "Der Stefan Aust Komplex", in: trend, 03. 10. 2008, [online] <http://www.trend.infopartisan.net/trd1008/t291008.html> (abgerufen am 28. 08. 2024.).
- Csönge, Tamás: Amikor „a legjobb hely a világon az itt, és a legjobb idő a most” volt (I.): A múlt eltörlése a 80-as és 90-es évek időutazós filmjeiben, in: új Szem, 2(1), 2024, S. 43–53. <https://doi.org/10.15170/Ujszem.2024.2.1.3> (abgerufen am 06. 09. 2024.).

- Eagleton, Terry: *Literary Theory: An introduction*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2. Aufl., 2003.
- Edel, Uli [Regisseur]: *Der Baader Meinhof Komplex* [Film], München: Constatin Film, 2008.
- Edel, Uli: Interview, in: [baadermeinhofmovie.de](https://www.baadermeinhofmovie.de), o. D., https://www.baadermeinhofmovie.com/castcrew/edel_interview.html (abgerufen am 29. 08. 2024).
- Erk, Corina: Der RAF-Terrorismus im Film seit 2000 – ein Überblick in Tendenzen, in: *Kolloquium 2015: Beiträge Bamberger Nachwuchswissenschaftlerinnen*. Bamberg: University of Bamberg Press, 2018, S. 83–101.
- Foucault, Michel: *Analytik der Macht*. Berlin: Shurkamp, 1987, S. 240–264.
- Heinz, Julia von [Regisseur]: *Und morgen die ganze Welt* [Film]. Chelmsford: Seven Elephants, 2020.
- Heinz, Julia von: „Wir müssen was tun“ – Ein Gespräch mit Julia von Heinz, in: undmorgendieganziwelt.de, 2020, <https://undmorgendieganziwelt-film.de/#page4> (abgerufen am 22. 08. 2024.).
- Herbst, Wolfgang: Das Lied von den „morschen Knochen“ und sein theologischer Ziehvater Anton Stonner, in: *Kirchliche Zeitgeschichte*, Bd.12, Nr. 1, 2006, S. 469–480.
- Jänicke, Christine/ Benjamin Paul-Sievert (Hrsg.): Einleitung: Historische Ausgangspunkte und Verortung einer Bewegung, in: *30 Jahre Antifa in Ostdeutschland. Perspektiven auf eine eigenständige Bewegung*, Münster: Westfälisches Dampfboot, 2019. S. 7–19.
- Kiss, Viktor: Politikai spektakulum korában – Guy Debord, Jean Baudrillard, Douglas Kellner és az ideológia látszat/valóság-modelljének válsága, in: *Politikatudományi Szemle*, Bd. 25, Nr. 2, 2016.
- Kniebe, Tobias: Fragen der Macht, in: *Süddeutsche Zeitung*, 10. 09. 2020, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/venedig-filmfestival-deutsch-1.5027450> (abgerufen am 08. 08. 2024.)
- Kracauer, Sigfried: *Von Caligari zu Hitler – Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Berlin: Suhrkamp, 1979.
- Kraume, Lars [Regisseur]: *Die kommenden Tage* [Film], Potsdam: UFA, 2010.

- Kurbjuweit, Dirk: Bilder der Barbarei, in: Spiegel, 07. 09. 2008, <https://www.spiegel.de/politik/bilder-der-barbarei-a-34ef3c0f-0002-0001-0000-000059889957>, abgerufen am 29. 08. 2024).
- Levin, Thomas Y.: „Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord.“ In: McDonough, Tom (Hrsg.): Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents. Cambridge: MIT Press, 2004, S. 72–123.
- Lowenthal, David: The Past Is a Foreign Country – Revisited, Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Lukács, Georg: Frühschriften II – Geschichte und Klassenbewusstsein, 2. Aufl., Berlin: Luchterhand, 1977, S. 257–287.
- Lukács, Georg: Probleme des Realismus III – Der historische Roman, Berlin: Luchterhand, 1963.
- Mouriquand, David: And Tomorrow The Entire World, in: The Berliner, 29. 10. 2020., <https://www.the-berliner.com/film/and-tomorrow-the-entire-world/> (abgerufen am 09. 08. 2024.)
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino, in: Weiblichkeit als Maskerade (Hrsg. Liliana Weissberg), Berlin: Fischer, 1994.
- Paefgen, Elisabeth K.: »Sagen Sie, das Ende – ist das so bei Sophokles?« – Bestattungsrituale in dem Episodenfilm »Deutschland im Herbst« (1978), in: Weimarer Beiträge, Bd. 53, Nr. 1, 2013, S. 5–20.
- Pfahl-Traughber, Armin: Linksextremismus in Deutschland, Berlin: Springer, 2014.
- Prüver, Tobias: »Hassis und Herz«, in: jungle.world, 29. 10. 2020., <https://jungle.world/artikel/2020/44/hassis-und-herz> (abgerufen am 09. 08. 2024.).
- Schlembach, Raphael: Some notes on the 'Baader Meinhof Complex', in: ephemera, Bd. 9, Nr. 3, 2009, https://cris.brighton.ac.uk/ws/portalfiles/portal/378732/R._Schlembach_2009_Some_notes_on_the_Baader_Meinhof_Complex.pdf (abgerufen am 02. 08. 2024.), S. 234–241.
- Scott, Sheena: 'And Tomorrow The Entire World' On Netflix: Tense German Drama On Antifa Activism, in: Forbes, 08. 05. 2021.,

- <https://www.forbes.com/sites/sheenascott/2021/05/08/and-tomorrow-the-entire-world-on-netflix-tense-german-drama-on-antifa-activism/> (abgerufen am 09. 08. 2024.)
- Scribner, Charity: Fucking and shooting: The release of The Baader-Meinhof Complex, in: *The Sixties: A Journal of History, Politics and Culture*, Bd. 2, Nr. 2, 2009, S. 251-253, <https://doi.org/10.1080/17541320903360842> (abgerufen am 26. 08. 2024.)
- Tamás, Gáspár Miklós: A forradalom mint Gesamtkunstwerk: Guy Debord, 1968, szituacionizmus és a második avant-garde. (7/1) [Video], in: YouTube, 18. 09. 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=CfnI5hwoHiM&t=398s> (abgerufen am 05. 10. 2024.).
- Tamás, Gáspár Miklós: A forradalom mint Gesamtkunstwerk: Guy Debord, 1968, szituacionizmus és a második avant-garde. (7/2) [Video], in: YouTube, 02. 10. 2012., <https://www.youtube.com/watch?v=DW0XtlkFrFo> (abgerufen am 05. 10. 2024.).
- Tamás, Gáspár Miklós: RAF: Búcsúszimfónia, in: Legény Jácint/Szitényi György/ Tamás Gáspár Miklós (Hrsg.), *RAF: Búcsúszimfónia*, Bratislava: Kalligram, 2009.
- Tütő, László: A spektakulum esete Mari nénivel, in: *Eszmélet*, Nr. 77, 2008, https://www.eszmelet.hu/tuto_laszlo-a-spektakulum-esete-mari-nenivel/ (abgerufen am 26. 09. 2024.).
- Weingartner, Hans [Regisseur]: *Die fetten Jahre sind vorbei* [Film], Berlin: Y3 Film, 2004.
- Wesselkämper, Hannes: À propos du spectacle: Zur Möglichkeit eines analytisch- produktiven Spektakelbegriffs in der Filmwissenschaft, in: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen/Reviews*. Bd. 34, Nr. 3, 2017, <https://mediarep.org/server/api/core/bitstreams/beee2e67-8a6d-40eb-b522-d9fd092d93e0/content> (abgerufen am 21. 09. 2024), S. 320–334.
- Zywietz, Bernd: *Terrorismus im Spielfilm – Eine filmwissenschaftliche Untersuchung über Konflikte, Genres und Figuren*. Berlin: Springer, 2016.