



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Terror und Theater.

RAF-Stücke im Kontext von politischem und
dokumentarischem Theater

Verfasserin

Brigitte Auer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil)

Wien, im Oktober 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Ich danke Marina Gržinić für die Erkenntnis darüber, was es bedeutet, Position zu beziehen. Weiters danke ich Michael Rohrwasser für die Betreuung, Barbara Grasböck und Oliver Stangl für Lektorat und Zuspruch und den vielen Personen, die wissentlich oder unwissentlich zur Entstehung und Fertigstellung dieser Arbeit beigetragen haben. Vor allem aber danke ich meinen Eltern für ihre Unterstützung und Geduld während meiner Studienzeit.

Inhalt

1. Einleitung.....	S.7
2. Terrorismus.....	S.8
2.1. Schwierigkeiten.....	S.8
2.2. Exkurs: Vorsicht (Teil I).....	S.11
2.3. Begriffsgeschichte.....	S.12
2.4. Formen des Terrorismus.....	S.13
2.4.1. Terror versus Terrorismus.....	S.13
2.4.2. Terrorismus versus Guerillakrieg.....	S.13
2.4.3. Gängige Einteilungen von Terrorismus.....	S.15
2.4.4. Kriege, Staaten, Strategien.....	S.17
3. Eine kleine Inszenierungsgeschichte der RAF.....	S.19
3.1. Exkurs: Vorsicht (Teil II).....	S.21
3.2. Vorgeschichte: Deutschland im Jahre 1967.....	S.23
3.2.1. Kleines Land, Große Koalition.....	S.23
3.2.2. Notizen zu einer Außerparlamentarischen Opposition....	S.24
3.2.3. Spaßguerilla.....	S.26
3.3. Vorgeschichten: Image und Macht.....	S.26
3.3.1. Ulrike Meinhof.....	S.27
3.3.2. Andreas Baader.....	S.28
3.3.3. Gudrun Ensslin.....	S.29
3.4. Erster Akt: Frankfurt.....	S.30
3.5. Zweiter Akt: Paris-Berlin.....	S.32
3.6. Dritter Akt: Jordanien.....	S.34
3.7. Vierter Akt: Untergrund und Jagd.....	S.35
3.8. Fünfter Akt: Stammheim.....	S.38
3.8.1. Moby Dick.....	S.38
3.8.2. Deutschland ein Herbstmärchen.....	S.43
3.8.3. Der Körper als Waffe.....	S.44
3.9. Exkurs: Linker Antisemitismus – Linker Antizionismus.....	S.45
3.9.1. Gleichsetzung mit den Opfern.....	S.46
3.9.2. Schwarzer September.....	S.47

3.9.3. Der Anschlag der Tupamaros Westberlin.....	S.49
3.10. Exkurs: Sympathisant_innenverdacht.....	S.49
3.10.1. Der Begriff und seine Entwicklung.....	S.50
3.10.2. Bande versus Gruppe.....	S.52
3.10.3. Notizen zu Herbert Marcuse und der Frankfurter Schule.....	S.53
3.10.4. Rudi Dutschke und die Gewaltfrage.....	S.55
3.10.5. Sympathisant_innen am Theater.....	S.56
4. Was ist (noch) politisch? – Notizen zu Theorien zwischen Form und Inhalt: post, modern und/oder dramatisch.....	S.58
5. RAF-Stücke.....	S.64
5.1. Politik und Privates.....	S.64
5.1.1. Dea Loher, „Leviathan“.....	S.64
5.1.2. John von Düffel, „Born in the R.A.F.“.....	S.74
5.2. Politik und Satire. Farce’n’Fiction.....	S.80
5.2.1. John von Düffel, „Rinderwahnsinn“.....	S.80
5.2.2. Elfriede Jelinek, „Ulrike Maria Stuart“.....	S.85
5.3. Politik, Dokument und Neuordnung.....	S.98
5.3.1. Christoph Klimke, „Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“.....	S.98
5.3.2. Rimini Protokoll, „Peymannbeschimpfung. Ein Training“.....	S.102
6. Resümee.....	S.108
7. Literatur.....	S.110
7.1. Primärliteratur.....	S.110
7.2. Sekundärliteratur und Primärwerke anderer Autor_innen.....	S.110
7.3. Internetquellen.....	S.116
8. Abstract.....	S.118
9. Lebenslauf.....	S.120

1. Einleitung

„Der Dialog mit den Toten darf nicht abreißen, bis sie herausgeben, was an Zukunft mit ihnen begraben worden ist.“¹

Die Idee zu diesem Text entstand aus der praktischen Theaterarbeit und ist der persönlichen Suche nach politischen Ausdrucksformen in der theatralen Praxis auch über weite Strecken verbunden, bzw. durch diese bedingt.

Der Diplomarbeit zugrunde liegen die Fragen danach, was politisches Theater, was überhaupt politisch ist oder sein kann, ob die RAF politisch oder nur ein Politikum war und ob diese Welt von Theatermacher_innen noch als eine zu verändernde, zu verbessernde gesehen wird.

Die Arbeit bedient sich einer Hybridform der Analyse, da sie eigentlich mit der Methode der textimmanenten Interpretation operiert, in einigen Fällen jedoch kein „physischer“ Text vorhanden ist und so das gesprochene Wort im Moment der Aufführung (bzw. die Aufzeichnung dessen) als „Text“ dienen muss, was unter anderem Fragen zur Theorie der Autor_innenschaft aufwirft.

Nach einem kurzen geschichtlichen und begriffsdefinitorischen Abriss über den Terrorismus behandelt der erste Teil skizzenhaft die Geschichte der RAF als (Selbst-) Inszenierungsgeschichte. Darauf aufbauend untersucht der zweite Hauptteil Inszenierungen von RAF-Historie am Beispiel von Theaterstücken, die sich inhaltlich mit der Rote Armee Fraktion beschäftigen. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt dabei auf der Frage ob und in welchem Ausmaß es sich bei den einzelnen behandelten Stücken um Theater, das sich als politisch verstehen lässt, handelt, bzw. auf welche Art und Weise sich dies äußert.

Fällt in diesem Zusammenhang das Wort Mythos zwangsläufig des Öfteren, wird der Begriff hier lediglich als Arbeitsbegriff verwendet, da wohl oder übel sich der Text sonst voll und ganz auf den gesamten philosophisch-kulturwissenschaftlichen Diskurs des „Mythos“ begründen und somit auch beschränken müsste.

Diese Arbeit mag zu Anfang vielleicht wie detailreiches Stückwerk wirken, jedoch ist es wichtig, die in vielen Zungen geführte Debatte, die Vermengung der Meinungen

¹ Müller, Heiner: Gesammelte Irrtümer. Interviews und Gespräche. Bd.2. Hg. v. Gregor Edelmann.- Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1990. S.64.

aus denen heraus, oder gegen die die hier behandelten Stücke geschrieben wurden, zumindest in Ansätzen zu kennen, um ein Verständnis für Inhalt, Intention und Wirkung, die sie hervorrufen (oder auch nicht), entwickeln zu können.

Die Beschäftigung mit der RAF von wissenschaftlicher, medialer und künstlerischer Seite, in nationaler und internationaler Hinsicht, ist eine derart extensive (und intensive), dass man nicht umhinkommt, Auslassungen zu tätigen. Diese Arbeit ist sich ihrer Unvollständigkeit mehr als bewusst. Mitunter auch schmerzlich.

Schließlich wird im Sinne der Queer Theory im Text die Form des „Gender Gaps“ als Mittel einer geschlechtergerechten Sprache angewandt.

2. Terrorismus

2.1. Schwierigkeiten

Die Auseinandersetzung mit dem Phänomen RAF führt relativ schnell dazu, sich Fragen zu (Selbst-)Legitimation, (eigener) Positionierung, bzw. dem Blickwinkel, von dem aus man sich der Thematik nähert, zu stellen. Rasch wird ersichtlich, dass die öffentliche Debatte zu den Geschehnissen zwischen 1968² und 1998 nach wie vor von hoher Emotionalität geprägt ist und es somit immer noch schwierig ist, sich sachlich mit der Thematik zu befassen. Daraufhin stellt sich jedoch ebenso die Frage, inwieweit so etwas aus künstlerischer Sicht überhaupt wünschenswert wäre. Gemeint ist hierbei aber viel mehr die Position der Rezeption, die in der Beschäftigung mit der RAF in den meisten Fällen zu schnell von einer Mythisierung und Popularisierung der Täter zulasten der Opfer und ihrer Hinterbliebenen ausgeht.³

Für die Arbeit erscheint eine Kontextualisierung nötig zu sein. Was war die RAF: Stadtguerilla, Terroristen, Bande, fehlgeleitete Idealisten, brutale Avantgarde? Waren sie eine revolutionäre oder rein gewalttätige Gruppe? War die RAF politisch oder nur ein Politikum?

² bzw. 1972, zählt man die Frankfurter Kaufhausbrandstiftung noch nicht zur Geschichte der RAF im engeren Sinne;

³ Vergleiche hierzu z. B. die im Feuilleton geführten Debatten um die Ausstellung in den Berliner Kunstwerken, oder die Kontroversen im Vorfeld der Uraufführung von Elfriede Jelineks Stück *Ulrike Maria Stuart*;

Bevor es um die Beschäftigung mit der künstlerischen Verarbeitung der Personen und Geschehnisse geht, soll daher ein kurzer Abriss des Begriffsuniversums helfen, eine Einordnung der RAF zwischen Selbst- und Fremddarstellung zu versuchen.

Die Schwierigkeiten bei Begriffsbestimmung und –abgrenzung von Terrorismus werden in der Forschungsliteratur fast durchgängig bemängelt.⁴ Wie könnte auch etwas, das durch die Geschichte so unterschiedlich in Bezug auf Voraussetzungen, Anliegen und Mittel ausgerichtet war und ist, auf eine einfache Formel zu reduzieren sein? Daraus folgend kann mit Walter Laqueur festgehalten werden, dass es „den *Terrorismus nicht gibt, sondern eine Vielzahl an Terrorismen*“⁵. Diese Terrorismen werden von der Forschung – wie im Folgenden näher erläutert – unter verschiedenen Gemeinsamkeiten subsumiert und kategorisiert.

Interessant wäre, so scheint mir, der bisher noch nicht unternommene Versuch, die internationalen Verbindungen, genommenen Anleihen und Hilfestellungen, die terroristische Vereinigungen untereinander im Bezug auf Ausbildung, Geld, Waffen, Infrastruktur, u.ä. „pfliegten“ zu eruieren und gesammelt darzustellen.

Eine anders gelagerte Schwierigkeit ergibt sich aus einem Faktum, das Charles Townsend in seinem kurzen Band zum Thema treffend formuliert: „*Terrorismus hat etwas an sich, das, wie durch Zauberhand, die durch ihn bewirkte Bedrohung aufbläst, weit über sein tatsächliches physisches Maß hinaus.*“⁶

Die damit einhergehende Problemstellung in der Beschäftigung mit Terrorismen, die der Kriminologe und Soziologe Henner Hess wie selten jemand vor ihm in einer fast drastischen Deutlichkeit formuliert, ist, dass

„[d]ie Auseinandersetzung um das Thema dazu intellektuell ärgerlich [war], weil sie an einem mediengerechten Oberflächen-Phänomen ansetzte und wenig Neigung zeigte, von ihm ausgehend zu einem besseren Verständnis jener Gesellschaften zu gelangen, die diese Form des politischen Kampfes hervorbringen.“⁷

Weiters verweist Hess darauf – und das ist keineswegs neu – dass Terrorismus dazu „benützt“ wird, (gesellschafts-)politische Ziele durchzusetzen⁸. Dies trifft auf die

⁴ vgl. z.B.: Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter: Mythos Terrorismus: Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung. In: Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September.- Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. (= Jahrbuch Literatur und Politik Bd. 1) S.7-18, hier S.7.

⁵ Laqueur, Walter: Krieg dem Westen. Terrorismus im 21. Jahrhundert.- Berlin: Propyläen 2003. S. 8.

⁶ Townsend, Charles: Terrorismus. Stuttgart: Reclam 2005. S.9.

⁷ Hess, Henner: Angriff auf das Herz des Staates. Soziale Entwicklung und Terrorismus. 1.Bd. v. 2.- Frankfurt a. Main: 1988. S.9.

⁸ ebd.

derzeitige Sicherheitsdebatte ebenso zu wie auf die 1970er Jahre und den Aufbau des computergestützten Überwachungsapparats des Bundeskriminalamts unter Horst Herold⁹, sowie die erstmalig eingesetzte Methode der Rasterfahndung in der BRD.

Es ist eine berechnete Frage, wie einem Phänomen adäquat begegnet werden kann, ohne einerseits eine bestehende Bedrohung zu verharmlosen, andererseits aber nicht mit Bomben auf Spatzen zu schießen, bzw. überzureagieren, wie am Beispiel der immer lückenloser werdenden Überwachung der Bevölkerung mit gleichzeitiger Nicht-Verhinderbarkeit von Anschlägen oder Verbrechen ersichtlich wird. Und schlussendlich genau das erreicht, was der Terrorismus bewirken will: Angst und Schrecken zu verbreiten.

Ebenso gefährlich für eine Auseinandersetzung sind (rein) psychologische Zugänge, vor denen auch Henner Hess warnt:

„Wenn sich die Diskurse vom »Terrorismus« auf die »Terroristen« wenden und die so als Problem lokalisierten Personen als mit psychischen Problemen belastet interpretieren lassen, ist auch schon klargestellt, daß die Lösung des Problems darin besteht, daß man dieser Person habhaft wird und allenfalls sie und ihre psychischen Probleme behandelt. Man muß dann das, was sie treibt, nicht politisch ernst nehmen. [...] Das Problem wird isoliert – zuerst auf die Person, dann als Person.“¹⁰

Da es in der künstlerischen Auseinandersetzung oftmals der Fall ist, dass die „Beweger“ statt der Bewegung im Fokus stehen, wird zu untersuchen sein, ob und wie sich das auf Intention und Wirkung der Texte überträgt.

Hess hält einen psychologischen Zugang nur auf einer Vergleichsbasis (mit politischer Macht, dem BKA als „Gegenbewegung“, etc.) für sinnvoll und rät dazu, in Prozessen zu denken und Abläufe zu vergleichen, anstatt aus einer einzelnen Disziplin heraus zu operieren und so ein „Stückwerk“ aus verschiedenen Debatten zu erhalten¹¹.

Auch Laqueur bemängelt die erwähnte Emotionsbelastung der Diskussion um den Terrorismus, die er als Hindernis für das Verständnis der Thematik sieht¹² und wenn man schlussendlich berücksichtigt, wie geflügelt Aussagen wie: „*Des einen*

⁹ Das theatrale Potenzial, das das Antagonistenpaar Horst Herold und Andreas Baader bieten würde, wurde bis auf die filmische Darstellung in *Baader* (2002, R: Christopher Roth), wo Herold unter dem Decknamen Kurt Krone auftaucht, bisher wenig ausgeschöpft. Eine Publikation von Dorothea Hauser aus dem Jahr 1997 (zeitgerecht zum nächsten »Jahrestag« 2007 bei Rowohlt neu aufgelegt) gibt unter dem Titel *Baader und Herold. Beschreibung eines Kampfes*. vor, genau dies zu untersuchen, bleibt aber einer schnöden Nacherzählung biographischer Fakten verhaftet.

¹⁰ Hess, a.a.O. S.11.

¹¹ vgl. ebd. S.11ff.

¹² vgl.: Laqueur, a.a.O.

Terroristen ist des anderen Freiheitskämpfer“, oder *„Die Terroristen von gestern sind die Staatslenker von morgen“* geworden sind, so erscheint es immer wichtiger, das begriffliche Terrain, in dem man sich aufhält und das von verschiedenen Seiten eingenommen wird, zu kennen, denn: *„[...] die Diskussion über die Verwendung der Begrifflichkeiten [enthält] bereits den Diskurs um die politischen Inhalte und Standpunkte.“*¹³

2.2. Exkurs: Vorsicht (Teil I)

„Grundsätzlich bieten Analysen des Terrorismus immer Spielraum für Interpretationen, es dürfen daher keine endgültigen Wahrheiten erwartet werden. Ein Autor bezieht immer Stellung: sei es, weil er sich auf bestimmte Aspekte eines Sachverhalts konzentriert und andere ausblendet, sei es, weil sich historische Zusammenhänge im Rückblick oft nicht mehr rekonstruieren lassen.“¹⁴

Daran anschließend verweist Andreas Elter in seiner Studie zu Recht darauf, dass von einem unvoreingenommenen Blick nur selten auszugehen ist und politische oder sonstige Anschauungen die Betrachtungen einfärben¹⁵. Der daraus zu ziehende Schluss ist, immer mitzudenken, wer die schreibende Position ist, aus welchem geistigen, politischen (oder im Falle der RAF auch familiären) Umfeld sie kommt und welche Urteile oder in manchem Fall auch Vorurteile sich daraus ergeben. Dabei darf auch die Bedeutung der zu treffenden Wortwahl nicht unterschätzt werden. An der „Front“ des Begriffsdschungels, voll versteckter Chiffren und linguistischer Landminen, ist schnell klar, auf welcher Seite dieses rhetorischen Stellvertreterkrieges der oder die Schreibende steht. So wird beispielsweise in einer Publikation von Wilhelm Dietl¹⁶, Rolf Hirschmann und Rolf Tophoven¹⁷ schnell ersichtlich, dass statt einer Distanz wahren, sachlichen Auseinandersetzung, eher der an Hetze erinnernde Wild-West-Jargon der Bild Zeitung gebraucht wird: von der häufigen

¹³ Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien.- Frankfurt am Main: Edition Suhkamp 2008. S.20.

¹⁴ ebd. S.13.

¹⁵ vgl. ebd.

¹⁶ einem Journalisten (Süddeutsche Zeitung, Spiegel, Stern, Focus), der nebenbei zwischen 1982 und 1992 als Geheimagent für den deutschen Auslandsnachrichtendienst tätig war und vom BND geoutet wurde, nachdem er einem BND-Dissidenten namens Norbert Juretzko geholfen und mit ihm ein Buch unter dem Titel *Deckname Dali. Ein BND-Agent packt aus* publiziert hatte. (vgl. u.a. meinparteibuch.com)

¹⁷ Dietl, Wilhelm/ Hirschmann, Rolf/ Tophoven, Rolf: Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe.- Frankfurt am Main: Eichborn 2006.

Verwendung des Terminus „Bande“¹⁸, zu wertenden Zusätzen („brutal ermordet“, „angeblich imperialistisch und kapitalistisch durchseuchte Gesellschaft“¹⁹). Arbeiten wie diese werden jedoch auch in der Forschung als „unterkomplex“ bezeichnet.²⁰

2.3. Begriffsgeschichte

Der Begriff Terrorismus leitet sich ab von lat. *terreo*: schrecken, erschrecken, abschrecken²¹; Terror als gesellschaftsverändernde Kraft erlangte mit der Jakobinerbewegung im Frankreich der Revolution des 18. Jahrhunderts erstmals an Bedeutung. Im Unterschied zur heutigen Verwendung war das Wort für das sich mobilisierende Proletariat positiv konnotiert als „Motor der Revolution“ und „Sinnbild von Patriotismus“²². Terror, der den idealistischen Background hatte, dass *„jeder einzelne Staatsbürger auf seinen privaten Eigennutz verzichtete und nur das Interesse der Allgemeinheit im Auge hatte.“*²³

So könnte man den Terror der französischen Revolution, der knapp 40.000 Opfer forderte²⁴, wohl als einen exekutiven Arm des Idealismus bezeichnen. So auch Robespierre in einer Rede im Nationalkonvent vom 5. Februar 1794 mit dem Titel „Über die Grundsätze der politischen Moral, die den Nationalkonvent bei der inneren Verwaltung der Republik leiten sollen“:

„Wehe dem, der es wagt, das Volk selbst mit Terror zu regieren; der Terror darf sich nur gegen seine Feinde richten! Wenn in friedlichen Zeiten der Kraftquell der Volksregierung die Tugend ist, so sind es in Zeiten der Revolution Tugend und Terror zusammen. Ohne die Tugend ist der Terror verhängnisvoll, ohne den Terror ist die Tugend machtlos. Der Terror ist nichts anderes als die unmittelbare, strenge und unbeugsame Gerechtigkeit, er ist also eine Emanation der Tugend.“²⁵

¹⁸ Auf die Implikationen von „Bande versus Gruppe“ wird in Kapitel 2.11.6. noch näher eingegangen.

¹⁹ Dietl et al., a.a.O. z.B. S.69, S.76.

²⁰ vgl.: Straßner, Alexander: Sozialrevolutionärer Terrorismus: Typologien und Erklärungsansätze. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden 2008. S.9-33, hier S.9.

²¹ Bader, Erwin: Terror und Terrorismus als Thema.- In: Bader, Erwin (Hg.): Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit.- Frankfurt am Main: Peter Lang. Int. Verlag der Wissenschaften 2007. S.13-34, hier S.27.

²² Grab, Walter: Jakobinismus und Demokratie in der Geschichte und Literatur. 14 Abhandlungen. Mit einer Einführung von Hans Otto Horch. Bd.2.- Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998. (Forschungen zum Junghegelianismus. Quellenkunde, Umkreisforschung, Theorie, Wirkungsgeschichte. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt und Lars Lambrecht) S.32.

²³ ebd. S.44.

²⁴ ebd. S.46.

²⁵ Robespierre, Maximilien: Ausgewählte Texte. Aus dem Französischen von Manfred Unruh.- Hamburg: Merlin 1971. S.599 u. S.594.

181 Jahre später, am 13.03.1975, bezeichnet Helmut Schmidt, Bundeskanzler der BRD, vor dem Deutschen Bundestag die RAF erstmals als „Baader-Meinhof-Terroristen“²⁶ und erklärt, was dieser Begriff impliziert:

„[...] der Terrorist will sich [...] in unsere Gesellschaft nicht einfügen. Im Gegenteil, er will sie umstürzen, und er läßt sich auch durch noch so hohe Strafen, [...] nicht abschrecken; denn er ist ja bereit, aus Fanatismus sein Leben wegzuzerfen.“²⁷

In diesem Zitat macht sich ein Bedeutungswandel bemerkbar, von einer aus der Gesellschaft und für die (oder einen Teil der) Gesellschaft handelnden Bewegung zu einem außen stehenden Phänomen, einer Randerscheinung. Gekennzeichnet durch ein sie von Allem ausschließendes Merkmal: den Willen, ihr Leben zu geben. Die Verwendung des Begriffs „Fanatismus“ rückt sie noch zusätzlich in den Dunstkreis einer pathologischen Diagnose.

2.4. Formen des Terrorismus

2.4.1. Terror versus Terrorismus

In der derzeitigen Diskussion werden die Begriffe Terror und Terrorismus häufig identisch verwendet. Will man aber differenzieren, so versteht man unter Terror jene Formen von Gewalt, die von einer Machtposition, der Staatsführung, einer diktatorischen Person auf die Bevölkerung ausgeübt werden, während im Terrorismus die Gewalt von machtlosen (im Sinne nicht staatstragender) Positionen gegen die Führung oder bestimmte Gruppen verübt wird. Oder, wie es Erwin Bader beschreibt, Staatsterror hat den Zweck der Stabilisierung, während Terrorismus Destabilisierung erreichen will.²⁸

2.4.2. Terrorismus versus Guerillakrieg

Die Unterscheidung zwischen Terrorismus und Guerillaorganisationen ist von Bedeutung, da sich die RAF in ihrem Selbstverständnis immer zu letzteren zugehörig fühlte und sich auch in ihren Schriften eingehend mit Konzept und Handlungsweise

²⁶ Stötzel, Georg/ Eitz, Thorsten: Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln. Unter Mitarbeit von Astrid Jährling-Marienfeld, Lea Plate u.a. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage.- Hildesheim: Georg Olms Verlag 2003. S.369.

²⁷ ebd.

²⁸ vgl. Bader, a.a.O. S.28.

einer sogenannten Stadtguerilla auseinandersetzte, die versuchte, diese traditionell in ländlichen Gebieten vorherrschende Form von Freiheitskampf auf urbane Gesetzmäßigkeiten zu übertragen. Vereinfacht dargestellt ist der Unterschied zwischen Terrorismus und Guerilla ein territorialer: „*Der Guerillero will den Raum, der Terrorist dagegen das Denken besetzen.*“, schrieb Franz Wördemann in den Siebziger Jahren²⁹.

Terroristische Gruppierungen haben im Gegensatz zur Guerilla „*keine Möglichkeit, tatsächlich die politische Macht zu übernehmen.*“³⁰ und wollen dies in den allermeisten Fällen auch nicht.

Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass die Guerilleros und Guerilleras zumindest teilweise auf Zuspruch und Unterstützung aus der (armen) Bevölkerung bauen konnten, was Alexander Straßner zu dem Schluss führt, dass das sozialstaatliche Netz der Bundesrepublik breite Unterstützung für die RAF verunmöglicht hat, da es kein „*pauperisiertes Lumpenproletariat oder eine verarmte Landbevölkerung als revolutionäres Subjekt*“ gab und in Westeuropa „*generelle Unzufriedenheit [...] [als] kollektives und leicht entzündliches prärevolutionäres Ressentiment*“ fehlte.³¹

Inspirationsquelle dafür, was es heißt, ein Revolutionär im Sinne der Stadtguerilla zu sein, bot der RAF das 1969 geschriebene „*Minihandbuch des Stadtguerilleros*“ des brasilianischen Revolutionärs Carlos Marighella³²:

„[...] seine Praxis ist die des Untergrunds. Die moralische Überlegenheit ist die Stütze des Stadtguerillero, mit der er seine wichtigste Pflicht erfüllen kann, nämlich anzugreifen und zu überleben. Dazu muss der Stadtguerillero auf seinen Erfindungsgeist zurückgreifen, jene Fähigkeit, ohne die er nicht in der Lage wäre, seine revolutionäre Rolle auszuüben.“

Interessant wird es, nimmt man diese Texte wörtlich und geht vom revolutionären Subjekt als einer Rolle aus, die erst erlernt werden muss. Das Minihandbuch bietet die nötigen Regieanweisungen für die revolutionäre Selbstinszenierung, um in diesem Drama – zumindest ein paar Auftritte lang – bestehen zu können. Das am meisten benötigte Talent hierfür, heißt es, sei der Erfindungsgeist, also die Fähigkeit, in

²⁹ zit. nach: Elter, a.a.O. S.21.

³⁰ Straßner, a.a.O. S.15.

³¹ ebd. S.16.

³² im Folgenden zitiert nach: <http://www.st.gallen.ch/anstadt98/guerillero.asp> (16.02.2010), vollständiger Abdruck des spanischen Originals: <http://www.marxists.org/espanol/marigh/obras/mini.htm> (16.02.2010)

unvorhergesehenen Situationen zu improvisieren. Auch die körperliche Verfassung und das Impersonifizieren verschiedener Rollen sind von Bedeutung:

„Er muss ein guter Läufer sein, muss Müdigkeit, Hunger, Regen und Hitze ertragen können. Er muss Wache halten und sich verstecken, sich verkleiden und jeder Gefahr ins Auge sehen können.“

Neben Rollenbeschreibungen gibt Marighella auch konkrete Anweisungen, wo der Feind zu treffen sei, nämlich zuallererst im „*Nervensystem des Kapitalismus*“, dem Bankennetz, was ebenso die nützliche Komponente erfüllt, die Finanzierung und Bildung der Infrastruktur für die Gruppe sicherzustellen und „*als eine Art Vorexamen, in dem die Technik der Revolution erlernt wird*“, gesehen werden kann. Auch an dieser Stelle fällt die fast spielerische Wortwahl auf, die sich in anderen Passagen einer regelrechten Euphemisierung bedient, wie sie auch von der RAF in Bezug auf ihre Taten angewandt wurde. So zum Beispiel wenn es vom Guerillero heißt, dass er sich „*auf die physische Beseitigung der Agenten der Repression konzentriert und sich 24 Stunden am Tag der Enteignung der Enteigner des Volkes widmet*.“ In den Texten der RAF liest man dementsprechend von Volksgefängnis und Volksgericht statt von Entführung und Mord.

Und um schließlich auch neue Zielgruppen für den Kampf zu erschließen, beziehungsweise klarzustellen, dass es sich um eine Form der Avantgarde handelt³³, wird als neue „Bereicherung“ für die Sache auf die Möglichkeiten des intellektuellen, sowie des „Künstler-Stadtguerilleros“ hingewiesen.

2.4.3. Gängige Einteilungen von Terrorismus

Ein in der Literatur gängiges Schema zur (groben) Einteilung terroristischer Strömungen nennt drei, sich großteils selbst erklärende Untergruppen³⁴: den religiös motivierten Terrorismus, der sich gegen territoriale oder kulturelle Unterdrückung wendet oder persönliches Heil im Jenseits erhofft, den ethnisch-nationalistischen Terrorismus, der Staatsbildungen oder gewisse Autonomierechte bezweckt, und den sozialrevolutionären Terrorismus, der politische und/oder gesellschaftliche Veränderungen bezwingen will. Nach anderen Kriterien, nämlich nach

³³ auf diese Selbstsicht verweisen auch: Galli/ Preußner, a.a.O. S.7.

³⁴ siehe dazu z.B. Straßner, a.a.O. S.18-20.

geographischen, unterscheidet zum Beispiel Andreas Elter³⁵. Dieser kategorisiert in einen „internen oder nationalen, bzw. klassischen Terrorismus“, einen „internationalen oder externen Terrorismus“, einer globalen Form, bei der Täter_innen und Opfer unterschiedlicher Nationalität sind, sowie einen „transnationalen Terrorismus“ als Subkategorie des internationalen, bei dem verschiedene Nationalitäten in einer Ideologie geeint sind.

Auch Elter zieht die bereits erwähnte Trennlinie zwischen Terror und Terrorismus und weist dabei besonders auf deren unterschiedliche Form der Medien-Nutzung für ihre Zwecke hin:

„Während totalitäre Staaten in der Regel versuchen werden, die Medien zu kontrollieren, zu zensieren oder gleichzuschalten, sind Untergrundgruppen zur flächendeckenden Verbreitung ihrer Botschaften auf freie und unzensierte Medien angewiesen.“³⁶

Elter analysiert die „Medienarbeit“ der RAF und anderer terroristischer Gruppen und vertritt – indem er den Soziologen Peter Waldmann paraphrasiert – die wichtige These, dass es sich bei Terrorismus um eine Kommunikationsstrategie handle³⁷. Im Weiteren erarbeitet er eine detailreiche Arbeitsdefinition des Terrorismus³⁸, die an dieser Stelle jedoch zu weit führen würde. Auch Erwin Bader kommt zu dem Schluss, dass die massenmediale Wirkung zu einem Primärziel terroristischer Akte geworden ist:

„Es kommt [...] auf die Nachricht des Schreckens an und auf das Erschrecken durch die Nachricht, damit der Terror seine Wirkung erzielt. Terror ist eine Methode der Inszenierung und Mythologisierung, die sich die Öffentlichkeit zunutze macht. Solange die Aufgeregtheit über die Gelassenheit herrscht, wird der herrschen, der die Aufgeregtheit am besten lebt oder auch nur mimt.“³⁹

Dadurch kann schlussendlich erreicht werden, dass die Legitimation des sogenannten „Systems“, also der staatlichen Führung, durch provozierte (Über-) Reaktion hinterfragt und womöglich destabilisiert wird.

³⁵ vgl. Elter, a.a.O. S.25-27.

³⁶ Elter, a.a.O. S.12.

³⁷ vgl. ebd. S.11.

³⁸ ebd. S.24f.

³⁹ Bader, a.a.O. S.17.

2.4.4. Kriege, Staaten, Strategien

Kurz soll nun noch betrachtet werden, wie „der Staat“ mit Terrorismus umgeht, wie er versucht, der Lage Herr zu werden, bzw. den terroristisch Agierenden dadurch in die Hände spielt.

Eine erstaunliche Form, verbal mit dem Thema umzugehen, ist die damals wie heute in exorbitantem Maß verwendete Kriegsmetaphorik⁴⁰. Dass die RAF von „bewaffnetem Kampf“, der „Fraktion“ (einer Armee), die sie bildet und politischem bzw. Kriegsgefangenenstatus spricht, ist als Taktik eines David gegen Goliath erkennbar und stellt eine kleine Gruppe Einzeltäter_innen in einen größeren Kontext. Dass die betroffenen Staaten innerhalb desselben Begriffsuniversums zurückschlagen, hat eine fast absurde Komponente und vergrößert die bestehende Bedrohung unverhältnismäßig.

Auch Andreas Elter hinterfragt das zum Logo gewordene „Krieg gegen den Terror“ und ein damit impliziertes militärisches Vorgehen gegen ein Abstraktum⁴¹. Dass dies eine durchaus gängige Praxis darstellt, zeigen die weiteren Fronten, an denen Regierungen ihre Kriege zu führen scheinen, sei es gegen den Hunger, gegen Drogen oder tödliche Krankheiten. Was dadurch bezweckt werden könnte, ist eine Verschiebung von Bedrohungen, die primär ein Ohnmachtsgefühl erzeugen, hin zu einer besiegbaren, beziehungsweise grundsätzlich greifbaren Gegnerschaft. Ein weiterer Vorteil dieser „Kriegsführung“ ist eine generelle Komplexitätsreduzierung: Viele unterschiedliche Aspekte und Schwierigkeiten werden auf zwei Fronten verteilt – und nur zwei:

„Das medizinische und/oder sozial definierte Ziel-Problem (und seine „Verkörperung“) werden zu einem zu vernichtenden *Kriegsgegner*. Dieser *Strategie* haben sich alle Beteiligten unterzuordnen. Wer sie infragestellt oder behindert, wird zum Verräter und damit selbst Teil des *Feindes*. Kompromisse sind sinnlos, da sie nur den *Feind* begünstigen.“⁴²

⁴⁰ wobei dies natürlich kein Einzelfall ist; Begriffe, die ursprünglich aus dem militärischen Umfeld kamen, haben in unterschiedliche Bereiche des täglichen Sprachgebrauchs Eingang gefunden, so beispielsweise die Bezeichnung „Blockbuster“, die im Zweiten Weltkrieg für eine große Bombe gebraucht wurde, oder das Wörtchen „ok“, das – hier gibt es jedoch verschiedene Versionen – als Kürzel für „zero killed“ verwendet wurde;

⁴¹ vgl. Elter, a.a.O. S.10.

⁴² Musolff, Andreas: Terrorismus im öffentlichen Diskurs der BRD: Seine Deutung als Kriegsgeschehen und die Folgen. In: Weinbauer, Klaus/ Requate, Jörg/ Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.): Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren.- Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2006. (= Campus Historische Studien Bd. 42) S.302-319, hier S.303.

Darin sind sich beide Gefechtsgegner einig und waren es schon zu Zeiten des bundesdeutschen Terrorismus. Auch die RAF kannte keine Zwischenstufen, es gab nur sie oder das System, die Menschen oder die „Schweine“: *„Zwischen uns und dem Feind einen klaren Trennungsstrich ziehen!“*, wie sie Mao Zedong am Beginn ihres Konzepts der Stadtguerilla zitieren und dies auch in den Gefängniskassibern unentwegt weiter fordern, um eine Einheit innerhalb der Gruppe zu wahren. Das von George W. Bush allzu häufig bemühte „Entweder du bist für uns oder du bist gegen uns“⁴³ war also eine ebenso geläufige Taktik der 1970er Jahre und lautete im Falle der RAF: *„entweder du bist ein teil des problems oder du bist ein teil der lösung. DAZWISCHEN GIBT ES NICHTS.“*⁴⁴

Andreas Musolff erklärt, dass, wenn die Bevölkerung glauben gemacht wird, es bestehe ein Kriegsgegner, nimmt es leichter einen „Ausnahmestand“ an, der auch ihre (Freiheits- und Privatsphäre-)Rechte beschneidet⁴⁵. Somit ergeben sich für den Staat Vorteile daraus, eine terroristische Kriegserklärung anzunehmen.

Vor allem aber befand sich die BRD der 1960er und 1970er Jahre in einem eskalierenden Krieg der Worte, wo die Verwendung bestimmter Begrifflichkeiten determinierte, auf welcher Seite der/die Sprecher_in stand. Dieses hochemotionalisierte Wortgefecht führte auch bei arrivierten Historikern wie Golo Mann mitunter zu verbalen Entgleisungen:

„Man befindet sich in einer grausamen und durchaus neuen Art von Bürgerkrieg. Ob die Angreifer zwölfhundert oder zwölftausend Mordbuben und Mordmädchen sind, ist dabei gleichgültig. [...] und auch nur zwölfhundert zu allem entschlossene Mörder, fähige, schlaue, phantasiebegabte Menschen, hinter sich den internationalen Terrorismus und sein Milliardenvermögen, sind stark genug, den Staat zu zerbrechen, wenn man mit ihnen verfährt wie bisher. [...] Wir befinden uns im Krieg, wir stehen zum Töten entschlossenen Feinden gegenüber. Und an diesem Krieg ist die Bundesrepublik Deutschland unschuldig wie ein Engel.“⁴⁶

Auffällig ist hier, neben der Bedrohung, die zu apokalyptischem Ausmaß aufgeblasen wurde, die Spitze gegen Heinrich Böll mit der potenzierten Analogie zu den „6 gegen

⁴³ „You are either with us, or against us“, berichtet z.B. CNN am 6. November 2001 von einer Rede des damaligen Präsidenten. Vgl.: <http://archives.cnn.com/2001/US/11/06/gen.attack.on.terror/> (18.08.2010)

⁴⁴ Holger Meins in einem Brief mit dem Titel „die waffe mensch“ vom 05.06.1974.- In: Bakker Schut, Pieter H. (Hg.): das info. Brief der Gefangenen aus der RAF 1973-1977.- Kiel: Neuer Malik Verlag 1987. S.66.

⁴⁵ vgl. Musolff, a.a.O. S.303.

⁴⁶ Golo Mann nach der Schleyer-Entführung in der WELT, 07.09.1977, zit. nach: Musolff, a.a.O. S.304

60 Millionen⁴⁷. Die Bild-Zeitung unterstützte die Kriegs-Rhetorik naturgemäß, während die Linke ihre eigenen Schlagwörter prägte, allen voran: der „Widerstand“:

„Mit dem Wort Widerstand verwendete sie ein politisch-moralisches Hochwertwort, das die Gegenwehr gegen eine illegitime Herrschaft kennzeichnete, mit impliziter Referenz auf die Versuche, das Hitler-Regime zu stürzen.“⁴⁸

Auch die Termini vom anti-imperialistischen Kampf, dem internationalen Großkapital oder der berüchtigten „klammheimlichen Freude“⁴⁹ sind Posten auf diesem Kriegsfeld. Jede neue Besetzung der Worte, die errungene Deutungshoheit über manche Begrifflichkeiten erscheint wie eine gewonnene Schlacht.

Nicole Colin bringt diese Debatte auf den Punkt:

„Anders formuliert ist der Terrorismus als solcher kein selbständig greifbares Phänomen, sondern eine soziale Konstruktion, die erst durch einen Kommunikationsprozess zwischen den „Terroristen“ und dem Rest der Gesellschaft entsteht.“⁵⁰

3. Eine kleine Inszenierungsgeschichte der RAF

Die Beschäftigung von Autor_innen mit der Roten Armee Fraktion, besonders mit der sogenannten ersten Generation, ist oftmals eine biographische, historische oder scheinhistorische. An dieser Stelle ist kein Platz, auch nur annähernd alle Geschehnisse dieser Zeit von 1968⁵¹ bis 1977 aufzulisten, aber Grundzüge dessen, was mit und durch die Protagonist_innen passierte, sollen doch kurz skizziert werden. Warum sich Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Andreas Baader, die in den behandelten Stücken besonders stark vertreten sind, anscheinend am besten eignen, theatrale Figuren oder Stellvertreter_innen zu werden, mag abgesehen davon, dass sie bis heute am bekanntesten sind, damit zu tun haben, dass sich mit den Idealen, die sie

⁴⁷ Böll, Heinrich: Will Ulrike Gnade oder freies Geleit.- In: Der SPIEGEL, 10.01.1972; siehe dazu auch: Heinrich Böll. Freies Geleit für Ulrike Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen. Zusammengestellt von Frank Grützbach.- Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972.

⁴⁸ Musolff, a.a.O. S.305.

⁴⁹ die anonym in der Zeitschrift des Göttinger AstA als Reaktion auf Attentat und Mord an Generalbundesanwalt Siegfried Buback geäußert wurde und seitdem fast sprichwörtlichen Charakter bekommen hat;

⁵⁰ Colin, Nicole/ de Graaf, Beatrice/ Pekelder, Jacco/ Umauf, Joachim: Einleitung: „Terrorismus“ als soziale Konstruktion. In: Dies. (Hg.): Der »Deutsche Herbst« und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und Internationale Perspektiven.- Bielefeld: transcript 2008. S.7-13, hier S.9.

⁵¹ Die Frankfurter Kaufhausbrandstiftung 1968 sei hier schon zur Vorgeschichte gezählt, wenn auch die RAF als Organisation erst nach der Befreiung Andreas Baaders aus dem Gefängnis im Mai 1970 entstand.

in ihrer Anfangszeit vertraten, noch Überschneidungen mit intellektuellen und studentischen Kreisen ergaben. Dieses öffentliche Profil fehlte späteren Mitgliedern. Nicht missachtet werden darf auch ihr tragisches Potential, Antiheld_innen einer versuchten Revolution gewesen zu sein. Glamour, Scheitern und Gewalt eignen sich als Schablonen für vielfältige Projektionen und Genres, von Film Noir bis Romantikkitsch.

Ebenso wichtig erscheint es, das eminente Selbstdarstellungs- und Inszenierungsstreben der RAF aufzuzeigen. Die Geschichte der RAF ist die Geschichte eines Wechselspiels von Verbrechen und Popkultur (unter der Fahne eines utopischen Idealismus). Diese Popkultur trat in Form von imagebildenden Accessoires auf, wie ausgefallenen Samthosen, Lederjacken, Sportautos, die die Gruppe bevorzugt entwendete, und ihrer Sprache, einer Mischung aus intellektuell-philosophischem Zitatenschatz, vermengt mit einem filmisch anmutenden Gangsterjargon; einem harten Duktus, voller sexuell-pejorativer Ausdrücke. Man muss nicht lange nach filmischen Vorbildern für diese Teilaspekte ihres Lebensentwurfes suchen: James Dean und Marlon Brando, als Mischung ihrer Biographien und ihrer Filmrollen, (Selbst-) Darsteller von Misfits und Underdogs. Eine derartige wechselseitige Inszenierungsgeschichte ist uns beispielsweise auch aus der (nordamerikanischen) Mafia bekannt: Kurz umrissen wurden die ursprünglichen Verbindungen organisierten Verbrechens durch filmische Darstellungen wie in der „Godfather“-Trilogie dahingehend beeinflusst, dass sie begannen, Sprechweisen, Kleidungsarten etc. zu imitieren und sich einzuverleiben. Reflexionen über diese Selbstinszenierungen finden sich daran anschließend wiederum in der Populärkultur, zum Beispiel in der TV-Serie „The Sopranos“. Gezeigt werden soll mit diesem Beispiel die gegenseitige Beeinflussung, die sich nicht einseitig erschöpft, sondern ein dynamischer Prozess zu sein scheint. Der Inszenierungswille, der die RAF beherrschte, beschäftigt auch Gerrit-Jan Berendse. Er geht sogar so weit zu sagen, dass sich selbiger nicht auf ihr Erscheinungsbild und ihre Sprache beschränkte:

„On numerous occasions the Baader-Meinhof terrorists staged their actions as a combination of carnivalesque (almost hedonistic) happenings and didactic drama.“⁵²

⁵² Berendse, Gerrit-Jan: Aesthetics of (Self-)Destruction: Melville's *Moby Dick*, Brecht's *The Measures Taken* and the Red Army Faction. In: Giles, Steve/ Oergel, Maïke (Eds.): *Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From Sturm und Drang to Baader-Meinhof.*- Bern: Peter Lang 2003. S. 333-352, hier S.337.

Berendse spricht Aktionen an, verübt, um jene Menschen auf die Vietnamproblematik aufmerksam zu machen, die sich für gewöhnlich von Krieg und Genozid distanzieren und die Verantwortung dafür auf Andere abschieben⁵³. Beispiele hierfür sollen anhand dieser kurzen Geschichte der RAF in Form einer Inszenierungsgeschichte aufgezeigt werden.

3.1. Exkurs: Vorsicht (Teil II)

Wie bereits im Kapitel über den Terrorismus kurz erläutert wurde, ist es wichtig, sich in manchen Fällen über biographische Implikationen einer schreibenden Position bewusst zu sein. Geht es um die Ereignisse rund um die Geschichte der RAF, verstärkt sich dies noch mehr, da vieles, was als bekannt angenommen wird, von ehemaligen Protagonist_innen oder auch nur Randfiguren der Geschehnisse berichtet wird und man sich auf deren Darstellung – man ist geneigt zu sagen: „Überlieferung“ – verlassen muss.

Stefan Aust, Bekannter Ulrike Meinhofs aus deren Hamburger Zeit und ihrem journalistischen Umfeld, später mit Morddrohungen konfrontiert, weil er gemeinsam mit Peter Homann Meinhofs Zwillingstöchter aus einem Lager auf Sizilien zum Vater Klaus Rainer Röhl zurückbringt, bevor diese in ein Lager für palästinensische Waisenkinder gebracht werden⁵⁴, ist der Verfasser des „Baader-Meinhof-Komplex“, auch heute noch eines der Standardwerke zum Thema. Probleme ergeben sich daraus, dass Aust in vielen Fällen seine Quellen nicht darlegt und damit eine gewisse Deutungshoheit über das Thema beansprucht, der man nur durch intensive Recherche beikommen kann.

Butz Peters, ein weiterer Verfasser eines monographischen Werks zu den Geschehnissen darf wohl als revisionistischer Historiker bezeichnet werden⁵⁵. Peters

⁵³ vgl. ebd.

⁵⁴ Diese Version, die auch von Ulrike Meinhofs Tochter Bettina Röhl vertreten wird, ist nicht mehr gänzlich unumstritten. Die Meinhof-Biographin Jutta Ditfurth wehrt sich gegen die einseitige Darstellung und plädiert dafür, die zwiespältige Rolle Klaus Rainer Röhrs zu beachten und bemerkt, dass Ulrike Meinhof versuchte, die Kinder bei ihrer Schwester unterbringen zu lassen. Siehe dazu z.B.: Jüttner, Julia: Ulrike Meinhof hatte Angst um ihre Kinder. In: SPIEGEL ONLINE vom 07.05.2010 www.spiegel.de/panorama/0,1518,693383,00.html (12.07.2010)

⁵⁵ vgl. dazu z.B. Baer, Ulrich: The Afterlife of Terrorism in Photography: Astrid Proll's Baader Meinhof. Pictures on the Run 1967-1977. In: Baer, Ulrich/ Naumann, Barbara: Enden der Fotografie.- Köln. Böhlau Verlag 2006. (figurationen. gender literatur kultur. No 2/06) S.53-70, hier S.53-56.

ist Jurist, Journalist und Autor, Nachfolger von Eduard Zimmermann bei „Aktenzeichen XY... ungelöst“ und Fernsehreporter für das Magazin „Brisant“ bei der ARD. Womöglich kann angenommen werden, dass der etwas effekthaschende Ton, dessen er sich bedient, aus solcher Beschäftigung rührt. Auch kann bemängelt werden, dass er ebenso viele seiner Quellen nicht benennt und diese oft ähnlich wie bei Aust scheinen, womöglich übernommen wurden. Man weiß es nicht. Um den ersten hier vorgelegten Beschwerdepunkt zu veranschaulichen, einige Zitate aus der Publikation: Bereits das Vorwort wird vom Ton einer emotionsgeladenen Reportage beherrscht, die sich manchmal beinahe an ihre Leser_innen anbiedert. Zum Thema „Anti-Terror-Gesetze“ beschreibt er deren Auswirkungen, *„die zum Teil auch ganz normale Bürger betreffen. So wie Sie und mich.“*⁵⁶, und positioniert damit zwei oppositionäre Lager: die der Schuldigen und die der Unschuldigen, die unter ersteren zu leiden haben. Wie sonst nur in den Boulevardmedien sehr beliebt, übt sich Peters auch im Aufrechnen der für jene Unschuldigen entstandenen Kosten, also das Steuergeld des sprichwörtlichen „kleinen Mannes“: *„Niemand bekam in Deutschland eigens für sein Strafverfahren einen Gerichtssaal gebaut. Nur die RAF-Gründer [...]. Für sechzehn Millionen Mark.“*⁵⁷

Einer Bemerkung schenkt auch Ulrich Baer in seiner Analyse genauere Betrachtung: *„Ob es uns gefällt oder nicht: Die RAF ist ein Kapitel unserer Geschichte.“*⁵⁸

Ein launig anmutender Satz für jemanden, der sich um eine Aufarbeitung bemüht. Aber ist das überhaupt seine Absicht? Oder handelt es sich bei „Tödlicher Irrtum“ nur um eine sensationsgetriebene Chronik, die mit vielen Bilddokumenten versehen ist?

Sein eigenes Vorhaben beschreibt Butz Peters wie folgt:

*„Sie halten nicht den 528. Versuch in der Hand, den deutschen »Terrorismus« abschließend zu erläutern. Auch nicht das 324. Unterfangen, das Unerklärbare zu verlangen. Nämlich, was die RAF eigentlich genau wollte. Was vor Ihnen liegt, ist die Rekonstruktion dessen, was die RAF in Deutschland anrichtete.“*⁵⁹

Das erklärt sehr unmissverständlich, dass in diesem Werk nicht danach gefragt wird, warum es zum RAF-Terrorismus kommen konnte, oder welche Mechanismen in der damaligen Gesellschaft und Medienlandschaft herrschten und was diese bewirkten.

⁵⁶ Peters, Butz: Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF.- Berlin: Argon 2004. S.17.

⁵⁷ ebd.

⁵⁸ ebd. S.18.

⁵⁹ ebd.

Eine völlig sachliche und ent-emotionalisierte Berichterstattung und Debatte zum Thema sind also (noch) nicht möglich, falls so etwas denn überhaupt wünschenswert sein sollte. Daraus resultiert, dass man nicht umhin kommt, den persönlichen und/oder politischen Hintergrund der oder des Schreibenden mitzudenken, zu beachten, aus welcher Schattierung des Spektrums der oder die Autor_in kommt.⁶⁰

Wie schon festgehalten, sind solche Implikationen auf das Erzählverhalten nicht unbedingt negativ zu sehen, denn die Suche nach einer objektiven „Wahrheit“ wird ein zielloses Unterfangen bleiben und umso lohnenswerter ist es, eine Phase der Vergangenheit von so unterschiedlichen Blickwinkeln her betrachten zu können. Ein Konglomerat aus Geschichte und Geschichten und deren jeweiliger Subtexte.

3.2. Vorgeschichte: Deutschland im Jahre 1967

3.2.1. Kleines Land, Große Koalition

Die politische Situation, die Mitte bis Ende der 1960er Jahre in der BRD herrschte, diente als Nährboden für die aufkeimende Unruhe vor dem Sturm. Besonders das Faktum, dass es keine starke parlamentarische Opposition gegen die 1966 von CDU/CSU und SPD unter Kanzler Kurt Georg Kiesinger gebildete große Koalition gab, erzeugte von Beginn an Spannungen. Ein Eskalationspunkt war im Mai 1968 der Beschluss der Einführung einer Notstandsverfassung:

„Die Notstandsgesetze weiten im Verteidigungsfall, bei inneren Unruhen und Naturkatastrophen die Gesetzgebungskompetenz des Bundes sowie seine Weisungsbefugnisse gegenüber den Bundesländern aus. Außerdem erlauben sie die Einschränkung des Brief-, Post- und Fernmeldegeheimnisses sowie den Einsatz der Bundeswehr und des Bundesgrenzschutzes bei Unruhen im Inneren.“⁶¹

Neben den dadurch hervorgerufenen Ängsten im Zusammenhang mit einer befürchteten monopolischen Machtstellung des Bundes lag aber auch ein schwelender Generationskonflikt in der Luft. Die Fronten zwischen der jungen Generation, die sich in Demonstrationen gegen Vietnam und Atomkraft Gehör zu verschaffen versuchte,

⁶⁰ Um noch drei weitere Beispiele zu erwähnen, sei hier Bettina Röhl genannt, Journalistin und wie bereits erwähnt Tochter Ulrike Meinhofs, die es sich zur Aufgabe erkoren hat, gegen die Mythisierung der Täter und als publizierende „Anwältin“ der Opfer vorzugehen, während Peter Jürgen Boock oder Irmgard Möller, Mitglieder des inneren Kreises der ersten zwei RAF-Generationen, weiter in Selbstverklärung und Festhalten an diversen Verschwörungstheorien auftreten und dies in diversen Interviews kundgeben.

⁶¹ www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/GrosseKoalition/notstandsgesetze.html (15.06.2010)

Demokratisierungsbestrebungen der universitären Strukturen vorantrieb, und der Elterngeneration, der mangelnde Aufarbeitung der Geschichte des Dritten Reiches vorgeworfen wurde, verhärteten sich schon davor.

So beschreibt Gerd Koenen die Situation der

„[...] jungen Zuzügler, die sich frühmorgens⁶², wenn sie aus den Kneipen kamen, über die zur Arbeit strömenden »Frontstadtkadaver« lustig machten. So lag der politischen Aufheizung der Situation mit den Studentendemonstrationen 1966/67 ein schon länger schwelender Konflikt zweier unverträglich gewordener Lebenskulturen zugrunde.“⁶³

3.2.2. Notizen zu einer Außerparlamentarischen Opposition

Der Begriff Außerparlamentarische Opposition, kurz: APO steht

„ab 1966 als Sammelbezeichnung für die lose Aktionsgemeinschaft der vorwiegend liberalen, linksliberalen und sozialistischen oppositionellen Studenten- und Jugendverbände.“⁶⁴

Von der Berkeley-Revolte 1964 inspiriert, geht der Begriff auf Rudi Dutschke zurück:

„Ich denke, daß wir uns nicht zu Unrecht als außerparlamentarische Opposition begreifen, im Gegensatz zu Habermas [...] , der von der präparlamentarischen Opposition spricht. Wenn wir sagen außerparlamentarisch, soll das heißen, daß wir ein System von direkter Demokratie anzielen – und zwar von Rätedemokratie [...].“⁶⁵

Anfangs gewaltlos agierend, setzte nach dem Tod des Studenten Benno Ohnesorg auf einer Demonstration gegen den Besuch des iranischen Schahs Reza Pahlevi am 2. Juni 1967 und dem Anschlag auf Dutschke im April 1968 durch den rechtsradikalen Hilfsarbeiter Josef Bachmann, eine Radikalisierung ein. Student_innen versuchten die Auslieferung der BILD Zeitung durch Blockaden zu verhindern, da sie den Axel Springer-Verlag, der die BILD herausgibt, dafür verantwortlich machten, durch den hetzend-reißerischen Ton der Zeitung das Attentat provoziert zu haben.

Breitere Bevölkerungsschichten wurden von der APO und ihren Forderungen nicht erreicht. Dietrich Thränhardt sieht den Grund für die wachsende Kluft nicht zuletzt darin, dass *„sich rasch eine neue hermetische Sprache herausbildete, eine elitäre*

⁶² es gab keine Sperrstunde in Westberlin

⁶³ Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus.- Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003. S.105.

⁶⁴ Stötzel u. Eitz: Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. a.a.O. S.23.

⁶⁵ In: Der SPIEGEL vom 10.07,1967, S.29, zit. nach: Stötzel, a.a.O. S.23.

*Mischung aus marxistischen und psychoanalytischen Begriffen und schwer verständlichen Anglizismen*⁶⁶:

„Was Dutschke denkt ist „Revolution“, „Konterrevolution“, „Obstruktion“, „Produktion“, Reproduktion“, „Subsumption“, „Integration“, „Transformation“, „Abstraktion“, „Repression“, „Manifestation“, „Manipulation“. Kaum einer versteht's, doch die Republik spricht von ihm [...] Studenten aber, zumindest der Geisteswissenschaften, hören dieses Politchinesisch gern.“⁶⁷

Umso verständlicher drückte sich die BILD aus, wenn sie über die „Polit-Gammler“ und „Krawall-Macher“ schrieb, den „Terror der Roten“ anprangerte, usw.⁶⁸

Spätestens mit der Wahl Willy Brandts zum Bundeskanzler 1969 gehörte das „Projekt“ APO gänzlich der Vergangenheit an. Brandts Diktum vom „mehr Demokratie wagen“ war

„das Signal für einen politischen Aufbruch, der im Zeichen innerer Reformen stehen sollte. Reformen sind für den Revolutionär gleichbedeutend mit einer Schmälerung seines Anspruchs, und er wird sie mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln bekämpfen. Der Revolutionär sieht seine Mission in der Beseitigung und nicht in der positiven Weiterentwicklung des Bestehenden.“⁶⁹

Die sich als Revolutionär_innen begreifenden Teile der Bevölkerung hatten zu diesem Zeitpunkt jedoch schon länger begonnen, nicht mehr auf Demonstrationen und Diskussionen als weltverändernde Maßnahmen zu setzen, und lehnten den Versuch APO als gescheitert ab.

Alexander Straßner bemerkt, dass es in der Literatur umstritten ist, wie das (Ursache-Wirkungs-)Verhältnis von Studentenbewegung und RAF zu bewerten ist, und ob die Idee eines bewaffneten Widerstands nicht schon weiter zurückreicht.⁷⁰ Weiters ist der Begriff Studentenbewegung laut Straßner falsch, da nur die Initialzündung von studentischen Gruppen ausging, bald jedoch auf Schüler und Lehrlinge übergriff.⁷¹

⁶⁶ zit. nach Stötzel, a.a.O. S.25.

⁶⁷ Der SPIEGEL, 11.11.1967, zit. nach Stötzel, a.a.O.

⁶⁸ vgl. Stötzel, a.a.O. S.25f.

⁶⁹ Wieland, Karin: a. In: Kraushaar, Wolfgang/ Reemtsma, Jan Philipp/ Wieland, Karin: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF.- Hamburg: Hamburger Edition 2005. S.51-99, hier S.63.

⁷⁰ Straßner, Alexander: Perzipierter Weltbürgerkrieg: Rote Armee Fraktion in Deutschland. In: ders. (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden 2008. S.209-236, hier S.210.

⁷¹ ebd. Fn.6

3.2.3. Spaßguerilla

Es würde an dieser Stelle zu weit führen auch nur ansatzweise angemessen über die Kommune 1, die sogenannten Haschrebellen oder die Bewegung 2. Juni zu schreiben. Diese manchmal unter dem Begriff Spaßguerilla subsumierten Bewegungen dürfen zum Vorfeld der Aktionen um die RAF gezählt werden und trugen entscheidend zum eskalierenden Klima zwischen den Generationen und zwischen ihnen und der Presse bei. Henrik Pedersen erklärt die Spaßguerilla als *„einen surrealistisch inspirierten Situationismus, der die spielerische Destruktivität als gesellschaftliche Produktivkraft betrachtete.“*⁷² Verübte „Pudding-Attentate“ und „revolutionäre Negerküsse“, die die Bewegung 2. Juni bei Banküberfällen verteilte, können hierzu gerechnet werden, wie auch der aktionistische Aufruf zur Brandstiftung unter dem Titel „Wann brennen die Berliner Kaufhäuser“ durch die Kommune 1 als Reaktion auf ein brennendes Kaufhaus in Brüssel mit 322 Toten⁷³. Als Ensslin, Baader, Thorwald Proll und Horst Söhnlein diesen als Provokation gedachten Aufruf in die Tat umsetzten, distanzieren sich die Kommunarden jedoch schnell und sprachen gar von Dilettantismus und „psychischem Versagen“ der Täter_innen.⁷⁴

Die Radikalisierung von Gruppen wie dem 2. Juni und damit einhergehende Themen wie das Phänomen eines linken Antisemitismus werden an späterer Stelle eingehender behandelt.

3.3. Vorgeschichten: Image und Macht

Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Andreas Baader sollen hier grob schemenhaft vorgestellt werden, als Symbole, Identifikationsfiguren und Konglomerate aus Imagezuschreibungen und Selbststilisierung. Oberflächlichkeiten und Klischeehaftes, die den Nährboden für Ästhetisierung und Mystifizierung der RAF bilden.

Daran anknüpfend werden dann die Hauptstationen oder Akte im Drama der RAF skizziert.

⁷² Pedersen, Henrik: RAF auf der Bühne. Inszenierung und Selbstinszenierung der deutschen Terroristen. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften vom 09.03.2001 www.inst.at/trans/9Nr/pedersen9.htm (12.07.2010)

⁷³ vgl. hierzu Koenen, a.a.O. S.143, oder Wieland, a.a.O. S.68f., manche Quellen sprechen hier allerdings von 251 Toten;

⁷⁴ vgl. ebd. S.149.

3.3.1. Ulrike Meinhof

Das Bild, das von Ulrike Meinhof bis heute in der Öffentlichkeit transportiert wird, ist vielleicht das vieldeutigste, abstufungsreichste und auch widersprüchlichste der drei Haupthandelnden. Sie war Kolumnistin bei der Zeitschrift konkret, „Postergirl“ der Intellektuellen, Teil der Hamburger Schickeria und beachtete Stimme für die Anliegen von APO, SDS, der Anti-Vietnam-Bewegung, usw. Dieser Status war so tiefgreifend, dass Meinhof

„von großen Teilen der Presse nach ihrem Tod als eine »fehlgeleitete Idealistin« präsentiert [wurde], als eine tragische Figur und nicht als die skrupellose Verbrecherin, als die man sie noch in der Aktivitätsphase 1972 dargestellt hatte.“⁷⁵

Sie selbst litt bis zu ihrem Tod an Schuldgefühlen aufgrund ihrer bourgeoisen Vergangenheit, was sich schriftlich äußerte, wenn sie sich beispielsweise in einem Brief „*scheinheilige Sau aus der herrschenden Klasse*“ nennt⁷⁶, oder in einem Rachefeldzug gegen das konkret-Büro und die Röhl-Villa vorgeht.

Ebenso Teil des um sie gesponnenen Mythos ist der Gehirntumor, an dem sie während ihrer Schwangerschaft litt. Dieser führte einerseits – wie immer wieder in Berichten und Untersuchungen publiziert wurde – dazu, dass sich ihre Psyche und emotionale Stabilität anscheinend gravierend veränderten, soweit, dass sie nach heutigem Erkenntnisstand zumindest nur mehr teilweise als schuldfähig gelten dürfte⁷⁷ und verhalf andererseits durch ein zwangsweise durchgeführtes Röntgen nach ihrer Verhaftung zur Identifizierung von Meinhof.

Das Beziehungsdreieck zwischen Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Andreas Baader liefert wohl den meisten Stoff für Mythen und Motive. Gerd Koenen vermutet ein „*Element masochistischer Überidentifikation mit dem dominanten Paar Baader-Ensslin*“⁷⁸. Für Baader und Ensslin dürfte Meinhof dahingehend von großem Vorteil gewesen sein, dass sie ihrem „Primat der Praxis“ ein in der Öffentlichkeit bekanntes

⁷⁵ Elter, Andreas, a.a.O. S.187.

⁷⁶ Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe.- Hamburg: Hoffmann und Campe 2008. S.299.

⁷⁷ Dies ist gewiss eine schwierige und nicht ungefährliche Diskussion, soll aber hier nur in den Raum gestellt werden. Vgl. hierzu z.B. einen Artikel der FAZ vom 12.11.2002 unter dem Titel „RAF-Terroristin Ulrike Meinhof litt unter Hirnschädigung“, <http://www.faz.net/s/Rub02DBAA63F9EB43CEB421272A670A685C/Doc~E3492DF9EDC3A4EAF88EDE2AFCC391DDE~ATpl~Ecommon~Scontent.html> (12.07.2010); oder Dahlkamp, Jürgen: Das Gehirn des Terrors. In: Der SPIEGEL, 08.11.2002, www.spiegel.de/panorama/0,1518,222124,00.html (12.07.2010)

⁷⁸ vgl. Koenen, a.a.O. S.287.

Gesicht gegeben hat, sowie eine gewisse Glaubhaftigkeit, die sogenannte „Stimme der RAF“, wenn auch mit Koenen vermutet werden darf, dass sie nur irrtümlich als die große Figur in der RAF wahrgenommen wurde, was – und auch das ist Material für die kulturelle Beschäftigung mit den Mitgliedern – zu großen Spannungen zwischen Ensslin und Meinhof geführt haben dürfte⁷⁹. Ein Antagonistinnen-Paar, wie prädestiniert für das Motiv des Königinnenstreits als moderne Variante von Kriemhild und Brünhild, oder Elisabeth und Maria Stuart.

Auch Meinhofs Selbstmord kann schlussendlich der Radikalisierung dieser Beziehung, dieser gruppenspezifischen Repression geschuldet werden, noch dazu an einem hochsymbolischen Datum, der Nacht zum 9. Mai (1976), Muttertag und gleichzeitig rückverweisend auf den 8. Mai, den Tag der Befreiung.

Die Grenzen zwischen Fakt und Legendenbildung verschwimmen hier mitunter sehr leicht und schnell.

3.3.2. Andreas Baader

„Der frühe und entscheidende Kern der RAF war eine Amazonenarmee mit männlichem Begleitpersonal, und ganz vorneweg marschierte Baby Baader als Amazone mit Schwanz. Die Wumme, wie er das andere Ding nannte, immer im Hosenbund. Ensslin nannte ihn Hans, und sie war seine Grete. Ein Märchen.“⁸⁰

Im Falle von Andreas Baader handelt es sich um die im größten Umfang betriebene Selbststilisierung eines Unangepassten. Karin Wieland beschreibt ihn in ihrem essayhaften Abriss seines Lebens als verwöhnt, latent aggressiv, schon zu Schulzeiten kriminell, von seiner Umwelt für sehr begabt gehalten (ohne dafür Beweise zu liefern), gelangweilt, künstlerisch und antibürgerlich posierend, ein Raser und Autoknacker, der sich weigert, den Führerschein zu machen und mit dem Talent, die Schwächen anderer zu erkennen und sie zu seinem Vorteil zu benutzen⁸¹.

Er wird als Dandy voller Energie und Anziehungskraft für beide Geschlechter beschrieben. Koenen charakterisiert ihn durch den Baader eigenen „Dauerton gekränkter Unschuld“⁸² und bemängelt, dass seine Selbststilisierung zum Pop-, bzw.

⁷⁹ vgl. ebd., S.286f.

⁸⁰ Peter Homann: Aber nicht andere nur, auch uns töten wir. In: Der Spiegel 43/2002, 21.10.2002 <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25499005.html> (25.02.2010)

⁸¹ vgl. Wieland, a.a.O. S.53-57.

⁸² Koenen, a.a.O. S.109.

Filmstar in Literatur und Film oft auf Kosten der Realität aufgenommen und weitergeführt wird⁸³. Baader liebt die große Geste, stiehlt nur teure Autos (festgenommen wurde er in einem auberginefarbenen Porsche), trägt rote Samthosen bei der Kampfausbildung in der Wüste Jordaniens und erklärt Fürsorgezöglingen, um die er und Ensslin sich nach ihrer vorläufigen Entlassung nach dem Brandstifterprozess kümmern, den Kapitalismus, indem er sich auf einen Stuhl stellt und Papiergeld durch den Raum fliegen lässt, woraufhin manche der Jugendlichen Geld erwischen, während andere leer ausgehen. Ergo Kapitalismus ...

Während Ensslin ihn laut Überlieferung Baby nennt, betitelt er die Frauen wahlweise nach Genet als Zofen oder gar Fotzen. Wieland nennt Baaders Geschichte eine Entwicklung „von der Hochstaplerexistenz zur politischen Mission“⁸⁴, wobei schwer zu sagen ist, ob dieses Politische für ihn nicht nur eine willkommene Maske seiner ungerichteten Energien war.

Er redete undeutlich, war beleidigend und hatte doch eine oft beschriebene große Anziehungskraft auf die Frauen in seinem Umkreis. Wieland endet ihre Beschreibung zynisch: „Baaders Geheimnis seiner Macht über Frauen ist, daß er deren phallische Wünsche ernst nahm.“⁸⁵ Das heißt, er besorgte ihnen „silbrige, glänzige“ Waffen, um ihr „Schicksal“ selbst in die Hand nehmen zu können.

3.3.3. Gudrun Ensslin

Gudrun Ensslin, Germanistik studierende Tochter aus protestantischem Elternhaus, vor Baader mit Bernward Vesper, dem Sohn des Blut- und Boden-Dichters Will Vesper liiert, war vielleicht das „eigentliche“ Hirn der Operation RAF, die Tonangebende. Während Wieland sie als Typus „begabte Sekretärin“ beschreibt⁸⁶, sagte Günter Grass, in dessen »Wahlkontor deutscher Schriftsteller« sie und Vesper 1965 tätig waren, sie hätte einen „Hang zum Absoluten“ besessen⁸⁷. Baaders Autos waren Ensslins Lederjacken. Das von ihr gezeigte Modebewusstsein, in den Gerichtsverhandlungen ebenso wie im Untergrund, machte sie schlussendlich

⁸³ vgl. ebd, S.110.

⁸⁴ Wieland, a.a.O. S.83.

⁸⁵ ebd. S.93.

⁸⁶ Wieland, a.a.O. S.67.

⁸⁷ ebd.

wirklich zu einem „Fashion Victim“: verhaftet wurde Gudrun Ensslin in einer teuren Frankfurter Boutique bei der Anprobe.

Idealismus, Intellekt, Macht und Sex wurden von dem Paar Gudrun Ensslin und Andreas Baader ausgestrahlt und dürften die große Anziehungskraft auf ihre Umgebung ausgemacht haben und für die Rekrutierung neuer Mitglieder für die RAF besonders wertvoll gewesen sein.⁸⁸ „*Er war die Avantgarde und Gudrun Ensslin seine Propagandistin, die ihn als Erlöserfigur aufbaute.*“⁸⁹

Das Schlussbild: Die „Überzeugungstäterin aus edlen Motiven“⁹⁰, die mit dem eben befreiten Baader in einem Alfa Romeo Giulia davon fährt. Nur haben Romeo und Julia soeben durch den ersten von ihnen schwer verletzten Unschuldigen den Pfad der Tugend verlassen und begeben sich auf die Spuren von Bonnie und Clyde, wo Gewalt und Selbsterhaltungstrieb den Ton angeben und für die Ideale wenig Raum bleibt.

3.4. Erster Akt: Frankfurt

Am 2. April 1968 detonierten in zwei Frankfurter Kaufhäusern drei mit Zeitzündern versehene Bomben, die Gudrun Ensslin und Andreas Baader gemeinsam mit Horst Söhnlein und Thorwald Proll dort deponiert hatten. „Gewalt gegen Sachen“ erschien den Protagonist_innen als legitimes Mittel, eine Geste des Protestes zu setzen und wurde in Folge auch von Ulrike Meinhof in ihrer Kolumne diskutiert.

Kaufhausbrandstiftung als Aktion gegen den Kapitalismus, den „Konsumterror“ scheint jedoch viel zu kurz gedacht, sind Kaufhäuser dieser Größenordnung doch in Millionenhöhe versichert, was dazu führt, dass das Kaufhaus selbst wohl nicht in der Form getroffen wird, die sie erhofft hatten, sondern womöglich noch Gewinn aus solch einem Anschlag ziehen konnte.

Zur Rechtfertigung, überhaupt zur Gewalt greifen zu „müssen“, nannten die Angeklagten im Brandstifterprozess „*Vietnamkrieg und Widerstand gegen das Nazi-Regime*“ als Bezugspunkte.⁹¹ Gleichzeitig versuchten sie sich argumentatorisch in

⁸⁸ Wie die Episode beweist, die Peter Jürgen Boock, bzw. Stefan Aust erzählt, dass der junge Boock, selbst Heimzögling, ins Badezimmer tritt, wo Baader und Ensslin sich gerade aufhalten, zu Ensslin in die Badewanne steigen darf und – Ostern und Weihnachten – auch noch Baaders Lederjacke geschenkt bekommt. Die Revolution ist cool und sexy.

⁸⁹ Wieland, a.a.O. S.86.

⁹⁰ ebd. S.70.

⁹¹ vgl. Musolff, a.a.O. S.409, Aust, a.a.O. S.68ff.

jenem Kontext unangreifbar zu machen: „Gegenüber einer Justiz, die 1933 unbeschadet in den Faschismus eingetaucht ist und 1945 ebenso unbeschadet wieder aus ihm aufgetaucht ist, verteidigen wir uns nicht.“⁹²

Dass der Auftritt der Brandstifter_innen hochgradig inszeniert war, beschreibt auch Berendse:

„This time it was a play about visibility and invisibility since those who stood trial made a habit out of provoking the West German juridical system by appearing in and disappearing from the courtroom.“⁹³

Vor allem handelte es sich in diesem Fall aber nicht um eine Inszenierung der Worte, sondern um eine ästhetische mit vielen assoziativen Requisiten:

„Gudrun Ensslin gab die Existentialistin, hatte die Augen stark schwarz geschminkt und sich für diesen Anlaß extra eine rote Lacklederjacke zugelegt. Während die Männer in ihren Aufzügen anknüpfen an Figuren der Weimarer Republik, zieht Ensslin als Existentialistin eine Verbindung zur französischen Résistance.“⁹⁴

Lederjacken, Rollkragenpullover, dunkle Sonnenbrillen, Zigarren und das rote Buch erzeugten Bilder von Existentialismus, erinnerten an Che Guevara, Bert Brecht, Mao, Jean Paul Belmondo, Françoise Sagan, Marlon Brando und Charles Bukowski, „Küsse im Blitzlichtgewitter“ taten das Übrige⁹⁵. Alles wirkt wie vom action theatre-Leiter Söhnlein gekonnt inszeniert.

Und ein Brief Ensslins an Vesper legt nahe, dass die Brandstiftung tatsächlich mehr einem aktionistischen, denn einem politischen Geist verpflichtet war: „[...] was dem europ. Kampf um den Sozialismus seit 100 J. fehlt, ist doch das »wahnsinnige« Element“⁹⁶.

Schon zu dieser Zeit wurden die eminenten Widersprüche zwischen gepredigtem Ideal und gelebter Wirklichkeit sichtbar. So sprach Ensslin vor Gericht – und Gerd Koenen verleiht ihr nicht zu unrecht dafür den Titel „Hohepriesterin“:

„Wunderbar – mir gefallen Autos auch, mir gefallen auch alle Sachen, die man in den Kaufhäusern kaufen kann. Aber wenn man sie kaufen muß, damit man nicht zu Bewußtsein kommt, dann ist der Preis zu hoch. [...]Ich habe den Richtern gesagt, ich

⁹² Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll, Horst Söhnlein: Vor einer solchen Justiz verteidigen wir uns nicht! Schlußwort im Frankfurter Kaufhausbrandprozeß. In: Proll, Thorwald/Dubbe, Daniel: Wir kamen vom anderen Stern. Über 1968, Andreas Baader und ein Kaufhaus.- Hamburg: Edition Nautilus 2003. S.105-116, hier S.105.

⁹³ Berendse, a.a.O. S.337, Fn. 5.

⁹⁴ Wieland, a.a.O. S.72.

⁹⁵ vgl. Koenen, a.a.O. S.171.

⁹⁶ Brief an Bernward Vesper vom 24.08.1968, zit. nach Koenen, a.a.O. S.168.

weiß, warum sie sagen, man kann nichts tun, weil sie nichts tun können wollen. Aber ich will etwas getan haben dagegen.“⁹⁷

Soweit die Rede einer hochethischen Moralistin, in der Enge des Gefängnisses wünschte sie sich jedoch ein schlaraffenlandartiges „*Himbeerreich*“, das ihr in Form von Schokolade, Zigaretten, etc. „Glanz“ in die Zelle bringen sollte, zum Beispiel durch ihren Verteidiger Professor Heinitz.⁹⁸

Baader dachte inzwischen „weiter“ und mutmaßte in Gegenwart eines Mithäftlings „*daß es ihrer Sache nutzen würde, wenn Menschen dabei zu Tode kämen auch wenn er selbst das nicht wolle*“⁹⁹. Koenen schlussfolgert zu diesem Text, in dem Baader über kommende Aktionen nachdenkt,

„[...] dass niemals auszumachen war, was für Baader Realität und was bloße Prahlerie war, und was schon Anzeichen eines pseudologisch-phantastischen Macht- und Größenwahns.“¹⁰⁰

Vorerst aus der Haft entlassen, versuchten Baader und Ensslin sich anschließend als revolutionäre Erzieher_innen von Heimzöglingen, was im Sinne der resozialisierenden Maßnahme scheiterte, der entstehenden RAF jedoch eine loyale Gruppe an zu rekrutierenden Revolutionär_innen bescherte.

3.5. Zweiter Akt: Paris-Berlin

Obwohl nicht zu erwarten war, dass sofort nach ihnen gesucht werden würde, setzten sich die verurteilten Brandstifter_innen durch eine übertrieben vorbereitete Flucht nach Paris ab, als von Gericht beschlossen wurde, dass sie ihre Reststrafe im Gefängnis zu verbüßen hätten¹⁰¹.

In Paris wurde Inszenierung in einem Quasi-Film-Noir-Setting fortgesetzt. Sie wohnten in der Wohnung von Régis Débray, der noch in Bolivien im Gefängnis saß, verkehrten bei der internationalen Avantgarde und ließen sich von Astrid Proll photographieren¹⁰², bis sie 1970 in Rom von Horst Mahler, der eine „Gruppe“

⁹⁷ Koenen, a.a.O. S.176.

⁹⁸ vgl. ebd. S.177.

⁹⁹ aus einem Vernehmungsprotokoll, zit. nach Koenen, a.a.O. S.161f.

¹⁰⁰ ebd. S.162.

¹⁰¹ vgl. hierzu z.B. Koenen, a.a.O. S.247.

¹⁰² Proll, Astrid: Hans und Grete: Bilder der RAF 1967-1977. Steidl: Göttingen 1998.

aufbauen wollte, rekrutiert wurden¹⁰³. Bis zu diesem Zeitpunkt hatte alles den Schein eines spielerischen Ausprobierens des Lebens im Untergrund mit kooperativen Wohnungen und ersten Decknamen. Bernd Stöver sieht den Grund für die steigende Zahl solcher entstehenden Gruppen im Kalten Krieg, denn dieser *„bot offensichtlich aufgrund seiner rigorosen Freund-Feind-Unterscheidung und seiner totalen Dimension eine hervorragende Grundlage für ihre Entstehung.“*¹⁰⁴

Die Zeit, sich abzugrenzen und die Schwarz-Weiß-Sicht der Bilder von Astrid Proll in die Tat umzusetzen, war gekommen.

Zurück in Berlin wurde Baader bald bei einer Verkehrskontrolle festgenommen. Seine Befreiung gilt bis heute als Gründungszeitpunkt und erste Aktion der RAF. Zu diesem Zweck wurde Ulrike Meinhof angeworben und ein vermeintliches Buchprojekt benutzt, das die Journalistin gemeinsam mit Baader bearbeiten wollte. Ein Bibliotheksangestellter im Institut für soziale Fragen in Dahlem wurde dabei schwer verletzt – ob aus Dilettantismus oder Berechnung ist strittig.

„Die RAF entstand als eine »Befreit-Baader«-Guerilla, und das blieb sie bis zu ihrem faktischen Ende im »deutschen Herbst« 1977, bevor sie sich vollends in ein Phantom ihrer selbst verwandelte.“¹⁰⁵

Koenen verkürzt hier zwar polemisch, trifft aber doch einen wichtigen Kern der Sache, denn die bei weitem meisten Anschläge, für die die RAF verantwortlich war, dienten zumindest zum Teil als Freipressungsversuche für inhaftierte Mitglieder oder waren mit Kommandonamen versehen, die getötete Leute aus der RAF im Titel führten und waren somit per Bezeichnung auch Racheaktionen. Wolfgang Kraushaar hält die RAF von Anfang an für *„legitimationsunfähig“*, *„politisch und moralisch bankrott“*, und deswegen auch den *„gewaltsamer Gründungsakt“* für *„symptomatisch“*¹⁰⁶

„Die RAF ist in ihren Grundzügen autistisch und deshalb in ihrem Kern unpolitisch gewesen. Politische Erklärungen und Begründungen wirkten von Anfang an aufgesetzt, in ihrem antiimperialistischen Tenor wenig glaubwürdig, klischeehaft und zu einem erheblichen Teil austauschbar.“¹⁰⁷

¹⁰³ vgl. z.B. Koenen, a.a.O. S.267.

¹⁰⁴ Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. CH. Beck: München 2007. S.237f.

¹⁰⁵ Koenen, a.a.O. S.274.

¹⁰⁶ vgl. Kraushaar, Wolfgang: Phantomschmerz RAF. In: ders.: 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur.- Hamburg: Hamburger Edition 2000. S.163-171, hier S.165.

¹⁰⁷ ebd. S.166.

Den Mitgliedern der RAF politisches Denken und Motivation abzusprechen, führt womöglich zu weit. Für die von ihnen (von Anfang an) durchgeführten gewaltsamen Aktionen und den Handlungsstrudel durch ein „In die Ecke gedrängt werden“ trifft dies jedoch in jedem Fall zu.

Hier tritt nun zur äußerlichen Inszenierung mit den „Erklärungen“, Manifesten und Bekennerschreiben erstmals auch eine textliche hinzu. So heißt es in der Erklärung zur Befreiung Baaders, die Revolution sei „*kein Deckensticken und kein Osterspaziergang*“¹⁰⁸. Blumiger Agit-Prop einerseits, krude-verschwurbelte Realitätskonstruktionen andererseits¹⁰⁹. Formal setzte sich schon in diesen frühen Schriften eine Konstante durch: das Denken in Lagern, in Schwarz-Weiß, in zwei abgeschlossenen Bereichen, dem System auf der einen Seite und der RAF auf der anderen, zwischen denen eine klare Grenze bzw. Linie gezogen werden musste, die vielbeschworenen „Trennungsstriche“. Und in diesem Lagerkampf wurde vor allem auch auf sprachlicher Ebene das eigene Revier markiert: Des Einen Bankraub war der Anderen „Enteignungsaktion“, selbiges mit Exekution bzw. „Volksgericht“, oder eben „Bande“ versus „Gruppe“.

3.6. Dritter Akt: Jordanien

Die Regieanweisungen für den Stadtguerillero von Carlos Minghella im Kopf beginnt nun ein bilderloses Intermezzo. Über den Flughafen Schönefeld (Ost-Berlin) reiste die RAF nach Palästina, um sich in einem Camp der PFLP, der „Volksfront zur Befreiung Palästinas“, die sich von der Fatah abgespalten hatte¹¹⁰, in Kampftechniken ausbilden zu lassen und logistische Netzwerke aufzubauen. Bommi Baumann nach zu urteilen, war daraufhin „*Vietnam [...] nicht mehr der politische Überbau, sondern Palästina*“¹¹¹.

Inszenatorisch ergibt sich ein Bild aus Wild West, Kriegsfilm und Kommunenleben, in dem die RAF unter einem Baader in selbstgenähten roten Samthosen Aufstände

¹⁰⁸ Hoffmann, Martin (Bearb.): Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF.- Berlin: ID-Verlag 1997. S.25.

¹⁰⁹ zum Beispiel Ulrike Meinhofs bekannter Text unter dem Titel „Natürlich kann geschossen werden“ (SPIEGEL 25/1970), der erläutert warum nach ihrer Sicht, Polizisten Schweine und keine Menschen sind und deswegen „natürlich“ auch geschossen werden kann;

¹¹⁰ siehe hierzu z.B. Stöver, a.a.O. S.245.

¹¹¹ Baumann, Bommi: Wie alles anfing. zit. nach Stöver, a.a.O. S.243.

anzettelt, um durchzusetzen, dass Frauen und Männer nicht getrennt schlafen müssen: sexuelle Befreiung für Palästina ...

Sichtbar wird in Jordanien auch die „*paranoide Zuspitzung ihrer internen Gruppenprozesse*“¹¹², vor allem in der bereits erwähnten Homann-Episode, die in Mordkomplotte gegen ihn gipfelte, da er sich von der RAF abwendete und Einspruch dagegen erhob, die Kinder von Ulrike Meinhof unter fremde Obhut zu geben, was Gudrun Ensslin mit dem kolportierten Satz quittiert: „*Du willst die Fotzen an ihrer Emanzipation hindern.*“¹¹³

Schlussendlich wurden die RAF-Mitglieder nach sechs Wochen von den Palästinensern „abgeschoben“.¹¹⁴

3.7. Vierter Akt: Untergrund und Jagd

Die Zeit vom Herbst 1970 (der Rückkehr aus Palästina) bis zur Verhaftung der Leitungsfiguren der RAF im Juni 1972 war geprägt von Verhaftungen, Banküberfällen und anderen logistisch für den Gruppenaufbau notwendigen Verbrechen wie Autodiebstahl und Dokumentfälschungen, ebenso wie von der Einrichtung konspirativer Wohnungen, sowie der ersten Welle von Anschlägen, ausgerichtet auf staatliche und militärische Ziele.

Auch war es der Beginn der Rechtfertigung von Gewalt nicht mehr nur gegen materielle Ziele, sondern auch gegen Menschen, denn das System verstehe nur die eigene Sprache¹¹⁵:

„Wir können die Herrschenden und ihre Handlanger nicht dazu zwingen, die Wahrheit zu akzeptieren; aber wir können sie dazu zwingen, immer unverschämter zu lügen.“¹¹⁶

Währenddessen schien die RAF sich ihrer Möglichkeit, eine Marke zu sein, bewusst geworden zu sein und bastelte an den Insignien eines Labels. Die Hymne dafür (so will es die Überlieferung), soll die Band Ton Steine Scherben verfassen. Die RAF hatte

„ein Lied bei Rio Reiser bestellt. Es sollte ein Lied sein, das die Leute schreiend aus den Häusern laufen läßt, um den Kampf gegen die imperialistischen Paläste zu

¹¹² Koenen, a.a.O. S.285.

¹¹³ ebd.

¹¹⁴ ebd.

¹¹⁵ vgl. Koenen, a.a.O. S.187.

¹¹⁶ Gudrun Ensslin, zit nach Koenen, a.a.O. S.181.

wagen. Rio hat darauf das Lied "Keine Macht für Niemand" geschrieben. Es wurde allerdings von der obersten Kommandoebene der RAF als „*politischer Blödsinn und für den anti- imperialistischen Kampf unbrauchbar*“ abgetan.“¹¹⁷

Butz Peters nennt „Keine Macht für Niemand“ gewohnt salopp eine „*Hymne der RAF-Fans*“¹¹⁸, während Koenen die Scherben-Legende für möglich hält. Schließlich hatte Baader noch ein Emblem in Auftrag gegeben und es wurde ein Manifest gebastelt, was Koenen zum Vergleich mit einer Parteigründung veranlasst.¹¹⁹

In dieser von Ulrike Meinhof verfassten Schrift, dem „Konzept Stadtguerilla“ findet sich erstmals die Selbstbezeichnung „RAF“, laut Aust eine gemeinsame Entscheidung, die in Folge innerhalb der Gruppe mitunter auch als Fehlentscheidung gewertet wurde.¹²⁰ Der Wille, sich als Fraktion und Vorhut (vielleicht als apokalyptische Reiter_innen) der/einer Roten Armee zu bezeichnen, zeugt in der anhaltenden Paranoia des Kalten Krieges von Theatralik und Größenwahn, sowie von dem Versuch sich in einem imaginären Netzwerk internationaler revolutionärer Bewegungen unter Beibehaltung von Eigenständigkeit zu positionieren. Drei sich in das kollektive Gedächtnis einhämmernde weiße Buchstaben auf schwarzer Kalaschnikow vor rotem Stern.

Die Zeit war ein Konglomerat aus schicken, schnellen Autos und Outfits, Bombenmischen mit Küchengeräten, blutigen Szenen, Medienhetze und sich ins kollektive Gedächtnis einbrennenden Fahndungsbildern. Das deutsche Nachkriegsrecht erlaubt keine Fahndung mit Bildern für politische Gefangene¹²¹, wodurch man zum Schluss kommt, dass die RAF aus exekutiver Sicht von Anfang an den Status „normaler“ Krimineller innehatte.

Gisela Diewald-Kerkmann untersucht die Erklärungsmuster der „Strafverfolgungsinstanzen“ für die Handlungen und Motive der RAF. Sie belegt jedoch,

„[dass] hervorgehoben [wurde], dass die gesuchten, beziehungsweise angeklagten „Terroristinnen“ und „Terroristen“ erheblich vom Bild des „typischen Kriminellen“ und „Verbrechers“ abwichen. Sie kamen nicht aus den unteren, sondern vor allem aus

¹¹⁷ http://www.rafinfo.de/faq/sonstiges/rolle_der_ton_steine_scherben.199.php (11.06.2010)

¹¹⁸ Peters, a.a.O. S.264.

¹¹⁹ vgl. Koenen, a.a.O. S.314.

¹²⁰ vgl. Aust, a.a.O. S.177.

¹²¹ vgl. Baer, a.a.O. S.57.

den höheren Schichten der Gesellschaft und verfügten über ein hohes Bildungsniveau.“¹²²

Außerdem herrsche ein hoher Grad an ethischem Bewusstsein, geprägt durch eine protestantische Erziehung vor. Auffällig war für die Instanzen der überdurchschnittlich hohe Anteil an Frauen¹²³, vielleicht auch ein Grund, der diese dazu bewog, von „abhängig Verführten“ oder „fanatischen Rädelsführern“¹²⁴ zu sprechen. Dementsprechend kommt Diewald-Kerkmann zu dem Schluss, dass „[d]ie Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni [...] weder als eigenverantwortlich handelnde Personen wahrgenommen, noch ihnen ein Subjektstatus zugebilligt [wurde].“¹²⁵

An diesem Punkt der Geschichte wurden die Bilder zu Feinden der RAF:

„The power of a wanted poster is two-fold: There is the actual possibility that someone will be identified and arrested because they were spotted, and then there is the state’s symbolic appropriation of a citizen’s image in order to arrest that citizen.“¹²⁶

Baer betont die Macht eines Staates, den Platz eines Individuums innerhalb der “symbolischen Ordnung” zu bestimmen „*which rests on the belief that photographs have the power to frame an individual*“.¹²⁷

Baer vergleicht textuelle und visuelle Geschichtsschreibung und kommt zu dem Schluss, dass das geschriebene Wort in seiner Bedeutung der Macht des Bildes untergeordnet ist.¹²⁸ Das BKA und der BND wollten die blinden Stellen dieses Bildes Zentimeter für Zentimeter vermessen und entschlüsseln und leiteten mithilfe der neu entwickelten Rasterfahndung und einer Computerisierung der Ermittlungsergebnisse die größte Fahndung der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland ein.

Die Festnahme (von Baader, Jan-Carl Raspe und Holger Meins) schließlich belebte die Bilder-Geschichte neu: ein hollywoodesker Schusswechsel, halbnackte, sich windende Körper und Hausbewohner, die verstohlen die Szenerie beobachteten.

¹²² Diewald-Kerkmann, Gisela: „verführt“ – „abhängig“ – „fanatisch“: Erklärungsmuster von Strafverfolgungsbehörden und Gerichten für den Weg in die Illegalität – Das Beispiel der RAF und der *Bewegung 2. Juni* (1971-1973). In: Weinbauer, Klaus/ Requate, Jörg/ Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.): *Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren.* - Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2006. (= Campus Historische Studien Bd. 42). S.217-243, hier S.217.

¹²³ ebd. S.218.

¹²⁴ vgl. ebd. S.240.

¹²⁵ ebd. S.241.

¹²⁶ Baer, a.a.O. S.57.

¹²⁷ ebd.

¹²⁸ vgl. ebd. S.56.

3.8. Fünfter Akt: Stammheim

Die Zeit im Gefängnis (erst verteilt über die BRD, schließlich gemeinsam in der JVA Stuttgart Stammheim) war eine Zeit für neue Bilder, Prägung von Schlagworten und Kampf mit den Mitteln des eigenen Körpers und der Literatur: Toter Trakt, Isolationsfolter, Hungerstreik, Selbstkritik und Einschwörung auf eine Kaderlinie, selbst geschossene Photos mit einer hineingeschmuggelten Kamera und die Bilder der Toten, die von beiden „Seiten“ für deren Zwecke benutzt wurden. Es war die Zeit ihrer eigenen Geschichtsschreibung, mithilfe des Kassibersystems „das info“, und einer Neudeutung ihrer Geschichte mit den Mitteln der Literatur: mit „Moby Dick“, Brechts „Maßnahme“ und der Ausnutzung des Images bekannter Intellektueller wie Jean Paul Sartre zu ihren Gunsten.

Selbst eine leicht religiöse Komponente besaß diese Neuordnung der Geschichte und Neubildung der eigenen Legende, wenn zum Beispiel Gudrun Ensslin an Andreas Baader für die Anhängerschaft eine Messianisierung vornahm:

„Der rivale, absolute feind, staatsfeind: das kollektive bewußtsein, die moral der erniedrigten und beleidigten, des metropolenproletariats – das ist andreas. daher der haß der bourgeoisie, presse, bürgerlichen linken, auf ihn konzentriert ... an andreas, über das, was er ist, konnten wir uns bestimmen, weil er das alte (erpreßbar, korrupt usw.) nicht mehr war, sondern das neue: klar, stark, unversöhnlich, entschlossen ...“¹²⁹

In dieses Bild gesellte sich schließlich noch Ulrike Meinhof, die sich im Gefängnis selbst als „Nonne“ bezeichnete¹³⁰. Anbetend und doch passiv ihrem Schicksal ergeben.

3.8.1. Moby Dick

Auch Gerd Koenen bemerkt, dass die „*mythische Aura*“ der RAF einen „*entscheidende[n] Teil ihrer Wirkungsgeschichte*“ ausmacht¹³¹ und Teil dessen sind auch die Tarnnamen, derer sich die Mitglieder Zeit des Bestehens der RAF bedienten. Die Relation zwischen tatsächlicher Verwendung und im Nachhinein zugeschriebener Bedeutung sei fürs Erste dahingestellt. Eingeführt wurde das Spiel mit den

¹²⁹ zit. nach Koenen, a.a.O. S.288, vgl auch Aust, a.a.O. S.300.

¹³⁰ vgl. ebd. S.267.

¹³¹ vgl. ebd. S.317.

Identitäten, „um die Postüberwacher irrezuführen“¹³², doch in Stammheim war offensichtlich die Zeit von „Hans und Grete“, die Zeit der Märchen aus dem spielerischen Untergrund der Anfangszeit vorbei und stattdessen die der Abenteuer und Vorbereitung auf die letzte „Jagd“ gekommen: die RAF liest „Moby Dick“.

Dieses Bild der Selbst- (und Fremd-)Identifizierung mit Figuren und Stoff des Romans hat sich stark in der visuellen Geschichtsschreibung erhalten, die von der RAF bis heute überliefert ist.¹³³

Noch vor der Psychologisierung und Identifikation mit dem Figureninventar von Moby Dick, steht die Gemeinsamkeit in der Gegnerschaft. Das Schiff namens Pequod bekämpft unter dem Kommando Ahabs denselben Feind wie die RAF: *„Künstlich ist dieser große Leviathan mit Namen Gemeinwesen oder Staat (lateinisch civitas) geschaffen, und doch nur ein künstlicher Mensch.“*¹³⁴ Diese Einleitung Thomas Hobbes' zu seinem Leviathan ist auch „Moby Dick“ vorangestellt. Der biblische Wal als Symbol für den Staat, der mit weit geöffnetem Maul alles ihn Querende verschlingt. Dieses künstliche, also unnatürliche Konstrukt musste in der Logik der RAF nun wie der Weiße Wal zerstört werden. In einem weiteren Schritt wird die Identifizierung verdoppelt:

„Alle sichtbaren Dinge, Mann sind nur Masken aus Pappe. Aber in jedem Geschehnis – im lebendigen Handeln, in der unbezweifelbaren Tat, da zeigt ein unbekanntes, aber vernünftiges Wesen hinter der unvernünftigen Maske die Formen seiner Züge. Will der Mensch zuschlagen, muß er die Maske zerschlagen. Wie kann der Gefangene nach draußen kommen, wenn nicht durch die Mauer? Für mich ist der Weiße Wal diese Mauer, die dicht vor mir steht. [...] Das Unerforschliche ist es besonders, was ich hasse. Und mag der Weiße Wal nun Werkzeug oder Urheber sein, ich will meinen Haß an ihm erproben. [...] Ich schlug nach der Sonne, hätte sie mich beleidigt.“¹³⁵

Der Wal als das Gefängnis und dieses Gefängnis als der Mikrokosmos, die kleine Version und doch Verschärfung der Maßnahmen des (großen) Staatssystems außerhalb der Gefängnismauern. Und über allem liegt die Maske, Metapher für die augenscheinliche Welt bzw. die geschaffene Ordnung in dieser Welt in der Form von Gesetzen, Hierarchien und so weiter. Was sich für die RAF hier herauslesen lässt, ist

¹³² Aust, a.a.O. S.287.

¹³³ Und immer weiter getragen wird; wie beispielsweise in Eichingers und Edels effekthascherischer Musikvideo-Version von Austs „Baader Meinhof Komplex“, wo das Buch sogar von praktischem Nutzen ist, da es als Kassiber mit durch Nadelstiche gekennzeichneten Botschaften gebraucht wird. Nadelstichtaktik mal anders...

¹³⁴ Melville, Herman: Moby Dick oder Der Wal. Vollständige Ausgabe, aus dem Amerikanischen übertragen und mit einem Nachwort und Erläuterungen von Richard Mummendey.- Wien: Donauland 1972. S.13. [Laut Gerd Koenen las Gudrun Ensslin diese Übersetzung von Mummendey.]

¹³⁵ ebd. S.215f.

lediglich eine Bestätigung für den von ihnen vertretenen Primat der Handlung, der Tat, der Aktion.

In ihrem Schiff nun – dem eigens für die Untersuchungshäftlinge der RAF gebauten 7. Stock der JVA Stammheim – wurden die Rollen samt zugehöriger Charakterisierung verteilt.

Die Rolle des von der Gier nach dem Wal zerfressenen Kapitäns der Pequod, Ahab, der seine Mannschaft mit sich in den Tod reißt, entfiel selbstredend auf Andreas Baader. Peter Homann zitiert Baader noch vor der Zeit in der RAF: *„Wenn ich einmal lebenslänglich bekomme, bringe ich mich um. Aber dabei nehme ich noch ein paar Leute mit.“*¹³⁶

In einem Brief Gudrun Ensslins an Ulrike Meinhof nutzt sie Melvilles Beschreibung Ahabs, um Baader zu charakterisieren:

„Und sollte von Geburt an oder durch besondere Umstände hervorgerufen tief auf dem Grunde seiner Natur etwas Krankhaftes sein eigensinnig grillenhaftes Wesen treiben, so tut das seinem dramatischen Charakter nicht den geringsten Eintrag. Alle tragische Größe beruht auf einem Bruch in der gesunden Natur, des kannst du gewiß sein ...“¹³⁷

Innerhalb der Logik der vorhergehenden Textpassagen ist wohl auch nur jemand, der außerhalb der geschaffenen Ordnung steht, fähig, die Maske zu zerschlagen. Fast prophetisch klingt dann die Passage, in der sich Ismael, der auf der Pequod anheuern will, mit Peleg, einem der Schiffseigentümer, über den Kapitän unterhält:

„Das ist *Ahab*, mein Junge, und Ahab, das weißt du doch, war in alten Zeiten ein gekrönter König!“ – „Und zwar ein ganz niederträchtiger! Als dieser gottlose König erschlagen wurde, haben da nicht die Hunde sein Blut aufgeleckt?“¹³⁸

Ein Gleichnis fast, und ein Vorausdeuten auf beider Ende. Was die Figuren eint, ist ihre Kompromisslosigkeit, die weder auf das eigene, noch auf die Schicksale der mit ihnen verbundenen Menschen Rücksicht nimmt:

„Genau wie ich seid ihr verschworen, den Weißen Wal zu jagen, und mit Herz und Seele, Leib, Lunge und Leben ist der alte Ahab an seinen Eid gebunden. Und damit wißt ihr, in welchem Takt dieses Herz schlägt“¹³⁹

Die „Seele des Schiffs“, zu lokalisieren in der Kombüse, entfiel auf Gudrun Ensslin in der Rolle des Smutje. Sie selber sah ihre Funktion darin, die Moral der Mannschaft zu

¹³⁶ Homann: Aber nicht andere nur, [...] a.a.O.

¹³⁷ zit. nach Koenen, a.a.O. S.317f.

¹³⁸ Melville, a.a.O. S.119.

¹³⁹ ebd. S.607f.

stärken und auf Linie zu halten: „*Du erinnerst, der Koch hält die Töpfe spiegelblank und predigt gegen die Haie.*“¹⁴⁰ Im selben Brief an Meinhof bekräftigt sie damit noch ihren eigentlichen Führungsanspruch: „*An Bord ist der Koch ja eine Art Offizier.*“¹⁴¹ Holger Meins, der ehemalige Filmstudent ist Starbuck, der Steuermann. Er gibt die Richtung vor, in die es gehen soll, bestimmt natürlich vom Kapitän. In der Realität der RAF meinte das wohl seine Rolle in den drei Hungerstreiks der Gefangenen, die begonnen wurden, um eine Zusammenlegung in ein Gefängnis, bessere Haftbedingungen und den Status als Kriegsgefangene zu erwirken. In diesen Hungerstreiks gab es, laut der meisten Abhandlungen zum Thema, eine „Rangliste“, eine von der Führung bestimmte Reihenfolge oder „Abschussliste“, die die Opfer für „die Sache“ determinierte. Das Opfer war Holger Meins, der am 9. November 1974 an den Folgen von Unterernährung starb. Auch Starbuck ist an den Willen seines Kapitäns bis zum Untergang gebunden:

„Ich glaube sein gottloses Vorhaben zu sehen, und doch fühle ich, daß ich ihm dabei behilflich sein muß. Ob ich will oder nicht, das Unaussprechliche hält mich an ihn gefesselt, bindet mich wie mit einem Tau, und ich habe keine Klinge, es zu kappen. Schrecklich dieser Alte!“¹⁴²

Jan-Carl Raspe war der Zimmermann, der den „*nicht selbst denkenden, aber höchst sinnreich erdachten und vielseitig verwendbaren Werkzeugen [gleich]*“¹⁴³, Gerhard Müller, Kronzeuge im Stammheim-Prozess, war Quiqueg, der „edle Wilde“ und Horst Mahler, der sich zu dieser Zeit schon längst von der RAF losgesagt hatte, war Bildad, Miteigentümer der Pequod und voller Widersprüche zwischen religiöser Gesinnung und eigentlichem Handeln.

Diese Rollen funktionieren als Charakterstudien fast schon zu gut. Auffällig ist die bisher fehlende Figur: Ismael, Ich-Erzähler und einziger Überlebender der Jagd nach dem Wal. Diese Rolle erwählte sich, wie es scheint, Stefan Aust, der auktoriale Erzähler und Exeget der Geschichte und Legende um die RAF.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Aust, a.a.O. S.287.

¹⁴¹ ebd.

¹⁴² Melville, a.a.O. S.222.

¹⁴³ ebd. S. 562.

¹⁴⁴ Fast triumphierend klingt es, wenn er in einem Interview mit der FAZ – ebenso wie Ensslin – Melvilles Ahab-Beschreibung auf Baader anwendet: „*Dann hören Sie zu Baader einmal dies*“; vgl. www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~EB18EE583011549CCAC126D1D05867287~ATpl~Ecommon~Scontent.html

In jedem Fall bietet Moby Dick als Schablone interessante Möglichkeiten für die Analyse der Gruppendynamik und –prozesse und deren Bezug zu einem immer vager werdenden Außen:

„For the crew of the *Pequod*, enthralled by their captain’s monomaniac grudge, the only adequate reaction is to transform their individual suffering into a collective weapon.“¹⁴⁵

Das vielbeschworene Kollektiv ist für die in der Enge und Selbstzerstörungskraft der kleinen, von der restlichen Welt abgeschotteten Gruppe (erst im Untergrund, nun im Gefängnis) die letzte Bastion und Hoffnung, Handlungsträger_in statt lediglich Verfolgte_r zu sein.

In der Person des Kapitäns sieht Berendse die nicht mehr auseinanderzuhaltende Verbindung von Terrorist und Terrorisiertem und veranschaulicht dies durch die körperliche Konstitution Ahabs, der sein Bein durch den Wal verloren und durch den Kieferknochen eines anderen ersetzt hat.¹⁴⁶

Wie schon bei ihrer Lektüre des „Minihandbuchs des Stadtguerilleros“ dürfte die RAF auch in den von ihnen rezipierten literarischen Texten Regieanweisungen und Unterstützung für die eigene „Philosophie der Tat“¹⁴⁷ gesehen haben.

Gerade „Moby Dick“ und Brechts „Maßnahme“ (das ebenfalls intensiv gelesen wurde)

„displayed an intense concentration on bodily experience, including pain [and] were concerned with the dynamics of group belonging, with leadership, loyalty and exclusion.“¹⁴⁸

Die Exklusion betraf in diesem Fall Ulrike Meinhof. Wieder war es sie, die nicht „mitspielen“ durfte, sondern als Außenstehende stigmatisiert war. Ihr wurde keine Rolle aus dem Figurenrepertoire von Moby Dick zugeordnet, sondern wurde „Theres“ genannt, „*worunter man wahlweise an eine Heilige oder an eine Hure à la Genet denken konnte*.“¹⁴⁹

Wichtig festzuhalten ist hierbei (selbst wenn diese Aliasse wie Koenen bemerkt, in den Kassibern wenig benutzt wurden) der Wille zu einer Einverleibung des Stoffes, der zu einer mehr als treffenden Charakterisierung, oder Psychologisierung führte,

¹⁴⁵ Berendse, a.a.O. S.343.

¹⁴⁶ vgl. ebd.

¹⁴⁷ vgl. ebd. S.335.

¹⁴⁸ ebd.

¹⁴⁹ Koenen, a.a.O. S.317.

und schlussendlich der Wille zur Selbstinszenierung und Legendenbildung – sei es in einem theatralen Spiel wie hier, oder in der versuchten Inszenierung der Selbstmorde von Ensslin, Baader, Raspe und Möller als Morde von Staats wegen – ausgeprägt vorhanden war.

Selbst das Ende des Romans „Moby Dick“ könnte man vorausdeutend interpretieren im Bezug auf die Gefolgsleute, die sogenannte zweite und dritte Generation der RAF:

„Durch trübe verwirrende Schleier sahen sie dann seinen Schatten wie eine nebelhafte Fata Morgana über die Seite versinken. Nur die obersten Stengen ragten noch aus dem Wasser, auf denen, wie durch Zauber, aus Treue oder durch ihr Schicksal auf ihren Platz gebannt, die heidnischen Harpuniere noch Ausschau hielten über die See.“¹⁵⁰

Dieses Spiel mit literarischen Schablonen ließe sich noch weiter fortsetzen, beispielsweise mit der bereits erwähnten „Maßnahme“ von Brecht im Bezug auf die Problematik von Individuum und Kollektiv und die *„Verantwortung des oder der Einzelnen, sich selbst zu opfern um das Kollektiv zu retten“*¹⁵¹, sei aber an dieser Stelle verkürzt auf die zentralen Sätze im Stück, die Gudrun Ensslin unterstrich: *„Furchtbar ist es, zu töten. / Aber nicht andere nur, auch uns töten wir, wenn es nottut / Da doch nur mit Gewalt diese tötende / Welt zu ändern ist, wie / jeder Lebende weiß.“*¹⁵²

3.8.2. Deutschland ein Herbstmärchen

Die „Deutscher Herbst“ genannte Episode in der Nachkriegsgeschichte der BRD ist eine Montage der Eskalation in der Geschichte der RAF. Die Handlungspunkte waren dabei die Entführung Hanns-Martin Schleyers sowie der Lufthansamaschine „Landshut“ durch arabische Terrorist_innen. Oder im Duktus von Staat und RAF:

„Operation Feuerzauber“ versus „Aktion Spindy“.¹⁵³ Nachdem – trotz Nachrichtensperre – im 7. Stock der JVA Stammheim bekannt wurde, dass die

¹⁵⁰ Melville, a.a.O. S.681.

¹⁵¹ vgl. Berendse, a.a.O. S.345.

¹⁵² Brecht, Bertolt: Die Maßnahme. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg.- Frankfurt/Main: edition suhrkamp 1972. S.63. [Das Zitat ist in den Versionen von 1930 und 1931 ident.]

¹⁵³ „Operation Feuerzauber“ war der blumige Name des Einsatzes der, nach den Terroranschlägen bei den Olympischen Spielen in München 1972 gebildeten, Spezialeinheit GSG-9, die die Landshut in Mogadischu stürmten und die Geiselnahme beendeten. „Aktion Spindy“ war Teil der geplanten „Big Raushole“ der RAF und bezeichnet zynisch die Entführung Schleyers, der in einem kleinen Einbauschränk gefangen gehalten wurde.

Entführung fehlgeschlagen war, erschossen, erhängten, bzw. erstachen sich – trotz kolportierter Abhöranlage der Behörden – Andreas Baader, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und Irmgard Möller,¹⁵⁴ was das Todesurteil für Arbeitgeberpräsident Schleyer bedeutete.

In Fassbinders Beitrag zum Omnibusfilm „Deutschland im Herbst“ (1978) wird in einer Mischung aus dokumentarischem Material und Inszenierung das ausgesprochen, was in den Medien und weiten Teilen der Bevölkerung gesagt oder zumindest gedacht wurde: Warum sollte man gegenüber jenen, die keine Gesetze, Grundordnung oder Demokratie anerkennen und einhalten, demokratisch handeln. „Auge um Auge“ wurde gefordert, eine von Rachedgedanken durchwachsene Mentalität ließ vielerorts beinahe vergessen, welcher der gravierende Unterschied zwischen Unrecht begehenden und der richtenden Instanzen ist.

„Wenn die sich nicht ans Recht halten, dann braucht das der Staat zweimal nicht. [...] Das war auch nicht demokratisch, dieses Flugzeug zu entführen.“

3.8.3. Der Körper als Waffe

Ein Punkt sei zum Thema der Performativität der RAF noch hinzugefügt, und zwar die Rolle des Körpers. Er ist die letzte verbleibende Waffe der ansonsten entwaffneten Kämpfenden. Auch Berendse behandelt die Rolle des Körpers im politischen Widerstand, vertritt dabei jedoch die These, die Terrorist_innen seien immer körperlos.¹⁵⁵ Bis auf die Situation einer unbekannt, gesichtslos agierenden Gruppe, scheint das Gegenteil der Fall zu sein, wobei das extremste Beispiel das von Selbstmordattentäter_innen ist, deren Körper Medium der umgeschnallten Bombe ist. Da Berendse jedoch keine Definition von Körperlichkeit angibt, greift eine Gegenargumentation an dieser Stelle zu schnell ins Leere.

Wichtig ist – neben dem Schmerz als Hauptwaffe des Körpers eines Individuums – das Kollektiv, der kollektive Körper, der sich im Falle der RAF nicht auf die inhaftierten Mitglieder beschränkte, sondern deren Wille sich durch die im Untergrund Agierenden fortgesetzt sah.

¹⁵⁴ Diese überlebte mit schweren Verletzungen nach dem Versuch, sich mit einem Buttermesser das Leben zu nehmen, bzw. beharrt bis heute (als Einzige_r aus der RAF) auf den Theorien von Tod bzw. Tötungsabsicht durch fremde Hand.

¹⁵⁵ vgl. Berendse, a.a.O. S.338 Fn.8.

Der zweite Punkt sind die durch diese Körper erzeugten Bilder, wie die des toten Holger Meins, die Assoziationsketten und (körperliche) Reaktionen in der Bevölkerung (die es von den Anliegen der Gruppe zu überzeugen gilt) aufrufen.

Berendse weiter:

„[It was] common practice für members of the RAF to contort their faces when being arrested, thus rejecting their visual representation and drawing attention to the ideas behind the actors of the paramilitary campaigns. The importance of ideology was not to be compromised through a bourgeois focus on physical appearance.“¹⁵⁶

Auch dieser Schluss scheint ein wenig zu schnell gezogen, da die Praxis, das Gesicht im Moment der Verhaftung, welche auch ein Moment der Auslieferung an die Bild-Medien ist, zu verstecken, eine Schutzmaßnahme des Individuums ist. Berendses letztem Satz muss ebenfalls entschieden widersprochen werden. „Appearance“ hatte große Bedeutung für die Mitglieder der RAF, vor allem – neben den bereits besprochenen Gründen – auch, um sich von den in der gesamten Bundesrepublik aushängenden Fahndungsplakaten abzusetzen.

3.9. Exkurs: Linker Antisemitismus – Linker Antizionismus

Die Beschäftigung mit dem linken Antisemitismus ist ein wichtiges Thema, das, auch wenn es in den Theaterstücken nicht dezidiert behandelt wird, doch immer mitgedacht werden muss – vor allem, wenn es um Zitate und Phrasen der RAF geht, die (implizit oder explizit) die Schoah verhöhnern, Jüd_innen zu Faschist_innen machen und sich in kruden Pseudo-Rechtfertigungen selbst zu Opfern stilisieren.

Noch heute versteckt sich hinter mancher Gegner_innenschaft mit dem Neoliberalismus getarnter Antisemitismus, in vielen Fällen vielleicht nicht einmal bewusst, nichtsdestotrotz dasselbe Vokabular verwendend, Stichwort: „das amerikanische Großkapital“. So schreibt Horkheimer „Über Anti-Amerikanismus, Antisemitismus und Demagogie und die Lage der Jugend heute“:

„Überraschend ist der Umstand, dass überall dort, wo der Anti-Amerikanismus sich findet, auch der Antisemitismus sich breitmacht. Die durch den Niedergang der Kultur bedingt allgemeine Malaise sucht nach einem Schuldigen, und aus den oben angedeuteten [Ressentiment, Neid, aber auch Fehler, die von der amerikanischen Regierung und ihren Bürgern gemacht werden] und anderen Gründen findet sie die

¹⁵⁶ Berendse, a.a.O. S.341.

Amerikaner und in Amerika selbst wieder die Juden, die angeblich Amerika beherrschen.“¹⁵⁷

Diese antizipierten Verschwörungen schaffen einen Nährboden für Ängste und paranoide Schuldzuschreibungen.

Die ideologische Karriere Horst Mahlers ist hierbei in ihrer finalen Konsequenz Beispiel dafür, dass in manchen Fällen der Weg vom linken zum rechten Rand des politischen Spektrums kürzer ist, als zur Mitte.

„Die Entwicklung Horst Mahlers [...], vom deutschen Rotarmisten zum völkischen Antisemiten und NPD-Mitglied, hält so mancher Freund der Aufklärung für die einmalige Entgleisung eines fragwürdigen Charakters auf den immer noch sicheren Schienen, die aus dem Reich der Notwendigkeit ins Reich der Freiheit, in den Sozialismus, führen.“¹⁵⁸

Dass Homann hierbei auch aus einer persönlichen Abneigung heraus spricht (Baader und Mahler planten seine Liquidierung), muss mitgedacht werden, ändert an der Faktenlage jedoch nichts.

Ein weiteres Beispiel dieses geistigen Nährbodens liefert Gerd Koenen, wenn er ein Gespräch von Bernward Vesper überliefert:

„Die »reichen Juden« seien im Dritten Reich ja alle heil davongekommen – was damals, als alles in die »Kapitalismus ist Faschismus«-Gleichung gepresst wurde, eine mehr als geläufige Argumentation war.“¹⁵⁹

3.9.1. Gleichsetzung mit den Opfern

Ein Verfahren der RAF war es, sich mit den Opfern der Schoah argumentativ auf eine Stufe zu stellen und das Vokabular des Faschismus gegen sich verwendet zu sehen bzw. es für die eigene Sache zu pervertieren und gegen die eigentlichen Opfer antisemitischer Gewalt zu verwenden.

„Stadtguerilla setzt voraus, sich über seine eigene Motivation im klaren zu sein, sicher zu sein, daß Bild-Zeitungsmethoden bei einem nicht mehr verfangen, daß das Antisemitismus-Kriminellen-Untermenschen-Mord & Brand-Syndrom, das sie auf Revolutionäre anwenden, die ganze Scheiße, die nur die absondern und zu artikulieren imstande sind und die immer noch viele Genossen in ihrem Urteil über uns beeinflusst, daß einen die nicht trifft.“¹⁶⁰

¹⁵⁷ Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail. 1946-1995. Band 2: Dokumente.- Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998. S.227f.

¹⁵⁸ Homann, Peter: Aber nicht andere nur, [...], a.a.O.

¹⁵⁹ Koenen, a.a.O. S.279.

¹⁶⁰ Das Konzept Stadtguerilla. In: Hoffmann, a.a.O. S.42f.

Dieser Opfer-Status wurde verwendet, um neue Anhänger_innen zu gewinnen und zu halten. Ulrike Meinhof verglich beispielsweise ihre Inhaftierung im sogenannten Toten Trakt des Gefängnisses Köln Ossendorf, wo sie unter sensorischer Deprivation litt, mit Auschwitz: „*Der politische Begriff für den toten Trakt [...] ist das Gas.*“¹⁶¹

Auch Bommi Baumann benutzte diese Argumentationslinie, um revolutionäre Gewalt zu rechtfertigen: „*Bevor ich nun wieder nach Auschwitz transportiert werde, dann schieß ich lieber vorher, das ist doch wohl klar.*“¹⁶²

„Ein trivialisiertes »Auschwitz« wurde so zum ultimativen Mittel der Delegitimierung des »Systems« und einer potenziell totalitären Selbstermächtigung. Wenn sie »uns« wieder millionenfach ermorden wollten, wie konnte man da nicht zu den Waffen greifen? Und was wäre »uns« dann nicht erlaubt gewesen?!“¹⁶³

Diese assoziative Wirkung setzt sich auch auf der Bildebene fort, zum Beispiel wenn Karin Wieland bemerkt, der tote Holger Meins habe „*Ähnlichkeit mit einem KZ-Häftling*“.¹⁶⁴ Und Gerd Koenen schließlich fügt sarkastisch hinzu, es sei Ironie, dass sie, die so gegen Nazi-Deutschland kämpften, „*enden wie die Leader im Führerbunker*“.¹⁶⁵

3.9.2. Schwarzer September

Als Reaktion auf die Anschläge und Ermordung israelischer Sportler durch die palästinensische Terrororganisation Schwarzer September bei den Olympischen Spielen 1972, verfasste Ulrike Meinhof ein Papier. Stefan Aust zufolge dachten die übrigen RAF-Mitglieder zuerst, Horst Mahler habe den Text geschrieben und kritisierten ihn. Als Gudrun Ensslin jedoch erfuhr, dass das Flugblatt von Meinhof stammte, zog sie diese Kritik – die folglich keine inhaltliche war – zurück.¹⁶⁶

Meinhofs Verteidigung klingt – so Peter Homann – „*wie Goebbels im Sportpalast oder Mohammed Atta beim Anflug auf die Twin Towers*“¹⁶⁷:

„Materielle Vernichtung von imperialistischer Herrschaft. Zerstörung des Mythos von der Allmacht des Systems. Im materiellen Angriff die propagandistische Aktion:

¹⁶¹ Bakker Schut, a.a.O. S.21.

¹⁶² Baumann, Bommi: Wie alles anfing. Zit. nach Koenen, a.a.O. S.315.

¹⁶³ Koenen, a.a.O. S.315.

¹⁶⁴ Wieland, a.a.O. S.98.

¹⁶⁵ Koenen, a.a.O. S.390.

¹⁶⁶ vgl. Aust, a.a.O. S.273.

¹⁶⁷ Peter Homann: Aber nicht andere nur, [...], a.a.O.

der Akt der Befreiung im Akt der Vernichtung. [...] Klar – ein ekelhafter Gedanke – aber »welche Niedrigkeit begingest du nicht, um die Niedrigkeit abzuschaffen ...«¹⁶⁸

Meinhofs Text mit dem Titel „Die Aktion des »Schwarzen September« in München. Zur Strategie des antiimperialistischen Kampfes.“ stellt den Erläuterungen ein Zitat voran: „*Der Stein, den sie aufgehoben haben, wird auf ihre eigenen Füße fallen.*“¹⁶⁹ Neben einer Verhöhnung der Symbolik des mit dem Andenken an die Verstorbenen gekoppelten Steins impliziert dieser Satz, die israelischen Sportler hätten sich ihren Tod selbst zuzuschreiben.

Die Aktion war, so Meinhof

„gleichzeitig antiimperialistisch, antifaschistisch und internationalistisch. Sie hat eine Sensibilität für historische und politische Zusammenhänge dokumentiert, die immer nur das Volk hat. [...] Sie hat einen Mut und eine Kraft dokumentiert, die die Revolutionäre nur aus ihrer Verbundenheit mit dem palästinensischen Volk haben können, ein Klassenbewußtsein, das sich seiner historischen Mission, Avantgarde zu sein, klar bewußt ist – eine Menschlichkeit, die vom Bewußtsein bestimmt ist, gegen dasjenige Herrschaftssystem zu kämpfen, das als das historisch letzte System von Klassenherrschaft gleichzeitig das blutrünstigste und abgefeimteste ist, das es je gab: gegen den seinem Wesen und seiner Tendenz nach durch und durch faschistischen Imperialismus [...]“¹⁷⁰

Es ist schwer, über den von ihr verwendeten Begriff von Menschlichkeit in diesem Zusammenhang hinwegzukommen.

Über die Olympischen Spiele schreibt Meinhof, dass diese

„die Erinnerung an 1936, Auschwitz und Reichskristallnacht auslöschen sollten, insofern sie die Fassade abgeben sollten für das, was gegenwärtig in Vietnam läuft, Palästina, Israels Gefängnissen, der Türkei, Uruguay, Brasilien, Griechenland, Persien. Insofern sie als mörderische Wettkämpfe Sieger und Besiegte kennen, das Gegenteil von Befreiungskämpfen, von solidarischer Aktion sind, statt dessen Konkurrenz-Kämpfe um imperialistisches Selbstbewußtsein von Industrienationen – Aggressionsspiele.“¹⁷¹

Schwer verständlich ist hier Koenens Meinung, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin oder Bernward Vesper würden sich für diese Rolle in einem linken Antisemitismus nicht eignen¹⁷², es fällt schwer, das besprochene Material anders zu deuten, selbst wenn die Lage der Gefangenen mitbedacht werden muss, die auf Aktionen von

¹⁶⁸ zit. nach Aust, a.a.O. S.273.

¹⁶⁹ In: Hoffmann, a.a.O. S.151.

¹⁷⁰ ebd.

¹⁷¹ ebd. S.167.

¹⁷² vgl. Koenen, a.a.O. S.333.

palästinensischen Bruderorganisationen und eine eventuelle Freipressung zu hoffen angewiesen sind.¹⁷³

„fast scheint es, als hätten sich einige, die sich am intensivsten mit der Verbrechensgeschichte des Nationalsozialismus auseinander gesetzt und ständig darauf berufen hatten, am stärksten daran vergiftet.“¹⁷⁴

3.9.3. Der Anschlag der Tupamaros Westberlin

Noch bevor die RAF faktisch entstand, bewies eine sich „Tupamaros Westberlin“ nennende Gruppe, zu der auch Bommi Baumann und Rainer Kunzelmann (der dies jedoch bestreitet, gesichert aber der Verfasser des unten zitierten Flugblattes mit dem Titel „Brief aus Amman“ ist¹⁷⁵) aus der Kommune 1 gehörten, dass sie nicht zwischen Kritik am israelischen Staat und jüdischem Glauben unterscheiden konnten, und weiters, dass die Zeit der „Spaß“-Guerilla längst vorbei war. Sie planten ein Bombenattentat¹⁷⁶ auf das jüdische Gemeindezentrum am 9. November 1969 und eine dort stattfindende Gedenkveranstaltung zur Reichspogromnacht 1938. Die Bombe zündete jedoch nicht.

Im Flugblatt zum Anschlag heißt es:

„Das bisherige Verharren der Linken in theoretischer Lähmung bei der Bearbeitung des Nahostkonflikts ist Produkt des deutschen Schuldbewußtseins ... Die neurotisch-historizistische Aufarbeitung der geschichtlichen Nichtberechtigung eines israelischen Staates überwindet nicht diesen hilflosen Antifaschismus. Der wahre Antifaschismus ist die klare und einfache Solidarisierung mit den kämpfenden Fedayin ... Aus den vom Faschismus vertriebenen Juden sind selbst Faschisten geworden.“¹⁷⁷

3.10. Exkurs: Sympathisant_innenverdacht

So zynisch es klingen mag, es gibt eine große Gemeinsamkeit zwischen der RAF und den staatlichen Organen bzw. vielen Medien in der BRD der 1970er Jahre, und zwar

¹⁷³ Meinhof und Baader standen auf der Liste der vom Schwarzen September geforderten Freilassungen.

¹⁷⁴ Koenen, a.a.O. S.334.

¹⁷⁵ vgl. dazu auch Koenens Artikel zu Wolfgang Kraushaars Recherchen zum Thema:

www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/0706/feuilleton/0001/ (15.07.2010)

¹⁷⁶ Diese Bombe (ebenso wie die in Frankfurt verwendeten, sowie die der Oster-Unruhen) stammte von einem gewissen Peter Urbach, einem west-östlichen Agent, der nach dem Mahler-Prozess vom Verfassungsschutz außer Landes gebracht wurde, und dessen Rolle in der Entwicklung terroristischer Gruppierungen bis heute nicht aufgearbeitet wurde, was – Zitat Koenen – einer „*der unglaublichsten Skandale des bundesdeutschen Staatswesens*“ ist. (vgl. Koenen, S.255ff., oder Aust, S.113)

¹⁷⁷ zit. nach Koenen, a.a.O. S.258.

die paranoide Tendenz überall Feind_innen, Verräter_innen, oder – im Falle des Staates – Sympathisant_innen zu wittern. Menschen, die bemüht waren, ein differenzierteres Bild jenseits der „Freund_in oder Feind_in“-Schemata zu zeichnen, oder bestehende Tendenzen (wie die reißerischen Medienkampagnen der BILD-Zeitung) zu hinterfragen, sahen sich großen Anfeindungen bis hin zu Diffamierungen von Person und Werk ausgeliefert. Dies blieb nicht auf in der Öffentlichkeit stehende Personen – wie in einem der bekanntesten Fälle Heinrich Böll – beschränkt, sondern weitete sich auf breite Schichten der Bevölkerung aus, als der eingeführte Extremist_innenbeschluss sich vorbehielt, die Verfassungstreue im öffentlichen Dienst Beschäftigter zu prüfen und deren Einstellung gegebenenfalls zu verhindern.

3.10.1. Der Begriff und seine Entwicklung

Peter Glotz, SPD-Wissenschaftssenator von Berlin erklärte in einem SPIEGEL-Gespräch am 19.09.1977: Sympathisant_innen sind

„Leute (...), die den Terror, das heißt auch den Mord, billigen und von denen zu vermuten ist, daß sie aus dieser Einstellung heraus auch zur Unterstützung solcher Verbrecher bereit sind.“¹⁷⁸

Der Begriff ist jedoch kein reines RAF-Phänomen, sondern war schon zur Zeit der Student_innenproteste und der APO Symbol unter anderem für die in der Bevölkerung antizipierte Bedrohung durch Gewalttätigkeit bei Demonstrationen.¹⁷⁹

Musolff unterscheidet verschiedene Zuschreibungen des Begriffes in unterschiedlichen Phasen. Anfang der 1970er Jahre stand die Bezeichnung für die „*Quartiergeber-Helfer*“ und als „*Polemik-Vokabel gegen Verdächtigungs-Unwillige*“, einige Jahre später weitete sich der Bedeutungskreis auf „*propagandistische Unterstützer und direkte Helfershelfer*“, die „*geistigen Wegbereiter*“ und die „*(moralisch zu verurteilenden) geheimen ideologischen Anhänger*“ aus.¹⁸⁰ In den Achtziger Jahren verschwammen schließlich Grenzen und Bedeutung, nachdem der

¹⁷⁸ zit. nach Musolff, Andreas: Anmerkungen zur Geschichte des Ausdrucks „Sympathisant“ im Kontext der Terrorismus-Diskussion. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 64. 20. Jahrgang. 1989. 2. Halbjahr. Hg. v. Hans Jürgen Heringer, Gerhard Kurz und Georg Stötzel.- München: Wilhelm Fink (bzw. Paderborn: Ferdinand Schöningh) 1989. S.95-109, hier S.97.

¹⁷⁹ vgl. ebd. S.107.

¹⁸⁰ ebd. S.107f.

Begriff inflationär für Anhänger_innen unterschiedlichster Gruppen nationaler und politischer Ausrichtung benutzt wurde.¹⁸¹

Beachtet werden muss in dieser Diskussion nun nicht nur, wem die Benützung dieser Vokabel geschadet hat, sondern vor allem, wem und wozu sie sich als nützlich erwiesen hat.

„»Gewalt« erweckt einerseits Aufmerksamkeit in einer mit Informationen und Sensationen überfluteten Öffentlichkeit. Dem politischen Gegner »Gewalt« (oder auch nur »ein ungeklärtes Verhältnis zur Gewalt«) vorzuwerfen, ist andererseits ein brauchbares Mittel, ihn nicht ernst nehmen zu müssen und gegen ihn die »Solidarität aller Demokraten« und die Machtmittel des Staates mobilisieren zu können.“¹⁸²

Dieses singuläre Wort besaß eine überdurchschnittlich große Diskreditierungsmacht, die sich, wie bereits erwähnt, auch auf die Legislative auswirkte und dem Staat dabei die Erlaubnis gab, das Privatleben zum Beispiel angehender Lehrer_innen auf ihre „Verfassungstreue“ hin zu untersuchen. Zeichen einer fehlenden Verfassungstreue war beispielsweise eine Mitgliedschaft in einer Organisationen oder Partei wie der DKP, was ein von Staatsseite ausgesprochenes „Berufsverbot“ bewirkte. Anhaltende starke Proteste auch von internationaler Seite beendeten die Praxis des Radikalenerlasses nach einigen Jahren wieder.

Auffallend ist die Macht, die ideologisch aufgeladenen Wörtern, man möchte fast schon von Codewörtern sprechen, in den Siebziger Jahren inne lag. Ein weiteres Vokabel dieser Kategorie ist die Bezeichnung „klammheimlich“. Unter dem Pseudonym „Ein Göttinger Mescalero“ wurde als Reaktion auf den Mord an Generalbundesanwalt Siegfried Buback in der Zeitschrift des Göttinger AStA ein „Ein Nachruf“ betitelter Text veröffentlicht, der ein großes Maß an Aufregung nach sich zog:

„Meine unmittelbare Reaktion, meine „Betroffenheit“ nach dem Abschluß von Buback ist schnell geschildert: ich konnte und wollte (und will) eine klammheimliche Freude nicht verhehlen.“¹⁸³

Das Wörtchen „klammheimlich“ ist in der Folge Inbegriff für das Verhalten der vermuteten Sympathisant_innen geworden. Ein Zeichen von Schadenfreude über das

¹⁸¹ vgl. Stötzel/Eitz, a.a.O. S.365.

¹⁸² Hess, a.a.O. S.9.

¹⁸³ Ein Göttinger Mescalero: Buback + Ein Nachruf. In: Agnoli, Johannes u.a.: „... da ist nur freizusprechen!“ Die Verteidigungsreden im Berliner Mescalero-Prozeß,- Reinbek: Rowohlt 1979. S.198.

Leid anderer (unschuldiger) Menschen, aber ohne den „Mut“, zu dieser Meinung öffentlich (oder wie im Falle des Mescalero mit dem eigenen Namen) zu stehen. Und beachtet man die durch den Text ausgelöste Strafverfolgung des Verfassers, ist „klammheimlich“ auch ein Symbol dafür, dass Provokation zur damaligen Zeit ein gefährliches Pflaster war.

In der Hochzeit dieser Konnotations hysterie bedeutete es, zu einem bestimmten ideologischen Lager zu gehören, wenn man die RAF als „Gruppe“ oder aber als „Bande“ bezeichnete.

3.10.2. Bande versus Gruppe

Nach der Erschießung des Polizisten Norbert Schmidt bei einer Fahndung im Oktober 1971 sagte der Hamburger Bürgermeister Schulz:

„Man sollte jetzt endlich aufhören, falls es sich erweist, daß die Baader-Meinhof-Gruppe für diesen Mord verantwortlich zu machen ist, diese Gruppe als Zusammenschluß mit politischen Zielsetzungen zu sehen. Dieses ist eine rein kriminelle Gruppe im wahrsten Sinne des Wortes.“¹⁸⁴

Als sich das Bild der RAF in der öffentlichen Meinung von einer politischen zu einer rein kriminell agierenden Organisation wandelte, wurde auch in der Terminologie immer häufiger das Wort „Bande“ gebraucht. Die Bande hat immer kriminellen Beigeschmack, als etwas Gesetzloses, das nur auf den eigenen Vorteil ohne Rücksicht auf Nachteil oder Leben Anderer bedacht ist. Die RAF als Bande zu benennen ist das Eine, gleichzeitig aber all jene, die das Reißerische, Sensationslüsterne ablehnen, unter den Generalverdacht „ideologischer Anhänger_innen“ zu stellen, ist als Eskalation der Debatte wie auch der Emotionen zu verstehen.

„Das distinktive Kriterium, das Sympathisanten entlarve, sah der rheinland-pfälzische Ministerpräsident Vogel in der Verwendung der Gruppen-Terminologie.“¹⁸⁵

Dass dies „verantwortungslose Propaganda“ wäre und auch einen verfassungsrechtlichen Aspekt besäße, entgegnete der bereits erwähnte Wissenschaftssenator Glotz:

¹⁸⁴ Aust, a.a.O. S.183.

¹⁸⁵ Stötzel/ Eitz, a.a.O. S.44.

„In den vergangenen Jahren haben viele Juristen und Journalisten den Ausdruck „Bande“ nicht etwa aus Sympathie mit den Terroristen vermieden, sondern aus Scheu, jemanden als Verbrecher zu bezeichnen, bevor er verurteilt ist.“¹⁸⁶

Mit den Stammheim-Selbstmorden ebte die Diskussion um Gruppe und Bande langsam ab. Heute entscheidet die Verwendung der einen oder der anderen Terminologie nicht mehr die Frage nach der politischen oder kriminellen Dimension der RAF, sondern hat sich zu einem kleinen Meta-Diskurs entwickelt, der in einer Abgrenzung (oder eben nicht) von Ton und Methoden der BILD-Zeitungsberichterstattung besteht.

3.10.3. Notizen zu Herbert Marcuse und der Frankfurter Schule

Der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule und insbesondere den Schriften Herbert Marcuses wurde häufig geistige Urheberchaft oder Vorbereitung des Terrorismus vorgeworfen. Kurz soll hier dargestellt werden, um welche Textpassagen und Vorwürfe es sich handelt und wie diesen zu entgegnen ist.

Eines der Ziele von Herbert Marcuse war es, die marxistische Utopie mit der scheinbaren Unvereinbarkeit individueller Bedürfnisse in der modernen Industriegesellschaft zu versöhnen. Weiters war er dem Romantischen Prinzip als Fortsetzung der Aufklärung verhaftet bzw. wollte dieses als Impuls in jene integrieren: *„Eine Revolution, die nicht ein wenig Abenteuerlichkeit enthält, ist nichts wert. Alles andere ist Ordnung, Gewerkschaft, Sozialdemokratie, Establishment.“*¹⁸⁷

Soweit zur Form der Revolution, deren auslösender Grund in der ungerechten Verteilung von Freiheit und der Möglichkeit glücklich sein zu können liegt:

„Daß der Mensch ein vernünftiges Wesen ist, daß dieses Wesen Freiheit erfordert, daß Glückseligkeit sein höchstes Gut ist: all das sind Allgemeinheiten, die eben durch ihre Allgemeinheit eine vorwärtstreibende Kraft sind. Die Allgemeinheit gibt ihnen einen beinahe umstürzlerischen Anspruch: nicht nur dieser oder jener, sondern alle sollen vernünftig, frei, glücklich sein.“¹⁸⁸

Daraus eine Handlungsanleitung ableiten zu wollen birgt Gefahren, vor allem dann, wenn Einzelne sich berufen fühlen, über zu befreiende Andere oder deren Maß an

¹⁸⁶ In: SPIEGEL vom 03.10.1977 zit. nach Stötzel/ Eitz, a.a.O. S.44.

¹⁸⁷ Marcuse, Herbert: Über Revolte, Anarchismus und Einsamkeit. Ein Gespräch.- Verlag der Arche: Zürich 1969. S.41.

¹⁸⁸ Marcuse, Herbert: Philosophie und kritische Theorie. Zit. nach: Brunkhorst, Hauke/ Koch, Gertrud: Herbert Marcuse zur Einführung. 2. Auflage.- Hamburg: Junius 1990. S.39.

Glückseligkeit zu entscheiden. Und auch die Vernunft des menschlichen Wesens ist oft von zu vielen Interessen verstellt.

Was Marcuse die meiste Kritik (und Aufmerksamkeit vonseiten der RAF) eingebracht hat, ist das Konzept eines „Naturrechts auf Gewalt“ im Fall einer Diktatur:

„Aber ich glaube, daß es für unterdrückte und überwältigte Minderheiten ein »Naturrecht« auf Widerstand gibt, außergesetzliche Mittel anzuwenden, sobald die gesetzlichen sich als unzulänglich herausgestellt haben. Gesetz und Ordnung sind überall und immer Gesetz und Ordnung derjenigen, welche die etablierte Hierarchie schützen; es ist unsinnig, an die absolute Autorität dieses Gesetzes und dieser Ordnung denen gegenüber zu appellieren, die unter ihr leiden und gegen sie kämpfen – nicht für persönlichen Vorteil oder aus persönlicher Rache, sondern weil sie Menschen sein wollen. Es gibt keinen anderen Richter über ihnen außer den eingesetzten Behörden, der Polizei und ihrem eigenen Gewissen. Wenn sie Gewalt anwenden, beginnen sie keine neue Kette von Gewalttaten, sondern zerbrechen die etablierte. Da man sie schlagen wird, kennen sie das Risiko, und wenn sie gewillt sind, es auf sich zu nehmen, hat kein Dritter, und am allerwenigsten der Erzieher und Intellektuelle, das Recht, ihnen Enthaltung zu predigen.“¹⁸⁹

Wichtig dabei ist laut Marcuse die moralische Verantwortung des Individuums.

Die Auslegung der Philosophie Marcuses durch die RAF war nun kein Handeln im Sinne Marcuses, vielmehr handelte es sich um eine Einverleibung, einen Missbrauch zu ihren Zwecken. Gursch erwähnt, dass Baader sich bereits im Brandstifterprozess explizit auf das Widerstandsrecht aus der „Repressiven Toleranz“ berufen hatte.¹⁹⁰

In einer Notiz Ensslins vom 7.7.1973 heißt es: „*denn ich sage ja, marcuse gehört uns [...] also, der witz, den ich z.b. auch darin sehe, [ist] daß man mit marcuse so umgeht, wie marcuse selbst, nat. nicht mit sich umgeht.*“¹⁹¹

Gegen die bereits erwähnten Vorwürfe, die gegen Marcuse erhoben wurden, wehrt er sich am 16. September 1977 in der ZEIT:

„Mord darf keine Waffe der Politik sein. [...] Die Physische Liquidierung einzelner Personen, selbst der prominentesten, unterbricht nicht das normale Funktionieren des kapitalistischen Systems selbst, wohl aber stärkt es sein repressives Potential – ohne (und das ist das Entscheidende) – die Opposition gegen die Repression zu aktivieren oder auch nur zum politischen Bewusstsein zu bringen.“¹⁹²

¹⁸⁹ Kraushaar, Frankfurter Schule und Studentenbewegung. A.a.O. S.211.

¹⁹⁰ vgl. Gursch, Philip: Gewalt als Widerstandsrecht? Herbert Marcuse. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien.- Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008. S.115-124, hier S.123.

¹⁹¹ ebd.

¹⁹² zit. nach: Kraushaar, Frankfurter Schule und Studentenbewegung, a.a.O. S.807.

Dieser Absatz fasst das Scheitern der Idee und Operation RAF und die Kurzschlüsse ihrer Logik von Anfang an sehr treffend zusammen. Außerdem fordert Marcuse als Teil der moralischen Verpflichtung den offenen, nicht den hinterlistigen Kampf. „*Und der offene Kampf ist der Klassenkampf*.“¹⁹³

Gursch schließt, dass Marcuse, auch wenn er sich von der RAF und deren Taten explizit distanziert, so doch das Geschriebene nicht folgenlos blieb und den Terrorist_innen dazu diente, für ihre Sache zu argumentieren.¹⁹⁴ Diese Schluss ist allerdings zu einfach, denn, selbst wenn man Marcuse einen gewissen Hang zur Provokation nachsagen wollte, bleibt Theorie doch Theorie, während Interpretationen zu irgendwelchen Gunsten oftmals möglich sind. In dieser Kausalkette wäre man versucht, analog, etwas salopp zu fragen, ob etwa auch die Theorie des Marxismus die Schuld am Scheitern des real existierenden Sozialismus trägt?

Daniel Heller mutmaßt, dass die Terrorist_innen weder Zeit noch Muße hatten und unterstellt ihnen dezent, auch intellektuell nicht das Rüstzeug gehabt zu haben (er nennt hierbei konkret Baader, Baumann und Boock), sich tiefgehend mit der Kritischen Theorie und der Frankfurter Schule als Gesamtes auseinanderzusetzen.¹⁹⁵

Adorno stimmt mit Marcuse darin überein, dass Gewalt nur in einem faschistischen System legitim sei.¹⁹⁶ An diesem Punkt angelangt endet jedoch die Möglichkeit, zu einer Synthese zu gelangen, denn im Weltbild der RAF ist das System ein faschistisches.

3.10.4. Rudi Dutschke und die Gewaltfrage

„Mißverständnisse, Verdrehungen, Unterstellungen und Fehlinterpretationen auf der einen, aber auch Mehrdeutigkeiten, Leichtfertigkeiten und emotionaler Überschwang auf der anderen Seite“¹⁹⁷,

so beurteilt Wolfgang Kraushaar die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte Rudi Dutschkes Schriften, Artikel und öffentlicher Auftritte, die wie seine berühmte Parole

¹⁹³ ebd.

¹⁹⁴ vgl. Gursch, a.a.O. S.124.

¹⁹⁵ vgl. Heller, Daniel: Die Frankfurter Schule – Das Primat der Theorie. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien.- Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008. S.125-144, hier S.139.

¹⁹⁶ vgl. ebd. S.142.

¹⁹⁷ Kraushaar, Wolfgang: Rudi Dutschke und der bewaffnete Kampf. In: Kraushaar, Wolfgang/ Reemtsma, Jan Philipp/ Wieland, Karin: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF.- Hamburg: Hamburger Edition 2005. S.13-50, hier S.15.

„Holger, der Kampf geht weiter!“ am Grab von Holger Meins durch alle Medien ging und seiner Reputation nicht immer zuträglich war.

In einem Leserbrief an den SPIEGEL im November 1974 bemüht sich Dutschke um Deeskalation und versucht das vorhandene schwarz-weiße Bild der Situation auszudifferenzieren:

„Der politische Kampf gegen die Isolations-Haft hat einen klaren Sinn, darum unsere Solidarität. Die Ermordung eines antifaschistischen und sozialdemokratischen Kammer-Präsidenten ist aber als Mord in der reaktionären deutschen Tradition zu begreifen. Der Klassenkampf ist ein politischer Lernprozeß. Der Terror aber behindert jeglichen Lernprozeß der Unterdrückten und Beleidigten.“¹⁹⁸

Zur Frage des bewaffneten Kampfes unterschied Dutschke zwischen Gewalt in der Ersten und in der Dritten Welt¹⁹⁹ und wandte sich gegen einen prinzipiellen Pazifismus. Tyrannenmord im eigenen Land oder die oft beschworene „Gewalt gegen Sachen“, wie das Sprengen der Springer-Maschinerie schienen ihm eine „emanzipierte Tat“.²⁰⁰

Die Handlungsweise der RAF lehnte er wiederholt ab und bezeichnet den Terrorismus als reinen Mord und gegen die sozialistische Ethik.²⁰¹

Auch bezüglich des Konflikts zwischen dem Staat Israel und den Palästinenser_innen bemühte sich Dutschke um eine nicht einseitige Sicht der Dinge und vermied so die Gefahr neo-antisemischer Tendenzen in der Argumentation.²⁰²

3.10.5. Sympathisant_innen am Theater

Der Sympathisant_innenverdacht ist im Bezug auf das Theater, die Autor_innen und Regisseur_innen primär deswegen von Belang, weil die Sanktionierung (und damit einhergehende Medienhetzjagd) der Beschäftigung mit der Thematik des Terrorismus, seiner Entstehung und Auswirkung auf die Gesellschaft vielfach die Wirkung eines Maulkorbs hatte. Ein Stück über die RAF oder einzelne Protagonist_innen daraus zu verfassen, hieß, sich in eine Schlangengrube der Verdächtigungen zu begeben, was für Ansehen und Werk schwer einschätzbare Folgen haben konnte.

¹⁹⁸ zit. nach ebd. S.17.

¹⁹⁹ kein „Weltbürger_innenkrieg“ wie in der RAF

²⁰⁰ vgl. Kraushaar: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF. A.a.O. S.42-45.

²⁰¹ aus einem Interview aus dem Nachlass des Hamburger Instituts für Sozialforschung, zit. nach Kraushaar: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF. A.a.O. S.47.

²⁰² vgl. ebd. S.48.

Berendse untersucht den Raum, den Literatur in der damaligen Diskussion um den Terrorismus einnahm, und kommt zu dem Schluss, die Regierung habe Angst vor der Literatur und deren Auswirkungen gehabt: „[...] *officials were convinced that the terrorists were capable of transforming the contents of books into lethal weapons.*“²⁰³

Der krude Gedanke geistiger Vorbereitung und besonders Auslösung des Terrorismus lässt einen an der propagierten Freiheit (der Meinung o.ä.) des Westens zumindest teilweise zweifeln.

Wenigen schien diese Einschüchterung nichts anzuhaben. Heiner Müllers²⁰⁴ Bedeutung im Bezug auf die RAF kann laut Matteo Galli nicht genug betont werden, „*vor allem weil Heiner Müller die formalen Prinzipien aller folgenden RAF-Stücke gleichsam statuiert: szenische Collage, monologischer Duktus, Provokation à la Artaud*“.²⁰⁵ In einem Brief bezeichnet Müller den Terrorismus als „*extreme Form des Humanismus*“ und den Molotowcocktail „*als letztes bürgerliches Bildungserlebnis*“.²⁰⁶ Galli erwähnt dazu noch die in der „Hamletmaschine“ – wenn auch nicht ausgesprochene – mitschwingende Gestalt von Ulrike Meinhof in der Ophelia-Figur.²⁰⁷

Im Westen provoziert indessen Claus Peymann mit seiner Inszenierung der „Gerechten“ von Albert Camus im Schauspielhaus Stuttgart 1972, die er mit einer filmischen Straßenbahnfahrt enden ließ. Eine stumme Fahrt der Linie, die vom Bahnhof bis zur Endstation Stammheim führt. Und er sorgt auch weiterhin für Aufregung, wie im Fall des Spendenaufrufs um Geld für den Zahnersatz von Gudrun Ensslin und anderen RAF-Häftlingen oder wenn er das Theater als Resozialisierungsmaßnahme neu denkt, in dem Versuch, dem noch inhaftierten Christian Klar einen Praktikumsplatz am Berliner Ensemble zu vermitteln.

²⁰³ Berendse, a.a.O. S.333.

²⁰⁴ wobei in diesem Fall die historisch-geographische Lage und damit einhergehend die Situation eine völlig andere war. Hierzu seien nur stichwortartig die Verbindungen der RAF zur DDR erwähnt, die ihnen Ausreisemöglichkeiten bot, geflüchtete Mitglieder unter einer neuen Identität schützte und bereits in der Zeit vor der RAF die Zeitung konkret finanziell unterstützte;

²⁰⁵ Galli, Matteo: „Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichtssupermarkt“? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung. In: Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September.- Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. (= Jahrbuch Literatur und Politik Bd. 1) S.102-116, hier S.109.

²⁰⁶ an Rainer Steinweg, zit. nach Galli, a.a.O. S.108.

²⁰⁷ als Illustration des Stücks für eine etwaige Veröffentlichung bei Suhrkamp forderte Müller das Bild der toten Ulrike Meinhof nach der Strickabnahme; vgl. bei Galli, a.a.O.

Aber es ging auch anders. Horst Söhnlein, Gründer des action-Theater, das später von Fassbinder übernommen wurde, verließ dieses frustriert, weil er keine Möglichkeit für eine gesellschaftliche Veränderung sah und schloss sich Ensslin und Baader an, um den Aktionsgedanken in Form einer Bombe in ein Frankfurter Kaufhaus zu tragen.

Abseits einer Provokation war es auf Jahre schwierig und mitunter tabuisiert, eine kritische künstlerische Aufarbeitung der RAF zu versuchen.

4. Was ist (noch) politisch? – Notizen zu Theorien zwischen Form und Inhalt: post, modern und/oder dramatisch

Was ist politisch? Und wie äußert sich, sprich wirkt politisches Theater? Politische Agitation, wie im Theater Piscators oder auch in einem engagierten Theater der 1960er und 1970er Jahre kann heute naturgemäß kaum mehr funktionieren, da dieser Form der Äußerung zutiefst misstraut wird, bzw. es als gegeben hingenommen wird, dass Wahlversprechen von Politiker_innen nur zum Zweck der Werbung und des gewählt Werdens, und nicht im Willen, sie einzuhalten, gemacht werden. Wie könnte man da einem Theater, das sich politisch nennt, vertrauen? Die Frage danach, wie – und vor allem ob – politisches Theater heute funktioniert, hat die Theorie in den letzten Jahren in zwei Lager aufgespalten, in die von Inhalt versus Form.

Die einen halten – durchaus in einem Sinne Brechts – an der Fabel fest und lehnen die dekonstruierenden Tendenzen des postdramatischen Theaters ab, in der Meinung, man könne nur im Zuge einer Erzählung eine für das Publikum nachzuvollziehende Idee oder Haltung ausdrücken. Die Theorie des postdramatischen Theaters hält dagegen, dass in einer inhaltlich überfrachteten und kaum mehr zu überblickenden Zeit nur mehr über die Form in der Kunst eine kritische Wirkung zu erzielen sei. An der Postdramatik kommt kein Stück – und steckt es auch in einer noch so klassischen Dramenform – vorbei, sei es auch nur, um sich davon bewusst abzugrenzen. Daher fungiert die postdramatische Theatertheorie nach Hans-Thies Lehmann²⁰⁸ für diese Arbeit als Schablone und Messlatte, mit oder gegen deren Mittel die behandelten Stücke arbeiten. Um dem spezifischen Impetus des sogenannten Dokumentartheaters gerecht zu werden, wird in kurzer Form auch auf Peter Weiss' „Notizen zum dokumentarischen Theater“ eingegangen.

²⁰⁸ Lehmann, Hans-Thies: Das postdramatische Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999.

Das nächste und vielleicht noch größere Problem ist das der Resonanz. Häufig wird verlautbart, politisches Theater werde erst durch seine Wirkung zu politischem Theater, dadurch, dass es im Publikum ein Umdenken, einen Perspektivenwechsel oder gar eine Erkenntnis erzeugt. Dem mag man auf den ersten Blick zustimmen, Wirkungslosigkeit zumindest ist sicherlich nicht intendiert, wenn man sich als politisch_n Theatermacher_in oder auch nur politischen Menschen versteht, wie lässt sich eine solche vermeintliche Wirkung jedoch messen – und damit erst beweisen? Eine Forderung, die ins Leere stößt, verfügt man nicht über die Mittel einer Rezeptionsanalyse für jedes besprochene Stück, die über eine Aufzählung von Rezensionen hinausgeht.

Der Dramaturg Carl Hegemann ist der Überzeugung, dass das Vehikel der Kritik an zu ändernden Verhältnissen sein intendiertes Gegenteil erzeugt, beispielsweise im Falle des Kapitalismus, *„[d]enn er funktioniert nur durch Innovation und Innovation entsteht aus Kritik und Negation des Vorhandenen.“*²⁰⁹

Dies scheint – vielleicht nicht gerade im Fall des Kapitalismus – an sich ein nicht zu verachtender Mechanismus zu sein, der Neues entstehen lässt oder eine Situation verbessern kann. Hegemann ortet aber Subversion höchstens im Mittel der Affirmation *„weil wir ihm sein Lebenselixier, eben die Kritik entziehen.“*²¹⁰

Kommt es also darauf an, ob man einen Situationsveränderungswillen besitzt, oder nur eine Geste des Protests oder Widerstands setzen will? Hegemann fragt sich, wie man noch kritisches Theater machen könne, ohne zum ungewollten Helfershelfer dessen zu werden, was man kritisiert, und landet bei der Tragödie und der dadurch bewirkten Katharsis bzw. der paradoxen Situation, froh aus dem Theater zu gehen, weil (wie in einem Katastrophenfilm) alles glücklicherweise nicht echt war.²¹¹ Es fällt schwer, das positive oder wirkungsmächtige Moment in diesem Gedankengang nachzuvollziehen, erinnert dies doch eher an Eskapismus, denn an Erkenntnis. Folgt man Hegemanns Affirmations-These, wäre es also politisch ein „Die-RAF-ist-toll-Stück“ zu inszenieren. (Heftige) Reaktionen wären einer solchen Unternehmung zwar

²⁰⁹ Hegemann, Carl: Das Schwindelerregende. Über das prekäre Verhältnis von Kritik und Affirmation nicht nur im Theater. In: Ästhetik und Kommunikation/ Geschichtsgefühl. Heft 122/123. 34.Jg. 2003. S.239-243, hier 239.

²¹⁰ ebd. [Dass das keine neue Erkenntnis ist, sondern im Bezug auf das Theater schon in den 1960er und 1970er Jahren diskutiert wurde, schreibt Wolfgang Ismayr. (Vgl.: Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland. 2.Auflage.- Königstein/ Taunus: Anton Hain 1985. S.10.)]

²¹¹ vgl. Hegemann, a.a.O. S.241.

sicher, aber ob diese über ein bloßes Abwehrverhalten hinausgingen und ein provoziertes Publikum zu einer differenzierten Sicht der Geschichte befähigten ist zu bezweifeln.

Dass das Verhältnis von Kunst und Politik nie ein leichtes war, erläutert Wolfgang Ismayr und zeichnet eine Geschichte zwischen den Polen einer zweckfreien und einer dem Engagement verpflichteten Kunst.²¹² Auch Ismayr tritt gegen Überillusion und Katharsis im Drama auf, da diese die Energien des Publikums schon verbrauchen, bevor sie aus dem Theater wieder in die Realität eintreten.²¹³

Die Vokabel „Postdramatik“ generiert sich aus der Analogie zur Postmoderne. Der dem Wort qua definitionem inliegenden zeitlichen Abfolge (erst die Moderne, danach die Postmoderne) widerspricht der französische Philosoph Jean-François Lyotard:

„Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende der Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.“²¹⁴

Auch Lehmann legt nahe, die Postmoderne nicht als Schnitt zu sehen, sondern als eine neue Art, diese zu betrachten.²¹⁵

Das postdramatische Theater als neue Kategorie wird nun unterschiedlich bewertet:

„Die erstaunliche Karriere verdankt sich nicht nur verschiedenen Theaterformen und –schulen, sondern auch seiner einzigartigen Unschärfe. Denn was das postdramatische Theater wirklich ist – und vor allem was nicht –, klärt Lehmanns Buch in seinen facettenreichen Widersprüchen kaum. Das muss fürs Theater kein Nachteil sein, denn was wäre langweiliger als ein uniformes Regelwerk?“²¹⁶

Und paradoxerweise sprechen diese Widersprüche auch für das Stimmige der Theorie(n), denn ein in sich stringentes Regelwerk einer heutigen Dramatik verstünde die überladene und widersprüchliche Qualität unserer Zeit und ihres Theaters wohl kaum.

Lehmann beschreibt das postdramatische Theater wie folgt:

²¹² Ismayr, a.a.O.

²¹³ vgl. ebd. S.23.

²¹⁴ Lyotard, Jean-François: „Antwort auf die Frage: Was ist postmodern? In: Ders.: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982 – 1985. Aus dem Franz. v. Dorothea Schmidt. Unter Mitarb. v. Christine Pries. Hg. v. Peter Engelmann.- Wien: Passagen Verlag 2009. S.13-32, hier S.28.

²¹⁵ vgl. Lehmann, a.a.O. S.401.

²¹⁶ Einleitung zum Schwerpunkt „Was kommt nach der Postdramatik?“ In: Theater heute 10/2008. S.6.

„[...] die Glieder oder Äste des dramatischen Organismus sind, wenn auch als abgestorbenes Material, noch anwesend und bilden den Raum einer im doppelten Sinn »aufbrechenden« Erinnerung.“²¹⁷

So wird Vorangegangenes nicht als nichtig und inexistent eingestuft, sondern als für den Prozess wichtig, wie beispielsweise auch das Theater Brechts:

„So kann von einem post-brechtschen Theater die Rede sein, das gerade nicht nichts mit Brecht zu schaffen hat, sondern sich von den in Brechts Werk sedimentierten Ansprüchen und Fragen an Theater betroffen weiß, aber die Antworten Brechts nicht mehr akzeptieren kann.“²¹⁸

Abgesehen davon, dass das postdramatische Theater die „Vorherrschaft des Textes“²¹⁹ beendet, ist eine wichtige Kategorie auch die „Ebene des Realen“ die als eines der Grundmittel ihre Anwendung auf dem Theater findet und in ihrer „Ästhetik der Unentscheidbarkeit“²²⁰ das Publikum nicht einfach aus ihrer Verantwortung entlässt, da doch alles „nur Theater“ ist:

„Hier führt die Überlegung weiter, daß im postdramatischen Theater des Realen nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt (wie in den Sensationsprodukten der Pornoindustrie), sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat.“²²¹

Darin liegen auch der Reiz und gleichzeitig die Problematik des Schlüsselstücks (wie bei Dea Lohers „Leviathan“), des (Schein-)Dokumentarischen (wie bei Christoph Klimkes „Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“) sowie die Dopplung von Selbstdarstellung und Überlieferung der RAF-Legenden, wo man Fakt und Fiktion nicht mehr hundertprozentig auseinanderzuhalten weiß. Dieses postdramatische Verständnis von Wirklichkeit, Geschichte und Überlieferung wertet nicht unbedingt nur, was ist objektiv wahr, was falsch ist, es trägt vielmehr eine kritische Haltung zu Wissensvermittlung und Geschichtsschreibung, zu den gegebenen Ordnungsvorstellungen in sich. Wichtig dabei ist jedoch immer die Art der Verwendung von „Realem“; diese sollte selbstreflexiv sein:

„Fragt der Zuschauer sich notgedrungen (durch die inszenatorische Praxis veranlaßt), ob er auf den Bühnenvorgang als Fiktion (ästhetisch) oder als Realität (also z.B. moralisch) reagieren soll, so verunsichert ein solcher Grenzgang des Theaters zum Realen gerade diese entscheidende Disposition des Zuschauers: die unreflektierte

²¹⁷ Lehmann, a.a.O. S.31.

²¹⁸ ebd.

²¹⁹ ebd. S.21.

²²⁰ ebd. S.171.

²²¹ ebd. S.173.

Sicherheit und Gewißheit, mit der er sein Zuschauersein als unproblematische soziale Verhaltensweise erlebt.“²²²

Generell sieht Lehmann Probleme in der Kategorie des Politischen, da Machtverhältnisse immer schwieriger zu durchschauen sind²²³ und eine kulturelle Opposition dagegen auf verlorenem Posten zu stehen scheint. Das Theater kann als „Minderheitenangelegenheit“ nur geringe Bevölkerungsschichten erreichen und steht gegenüber aktuelleren, schnelleren und unmittelbaren Medien im Hintertreffen.²²⁴

Gerade im „Unaktuellen“, in der in informationsüberladener Zeit raren Möglichkeit, mehr Zeit zur Reflexion zu erübrigen, besteht vielleicht eine Chance in der Wirkungsmöglichkeit des Theaters.

Eine weitere Option sieht Lehmann darin, dass

„[...] Theater den Raum des politischen Diskurses selbst, sofern er These, Meinung, Ordnung, Gesetz, organisch gedachte Ganzheit des politischen Körpers aufrichtet, mit künstlerischen Mitteln dekonstruieren, seine latent autoritäre Verfassung bloßlegen [kann]. Das geschieht durch die Demontage der diskursiven Gewißheiten des Politischen, Entlarvung der Rhetorik, Öffnung eines a-thetischen Darstellens.“²²⁵

Dekonstruktion und Demontage des angenommenen Faktischen sind folglich die Mittel, mit denen Wirkung im Sinne einer „Wahrnehmungspolitik“²²⁶ hergestellt werden kann, ein Vorgang, der sich also im Formal-Ästhetischen des Theaters vollzieht.

Die Erkenntnis der Wirkung der Form thematisierte bereits Schiller: *„Es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.“*²²⁷

Mit Patrick Primavesi lässt sich die Bedeutung von Bewusstmachung und ungewohnten Wahrnehmungen noch einmal verdeutlichen:

„Der Punkt des Umschlags, einer ironischen Säkularisierung, der die alltäglichen Repräsentations- und Fiktionszusammenhänge als solche erfahrbar macht, erweist sich als ein Potenzial, das die von Medien geprägten Diskurse des Politischen zumindest stören und unterbrechen kann.“²²⁸

²²² ebd. S.177.

²²³ und Märkte, Konzerne, Entscheidungsgewalten eher die Politiker_innen und demokratisch gewählten Entscheidungsträger_innen sanktionieren anstatt sanktioniert zu werden, bzw. sich diese durch beabsichtigte Missinformationen „vorführen“ lassen;

²²⁴ vgl. Lehmann, a.a.O. S.450.

²²⁵ ebd. S.456.

²²⁶ vgl. ebd. S.469.

²²⁷ Schiller, Friedrich: Über die ästhetische Erziehung des Menschen. Zit. nach Ismayr, a.a.O. S.17.

²²⁸ Primavesi, Patrick: Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Theater fürs 21. Jahrhundert.- edition text + kritik in Richard Boorberg: München 2004 (= TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband) S.8-25, hier S.12.

Nicht vergessen werden darf in diesem Zusammenhang aber auch, dass das Theater, das mehr als einmal in seiner Entwicklung den Status einer „moralischen Anstalt“ besessen und sich somit als hehre Wahrheitsinstanz empfunden hat, sich auch selbstreflexiv und selbstkritisch mit dieser Geschichte und seinen eigenen Mitteln auseinanderzusetzen hat.

Philip Auslander legt ein Veto gegen künstlerisches Dekonstruieren als politischen Ausdruck ein und meint sogar,

„Deconstruction and apoliticality are often linked [...] with the concept of postmodernism: deconstruction is seen as a characteristically postmodern aesthetic strategy, apoliticality as either a cause or a symptom of the prevalence of the deconstructive aesthetic.“²²⁹

Dem wäre an dieser Stelle zu widersprechen, jedoch mit dem Verweis, dass die künstlerisch-politische Arbeit nicht bei der bloßen Dekonstruktion aufhören darf, das tradierte Ordnungssystem (die hierarchischen Strukturen etc.) nicht nur infrage gestellt und aufgespalten werden, sondern auch – zumindest in Ansätzen – neu geordnet werden müssen (und naturgemäß auch die Bedingtheit der neu geordneten Strukturen als Versuchsanordnung immer wieder hinterfragt gehören).

Das mit dokumentarischem Material arbeitende Theater ist vielleicht am augenscheinlichsten für diese Verfahren geeignet. Die „Notizen zum dokumentarischen Theater“ von Peter Weiss²³⁰ können im Folgenden womöglich einen ähnlichen Stellenwert einnehmen und wie das brecht'sche Theater für Lehmann im Postdramatischen nachwirken.

Brian Barton zufolge entstehen dokumentarische Theaterstücke

„[...] zu Zeiten, in denen bestimmte soziale und politische Fragen der Zeit als zu dringend, zu komplex oder zu überwältigend empfunden werden, um mit fiktiven Handlungen und Figuren behandelt zu werden.“²³¹

Getragen vom Bedürfnis nach Authentizität²³² wird inhaltliche Fiktionalität abgelehnt, das Material soll „*im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet*“²³³ wiedergegeben

²²⁹ Auslander, Philip: Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre. In: Theatre journal 39/1987. S.20-34, hier S.21.

²³⁰ Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater.- In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleeff.- Berlin: Theater der Zeit 2003. (= Recherchen 13) S.67-73.

²³¹ Barton, Brian: Das Dokumentartheater.- Stuttgart: Metzler 1987. (= Sammlung Metzler, 232: Realien zur Literatur) S.2.

²³² Barton spricht in diesem Zusammenhang von einem „Bühnendokument“. Vgl. Barton, a.a.O. S.3.

²³³ Weiss, a.a.O. S.68.

werden. Die Qualität der Montage ergibt die Qualität des Stücks und dieses steht bei Weiss noch in der Tradition eines agitatorischen Aufklärungswillens:

„Wie die spontane Versammlung im Freien, mit Plakaten, Spruchbändern und Sprechchören, so stellt das dokumentarische Theater eine Reaktion dar auf gegenwärtige Zustände, mit der Forderung, diese zu klären.“²³⁴

Die kritisierten Zustände ziehen einen Bogen in unsere Gegenwart, denn wie damals lassen sich immer noch die Verschleierung von Machtpolitiken, Wirklichkeitsfälschungen und eine problematische Geschichtsschreibung bemängeln. Doch selbst aus dieser engagierten Geste seiner Zeit heraus betonte Weiss, dass das dokumentarische Stück „[...] zum Kunstprodukt werden [muss], wenn es Berechtigung haben will.“²³⁵

In einem Satz Bartons wird schließlich ersichtlich, wo sich dokumentarisches und postdramatisches Theater mit dem Ergebnis größtmöglicher Wirkung treffen:

„Dokumentarischer Inhalt verlangt eine dramatische Form, die offen genug ist, die rohe Qualität der Dokumente zu erhalten und dadurch Beziehungen zwischen der Bühne und der Außenwelt herzustellen.“²³⁶

Das postdramatische Theater in seiner fragmentarischen Form und dem unentwegten Hinweis auf seine eigene Bedingtheit des Spielens, sowie seine Neubewertete Verwendung brecht'scher Verfremdungseffekte scheint Jahrzehnte nach Peter Weiss' „Notizen“ das passende Vehikel für ein neues dokumentarisches Theater zu sein.

5. RAF-Stücke

5.1. Politik und Privates

5.1.1. Dea Loher, „Leviathan“

„Leviathan“, uraufgeführt am 02.10.1993 am Niedersächsischen Staatstheater Hannover, erzählt die Geschichte der Journalistin Marie, die, nachdem sie geholfen hat den Brandstifter Karl aus dem Gefängnis zu befreien, Unterschlupf bei ihrer Schwester sucht, um eine Entscheidung zu treffen – zwischen dem bewaffneten Kampf und ihren Kindern. Es geht um den Moment, den kurzen Augenblick im

²³⁴ ebd. S.69.

²³⁵ ebd. S.70.

²³⁶ Barton, a.a.O. S.14.

Trubel der Ereignisse, in dem die Zukunft noch nicht festgeschrieben ist und die bekannte Geschichte sich auch gänzlich anders hätte entwickeln können.

Dem Stück ist das auch in „Moby Dick“ vorkommende Hobbes-Zitat:

„Der große Leviathan (so nennen wir den Staat) ist ein Kunstwerk oder ein künstlicher Mensch – obgleich an Umfang und Kraft weit größer als der natürliche Mensch, welcher dadurch geschützt und glücklich gemacht werden soll.“

Im Folgenden wird jedoch ein Gegenbeispiel zu dieser Behauptung entworfen.

Wie in einem Schlüsselstück orientieren sich die Figuren inhaltlich bzw. biographisch an den historischen Vorbildern (Meinhof, Ensslin, Baader, Bernward Vesper und Rainer Röhl) tragen jedoch andere Namen. Die Meinhof Figur heißt Marie (welches der zweite Vorname der realen Meinhof war), ihre Schwester Christine. Beide Namen stammen aus christlichem Kontext, bzw. klingen wie auch der Name der dritten Protagonistin, Luise (Ensslin) französisch. Die Männer tragen hingegen germanische Namen: Karl (Baader) und Wilhelm (Vesper, gleichzeitig auch der Name seines Vaters). Röhl wird mit „der elegante Herr“ benannt und Frankie schließlich, „das wilde Mädchen“, ein entlaufenes junges Mädchen aus einem der Fürsorgeheime wo Baader und Ensslin gearbeitet hatten, steht mit ihrem jung und anglo-amerikanisch klingenden Spitznamen, der für beide Geschlechter stehen könnte, für das Prinzip ungerichteter jugendlicher Energie.

Da es ein spekulatives Stück ist, darüber, was es für ein Individuum bedeutet, sich kompromisslos für eine Sache entscheiden zu müssen, scheint auch die „Verschlüsselung“ durch fremde Namen passend. Die Sprache ist dafür umso weniger spekulativ, vielmehr handelt es sich über weite Strecken um bekanntes, dokumentarisches Sprach- und Textmaterial der RAF, die den Figuren in den Mund gelegt wird. Auch wenn dieses kammerspielartige Theaterstück was die Einheiten von Ort, Zeit und Handlung betrifft als sehr klassisch zu bezeichnen ist, wird mit dem Sprachmaterial experimentell und postdramatisch gefärbt umgegangen. Es gibt kaum Satzzeichen und die manchmal fast sinnentstellenden Zeilenumbrüche formalisieren das Ganze sehr stark. Die Sprache wird als Fundstück behandelt, und immer wieder als sehr fremd eingestuft und von Loher über weite Strecken auch noch weiter verfremdet. Zusätzlich wechseln sich lyrische und prosaische Klänge ab. „*Auf dem*

*Theater muß die Sprache die Figuren schaffen und nicht umgekehrt.*²³⁷, erklärt Loher ihre Intention. Die formal und inhaltlich interessantesten Stellen sind die Chöre, die zwischen dialogischen Szenen eingeschoben sind, wie der „Chor zur Befreiung“, gesprochen von Marie und Christine

„Und wurde anlässlich der Ausführung / und anlässlich der Ausführung des Strafgefangenen / Karl Be aus der Haftanstalt / und seiner dabei durch mehrere / mehrere bewaffnete Täter erfolgten / und anlässlich der Befreiung des / wurde der Angestellte Ge El durch mehrere / mehrere Pistolenschüsse / und anlässlich verletzt und auch / und auch zwei Justizvollzugsbeamte / erlitten Verletzungen / und der Beteiligung an der Tat / und dringend verdächtig / sind flüchtig und / und für Hinweise zur Aufklärung und Ergreifung / zehntausend De Em / und / ausgesetzt / ausgesetzt / anlässlich der Befreiung des Brandstifters“²³⁸

Der Ton der Berichterstattung im Stil der Tagesschau ist zwar noch erkennbar, der Text ist jedoch wie durch eine Störfrequenz gefiltert, verfremdet und erinnert sogar ein wenig an konkrete Poesie.

Im „Chor über Genossen“, findet ein Dialog zwischen Marie und der anonymen, virtuellen Führung der DDR statt. Der Text besteht aus polyphonen Stimmen, die durch Marie wie durch ein Medium strömen. Sie bittet darum, gemeinsam mit den anderen „Befreier_innen“ aufgenommen zu werden, die Stimmen kritisieren jedoch ihre Aktionen, was aus ihrem Mund als Selbstkritik herauskommt und somit auch Zweifel an der eigenen Vorgehensweise impliziert: *„Ich sage Wir machen Fehler / und lernen daraus / Sie sagen Randalierer und Chaoten / können wir bei uns nicht brauchen“* (161)

Ihr allein wird die Möglichkeit gegeben, in der DDR unterzutauchen, sie spürt jedoch bereits zu diesem Zeitpunkt Verantwortung gegenüber Luise und Karl. Im Text verdichten sich Rede und Gegenrede:

„[...] bis ich sage / Ich kann nicht ohne die anderen kommen / Sie wiederholen ihr Angebot / Ich sage Ihr wißt daß es nicht geht / Sie sagen Überlegen Sie sichs / Ich sage Ihr wißt es doch / Sie sagen Überlegen Sie sichs / Ich sage Ihr hört noch von uns / Sie sagen Warten wirs ab“ (163)

Der „Chor zum Volkskrieg“ behandelt die Manipulation der Bevölkerung durch Regierung und Medien und zeigt auf einer anderen Ebene, dass Christine, die

²³⁷ Theater ist für mich der Raum der Sprache. Eva Heldrich im Gespräch mit Dea Loher. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.- Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.88-89, hier S.88.

²³⁸ Loher, Dea: Leviathan. In: Dies.: Olgas Raum, Tätowierung, Leviathan. Drei Stücke.- Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1994. S.145-229, hier S.153. [Im Folgenden durch in Klammern gesetzte Seitenzahlen im Text gekennzeichnet.]

Schwester, für Marie die Funktion einer moralischen Instanz besitzt. Ihr Dialog könnte ebenso als Befragung von Maries eigenem Gewissen fungieren:

„CHRISTINE Aber wer / kann sich im Besitz des Wissens glauben / *Schweigen.* /
Und wenn das Volk nicht / aufgeklärt werden will / und wer / ist das Volk / und wenn
der Bürger nicht / mündig sein will / und wenn der Arbeiter nicht / mündig sein kann
MARIE muß man ihm zu seinem Recht / verhelfen
CHRISTINE Man
MARIE der Klassenkampf
CHRISTINE das heißt
Schweigen.
CHRISTINE Krieg“ (192f.)

Eine wichtige Rolle für Loher's Theater spielt Ödön von Horváth, besonders was die Künstlichkeit, die Stilisierung der Sprache betrifft.²³⁹ Was Horváth beschreibt, könnte ebensogut auf „Leviathan“ gemünzt sein:

„Selbstverständlich müssen die Stücke stilisiert gespielt werden, Naturalismus und Realismus bringen sie um – denn dann werden es Miljöbilder und keine Bilder, die den Kampf des Bewusstseins mit dem Unbewussten zeigen.“²⁴⁰

So wie Horváth aus dem Jargon eine Kunstsprache generiert, geschieht dies auch bei Loher: durch Zitieren, Montage und (Phasen-)Verschiebung.

Birgit Haas verweist auch auf die von Brecht übernommene Künstlichkeit, und dass das Formale der Sprache mit der Vorgehensweise Thomas Bernhards vergleichbar ist.²⁴¹

„Indem Bernhard die Einheitlichkeit der Sätze aufsprengt, unterminiert er die Ratio, lässt das Gesagte als unlogisch und unreflektiert erscheinen. Damit attackiert er die Wahrnehmungsgewohnheiten des Publikums.“²⁴²

Ignorierte man dieses Formale bzw. Formalisierte in der Sprache würde das Stück zwar nicht unbedingt banal, seine Wirkung wäre rein kammerspielartig. Artig vor allem.

Christine nun, die Stimme der Moral. Katharina Pewny meint, Loher vermische Meinhofs und Ensslins Leben, dadurch, dass sie Marie eine Schwester zuschreibt. Meinhof selbst hatte sehr wohl eine Schwester²⁴³, auch wenn, allein schon durch die Namensähnlichkeit mit Ensslins Schwester Christiane hier womöglich eine Art

²³⁹ vgl. Haas, Birgit: Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende.- Aisthesis: Bielefeld 2006. S.17.

²⁴⁰ Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung. In: Gesammelte Werke. Bd. 4.- Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975. S.661-664, hier S.661.

²⁴¹ vgl. Haas, Das Theater von Dea Loher. A.a.O. S.22 bzw. 29.

²⁴² ebd. S.29.

²⁴³ Wienke Zitzlaff

„Prototyp“ der Terroristinnen-Schwester geschaffen wurde, so ist diese Feststellung doch zu ungenau.²⁴⁴ Luise Tremel geht sogar soweit, zu sagen, Christine vereine Eigenschaften der Schwestern Meinhofs und Ensslins und verbinde Marie und Luise deswegen.²⁴⁵ Dies und ihre Verbundenheit stützt die Szene, die nach Chechov mit „Drei Schwestern“ betitelt ist und von den unerfüllten Wünschen und Hoffnungen Maries, Christines und Luises geht, um ihr jeweiliges Moskau.

Christine spricht über ihre Abgründe, die Gefahr die sie zum Beispiel beim Klauen als etwas sexuell Erregendes empfunden hatte, als sie jedoch mit der Sexualität bzw. den Fantasien des Kaufhausdetektivs konfrontiert wurde, der sie erwischt hatte, ändert sich dies und schlägt in Demütigung um (211).

Luise erzählt von ihrem romantischen Ideal, der angestrebten Selbstaufopferung (214). Sie will mit religiöser Inbrunst revolutionär sein, benützt schwülstiges Vokabular, spricht von „verzehren“, „Erfüllung“, „Erlösung“, „den Brand löschen“, der „zuinnerst alles zerglüht“ und am Ende steht eine Himmelsfantasie, ein Licht am Ende, ein „wahres Leben“ (215). Dies bildet einen großen Kontrast zu dem Marie gegenüber angeschlagenen, harten Umgangston und Duktus.

Marie hängt einer Utopie nach, den Tagen der Illusion, als man noch ein Ziel vor Augen hatte, für das es sich zu leben lohnte. Sie ist desillusioniert und sehnt die frühere Hoffnung herbei. Sie schließt, ihr Leben wäre eine Lüge gewesen (216). Es zeigt, dass ihre Entscheidung für den bewaffneten Kampf aus einer Enttäuschung kommt, darüber, mit Worten nichts erreicht zu haben und erklärt auch die Anziehungskraft, die Luise, die ihre Naivität mit voller Überzeugung vor sich her trägt, auf Marie ausübt.

Auch im Bezug auf das Verhältnis zur Vergangeheit in Form des Verhältnisses zur Elterngeneration, steht Christine für Vernunft und Moral. Zu Wilhelm, der ohne Punkt und Komma von Trips, Trennungsstrichen und Familie brabbelt:

„[...] nimm eine verdammte Axt / und schlag deinem verdammten Vater / seinen verdammten Kopf ab / und aus / Daß ihr nicht aufhören könnt / fortwährend in dem Dreck zu wühlen / den eure Eltern hinterlassen haben [...] Wenn einer wirklich / die

²⁴⁴ vgl. Pewny, Katharina: Die Befreiung der Zeichen aus der Haft der Repräsentation. Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart (2006). In: Stephan, Inge/ Tacke, Alexandra (Hg.): Nachbilder der RAF.- Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008. (= Literatur – Kultur – Geschlecht; kleine Reihe 24) S.106-120, hier S.107.

²⁴⁵ Tremel, Luise: Literrorisierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Bd.2. Hamburger Edition 2006. S.1117-1154, hier S.1139.

Spuren zurückverfolgen könnte / und eine Einsicht bekommen zwingend / in den Zusammenhang / ohne daß man sich dadurch / die Schlingen gleich mitknüpfte / an denen man sich aufhängen müßte heute / weil nichts geändert worden ist“ (172)

Auch als Marie die Silberklammer gegen ihren Gehirntumor dafür verantwortlich macht, dass ihr nicht mehr zugehört werden wird, erwidert Christine: „*sie können nun sich sicher fühlen / vor dem Stachel deiner Worte / Gegen eine die sie Terroristin nennen / brauchen sie kaum Argumente*“ (176). Ihre Taten und nicht die Umstände machen also ihre Worte unglaubwürdig und bedeutungslos.

Die Moral, die durch Christine repräsentiert wird, ist jedoch keine, die sich das Publikum so einfach einpacken und mit nach Hause nehmen könnte. Sie ist brüchig und wird in ihrer Ambivalenz gezeigt, was im Falle von Christine die Konsequenz bedeutet, sich am Ende der Gruppe (vergeblich) anschließen zu wollen. Ob dies bedeuten soll, es hätte jede_n in dieser Situation mitzureißen vermocht, sei dahingestellt.

Maries Dilemma liegt in der Entscheidung zwischen Theorie und Praxis, zwischen Klassenkampf und ihren Kindern. Nachdem Luise und Karl sie aufgespürt haben, beginnt Luise mit ihrer Überzeugungsarbeit: „*wir brauchen dich / als Kopf / das weißt du / keiner von uns / kann dich ersetzen*“ (195). Was sie meint, ist Image, ein öffentliches Gesicht, genannt „Stimme“, denn wer die Fäden in Händen hält, ist klar: „*Denk dran / der Kampf ist kollektiv / die Revolution ist kollektiv / du bist unsere Stimme / aber die Entscheidungen / sind unsere*“ (201). In diesem Sinne wird Marie auch keine Entscheidungsmöglichkeit über ihre Zukunft gegeben und sie beschäftigt sich daraufhin sofort mit theoretischen Überlegungen, mit zu verfassenden Erklärungen, Manifesten, Infrastruktur, während sich Luise lieber mit physischen, oberflächlichen Aspekten befasst: mit „guten“ Klamotten, Perücken, Färbemitteln, Sonnenbrillen (196). Auch Karl wird ausschließlich oberflächlich, auf Äußerlichkeiten fixiert, beschrieben:

„KARL Marie / Schön siehst du aus
MARIE Lenk nicht ab
KARL War nur ein Versuch“
K „Jetzt redet ihr / während ich euch betrachte“ (208)

Dementsprechend ist Karls Wirkung auf Frauen: „*Sie leckt Karls Stiefel*“ (207) wird stellvertretend über Frankie, das wilde Mädchen gesagt.

Wie Luise steht er für das Praxisbezogene, in seinem Fall martialische Prinzip der Revolution. Maries „*Kampf dem Leviathan*“ erweitert Karl:

„Wie werden ihn jagen / herausfordern / nicht müde werden / ihm so viele
Widerhaken ins Fleisch treiben / bis er sich an ihnen verblutet / *Schweigen.* /
Vielleicht ein Gnadenstoß am Ende“ (210)

Argumentatorisch muss Marie schließlich (in den Worten Holger Meins') erkennen, sie ist entweder „*ein Teil des Problems / oder ein Teil der Lösung / dazwischen gibt es nichts*“ (225). Am Ende fährt die Gruppe nach Schönefeld um von dort nach Jordanien zu fliegen. Wilhelm hat sich umgebracht und Christine wird mit Frankie in Berlin zurückgelassen: „*Und bei uns ist alles / so wie immer*“ (229). Im Raum stehen bleiben die zwei unterschiedlichen Herangehensweisen an die Revolution, einerseits das Prinzip der Theorie, der Wunsch, die Verhältnisse im systematischen Kampf gegen das System zu ändern, und andererseits das Körperliche: die Lust, Erregung, das Adrenalin, das in der Praxis, der Aktion, der Tat freigesetzt wird.

Noch bevor Marie von Karl und Luise keine Wahl mehr gelassen wird, plagen sie der Wunsch und gleichzeitig das Entsetzen darüber, ihre Bürgerlichkeit und im Zuge dessen auch ihre Kinder abzulegen:

„Wenn es einen Ausweg gäbe / für die Kinder und mich / Manchmal denke ich / um
sie bei mir behalten zu können / um eine Zuhause zu haben mit ihnen / wäre ich
bereit / beinahe alles zu tun“ (189)

Sie will sich aber auch nicht aus der Verantwortung der Befreiung ziehen (190) und entscheidet sich an diesem Punkt aus den „richtigen“ Gründen für den Kampf, später jedoch aus den falschen. Haas sieht in der von Marie getroffenen Entscheidung „*emanzipatorische Züge*“²⁴⁶. Dem ist zu widersprechen, und dafür Juliane Kuhn beizupflichten, die darin ein tragisches Moment erkennt:

„Das politische, terroristische Engagement gegen den Staat wird für die Hauptfigur Marie insofern zum Verhängnis, als sie sich damit gegen die eigene Freiheit entscheidet. Marie unterwirft sich den Bedürfnissen der Gruppe, auch wenn sie ihr mächtigster Kopf ist. Das ist ihre Tragödie.“²⁴⁷

Formal hat die Autorin sich eine Praktik aus der bildenden Kunst zu Eigen gemacht, um – wie sie selbst sagt – den „*Stoff aus der Distanz eines anderen Mediums betrachten zu können*.“²⁴⁸ Für „*Leviathan*“ holte sie sich Anleihen bei Gerhard

²⁴⁶ vgl. Haas, Das Theater von Dea Loher. A.a.O. S.39.

²⁴⁷ Kuhn, Juliane: Theater braucht Tragödien. In: Die Deutsche Bühne. 67.H5 (1996) S.30-33, hier S.31.

²⁴⁸ Loher, Dea: Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.- Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.224-229, hier S.224.

Richters Zyklus „18.Oktober 1977“, einer Reihe aus Medienberichten entnommener Bilder der toten Terrorist_innen, die er in einer gewissen Unschärfe reproduzierte.²⁴⁹

Um die Bedeutung des Vorgangs zu verdeutlichen, zitiert Loher Richter:

„Ich verwische, um alles gleich zu machen, alles gleich wichtig und gleich unwichtig. Ich verwische, damit es nicht künstlerisch-handwerklich aussieht, sondern technisch, glatt und perfekt. Ich verwische, damit alle Teile etwas ineinanderrücken. Ich wische vielleicht auch das Zuviel an unwichtigen Informationen aus.“²⁵⁰

Lohers Meinung nach gibt diese sachte Veränderung die kolportierte Wirklichkeit genauer und „wahrer“ wieder.²⁵¹ Zusätzlich sei dieses Prinzip die Übersetzung der (Heisenbergschen) Unschärferelation in die Kunst, denn es demonstriere,

„[...] es gibt keine exakte Beschreibung der Welt, weil der Beobachter das zu Beobachtende durch seine Beobachtung beeinflusst und dadurch verändert, also selbst Teil dessen wird, was er beschreiben will.“²⁵²

Der für Loher springende Punkt ist die Transformation eines „Wirklichen“ zu einem „Möglichen“, die Realität also eine mit den Mitteln der Kunst veränderbare ist.²⁵³

Richters Zyklus und Methode hält außerdem der Gier der Medien und der Gesellschaft, die alles immer noch genauer zu wissen befiehlt und den toten in Stammheim noch bis auf die Haut oder sogar darunter zu sehen verlangt, einen Spiegel vor. Er wendet sich gegen die Sensationslüsternheit der bildlichen Berichterstattung mit inherenten pornographischen Tendenzen.

Interessant sind die Widersprüche Lohers und der Sekundärliteratur (am Beispiel Birgit Haas') im Bezug auf das Politische. Einerseits beziehen beide strikte Oppositionsposten gegen alles Postdramatische und Postmoderne²⁵⁴, was aber bei „Leviathan“ die politische Dimension anbelangt, so sei diese durch die ästhetische Form gegeben (was wiederum ein Prinzip des Postdramatischen ist). Hiermit sei nicht gesagt, „Leviathan“ wäre ein postdramatisches Stück – im Gegenteil, jedoch verwundert es, dass ausgerechnet ein Text, der die Wichtigkeit des „Erzählens“ und

²⁴⁹ zu Richters Zyklus siehe z.B.: Henatsch, Martin: Das verwischte Bild der Geschichte: Gerhard Richters 18.Oktober 1977 – Die künstlerische Behauptung des Bildes im Zeitalter medialer Bildmächtigkeit. In: Galli, Matteo (Hg.): Mythos Terrorismus. S.179-190.

²⁵⁰ Loher, Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises. A.a.O. S.226.

²⁵¹ vgl. ebd.

²⁵² ebd. S.227. „Zugleich rückt damit der Rezipient stärker in den Vordergrund, der nun selbst zum Sinn des Werkes beitragen soll.“ (ebd.)

²⁵³ vgl. ebd. S.229.

²⁵⁴ Loher in den meisten Interviews, z.B.: „[...] Schnauze voll von dem postmodernen Orientierungslosigkeitsgefasel[...]" zit. nach Kuhn, a.a.O. S.33, Haas u.a. in ihrem 2007 im Passagenverlag veröffentlichtem „Plädoyer für ein dramatisches Theater“;

der geschlossenen Fabel betont, seinen politischen Impetus durch die Form herstellen will.²⁵⁵ Um – analog zur Unschärferelation – in den Sphären der Physik zu bleiben: So wie sich Relativitätstheorie und Quantenmechanik nicht in einer Formel vereinen lassen, aber auch bis dato die Ungültigkeit keiner der zwei zu beweisen gelang, gibt es die Theorien zu Form oder Inhalt des Dramas als Krux des Politischen. Und diese bilden das Paradox zweier nicht zusammenpassender Seiten derselben Medaille.

Birgit Haas war die erste, die sich ausführlich mit den Texten Dea Loher auseinandergesetzt hat, leider ist sie jedoch in ihren Analysen inhaltlich oftmals ungenau und manchmal schlicht fehlerhaft. So schreibt sie, Meinhof wäre bei den Brandstiftungen dabei gewesen, bei der Befreiung wäre ein Polizist gestorben²⁵⁶ und impliziert, die RAF hätte selbst die Landshut entführt.²⁵⁷ In ihrer Analyse schreibt sie, Marie vermisste ihren Ehemann.²⁵⁸ „Der elegante Herr“ ist einerseits zu diesem Zeitpunkt bereits der Ex-Mann von Marie, weiters wird eine derartige Emotion im Text weder verbal noch non-verbal geäußert. Marie im Angesicht des eleganten Herrn: „Mann / verpiß dich / ich kann deine Visage / nicht mehr sehen.“ (179), bzw. „Glaub nicht / daß ich auf dein Gesülze nochmal reinfalle / Dafür hast du mich zu oft / zu schäbig behandelt“ (184). Und da Haas in ihren meist etwas zu repetitiven Texten mit Loher auf einem gemeinsamen Kreuzzug gegen alles Postdramatische zu sein scheint, möchte man ihr vielleicht sogar den Anflug einer Absicht unterstellen, wenn sie aus Hans-Thies Lehmann einen Hans Thies-Lehmann macht.²⁵⁹ Haas:

„Ein solches [postdramatisches] Theater läuft m.E. schlussendlich auf die Reproduktion von Phänomenen und Symptomen hinaus, die den Blick auf politische Handlungen nicht schärfen, sondern abstumpfen lassen. [...] Die postmoderne Montage, die Zerstörung der Form im postdramatischen Theater, ist mittlerweile genauso zum Klischee erstarrt wie seinerzeit die Halbgardine Brechts [...] Die endlos wiederholte Zerstörung der dramatischen Form erfüllt die Erwartungen der Zuschauer, die schon seit Jahrzehnten an die Dissoziation gewöhnt sind.“²⁶⁰

Postdramatik ist eine Behauptung, so wie das Epische Theater eine Behauptung war. Und Behauptungen sollte man nicht hörig folgen, sondern als Ausgangspunkt betrachten, als Versuchsanordnung um sich daran abzuarbeiten und sie zu prüfen,

²⁵⁵ „Bei Loher wird die Form zum politischen Mittel.“ In: Haas, Das Theater von Dea Loher. A.a.O. S.

²⁵⁶ es gab schwer Verletzte, aber keine Toten bei der Baader-Befreiung;

²⁵⁷ vgl. Haas, Birgit: Modern German Political Drama 1980-2000.- Columbia, SC: Camden House 2003. S.168.

²⁵⁸ vgl. ebd. S.172.

²⁵⁹ vgl. Haas, Das Theater von Dea Loher. A.a.O. S.33 bzw. 45.

²⁶⁰ ebd. S.45 bzw. 47.

nicht bloß die Nase darüber zu rümpfen. Darin ist auch eine der Qualitäten Brechts als Theoretiker und Theatermacher zu sehen: Manifest aufstellen, sich daran messen und reiben, Thesen verändern oder verwerfen, weiterarbeiten und neue Manifeste aufstellen. Das Theater braucht die Behauptung, die große Geste, das Manifest und die ständige Arbeit daran. Und eine einfache Fabel mit Anfang und Ende, womöglich noch Happy End, das Erzählen einer stringenten Geschichte in einer diffusen Zeit und Wirklichkeit scheint außer einer einlullenden Qualität wenig anderes zu bieten.

Haas sieht als die dem Stück zugrunde liegende Frage: „*Sollte man den Kampf gegen die staatlichen Strukturen offen auf der Straße austragen oder den „langen Marsch durch die Institutionen“ antreten.*“²⁶¹

Wäre das tatsächlich die Grundsatzfrage, hätte man im Stück eine gegebene Antwort, nämlich dadurch, dass sich Christine am Ende des Stücks auch für den Weg in den Untergrund entschließt, ihr nur durch die Gruppe, beziehungsweise fehlende Pässe die Reise nach Jordanien verunmöglicht wird. Die immer abwägende, moralische Figur will terroristisch aktiv werden – die Moral der Geschichte?

Tremel, die Texte wie Delius „Himmelfahrt eines Staatsfeindes“, Lohers „Leviathan“ und Scholz’ „Rosenfest“ analysiert, nennt diese belletristisch und resümiert, dass Loher und Scholz den „*Diskurs der Politik und der Medien der 1970er weitgehend übernehmen, der sich primär dem einzelnen Terroristen und seiner oder ihrer Psychologie widmet,*“²⁶² und sich nicht mit der politischen (Selbst-)Legitimation der RAF auseinandersetzen. Tremel geht noch weiter und behauptet,

„[...] dass Lohers und Scholz’ Texte durch ihre Darstellung jener RAF-Mitglieder, um die die meisten Legenden gesponnen werden, den sensationalistischen Blickwinkel der Presse übernehmen und beibehalten. Trotz Lohers Absicht, vernachlässigte Aspekte der Geschichte hervorzuheben, entwickeln die Texte keine Gegenperspektive zu den resonanten Motiven der deutschen Erinnerung an die RAF.“²⁶³

Sie bemängelt, die Raf habe für Marie primär eine eskapistische Funktion und sei kein „*Aufbruch zu einer neuen sozialen und politischen Ordnung*“.²⁶⁴

Abschließend sei bemerkt, dass vielleicht gerade das, was für Miachel Bögerding der große Verdienst von „Leviathan“ ist, sein größtes Manko darstellt: „*Der Text leistet etwas [...]: sich der Größe des Themas unironisch zu stellen.*“²⁶⁵

²⁶¹ Haas, Das Theater von Dea Loher. A.a.O. S.125.

²⁶² Tremel, a.a.O. S.1131.

²⁶³ ebd. S.1135.

²⁶⁴ vgl. ebd. S.1140.

5.1.2. John von Düffel, „Born in the R.A.F.“

John von Düffels Theatertexten zur RAF „*liegt die Beobachtung zugrunde, dass die Familie die kleinste terroristische Einheit bildet.*“²⁶⁶ „Born in the R.A.F.“²⁶⁷ ist trotzdem keine Tragödie, sondern ein Schelmenstück, im Ton vergleichbar mit der Sicht auf die Welt eines Oskar Matzerath oder Tristram Shandy.

Der Titel lässt an Bruce Springsteens „Born in the USA“ denken²⁶⁸, durch den englischen Titel wird man aber auch gewahr, dass man sich in einer Welt der Mehrdeutigkeiten befindet. Das Akronym RAF bietet die Möglichkeit der Verschlüsselung oder Verschleierung, da es im englischen Sprachgebrauch für Royal Air Force steht.²⁶⁹ Der Untertitel lautet „Lebensbeichte eines Terroristenkindes“, man weiß jedoch nicht, ob es sich um eine schriftliche oder mündliche Beichte handelt, ob der immerfort angesprochene „Herr Generalbundesanwalt“, Adressat oder Gegenüber ist.²⁷⁰

Der Protagonist beginnt zu gestehen er sei „*der jüngste Attentäter in den Reihen der IRA*“ gewesen und dies „*ohne das geringste Bewusstsein, unrecht zu tun.*“²⁷¹ Man hat es also mit einer Art natürlicher, angeborener Bösartigkeit zu tun.

Terrorismus wird im Folgenden als Kinderstreich beschrieben, bzw. Kinderstreiche als Terrorismus, da er mit einer straff organisierten Kinderbande die Fenster von

²⁶⁵ Bögerding, Michael: Was erzählt die nackte Brust von Irmgard Möller im SPIEGEL? Dea Lohers *Leviathan* und ein paar biographische Bruchstücke. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.- Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.82-87, hier S.84.

²⁶⁶ Jannack, Isabell: Der Autordramaturgdozent. In: Weiler, Christel/ Müller, Harald (Hg.): Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik. Porträts Beschreibungen Gespräche.- Berlin: Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts 2001. (= Theater der Zeit Arbeitsbuch) S.46-50, hier S.48.

²⁶⁷ uraufgeführt am 29.03.2001 in Osnabrück

²⁶⁸ darauf verweist auch Galli, Matteo: »Der letzte große Abenteuerspielplatz der Geschichte« John von Düffels RAF-Texte im Kontext des RAF-Mythos. In: Cathani, Stephanie/ Marx, Friedhelm: Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels.- Göttingen: Wallstein 2010. S.71-84, hier S.75.

²⁶⁹ was man mit einem Hinweis auf die ETA, die separatistische Untergrundorganisation des Baskenlandes versehen kann, deren Name nicht nur für „Euskadi Ta Askatasuna“, also „Baskenland und Freiheit“ steht, sondern gleichzeitig in Euskara, der baskischen Sprache, „und“ bedeutet, also ein häufig gebrauchtes, unauffälliges Wort ist ...

²⁷⁰ Galli betont, dass Setting usw. bewusst unklar gehalten werden (vgl. Galli, »Der letzte große Abenteuerspielplatz der Geschichte« A.a.O. S.76.)

²⁷¹ Düffel, John von: Born in the R.A.F. Lebensbeichte eines Terroristenkindes.- Gifkendorf: Merlin 1999. S.5. [Im Folgenden durch Ziffern im fließenden Text gekennzeichnet.]

Telefonzellen einschlägt. Die Bande erkennt sofort seine natürliche Autorität an, nennt ihn „Führer“ und lernt natürlich Deutsch, die Sprache des „Führers“ (6):

„Aber das war ohnehin unerlässlich, gab es doch so viele unübersetzbare Wörter wie »Führer«, »Blitzkrieg« und »das Prinzip verbrannte Erde«, die für unsere Sache unverzichtbar waren.“ (7)

Von Beginn an wird der RAF-Terrorismus mit dem Führerkult der NS-Zeit gleichgesetzt. Der junge Leader führt Logistik, Strukturen, Ordnung ein, und das gründlich, gilt es doch die „Zellen“ der britischen „Besatzermacht“, man könnte sogar von „Kommunikationszellen“ sprechen, zu zerschlagen. Ein weiteres Mal wird die Sündlosigkeit seiner Tat angesprochen: *„Und ich warf unter Johlen meiner Gefolgschaft den ersten Stein.“*²⁷² (7)

Dieser Gründungsakt weist gewollt deutliche Parallelen zur Frankfurter Kaufhausbrandstiftung auf, denn der Ich-Erzähler betont die Symbolkraft des Aktes und gleichzeitig, wie wirtschaftlich fördernd dies für die Glaser der Region war, verdreht also ironisch den antikapitalistischen Impetus, den Ensslin, Baader, Proll und Söhnlein mit ihrer Aktion beanspruchten. Bald lernt man aber auch, wie leicht sich eine Gesinnung wandeln oder formen lässt: *„In einer groben Schale verbirgt sich manchmal ein weicher Kern, zart und biegsam wie Wachs, zum Guten wie zum Schlechten formbar.“* (8) Durch Mitleid mit den britischen Bobbies, die in Irland stationiert waren, wandelt sich der kleine Terrorist zum Verteidiger der Schwachen und Kämpfer für die Moral. Der Schwache ist in diesem Fall der Staat, der vor der Zerstörungswut kleiner und großer Terrorist_innen geschützt werden muss:

„Wer schützt den Staat vor den organisierten Übergriffen steinewerfender Kleinkinder? Wer schützt die Staatsdiener vor den wildgewordenen Müttern, die sich blind auf die Seite ihres rechtsbrüchigen Nachwuchses schlagen?“ (11)

Von Duffel überspitzt die öffentliche Meinung der an allem unschuldigen Exekutive: *„Diese armen Polizisten, was hatten sie mir und meiner Mutter getan?“* (10)

Die großen Terrorist_innen, das sind die Eltern des namenlosen Protagonisten, und wie sich später herausstellen sollte, Andreas Baader und Gudrun Ensslin, die auch Ulrike Meinhof in einer Person ist. Aber dazu später. Das Kind jedenfalls beschließt die Umerziehung seiner Eltern, von gefährlichen Terrorist_innen zu rechtschaffenen Bürger_innen, und die Vokabel „Umerziehung“ erinnert dabei nicht nur zufällig an

²⁷² vgl. Johannesevangelium 8,7: *„Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.“*

Entnazifizierung und Umerziehung von rechtsbrüchigen Individuen und Gehirnwäsche zum Zweck, eine Ideologie zu vertreten, oder eben nicht mehr. Der Vorgang ist derselbe. Der Plan besteht in Überorganisation der Strukturen und beginnt am Beispiel der ihm blind folgenden Kinderbande. Da Chaos die größere Macht hat, ist es „*die sittlich-moralische Pflicht eines jeden [...], die Partei des Schwächeren zu ergreifen. Also die Partei der Ordnung.*“ (13)

„[...] Chaos hat die Eigenschaft, sich zu vermehren, sich auszubreiten, unbegrenzt und schließlich alles zu verschlingen. Ordnung hingegen kennt Grenzen. Wenn eine gewisse Grenze erreicht ist, dann verkehrt sich jede ordnende Maßnahme in ihr Gegenteil. [...] Ordnung in Übertreibung zerstört sich selbst. Und diese Grundeigenschaft von Ordnung machte ich mir zunutze.“ (14)

Frei nach dem Klischee deutscher Gründlichkeit arbeitend, genügt für die Kinderbande ein streng organisierter Wachdienst, bei den Eltern gestaltet sich die Lage schwieriger. Der Junge muss psychologisch vorgehen und Schuldgefühle durch fingierte Selbstmordversuche, angebliche Ticks u.ä. wecken und erreicht dadurch zum Beispiel, dass im Haus der Familie nur mehr Deutsch gesprochen wird und damit die Kommunikation mit anderen Mitmenschen (mit den Vertretern der IRA, die anscheinend mit den Eltern kooperieren) verunmöglicht wird. Das Kind terrorisiert die Eltern, damit diese nicht mehr (angeblich) terroristisch agieren.

Als die Familie nach Deutschland zurückkehrt und am Flughafen aufgehalten wird, widmet sich der Kleine dem Fahndungsplakat der gesuchten mutmaßlichen Terrorist_innen:

„Herr Generalbundesanwalt, Sie erwarten jetzt sicherlich, dass ich Ihnen verrate, welche von den dort abgedruckten Fahndungsbildern meinen Eltern ähnlich sahen. Ich will Ihre Erwartungen nicht enttäuschen. Alle. Es gab keinen mutmaßlichen Terroristen, der meinen Eltern nicht ähnlich gesehen hätte. Sie waren der terroristische Prototyp“ (28)

Das ist als Hieb gegen die Verdächtigungen gegen Leute eines bestimmten Aussehens, das angeblich ihre politischen Ansichten, ihren Lebensstil widerspiegeln, zu deuten, sowie gegen pauschalisierten Sympathisant_innenverdacht. Auch die wirre, Selbstjustiz üben wollende Stimme der Öffentlichkeit persifliert von Duffel:

„Was soll der permanente Hinweis, dass es sich um »mutmaßliche Terroristen« handelt? [...] Wenn Leute so aussehen wie auf diesen Fahndungsbildern, wie kann es da auch nur den leisesten Zweifel geben, dass es sich dabei um *tatsächliche* Terroristen handelt? [...] müsste es angesichts der Gesinnung und Handlungsweise dieser Personen nicht besser heißen *mutwillige* Terroristen?“ (28)

So judge a book by its cover. Auch Hilfe bei der Erkennung leistet das Terroristenkind: Es sind die „*unverkennbar terroristischen Augenringe*“, die „*typisch terroristische Langhaarigkeit*“ und natürlich der „*wild entschlossene Gesichtsdruck*“ (28f.), der diese ganz offensichtlich kennzeichne. Krude Medien- und Öffentlichkeitslogik, von einer verqueren Kinderlogik enttarnt. Enttäuscht vom deutschen Staat und seiner Terrorfahndung, nimmt das Kind die weitere Umerziehung seiner Eltern selbst in die Hand. Sicherheit, mit wem er es zu tun hat, bekommt der Sohn, als die Eltern mit ihm nach Oldenburg, in die Kastanienallee 51, ziehen, in jene Wohnung, in der Ulrike Meinhof aufgewachsen war: „*Die Täter kehren immer wieder an den Tatort zurück.*“ (33)

Ein simples Addieren der Indizien führt zu einem folgenreichen Schluss:

„Gudrun kam wie Ulrike Meinhof aus Oldenburg. Gudrun wohnte exakt in Ulrike Meinhofs Haus. Gudruns Leben und Arbeiten verlief in genau denselben Bahnen wie das der Meinhof. Was für Beweise will man mehr: Gudrun war Ulrike Meinhof. Und die permanenten Fahndungsmißerfolge der Polizei erklärten sich schlicht und ergreifend aus der Tatsache, dass nach zwei Personen gefahndet wurde, obwohl es in Wirklichkeit nur eine einzige gab: Meine Mutter war Ulrike Meinhof *und* Gudrun Ensslin.“ (46)

Von Duffel macht sich auch über das „Sex and Crime“ Image lustig, über die Fragen, die die Bevölkerung, die nach Sensationsmeldungen in Klatschmagazinen giert, im Geheimen beschäftigen:

„Herr Generalbundesanwalt, verstehen Sie Andreas Baader? Ich meine, verstehen Sie ihn als Mann? Oder anders gefragt, würden Sie eine Gudrun Ensslin gegen eine Ulrike Meinhof eintauschen? / Das war eine rhetorische Frage. [...] Kein Mann, nicht einmal der geistig etwas verwirrte Andreas Baader, kann so irren. [...] Ulrike hat im Leben von Andreas nie eine wirkliche Rolle gespielt. [...] Und es war vielleicht sein größter Coup, die Polizei auf die Fährte seines Ammerländer Bratkartoffelverhältnisses zu hetzen, während er sich mit Gudrun, dem Rasseweib, im Untergrund vergnügte.“ (47)

Dies ist seine Erklärung für die Fehlerhaftigkeit der Bezeichnung „Baader-Meinhof“ und gleichzeitig ein gelungenes Täuschungsmanöver der RAF.

Von Zeit zu Zeit überstrapaziert der Text seinen eigenen Witz ein wenig (seine Mutter habe den „*Decknamen Mutti*“ (33) und wirkt durch Überoriginalität fast unoriginell (die von den Eltern organisierten Freizeitbeschäftigungen, wie eine Mitgliedschaft im Fußballverein, werden als Versuche der „*paramilitärischen Schulung*“ (45) enttarnt). Im Zuge der Umerziehung wird den Eltern immer weniger Freizeit (zur Planung terroristischer Aktivitäten) gestattet, da sie mit der Hausaufgabenbetreuung des

Sprösslings bis zur Erschöpfung eingedeckt sind, bis der Sohn am Ende beinahe Mitleid mit ihnen empfindet. Die Eltern-Kind-Beziehung kehrt sich um: Sie erscheinen ihm so erwachsen, so selbstständig, und er selbst bekommt das Gefühl, nicht mehr gebraucht zu werden. (55)

Die gesamte Konfliktpotenzial der Generationenproblematik wird bei von Düffel umgedreht und mit ironischem Kommentar versehen. Norbert Otto Eke bezeichnet dies als

„[...] Verwirrung der Konfliktlinien, wenn er seinen „Helden“ sich zum Agenten der Anpassung aufschwingen und „erzieherisch“ gegen die „Jugendbewegung“ der 68er revoltieren lässt gegen die „aus der Position moralischer Überlegenheit geschriebenen Erinnerungs- und Gedächtnisbüchern der 1970er, zum Teil noch der 1980er Jahre.“
„273

Doch in dem Moment, als sich der Protagonist das erste Mal verliebt, ausgerechnet in eine Mitschülerin, die sein ideologisches Gegenteil verkörpert (ein „*vergnügungssüchtiges Klassenflittchen*“ (61), Schule schwänzend, wild und „anders“), beginnt ein neuerlicher Prozess der Erkenntnis: „*Vielleicht war sie einfach ein bisschen das, was ich meinen Eltern so mühevoll aberzogen hatte und was ich nun irgendwo schmerzlich vermisste.*“ (60) Nach dem Initiationsritus des Abiballs verschwindet er mit Rieke (!) „*Hand in Hand in den aufgehenden Untergrund*“ (74).

Die Geschichte wiederholt sich. Zwar handelt es sich um eine diametral verkehrte Erziehungssituation, dennoch endet die Jugend, nachdem sie mit allen Mitteln versucht hat, sich von der Elterngeneration abzusetzen, doch schlussendlich bei den Werten und Vorstellungen dieser.

Düffel zieht in seinem Text Erklärungsmuster für den Weg in den bewaffneten Kampf durch den Kakao und führt vorgefertigte Meinungen ad absurdum. Auch die Phrasen der 68er und „kontaminiertes“ Wortmaterial werden vorgeführt: „[...] »unter den Talaren der Mief von hundert Jahren« und viele andere Bauernregeln mehr [...]“ (16), oder: „[...] da ich mit ziemlicher Hochsicherheit der einzige war[...]“ (48)

Politisch ist das Stück in der Dimension, in der es der Gesellschaft einen Spiegel, wenn auch einen Zerrspiegel aus der überzeichnenden Logik eines Kindes heraus, vorhält, und sie die Mechanismen von Verdächtigung und Medienmanipulation

²⁷³ Eke, Norbert Otto: KeimZellen: Familie – Staat – Terrorismus. In: Cathani, Stephanie/ Marx, Friedhelm: Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels.- Göttingen: Wallstein 2010. S. 85-97.

erkennen lässt. Aber von Düffel geht noch weiter und spricht auch Mechanismen der Geschichts-nicht-bewältigung und Verdrängung an: „*Stammheim war ein Irrtum.*“ (48). Dieser Satz zitiert nicht nur die Verschwörungstheorien rund um die Selbstmorde in Stammheim sondern lässt auch den bitteren Beigeschmack der Leugnung der Shoah durch sich der Wiederbetätigung schuldig Machende zurück.

In Interviews äußerte sich von Düffel über die Faszination der RAF-Zeit, von der er sich selbst nicht ausnimmt:

„Auch viele meiner Freunde sagen, dass ihnen natürlich nicht die Gewalt, aber doch Personen mit entschiedenen Haltungen fehlen. Und bei fast jeder Lesung kommt irgendwann Sehnsucht auf: Mensch, damals war noch richtig was los ... [...] Damals hatte man noch das Gefühl, etwas bewirken zu können. [...] wie die RAF-Leute mit dem ganzen Leben für seine Gesinnung einzustehen, das hat auch etwas Großes, Unbedingtes, Absolutes. Also Mythisches. Wie im Kino. [...] Da gibt es Entführung, Flucht, Untergrund - das Land zu RAF-Zeiten war der letzte große Abenteuerspielplatz der deutschen Geschichte.“²⁷⁴

Wie derartige Aussagen mit dem eben besprochenen Umgang mit Geschichte und Rezeption der RAF im Text von Düffels zusammenpassen, gibt fürs Erste Rätsel auf. Katharina Pewny ist der Meinung, von Düffel trage mit „Born in the R.A.F.“ zu Ulrike Meinhofs Ikonisierung bei, erklärt jedoch nicht, woran sie dies festmacht.²⁷⁵ Veranlasst durch das zitierte Interview fragt sich auch Matteo Galli, ob ein Autor, der in seinen Aussagen den RAF-Mythos so zu bedienen scheint, dies auch in seinen Stücken tut,²⁷⁶ gelangt jedoch zu dem Schluss, dass im Stück keine den Mythos nährenden Ingredienzien zu finden sind: „[Kein] Totenkult, kein Märtyrertum, keine erhabene Heroisierung des Selbstopfers. Nichts Großes, nichts Unbedingtes, nichts Absolutes, also nichts Mythisches.“²⁷⁷ Dies lässt für ihn einen „krassen“ Widerspruch zwischen von Düffels Aussagen und seinem Werk, also zwischen „Diskurs und Praxis“ entstehen.²⁷⁸ Damit schließt Galli, wie aber ist das zu deuten? War von Düffels Interview als Provokation gedacht? Trennt er „persönliche Meinung“ von schriftstellerischer Praxis und ist dies möglich? Vielleicht kritisiert von Düffel in „Born in the R.A.F.“ weniger die Intentionen und Entscheidungen der RAF, bzw.

²⁷⁴ Grefe, Christiane: Damals war noch was los. Dramaturg John von Düffel, 33, über die Sehnsucht nach Radikalität. In: Die ZEIT vom 31.08.2000.

http://www.zeit.de/2000/37/Damals_war_noch_was_los (29.07.2010)

²⁷⁵ Pewny, a.a.O.

²⁷⁶ Galli, »Der letzte große Abenteuerspielplatz der Geschichte« A.a.O.

²⁷⁷ ebd. S.88.

²⁷⁸ vgl. ebd.

generell der Bewegungen in den Siebziger Jahren, als die Medienmaschinerie und undifferenzierte aufgeheizte öffentliche Meinung. Interessant ist auch der Ansatz von Eke. Dieser sieht das Stück als

„[...] kalkulierte[n] Anschlag auf die Diskurs-Regeln einer bewachten Gedenkkultur, die sich häufig genug darin erschöpft, der Erhabenheit der eigenen politischen Leistung nostalgisch wiederzubegegnen. [...] Was von Düffel [der heroischen Erfolgsgeschichte von 1968] ironisch entgegenhält, ist [...] eine so nicht kalkulierte (und kalkulierbare) emergente Selbstreproduktion des Systems in Form laufender rekursiver Anschlüsse systeminterner Operationen.“²⁷⁹

Die Geschichte ist folglich ein nicht zu verhindernder zyklischer Prozess, der sich selbst – wider noch so viel besseres Wissen – analog zu den sich in Opposition befindenden Generationen ständig wiederholen muss.

5.2. Politik und Satire. Farce'n'Fiction

5.2.1. John von Düffel, „Rinderwahnsinn“

John von Düffels zweiter RAF-Text, „Rinderwahnsinn“, wurde am 08.05.1999 in Schwerin uraufgeführt und ist eine an Alfred Jarrys „Ubu Roi“ erinnernde Farce im Mantel eines „terroristischen Familiendramas“.²⁸⁰ Das Stück hält an den Einheiten von Zeit, Ort und auch einer fassbaren Handlung fest und spielt doch mit Konventionen und Illusionsbegriff des Theaters; als Ort wird „Bühne“ festgelegt, die Zeit ist „mitteleuropäisch“. Handelnde Figuren sind Karlmarx, der Vater, Muttermeinhof, seine Frau, Faustersterteil, der Sohn und Hänselundgretel, dessen jüngere Schwester. Figuren mit sprechenden Namen, die laut Moray McGowan dazu dienen, „*psychologischen Realismus*“ zu verhindern.²⁸¹ Zu Besuch kommt schließlich noch der ostdeutsche Vetter aus Dingsda.

Vater, Mutter, zwei Kinder. Ein prototypisches Familienmodell, wäre diese Familie nicht groteske Ausgeburt der Geistesgeschichte Deutschlands als untoter Widergänger. Das „Große“, die Historie wird hier im Kleinen, im Mikrokosmos der Familie verhandelt und wird als System auch immer wieder als Vergleichsbasis

²⁷⁹ Eke, a.a.O. S.89 bzw. 96.

²⁸⁰ letzteres verkündet der Klappentext

²⁸¹ McGowan, Moray: Rinderwahnsinn: Schwundstufe politischer Empfindungen am Ende des „Deutschen Jahrhunderts“? In: Fuchs, Anne/ Ridley, Hugh (Hg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S.255-267, hier S.263.

herangezogen. Faustersterteil zum Vater Karlmarx: „*Bist du irgendwie nachtragend in bezug auf die deutsche / Geschichte*“ – „*Nachtragend nicht, ich vergesse nur nichts*“ – „*Das klingt ziemlich verheiratet*“²⁸²

Faustersterteil spinnt den Gedanken des Verhältnisses der Deutschen zu Deutschland als schwierige Ehe noch weiter:

„Ohne sie wärest du ein Nichts, ein Niemand / Du wärest völlig verloren auf dieser Welt / Ich meine, du willst nichts so sehr wie die Scheidung / Du machst ihr nichts als Vorwürfe / Kritisiert, mäkelst und schimpfst / Hackst ständig auf ihren zwölf Nazijahren rum / Sie ist dein absoluter Antityp / Aber in Wirklichkeit brauchst du sie / Wie die Luft zum Atmen“ (24)

Soweit die Exposition. Es folgt die noch klarere Durchführung:

„Aber du lebst auf ihre Kosten / Wenn es sie nicht geben würde / Hättest du sie dir erfinden müssen / Du bist ein Parasit deiner Feindbilder / Du bist kein Nazi, sondern, was schlimmer ist / Ein Nazi-Parasit“ (24)

Wie bereits in „Born in the R.A.F.“ wird auch hier den linken Eltern durch ihren Nachwuchs die Ideologie auf den Kopf gestellt. Im Falle von „Rinderwahnsinn“ geschieht dies inhaltlich-theoretisch durch den als „*Klischee-Skinhead mit Doktorhut*“ (9) beschriebenen Sohn und naiv-handlungsorientiert durch die Tochter. Faustersterteil will Vaternord begehen, schafft dies aber nicht, was seinen Vater sehr enttäuscht. Hänselundgretel füttert Karlmarx unentwegt, der jedoch „*will und will nicht zunehmen*“ (6), hat einen „*Magen wie ein Hungerstreik*“ (6). Essen und Sexualität sind im Text immerfort verbunden und pervertieren die Logik vom Körper als Waffe und somit der Macht des Hungerstreiks der RAF. Höchst animierend empfindet Hänselundgretel folglich auch das gleichlautende Grimmsche Märchen, besonders die Stelle, an der die Hexe Hänsel mästet: „*An dieser Stelle hab ich immer onaniert*“ (8). Selbst ein verdreht ödipaler Komplex findet sich für sie in diesem Märchentext, wenn sie vom Käfig erzählt, in den Hänsel eingesperrt wurde, „*[d]amit die Gretel ihn der Hexe nicht wegschnappt, oder so*“ (8). Zusätzlich sind Sexualität und (der Wunsch nach) Essen auch mit „Erkenntnis“ oder „Weltsicht“ verbunden, so, als Hänselundgretel mit einem Spanferkel nach Hause kommt und von Muttermeinhof gefragt wird, woher sie dieses habe: „*Der Nachbar hat es mir gegeben / Dafür daß ich ihn die Welt hab sehen lassen*“ – „*Die Welt*“ – „*Na, die Unterwelt*“ – „*Unter was*“ – „*Unterm Rock*“ (43).

²⁸² Duffel, John von: Rinderwahnsinn. Schauspiel.- Gifkendorf: Merlin 1999. S.23. [Im Folgenden durch Ziffern im fortlaufenden Text gekennzeichnet.]

Hänselundgretels Sehnsucht nach Bäuchen besitzt derart mythisches Ausmaß, dass ein Vergleich mit „Moby Dick“ in den Raum gestellt wird, was wiederum die Selbstinszenierung der RAF und hehre Schlüsse zwischen der Jagd auf den weißen Wal und dem Staat persifliert:

„Der Bauch und was mit ihm wurde / War ein Rätsel, ein Rätselbauch / Und er blieb es im Badeschaum / Wo alles an der Oberfläche trieb, Nur Papas Bauch nicht / Der in der Tiefe tauchte wie ein Wal / Ein weißer Wal von ungeahntem Ausmaß / Über den, hinter vorgehaltener Hand / Die unglaublichsten Gerüchte erzählt wurden“ (47)

Wie bereits erwähnt, betreibt Faustersterteil inhaltliche Ideologiekritik, besonders beklagt er das Denken in Dichotomien: „*Du glaubst tatsächlich noch, daß die Welt / Aus Nordpol und Südpol besteht*“ (9). „*Wo sind die Gutschlechten, die Schlechtguten / Wo die Mittelbösen und die Teilzeit-Helden in deinem / Weltbild / Das du wie einen tragbaren Fernseher vor dir herträgst*“ (21). Dass ausgerechnet die Figur vom rechten Rand Differenzierung einfordert, bedrückt in gewissem Maße, vor allem weil Faustersterteil die übrige Zeit nicht mit NS-Vokabular geizt:

„Hänselundgretel schreckt vor Gewalt nicht zurück / Um ihre Euthanasiewürdigkeit zu kaschieren [...] Es geht doch nicht an / Daß ich gegen unwertes Leben / Passiven Widerstand leisten muß“ (10 bzw. 11)

Die im RAF-T-Shirt auftretende Muttermeinhof wird von Mann und Sohn gleichzeitig mit „*Muttermeinhof, halt's Maul*“ (37) begrüßt, bevor sie überhaupt etwas sagen kann. Wenn sie sich nicht gerade auf der Bank nach „*langfristigen Anlageformen*“ (38) erkundigt, flucht und schimpft sie unentwegt, drischt Phrasen und vertritt – vermutlich überfordert durch die Doppelbelastung von Terrorismus und Familie – generell eine äußerst autoritäre Form der Erziehung: „*Du hast wirklich ein pottsäumäßiges Gesschichtsbewußtsein / zur Strafe für diese faschistoide Äußerung / Schreibst du mir 100mal / Der Kampf geht weiter*“ (39).

Revolutionssprech und konservative Tradition treffen bei ihr widerspruchslos aufeinander:

„Du konterrevolutionärer Hosenscheißer / Wenn du glaubst, du kannst hier deinen / Imperialistischen Expansionsdrang / Deine neo-patriarchale Penetrationswut / Zur Weltformel erklären / Dann hast du dich aber geschnitten, Freundchen / [...] / nicht solange du die Füße unter meinen Tisch stellst“ (49)

Und wenn sie nicht mit Pejorativa à la „*Potenzprotzphantasien*“ (50), oder „*saturierter Scheißhaufen*“ (52) um sich wirft, verlangt sie schon mal den Rohrstock, denn „*Kinder sind kleine Tyrannen*“ (52). Als der geschlagene Sohn seine Überzeugungen verrät („*Geilheit ist die Maschine unseres Denkens und Handelns /*

Ob man nun terrorgeil ist / Oder schreibtischgeil / Oder geil auf dicke Väter / Es ist immer das Geile, was uns antreibt“ (51.), schlägt sie ihn deswegen erst recht.

Der (angebliche) Vetter kommt nun eigentlich rein aus dem Bedürfnis, die Toilette zu benutzen, ins Haus der Familie. Hänselundgretel ist sofort von seinem Bauch angetan, die ganze Umwelt scheint sexuell aufgeladen, und es stellt sich die Frage, ob dies das Ergebnis der angeblichen „Befreiung“ der Liebe ist.

Mit dem Vetter wird unter Anführungsstrichen, wie mit Code-Wörtern, gesprochen und damit alles Konspirative ad absurdum geführt. Muttermeinhof will, dass er von der „Familie“ erzählt, er erzählt von der Familie, besonders von Ewald („Ewald“), dem Schwager. Hier dient ein Komödientopos wie in einem Verwechslungsschwank zur Persiflage. Der Vetter erzählt also vom Schwager, einem Bauern, der alle seine Rinder erschießt, weil eines angefangen hatte, wie verrückt zu brüllen und durch die Gegend zu wirbeln, bis er schließlich erkennen muss, dass sich das Tier nur einen Angelhaken eingetreten hatte. Diese Episode steht zweifellos für die Panikmache, die im Zuge der Terroristenfahndung in der Bundesrepublik geherrscht hatte.²⁸³

Die Figur der Hänselundgretel ist nicht nur übersexualisiert, sondern auch erfüllt von vermutlich durch Filme geweckte Ideen romantischer Klischees. Als sie und der Vetter schweigen, antizipiert sie eine Liebesszene (72f.) und als sie wirklich miteinander schlafen, meint sie über den Akt: *„Das ist mein erster Heiratsantrag“* (76). Wie in einer Seifenoper erklärt sie, dass sie schon bei seinem Eintreten in die Wohnung wusste, dass sie beide heiraten würden, wogegen der Vetter versucht, Einspruch einzulegen:

„Sie haben es vielleicht selbst nicht gewußt / Doch in ihrem Blick war die Liebe“ – „Das war Notdurft“ – „Liebe“ – „Verdauung“ – „Eheglück“ – „Ruhe“ – „Ich schreie“ – „Verfluchte Scheiße“ – „Papa“ – „Das einzige, was ich wollte / War, daß ich mußte“ (77f.)

Karlmarx, beim Versuch seine Familie zu verteidigen, lässt den Wunsch nach Sippenhaft und Selbstjustiz laut werden: *„Ich werde Ihre Familie zerstören, wie Sie / Meine Familie zerstört haben / Gleiches mit Gleichem, bis ins dritte und vierte Glied“* (81). Theorie und Praxis laufen jedoch bei Karlmarx weit auseinander (!), denn er will den Vetter zwar erschießen, hat aber gleichzeitig Angst, das Gewehr könnte versehentlich losgehen. Am meisten schmerzt ihn jedoch, – und das verbindet

²⁸³ vgl. dazu auch McGowan, a.a.O. S.266.

„Rinderwahnsinn“ mit „Born in the R.A.F.“ – dass die von den Eltern gestreute „Saat“ sich nicht nach ihren Vorstellungen entwickelt: *„Als würden die Kinder fortschrittlicher Eltern / gerade die / Schon allein aus Trotz / Das Rad der Geschichte zurückdrehen wollen“* (88f.).

Um in seinem Redeschwall ungeteilte Aufmerksamkeit vom Vetter zu erlangen, öffnet Karlmarx gewaltsam die Klotür. Aus Schreck und/oder Frustration schießt der Vetter. Karlmarx stirbt durch die Hand des Ostdeutschen ...

„Es war Notdurft, Notwehr, Notgewehr, Gegenwehr / Ich mußte schießen, schießen, schießen, schießen / Ich konnte nicht anders“ (90), lässt ihn von Düffel mit grimmiger Ironie über die Widersprüche von Theorie und Praxis am Beispiel des real existierenden Sozialismus sich verteidigen. Die Erklärungen, warum er zur Waffe gegriffen hat, gleichen den Begründungsversuchen für den bewaffneten Kampf der RAF:

„Wenn ich aufm Klo bin, bin ich das Klo / Wer das Klo angreift, auf dem ich sitze, greift mich an / Auf einem Klo, das von mir besetzt ist / Hat keiner was zu suchen, keiner / Ab dem Moment, wenn ich die Hosen herunter lasse / Ist das Klo meine Intimsphäre / Auf meine Intimsphäre laß ich nichts kommen / Und damit basta“ (90)

Faustersterteil, der endlich seinen Mut zusammengenommen hat, kommt mit einer Flasche Giftgas um den Vater zu töten, hat jedoch seine Chance verpasst. Hänselundgretel trauert währenddessen um den Bauch des Vaters, pumpt ihren eigenen auf und begrüßt diesen.²⁸⁴

Von Düffels Text ist von Wortwitzen und –verdrehungen, zumeist Kalauern, durchsetzt: Es wird prämenstruiert, statt promoviert (6), folglich wurde auch nicht die Promotion, sondern die *„Penetration bestanden“* (43). Diese Freudschen Versprecher besitzen zumeist sexuelle Konnotationen oder kämpfen sich aus dem Sumpf der Vergangenheitsverdrängung ins Vokabular: *„Ich bin ein Vergaser“* – *„Versager“* (30). Der Vetter kommt auch deswegen aus „Dingsda“, weil „Adorf“ als „Adolf“ missverstanden wird und nicht in den Mund genommen werden will (56)²⁸⁵.

„Damit sich das Ungeheuerliche nicht wiederholt“ – *„Du wiederholst dich“* (25).

²⁸⁴ nach McGowans Meinung ist sie mit dem „neuen Deutschland“ schwanger; (vgl. McGowan, a.a.O. S.264.)

²⁸⁵ auch heißt der Vetter „Vetter“, weil er vollschlank ist (58) ...

Die linken Themen sind laut McGowan in von Düffels Text nur noch „leere Grottesken“, „[d]aher kann das Stück als Schwundstufe politischer Empfindungen am Ende des „Deutschen Jahrhunderts“ betrachtet werden.“²⁸⁶

Weiters sieht er in der Darstellung der Familie um Karlmarx und Muttermeinhof einen satirischen Zeitkommentar, wie ihn amerikanische Fernsehserien wie „The Munsters“ oder „The Adams Family“ herstellen.²⁸⁷ Für Galli werden in „Rinderwahnsinn“ mit den Mitteln der Farce und Parodie sämtliche Diskurse und Mythen rund um die RAF „entsakralisiert“.²⁸⁸ Neben der Persiflage des Vater-Mord-Topos²⁸⁹ und der Zerlegung des Opfermythos im Bezug auf Ulrike Meinhof²⁸⁹, werden auch Gründungsmythen durch den Kaokao gezogen:

„Das symbolische Urinieren in das ehemalige Ehebett von Ulrike Meinhof und Klaus Rainer Röhl gehört zu den Gründungsmythen der RAF. Bei von Düffels »Vetter aus Dingsda« geht es dagegen um keine symbolische Verhöhnung des Bürgerlichen, sondern nur um eine gemeine Notdurft.“²⁹⁰

Galli schließt mit einer interessanten Erklärung für die Form der zwei Theatertexte von Düffels, die zwar immer noch dem Aufbau nach klassisch zu nennen wären, die Tragweite eines simplen Erzähltheaters jedoch bei weitem sprengen:

„Beide RAF-Texte sind formal und strukturell eher traditionell zu nennen. Man könnte aber behaupten, dass das analogische Verfahren auch *ex negativo* gilt: keine politische Avantgarde = keine künstlerische Avantgarde. Dem biedereren Terrorismusdiskurs gilt es nur in der traditionellen Form eines bürgerlichen Familiendramas nachzukommen.“²⁹¹

5.2.2. Elfriede Jelinek, „Ulrike Maria Stuart“

Bereits 1988 hat sich Elfriede Jelinek erstmals theatral mit der RAF auseinandergesetzt. „*Wolken.Heim*“²⁹² ist ein Textgeflecht aus Zitaten, Phrasen und Texten von Fichte, Hegel, Hölderlin, Benjamin, Celan und Heidegger. Die darin ebenso vorkommenden Kassiber und Briefe der RAF markieren das Unwohlsein, das diesem „*nationalliterarischen Kanon deutschen Dichtens und Denkens*“²⁹³ innewohnt. Aus Platzgründen kann sich diese Arbeit jedoch nicht eingehender mit dem Text beschäftigen.

²⁸⁶ McGowan, a.a.O. S.265.

²⁸⁷ vgl. ebd. S.266.

²⁸⁸ vgl. Galli, »Der letzte große Abenteuerspielplatz der Geschichte« A.a.O. S.78.

²⁸⁹ vgl. ebd.

²⁹⁰ ebd. S.79.

²⁹¹ ebd. S.81.

²⁹² UA am 21.09.1988 im Schauspiel Bonn in der Regie von Hans Hoffer, Rechte bei Rowohlt.

²⁹³ Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens.- München: Wilhelm Fink 2005. S.140.

Ist bei „*Wolken.Heim*“ die Herkunft der jeweiligen Zitate nicht ausgezeichnet, so sind beim Stück „*Ulrike Maria Stuart*“ Machart und Aufbau noch schwieriger nachzuvollziehen, da Jelinek den Text nicht für die Öffentlichkeit freigegeben hat, sondern dieser nur den jeweiligen Inszenierenden vorliegt. Im Folgenden bezieht sich diese Arbeit – wie es die meisten Besprechungen tun – auf die Inszenierung von Nicolas Stemann²⁹⁴ und schließt sich der Autor_innenbezeichnung Jelinek/Stemann zum Beispiel bei Nicole Colin an.²⁹⁵ Ortrud Gutjahr spricht in diesem Zusammenhang von „unzuverlässige[r] Autorschaft“²⁹⁶, da nicht nachzuvollziehen ist, welche Texte von Jelinek stammen und welche vom Regisseur hinzugefügt wurden, der Text ist also folglich die Inszenierung.²⁹⁷ Und dies ist ganz im Sinne Jelineks, die die Regie auffordert, zu machen, was sie wolle und den Regisseur, die Regisseurin als „Co-Autor“ bezeichnet.²⁹⁸

Daraus folgt, dass es sich weniger um eine unzuverlässige Autor_innenschaft, als vielmehr um einen zuverlässigen Text handelt, und die nicht beantwortbare Frage, welches Fragment, welcher Satz von wem stammen könnte, erübrigt sich, ebenso wie die Möglichkeit, Biographismen oder ähnliches in den Text hineinzulesen. „*Ulrike Maria Stuart*“ ist das Werk eines generationsübergreifenden Autor_innenkollektivs. Nicolas Stemann weist darauf hin, dass es so außerdem keine Möglichkeit gibt, Text und Inszenierung (im Feuilleton und in der Wissenschaft) gegeneinander auszuspielen.²⁹⁹ Weiters bedeutet dies, dass im Zuge einer Analyse die Bilder der Aufführung nicht vom Text zu trennen sind.

²⁹⁴ UA am 28.10.2006 am Thalia Theater Hamburg, Rechte bei Rowohlt. [Die Arbeit bezieht sich im Folgenden auf die Ausstrahlung der Aufführung im Zuge des Berliner Theatertreffens am 05.05.2007 in 3sat.]

²⁹⁵ vgl. Colin, Nicole: Mensch oder Schwein? Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auf Besuch in Hamburg und Paris. In: Dies. (Hg.): *Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven.*- Bielefeld: Transcript 2008. S.67-82, hier S.72, Anm.16.

²⁹⁶ Gutjahr, Ortrud: *Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*.* In: Dies. (Hg.): *Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.*- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.19-35, hier, S.21.

²⁹⁷ vgl. ebd. [Interessant wäre bezüglich dieser „Problematik“ ein Inszenierungsvergleich, z.B. mit der Fassung von Jossi Wieler an den Münchner Kammerspielen (Premiere 27.03.2007), dies würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.]

²⁹⁸ Die Gedanken sind die Handlung. Nicolas Stemann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“.* Mediale Überschreitungen.- Wien: Prasens 2007. (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd.3) S.172-177, hier S.173f.

²⁹⁹ Stemann, Nicolas: »Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt« Ein Interview. In: Gutjahr, a.a.O. S.123-140, hier S.139.

Stemanns grundsätzliche Haltung zur Thematik zitiert Nicole Colin in einem aufschlussreichen Interview:

„Hand aufs Herz: Es gibt im Jahre 2007 Wichtigeres zu tun, als sich mit der RAF zu befassen. Wir haben Probleme, um die wir uns dringend kümmern sollten: den Klimawandel zum Beispiel oder den „echten“, den islamistischen Terrorismus. Hunger, Aids, Armut: Die Liste ist lang. – Diese Ansicht habe ich vor kurzem auf einem Podium zum Thema „Was geht uns heute die RAF noch an?“ geäußert und habe nur wütendes Unverständnis geerntet. Die dachten, ich würde mich lustig über sie machen. Die wollten unbedingt, dass die RAF noch wichtig ist. Im Publikum saßen überwiegend alte Menschen, die damals wohl mal links waren und die beim Reden über Baader und Co. ganz kuschelig vergessen konnten, dass sie es heute nicht mehr sind. [...] Es war eine absurde Zeitreise und zu absurden Zeitreisen scheint dieses Thema einzuladen.“³⁰⁰

Wirken diese Aussprüche im ersten Moment kokettierend oder gewollt provozierend, so ist ihm doch nicht zu widersprechen, dass die Relevanz, sich mit dieser Phase der Vergangenheit im Angesicht der Gegenwart und deren Problemstellungen zu beschäftigen, fraglich ist. Zurück zieht Stemann sein Verdikt jedoch, als er durch seine Arbeit und die Reaktionen darauf bemerkt, wieviel an Aufarbeitung und Bewältigungsarbeit in diesem Feld noch zu leisten ist.

Jelineks Methode ist die der Ironie, die sie als politisches Instrument begreift:

„Man kann ja Herrschaft mit Lachen aushebeln, und diese Sprachskepsis, die sich in ihrem Lachen und in ihrer Ironie äußert, ich glaube, das bringt auch die Rechten am meisten auf die Palme – dem haben sie nichts zu entgegnen.“³⁰¹

Dem ersten Teil dieser Aussage kann zugestimmt werden, ob diese unmittelbare Wirkung noch besteht, muss man anzweifeln, wenn Politiker_innen im Villacher Fasching gönnerhaft mitlachen, oder sich bei Mascheks Polit-Puppenbühne erfreut zeigen, zu wieviel Selbstironie sie doch öffentlich fähig sind. Die Politiker_innen haben sich affirmiert.

Das bedeutet jedoch nicht, dass eine ironische Haltung ihr ganzes subversives Potenzial bereits eingebüßt hätte,

„[...] weil Ironie eben auch Distanz bedeutet, da man – wie gesagt – ironisch ja nur sein kann, wenn man Abstand zu den Dingen herstellt, während das Blut- und Bodenpathos auf der anderen Seite die totale Identifikation bedeutet. So gesehen ist Ironie Subversion [...].“³⁰²

Und um es schließlich ein letztes Mal zu verdeutlichen, betont Jelinek:

³⁰⁰ Colin, Mensch oder Schwein? A.a.O. S.71f.

³⁰¹ Jelinek, Elfriede/ Treude, Sabine/ Hopfgartner, Günter: *Ich meine alles ironisch*. Ein Gespräch. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 153/2000. S.21-31, hier S.29.

³⁰² Jelinek/ Treude/ Hopfgartner, a.a.O. S.31.

„[...] ich meine alles ironisch, und man kann mein Werk natürlich nicht verstehen, wenn man diese Ironie nicht sieht.“³⁰³

Nun nähert sich Stemann dem Thema selbst mit ironischer Distanz (auch wenn Jelinek an anderer Stelle behauptet hatte, in Deutschland würde man ihre Ironie kaum verstehen ...), was im Material eine ironische Doppelhelix entstehen lässt, die erst die Kraft der Aufführung generiert und einen Beitrag zur Entkrampfung der Vergangenheit gegenüber leistet. Denn er beschreibt sich – und das schien die Debatte zu brauchen – auf der Suche nach einem

„[...] Ort jenseits der versteinerten Diskurse, der trotzdem links war. Und der lag in einer Ironie, die subversiv war, sowohl diesen Diskursen gegenüber als auch gegenüber dem System.“³⁰⁴

Zunächst aber stünde man, so Stemann den Texten Jelineks wie „Killerkommandos“ in Notwehr gegenüber³⁰⁵, während man versucht, „[d]urch Suchen, Warten, Draufhauen, Schießen, Streicheln oder Umarmen“³⁰⁶ die verborgene Wahrheit zu finden. Dies veranschaulicht sehr gut die Methodik der Inszenierung, die aus der Beschäftigung und dem Unvermögen der Beschäftigung mit dem Text entsteht. Es beschreibt den Kampf des Regisseurs (und der Spielenden) mit und gegen den Text, einer Duellszene aus einem Western gleich: Wer als erster zieht, verliert.

Einen zusätzlichen „Bruder im Geiste“ haben Jelinek/Stemann hinzugezogen: Friedrich Schiller spielt nicht nur auf der Textebene eine inhaltliche Rolle, auch der Vorgang, mit Vergangenheit umzugehen eint sie: „Die Geschichte ist überhaupt nur ein Magazin für meine Phantasie, und die Gegenstände müssen sich gefallen lassen, was sie unter meinen Händen werden.“³⁰⁷

Das Stück deklariert sich von Beginn an als Spiel: Ein Schauspieler in schlecht sitzendem Damenkostüm, einer Perücke und einem Textbuch in den Händen wird vor den (ersten) Vorhang geworfen. Er kämpft mit dem Text, probiert sich in der Rolle der Prinzen im Tower in verschiedenen Haltungen aus. Aus einem Prinzen werden

³⁰³ ebd. S.30.

³⁰⁴ «Links sein, aber nicht wie die» Was von 68 blieb: ein Generationen-Gespräch über die Revolte am Theater mit Hans Neuenfels, Thomas Ostermeier, Nicolas Stemann und Frank-Patrick Steckel. In: Theater heute Jahrbuch 2008. S.12-28, hier S.17.

³⁰⁵ Stemann, Nicolas: Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren. In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre, Elfriede Jelinek.- Berlin: Theater der Zeit 2006. (= Theater der Zeit Arbeitsbuch) S.62-68, hier S.62.

³⁰⁶ ebd. S.68.

³⁰⁷ Schiller, Friedrich: Brief an Caroline von Beulwitz vom 10.12.1788. Zit. nach Gutjahr, Königinnenstreit. A.a.O. S.33.

drei und auch an einem Chor der Greise versuchen sie sich, verkleiden sich später mit Trenchcoat und Sonnenbrille und streiten, wer die Mutter sein darf.³⁰⁸

Diese Prinzen sind „[...] drei Fragende, die versuchen, Geschichte zu verstehen, Widerstand zu definieren, sich aber verlaufen und zu keinerlei Lösung gelangen.“³⁰⁹

Sie sind die Stellvertreter einer Generation „danach“, nicht der Söhne oder Töchter von Meinhof und Ensslin, wie Bettina Röhl leicht paranoid zu erkennen glaubte, sondern die Generation des Regisseurs/Autors Stemann, die Söhne und Töchter des Diskurses. Und wer nun eigentlich die „Mutter“ ist, also das Sagen hat, meint klar ersichtlich die Frage, bei wem die Deutungshoheit über die Geschichte und Texte der RAF liegt, über die Bilder, die von ihnen blieben, und hinterfragt auch die Rolle die deren Exegenten, wie eben Stefan Aust einer ist, spielen.³¹⁰ Ihm zugedacht fällt der Satz: *„Danke sagen, dass der Schreiber euch gerettet hat.“* Die Kinder aus Sizilien, oder die Geschichte der RAF in seiner Erzählung, ist die gewollt doppeldeutige Frage. Die Prinzen wirken hilflos, wenn sie Szenen, Haltungen und Parolen nachahmen, sich in wirre Reden schwingen und beklagen, dass sie aufgrund einer Unüberblickbarkeit der Problemlage auf verlorenem Posten stehen, da die „Mutter“ es doch viel leichter gehabt habe:

„Wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt. Doch die Offensivposition gab’s nur für Dich. Wir hatten nicht die Wahl, sonst hätten für die Illegalität wir uns ja auch entscheiden können.“

Alles schien einfacher, wenn schon nicht Schwarz-Weiß, so zumindest doch auch noch nicht das flirrend-polyphone Farbgewirr der heutigen Zeit. Schließlich gab es in dem Weltbild, das sie von damals haben, nur zwei Positionen: Ost und West, Links oder Rechts, die Väter-Generation und die neue Wege suchende Jugend.

³⁰⁸ Bettina Röhl meinte auf einer öffentlichen Probe, sich und ihre Schwester in den Prinzen im Tower wiederzuerkennen. *„Auf Stemanns bzw. Jelineks »Unverschämtheit«, ihr zu versichern, das sei sie gar nicht, replizierte sie mit: »Ja wer denn sonst?«*“ (Fliedl, Konstanze: Terror im Spiel. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.55-61, hier S.57.). Dem Hamburger Abendblatt versicherte Röhl: *„Jelinek zerrt Meinhof als Mutter auf die Bühne und in diesem Zusammenhang auch die real lebenden Menschen in Gestalt von meiner Schwester und mir. Was Jelinek über Mutter Meinhof liefert, ist historisch, faktisch, wenn ich es so positiv als möglich ausdrücken darf, ein einziger Schmarrn.“* In: <http://www.abendblatt.de/kultur-live/article418002/Was-Jelinek-liefert-ist-Schmarrn.html> (24.08.2010)

³⁰⁹ Anders, Sonja/ von Blomberg, Benjamin: Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen. In: Gutjahr S.109-119, hier S.116.

³¹⁰ Die nicht physisch auf der Bühne anwesende Figur „Stefan Aust“ ergibt sich nicht aus einer paranoiden Zuschreibung, sondern wird namentlich einige Male erwähnt.

Bei den Figuren aus „Ulrike Maria Stuart“ handelt es sich um im postdramatischen Sinn entpsychologisierte Figuren, mehr um assoziatives Material als dramatische Rollen. Bärbel Lücke erläutert: „[I]n *Ulrike Maria Stuart* werden Zeiten und Figuren aufgelöst, verschränkt, überblendet und verflüssigt [...] fast wie beim stream of consciousness“.³¹¹ Diese „Assoziationsfiguren“³¹² vereinen Zuschreibungen der Figuren Ulrike Meinhof mit Maria Stuart und heutigen Positionen, sowie Gudrun Ensslin mit Königin Elisabeth. Sie sind „gemorphte Figuren“, wie Konstanze Fliedl es ausdrückt³¹³ und zusätzlich treten auch die Schauspieler_innen „*nicht hinter die jeweiligen Rollen zurück, sondern durch diese als solche hervor*“.³¹⁴ Die Figuren werden außerdem in einer gealterten Version gedoppelt.

Als erstes tritt die gealterte Ulrike Meinhof auf und fordert:

„Etwas Achtung könnten sie schon noch vor mir haben, weil ich soviel schrieb. Und dachte. Und dachte und schrieb und dachte und schrieb, und schrieb noch bevor ich dachte und dachte schon bevor ich schrieb ...“

Es fällt bereits auf, dass Jelinek/Stemann diese Position als eine verlorene ansehen, da die Meinhof-Figur zu keiner Reflexion fähig ist und für etwas Achtung einfordert, das überholt, sich aber keiner Fehlbarkeit bewusst ist. Sich das vor Augen führen zu können, ist einer der Gründe, die Revolution als eine faltige vorzuführen, weiters ist es laut Stemann die Methode, einer Mythisierung und Legendenbildung entgegenzuwirken:

„Das Altern, also das Leben, ist vielleicht das beste Rezept gegen Mythisierung. [...] Die 1976 bzw. `77 gestorbenen Terroristinnen [sic!] sind unsterblich. Die Überlebenden (teilweise ja noch immer inhaftiert) sind hingegen längst gestorben. An ihnen könnten wir den Tod ablesen, also werden sie negiert.“³¹⁵

Wie es funktioniert, einen Mythos aufrechtzuerhalten und ihm neuen Stoff zu geben, wird in einer nächsten Szene von Stemann demonstriert: Die Jungen, Meinhof in ikonischer Kluft in Trench und Sonnenbrille, Ensslin in Lederjacke und Sonnenbrille, beide mit Perücke, tauchen, live auf einen Vorhang projiziert auf, nachdem (Film-) Credits eingeblendet wurden: „*Neue Constantin Film / Der Untergang Teil 2 – Die*

³¹¹ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen.- Wien: Prasens 2007. (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd.3) S.61-83, hier S.64.

³¹² vgl. Gutjahr, a.a.O. S.23.

³¹³ vgl. Fliedl, Terror im Spiel. A.a.O. S.55.

³¹⁴ Gutjahr, a.a.O. S.22.

³¹⁵ Stemann, Notwehr. A.a.O. S.137.

letzten Tage von Stammheim / Nach dem Theaterstück Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek“. Zu diesem Zeitpunkt 2006 war zwar schon bekannt, dass der Produzent Bernd Eichinger mit dem Regisseur Uli Edel den „Baader Meinhof Komplex“ von Stefan Aust verfilmen würde, das Projekt steckte jedoch noch in der Produktion.³¹⁶

Zwei Jahre nach der Premiere des Stücks äußerte sich Stemann (zu recht) polemisch über den Kinofilm und die Widersprüche, wie darin angeblich Aufarbeitung geleistet werden sollte:

„Zentrale Motive ihrer Herbst-Offensive sind dabei die stets wiederholten Parolen «Genauso war es!», «Hier wird (endlich) Geschichte aufgearbeitet!» und «Hier wird ein Mythos zerstört!». Außerdem wird noch betont, wie gut die Schauspieler geschminkt sind, nämlich – 1-A-Fahndungsplakat-Style – so, dass man sie im Grunde mit ihren Figuren verwechseln kann: «Genau so sah es aus!»³¹⁷

Identifikation mit hübschen jungen Schauspieler_innen erleichtert das Gewinnen einer distanzierten Betrachtungsweise schwerlich, vielmehr führt sich das Unternehmen selbst ad absurdum, denn, wie könnte ein Werk „aufarbeiten“, das versucht, ein möglichst perfektes Abbild – eines Buches wohlgernekt – zu sein. Auch Stemann nennt den Film eine „Literaturverfilmung“ und fasst die Story gekonnt zusammen:

„Irgendwie hat Hitler das Bunker-Massaker aus «Der Untergang – Teil 1» überlebt und sich ins BKA eingeschlichen, wo er aus irgendeinem Grund nicht mehr Deutschland vernichten, sondern im Gegenteil retten will. [...] Hitler ist auf jeden Fall noch älter und noch knarziger als in Teil eins, nennt sich jetzt Horst Herold, ansonsten ist bis auf den Bart (den musste er zur Tarnung natürlich abnehmen) alles beim alten geblieben, und er ist wieder ein total durchgeknalltes Rumpelstilzchen.“

Authentizität meint im Fall des „Baader Meinhof Komplex“ also, die Geschichte möglichst so, wie Stefan Aust sie niedergeschrieben hat wiederzugeben und im Endeffekt ganz im Sinne eines Geschichtsrevisionismus zu arbeiten, wenn zum Beispiel, wie Stemann zu Recht bemerkt, Otto Schily, Anwalt der RAF im Prozess in Stammheim „aus diesem Film einfach rausretuschiert wurde“:

„Wahrscheinlich war die Tatsache, dass Otto Schily jemals irgendetwas mit dieser RAF-Geschichte zu tun hatte, auch nur ein Mythos, der jetzt zum Glück und wohl durchaus in Ottos Sinne endlich zerstört ist!“³¹⁸

³¹⁶ und hatte 2008 Premiere.

³¹⁷ Stemann, Nicolas: Der Realitäts-Komplex. In: Theater heute 11/08. S.20-21, S.20.

³¹⁸ Stemann, Der Realitäts-Komplex. A.a.O. S.21.

Auffällig ist – um zum Stück zurückzukehren – dass Andreas Baader als Figur nur eine geringe Rolle spielt. Er tritt nur in einer gealterten Version auf, ihm wird folglich alles, was ihn damals auszumachen schien: seine durch Jugend und Agilität zugesprochene Wirkung und Macht auf Menschen, genommen. Mit dem gepflegten Image des Misfits und (Hollywood-) Rebellen passt das so gar nicht zusammen und so bleibt nicht viel mehr als ein abgehalfteter „grantelnder“ Typ in Lederjacke, der manchmal gestutzte Flügel hinter sich herträgt, der „Engel Egal“, wie er im Stück heißt, eine pervertierte (egalisierte) Version des Benjaminschen Engels der Geschichte³¹⁹, der die Ideen der RAF der Reihe nach verwirft. So spricht er über Hunger und Streik und das Nachleben der Gruppe in Tagungen, Ausstellungen und Workshops:

„Allerdings wird dort dann in seiner grinsenden Armseligkeit euer Gedächtnis erst recht nicht leben. Es wird dann endlich tot sein. So wie ihr getötet worden seid. ... Und zwar durch euch selbst! Nur das Vergessen ist auf eurer Seite.“

Wie aus Stemanns Jelinek-Inszenierungen gewohnt, taucht auch in „Ulrike Maria Stuart“ eine Autorin-Figur auf, mit der sich der Regisseur spielerisch selbst vereint hat. Mit der ikonischen Perücke auf dem Kopf liest er am Schluss des Stücks den Schluss des Textes, aus dem eine Lebens-Müdigkeit spricht³²⁰ und erinnert Nicole Kandioler dabei an einen Popstar: „Ulrike Elfriede Stemann“.³²¹

Über solche Verweise und über die Bildebene, wo zum Beispiel das Fahndungsphoto Ulrike Meinhofs in das Bild Angela Merkels gemorpht wird, werden Ikonographie und Bildergedächtnis hinterfragt und impliziert, dass das mangelnde Wissen um Prozesse der Historiographie und Meinungsbildung nicht bei der Geschichte der RAF aufhört.

Damit es auch keinen Zweifel geben kann, wie das alles „gemeint“ ist, erklärt einer der Prinzen mit einem „[s]chönen Gruß: *Einen gehörigen Schuss von der Autorin!*“:

„Die Figuren müssen fast jeden Augenblick von sich selbst zurückgerissen werden, um nicht mit sich selbst ident zu werden. Diese Figuren sind ja nicht sie selbst, sondern Produkte von Ideologie. Das muss also so inszeniert werden, dass diese Figuren quasi neben sich selber herlaufen, dass eine Differenz erzeugt wird, und zwar von ihnen selber. [...] Ich möchte, dass das Schöne oder Hohe von Idealen uns

³¹⁹ vielleicht sogar mehr noch des Müllerschen „Glücklosen Engels“ ...

³²⁰ „[...] schlafen, schlafen, nur schlafen.“

³²¹ Kandioler, Nicole: Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann. Ulrike Maria Stuart und Das Werk in 17 Punkten und Kontrapunkten. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater.- Bielefeld: transcript 2008. S.337-346, hier S.338 bzw. 340.

sukzessive verlässt, bis sogar die Ironie am Schluss verschwindet. In der Höhe der Ideologie, aus der die Figuren sich erlesen haben, ist da nur noch ein Fensterkreuz, an dem man den Handtuchstrick festknoten kann.“

Die Legende solle also – wie einst die suizidalen Terrorist_innen – keinen Ausweg mehr sehen.

Wie aber der Hartnäckigkeit der Sprache begegnen, was tun mit dem Gedankengut/müll, das uns in seiner Parolenhaftigkeit heimsucht? Stemmann zerlegt die altbekannten Phrasen und hebt sie von der Erhabenheit ihres Geschichtspodests in den Alltag, wie am Beispiel des Primats der Praxis im Angesicht eines läutenden Telefons: „*Es muss etwas getan werden! Es muss ans Telefon gegangen werden!*“

Und während Gudrun Ensslin noch vermutet, Elfriede (Jelinek) hätte angerufen, ist bald klar, wer am anderen Ende war: „*Die Wirtschaft steckt in Schwierigkeiten.*“ – „*Ach so.*“

Das Ensemble spielt mit und gegen den Text (und somit gegen das Material, die Zeit, die Protagonist_innen), sie stören und unterbrechen ihn, versuchen, ihn zu brechen.

„*Vielleicht ist sie ja ein Hypochonder, diese Wirtschaft ...*“, vermuten die Prinzen und referieren:

„Der Hypochonder lebt am längsten, aber einmal stirbt er doch, und zwar stirbt zuerst im Supermarkt der alten Zwietracht unglücksel'ge Glut der Marken, welche friedlich sich vermählt in eins auf den Regalen. Sogar Geiz wird einmal geil sein.“

Noch dichter als in „*Wolken.Heim*“ sind hier die Versatzstücke verwoben, Sprache und Sprachgestus sind über die Zeiten hinweg vereint und verbinden so auch die Probleme der unterschiedlichen Epochen, bis sogar die Redeposition prophetisch zwischen oder sogar über den Zeiten steht.

Sprache und Sprechakt sind nicht nur formal von Belang, sondern besitzen auch inhaltlich RAF-Bezug und korrigieren ihre revolutionstheoretische Bedeutung, bzw. an dieser Stelle die von Andreas Baader nach unten:

„Diese Frauen. Mütter müssen sie ja immer sein, egal von wem. Bei der Genossin Grete war's ihr Baby Hans, das nichts so sagen konnte, wie er wollte, es anders auch nicht sagen konnte, es überhaupt nicht sagen konnte, sprechen konnte erst von ihr, der Mama, lernen musste, doch sie liebte ihn gerade dafür, dass er sprachlos war. Nur mehr Fotze, Fotze, Fotze sagen konnte, wie ein Automat, das konnte er. Das kann ich bezeugen.“

Auch Nicole Colin ist der Überzeugung, „Ulrike Maria Stuart“ behandle die Rezeption der RAF und setze sich mit den Strukturen der durch sie und über sie gebildeten Diskurs auseinander.³²²

„Dabei wird Jelineks Spezialität, Diskurse aufzugreifen und weiter zu drehen bis sie sich selber totlaufen, von Stemann fortgeführt, der sich hier eine regelrechte kleine Sprach-Bombe zusammengebastelt [sic!]: Die ständige Repetition von „... und natürlich kann geschossen werden“ und „Besser, einer mehr ist tot als einer weniger“ wird vom Regisseur assoziativ garniert mit Zitaten wie z. B. „Wir haben kein Erkenntnisproblem, sondern ein Umsetzungsproblem“, das aus der 1997 gehaltenen Grundsatzrede des damaligen Bundespräsidenten Roman Herzog „Durch Deutschland muss ein Ruck gehen“ stammt.“

Ein weiteres Mittel in Stemanns revueartiger Szenenfolge sind aktionistische und performanceartige Einsprengsel. So wird die wirre Rede eines Prinzen über Arbeit und die Arbeiterklasse von den zwei übrigen damit quittiert, dass sie beginnen, Wasserbomben zu bauen, Plastikfolie und Handtücher an die ersten Parkettreihen verteilen und Pappfiguren, die die Gesichter von Gerhard Schröder, Kai Dieckmann, Johannes B. Kerner, Josef Ackermann und Stefan Aust tragen, aufgestellt. Das Primat der Praxis, der Aktion, macht die Theorie nichtig, denn von der Rede bekommt das (aufgeregte) Publikum nichts mehr mit. Anders und Blomberg denken dies als „[...] ihre Sehnsucht sich zu spüren, etwas zu wagen, es ist der Versuch, Feindbilder zu finden, sie zu bekämpfen.“³²³

Führt der Weg also wieder zurück zu einer Art Spaß-Guerilla? Oder hat diese Generation dem „System“, den Missständen außer ein paar Wasserbomben nichts mehr entgegenzuhalten?

Mit Schweinemasken als Feigenblätter erläutern die Prinzen: „Das ist das Schweinesystem, Sie haben die Bomben.“ Der Aktionismus wird mithilfe von Wasserspritzpistolen und Farbe zum Orgientheater, bis es zu einem jähen Ende kommt: „Hör mal auf jetzt! Ich hab’ meinen Ehering verloren.“

Wertediskussion, Aktion und Weltveränderungsspielchen gibt es für sie nur, solange die heile, konservative Welt der Kleinfamilie nicht bedroht ist: „Wegen so `nem Scheiß jetzt’ hier den Ehering verlieren!“ – „Und ihr kuckt einfach zu!“

Ein weiteres dieser Einsprengsel ist die Einlage: „Die Vagina-Monologe der Elfriede Jelinek“ – „Die Vagina-Monologe der Marlene Streeruwitz“. Konzeptuell basierend

³²² vgl. Colin, Mensch oder Schwein? A.a.O. S.76.

³²³ Anders/ Blomberg, a.a.O. S.116.

auf Eve Enslers Text „Die Vagina-Monologe“, geben die Schauspielerinnen der jungen Meinhof und Ensslin in einen „Vagina-Mantel“ gekleidet in breitem Quasi-Wienerisch, den Text eines Interviews wieder, das mit Jelinek und Streeruwitz Ende der Neunziger Jahre in der Zeitschrift Emma geführt wurde.³²⁴

Der große – epische – Kampf um Macht und Bedeutung zwischen den Figurenkomplexen Ulrike/Maria und Gudrun/Elisabeth, der „Königinnenstreit“, wird bei Stemann als sprachloses Blockflötenduell in Renaissanceroben inszeniert und seiner aufgebauchten Ernsthaftigkeit beraubt. Die Prinzen sagen die „Titel“ der Musikstücke an:

„Sie hören, aus dem Königinnenduet, Ulrike: »So will ich mich noch diesem unterwerfen, Schwester, auch wenn es mir schwer fällt«, Adagio, ma non troppo.“ – „Gudrun: »Jetzt mal Klartext, Schwester, ich distanzieren mich in aller Deutlichkeit von diesem blödsinnigen Attentat, das dieser Zeitung galt«, Allegro assai.“

Meinhofs depressive Formen wie das „*Lago cantabile*“, oder „*grave sostenuto*“ haben gegen die aggressive Ensslin und ihr „*Presto furioso*“ keine Chance, bis selbst die Prinzen von ihren Machtdemonstrationen genug haben und das Spiel beenden: „*Jetzt is' aber auch gut!*“

Musik spielt in der Inszenierung eine zentrale Rolle, nicht nur in Form der Musikalität der Jelinek'schen Sprache. Gudrun Ensslin singt zu Easy Listening-Klängen im Song „*Die Verhaftung der Königin*“ darüber, welchen Verlockungen sie noch nie widerstehen konnte (Mode, Gewalt, den Verhältnissen ...), während die restliche Truppe „Prada-Meinhof“-gemäß über die Showtreppe als Catwalk stolzieren und ihre Hände zu Pistolen falten, oder Nahkampf- und Wüstenausbildungsposen präsentieren. Wenn aus dem Äther „*You only live twice, or so it seems. One life for yourself and one for your dreams.*“ erschallt werden selbst die alten Revoluzzer_innen wieder munter und werfen ihre Gehhilfen fort und gefallen sich in glamourhaften Posen.

Musik, begleitet von den Worten „*Wir wollen Taten! Wir wollen Taten! Wir wollen Taten sehen und setzen, denn das Sprechen alleine reicht uns nicht aus!*“ ist es auch, die die Meinhof-Figur, „*die Vorstandsvorsitzende der Ausgebeuteten*“, in den Selbstmord treibt.

³²⁴ vgl. Stemann, Notwehr. A.a.O. S.138. [Stemann sagt, ältere Feministinnen und auch Jelinek hätten die Szene gut gefunden, „[e]inzig Frau Streeruwitz hat Pawlowsch und mit nahezu RAF-mäßiger Humorlosigkeit nach dem Knochen geschnappt und uns damit Schlagzeilen beschert wie: »Marlene Streeruwitz will keine sprechende Vagina mehr sein!« Allein dafür hat es sich gelohnt.“ (ebd.)]

Ein Song Robbie Williams' schließlich drückt alles aus, wonach der Selbstinszenierungswille der RAF je gestrebt hat: „*I will talk and Hollywood will listen!*“ Pop verschluckt Ensslins Rede über Armut und Kapitalismus; der „Inhalt“ wird vom Wunsch, Legende zu werden, überschattet, vielleicht auch von der Sehnsucht, sich doch lieber in einem schönen, teuer produzierten Film zu befinden, als in dieser deutschen Misere.

„Die wollen doch Mythos sein und Pop-Ikone und Filmfigur! Wenn die nicht die Beatles (weißes Album!) oder Godard (Pierrot le fou, Week-end) oder meinetwegen auch Sartre oder Themroc oder das situationistische K1-Kaufhausbrand-Manifest so bescheuert deutsch (nämlich humorresistent) missverstanden hätten, dann hätten die das doch gar nicht gemacht!“³²⁵

Die alten Parolen sind zwar noch „catchy“, aber bloß noch für Popsongs zu gebrauchen. Dieser Zugang wird in der Literatur auch als gefundener Ausweg gelesen, Musik ist aber immer auch nah am Eskapismus, und nur eine Flucht aus der Debatte zu suchen bzw. finden, ist zwar ein Ausweg, aber keine Lösung. So inszeniert sich hier die Ausweglosigkeit einer Generation, die auf einem Phrasenscheiterhaufen sitzt und daraus nur noch Schlager, aber keine Manifeste mehr bauen kann.

Aus dem Chor der Prinzen wird in der Schlusszene die Band der Prinzen³²⁶, die in erdigem Rock „*Ach wie gerne hätten wir die repressiven ideologischen Apparate selber noch erlebt, doch diese Offensivposition gabs nur für dich, wir hatten nicht die Wahl.*“ intoniert. Aber stimmt das denn, oder ist das nur eine wohlige Ausrede? Staatsformen, die in rasant steigendem Ausmaß auf Überwachung statt Privatrechte setzen, die Missinformationen sähen, oder sich der systematischen Missinformation durch Konzerne nicht erwehren können; angeblich demokratische Staaten, die Vertreter_innen einer im Sinne der Aufklärung agierenden Presse verfolgen oder töten, die Künstler_innen diskreditieren, da sie sich der sogenannten „Nestbeschmutzung“ schuldig machen (und so weiter), zeigen ihr repressives Potenzial in unserer Zeit mehr als deutlich.

Doch die RAF ist im Schlussbild bereits im Rockstar-Himmel angekommen, wo Baaders Flügel wieder intakt sind und getötete Polizisten mit kleinem plüschigem Heiligenschein im Takt mitwippen dürfen. Fade out.

³²⁵ Stemann, Notwehr. A.a.O. S.131.

³²⁶ haben sie also doch noch eine „Bande“ gegründet?

Noch einmal zurück zur „jungen Generation“. Die Prinzen kleiden sich in die Phrasen der „Mutter“, doch die sitzen so schlecht, wie die Perücken. Es wird das Bild einer nach Hedonismus strebenden Generation gezeichnet, die diesem auch weiterhin gerne frönen würden, wären da nicht diese diffusen Ängste zwischen Global und Kapital.

„Oder die Brände, die man lieber trinken mag als austreten. Himbeer oder Kirsch, Tschetschenien oder Irland, [...] ist doch überall das Gleiche.“

„Doch manche haben ein Ziel.“ Und sogleich werden die Prinzen von Ehrfurcht überfallen, der zu verklärende Gedanke erfüllt den Raum, dass „die“ damals noch ein „Ziel“ hatten, eine „Vision“, gleichgültig, wie sie auch beschaffen gewesen sein mag, zumindest hatten sie eine. Und mit den Menschen, so fabulieren sie weiter, die heute noch ein Ziel haben, wandert „Ulrike“. Doch dann geht der Vorhang auf. Und was macht die RAF? Spielt auch nur Tennis ...

Colin sieht darin, wie man *„Ideen mittels Inszenierung Realität verleiht“*, den Konnex zwischen Terrorismus und Theater.³²⁷ Jelinek/Stemanns Theater sucht folglich nach dem „Selbsterstörungsknopf“ in der Inszenierungsmaschinerie RAF.

„Dem Stück wohnt so etwas wie ein Erschrecken darüber inne, wie naiv vieles von dem war, was in den letzten vierzig Jahren als »links« galt. [...] Dass das Erkennen gewisser immanenter Widersprüche des linken Widerstandes schließlich zu Resignation und Nichtstun führte, ist ein Skandal, gegen den man angehen muss. Das geht nicht, dass wir uns mit aller Ungerechtigkeit in der Welt abfinden und in vollkommener Utopielosigkeit resignieren, nur weil wir die RAF so lächerlich finden und damit Recht haben.“³²⁸

Was die Achtundsechziger von ihren Eltern gefordert hatten, nämlich das Schweigen über die unangenehmen und auch grausamen Kapitel ihrer Vergangenheit zu brechen und sich zu fragen, wie es so weit kommen konnte; die selbe Forderung – wenn auch unter historisch anderen Bedingungen – sollten sie an sich selbst zu richten imstande sein, so wie sich unsere Generation der Prinzen und Prinzessinnen im Tower zu ihrer Resignation, Untätigkeit und Ignoranz aktuellen und akuten Problemen gegenüber verantworten zu haben wird.

³²⁷ vgl. Colin, Mensch oder Schwein? A.a.O. S.75.

³²⁸ Stemann, Notwehr. A.a.O. S.126.

5.3. Politik, Dokument und Neuordnung

5.3.1. Christoph Klimke, „Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“

Da auch zu diesem Stück kein veröffentlichter Text vorliegt, wird im Folgenden die Spielfassung der Uraufführung vom 09.09.2006 an der tribuene Berlin³²⁹ unter der Regie von Hannes Hametner zitiert.

„Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“ nimmt lediglich im Titel Bezug auf Thomas Bernhards 1990 veröffentlichtes Stück „Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen“. Klimkes Stück ist revueartig aufgebaut und eine Hybridform aus einerseits rein dokumentarischem Material und andererseits der Fiktion einer alten Gudrun Ensslin, die im „Toten Trakt der Geschichte“³³⁰ sitzend von ihrer Vergangenheit und den diese bevölkernden Phantomen heimgesucht wird. Unabhängig voneinander entwickelten Klimke und Jelinek/Stemann also eine ähnliche Figurenkonstellation und auch Zitate aus Schillers „Maria Stuart“ sind Teil beider Texte. Allerdings war Johann Kresnik wohl der erste, der in seinem choreographischen Stück „Ulrike Meinhof“, das Galli „eines der komplexesten und vielschichtigsten Kunstprodukte zum Thema RAF“³³¹ nennt, welches in der Literatur aber häufig als mythenbildend und die Ikonographie einer Märtyrerin Ulrike Meinhof stützend beschrieben wird³³², die Figur einer gealterten Meinhof entwarf. Klimke, der mit Kresnik gearbeitet hat und mit dessen Werk vertraut ist, könnte die Idee von ihm übernommen haben, dass er jedoch nicht Ulrike Meinhof, sondern Gudrun Ensslin (über)leben lässt, erzeugt eine andere Gewichtung, vielleicht dahingehend, dass der „heimlichen Königin“ posthum die Bedeutung im Gruppengefüge einberaumt wird, die ihr die Medien verwehrt hatten. Weiters treten eine junge Ensslin, Andreas Baader, Ulrike Meinhof, ein Zahnarzt, Hanns Martin Schleyer und die Figuren Felix Ensslin und Bettina Röhl auf. Als Ort fungiert der erwähnte Tote Trakt, die Zeit wird mit „jetzt“ beschrieben.

Am Anfang steht eine Aufzählung. Alle Toten in der Geschichte der RAF auf allen Seiten, auch die Unbeteiligten, die im Zuge der Fahndung(shysterie) erschossen wurden, als auch prägende und Randfiguren der Zeit wie Rudi Dutschke sowie dessen

³²⁹ so die Schreibweise während der Intendanz von Helmut Palitsch 2006-2007. Das von Gunnar Dreßler 2009 wiedereröffnete Haus trägt seit damals wieder den Namen „Tribüne“.

³³⁰ so der Preetext zum Stück

³³¹ Galli, Mythos Terrorismus. A.a.O. S.112.

³³² vgl. z.B. McGowan, a.a.O. S.257f.

Attentäter Josef Bachmann, weiters Benno Ohnesorg und auch die arabischen Terrorist_innen, die das Lufthansaflugzeug entführt hatten, werden, nicht sortiert nach Datum oder Zugehörigkeit, sondern nach dem „neutralen“ Kriterium des Alphabets, benannt. Von Akache, Zohair Yousif bis Zimmermann, Ernst. Die Herangehensweise erinnert an die Photoserie von Hans-Peter Feldmann mit dem Titel „Die Toten“, in der die aus Zeitungen entnommenen Bilder der Opfer des Terrorismus chronologisch nach dem Todesdatum der oder des jeweils Abgebildeten geordnet sind.³³³ Beiden Herangehensweisen könnte die fehlende Differenzierung zwischen den Kategorien „Täter_in“ oder „Opfer“, bzw. „Schuld“ und „Unschuld“ nachgesagt werden (und wurde es auch), diese Praxis erlaubt jedoch, mit einer Art von Unaufgeregtheit auf das Thema zuzugehen und sich mit Menschen und den Wegen und Entscheidungen, die sie getroffen haben auseinanderzusetzen, anstatt einem „Gruselkabinett“ der ausgestellten „Bösen“ gegenüberzustehen.

Die zweite Szene besteht aus Teilen der Selbstaufklärungserklärung der RAF:

„Vor fast 28 Jahren, am 14. Mai 1970, entstand in einer Befreiungsaktion die RAF. Heute beenden wir das Projekt. Die Stadtguerilla in der Form der RAF ist nun Geschichte.“

Dieses Ende drückt jedoch in den letzten Textzeilen: *„Die Revolution sagt: ich war“* – *„ich bin“* – *„ich werde sein“* das Gegenteil davon aus, nämlich das Weiterleben und zeitlich Allumfassende der (ihrer) Revolution, bzw. im Falle des Stücks den Prolog zum Folgenden. Und das bleibt leider über weite Strecken in Romantizismen verhaftet, zum Beispiel, wenn die sechsendsechzigjährige Ensslin nostalgisch in den Briefen an ihre Geschwister versinkt und in einer Mischung aus Parolen, Diskussion ihrer und der allgemeinen Lage, gemischt mit Einsprengeln über die Familie erwähnt, dass sie nicht nur Bücher von Marx, Brecht und Benjamin, sondern auch die Märchen von Andersen und zwei Photos ihres Sohnes Felix geschickt haben möchte. Auch die Texte Ulrike Meinhofs hat sie sich einverleibt, das gesamte kollektive Textgedächtnis der RAF strömt durch sie, die letzte Wiedergängerin:

„Das Gefühl, es würde einem das Rückenmark ins Hirn gepresst. Das Gefühl, man stünde, unmerklich, unter Strom, man würde ferngesteuert, man pisste sich die Seele aus dem Leib, als wenn man das Wasser nicht halten kann – das Gefühl, die Zelle fährt.“

³³³ vgl. den Text zur Ausstellung: <http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/file.pl?id=967> (24.08.2010)

Klimke lässt auch in den Dialogen, wie mit dem Zahnarzt, Zeit- und Realitätsebenen verschwimmen, wenn sich die beiden zum Beispiel an die Chronologie der Ereignisse erinnern: „Man findet Andreas und mich tot in unseren Zellen.“ Gleich darauf zeigt sie, dass sie der Literatur näher steht als dem Leben, denn nach dem Schiller'schen „*Das Leben ist nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer*“, gleitet sie gänzlich in „Maria Stuart“ ab:

„Man kann uns niedrig behandeln, nicht erniedrigen. Mein Schicksal liegt in meiner Feinde Hand. Ich will mich nicht der Rechenschaft entziehen, die Richter sind es nur, die ich verwerfe. Man hält mich hier gefangen wider alle Völkerrechte.“

Als die dann noch über ihre Träume für die Gesellschaft damals reflektiert und auf die heutigen Katastrophen und Zustände: auf Guantánamo, Abu Ghraib und den Kampf ums Öl verweist, wird die Grenze zum Pathos beinahe überschritten: „*Revolution? Ein kleines Wort. Sie geschah in mir. Sonst nirgends.*“

Als bedürfe es noch einer Steigerung, folgt der Schlager der Sängerin Alexandra mit dem Titel „Illusionen“:

„Und dann fragst Du Dich, / warum muss das sein? / Doch die Antwort sagt Dir nur das Leben ganz allein / Mit der Zeit erst – wenn die Jahre deines Sommers gehn / wirst Du verstehn.“

Illusionen, Jugenträumerein, Luftschlösser. Der Text betont auch hier sehr stark die romantische Komponente der Legendenbildung um die RAF.

In diesem Stück werden – wenn auch in kleinerem Ausmaß – ähnliche Prinzipien und Verfahren wie in „Ulrike Maria Stuart“ angewandt, doch alles scheint geringfügig phasenverschoben. Die Musik, die Revue, die Dokumente, Schillers Texte, die Doppelfigur, Aktionismus und Klamauk³³⁴, nichts vermag in diesem Fall jedoch die Sprengkraft von Jelinek/Stemann zu erreichen. „Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“ zeigt keine Wiedergänger_innen, die sich durch ihre Parolen und Texte selbst entlarven, sondern Figuren, die sich zeitweise nostalgisch oder sentimental erinnern. Es krankt an den Stellen die mit der Frage nach der Gegenwart verhandeln. So erzählt die Figur Felix Ensslin, die sich mit den Worten „*Ich bin der Sohn von Gudrun Ensslin. Ich bin entstellt.*“ vorstellt, monologisch seine Geschichte und endet mit den Worten:

³³⁴ Das Basteln von Bomben erinnert z.B. an eine Verkaufsveranstaltung; oder es werden Witze erzählt, à la: „*Kennst du den: „Ensslin und Baader wollen heiraten“?“ – „Nee.“ – „Aber sie können nicht!“ – „Wieso?“ – „Na, sie haben noch keinen Schleyer!“*

„Ich bin traurig und zornig, sowohl auf die Eltern als auch auf die Menschen, die ihnen geholfen haben. Wo Gudrun heute wäre, wenn sie noch leben würde? Tut mir leid, dass ich lache – ich nehme an, sie wäre noch im Knast. Ich mache jetzt Theater.“

Ein Kommentar dieser Art lässt die sprechende Figur in einer Opferrolle verharren und macht sie klein.

Auch die Figur Bettina Röhl wird auf die Bühne gebracht und spricht über die Lebenslügen ihrer und die verbreiteten Lügen über ihre Mutter.³³⁵ In der Inszenierung wird ihre Figur sowie deren öffentlicher Kreuzzug mit leichter Ironie bedacht, in diesem Zuge wird leider jedoch ihr (zumindest teilweise) richtiger Standpunkt bezüglich der Ikonisierung der Täter_innen in der öffentlichen Wahrnehmung gleich mit ironisiert.

Christoph Schlingensief äußerte sich im Jahr 2000 zur Problematik der „interessanteren“ Beschäftigung mit den Täter_innen im Gegensatz zu den Opfern:

„Was treibt einen Menschen zu einer Tat? Welchen Einfluss hatten Mutter, Vater, seine Lehrer, Jesus und die Sterne? Natürlich ist ein Opfer bedauernswert. Allemal spannender ist aber der Täter, weil er zur Frage animiert: Ab wann ist man eigentlich ein Täter? Und weiter: Welche Fragen stellten Menschen, als es darum ging, Normen zu erfinden? Und an wen?“³³⁶

„Befragt“ man die Opfer, erfährt man nichts über Gründe und Abgründe in menschlichem Handeln und folglich nichts über eine etwaige Verhinderbarkeit von Tragödien oder den Mechanismen, die zu solchen geführt haben.

Eine der interessanteren Passagen spricht ausgerechnet die Figur des Hanns Martin Schleyer, der mit der alten Gudrun Ensslin Monopoly spielt und mit dem Erbe der RAF abrechnet:

„Euer Zwergenaufstand ist doch lächerlich. Gesundschrumpfen werdet ihr euch ganz von allein, bis nichts mehr von euch bleibt, von euch und euren klammheimlichen Freunden. Die heutige Jugend kennt keine RAF. War das vor oder nach Napoleon, Hitler, Stalin, Auschwitz? Wo ist denn heute die revolutionäre Bewegung? Die Sympathisantenszene? Im Bauwagen, in besetzten Häusern, im schwarzen Block, im

³³⁵ Röhl, die zu der Zeit bereits vergeblich gegen Nicolas Stemann vorzugehen versuchte, meldete sich auch im Falle dieses Stücks, da sie gelesen hatte, im Text kämen Figuren mit den Namen Felix Ensslin und Bettina Röhl vor. Sie verlangte, den Text zu bekommen und ihn überarbeiten zu dürfen. Ihre Eingriffe liegen zwar vor, wurden in der Spielfassung jedoch nicht berücksichtigt, Frau Röhl dafür aber mit einer Lesung und einem Büchertisch ihres damals neu erschienenen Werks „So macht Kommunismus Spaß“ bedacht. Wie diese Art von versuchter Zensur zu bewerten ist, bzw. eine Diskussion über Persönlichkeitsrechte (falls diese hier überhaupt zum Tragen kämen, da es sich sowohl bei Felix Ensslin, als auch bei Bettina Röhl um in der Öffentlichkeit stehende Persönlichkeiten handelt) wäre an dieser Stelle interessant.

³³⁶ Schlingensief, Christoph: „Was wäre aber, wenn die Antworten nur eine glatt lackierte Oberfläche sind? Aufgezeichnet von Marc Kayser. In: Die ZEIT 17/2000. http://www.zeit.de/2000/17/_Was_waere_aber_wenn_die_Antworten_nur?page=2 (23.08.2010)

Berliner Ensemble, im Auswärtigen Amt, in der Akademie der Künste? Vergreisung aller Orten! Ohne Biss!“

Das Schlussbild bei Klimke bildet ein weiterer Bekannter: eine Engelsgestalt, die aus den Texten, die die beiden Generationen der Ensslin-Figur austauschen, auftaucht:

„Der Staat kennt keine Versöhnung, nur Vergeltung. Engelsflügel. Auf roten Scherben laufe ich barfuß durch die Wüste. Da ist nichts außer dem Notwendigen, Erde, Himmel, das offene Blau. Ich laufe und laufe, die Flügel gestützt. Ein Sturm bricht los. In der Ferne Blitz und Donner. Auf der anderen Seite der Welt hat ein Flügelschlag genügt, diesen Himmel in Bewegung zu setzen.“

Ein eskapistisches, fast verklärtes oder auch filmisches Bild: Der Engel der RAF-Geschichte, der auf den Scherben seines Revolutionsstrebens in eine apokalyptische Zukunft läuft, sich jedoch (schmerzlich) bewusst ist, dass ein einzelner Flügelschlag, ein geringer Funke genügen würde, die Welt zu verändern und dies woanders auch vermochte, der eigene Traum jedoch gescheitert ist.

5.3.2. Rimini Protokoll, „Peymannbeschimpfung. Ein Training“

„Politik ist ebenso wie das Theater immer schon gebunden an ein Verhältnis der Repräsentation, in der eben das Repräsentierte, das Volk fehlen oder schweigen muss, wenn seine Repräsentanten erscheinen, so wie diese nur durch ihre Form der Repräsentanz legitimiert sind.“³³⁷

Die drei Regisseur_innen von Rimini Protokoll³³⁸ stellen seit ihren frühesten Produktionen dieses Verdikt, sowie generell die Beschaffenheiten und Bedingungen des traditionellen Theaterbegriffs, immer wieder infrage. Handlungstragend sind in ihren Stücken keine als Repräsentant_innen fungierenden Schauspieler_innen, sondern sich selbst und ihre Geschichte präsentierende Menschen, für die Rimini Protokoll die Bezeichnung „Experten des Alltags“ geprägt hat³³⁹:

„Ein Konzept, das bewusst das Gegenteil vom Lientheater behauptet; die Protagonisten sollen nicht an dem gemessen werden, was sie nicht können (eben

³³⁷ Primavesi, a.a.O. S.12.

³³⁸ Helgard Haug, Daniel Wetzel und Stefan Kaegi, die ihre Projekte in variierenden Konstellationen auf die Bühne bringen; für „Peymannbeschimpfung“ arbeiteten Haug und Wetzel gemeinsam an der Inszenierung.

³³⁹ Darauf, wie Rimini Protokoll die Normen, Prinzipien und Politiken des Theaters selbst hinterfragt, kann an dieser Stelle nicht ausreichend eingegangen werden. Zum Verhältnis von Schauspieler_innen und den Darsteller_innen bei Rimini Protokoll siehe beispielsweise: Roselt, Jens: In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll.- Berlin: Alexander Verlag 2007. S.46-63.

Schauspielen), sondern an dem, was der Grund für ihre Anwesenheit auf der Bühne ist.³⁴⁰

„Peymannbeschimpfung. Ein Training³⁴¹ ist ein Stück inszenierte Dokumentation, welches nicht einfach im Guckkasten des Theaters reproduziert wird, sondern die Wiedergabe eines Ausschnitts der Wirklichkeit ist, das auf dem Theater spielt. Das Theater ist Handlungsort, wie der Skandal, der dem ersten Teil des Titels zugrunde liegt, auf dem Theater spielte. Gemeint ist die sogenannte „Zahnspendenaffäre“ rund um den damaligen Stuttgarter Intendanten Claus Peymann, die auch schon für Klimkes Stück titelgebend wirkte. Nachdem die BILD Zeitung gewahr wurde, dass Peymann den schriftlichen Spendenaufruf von Gudrun Ensslins Mutter für die Zahnbehandlungen der Stammheimer Häftlinge ans schwarze Brett des Theaters gehängt und selbst auch gespendet hatte, brach ein Mediensturm los. Der SPIEGEL bemerkte, „*der Schauspieldirektor hatte sich schon lange verdächtig gemacht*“³⁴²,

„[d]och als die Spendenaktion [...] bekanntgemacht worden war, lehrten aufgebrauchte Bürger und CDU-Politiker den Schauspieldirektor, wie solche Humanität „bei den Leuten, die Sie durch Steuergelder und Theaterbesuche am Leben erhalten“, ankommt.“³⁴³

Peymann hat sich dem SPIEGEL nach also schuldig gemacht, die ihn fütternde Hand zu beißen, anstatt artig für die ihm zugedachte Zuwendung zu danken und dafür schöne, zur Entspannung reichende Stücke auf die Bühne zu bringen, wie es sich der lobenswerte Stuttgarter Staatsopernchor („*Wir sind nur daran interessiert, dem zahlenden Publikum musikalisch Freude und Entspannung zu bieten*“) auf die Fahnen geschrieben hatte. Von dort bekam Peymann noch den Hinweis, „*Nächstenliebe eigne sich nicht für Menschen mit klammheimlicher Freude über Mord, Erpressung und Entführung.*“³⁴⁴ Diese Nächstenliebe wurde anschließend von den aufgebrauchten Bürgern und Bürgerinnen mit Briefen und Postkarten bedacht, die eine zentrale Rolle im Stück von Rimini Protokoll einnehmen.

Auf eine leere Bühne treten zwei Personen. Rolf Otto, Rüstmeister im Schauspiel Stuttgart positioniert sich im Hintergrund an einem Tisch mit vier Aktenordnern. Die

³⁴⁰ Malzacher, Florian: Eine Blackbox voll mit Leben. In: Theater heute 11/2007. S.6-10 u. 14-16, hier S.10.

³⁴¹ Die Premiere fand im Zuge einer Reihe von Theaterveranstaltungen unter dem Titel „Endstation Stammheim“ in Stuttgart statt. Quelle ist hierfür eine DVD-Aufzeichnung vom 22.09.2007, die von Rimini Protokoll freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde.

³⁴² Schutt und Asche. In: Der SPIEGEL, Nr.39/1977.

³⁴³ ebd.

³⁴⁴ ebd.

Rückwand ist Projektionsfläche. Im Bühnenvordergrund begrüßt Gabriele Vogler-Stump das Publikum und setzt damit die Voraussetzungen des Spiels: Es gibt hier keine vierte Wand, ergo keine Illusion. Sie beginnt ihre Erzählung mit der Geschichte des Prozesses im Fall Georg Vogler, der 1953 mit anderen Männern ein Plakat, das den Präsidenten Gieck zeigte, herunterriss, darauf pinkelte und dafür wegen Boykotthetze, Kriegshetze und Verbreitung tendenziöser Gerüchte die den Frieden des deutschen Volkes gefährden zu sechseinhalb Jahren Gefängnis in Leipzig verurteilt, nach vier Jahren jedoch entlassen wurde und in den Westen auswanderte³⁴⁵. Gabriele Vogler-Stumps Vater zog daraufhin mit seiner Familie nach Stuttgart in den Stadtteil Stammheim. Vogler-Stump skizziert eine exemplarische deutsche Nachkriegsbiographie: das Aufwachsen mit dem Schweigen über den Zweiten Weltkrieg, erste Kontakte mit den Gedanken der Achtundsechziger, das sich irgendwie verboten anfühlende Lesen von Bölls Texten; dies stellt eine Vergleichsbiographie dar und zeigt, wie die Geschichte unter ähnlichen Voraussetzungen auch ausgehen hätte können.

Rüstmeister Rolf Otto berichtet anschließend in breitem Schwäbisch und impromptuhaft, vor ein paar Tagen wäre man mit der Anfrage zu ihm gekommen, etwas zum Peymann-Skandal zu erzählen. Wie auch Vogler-Stump wirkt er wie ein Vermittler zwischen den Ebenen der Bühne und des Zuschauerraums. Gleich einer Informationsveranstaltung erklärt Otto im Vorhinein, was er an diesem Abend zu tun gedenkt, nämlich einen Beitrag zur Aufklärung zu leisten, was eine verschwundene Waffe aus dem Fundus des Theaters angeht, die als Tatwaffe bei Überfall und Geiselnahme im April 1975 in der deutschen Botschaft in Stockholm durch die RAF wieder auftauchte. Wie er etwas später aus den Requisitenbüchern erfährt, war die Waffe bereits 1972 – also zwei Jahre bevor Peymann nach Stuttgart kam – verschwunden. Da sich durch Ottos Ausführungen nicht unbedingt viel Neues erfahren lässt, stellt sich die Frage, ob er an dieser Stelle lediglich die Funktion besitzt, die Chronologie der Ereignisse, ausgestattet mit dialektalem Lokalkolorit, nachzuerzählen.

Die nächsten Bestandteile des Abends sind die 600 Zuschriften „*in vier Leitz-Ordnern*“ an Peymann, der eine Auswahl daraus per Video verliest. Andere sind als Text eingeblendet, die – in vielen Fällen vorhandenen – Absenderadressen werden in

³⁴⁵ bzw. „ausgewandert wurde“

das Programm Google Earth eingegeben und dadurch die Dächer der Wohnhäuser der Briefeschreiber_innen sichtbar gemacht. Dass diese sich dermaßen im Recht fühlten, mit ihren Namen hinter dem Geschriebenen zu stehen verblüfft, angesichts der getroffenen Wortwahl, die nur in den charmantesten Fällen noch als bloße Drohung einzustufen wäre und demonstriert, wie tief die schreibende Gesinnung in einigen Fällen noch verankert war. Auf der Bühne und mit dem Abstand der Zeit ergibt sich dadurch jedoch auch ein gewisser Unterhaltungswert. Vor allem durch die Kreativität aber auch Drastik so mancher Zuschrift: *„An den Bluthund Peymann, Du Drecksschwein kommst als nächster dran! Vergasen soll man Dich! Am besten mit Chlor oder Phosgen.“*

Nicht nur faschistische Methoden werden beschworen, sondern auch um göttliche Hilfe angesucht: *„Der liebe Gott möge Sie für Ihre Untaten mit einer unheilbaren Krankheit bestrafen.“* Mehr als deutlich werden auch die geschmacklosen Ausgeburten der Sympathisantenhetze: *„Ich wünsche Ihnen, daß eines Ihrer Familienmitglieder entführt oder abgeknallt wird. Solche wie Sie sind die wahren Mörder! Mörder mit der weißen Weste.“* Immer wieder schlägt aber auch – wohl ungewollte – Komik durch: *„Sehr geehrtes Schwein“, „Sie großer Dreck im kleinen Haus!“*, oder gar Dadaistisches: *„Ihnen gehört die Mistgabel auf den Kopf gearscht, daß die Socken platzen!“*

Schlussendlich finden sich unter den Briefen und Postkarten auch die Drohung, DM 1000.- zu stiften, damit ihm, Peymann, nicht die Zähne eingeschlagen würden, sowie anderweitige Anfragen:

„Haben gehört, daß Sie Spenden für Zahnersatz organisieren. Mir ist bei einem Rededuell zugunsten der Genossen im Knast die obere Prothese zerbrochen. Können Sie auch für mich was tun?“

Das Lachen des Publikums ist zeitweise ein erschrockenes, über die Formulierungen und gemachten Implikationen und wird im Applaus im Moment der ersten eingeblendeten Dächer auch ein wenig denunziatorisch: Auch die Zusehenden erfüllen damit die „Auge um Auge“-Logik³⁴⁶, der sich zuerst die Schreibenden bemächtigt haben. Das Lachen aus Schadenfreude folgt ähnlichen Mechanismen.

Die letzte dokumentarische Zutat der „Peymannbeschimpfung“ sind die unterschiedlichen Übungsgruppen des Turnvereins Stammheim, die mit kurzen

³⁴⁶ man könnte dies natürlich auch ausgleichende Gerechtigkeit betiteln ...

Routinen auf die Bühne gestellt werden. Yoga, Gymnastik, Ballett- und Hip-Hop-Tanz, Step Aerobic, Jazzdance mit Gymnastik (und Discokugel), Tischtennis und Paartanz (mit gedämpftem buntem Licht) haben alle ihre Auftritte, unterbrochen von den Briefen an Peymann und Erzählungen der TV-Instruktor_innen über das Leben und Erleben im Umfeld der JVA Stammheim.

Die eigentlich abgeschlossenen Felder dieser Theatercollage interagieren von Zeit zu Zeit miteinander, so, wenn Rüstmeister Otto mit Zigarette im Mundwinkel in den Büchern nach Hinweisen sucht, nebenbei aber auf Kommandos der Yoga-Lehrerin reagiert, oder beim Tischtennis die Bälle einwirft. Allerdings funktionieren diese kleinen Interaktionen lediglich auf der Spaaebene. Alles ist mit Allem verwoben, doch diese Erkenntnis wird kaum auf der Ebene des politischen Impetus, den die Zeitgeschichte mit den kleinen persönlichen Geschichten verbindet, deutlich, beziehungsweise beschränkt sich auf Anekdoten wie die, dass es im Bezirk seit dem Bau der JVA keine Einbrüche mehr gebe.

Auch handelt es sich bei „Peymannbeschimpfung“ nicht um ein „Sportstück“ Jelinekschen Ausmaßes, das sportliche Kollektiv wird hier unhinterfragt auf die Bühne gestellt. Dem Publikum wird die Aufgabe, Verbindungen zu ziehen und Gegebenheiten zu hinterfragen überlassen, Rimini Protokoll stellen Fragen und Behauptungen in den Raum, um die Assoziationen muss man sich selbst kümmern.

Ebenso als Found Footage dient die trainingsuntermalende Musik, womöglich aber setzt diese einen ironischen Kommentar: „*The Winner Takes It All*“, „*Another One Bites The Dust*“, oder „*This could be Heaven for Everyone*“ als intertextueller Message-Clash, und das Leben – wie man auf der Bühne sieht – geht einfach weiter.

Der letztgenannte, von Freddie Mercury stammende, Song zieht eine Parallele zur theatralen Auflösung der Gesamtsituation bei Nicolas Stemann: Alles löst sich in Popmusik auf, in die Bastion der letzten Utopien.

Die Methode Riminis, Wirklichkeit für das Theater zu verwandeln, ist grundsätzlich sehr wirksam und in vielen Fällen äußerst politisch interessant, wirkt jedoch in diesem speziellen Fall nicht dementsprechend, da kein neuartiger Blickwinkel auf die Geschichte zu finden ist. Fakten, persönliche Geschichten und Assoziationen werden aufgemacht, der Schluss findet ohne große Geste, Pointe, oder Moral statt, nur mit „*Tanzen für Einsteiger*“.

„Indem eindeutige Thesen, Mitteilungen, Meinungen vermieden werden, machen Haug, Kaegi und Wetzler, frei nach Godard, weniger politisches Theater, als dass sie politisch Theater machen.“³⁴⁷

Das äußert sich zum Beispiel in den Implikationen, die ein Rimini-Stück auf seine Protagonist_innen ausübt, wie auf die in den 1980ern geborene Trainerin für modernen Tanz, die erst durch die Arbeit mit Rimini Protokoll angefangen habe, sich mit der RAF auseinanderzusetzen.

Formal sind die Stücke Rimini Protokolls den Mitteln Brechts verbunden:

„Sie unterbrechen die Spannungsbögen, sie machen die Sprecherpositionen kenntlich, so dass keine Chance für eine runde Rollengestaltung bleibt, und sie rahmen das Sprechen immer als zitierendes Sprechen. Die Experten erzählen zwar ihre eigene Geschichte, aber durch die oftmalige Wiederholung und die sprachlichen Eingriffe Riminis wird die eigene Rede doch zum fremden Text, der nun öffentlich gesprochen wird und zugleich die eigene Geschichte erzählt. Der etwas verwunderte Sprechduktus und ein scheues Registrieren der Wirkung formen so einen darstellerischen Ausdruck à la Rimini.“³⁴⁸

Zusammengefasst handelt es sich folglich um das Aneignen der Verfremdung der „eigenen“ Geschichte durch die Protagonist_innen, weswegen auch das Diktum des „theatralen Readymades“, wie es zum Beispiel Florian Malzacher behauptet, nur teilweise zutrifft.³⁴⁹ Die Expert_innen sind nicht wie Duchamps Objekte aus ihrer Wirklichkeit in einen neuen Kontext gestellt, sondern Darsteller_innen ihrer selbst.

Daniel Schreiber ist skeptisch, ob Riminis Konzept „über den ästhetischen Level des Realitätseffekts hinauszugehen imstande ist“ und bemängelt einen fehlenden eigenen Blick auf das Material, wie auch mangelnde Sinnlichkeit.³⁵⁰

Die distanzierte Betrachtung von Alltag mit den Mitteln des Theaters verhilft jedoch den Inszenierten – und in einigen Fällen vermutlich auch dem Publikum – zu Abstand ihrer eigenen Geschichte gegenüber und generiert einen neuen Blickwinkel auf ihre Autobiographie. Ob dies in jeder Theaterproduktion in gleichem Maße gelingt, sei dahingestellt.

Was „Peymannbeschimpfung“ gelungen erzählt, ist das Leben der Gesellschaft mit ihren einfachen Bedürfnissen (und da ist der Alltagsbetrieb eines Theaters mit der

³⁴⁷ Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: Vorwort. In: Dies. (Hg.) Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll.- Berlin: Alexander Verlag 2007. S.8-11, hier S.9.

³⁴⁸ Stegemann, Bernd: Riminis Mimesis. Laudatio zum Mühlheimer Theaterpreis – und eine Antwort auf die Frage, ob die Experten für Lebensspezialisten auch Stücke schreiben. In: Theater heute. 8/9/2007. S.1-2, hier S.1.

³⁴⁹ vgl. Malzacher, a.a.O. S.6.

³⁵⁰ vgl. Schreiber, Daniel: Sehnsucht nach Alltag. Die Realitätsspiele des Rimini Protokolls. In: Theater der Zeit. 59. Jg. 3/2004. S.40-42, hier 42.

genauen Buchführung über die Requisiten durch einen Rüstmeister keine Ausnahme). Das Stück ist Zeuge dafür, wie unpolitisch, menschlich und auch banal das Leben im Schatten eines Bunkers, in dem sogenannte Geschichte geschrieben wurde, stattfand, im Schatten derer, die versuchten, eine Revolution im Namen ebendieser Menschen anzuzetteln.

6. Resümee

Ziel dieser Arbeit war es, Antwort(en) auf die Frage zu finden, unter welchen Voraussetzungen politisches Theater heute wirkt oder wirken kann. Für diesen Zweck war die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten nicht eine Gerade, sondern erforderte einen gewissen Umweg über die Geschichte und Selbstinszenierung der RAF, sowie deren Voraussetzungen aus Zeitgeschichte, Philosophie und Kunst, um an Beispielen von aktuellen Inszenierungen und Texten, die sich mit diesem Phänomen der RAF beschäftigen, Tendenzen und womöglich gar Lösungsansätze festmachen zu können.

Die Beschäftigung mit der Thematik ist heute politisch in dem Sinne, als es gilt, Reaktionen und Mechanismen der Medien und Bevölkerung damals zu betrachten und kritisch aufzuarbeiten, sowie der Frage nachzugehen, in welcher Form Widerstand gegen Repressalien unterschiedlicher Art heute noch theatral möglich sein könnte.

In dieser Arbeit wurden bewusst Zeitstücke der Sechziger und Siebziger Jahre ausgespart, um eine gewisse Vergleichbarkeit zu gewährleisten. Aufarbeitung der Zeitgeschichte bedeutet für Vertreter_innen eben jener Zeit eine gänzlich andere Dimension, als dies aus der Distanz der „Nachgeborenen“ geschieht, was keinerlei Wertung beider Tendenzen bedeuten soll. Interessant an diesem Ansatz ist auch der Aspekt, wie eine Generation, die sich zu einem großen Teil aus der Opposition gegen ihre Eltern und deren Schweigen über die eigene Geschichte formiert hat, sich nunmehr ihrer Vergangenheit und den (theatralen) Fragen der eigenen Nachkommen stellt.

Die Suche nach *dem* politischen Theater spaltet gegenwärtig in zwei Lager, die Vertreter_innen des Inhalts, also einer geschlossenen, erzählbaren Fabel, stehen gegenüber jenen, die politische Wirkung nur mehr über die Form des Dramas, bzw. dessen Dekonstruktion hergestellt wissen wollen. Sieht sich diese Arbeit auch als

Verfechterin der zweiten Position im Sinne eines postdramatischen Theateransatzes, ist dennoch erkennbar, dass im Spezialfall der Satire oder Farce sich politische Wirksamkeit auch über den Inhalt herstellen lässt. Wohlgermerkt ist in diesen Fällen (den Stücken „Born in the R.A.F.“ und „Rinderwahnsinn“ von John von Düffel) die inhaltliche Dekonstruktion der Mythen und Legenden rund um die RAF, ihrer Selbstinszenierung in Parolen und Taten der Fall.

Die Texte, die sich dem Thema unironisch nähern, um zu hinterfragen, wie idealistische Menschen (an dieser Stelle soll Andreas Baader aus der Argumentation ausgeschlossen werden) sich für gewaltsame Mittel entscheiden konnten (hier sind Dea Lohers „Leviathan“ und in gewissem Maße auch Christoph Klimkes „Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne“ gemeint), scheitern in politischem Sinne daran, weil sie einer nostalgischen und romantisierend-psychologisierenden Haltung verhaftet bleiben.

Parallelen zu einer aktuellen politischen oder gesellschaftlichen Situation werden kaum gezogen, was bedeuten könnte, dass die behandelten Autor_innen die Thematik als historisch-politisches Problem betrachten, welches vielleicht der Aufarbeitung bedarf, jedoch nur noch in geringem Maße Relevanz bzw. Auswirkungen auf gegenwärtige Dispositionen besitzt.

Politische Sprengkraft liegt schlussendlich nicht in der postdramatischen Dekonstruktion alleine, sondern in der Neu-Ordnung des dekonstruierten Materials, mithilfe dessen neue Zusammenhänge und Blickwinkel auf Geschichte und Mechanismen von Historiographie, anderen hierarchischen Strukturen ermöglicht wird (wie in Rimini Protokolls „Peymannbeschimpfung. Ein Training“ und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemanns „Ulrike Maria Stuart“). Auch dieses neu Zusammengesetzte muss naturgemäß ständig wieder hinterfragt und auch wieder aufgespalten werden, es geht jedoch darum, neue Perspektiven überhaupt zu ermöglichen, anstatt es sich auf einem dekonstruierten, postdramatischen, postmodernen (oder gar postapokalyptischen) Trümmerhaufen – à la „Oh, les beau jours!“ von Beckett – unbequem zu machen und kulturpessimistische Zeit- und Gesellschaftsdiagnosen von sich zu geben. (Oh, die schönen Unkenrufe!)

7. Literatur

7.1. Primärliteratur

Düffel, John von: Born in the R.A.F. Lebensbeichte eines Terroristenkindes.- Gifkendorf: Merlin 1999.

Düffel, John von: Rinderwahnsinn.- Gifkendorf: Merlin 1999.

Jelinek, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. Inszeniert von Nicolas Stemann. UA am Thalia Theater Hamburg am 28.10.2006.

Klimke, Christoph: Claus Peymann kauft Gudrun Ensslin neue Zähne. Inszeniert von Hannes Hametner. UA am 09.09.2006.

Loher, Dea: Leviathan. In: Dies.: Olgas Raum, Tätowierung, Leviathan. Drei Stücke.- Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren 1994. S.145-229.

Rimini Protokoll: Peymannbeschimpfung. Ein Training. Inszeniert am Schauspiel Stuttgart. UA am 22.09.2007.

7.2. Sekundärliteratur und Primärwerke anderer Autor_innen

Anders, Sonja/ von Blomberg, Benjamin: Jelinek-Texte auf dem Weg zum Stück. Über dramaturgische Extrembedingungen. In: Gutjahr, Ortdrud: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.109-119.

Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens.- München: Wilhelm Fink 2005.

Auslander, Philip: Toward a Concept of the Political in Postmodern Theatre. In: Theatre journal 39/1987. S.20-34.

Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Erweiterte und aktualisierte Ausgabe.-

Hamburg: Hoffmann und Campe 2008.

Baader, Andreas/ Ensslin, Gudrun/ Proll, Thorwald/ Söhnlein, Horst: Vor einer solchen Justiz verteidigen wir uns nicht! Schlußwort im Frankfurter Kaufhausbrandprozeß. In: Proll, Thorwald/ Dubbe, Daniel: Wir kamen vom anderen Stern. Über 1968, Andreas Baader und ein Kaufhaus.- Hamburg: Edition Nautilus 2003. S.105-116.

Bader, Erwin: Terror und Terrorismus als Thema.- In: Bader, Erwin (Hg.): Terrorismus. Eine Herausforderung unserer Zeit.- Frankfurt am Main: Peter Lang. Int. Verlag der Wissenschaften 2007.

Baer, Ulrich: The Afterlife of Terrorism in Photography: Astrid Proll's Baader Meinhof. Pictures on the Run 1967-1977. In: Baer, Ulrich/ Naumann, Barbara: Enden der Fotografie.- Köln. Böhlau Verlag 2006. (figurationen. gender literatur kultur. No 2/06) S.53-70.

Bakker Schut, Pieter H. (Hg.): das info. Brief der Gefangenen aus der RAF 1973-1977.- Kiel: Neuer Malik Verlag 1987.

Barton, Brian: Das Dokumentartheater.- Stuttgart: Metzler 1987. (= Sammlung Metzler, 232: Realien zur Literatur)

Berendse, Gerrit-Jan: Aesthetics of (Self-)Destruction: Melville's *Moby Dick*, Brecht's *The Measures Taken* and the Red Army Faction. In: Giles, Steve/ Oergel, Maik (Eds.): Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From Sturm und Drang to Baader-Meinhof.- Bern: Peter Lang 2003. S. 333-352.

Bögerding, Michael: Was erzählt die nackte Brust von Irmgard Möller im SPIEGEL? Dea Lohers *Leviathan* und ein paar biographische Bruchstücke. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.- Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.82-87.

Brunkhorst, Hauke/ Koch, Gertrud: Herbert Marcuse zur Einführung. 2. Auflage.- Hamburg: Junius 1990.

Colin, Nicole: Mensch oder Schwein? Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auf Besuch in Hamburg und Paris. In: Dies. (Hg.): Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven.- Bielefeld: Transcript 2008. S.67-82.

Colin, Nicole/ de Graaf, Beatrice/ Pekelder, Jacco/ Umauf, Joachim: Einleitung: „Terrorismus“ als soziale Konstruktion. In: dies. (Hg.): Der »Deutsche Herbst« und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und Internationale Perspektiven.- Bielefeld: transcript 2008.

Die Gedanken sind die Handlung. Nicolas Stemmann (Hamburg) im Gespräch mit Pia Janke. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen.- Wien: Prasens 2007. (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd.3) S.172-177.

Dietl, Wilhelm/ Hirschmann, Rolf/ Tophoven, Rolf: Das Terrorismus-Lexikon. Täter, Opfer, Hintergründe.- Frankfurt am Main. Eichborn 2006.

Diewald-Kerkmann, Gisela: „verführt“ – „abhängig“ – „fanatisch“: Erklärungsmuster von Strafverfolgungsbehörden und Gerichten für den Weg in die Illegalität – Das Beispiel der RAF und der *Bewegung 2. Juni* (1971-1973). In: Weinbauer, Klaus/ Requate, Jörg/ Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.): Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren.- Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2006. (= Campus Historische Studien Bd. 42). S.217-243.

Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian: Vorwort. In: Dies. (Hg.) Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll.- Berlin: Alexander Verlag 2007. S.8-11.

Ein Göttinger Mescalero: Buback + Ein Nachruf. In: Agnoli, Johannes u.a.: „... da ist nur freizusprechen!“ Die Verteidigungsreden im Berliner Mescalero-Prozeß.- Reinbek: Rowohlt 1979. S.198.

Einleitung zum Schwerpunkt „Was kommt nach der Postdramatik?“ In: Theater heute 10/2008. S.6.

Eke, Norbert Otto: KeimZellen: Familie – Staat – Terrorismus. In: Cathani, Stephanie/ Marx, Friedhelm: Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels.- Göttingen: Wallstein 2010. S. 85-97.

Elter, Andreas: Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien.- Frankfurt am Main: Edition Suhkamp 2008.

Fliedl, Konstanze: Terror im Spiel. In: Gutjahr, Ortrud (Hg.): Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.55-61.

Galli, Matteo: »Der letzte große Abenteuerspielplatz der Geschichte« John von Düffels RAF-Texte im Kontext des RAF-Mythos. In: Cathani, Stephanie/ Marx, Friedhelm: Familien Erzählen. Das literarische Werk John von Düffels.- Göttingen: Wallstein 2010. S.71-84.

Galli, Matteo: „Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichtssupermarkt“? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung. In: Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September.- Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. (= Jahrbuch Literatur und Politik Bd. 1) S.102-116.

Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter: Mythos Terrorismus: Verklärung, Dämonisierung, Pop-Phänomen. Eine Einleitung. In: Galli, Matteo/ Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst zum 11. September.- Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2006. (= Jahrbuch Literatur und Politik Bd. 1) S.7-18.

Grab, Walter: Jakobinismus und Demokratie in der Geschichte und Literatur. 14 Abhandlungen. Mit einer Einführung von Hans Otto Horch. Bd.2.- Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH. Europäischer Verlag der Wissenschaften 1998. (Forschungen zum Junghegelianismus. Quellenkunde, Umkreisforschung, Theorie, Wirkungsgeschichte. Hg. v. Konrad Feilchenfeldt und Lars Lambrecht)

Gursch, Philip: Gewalt als Widerstandsrecht? Herbert Marcuse. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien.- Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008. S.115-124.

Gutjahr, Ortrud: Königinnenstreit. Eine Annäherung an Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart* und ein Blick auf Friedrich Schillers *Maria Stuart*. In: Dies. (Hg.): Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.19-35.

Haas, Birgit: Das Theater von Dea Loher: Brecht und (k)ein Ende.- Aisthesis: Bielefeld 2006.

Haas, Birgit: Modern German Political Drama 1980-2000.- Columbia, SC: Camden House 2003.

Hegemann, Carl: Das Schwindelerregende. Über das prekäre Verhältnis von Kritik und Affirmation nicht nur im Theater. In: Ästhetik und Kommunikation/ Geschichtsgefühl. Heft 122/123. 34.Jg. 2003. S.239-243.

Heinrich Böll. Freies Geleit für Ulrike Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen. Zusammengestellt von Frank Grützbach.- Köln: Kiepenheuer & Witsch 1972.

Heller, Daniel: Die Frankfurter Schule – Das Primat der Theorie. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien.- Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2008. S.125-144.

Henatsch, Martin: Das verwischte Bild der Geschichte: Gerhard Richters 18.Oktober 1977 – Die künstlerische Behauptung des Bildes im Zeitalter medialer Bildmächtigkeit. In: Galli, Matteo (Hg.): Mythos Terrorismus. S.179-190.

Hess, Henner: Angriff auf das Herz des Staates. Soziale Entwicklung und Terrorismus. 1.Bd. v. 2.- Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1988.

Hoffmann, Martin (Bearb.): Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF.- Berlin: ID-Verlag 1997.

Ismayr, Wolfgang: Das politische Theater in Westdeutschland. 2.Auflage.- Königstein/ Taunus: Anton Hain 1985.

Jannack, Isabell: Der Autordramaturgdozent. In: Weiler, Christel/ Müller, Harald (Hg.): Stück-Werk 3. Neue deutschsprachige Dramatik. Porträts Beschreibungen Gespräche.- Berlin: Zentrum Bundesrepublik Deutschland des Internationalen Theaterinstituts 2001. (= Theater der Zeit Arbeitsbuch) S.46-50.

Jelinek, Elfriede/ Treude, Sabine/ Hopfgartner, Günter: *Ich meine alles ironisch*. Ein Gespräch. In: Sprache im technischen Zeitalter 153/2000. S.21-31.

Kandioler, Nicole: Elfriede Jelinek und Nicolas Stemann. Ulrike Maria Stuart und Das Werk in 17 Punkten und Kontrapunkten. In: Tigges, Stefan (Hg.): Dramatische Transformationen: Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater.- Bielefeld: transcript 2008. S.337-346.

Koenen, Gerd: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus.- Köln: Kiepenheuer und Witsch 2003.

Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Frankfurter Schule und Studentenbewegung. Von der Flaschenpost zum Molotowcocktail. 1946-1995. Band 2: Dokumente.- Hamburg: Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins 1998.

Kraushaar, Wolfgang: Phantomschmerz RAF. In: ders.: 1968 als Mythos, Chiffre und Zäsur.- Hamburg: Hamburger Edition 2000. S.163-171.

Kraushaar, Wolfgang: Rudi Dutschke und der bewaffnete Kampf. In: Kraushaar, Wolfgang/ Reemtsma, Jan Philipp/ Wieland, Karin: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF.- Hamburg: Hamburger Edition 2005. S.13-50.

Kuhn, Juliane: Theater braucht Tragödien. In: Die Deutsche Bühne. 67.H5 (1996) S.30-33.

Laqueur, Walter: Krieg dem Westen. Terrorismus im 21. Jahrhundert.- Berlin: Propyläen 2003.

Lehmann, Hans-Thies: Das postdramatische Theater. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 1999.

«Links sein, aber nicht wie die» Was von 68 blieb: ein Generationen-Gespräch über die Revolte am Theater mit Hans Neuenfels, Thomas Ostermeier, Nicolas Stemann und Frank-Patrick Steckel. In: Theater heute Jahrbuch 2008. S.12-28.

Loher, Dea: Rede zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.- Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.224-229.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von *Bambiland/Babel* über *Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* (für Christoph Schlingensiefels *Area 7*) zum Königinnendrama *Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen.- Wien: Prasens 2007. (= Diskurse. Kontexte. Impulse. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd.3) S.61-83.

Lyotard, Jean-François: „Antwort auf die Frage: Was ist postmodern? In: Ders.: Postmoderne für Kinder. Briefe aus den Jahren 1982 – 1985. Aus dem Franz. v. Dorothea Schmidt. Unter Mitarb. v. Christine Pries. Hg. v. Peter Engelmann.- Wien: Passagen Verlag 2009. S.13-32.

Malzacher, Florian: Eine Blackbox voll mit Leben. In: Theater heute 11/2007. S.6-10 u. 14-16.

Marcuse, Herbert: Über Revolte, Anarchismus und Einsamkeit. Ein Gespräch.- Verlag der Arche: Zürich 1969.

McGowan, Moray: Rinderwahnsinn: Schwundstufe politischer Empfindungen am Ende des „Deutschen Jahrhunderts“? In: Fuchs, Anne/ Ridley, Hugh (Hg.): Sentimente, Gefühle, Empfindungen. Zur Geschichte und Literatur des Affektiven von 1770 bis heute.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2003. S.255-267.

Melville, Herman: Moby Dick oder Der Wal. Vollständige Ausgabe, aus dem Amerikanischen übertragen und mit einem Nachwort und Erläuterungen von Richard Mummendey.- Wien: Donauland 1972.

Musolff, Andreas: Anmerkungen zur Geschichte des Ausdrucks „Sympathisant“ im Kontext der Terrorismus-Diskussion. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 64. 20. Jahrgang. 1989. 2. Halbjahr. Hg. v. Hans Jürgen Heringer, Gerhard Kurz und Georg Stötzl.- München: Wilhelm Fink (bzw. Paderborn: Ferdinand Schöningh) 1989. S.95-109.

Musolff, Andreas: Terrorismus im öffentlichen Diskurs der BRD: Seine Deutung als Kriegsgeschehen und die Folgen. In: Weinbauer, Klaus/ Requate, Jörg/ Haupt, Heinz-Gerhard (Hg.): Terrorismus in der Bundesrepublik. Medien, Staat und Subkulturen in den 1970er Jahren.- Frankfurt/ New York: Campus Verlag 2006. (= Campus Historische Studien Bd. 42)

Peters, Butz: Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF.- Berlin: Argon 2004.

Pewny, Katharina: Die Befreiung der Zeichen aus der Haft der Repräsentation. Ulrike Meinhofs Wiederkehr in Nicolas Stemanns Inszenierung von Elfriede Jelineks Ulrike Maria Stuart (2006). In: Stephan, Inge/ Tacke, Alexandra (Hg.): Nachbilder der RAF.- Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2008. (= Literatur – Kultur – Geschlecht; kleine Reihe 24) S.106-120.

Primavesi, Patrick: Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Theater fürs 21. Jahrhundert.- edition text + kritik in Richard Boorberg: München 2004 (= TEXT + KRITIK. Zeitschrift für Literatur. Sonderband) S.8-25.

Proll, Astrid: Hans und Grete: Bilder der RAF 1967-1977. Steidl: Göttingen 1998.

Robespierre, Maximilien: Ausgewählte Texte.- Hamburg: Merlin 1971.

Roselt, Jens: In Erscheinung treten. Zur Darstellungspraxis des Sich-Zeigens. In: Dreyse, Miriam/ Malzacher, Florian (Hg.): Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll.- Berlin: Alexander Verlag 2007. S.46-63.

Schreiber, Daniel: Sehnsucht nach Alltag. Die Realitätsspiele des Rimini Protokolls. In: Theater der Zeit. 59. Jg. 3/2004. S.40-42.

Stegemann, Bernd: Riminis Mimesis. Laudatio zum Mühlheimer Theaterpreis – und eine Antwort auf die Frage, ob die Experten für Lebensspezialisten auch Stücke schreiben. In: Theater heute. 8/9/2007. S.1-2.

Stemann, Nicolas: Das ist mir sowas von egal! Wie kann man machen sollen, was man will? Über die Paradoxie, Elfriede Jelineks Theatertexte zu inszenieren. In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre, Elfriede Jelinek.- Berlin: Theater der Zeit 2006. (= Theater der Zeit Arbeitsbuch) S.62-68.

Stemann, Nicolas: »Das Theater handelt in Notwehr, also ist alles erlaubt« Ein Interview. In: Gutjahr, Ortrud: Ulrike Maria Stuart von Elfriede Jelinek. Uraufführung am Thalia-Theater Hamburg in der Inszenierung von Nicolas Stemann.- Würzburg: Königshausen und Neumann 2007. S.123-140.

Stemann, Nicolas: Der Realitäts-Komplex. In: Theater heute 11/08. S.20-21.

Stötzel, Georg/ Eitz, Thorsten: Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln. Unter Mitarbeit von Astrid Jährling-Marienfeld, Lea Plate u.a. 2. erweiterte und aktualisierte Auflage.- Hildesheim: Georg Olms Verlag 2003.

Stöver, Bernd: Der Kalte Krieg. 1947-1991. Geschichte eines radikalen Zeitalters. CH. Beck: München 2007.

Straßner, Alexander: Sozialrevolutionärer Terrorismus: Typologien und Erklärungsansätze. In: Straßner, Alexander (Hg.): Sozialrevolutionärer Terrorismus. Theorie, Ideologie, Fallbeispiele, Zukunftsszenarien. VS Verlag für Sozialwissenschaften: Wiesbaden 2008.

Theater ist für mich der Raum der Sprache. Eva Heldrich im Gespräch mit Dea Loher. In: Groß, Jens/ Khuon, Ulrich (Hg.): Dea Loher und das Schauspiel Hannover.-

Niedersächsisches Staatstheater Hannover 1998. (= Prinzenstraße Doppelheft 8) S.88-89.

Townsend, Charles: Terrorismus. Stuttgart: Reclam 2005.

Tremel, Luise: Literrorisierung. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Bd.2. Hamburger Edition 2006. S.1117-1154.

Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Fiebach, Joachim: Manifeste europäischen Theaters. Grotowski bis Schleef.- Berlin: Theater der Zeit 2003. (= Recherchen 13) S.67-73.

Wieland, Karin: a. In: Kraushaar, Wolfgang/ Reemtsma, Jan Philipp/ Wieland, Karin: Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF.- Hamburg: Hamburger Edition 2005. S.51-99.

7.3. Internetquellen

Dahlkamp, Jürgen: Das Gehirn des Terrors.
www.spiegel.de/panorama/0,1518,222124,00.html

Grefe, Christiane: Damals war noch was los. Dramaturg John von Düffel, 33, über die Sehnsucht nach Radikalität.
http://www.zeit.de/2000/37/Damals_war_noch_was_lo

Homann, Peter: Aber nicht andere nur, auch uns töten wir.
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-25499005.html>

Jüttner, Julia: Ulrike Meinhof hatte Angst um ihre Kinder.
www.spiegel.de/panorama/0,1518,693383,00.html

Koenen, Gerd: Rainer, wenn du wüsstest!
www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2005/0706/feuilleton/0001/

Marighella, Carlos: Minihandbuch des Stadtguerilleros.
<http://www.st.gallen.ch/anstadt98/guerillero.asp>

Notstandsverfassung:
<http://www.hdg.de/lemo/html/DasGeteilteDeutschland/KontinuitaetUndWandel/GrosseKoalition/notstandsgesetze.html>

Pedersen, Henrik: RAF auf der Bühne. Inszenierung und Selbstinszenierung der deutschen Terroristen. In: Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften vom 09.03.2001
www.inst.at/trans/9Nr/pedersen9.htm

„RAF-Terroristin Ulrike Meinhof litt unter Hirnschädigung“

<http://www.faz.net/s/Rub02DBAA63F9EB43CEB421272A670A685C/Doc~E3492DF9EDC3A4EAF88EDE2AFCC391DDE~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

Schlingensief, Christoph: „Was wäre aber, wenn die Antworten nur eine glatt lackierte Oberfläche sind? Aufgezeichnet von Marc Kayser. In: Die ZEIT 17/2000.

http://www.zeit.de/2000/17/_Was_waere_aber_wenn_die_Antworten_nur?page=2

Seegers, Armgard: „Was Jelinek liefert, ist Schmarrn!“

<http://www.abendblatt.de/kultur-live/article418002/Was-Jelinek-liefert-ist-Schmarrn.html>

Text zur Ausstellung „Die Toten“ von Hans-Peter Feldmann.

<http://www.kunsthallewien.at/cgi-bin/file.pl?id=967>

Ton Steine Scherben und die RAF.

http://www.rafinfo.de/faq/sonstiges/rolle_der_ton_steine_scherben.199.php

„Wer die Raf verstehen will, muss „Moby Dick“ lesen“. Stefan Aust im Interview.

www.faz.net/s/RubCF3AEB154CE64960822FA5429A182360/Doc~EB18EE583011549CCAC126D1D05867287~ATpl~Ecommon~Scontent.html

8. Abstract

Die Arbeit untersucht Möglichkeiten der Wirkung politischen und dokumentarischen Theaters am Beispiel von sechs gegenwärtigen Stücken, die sich inhaltlich mit der Rote Armee Fraktion auseinandersetzen. Über den Weg der Geschichte der RAF als Geschichte ihrer Selbstinszenierung werden Texte von Dea Loher, John von Düffel, Elfriede Jelinek, Christoph Klimke und Rimini Protokoll beleuchtet und daraufhin abgetastet, wie bzw. ob das politische Thema für die Autor_innen noch politischen Impetus besitzt, d.h. kritisch durch die Schablone der Vergangenheit Aussagen über die Gegenwart oder Zukunft getroffen werden, oder aber der Stoff nur mehr für historische oder psychologische Fallstudien dient. Die gegenwärtig dominierenden und oppositionierenden Lager in der Theorie des politischen Theaters, die Verfechter_innen der geschlossenen, intakten Fabel und Erzählweise versus die Anhänger_innen der postdramatischen Theatertheorie (nach Hans-Thies Lehmann) sind unter den Autor_innen auszumachen. Fazit der Arbeit ist, dass in einer fragmentierten Gegenwart das Festhalten an einer Unversehrtheit der Erzählung ungleich weniger zu politischer Sprengkraft fähig ist, als das dekonstruierende Prinzip des Postdramatischen, welches, um mit Heiner Müller zu sprechen, Ordnungsvorstellungen und somit hierarchische Prinzipien zu stören vermag.

9. Lebenslauf

*22. März 1984 in Ried im Innkreis

2002 Matura am Bundesoberstufenrealgymnasium Grieskirchen mit musikischem Schwerpunkt

2002-2010 Studium an der Universität Wien (Germanistik, Theater-, Film- und Medienwissenschaften)

2005/06 Erasmusaufenthalt an der FU Berlin

seit 2003 Praktika, Hospitanzen und Assistenzen im Bereich Regie an Theatern in Wien und Berlin

Bisherige Inszenierungen (seit 2009 unter dem Label *performancekollektiv changing names*):

2008: *Egon. Ein Kunststück* von Philipp Weiss im Leopoldmuseum Wien

2009: *Naked Punch* von Brigitte Auer im Theater in der Drachengasse (Gewinnerin des Publikumspreises des Nachwuchstheaterwettbewerbs *Schöne Körper*)

Prosopopoiia. Eine Sprechpantomime von Philipp Weiss im Rahmen von Aktion Bühnenfleisch im Stifterhaus Linz

Seit 2009 freie Kulturjournalistin bei unterschiedlichen Printmedien