Clare Bielby

Bewaffnete Kämpferinnen

Linksterrorismus, Frauen und die Waffe in der Bundesrepublik Deutschland von den späten 1970er Jahren bis heute

In Deutschland – wie andernorts – hat die Verbindung von Männlichkeit, Waffe und dem Politischen eine sehr lange Geschichte. Im langen neunzehnten Jahrhundert waren die Waffe und die Gewaltbereitschaft sogar konstitutiv dafür, wie sowohl das Politische als auch die Männlichkeit gedacht wurden,[1] und sie spielten eine zentrale diskursive Rolle darin, wie Frauen aus dem politischen Bereich ausgeschlossen wurden.[2] Wie Sylvia Schraut dargelegt hat, hatte dieser Ausschluss von Frauen viel mit der Abwehr der Gewaltbereitschaft von Frauen zu tun. Solches Gedankengut scheint bis heute fortzuwirken.[3] Es ist daher aufschlussreich, nach der öffentlichen Wahrnehmung von Frauen zu fragen, die in der Bundesrepublik aus politischen Motiven zur Waffe griffen.

In diesem Artikel beschäftige ich mich mit verschiedenen Diskursen über bewaffnete Linksterroristinnen von den 1970ern bis heute. Der Untersuchungszeitraum umfasst damit eine Phase, in der sich Geschlechterrollen radikal wandelten. Zu analysieren ist somit, ob die Veränderung der Geschlechterrollen auch die Vorstellungen und das Reden über bewaffnete Frauen veränderten. Dieser Frage soll exemplarisch anhand vier verschiedener Quellensample nachgegangen werden. Am Beispiel von Presseberichten um 1977, feministischen Reaktionen darauf in schriftlichen und vor allem filmischen Texten, postterroristischen Autobiografien militanter Frauen aus den 1990er Jahren sowie printmedialen und einem filmischen Text aus dem Jahr 2008 untersuche ich, was jeweils sagbar war über Frauen und Waffen und wie sich dies in den letzten gut dreißig Jahren veränderte. Wie werden Waffen auf Weiblichkeit bezogen? Gehen die Autoren und Autorinnen von einem spezifisch weiblichen Waffengebrauch aus? Und inwiefern fungiert die bewaffnete Frau als Projektionsfläche?

Wir danken dem *Spiegel* für die Erlaubnis, die Illustration abzudrucken. Um die Abdruckrechte für die Screen Shots aus *Das zweite Erwachen der Christa Klages* haben wir uns bei der Produktionsfirma des Films, der Neuen Bioskop Film Produktions & Vertriebs GmbH in München bemüht, ohne bisher eine Antwort erhalten zu haben. Sollten für den Abdruck Gebühren anfallen, bitten wir um eine Mitteilung an den Verlag. Das Foto des vietnamesischen Holzschnitts hat Fayyaz Sheikh gemacht, es wurde bereits auf dem *Thinkers' Forum USA* veröffentlicht. Der Fotograf und das Editorial Board of TFUA haben uns freundlicherweise eine Abdruckgenehmigung erteilt, übernehmen aber keine Verantwortung für den Inhalt des Aufsatzes.

1 Ute Frevert, Die kasernierte Nation. Militärdienst und Zivilgesellschaft in Deutschland, München 2001.

2 Vgl. dazu den Beitrag von Dagmar Ellerbrock in diesem Heft.

3 Sylvia Schraut, Terrorismus, Heldentum, Märtyrertum. Die historische Entwicklung von Terrorismusbildern, Deutungsversuchen und Geschlechterstereotypen, in: Irene Bandhauer-Schöffmann/Dirk van Laak (Hg.), Der Linksterrorismus der 1970er-Jahre und die Ordnung der Geschlechter, Trier 2013, S. 15–32, hier S. 23.

Der Begriff »Terrorismus«/«Terroristin« ist politisch aufgeladen, er impliziert, dass die ausgeübte Gewalt illegitim ist. Das erklärt »weshalb das Wort ›Terrorist‹ ausgesprochen selten als Selbstbezeichnung reklamiert wird; es dient fast ausschließlich der Zuschreibung an andere.«[4] Aufgrund der ideologischen Aufladung des Begriffs versuche ich ihn, soweit das möglich ist, in diesem Artikel zu vermeiden.

Meine verschiedenen Quellen ermöglichen es mir, dem Wechselspiel zwischen einzelnen Diskursen, zwischen Fremd- und Selbstwahrnehmungen nachzugehen. Dies ist zentral, wenn es um Terrorismus geht. Denn Terrorismus ist, wie verschiedene WissenschaftlerInnen schon gezeigt haben, als kommunikative Strategie zu verstehen und seine diskursive Bedeutung wird von einer ganzen Palette verschiedener AkteurInnen, Institutionen und Gruppen bestimmt.[5] Für Wolfgang Kraushaar existiert eine »symbiotische […] Beziehung zwischen Terrorismus und Medien«.[6] Erst durch die Massenmedien wird die politische Gewalt also überhaupt zu einer Strategie. Dominique Grisard geht noch weiter: »Wer der Logik des Terrorismusphänomens auf die Spur kommen will, […] muss die Unterscheidung zwischen sozialer und medialer Wirklichkeit über Bord werfen.«[7]

Meine erste Quelle ist das Wochenmagazin *Der Spiegel* und die inzwischen berühmt-berüchtigte Titelgeschichte vom Sommer 1977: »Frauen und Gewalt«.[8] Das Magazin richtete sich damals primär an ein links-liberales Publikum, fungierte aber zugleich als Meinungsführer[9]: Andere Medien nahmen zur Kenntnis, was *Der Spiegel* – gleich montags – als anstehende politische Fragen ausmachte und wie er sich zu ihnen äußerte. Auch wenn seine Leserschaft längst nicht so hoch war wie die des Boulevardblatts *Bild-Zeitung*, prägte er den öffentlichen Diskurs deutlich stärker und nachhaltiger. Angesichts der reißerischen, misogynen Berichterstattung über Linksterroristinnen im Sommer 1977, für die hier exemplarisch die *Spiegel*-Titelgeschichte steht, ist es aufschlussreich, feministische Gegen-Diskurse in den Blick zu nehmen. Die feministische Publizistik um 1977/1978 und zwei feministische Filme – Margarethe von Trottas *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978) und Helke Sanders *Der subjektive Faktor* (1980/81) – stellen also meine zweite Quelle dar. Diese zwei Spielfilme zielten darauf, Frauen über ihre eigene Situation zum Nachdenken anzuregen, und banden den aktuellen Diskurs über weibliche Gewaltausübung ein in die Diskussion der neuen Frauenbewegung über die Gewalttätigkeit patriarchaler Gesellschaften. Beide wandten sich an ein linkes frauenbewegtes Publikum, doch mit *Christa Klages* gelang es sogar, wohl angesichts der brisanten Thematik, vielleicht auch durch die durchaus konventionelle Ästhetik

4 Vgl. Rudolf Walther, Terror und Terrorismus. Eine begriffs- und sozialgeschichtliche Skizze, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), Die RAF und der linke Terrorismus, Bd. 1, Hamburg 2006, S. 64–77, hier S. 65. Interessanterweise identifizierte sich der brasilianische Revolutionär Carlos Marighella mit dem Begriff ›Terrorist‹ in seinem für die RAF sehr wichtigen Text »Minihandbuch des Stadtguerilleros«, online einsehbar unter: https://www.nadir.org/nadir/initiativ/rev_linke/rli/handbuch.html (letzter Zugriff 11.4.2014).

5 Dominique Grisard, Gendering Terror. Eine Geschlechtergeschichte des Linksterrorismus in der Schweiz, Frankfurt a.M/New York 2011.

6 Wolfgang Kraushaar, Einleitung, in: Kraushaar (Hg.), Die RAF und der linke Terrorismus, S. 13–60, hier S. 38.

7 Grisard, Genderering Terror, S. 12.

8 Anonym, Frauen im Untergrund: »Etwas Irrationales«, Der Spiegel, Nr. 33, 8.8.1977, S. 22–33.

9 Hanno Balz, Der »Sympathisanten«-Diskurs im Deutschen Herbst, in: Klaus Weinhauer/Jörg Requate/Heinz-Gerhard Haupt (Hg.), Terrorismus in der Bundesrepublik, Frankfurt a. M. 2006, S. 320–350, hier S. 320.

des Films und nicht zuletzt durch seine geschickte Vermarktung, einen Kassenerfolg zu landen. Meine dritte Quellengruppe, postterroristische Autobiografien der neunziger Jahre, ermöglicht es mir, Selbstdarstellungen von (ehemals) bewaffneten Frauen ins Gespräch zu bringen. Mittels einer Analyse der Rolle der Waffe in zwei Texten ehemaliger RAF- und Bewegung 2. Juni-Mitglieder, Margrit Schiller und Inge Viett, gehe ich der Frage nach, inwiefern diese Texte, gerichtet nicht ausschließlich an ein linkes, sondern durchaus an ein breiteres Publikum,[10] neue diskursive Ideen über und Bilder von bewaffneten Frauen schufen. Dass Schiller in ihrem Text so ausgiebig über die mediale Darstellung von TerroristInnen reflektiert, zeugt vom oben genannten diskursiven Wechselspiel. Schließlich ist meine letzte Quelle Uli Edels und Bernd Eichingers kommerziell sehr erfolgreicher Spielfilm *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) sowie seine publizistische Rezeption. Dieser Film war der bis dahin teuerste deutsche Film und richtete sich nicht nur an ein breites deutsches, sondern ein internationales Publikum. Mit diesen Quellen kommt die Diskussion über bewaffnete Frauen im deutschen Linksterrorismus im heutigen Deutschland an und ermöglicht einen abschließenden Blick darauf, inwiefern sich die Bedeutung der bewaffneten Frau in den letzten drei Jahrzehnten verändert hat.

Die Waffe: »Ein Exzeß der Emanzipation der Frau«

Am 8. August 1977 erschien im *Spiegel* die zwölfseitige Titelgeschichte: »Frauen und Gewalt«.[11] Anlass war die fehlgeschlagene Entführung Jürgen Pontos, Vorstandssprecher der Dresdner Bank, durch eine RAF-Gruppe am 30. Juli 1977. An dem Entführungsversuch, der mit Pontos Ermordung geendet hatte, war auch die Familienfreundin der Pontos Susanne Albrecht beteiligt gewesen. Dass Albrecht familiäre Beziehungen ausgenutzt hatte, um der RAF-Gruppe Zugang zur Ponto-Villa zu verschaffen, erregte großes mediales Aufsehen. »Unerträglich«, fand *Die Welt*, dass sie mit einem Blumenstrauß aufgetaucht war und sich mit den Worten »Ich bin's, die Susanne« angekündigt hatte.[12] Für Günter Zehm, den damaligen Chefredakteur, war damit »eine äußerste Grenze menschlicher Perversion« erreicht.[13] Diese Fokussierung auf Albrechts Gruß und Status als Familienfreundin konzentriert sich nicht nur auf einen falschen Punkt – als ob ein Mord ohne Freundlichkeit oder Tarnung irgendwie ein »besserer« Mord wäre –, sondern sie verschleiert die Tatsache, dass (zugegeben nicht politische) Gewalt überwiegend im familiären Kontext ausgeübt wird.

Der Historiker Vojin Saša Vukadinović hält die *Spiegel*-Titelgeschichte für symptomatisch, sei es doch im Sommer 1977, ausgelöst durch den Mord an Ponto, zu einer »Feminisierung des Linksterrorismus« im bundesdeutschen printmedialen Diskurs gekommen.[14] Der lange Artikel habe, so Vukadinović, »auffallend wenig – um nicht zu sagen: so gut wie nichts – über Jürgen Ponto zu berichten […], von dem angenommen werden könnte, dass

10 Beide sagen in ihrem Text, dass sie den breiteren öffentlichen Diskurs über den Linksterrorismus beeinflussen wollen. Beide Texte wurden auch gut rezipiert, unter anderem im *Spiegel*: Reinhard Mohr, Niemals wie die Eltern, Der Spiegel, Nr. 51, 20.12.1999, S. 46–47; Auszüge von Vietts Text abgedruckt in: Anonym, Hier sind wir die Ketzer, Der Spiegel, Nr. 9, 24.2.1997, S. 59–74.

11 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 22–33.

12 W. Hertz-Eichenrode, Der Kanzler ist im Wort, Die Welt, 1.8.1977, S. 1.

13 Günter Zehm, Der Tod und das Mädchen, Die Welt, 2.8.1977, S. 6.

14 Vojin Saša Vukadinović, Feminismus im Visier. Zur Verknüpfung von Linksterrorismus und Feminismus in der BRD, in: Ariadne, Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte 57 (2010), S. 54–59.

sein Tod den Artikel inspiriert habe«.[15] Als Titelbild wählte *Der Spiegel* eine Nahaufnahme von Albrechts Gesicht – Albrecht sieht mürrisch aus, und das Titelbild ist (Blut)rot durchtränkt[16] –, um auf diese Weise anzukündigen, dass sich die Titelgeschichte mit einem vermeintlich neuen Phänomen »Frauen und Gewalt« beschäftigte, ein Phänomen, das *Der Spiegel* – einen Erklärungsversuch Günther Nollaus', des ehemaligen Präsidenten des Bundesamtes für Verfassungsschutz aufgreifend – als einen »Exzeß der Befreiung der Frau« interpretierte.[17]

Der Artikel betont an mehreren Stellen die Bedeutsamkeit der Waffe, die als konstitutiver Teil weiblicher Terroristen präsentiert wird. Eingangs schildert er in zwei Absätzen detailreich und anschaulich die Erschießung Pontos. Von »großkalibrigen Kugeln« ist die Rede und von einem »Fangschuß«.[18] Dabei wird nicht allein auf die Imaginationskraft der LeserInnen vertraut: Sieben von den zwanzig Fotografien, die den Artikel illustrieren, zeigen Frauen mit Waffen. Die Hervorhebung der Verbindung von Frau und Waffe wird unterstrichen durch ein Zitat der RAF-Mitbegründerin Ulrike Meinhof, in dem sie Waffengewalt ausdrücklich legitimierte und gewissermaßen ankündigte, dass es mit ihr weitergehen werde: »Natürlich kann geschossen werden«.[19] Diese mittlerweile berühmten Worte hatte Meinhof 1970 nach ihrem Abtauchen in den Untergrund in einem Interview mit der französischen Journalistin Michèle Ray formuliert, um den Schuss auf den Bibliotheksangestellten Georg Linke kurz zuvor bei der Baader-Befreiung zu rechtfertigen. Dass während dieser Aktion überhaupt geschossen wurde, war eigentlich nicht geplant gewesen.[20] Tatsächlich wurde Linke von dem einzigen Mann, der an der Befreiungsaktion teilnahm, angeschossen. Ironischerweise war dieser Mann, der eine kriminelle Vergangenheit hatte, von der Gruppe deswegen hinzugezogen worden, weil die Mitglieder mutmaßten, eine Gruppe von ausschließlich Frauen werde nicht ernst genommen und könnte deshalb gezwungen sein, Waffengewalt einzusetzen. Umso bezeichnender ist es, dass die *Spiegel*-Story 1977 rückblickend bei der Beschreibung dieser Aktion die Gewalttätigkeit und Bewaffnung ausgerechnet der Frauen hervorhob:

> »[…] *als Andreas Baader aus dem Gefängnis befreit werden sollte, besorgten zwei Genossinnen die Waffen. Als dann erstmals geschossen wurde, waren Frauen gegenüber dem einzigen männlichen Mitwirkenden* […] *vierfach in der Überzahl*«.[21]

Der Spiegel erwähnte, teils in kritischer Distanz, verschiedene Mutmaßungen für die Beteiligung von Frauen am Linksterrorismus – und schon dieser Wille, das ›Phänomen‹ Frauen und politische Gewalt zu ›erklären‹, ist bezeichnend. Am einleuchtendsten erschien den *Spiegel*-AutorInnen der Erklärungsversuch des Psychoanalytikers Friedrich Hacker, den sie folgendermaßen wiedergaben:

15 Ebd., S. 58.
16 Ebd., S. 57.
17 *Der Spiegel* zitiert Nollaus' Ausspruch sowohl im Untertitel als auch im Artikel: Anonym, Frauen im Untergrund, S. 22 f.
18 Ebd., S. 22.
19 Ebd., S. 24.
20 Vgl. Das Konzept Stadtguerilla, 1971, zit. in: Sarah Colvin, Ulrike Meinhof and West German Terrorism. Language, Violence and Identity, Rochester 2009, S. 88.
21 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 24.

> *»Nur mit der Waffe, dem klassischen Symbol der Männlichkeit, und nur mit besonderer Härte hätten die weiblichen Mitglieder die Vorstellung verwirklichen können, ›gänzlich emanzipierte Frauen‹ zu sein«.*[22]

Der Gebrauch einer Waffe wurde hier mit dem Emanzipationsbegehren von Frauen in Verbindung gebracht, ganz so als sei Waffengebrauch konstitutiv für das feministische Selbstverständnis (»*nur* mit der Waffe«). Verwiesen wurde auch auf den Soziologen Erwin Scheuch, für den der Gebrauch von Schusswaffen ein Mittel war, mit dem die Frauen ihre Weiblichkeit negierten und sogar überwinden konnten. Sie gerierten sich als »weibliche Supermänner«: »Die Knarre im Kosmetikkoffer – derlei markiere mithin den endgültigen ›Bruch mit der abgelehnten Weiblichkeit‹ (Scheuch)«.[23]

Wer in den späten 1970er Jahren die Gewalttaten der RAF als »Exzeß der Befreiung der Frau« bezeichnete, schrieb der Waffe in der Hand weiblicher RAF-Mitglieder eine symbolische Bedeutung zu. Sie stand für eine angeblich fehlgeleitete Emanzipation von Frauen oder fungierte als Warnung vor der neuen Frauenbewegung. Eine solche Schuldzuweisung fand sich damals sowohl in der westdeutschen Presse als auch in staatlichen Verlautbarungen.[24] Die mediale Diskreditierung des Feminismus und die Warnung der Frauen vor ihm lässt sich mit Foucault als *Überwachen und Strafen* verstehen.[25] Patricia Melzer glaubt, dass sich die *Spiegel*-AutorInnen absichtlich zweideutig ausdrückten, »leaving the reader to wonder if it is the RAF posing the threat, or women in general«.[26] »Die Adressaten der Drohformel ›Feminismus = Terrorismus‹«, so damals Christina Thürmer-Rohr, seien »in erster Linie diejenigen Frauen, die zaghaft anfangen, ihr Interesse an sich selbst, an Frauen und ›der Frauenfrage‹ zu formulieren«.[27] Alice Schwarzer interpretierte die mediale Beachtung der RAF 1977 als Ablenkungsmanöver, Ablenkung nämlich von der feministischen ›Entdeckung‹ und Öffentlichmachung der Allgegenwart männlicher Gewalt,[28] einem Thema, das 1976 seinen bisherigen Höhepunkt erreicht hatte.

In diesem Zusammenhang ist eine der Fotografien in dem *Spiegel*-Bericht besonders aufschlussreich. Sie zeigt eine Frau mit einer vor den Bauch geschnallten Bombe und inszeniert die Gezeigte als mit der Waffe schwanger gehend. Die Bildunterschrift dazu lautet:

22 Ebd., S. 25.
23 Ebd.
24 Susanne von Paczensky (Hg.), Frauen und Terror. Versuche, die Beteiligung von Frauen an Gewalttaten zu erklären, Reinbek bei Hamburg 1978; Vojin Saša Vukadinović, Der unbegründete Feminismusverdacht. Die RAF und die Frage der Frauenemanzipation, in: Katrin Hentschel/Traute Hensch (Hg.), Terroristinnen – Bagdad '77. Die Frauen der RAF, Berlin 2009, S. 85–106; Irene Bandhauer-Schöffmann, »Emanzipation mit Bomben und Pistolen«? Feministinnen und Terroristinnen in deutschsprachigen Sicherheitsdiskursen der 1970er Jahre, in: L'Homme, Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 20 (2009) 2, S. 65–84.
25 Michel Foucault, Surveiller et Punir, Naissance de la Prison, Paris 1993 [1975].
26 Patricia Melzer, »Death in the Shape of a Young Girl«. Feminist Reponses to Media Representations of Women Terrorists during the »German Autumn« of 1977, in: International Feminist Journal of Politics 11 (2009) 1, S. 35–62, hier S. 46.
27 Christina Thürmer-Rohr, Erfahrungen mit Gewalt, in: von Paczensky (Hg.), Frauen und Terror, S. 89–100, hier S. 97.
28 Alice Schwarzer, So fing es an! 10 Jahre Frauenbewegung, Köln 1981, S. 92.

»Kampfmittel Baby-Bombe, Tarnung«.[29] Das Foto stammt von einer Polizei-Vorführung. Bezeichnenderweise erwähnt der Artikel diesen angeblichen Tarnungstrick an keiner Stelle, und es gibt bis heute keinen Hinweis darauf, dass ihn deutsche Terroristinnen jemals angewendet hätten. Das Bild sollte offenkundig provozieren. Es visualisiert das vermeintliche Paradox von Frauen, die Leben nehmen statt zu geben, oder das, was der frühere Chef des Hamburger Verfassungsschutzes Hans Josef Horchem »das Ergebnis einer explosiven Emanzipation« genannt hatte.[30] So etwas drohe, so die implizite Botschaft des Bildes, wenn Frauen nicht im Zaum gehalten würden.

Mediale Bilder offenbaren aber nicht nur Angst vor bewaffneten Frauen oder sollten diese beim Betrachter heraufbeschwören. Wie die anzügliche Freude an der Alliteration »Knarre im Kosmetikkoffer« zeigt, assoziierten nicht wenige das Waffentragen von Frauen mit weiblicher Erotik und sexueller Potenz.[31] *Der Spiegel* argumentierte zwar nicht so plakativ wie die *Bild-Zeitung*, die die Waffe mehr oder minder direkt als Penisersatz darstellte, doch die Idee lag auch hier nicht fern. Das Nachrichtenmagazin wählte ein Foto aus dem Film *Viva Maria* von Louis Malle aus dem Jahr 1965, auf dem Brigitte Bardot und Jeanne Moreau mit einem großen Maschinengewehr auf Hüfthöhe zu sehen sind (Abb. 1).[32] Die Verwendung des Fotos macht deutlich, welch zentrale Bedeutung die Fantasie von der sexuell virilen Frau in der öffentlichen Auseinandersetzung mit der Terroristin in den Siebzigern hatte.

Diese Sexualisierung ist vor dem Hintergrund der lang tradierten Vorstellung des weiblichen Körpers und der weiblichen Sexualität als Waffe zu verstehen. Die feministische Philosophin Kelly Oliver untersucht in ihrem Buch *Women as Weapons of War* »the familiarity of [the] connection between women, sex, and weapons«. In Hinblick auf Selbstmordattentäterinnen, die ihren Körper als unmittelbares Transportmittel für eine Bombe einsetzen, kommt sie zu dem Schluss: »If in the past women were figured as ›bombshells‹ and their sex imagined as a deadly weapon, the literal explosion of women onto the scene of war should not be a surprise.«[33] Diese Überlegung wirft ein interessantes Licht auf das Foto der »Baby-Bombe« und die Art und Weise, wie in der *Spiegel*-Story Frauen nicht nur mit der Waffe assoziiert, sondern mehr noch als eine körperliche Erweiterung der Waffe inszeniert wurden. Daneben bemühte *Der Spiegel* den Ausdruck »Flintenweiber«.[34] Hier werden nicht nur Assoziationen zu sowjetischen Soldatinnen, die im Zweiten Weltkrieg als »Flintenweiber« diffamiert wurden, geweckt, um die Nähe der RAF zum Kommunismus zu betonen, sondern die Waffe wird mit dem »Weib« zu einem Wort zusammengefügt und die Frau fetischisierend auf ihre Waffe reduziert: Sie wird die Waffe. In der *Emma* wies Alice Schwarzer darauf hin, dass es diese Wortbildung nur für Frauen gibt: »Die Spezifizierung ›Flintenmann‹ existiert

29 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 29.

30 So habe ich bereits argumentiert in meinem Buch: Violent Women in Print. Representations in the West German Print Media of the 1960s and 1970s, Rochester 2012, S. 27–29. Horchem wurde in einem Artikel in der *Welt* aus dem Jahr 1976 zitiert: Werner Kahl, Die Meinhof. Daß sie uns nicht kriegen, gehört zum Erfolg der Geschichte, Teil 1, Die Welt, 15.5.1976, S. 5.

31 Eine solche Alliteration sieht man auch in einer *Quick*-Ausgabe aus dem Jahr 1972, wo Astrid Prolls Werdegang »Vom Kloster zur ›Knarre‹« beschrieben wird: Anonym, Die Saat der nackten Gewalt, Quick, 5.7.1972, S. 72–77, hier S. 72.

32 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 25.

33 Kelly Oliver, Women as Weapons of War. Iraq, Sex, and the Media, New York 2007, S. 5. Auch im Deutschen gibt es den Ausdruck »Sexbombe«.

34 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 22.

Abb. 1: *Spiegel*-Illustrierung: Maschinengewehr auf Hüfthöhe

Horchem). Als einer ihrer Mitstreiter, lektuell überlegenen Frauen selbst noch in ihrer Stammheimer Haft. So fingen Fahnder Bruchstücke von Bot-

Frauenmilitanz im Film*: Munter mit MG

schaften Baaders an „G u. U" — gemeint: Gudrun und Ulrike — ab, in denen die Adressatinnen als „fürchterlich desorientierte Schweine" beschimpft

bezeichnenderweise gar nicht erst und wenn es sie gäbe, wäre sie wohl als Kompliment gemeint«.[35]

Neologismen wie »Flintenweiber«, »Revolvermädchen« und »Terrormädchen« sind in der westdeutschen Presse der 70er Jahre häufig zu finden, besonders in *Bild*, *Stern* und *Quick*. 1974 titelte die *Bild-Zeitung* beispielsweise »Das Leben der Terrormädchen: Potente Männer, scharfe Waffen.« Schon hier findet sich die Tendenz, die Frau fetischisierend auf ihre Waffe zu reduzieren: »Handgranaten, Gummimatratze, Terror: Der Stoff, aus dem die Terrormädchen sind«.[36] Die *Spiegel*-Titelgeschichte ging da 1977 etwas subtiler vor. Die Fotos von Frauen mit Waffen waren so angeordnet, dass die anfangs individualisierte bewaffnete Frau allmählich der bloßen Waffe weicht. Die ersten zwei Abbildungen zeigen die US-Amerikanerin Patty Hearst und die PFLP-Kämpferin Leila Khaled mit großen Waffen.[37] Auf der nächsten Seite folgen fiktionale Waffenträgerinnen: das Foto aus dem Film *Viva Maria* und ein Titelbild des Comics *Motorcity* mit einer gewalttätigen Frau. Hier wird in den beiden Bildunterschriften wieder von der Alliteration Gebrauch gemacht: »Munter mit MG« und

35 Alice Schwarzer, Frauen ins Militär?, Emma, Nr. 6, 1978, S. 5.

36 Anonym, Das Leben der Terrormädchen. Potente Männer, scharfe Waffen, Bild-Zeitung, 6.2.1972, S. 2; Clare Bielby, The Hard Body of the Violent Terrorist Woman in the West German Print Media of the 1970s, in: Ralph J. Poole/Florian Sedlmeier/Susanne Wegener (Hg.), Hard Bodies, Zürich 2011, S. 176–196, hier S. 188–192.

37 Anonym, Frauen im Untergrund, S. 24.

»Wüten ohne Weiblichkeit«.[38] Auf der übernächsten Seite ist die bewaffnete Terroristin gesichtslos geworden: Das Foto zeigt Gabriele Kröcher-Tiedemann mit Revolver, völlig vermummt mit komplett bedecktem Körper, während des Anschlags auf die Opec-Konferenz in Wien im Dezember 1975, verübt unter anderem von Mitgliedern der Revolutionären Zellen.[39] Auf den letzten beiden Abbildungen schließlich ist von der Terroristin nur noch eine gespenstische Ahnung übrig: Das erste ist das »Baby-Bombe«-Foto, das keine tatsächliche Terroristin, sondern eine namenlose Frau zeigt, genauer ihren Oberkörper. Auf dem letzten Foto ist überhaupt kein weiblicher Körper mehr zu sehen, sondern nur ein Tisch, auf dem vermeintlich geschlechtsspezifische Requisiten einer Terroristin liegen, darunter eine Lederhandtasche, eine Sonnenbrille und ein Revolver.[40] In der Bildunterschrift wird von »Tarnung« gesprochen, womit noch einmal betont wurde, wie hinterlistig weibliche Gewalt sei.

Wie ist dieses allmähliche Verschwinden der Terroristin und die fetischisierende Hervorhebung und Reduzierung auf ihre Waffe zu verstehen? Ich interpretiere diese Strategie als Versuch, die Bedrohung, die die Terroristin und der Feminismus, für den sie stehen sollte, bedeuteten, zu deeskalieren. Durch Sexualisierung und Fetischisierung wurde die bewaffnete Frau in ein für den männlichen Blick konsumierbares Objekt verwandelt: Die politisch aktive, selbstbestimmte Frau erhielt den in der heteronormativen Ordnung vorgesehenen Platz als passives Objekt männlicher Begierde. Gleichzeitig verschwand die Frau durch die Reduzierung auf ihre Waffe als Individuum. Die Frau mit Waffe wurde zu etwas Abstraktem, Repräsentativem, Allegorischem – sie stand nicht nur für den (fehlgeleiteten) Feminismus, sondern für den Terrorismus als solchen. Dadurch wurde von der verstörenden Realität, dass bewaffnete Frauen politisch agieren, zumindest teilweise abgelenkt.

Feministische Diskurse

Angesichts dieser medialen Diskreditierung des Feminismus verwundert es kaum, dass Feministinnen dazu Stellung nahmen. In ihrem Vorwort zum Sammelband *Frauen und Terror* schrieb Herausgeberin Susanne von Paczensky 1978:

> *»Ich fühle mich betroffen. Wenn der Kampf gegen Terrorismus unversehens zum Kampf gegen Emanzipation ausartet, wenn die weiblichen Verdächtigen nicht nur wegen ihrer Straftaten, sondern darüber hinaus als unbotmäßige Frauen verfolgt und gebrandmarkt werden, dann richtet sich diese Verfolgung auch gegen mich und mein Bemühen um Veränderung«.*[41]

In der zeitgenössischen feministischen Publizistik, für die von Paczenskys Sammelband und Alice Schwarzers Leitartikel »Terroristinnen«[42] in der *Emma* die bekanntesten Beispiele

38 Ebd., S. 25.
39 Ebd., S. 27.
40 Ebd., S. 29.
41 Susanne von Paczensky, Vorwort der Herausgeberin, in: von Paczensky (Hg.) Frauen und Terror, S. 9–12, hier S. 11.
42 Alice Schwarzer, Terroristinnen, Emma 10 (1977), S. 5.

sind,[43] sollte Gewalt durch Frauen aus feministischer Perspektive verstanden, erklärt und kritisiert werden. Dabei projizierten auch Feministinnen zum Teil ihre Wünsche und Ängste auf diese Frauen. Darüber hinaus analysierten sie, wie der Feminismus in den Medien zum Sündenbock für einen Terror gemacht wurde, der beunruhigte und den der Staat nicht in den Griff bekam. Die Waffe findet in diesen Texten an nur wenigen Stellen Erwähnung. Möglicherweise war dies eine bewusste oder unbewusste Strategie, dem überdeterminierten Symbolbild der Vereinigung von Frau und Waffe entgegenzuwirken; möglicherweise waren diese Feministinnen aber auch einfach weniger fasziniert von der Waffe in Frauenhänden als männliche Journalisten. Wenn die Waffe überhaupt erwähnt wurde, dann meistens in der ironiegeladenen Intention, die sogenannten »patriarchalische[n] Erklärungen«[44], in denen die Waffe eine so prominente Rolle spielte, lächerlich zu machen und zu dekonstruieren. Der Beitrag von Christina Thürmer-Rohr in von Paczenskys Sammelband eröffnete allerdings eine andere Dimension. Thürmer-Rohr ging es darum, die Diskussion über gewaltbereite Frauen umzuformulieren in eine Diskussion über die allgegenwärtige patriarchale Gewalt, der Frauen ausgesetzt sind – sei sie physischer oder struktureller Art. In ihren Augen war es ein Anliegen der Presse, Frauen und insbesondere Feministinnen von der Beschäftigung mit patriarchaler Gewalt abzulenken: »Frauen sollten nicht anfangen oder wieder aufhören, das zu tun, was eine wesentliche praktische und theoretische Aufgabe für uns darstellt, nämlich sich mit *Gewalt* zu beschäftigen«. So setzt sich Thürmer-Rohr eben gerade nicht mit der Bewaffnung von Frauen auseinander.[45]

Vor diesem Hintergrund überrascht es, dass neue Bilder von Frauen und Waffen in fiktionalisierenden feministischen Filmen[46] geschaffen wurden. In Margarethe von Trottas *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978) und Helke Sanders *Der subjektive Faktor* (1980/81) fungiert die bewaffnete Frau sogar quasi als feministische Trope, die mit der Entwicklung einer (feministischen) Frauenidentität eng verbunden ist – ein Thema, das zu dieser Zeit relativ neu für (feministische) Filme in der Bundesrepublik war.[47] *Das zweite Erwachen der Christa Klages* war von Trottas erster eigener Spielfilm und sowohl unter KritikerInnen als auch beim breiten Publikum sehr erfolgreich.[48] Der Film basiert auf einer wahren Begebenheit, die in den frühen Siebzigern für Schlagzeilen sorgte: Fiktionalisiert verfilmt wurde hier die Geschichte von Margit Czenki, die 1971 zusammen mit drei Männern eine Münchner Bank überfiel, um an Geld für die weitere Finanzierung ihres Kinderladens zu gelangen. Die

43 Mehr zur Thematik feministische Publizistik und Terroristinnen in: Melzer, Death in the shape; Bandhauer-Schöffmann, Emanzipation.

44 von Paczensky (Hg.), Frauen und Terror, S. 7–8.

45 Schon auf der ersten Seite ihres Beitrags weist sie auf die Gewalttätigkeit des Staates hin: »Es ist erlaubt, heimlich gewalttätige Gedanken zu haben. Es ist erlaubt, Gewaltinstrumente zu kaufen und Kindern zu schenken. Schießgewehre und Pistolen, Panzer und kämpfende Soldaten und Spiegel«, in: Thürmer-Rohr, Erfahrungen mit Gewalt, S. 89.

46 Ich verzichte hier auf den Begriff ›Frauenfilm‹, da die beiden Filmemacherinnen sich von diesem Begriff distanzieren/distanziert haben.

47 Renate Möhrmann, The Second Awakening of Christa Klages, in: Sandra Frieden/Richard W. McCormick/Vibeke R. Petersen/Laurie Melissa Vogelsang (Hg.), Gender and German Cinema. Feminist Interventions, Bd. 2, Oxford 1993, S. 73–83, hier S. 77. Wie Möhrmann anmerkt, war das Thema Frauenidentität natürlich nicht neu in anderen Diskursen, zum Beispiel hatten sich FeministInnen mit dieser Frage in feministischen Zeitschriften, Jahrbüchern, Manifesten schon beschäftigt.

48 Zum Erfolg des Films und seine Gründe siehe ebd.

Filmhandlung weicht von der historischen Vorlage insofern markant ab, als die fiktionalisierte Czenki, Christa Klages (Tina Engel), wegen dieses Banküberfalls nicht zu einer Haftstrafe verurteilt wird, da eine für die Verfilmung erfundene Frau, Lena Seidlhofer (Katharina Thalbach), aus Solidarität zu ihr interveniert.

Als Kindergärtnerin hat Christa Klages einerseits einen typischen Frauenberuf, der durchaus ein ›weibliches Anliegen‹ repräsentiert, andererseits arbeitet sie in einem antiautoritären Kinderladen und ist somit Teil der Subkultur, die damals einige radikalisierte.[49] Nach dem Überfall wird einer der Freunde festgenommen, während Klages und der andere Mann entkommen. Der Film schenkt den Beziehungen zwischen Frauen große Aufmerksamkeit, was von Trottas Markenzeichen wird und deutlich in ihrem späteren und bekannteren Film über militante Frauen und den Feminismus, *Die bleierne Zeit* (1981), zu Tage tritt.[50] Christas Wirkung auf die Bankangestellte Lena Seidlhofer, ihre Beziehung zu ihr sowie zu ihrer Schulfreundin Ingrid Häkele (Silvia Reize) sind die zentralen Themen des Filmes: Die drei Frauen, so von Trotta, »stellen […] Stationen auf einem Weg [der Selbstfindung] dar«.[51] Für meine Analyse ist insbesondere die Beziehung zwischen Christa und Lena von Interesse. Im Gegensatz zu der geschiedenen, alleinerziehenden Mutter Christa, die aktives Mitglied der antiautoritären Bewegung ist und »freie Liebe« praktiziert, ist Lena eine konventionelle, eher spießige Frau. Sie wird als gute Angestellte präsentiert und in der Szene, die in ihrer kleinen Wohnung spielt, werden die Einsamkeit und Monotonie ihres Lebens betont. Wir sehen sie abends vor dem Fernseher, während sie sich die Ziehung der Lottozahlen anschaut. Die Größe des Fernsehers im Verhältnis zu ihrer kleinen Wohnung und seine Platzierung direkt vor dem Esstisch zeigen an, wie wichtig ihr das Fernsehen als Raum zum Fantasieren ist, wie Siew Jin Ooi anmerkt. Als Projektion ihrer unerfüllten Wünsche ist auch das Motiv der Niagarafälle auf ihrer neben dem Bett stehenden Lampe zu verstehen.[52]

Tatsächlich begegnen sich die beiden Frauen während des gesamten Films lediglich zweimal und nur für kurze Momente: das erste Mal ganz am Anfang, das zweite Mal ganz am Ende der Handlung, was die Bedeutung dieser Begegnungen hervorhebt. Beim Banküberfall treffen die beiden zum ersten Mal aufeinander. Hier spielt die Verbindung von Frau und Waffe eine prominente Rolle und beeinflusst den weiteren Verlauf der Handlung grundlegend. Während des Überfalls hält Klages die Bankangestellte als Geisel, indem sie ihren linken Arm lose um deren Hals hält, während sie mit ihrer rechten Hand den Revolver auf sie richtet. Im *Close-Up* sieht das Publikum, wie Seidlhofer Klages mit großen, neugierigen Augen anschaut – anscheinend ohne Angst. Klages wird nur im Profil gezeigt, aber ihr Revolver ist groß im Bild (Abb.2).

49 Wie Helke Sander erzählt, wurde das Kinderladen-Projekt, das ursprünglich ein Projekt von Frauen war, ziemlich schnell von SDS-Männern vereinnahmt: Helke Sander, Nicht Opfer sein, sondern Macht haben, in: Ute Kätzel (Hg.), Die 68erinnen. Porträt einer rebellischen Frauengeneration, Berlin 2002, S. 160–179, hier S. 167.

50 Wie Möhrmann behauptet, unterscheidet sich von Trotta durch ihre Fokussierung auf Frauenbeziehungen (Freundschaft zwischen Frauen, Schwestern) von den meisten Filmemacherinnen der 70er Jahre, die eher dazu tendieren, Frauen alleine, Frauen als Gesellschaftsopfer oder Frauen in gescheiterten Beziehungen mit Männern zu zeigen: Möhrmann, The Second Awakening, S. 79.

51 Margarethe von Trotta, zitiert auf der Zweittausendeins Edition des Filmes, 2011.

52 Siew Jin Ooi, Changing Identity. Margarethe von Trotta's *The Second Awakening of Christa Klages*, in: Jacqueline Levitin/Judith Plessis/Valerie Raoul (Hg.), Women Filmmakers Refocusing, New York 2003, S. 84–96, hier S. 88.

Abb. 2: Die Geisel ist von der bewaffneten Bankräuberin eher beeindruckt …

Abb. 3: … und imaginiert sich als ihre Genossin

Die Kamera verweilt sehr lange in dieser Einstellung, so dass die ZuschauerInnen ihre Signifikanz erkennen. Auch andere AutorInnen interpretieren diese Einstellung als Schlüsselmoment des Films, aber tendenziell spielen sie die Wichtigkeit der Waffe herunter. Renate Möhrmann merkt zum Beispiel an, dass diese Einstellung Anleihen bei Filmtechniken des Aktionskinos mache, aber die Betonung verschiebe: »The customary American shot, with the revolver as the main focus, does not dominate here, but rather the close-up concentrating on the face, and specifically the face of a woman«; Ooi beschreibt »a close-up that focuses not on the gun […], but rather, on Lena's face«.[53] Aber es ist gerade die Kombination von Lenas Gesicht und der Waffe der anderen Frau, die in dieser Szene so wichtig ist. Schließlich hätte von Trotta in dieser langen Einstellung gänzlich auf die Waffe verzichten können. Dass eine Frau eine Waffe trägt und welche Macht sie dadurch bekommt, ist das, was Lena derart schwer beeindruckt und dazu führt, dass sie von dieser Frau so fasziniert ist.

Der Eindruck von Faszination bestätigt sich, wenn sie sich nun immer stärker dafür interessiert, wer die andere Frau ist und welche politischen Ziele sie verfolgt. Eine weitere Szene macht das deutlich: Nachdem Lena die Lottoziehung angeschaut hat, legt sie sich auf ihr Bett

53 Möhrmann, The Second Awakening, S. 77; Ooi, Changing Identity, S. 87.

und greift nach einer Zeitung mit dem Überschrift »Skandal: Bankräuberin«. Aus ihrer Handtasche nimmt sie ein Foto von sich selbst und hält es neben das Zeitungsfoto von Christa Klages, so dass ihr eigenes Foto wie ein Teil des Artikels erscheint.[54] Sie versucht ihre eigene Person mit dem Leben und der (politischen) *Agency* der anderen Frau zu verknüpfen (Abb. 3).

Am Ende des Films soll die Bankangestellte die verhaftete Klages in einer Gegenüberstellung als Bankräuberin identifizieren. Die beiden Frauen schauen sich an und Seidlhofer behauptet, Klages nicht zu erkennen. Der Film endet mit einem erneuten langen Blickwechsel der beiden Frauen. Wieder verweilt die Kamera auf den Gesichtern, dieses Mal insbesondere dem von Klages – diese Szene zeigt schließlich ihr titelgebendes »zweites Erwachen«: ein Verständnis der Macht von Frauensolidarität. Christa Klages entgeht also anders als ihr reales Vorbild einer Anklage und Haftstrafe, weil, so kann das Publikum schlussfolgern, die Bankangestellte von der bewaffneten Geschlechtsgenossin fasziniert ist und sich ihrerseits durch die Begegnung so sehr emanzipiert, dass sie in einem Akt der Selbstermächtigung die staatliche Strafverfolgung vereitelt.

Aber die bewaffnete Frau ist noch aus einem weiteren Grund wichtig für diesen Film und seine feministische Wirkung. Möhrmann zufolge war ein wesentlicher Grund, weshalb *Das zweite Erwachen der Christa Klages* beim Publikum so erfolgreich war, dass er als Film über eine Bankräuberin vermarktet wurde. Auf diese Weise seien Teile der Öffentlichkeit angelockt worden, die normalerweise keinen feministischen Film anschauen würden.[55] So nutzte von Trotta womöglich das damalige öffentliche Skandalinteresse an linken bewaffneten Frauen und das frivole Flair, das Medienberichte um sie erzeugten, ganz gezielt für ihre eigenen feministischen Zwecke.[56]

Helke Sanders Film *Der subjektive Faktor* ist ein autobiografisch gefärbter Rückblick auf die Anfänge der feministischen Bewegung in den späten 60er und frühen 70er Jahren. Wegen seiner avantgardistischen Ästhetik – der Film macht Gebrauch von vielen verschiedenen Verfremdungseffekten – und wohl auch wegen seiner weniger pikanten Thematik war der Film längst nicht so breitenwirksam wie *Christa Klages*. Ist die Inszenierung der bewaffneten Frau bei von Trotta utopisch, vielleicht sogar naiv, fällt sie bei Sander äußerst ambivalent aus. Der gesamte Film schenkt – teils ikonisch gewordenen[57] – Bildern große Aufmerksamkeit. Dabei spielen insbesondere zwei Bilder von bewaffneten Frauen eine wichtige Rolle für die Identität der Protagonistin, der Studentin Anni (Angelika Rommel): zum einen das 1977 auch im *Spiegel* abgedruckte Filmfoto von Bardot und Moreau und zum anderen das Bild einer bewaffneten Vietnamesin. Das Bild von Bardot und Moreau hängt in *Der subjektive Faktor* als Plakat an der Wand im Büro des Berliner Sozialistischen Deutschen Studentenbundes, das Anni aufsucht, weil sie einen Leserbrief über die Situation von Frauen im

54 Vgl. Möhrmann, The Second Awakening, S. 78.

55 Ebd., S. 77.

56 Wie Jennifer K. Ward darlegt, ging die feministische Botschaft des Films allerdings bei vielen unter: »by far the most common approach to Christa Klages was to see the film as a message of utopian humanism«. In: Jennifer K. Ward, Enacting the Different Voice: Christa Klages and Feminist History, in: Women in German Yearbook 11 (1995), S. 49–66, hier S. 54. Ward weist darauf hin, dass von Trotta sich vom Begriff »Feminismus« distanzierte, um ihren Film für ein Mainstream-Publikum akzeptabel zu machen.

57 Mererid Puw Davies, West German Representations of Women and Resistance in Vietnam, 1966–73, in: Sarah Colvin/Helen Watanabe-O'Kelly (Hg.), Women and Death 2. Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500, Rochester 2009, S. 229–249, hier S. 229.

SDS in dessen Rundbrief veröffentlichen will. Als Anni das Zimmer betritt, schreiben zwei SDSler gerade an einer Geburtsanzeige von Studentenführer Rudi Dutschkes Sohn Hosea-Che. Während Anni versucht, die SDSler zum Abdruck ihres Briefes zu überreden, steht sie neben dem Bild von Bardot und Moreau, das nun nicht länger als ein Bild weiblichen Übermuts in der Handhabung von Schusswaffen gelesen werden kann, sondern in diesem Kontext klar entlarvt, dass es Frauen als sexualisiertes Objekt männlicher Begierde ausstellt. Die männlichen Redakteure erklären sich zwar schließlich bereit, Annis Brief zu veröffentlichen, sie nehmen sie und ihre Kritik am Männerverhalten aber nicht ernst. Es ist gerade das Bild an der Wand des Büros, das in dieser Szene eine Erklärung dafür anbietet, was es – zusätzlich zur Unbelehrbarkeit der »Machos« – für Frauen so schwer machte, sich durchzusetzen. Die herrschenden Frauenbilder waren Bilder, die Frauen sexualisierten und Frauen ihre politische *Agency* absprachen; weibliche Vorbilder waren rar, wie Ute Kätzel für die späten 60er Jahre rückblickend konstatiert:

> *»Eine neue, positive Frauenidentität musste erst geschaffen werden«; »Ein positives weibliches Rollenmodell existierte damals noch nicht. Daher identifizierten sich viele Aktivistinnen nicht als Frauen, sondern – vermeintlich geschlechtsneutral – als Menschen«.*[58]

Kätzel diagnostiziert, dass es kaum imaginativen Raum für Frauen gegeben habe, sich als politische und gleichzeitig weibliche Subjekte zu denken.[59] Wie Annemarie (mit der Anni den Aktionsrat zur Befreiung der Frau gründet) in der Szene sagt, in der sie, Anni und eine dritte Frau während einer SDS-Kundgebung unter der Bühne hocken: »Mir kommt es vor, als wenn wir unser eigenes Leben draußen an der Tür abgeben. Und dann sind wir hier drinnen ganz anders.« Das Leben und die Identität als Frau haben keinen Platz in der männlichen Politik, was hier sowohl räumlich als auch durch die filmische Ästhetik zum Ausdruck gebracht wird, wie Kaja Silverman erläutert: Die Frauen hocken unter der Bühne in einem farbigen fiktiven Fantasieraum, während Rudi Dutschke und andere SDSler auf der Bühne in dokumentarischen Schwarzweiß-Aufnahmen aus dem historischen Archiv gezeigt werden.[60] Richard McCormick interpretiert dies als Inszenierung einer Männerpolitik, die durch ihre Praktiken Frauen ausschließe:

> *»The men's ability to bond in a mass ritual modeled on revolutionary movements of other times and places (Vietnam, the German Communist Party of the Weimar Republic) is interpreted by the women as ›leaving one's identity at home‹.«*[61]

Auf das Problem, als Frau eine politische Identität auszubilden, spielt der Film noch ein zweites Mal mit einem mittlerweile ikonisch gewordenen Bild einer bewaffneten Frau an. Wenige Minuten nach der Szene im SDS-Büro sehen die ZuschauerInnen Anni in ihrem

58 Ute Kätzel, Vorwort, in: Ute Kätzel (Hg.), Die 68erinnen, S. 9–18, hier S. 11; S. 16.

59 Vgl. Sarah Colvin, »Wir Frauen haben kein Vaterland«. Ulrike Marie Meinhof, Emily Wilding Davison, and the ›Homelessness‹ of Women Revolutionaries, in: German Life and Letters 64 (2011) 1, S. 108–121.

60 Kaja Silverman, Helke Sander and the Will to Change, in: Discourse 6 (1983), S. 10–30, hier S. 16.

61 Richard W. McCormick, Re-Presenting the Student Movement: Helke Sander's The Subjective Factor, in Frieden/McCormick/Petersen/Vogelsang (Hg.), Gender and German Cinema, S. 273–289, hier S. 282. McCormick zitiert hier die englischen Untertitel.

Abb. 4: Das Plakat an Annis Wand

Schlafzimmer. Sie blättert durch eine Zeitschrift, während sie mit einem etwas melancholischen Mann, möglicherweise einem ehemaligen Liebhaber, telefoniert. Im Hintergrund ist das Plakat der vietnamesischen Kämpferin mit Baby im einen Arm und der Waffe im anderen zu erkennen (Abb.4). Die Kamera schwenkt von Anni auf das Plakat und zoomt sehr langsam heran. Aus dem Hörer ertönt die Stimme des Mannes: »Ich habe auch meine Gedanken und Sehnsüchte.« Anni legt den Hörer daneben und ahmt mit Teddybär und Wischmopp die Pose der Vietnamesin nach. Am Ende der Szene legt Anni resigniert die Requisiten zur Seite und verspricht, sich mit dem Mann zum Essen zu treffen. Sie geht also seinen Wünschen und Sehnsüchten nach, nicht den eigenen. Auch Mererid Puw Davies hält dies für eine Schlüsselszene des Films:

> »[Anni is] *caught between various competing, masculine demands projected onto her. Der subjective Faktor is an account of Anni's search for political expression, partly catalyzed by such canonical images as that of the Vietnamese woman, but also by their ultimate inadequacy for the nascent feminist subject.*«[62]

In Bezug auf das Plakat an Annis Wand betont Silverman die Bedeutsamkeit von Vorbildern für die Ausbildung eines revolutionären Selbstverständnisses:

> *»the mirror relationship which Anni establishes with the poster of the Vietnamese woman suggests that imaginary prototypes play a central role within revolutionary subjectivity as they do within classic models.*«[63]

Auch Anni versucht, das Bild einer revolutionären Frau auf sich selbst zu übertragen. Hier sehe ich eine Parallele zu Lena Seidlhofer in *Das zweite Erwachen der Christa Klages*, die ihr

62 Davies, West German Representations, S. 231.
63 Silverman, Helke Sander, S. 22.

eigenes Foto in die Zeitungsgeschichte über die bewunderte Bankräuberin einfügen möchte. Beide Szenen verstehe ich als Verweis auf einen Mangel an Vorbildern, mit denen sich Frauen mit revolutionären Sehnsüchten in den 70er Jahren hätten identifizieren können. Im Gegensatz zu Dutschkes Sohn, dessen Geburt in der Studentenpresse verkündet und als politisches Ereignis gefeiert wurde, und dessen politischen Weg die Eltern bereits per Namensgebung vorzuzeichnen versuchten – was allerdings auch als Übergriff verstanden werden könnte –, mussten sich Frauen ihre politische Identität zusammenstückeln. Für Anni erweist sich dieser Versuch – zumindest an dieser Stelle – als erfolglos. Aber das Plakat von der vietnamesischen Kämpferin, mit dem Anni, so Silverman, eine »mirror relationship« habe, taucht an späteren Stellen im Film wieder auf und seine Bedeutung ist durchaus ambivalent. Einmal sehen wir es über Kopf in einem neuen Schlafzimmer von Anni, das sie jetzt mit Achim, einem Liebhaber, teilt,[64] ein andermal tragen es Feministinnen auf einer Demonstration gegen den Paragraphen 218. Hier steht das Bild für feministische Ermächtigung[65] und ist damit deutlich positiver konnotiert, als Silverman es versteht: »the scopic exchange between Anni and her beloved poster lacks any symbolic support, and hence remains at the level of purely utopian projection.«[66]

Dass diese neuen Bilder von bewaffneten Frauen in fiktionalisierenden feministischen Filmen kurz nach dem so genannten Deutschen Herbst entstanden, ist durchaus überraschend. Schließlich war die zeitgenössische feministische Publizistik 1977/78 eher bemüht, gegen die überdeterminierte Kombination von Frau und Waffe zu schreiben. Ab Mitte 1977 gab es angesichts der Eskalation der Gewalt der RAF offenbar das Bemühen, die im Vorjahr geführte Debatte über gewalttätige Reaktionen auf Gewalt gegen Frauen in Vergessenheit geraten zu lassen.[67] Im *Frauenjahrbuch '76* hatte Susanne Kahn-Ackermann nicht ausschließen wollen, »daß auch hier in Deutschland eine Zeit kommen könnte, in der sich die Frauenbewegung der Frage des bewaffneten Kampfes stellen muß«. In einem fünfzehnseitigen Bericht hatten zudem fünf Frauen ihre gemeinsame gewalttätige Reaktion auf eine Vergewaltigung von zweien von ihnen geschildert und damit gleichsam Gewalt gegen Männer propagiert: »Ich wollte ihn schlagen, endlich eine sinnliche Befriedigung meines Hasses finden«, schrieb eine von ihnen.[68] Die beiden Filme griffen offenbar die feministische Debatte von 1976 wieder auf, die es, wie ich andernorts argumentiert habe, Feministinnen ermöglichte, politische Handlungsfähigkeit von Frauen zu imaginieren trotz oder besser angesichts

64 Vgl. ebd. S. 23.

65 Vgl. Mererid Puw Davis, Women, Fighting and Vietnam in West Germany. Vortrag im Kolloquium »Militant Feminism in Art and Politics« an der University of Warwick, 28.–29.3.2014.

66 Silverman, Helke Sander, S. 22. Bezeichnenderweise erwähnt Silverman nicht diese spätere Szene. Sie betont auch, dass das Bild und seine Verwendung Aufmerksamkeit auf die problematische Binarität zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen lenkt.

67 Die Diskussion erreichte ihren Höhepunkt im Jahr 1976, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des Brüsseler Internationalen Tribunals »Gewalt gegen Frauen« im März 1976. Vgl. Irene Bandhauer-Schöffmann, Abgrenzungen von »deutschen Terrordamen«. Diskurse über deutsche Terroristinnen in Österreich und feministische Antworten auf vergeschlechtliche Sicherheitsdiskurse, in: Ariadne. Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte 57 (2010), S. 60–65, hier S. 63.

68 Susanne Kahn-Ackermann, Verschiedene Ebenen von Gewalt, in: Frauenjahrbuch '76, München 1976, S. 179–186, hier S. 182; Anonym, Antwort auf eine Vergewaltigung, in: Frauenjahrbuch '76, S. 202–216, hier S. 206. Es ist unklar, ob dieser Bericht eine Fantasie ist oder auf einer wahren Begebenheit basiert.

von allgegenwärtiger patriarchaler Gewalt.[69] Auch nach dem Deutschen Herbst und der Verteufelung von Terroristinnen und Frauenbewegung in der Presse konnte die bewaffnete Frau in feministischen Filmen für eine Ermächtigung und Emanzipation von Frauen stehen. Vermutlich war dabei entscheidend, dass es sich um fiktive, nicht in terroristischem Umfeld agierende Figuren handelte, weit genug entfernt von der bundesdeutschen Realität, um ›sagbar‹ zu sein.[70]

Selbstwahrnehmung: Postterroristische Narrative

In von Paczenskys Sammelband *Frauen und Terror*, in dem die Waffe sonst keine prominente Rolle spielt, erschien 1978 ein dreieinhalbseitiger Text der im Vorjahr tot in ihrer Gefängniszelle aufgefundenen RAF-Mitbegründerin Gudrun Ensslin über ihre »Guerilla-Ausbildung« durch die palästinensische Befreiungsorganisation EL-Fatah 1970 im Nahen Osten, in dem sie sich auch zu ihrem Umgang mit Schusswaffen äußerte.[71]

> *»Und die Ausbildung mit der Waffe«,* bemerkt Ensslin, *»erst schießt du im Liegen mit aufgelegter Maschinenpistole, dann wirfst du dich auf Kommando hinter die schußbereite Waffe, schließlich übst du, die Waffe, mit der du vorwärts springst, schon im Hinwerfen in Anschlag zu bringen.* […] *Erst nach einigen Übungen merkte der Trainer, daß ich nur das rechte Auge richtig schließen kann, aber immerhin hatte ich schon links so geübt, daß ich jetzt rechts und links schießen kann, und als ich das Maschinengewehr zusammensetzen sollte, fragte er, wo ich ausgebildet worden wäre, aber ich hatte nur den anderen zugesehen und machte es das erste Mal«.*[72]

Dass Ensslin detailliert über ihre Erfahrungen mit der Waffe berichtete, zeigt, wie sehr Bewaffnung und kompetente Handhabung einer Waffe sie beschäftigten. Die Passage gibt ein gewisses Vergnügen an der Maschinenpistole, ihrer eigenen körperlichen Fitness und ihrer Waffenfertigkeit preis und zeigt, dass Ensslin eine Ausbildung mit der Waffe als konstitutiv für ihren Status als Kämpfer(in) erachtete. Dies lag ganz auf der Linie des brasilianischen Revolutionärs und Theoretikers Carlos Marighella, dessen »Minihandbuch des Stadtguerilleros« 1970 auf Deutsch erschienen war und an dessen Theorie sich die RAF orientierte.[73] Ensslins Stolz über den Umgang mit der Waffe ist ausdrücklich der Stolz einer

69 Clare Bielby, Violence in Women and Imagining the Feminist Subject 1968–1976. Vortrag im Kolloquium »Militant Feminism in Art and Politics« an der University of Warwick, 28.–29.3.2014.

70 Obwohl von Trottas Film den Fall von Margit Czenki zum Vorbild hat, die in einigen Medien als »Terroristin« bezeichnet wurde, ist Terrorismus deutlich nicht das Thema. In *Der subjektive Faktor* wird der Terrorismus als »an even more formidable adversary than Marxism«, abgelehnt, so Silverman: Silverman, Helke Sander, S. 26.

71 Die Herausgeberin vermerkt, dass es sich hierbei um einen Gudrun Ensslin zugeschriebenen Bericht handle, den ihr ehemaliger Lebensgefährte Bernward Vesper im November 1970 aufgezeichnet habe. An wen der Text gerichtet war, ist nicht bekannt. Gudrun Ensslin, Guerilla-Ausbildung, in: von Paczensky (Hg.), Frauen und Terror, S. 37–40, hier S. 37.

72 Ebd., S. 38 f.

73 »Am wichtigsten und entscheidend für den Stadtguerillero ist aber, daß er mit der Waffe kämpft.« Marighella, Minihandbuch des Stadtguerilleros. Vgl. Stefanie Pilzweger, Terroristische Selbstinszenierungen und massenmediale Fremddarstellung der Männlichkeiten in der Roten Armee

Anfängerin, die initiiert wird. Es liegt nahe, dass die Tatsache, dass sie eine Frau ist, sie also durch das Waffentragen einen vermeintlichen gegenderten Tabubruch begeht, ihren Stolz steigert.[74]

Auch in Memoiren linksradikaler Frauen, die neben den Rückblicken zahlreicher männlicher Mitglieder linksradikaler Gruppen in den letzten zwei Jahrzehnten veröffentlicht wurden, spielt die Waffe eine bedeutende Rolle. Hier wende ich mich den Autobiografien von Inge Viett, erst Mitglied der Bewegung 2. Juni, dann der RAF (*Nie war ich furchtloser*, 1996) sowie von Margrit Schiller, ebenfalls ehemals Mitglied der RAF (*Es war für mich ein harter Kampf um meine Erinnerung*, 1999), zu.[75]

In ihrem Text reflektiert Inge Viett an einer Stelle ausführlich über ihre Waffe. (Es ist unklar, von welcher Zeit genau Viett hier berichtet, offenbar lebte sie bereits im Untergrund):

> *»Im Tegeler Forst und im Grunewald hatte ich das Schießen gelernt. Eine kleine, handliche 9-mm-Beretta mit Geschichte lag nachts unter meinem Kopfkissen und steckte, wenn ich die Straße betrat, in meinem Gürtel. Sie war einst silberglänzend gewesen. Die Zeit hatte Rostnarben in die Oberfläche des Stahls gegraben, ganz so wie die Spuren des Lebens in die Haut eines reifen Menschen. Mir gefiel die alte tadellos funktionierende Waffe.* [...] *Vielleicht hatte sie bereits einer Partisanin Schutz gegeben: Sie war für eine Frauenhand vortrefflich geeignet. Ich pflegte sie wie ein kostbares Erbstück.«*[76]

Für Viett hat die Bewaffnung offenkundig symbolischen Wert. Emotional beschreibt sie ihre Schusswaffe, anthropomorphisiert sie. Dass sie sie nachts angeblich unter ihr Kopfkissen legte, soll ihre Bereitschaft unterstreichen, die Waffe anzuwenden. Einem mag dazu aber auch der Gedanke an einen Kuscheltier-Ersatz kommen. Für Vietts Identität als revolutionäre, kämpfende und politische Frau scheint die Schusswaffe geradezu konstitutiv.

Aufschlussreich erscheint mir insbesondere, wie Viett eine namenlose weibliche Genealogie bewaffneter revolutionärer Frauen ausfantasiert, in die sie sich stellt, indem sie ihre Waffe als weibliches »Erbstück« begreift. Dass Viett hier auf ihre Fantasie zurückgreift, um sich geschichtlich zu verorten, ist aussagekräftig, sind doch bis heute lediglich die Namen einiger berühmter Ausnahmefrauen bekannt. Wie Alice Schwarzer betont hat, war eine frühere »Welle« deutscher Feministinnen und politischer deutscher Frauen aus der Geschichte herausgeschrieben worden und musste in den 1970ern erst wieder von Feministinnen ent-

Fraktion, in: Bandhauer-Schöffmann/van Laak (Hg.), Der Linksterrorismus der 1970er, S. 49–73, hier S. 50.

74 Vgl. Bat-Ami Bar On, The Subject of Violence. Arendtean Exercises in Understanding, Lanham MD 2002, bes. das Kapitel Violent Bodies. Alice Schwarzer behauptet etwas Ähnliches: »Frauen, denen jahrtausendelang Friedfertigkeit und Erdulden um jeden Preis gepredigt und Gewalt verboten wurde – Frauen sind vielleicht noch stärker als Männer fasziniert von der Gewalt«, in: Schwarzer, Terroristinnen, S. 5.

75 Inge Viett, Nie war ich furchtloser. Autobiographie, Reinbek bei Hamburg 1999 [1996]; Margrit Schiller, Es war ein harter Kampf um meine Erinnerung. Ein Lebensbericht aus der RAF, München 2001 [1999]. Vgl. auch Clare Bielby, Narrating the Revolutionary Self in German Post-Terrorist Life Writing. Gender, Identity and Historical Agency, in: German Life and Letters 67 (2014) 2, S. 219–241.

76 Viett, Nie war ich furchtloser, S. 124.

deckt werden.[77] Helke Sander behauptet Ähnliches: »Ich wußte damals nicht, daß es schon mal eine Frauenbewegung gegeben hatte und doch war ich gut in Geschichte und durchschnittlich gebildet.«[78] Vergleicht man Vietts und Schillers Texte mit denen männlicher Linksradikaler, sticht ins Auge, wie viel einfacher es den Männern fiel, sich rückblickend als historische Akteure und Leitfiguren einer ganzen Generation zu repräsentieren.[79] Bei Karl-Heinz Dellwo signalisiert das schon der Titel seiner Memoiren: *Das Projektil sind wir. Der Aufbruch einer Generation* (2007).[80] Hier bestätigt sich einmal mehr, dass das Generationsparadigma nicht unideologisch und geschlechtsneutral ist: Frauen werden durch dieses Paradigma häufig aus der Geschichte herausgeschrieben – die fast ausschließlich männlich imaginierte »68er-Generation« ist ein gutes Beispiel dafür.[81]

Gute KämpferInnen zeichnen sich in Vietts Text durch einen geschickten Umgang mit der Waffe aus. Dabei beschreibt sie Frauen durchgehend als Männern überlegen, was ich an anderer Stelle als Ausdruck feministischer Praxis interpretiert habe, selbst wenn unklar ist, ob Viett sich selbst als Feministin sieht.[82] Männliche Kämpfer jedenfalls beschreibt sie größtenteils als Dilettanten. Vietts oben zitierte Reflektionen über ihre Waffe stehen mitten in einer solchen Passage: Hochstein, der »den Charakter eines potentiellen Verräters [hat]: großspurig, labil, ohne Selbstdisziplin, selbstmitleidig«; Rübe, der »an seinen Obelix-Bartspitzen [knabberte] und […] sich wie ein vergeßlicher Renter [wiederholte]«; Paul, »großmaulig und unfähig, seine Kräfte und Ängste ehrlich einzuschätzen«.[83] Alle diese Männer, einige bloß trottelig, andere gefährlich, erweisen sich als ungeschickt im Umgang mit der Waffe:

> *»Ali hat sich einen Kanonenkracher, aufgereiht auf einen Munitionsgürtel, um die Hüften gelegt. Immer ein bißchen Django und Draufgänger, zündet er im Übermut einen Kracher an, denkt, er kann die Lunte gleich wieder abklemmen. Aber sie glimmt durch seine Finger hindurch, und der erste Kanonenschlag geht an seinem Körper los. Ali erstarrt zur Salzsäule* […]*, als in schneller Folge ein Kracher nach dem anderen an seinem Körper explodiert.«*[84]

Sein dilettantischer Umgang mit Munition hängt laut Vietts Schilderung mit seinem Macker-Gehabe zusammen, das sie auf diese Weise kritisiert. Über die Guerilla-Ausbildung im Nahen Osten schreibt Viett:

77 Alice Schwarzer, Der »kleine Unterschied« und seine großen Folgen, Frankfurt a. M. 1984 [1975], S. 232.
78 Zitiert in McCormick, Re-Presenting the Student Movement, S. 275.
79 Bielby, Narrating the Revolutionary Self.
80 Karl-Heinz Dellwo, Das Projektil sind wir. Der Aufbruch einer Generation, die RAF und die Kritik der Waffe. Gespräche mit Tina Petersen und Christoph Twickel, Hamburg 2007.
81 Vgl. insbesondere Christina Benninghaus, Das Geschlecht der Generation. Zum Zusammenhang von Generationalität und Männlichkeit um 1930, in: Ulrike Jureit/Michael Wildt (Hg.), Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs, Hamburg 2005, S. 127–158. Als gleichsam paradoxe Intervention in dieses männlich konnotierte Paradigma vgl. Kätzel (Hg.), Die 68erinnen.
82 Bielby, Narrating the Revolutionary Self. Vgl. Melzer, Death in the Shape.
83 Viett, Nie war ich furchtloser, S. 122–125.
84 Ebd., S. 133.

> *»Hans, wie so oft etwas unschlüssig und unsicher, holte zaghaft zum Wurf aus, ohne den Stiel der Waffe fest mit der Hand zu umschließen. Sie rutschte ihm durch die Finger und fiel hinter ihm zu Boden. Die Granate war entsichert, die Abreißleine hing an seinem Daumen.* […] *Die Granate zischte ihrer Detonation entgegen.«*[85]

Vietts Darstellung unsicherer und undisziplinierter Männlichkeit ist das exakte Gegenteil des idealtypischen Guerillakämpfers, den Marighella in seinem Handbuch entwarf. Dort ist der Guerillero durch Beherrschung, Selbstdisziplin und einen harten, kampfbereiten Körper gekennzeichnet.[86]

Kurz darauf erzählt Viett, dass Hans »seinen Flirt mit dem Guerillakampf« beendete.[87] Männer erweisen sich bei Viett nicht nur regelmäßig als waffenuntauglich, sie verwendet zum Zweck ihrer Diskreditierung darüber hinaus ähnliche Mittel wie die Presse in Bezug auf linksradikale, gewaltbereite Frauen. Hans etwa wird in ihrem Bericht entpolitisiert – seine Motivation sei erotischer Art (»sein Flirt«), das heißt nicht sonderlich ernsthaft. Alis Körper wird als Anhängsel seiner Waffe inszeniert, das dann fast mit explodiert. Bei Viett sind es die Kämpferinnen, die diszipliniert sind, Körperbeherrschung zeigen und kühl kalkulierende Revolutionärinnen sind, was am deutlichsten im Kapitel über die bewaffnete Befreiung Till Meyers durch ausschließlich weibliche Mitglieder der Gruppe wird.[88] Mit ihrer Autobiografie rückte Viett also gewissermaßen Marighellas einflussreiches Handbuch zurecht, das, so Stefanie Pilzweger, »durchwegs vom Guerillero in der männlichen Geschlechtsform spricht und den idealen Guerillakrieger nach soldatisch-männlichen Eigenschaften und Verhaltensweisen konstruiert.«[89]

Trotzdem klingt in Vietts Text an manchen Stellen ein womöglich geschlechtsspezifisches Unbehagen mit der Waffe an. Wenn Viett von ihrem Schuss auf einen Polizisten in Paris erzählt, einem Ereignis, das wesentlich zu ihrem Ausstieg aus der RAF beitrug, distanziert sie sich plötzlich von den Geschehnissen: Ihr autobiografisches Ich verschwindet und mit ihm Vietts *Agency*: »Und dann nahm in der Nähe vom Place de Terneau die Geschichte ihren Anfang«.[90] Ihre Schilderung einer nahezu absurden Gewalttat erinnert an Albert Camus' Roman *Der Fremde,* in dem der Protagonist Meursault am algerischen Strand einen Araber erschießt und dabei von der Sonne abgelenkt wird, die sich in dessen Messer widerspiegelt.[91] »Ich starre versteinert auf ihn«, schreibt Viett, »er wird kleiner und kleiner, seine langsame Bewegung zur Pistole wischt wie ein Schatten über meine Augen. Dann fällt der Schuß. Ich habe geschossen.«[92] Man könnte darin das Leugnen einer bewussten Tat erkennen, eine ungenaue Erinnerung an einen sehr belastenden Moment (der französische Polizist war nach dem Schuss querschnittsgelähmt und erlag später seinen Verletzungen) und einen Versuch der Literarisierung. Möglich ist allerdings auch, dass sich hier doch einmal ein weibliches Unbehagen an der Waffengewalt, oder zumindest an der autobiografischen Rekonstruktion der Waffengewalt, zeigt.

85 Ebd., S. 155.
86 Marighella, Minihandbuch der Stadtguerilla.
87 Viett, Nie war ich furchtloser, S. 156.
88 Ebd., S. 193–221.
89 Pilzweger, Terroristische Selbstinszenierungen, S. 58.
90 Viett, Nie war ich furchtloser, S. 256.
91 Albert Camus, L'Étranger, Paris 1972 [1942].
92 Viett, Nie war ich furchtloser, S. 257.

Ein solches Unbehagen ist in Margrit Schillers Autobiografie viel offensichtlicher. Durch den ganzen Text hindurch ist Schiller mit der Tatsache beschäftigt, dass sie – wie sie sagt –, nicht in der Lage war, einen Schuss abzufeuern. Gleich auf der ersten Seite kommt Schiller zweimal auf ihre Bewaffnung zu sprechen. Über eine Schießerei mit der Polizei in Freiburg im September 1971, ab der nach Schiller gefahndet wurde, schreibt sie: »Ich war dabei gewesen, hatte aber selbst nicht geschossen.« Ein paar Zeilen später, wenn sie von ihrer ersten Verhaftung in Hamburg berichtet, heißt es dann: »Die Pistole, die ich seit kurzem hatte, steckte ich in meine Handtasche. Noch nie in meinem Leben hatte ich einen Schuß abgegeben […] Mit der Waffe fühlte ich mich sicherer, aber ich hoffte, sie nicht benutzen zu müssen«.[93] Schiller versteht die Waffe demnach pragmatisch, sie bietet ihr Schutz. Wie an einer späteren Stelle klar wird, ist Schiller mit ihrer Unfähigkeit zu schießen – wenn wir ihren aus der Rückschau geschriebenen Worten Glauben schenken wollen – deswegen so beschäftigt, weil sie die Anwendung von Gewalt für prinzipiell richtig hält. In der Schilderung ihrer Haftzeit reflektiert sie erneut über diese Unfähigkeit:

> *»Holger Meins hatte gefragt: ›Warum hast du nicht geschossen?‹ Ja, warum nicht? Konnte ich nicht oder hätte ich in einer anderen Situation gekonnt? Ich fand den Einsatz von Gewalt doch gerechtfertigt, warum setzte ich sie dann selbst nicht ein? War ich unfähig für den bewaffneten Kampf?«*[94]

Hier deutet sich der Gruppendruck an, zum Schießen bereit zu sein. Schießbereitschaft war, Marighella folgend, für das Selbstverständnis der RAF konstitutiv.[95] Schillers wiederholte Artikulation diesbezüglicher Selbstzweifel hatte – so meine Vermutung – einiges mit ihrer Geschlechtszugehörigkeit zu tun. Schiller konnte möglicherweise ihre bürgerliche Prägung nicht überwinden. Als Frau eine Waffe einzusetzen, hätte in diesem Fall einen allzu großen Tabubruch für sie dargestellt, so dass sich für sie eine Diskrepanz auftat zwischen dem, was sie theoretisch machen wollte, und dem, was sie praktisch tat und ihr möglich schien. Ein gegendertes Unbehagen mit der Rolle als bewaffneter Revolutionärin ist auch herauszuhören, wenn Schiller erzählt, wie sie fortan polizeilich gesucht wurde. Das Kapitel heißt »Die Tagesschau erklärt mich zum RAF-Mitglied.« Schiller beschreibt hier ihre Zugehörigkeit als einen medialisierten Vorgang, in dem sie selbst lediglich eine passive Beobachterin ist. Die Rede ist erneut von der »Schießerei« in Freiburg:

> *»Was das wirklich hieß, erlebte ich um 20 Uhr in der Tagesschau. Die Schießerei war eine der ersten Meldungen. Mein Foto starrte mich vom Bildschirm an, ich hörte wieder meine Personenbeschreibung und fühlte mich, als würde jemand aus dem Fernseher heraus auf mich zeigen. Mit einem Schlag war ich eine öffentliche Person«.*[96]

Schillers Distanzierung von ihrem medialisierten Bild steht im Gegensatz zu Dellwos schlichter Anerkennung seines Images und Kämpferstatus: »Ich habe schon in den 70er Jahren gesagt: Wenn du ein revolutionäres Subjekt suchst, musst du in den Spiegel schauen.

93 Schiller, Es war ein harter Kampf, S. 11; S. 11–12.
94 Ebd., S. 86.
95 Pilzweger, Terroristische Selbstinszenierungen, S. 50.
96 Schiller, Es war ein harter Kampf, S. 70; vgl. Bielby, Narrating the Revolutionary Self, S. 227–228.

Entweder du siehst es dort – oder eben nicht«.[97] Dellwo spricht hier zwar von seiner Selbstwahrnehmung und nicht von einer medialisierten Fremdwahrnehmung. Alles andere würde seinem selbstbewussten Gestus entgegenlaufen. Dass Schiller dagegen den Medien die Rolle zuweist, ihre Zugehörigkeit zur RAF festzustellen, zeugt womöglich von der Schwierigkeit für eine Frau, sich als Revolutionärin zu imaginieren und zu beschreiben – es fehlen die Bilder, die Metaphern, die Diskurse.[98] Schillers distanzierte Beschreibung verweist auf die viel größere Diskrepanz zwischen öffentlicher Fremdwahrnehmung und Selbstwahrnehmung im Fall revolutionärer Frauen in Anbetracht der misogynen und sexualisierenden Bilder, die ich eingangs beschrieben habe. Eine andere Interpretation wäre, dass Schiller damals plötzlich die Konsequenzen ihres Handelns bewusst wurden.

Schiller verbindet ihre Selbstdarstellung als nicht gewalttätige Frau mit einer Selbstinszenierung als Opfer einer patriarchalen Gesellschaft und eines gewalttätigen Staates.[99] Eine repressive Gesellschaft und ein gewalttätiger Staat waren für die radikale Linke die Feindbilder schlechthin, aber für Schiller ist diese Gewalt fast immer sexueller Art.[100] So beschreibt sie etwa »mit welch brachialer Gewalt meine Eltern mein Gefühlsleben und meine Sexualität unterdrückt hatten«. Und für die Zwangsernährung im Gefängnis während der Hungerstreiks der RAF wählt sie die Metapher der Vergewaltigung.[101]

Vietts und Schillers Autobiografien sind aufschlussreich, weil sie illustrieren, wie weibliche Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni über ihre Bewaffnung reflektierten, und wie sie sich – zum Teil mittels Fremddarstellungen und nicht ohne Schwierigkeit – ein Selbstbild als Revolutionärin zumindest autobiografisch vorstellen und aufbauen konnten.

Imaginationen der RAF-Frauen um 2008

In Uli Edel und Bernd Eichingers international vermarktetem Spielfilm *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) sowie in dessen Rezeption im *Spiegel* ist von solchen feministischen (Trotta und Sander) und autobiografischen (Viett und Schiller) Entwürfen bewaffneter Frauen nichts zu spüren. Der Film richtet sich allerdings an ein Publikum, für das sich die Geschlechterrollen sowie die Haltung zu Feminismus und Terrorismus erheblich gewandelt haben. Bewaffnete Frauen sind mittlerweile selbstverständlicher geworden, nicht zuletzt da sich Frauen seit 2000 in der Bundeswehr auch an der Waffe ausbilden lassen können. »Nicht nur im Fernsehkrimi greifen Kommissarinnen zum Schießeisen. Auch im wirklichen Leben geht die bewaffnete Beamtin Streife«, konstatiert Ute Kätzel.[102] Gleichzeitig haben RAF, die Bewegung 2. Juni und die Revolutionären Zellen aufgehört zu existieren: 1998 gab die RAF ihre Auflösung bekannt. Abschließend möchte ich am Beispiel von *Der Baader Meinhof Komplex* und seiner Rezeption diskutieren, ob die bewaffnete Linksterroristin heutzutage ihren Schrecken verloren hat und somit durchaus lustvoll imaginiert und rezipiert werden kann.

97 Dellwo, Das Projektil sind wir, S. 192.
98 Vgl. Colvin, Wir Frauen haben kein Vaterland.
99 Vgl. Jamie H. Trnka, Frauen, die unzeitgemäß schreiben. Bekenntnisse, Geschichte(n) und die Politik der Terrorismusliteratur, in: Inge Stephan/Alexandra Tacke (Hg.), Nachbilder der RAF, Köln 2008, S. 216–231.
100 Ebd.
101 Schiller, Es war ein harter Kampf, S. 32, S. 151.
102 Ute Kätzel, Die Mädchen fielen aus ihrer Rolle, taz, 25.10.1997, S. 11. Vgl. auch die Fotoreportage von Felix Zahn über Frauen in Schützenvereinen in diesem Heft.

Bei allem gesellschaftlichen Wandel garantiert die Frau mit Waffe immer noch erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit und bietet Kulturbetrieb und Medien Möglichkeiten anzüglicher Inszenierung. Während zu Zeiten einer aktiven RAF skandalisierende Darstellungen noch auf Gefühle der Bedrohung und Verunsicherung (durch den Terrorismus und, bei einigen, durch die Frauenbewegung) reagierten, fürchten wir uns heute in der Bundesrepublik nicht mehr vor Linksterroristinnen, wie Tanja Stelzer in ihrem Porträt dreier ehemaliger weiblicher Militante im *ZEITmagazin* 2007 konstatiert.[103] Trotzdem gilt immer noch, dass »women terrorists sell«, zumindest in einigen Medien. Dass zeigt die *Spiegel*-Titelgeschichte über *Der Baader Meinhof Komplex*. Große Aufmerksamkeit wird hier den Schauspielerinnen geschenkt, insbesondere Martina Gedeck und Nadja Uhl, die Ulrike Meinhof bzw. Brigitte Mohnhaupt darstellen. Dabei fällt auf, wie der Autor Dirk Kurbjuweit bemüht ist, die Schauspielerinnen durch Verniedlichung und Feminisierung von den brutalen Frauen, die sie im Film spielen, abzusetzen. Kurbjuweit berichtet, dass Gedeck Sommersprossen habe und beim Interview »mit einem Finger Milchschaum aus ihrer Tasse [tupft]«.[104] Uhl attestiert er eine damenhafte Höflichkeit und erwähnt gleich dreimal ihre Mutterschaft, die ihr als »Gleichgewicht« diene: »Nadja Uhl will in dieser Rolle ganz Frau bleiben, weiblich sein. Sie denkt an die Geburt, ›diesen martialischen Moment des Lebengebens‹. Vielleicht könne sie mit ›derselben Kraft auch Leben nehmen‹«.[105] Kurbjuweit spielt demonstrativ mit dem scheinbaren Paradox der bewaffneten Frau, die gleichzeitig Leben geben und nehmen kann: »Bald steht sie im Wohnzimmer Jürgen Pontos, und sie schießt ihm aus kurzer Distanz in den Kopf, und ihre Augen sind so kalt, und abends füttert sie ihr Baby.« Am Ende der Passage verwandelt er sie dann in ein konsumierbares Objekt der (männlichen) Begierde: »Sie lächelt, sie kann sehr schön lächeln«.[106] Nirgends erwähnt Kurbjuweit, dass Frauen in der RAF bedeutende Rollen spielten oder dass in den späten siebziger Jahren der Feminismus mit Linksterrorismus assoziiert wurde und umgekehrt. Sein Artikel enthüllt vielmehr seine eigene, unreflektierte Faszination für die bewaffnete Frau, die er auch bei seinen LeserInnen vorauszusetzen scheint.

Auch im Film wird das anzügliche Potenzial der bewaffneten Frau ausgeschöpft und das, obwohl die Filmemacher meinten, einen möglichst nüchternen und objektiven Film gemacht zu haben. Edel, so Kurbjuweit, »wollte einen Film machen über das, was wirklich war«, und Eichinger schaffe »weniger ein Kunst- als ein Geschichtswerk. Illustrierte Geschichte«.[107] Dabei mussten für den Film – ein Doku-Drama, das auf Stefan Austs gleichnamigem Buch aus dem Jahr 1985 basiert[108] – viele Leerstellen in der historischen Überlieferung gefüllt werden. Etliches musste erfunden werden, insbesondere natürlich Dialoge. Einer davon ist besonders aufschlussreich. Brigitte Mohnhaupt wird aus dem Gefängnis entlassen und trifft sich mit Peter-Jürgen Boock. Just in dem Moment, in dem Boock ihr eine Pistole überreicht

103 Tanja Stelzer, Die Waffen der Frau. Warum zur RAF erstaunlich viele Frauen gehörten. Begegnungen mit drei Terroristinnen, ZEITmagazin, Nr. 40, 27.9.2007, S. 36–44, hier S. 37.

104 Dirk Kurbjuweit, Bilder der Barbarei, Der Spiegel, Nr. 37, 8.9.2008, S. 42–48, hier S. 46.

105 Ebd., S. 47.

106 Ebd., S. 47.

107 Ebd., S. 45. Vgl. Chris Homewood, From Baader to Prada. Memory and Myth in Uli Edel's *The Baader Meinhof Complex* (2008), in: ders./Paul Cooke (Hg.), New Directions in German Cinema, London 2011, S. 130–148; Vojin Saša Vukadinović, The Baader Oedipus Complex, in: Terri Ginsberg/Andrea Mensch (Hg.), The Blackwell Companion to German Cinema, Oxford 2012, S. 462–482.

108 Stefan Aust, Der Baader Meinhof Komplex, München 1998 [1985].

und sie sie in ihren Hosenbund steckt, bittet sie Boock um Sex: »Fast fünf Jahre Knast«, sagt sie, worauf Boock antwortet: »Ist 'ne lange Zeit«. Mohnhaupt wird konkret: »So lange habe ich mit keinem Mann gefickt.« In der nächsten Szene dominiert sie Boock sexuell. Es ist die einzige Sexszene von RAF-Mitgliedern im ganzen Film.[109]

In der Szene, die die Entführung von Arbeitgeberpräsident Hans-Martin Schleyer nachstellt und damit den Anfang des Deutschen Herbstes inszeniert, handelt es sich nicht um reine Erfindung, sondern um eine Zuspitzung der Rolle der bewaffneten Frau. Die Szene beginnt damit, dass ein weibliches RAF-Mitglied (vermutlich Sieglinde Hoffmann) auf der Straße mit einem Kinderwagen spazieren geht. Dann sehen die ZuschauerInnen, wie ein rückwärts fahrendes Auto den Wagen rammt, in dem Schleyer sitzt. Die Kamera zoomt auf Schleyers erschrockenes Gesicht, dann wechselt die Perspektive, so dass wir nun mit Schleyer durch die Windschutzscheibe die Frau sehen, die sich jetzt über den Kinderwagen beugt, wohl um nach ihrem Baby zu sehen. Schleyer wirkt für einen kurzen Moment erleichtert, lächelt allerdings sichtbar nervös. Bei der nächsten Einstellung aus seiner Perspektive sehen wir, wie die Frau nun offenbar ihr Baby aus dem Kinderwagen hebt. Langsam dreht sie sich um. Anstatt eines Babys hält sie eine Maschinenpistole in der Hand und schießt nun gnadenlos aus nächster Nähe durch die Windschutzscheibe, bevor andere RAF-Mitglieder ebenfalls auf den Wagen feuern.[110] Laut den meisten Berichten, inklusive dem von Aust, wurde der Kinderwagen eingesetzt, um zusammen mit dem anderen Auto Schleyers Wagen zu stoppen. Der Kinderwagen wurde von keinem weiblichen RAF-Mitglied geschoben, sondern stand allein auf der Straße.[111] Dass eine Frau sich in der Geste einer Mutter über den Kinderwagen beugt und dann anstatt eines Babys ein Maschinengewehr herausholt, mit dem sie kaltblütig das Feuer eröffnet, ist die reine Fantasie der Filmemacher.[112] Neben der Zuspitzung des Paradoxes von Leben geben und nehmen wird hier die langlebige Vorstellung spezifisch weiblicher Hinterlist inszeniert, die schon in der Berichtererstattung über Susanne Albrechts Rolle bei der Ermordung Pontos so deutlich zutage trat.

Gleichzeitig bleibt auch im Film die zeitgenössische Debatte über den Feminismus, so Vojin Saša Vukadinović, »an unnamed conflict«.[113] Vukadinović interpretiert dies im Kontext der breiteren öffentlichen Erinnerung an die RAF in der BRD:

> *»Although the antifeminist component of this debate is no longer directly addressed within the context of publicly remembering the German Autumn – whether in 1997 or 2007 – the purported relationship of the RAF to feminism has not been suspended entirely within these memory cycles. Instead its articulation has undergone a transformation, whereupon the guilt and responsibility associated with leftist militancy has been detached from the register of feminism and – more carefully and yet in some way just as unscrupulously – imputed to the feminine: in effect, Femininism.«*[114]

109 Bielby, Violent Women in Print, S. 187. Vgl. Vukadinović, The Baader Oedipus Complex, S. 474.
110 Bielby, Violent Women in Print, S. 179.
111 Aust, Der Baader Meinhof Komplex, S. 486. Butz Peters, Tödlicher Irrtum. Die Geschichte der RAF, Frankfurt a. M. 2008 [2004], S. 403.
112 Vgl. Vukadinović, The Baader Oedipus Complex, S. 472–473.
113 Ebd., S. 469.
114 Ebd., S. 471.

Vukadinović zitiert aus Kurbjuweits Artikel, um seine These zu untermauern: »Mit Nadja Uhl«, so Kurbjuweit, »hält das schiere Töten Einzug, der Blutrausch, von Begründungen entkoppelt.«[115] In *Der Baader Meinhof Komplex* werden alle Frauen bis auf Ulrike Meinhof[116] sexualisiert, was Vukadinović als einen »conspicuous feature« des Filmes bezeichnet.[117] Das wird besonders deutlich in der Darstellung von Brigitte Mohnhaupt und Gudrun Ensslin. Ensslin etwa ist in voyeuristischer Perspektive in der Badewanne zu sehen, eine Szene, die viele Filmbesprechungen aufgriffen. »An erotic fascination of attraction and repulsion is«, so Vukadinović, »unmistakeably constructed vis-à-vis this ›radical chic‹ RAF, and is not surprisingly encoded across the actions and bodies of female characters.«[118]

Solche Feminisierung ist auch am Werk in der prominenten Verwendung des originalen Kinderwagens der Schleyer-Entführung im Deutschen Historischen Museum. Die Vitrine, die dem Linksterrorismus gewidmet ist, wird vom Kinderwagen dominiert. Der Kinderwagen ist auch eines der drei Objekte, die auf dem Cover des konzeptionellen Bandes des DHM *Gedächtnis der Nation* abgebildet ist.[119] Hier bleibt von der RAF-Terroristin nur eine gespenstische Ahnung übrig: Die abwesende Frau fungiert hier quasi als Allegorie; sie ist kein Individuum mehr.

Fazit

Die Verbindung von linksradikalen Frauen und Schusswaffen bietet von den 1970er Jahren bis ins 21. Jahrhundert provokantes und anzügliches Potenzial: Die bewaffnete Linksterroristin bietet eine Projektionsfläche für ambivalente männliche heterosexuelle Begierde und Angstlust. Gleichzeitig kann sie auch aus feministischer Perspektive als Symbol der Ermächtigung imaginiert werden. Nachgelassen hat in den letzten drei Jahrzehnten allerdings die Angst, die Bilder bewaffneter Terroristinnen in Deutschland hervorrufen (zumindest, solange die Frau weiß und nicht muslimisch ist). In den siebziger Jahren, als Geschlechterrollen erst allmählich aufgeweicht und verändert wurden und der Feminismus eben wegen dieser Veränderungen vielen als Bedrohung erschien, wurde die bewaffnete Linksterroristin als Warnung vor der Frauenemanzipation instrumentalisiert: (Männer-)Ängste vor dem Feminismus konnten auf sie projiziert werden. Heute ist der Spielraum für Geschlechterrollen viel breiter geworden und der Feminismus wird – zumindest von den meisten – als historisch überlebt erachtet. Dies hat zur Folge, dass die Figur der bewaffneten Linksterroristin viel weniger mit Angst als mit Lust und Neugier besetzt ist.

115 Kurbjuweit, Bilder der Barbarei, S. 47. Vukadinović, The Baader Oedipus Complex, S. 471–472.

116 Meinhof wird vor allem als typisch weibliches Opfer in diesem Film präsentiert, was wohl auf den Einfluss von Stefan Aust (und indirekt von Klaus Rainer Röhl, Meinhofs Exmann) zurückzuführen ist. Vgl. Sarah Colvin, Witch, Amazon, or Joan of Arc? Ulrike Meinhof's Defenders, or How to Legitimize a Violent Woman, in: dies./Watanabe-O'Kelly (Hg.), Women and Death 2, S. 250–272.

117 Vukadinović, The Baader Oedipus Complex, S. 472.

118 Ebd., S. 472.

119 Museumsverein des Deutschen Historischen Museums (Hg.), Gedächtnis der Nation. Geschichte und Geschichten des Deutschen Historischen Museums in Berlin, Berlin 2007.

Heutzutage ist es der internationale islamische Terrorismus, der als Bedrohung empfunden wird. Frauen mit Kopftuch und Waffe – verschleierte Selbstmordattentäterinnen gar – repräsentieren, zum Teil auf allegorische Art, das ›Böse‹ und ›Perverse‹ am internationalen islamischen Terrorismus. Dagegen sind weiße bewaffnete Linkterroristinnen der 1970er Jahre, die man kennt und die zur eigenen Geschichte gehören, fast schon beruhigend.[120]

120 Catriona Firth, Known (Un)knowns. Creating an Aesthetics of Knowledge in Recent Cinematic Representations of the RAF, ein Vortrag auf der 36. GSA-Konferenz in Milwaukee, Wisconsin, 4–7 Oktober 2012.