

■ CHRISTINA WHITE

Die Stille nach dem Schuss – Melodram oder Komödie?

Für die westdeutsche Regierung ist Rita Vogt eine wegen Mordes gesuchte Terroristin. Für die ostdeutsche Stasi, die sie in den frühen 80er Jahren untertauchen läßt, ist sie eine romantische Revolutionärin mit richtigen Ideen, die sie jedoch leider bislang mit falschen Mitteln zu verwirklichen versuchte. *Die Stille nach dem Schuss*¹ zeigt das notwendigerweise unauffällige Leben der Aussteigerin in einem kleinbürgerlich-spießigen DDR-Alltag, wobei der Zwang zum wiederholten Wechsel von Name, Identität und Biographie überraschende und für die Protagonistin durchaus verlustreiche Wendungen in die trügerische Idylle bringt. Ein abruptes Ende finden alle diese Versuche eines Neuanfangs, als die bundesrepublikanischen Behörden mit dem Fall der Mauer die Fahndung auf das Gebiet der DDR ausdehnen. Die Film-erzählung beruht auf den »wahren Geschichten« von Inge Viett und den neun anderen RAF-Mitgliedern, denen die Stasi neue Identitäten verschaffte. Auf jede historische Spezifität wurde allerdings verzichtet, nicht zuletzt, weil Inge Viett ihre Zustimmung zur ursprünglich geplanten Verfilmung ihres Lebens während der Vorarbeiten zurückzog. Statt dessen gibt es jetzt die fiktionale Figur Rita und ihre namenlose kleine Terrorgruppe.

Aus dem Stoff läßt sich etwas machen. Das Resultat des westdeutschen Regisseurs Volker Schlöndorff und des ostdeutschen Drehbuchautors Wolfgang Kohlhaase ist jedoch beim Publikum nicht sonderlich gut angekommen. Tatsächlich haben sich die

Filmemacher allzuviel vorgenommen. Es ist schlicht nicht möglich, sowohl die Geschichte des westdeutschen Terrorismus als auch die der zahlreichen kleinen Mühen, Schikanen, aber auch Freuden des DDR-Alltags in eineinhalb Stunden auszu-leuchten. Dank Kohlhaases Insider-Kenntnissen geraten die Bilder vom Leben in der DDR witzig und treffsicher, während die Geschichte des bundesdeutschen Terrorismus gravierende Ausblendungen aufweist. Trotz dieses eklatanten Ungleichgewichts lohnt es sich jedoch meines Erachtens, die filmischen Muster von *Die Stille nach dem Schuss* näher zu betrachten, um so genauer zu erkennen, wie dieser Film funktioniert, was ihm gelingt und wo die Vermischung verschiedener Genres zu Widersprüchen oder zumindest Uneindeutigkeiten führt. Dabei spiegelt die Uneindeutigkeit im Filmischen offenbar die Schwierigkeiten im Umgang mit zwei bis heute umstrittenen Kapiteln deutscher Geschichte wider.

Rita Vogt ist eine Reinkarnation von Schlöndorffs Katharina Blum. Schon 1975 in der Verfilmung der Böllschen Erzählung verband Schlöndorff einen süffisant distanzierenden Blick auf Institutionen und Autoritäten, die in das Leben der Menschen hineinregieren, mit einer melodramatischen Fabel vom verzweifelten Kampf eines aufrechten Individuums. Die respektable Bürgerin Katharina Blum wird unfreiwillig zur Terroristin. Rita kehrt diese Entwicklung um: Aus der linksradikalen Terroristin wird in der DDR eine respektable sozialistische Bürgerin, überzeugter vom Kommunismus als alle ihre ostdeutschen Bekannten. Auch in den filmischen Mitteln ähnelt *Die Stille nach dem Schuss* der *Verlorenen Ehre der Katharina Blum*. In beiden Filmen sind die männlichen Figuren, die den Staat und seine Insti-

1 *Die Stille nach dem Schuss*, D 1999, R: Volker Schlöndorff, B: Wolfgang Kohlhaase, Produktion: Babelsberg Film, Verleih: Bavaria Film International, 103 Minuten. Videofassung angekündigt.

tutionen repräsentieren, im Grunde böse Karikaturen, während die weibliche Heldin zu melodramatischer Identifikation einlädt. Sie ist »geradeheraus«, schnörkellos, eine vermeintlich realistische Figur. Deutlich steht bei dieser Polarisierung das unverwüstliche Geschlechterstereotyp Pate, wonach Männer kühlen Kopfes das entfremdete öffentliche Leben zu managen (und es zu verantworten) haben, während Frauen emotional und unmittelbar in der Privatsphäre agieren.

Ein Unterschied zwischen den beiden Filmen besteht allerdings darin, daß *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* klar die Täter (die Männer und ihre Institutionen) von den Opfern (Katharina und ihrer Mutter) scheidet, während *Die Stille nach dem Schuss* diese Grenze immer wieder ironisch überschreitet und so in Zweifel zieht. Damit vermeidet der Film eine Stigmatisierung seiner beiden Protagonisten, deren reale Vorbilder in der Boulevardpresse gemeinhin als »Bösewichter« figurieren: Die Terroristin Rita (Bibiana Beglau) und der Stasi-Funktionär Erwin Hull (Martin Wuttke) sind im Gegenteil die einzigen vielschichtigen Charaktere der Geschichte, sowohl aktive Subjekte als auch passive Objekte historisch-gesellschaftlicher Mächte.

Beide Filme sind vielfach als realistisches Melodram gelesen worden – allerdings mit unterschiedlichem Ergebnis. In der linksliberalen Presse wurde *Katharina Blum* seinerzeit dafür gelobt, einen subjektiven Blick auf die verhärteten Fronten der vom Terrorismus erschütterten Bundesrepublik zu werfen und politisch entschieden gegen die hysterische Terroristenhate des Staates und der Medien Stellung zu beziehen. Wohl nicht zuletzt deshalb wurde *Die verlorene Ehre* einer der ganz wenigen

kommerziellen Erfolge des Neuen deutschen Films. Überspitzungen, etwa bei der Inszenierung der Terroristenjäger oder in der kitschig-ironischen Beerdigungsszene am Ende des Films, konnten bei der großen Mehrheit der ZuschauerInnen keineswegs den Eindruck zerstören, es mit einem realistischen Film zu tun zu haben.

Dagegen gilt *Die Stille nach dem Schuss* vielen als ein verfehltes Melodram, dem es an historischer Evidenz fehle, das also gewissermaßen nicht »realistisch« genug sei. Etliche Kritiker haben angemahnt, daß der Film klarer hätte Position beziehen müssen für oder gegen die Stasi bzw. die Gesellschaft der DDR. Auch Inge Viett ging davon aus, daß der Film realistisch zu sein habe, wenn sie damit drohte, Schlöndorff und Kohlhaase zu verklagen, weil sie ihre Geschichte »gestohlen« und sie dann in unzulässiger Weise »entstellt« hätten. Übrigens verwahrte sie sich insbesondere gegen die Darstellung der DDR und die kleinen Seitenhiebe des Films auf die Spießigkeit des Arbeiter- und Bauernstaates. Dagegen gefiel Inge Viett die melodramatisch in Szene gesetzte Tatjana-Figur, Ritas lesbische Freundin und zeitweilige Geliebte, die ihr sehr realistisch erschien bzw. der realen Frau ähnlich, der diese Figur nachempfunden ist. Gleich mehrere RezensentInnen störte die Episodenhaftigkeit des Films: Man könne sich als Zuschauer gar nicht in das bewegende Schicksal der Heldin einfühlen, bekomme statt dessen immer wieder bloß Versatzstücke geliefert. Es sei »ein kühler Film«², in dem »das Zeichen obsiegt über die Empfindung«³ und dem es im Gegensatz zu Breloers Fernseh-Doku-Drama *Todesspiel* an »Identifikationswerten« mangele.⁴

Daß ein Film über Terrorismus und

2 Fritz Göttler, *Die Idylle und der Terror*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 14.9.2000, S. 18.

3 Georg Seeßlen, *Zweierlei Wahn*, in: *Die Zeit*, 14.9.2000, S. 57.

4 Dies impliziert zumindest der Vergleich von Veronika Rall, *Hollywood hätte es anders gemacht*, in: *Frankfurter Rundschau*, 13.9.2000, S. 25.

DDR-Alltag vor allem nach seinem vermeintlichen Realismusgehalt beurteilt wird, unterstreicht die Schwierigkeiten des historisch-politischen Films als Genre. Was nämlich jeweils unter ›Realität‹ und ›Realismus‹ verstanden wird, hängt ganz wesentlich vom Publikum ab. Die ZuschauerInnen haben ihre Erwartungen sowohl in Hinblick auf die inszenierte Vergangenheit als auch bezüglich der Gesetzmäßigkeiten eines filmischen Genres. In doppelter Hinsicht entscheiden sie, was ihnen glaubwürdig erscheint.⁵ Statt zu erörtern, wie realistisch oder unrealistisch *Die Stille nach dem Schuss* ist, halte ich es allerdings für ergiebiger, nach der Repräsentation zu fragen: Wer wird wie dargestellt und mit welchem Effekt?

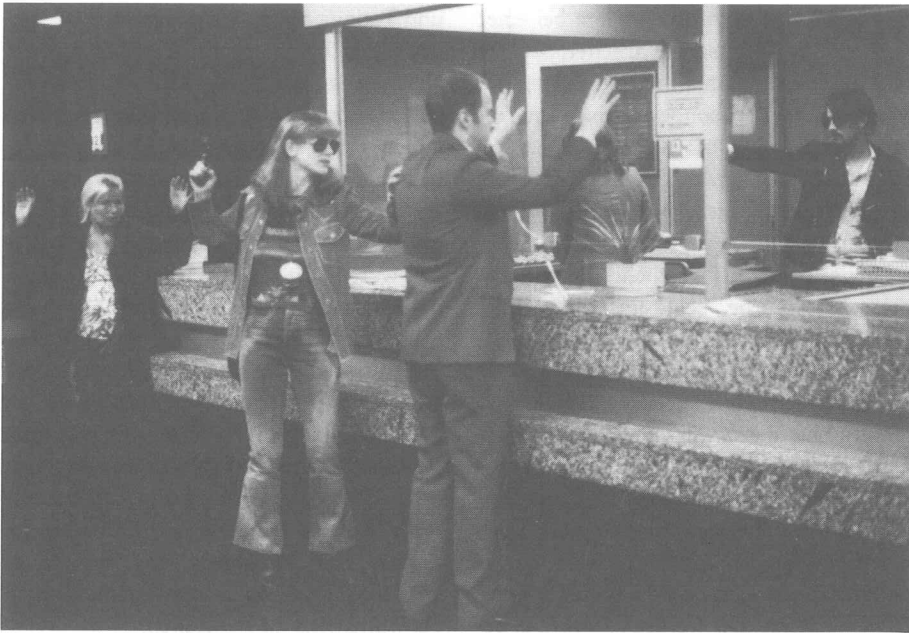
In den Augen vieler ZuschauerInnen versagt der Film als Melodrama, weil er unsere Empathie nicht auf den erprobten Wegen konventioneller Filmerzählungen von den Guten gegen die Bösen, den Opfern und den Tätern führt. Es fragt sich, ob dieses Versagen dem Film – Schlöndorffs Absichten zum Trotz – nicht sehr zugute kommt. Eine strikte Identifikation mit den TerroristInnen (oder eine klare Abneigung) sowie einseitige Parteinahme für oder gegen »die« DDR würde die Komplexität der fikionalisierten Vergangenheit zwangsläufig verfehlen. Und so sind denn auch für mich die nicht-ironischen, konventionell melodramatischen Momente des Films zugleich seine mißlungensten. Tatsächlich funktioniert der Film am besten, wenn man ihn als eine Komödie sieht und zugleich als einen nahezu dokumentarischen Zugang zu der Biographie einer außergewöhnlichen Figur (Rita), deren persönliche Geschichte durch den Kalten Krieg zwischen BRD und DDR geprägt wurde.

Wohl um auf keinen Fall die Bilder der sensationslüsternen westdeutschen Massenmedien zu reproduzieren, die in den 1970er Jahren den Linksterrorismus gleichzeitig bekämpften und anheizten, hält Schlöndorff im ersten Drittel des Films eine gewisse Distanz zu seinen gewaltbereiten Heldinnen und Helden. Die Banküberfälle, Gefängnisausbrüche und Grenzübertritte, wie sie für die RAF typisch waren, werden in kurzen Einstellungen gezeigt, die den Zuschauer daran hindern, sich emotional allzu sehr in die TerroristInnen oder ihre Opfer hineinzusetzen. Begleitet von einem Schlaflied beginnt der Film mit einem Bankraub, der an Fritz Teufels *Märchen aus der Spaßgerilja*⁶ oder die folkloristischen Abenteuer eines Robin Hood erinnert. Aber der fröhliche Populismus der Gruppe wandelt sich schnell zu knallharter Gewalt und abstrakten dogmatischen Phrasen, wodurch die Mitglieder mehr als Zerrbilder erscheinen denn als realistische Figuren, allerdings ohne daß der Film daraus eine Pointe zöge.

Distanz und eine gewisse Portion Ironie sind geeignet, ein Thema in Szene zu setzen, dessen filmische Präsentation vielleicht zum Scheitern verurteilt ist, egal wie es angefaßt wird. Doch in der *Stille nach dem Schuss* gerät die Darstellung des westdeutschen Terrorismus nicht nur deshalb so unernst, weil seine Geschichte allzu sehr verkürzt wird, sondern auch, weil die knappen Passagen nichts über die Motive und Ziele der TerroristInnen mitteilen. In den Szenen mit Ritas Gruppe werden lediglich Klischees von der Bewegung 2. Juni und der RAF aufgeboten. Dabei sind diese weder komisch noch sonderlich dramatisch. Georg Seeßlen hat zu bedenken gegeben, ob die Aneinanderreihung von Zeichen – »das Bild eines Italowestern, ein

5 Schlöndorff und Kohlhaase lassen bewußt Interpretationsspielräume. Das am Ende auf der Leinwand erscheinende Epigramm besteht auf einer ambivalenten Erzählhaltung: »Alles ist so gewesen, nichts war genau so.«

6 Fritz Teufel/Robert Jarowoy, *Märchen aus der Spaßgerilja*, Bremen 1980.



95

Revolutionäre Geldbeschaffung

Zeitungsausschnitt, der die Ermordung Benno Ohnesorgs zeigt, Jimi Hendrix, ein Marx-Gipskopf, eine Ton-Steine-Scherben Platte, Che Guevara, eine Haschischpfeife, Ho Chi Minh, Flugblätter, ein Kriminalroman – dazu ›Street Fighting Man‹ von den Stones« – eventuell eine »semiotische Distanzierung« enthalte, die signalisieren sollte, daß damals durch die Phrasen und Gesten niemand mehr zu den Menschen vorgedrungen sei.⁷ Es scheint, als hätten Schlöndorff und Kohlhaase über diese gesellschaftliche Aufbruchphase nicht mehr zu sagen, als daß man damals irgendwie links gewesen sei. Solange nicht erzählt wird, welche Bedeutung gewisse Attitüden und Pop-Ikonen erlangten, erregt ihr bloßes Zitat bestenfalls nostalgische Reflexe. Bei aller Oberflächlichkeit des Films dient diese Kette linker Symbole jedoch einem erzählerischen Zweck und deutet auf einen Widerspruch innerhalb der außerparla-

mentarischen Opposition hin: Ihre Politik war untrennbar mit einer lust- und konsumorientierten Popkultur verbunden, und der Pop und seine Fetische stammten aus der sogenannten imperialistischen US-amerikanischen Massenkultur oder lebten von einer Exotisierung der Revolutionen in der Dritten Welt. Die zweite Hälfte des Films zeigt, wie widerwillig die meisten der TerroristInnen auf solche bourgeoisen Freuden verzichteten.

An dieser Stelle bietet sich ein Vergleich mit Margarethe von Trottas *Die Bleierne Zeit* an. Auch hier finden wir, was Barton Byg zurecht als »cinematic shorthand« kritisiert: Der Bruchteil einer Phrase – »Bomben schmeissen« – steht für die gesamten Aktionen der Rote Armee Fraktion. Allerdings geht es diesem Film auch nicht vorrangig um die RAF. Anhand des spannungsreichen Verhältnisses zweier Schwestern, von denen die eine in den

7 Seeßlen.

Untergrund geht und die andere bei einer feministischen Zeitschrift arbeitet, bemüht er sich vielmehr um eine Abgrenzung der westdeutschen Frauenbewegung vom Terrorismus. In ähnlicher Weise reduziert *Die Stille nach dem Schuss* die eine Geschichte, um eine andere, bisher unbekannte zu erzählen: Nachdem der Terrorismus jahrzehntelang nur aus westlicher Perspektive beleuchtet wurde, zeigt uns dieser Film nun die Faszination der DDR für den bundesrepublikanischen Terrorismus.⁸

Die klischeehaft verkürzenden Repräsentationen des westdeutschen Terrorismus werden in der *Stille nach dem Schuss* allerdings in der Regel weder durch feinfühliges Schauspielerei kompensiert noch mit dem gleichen Augenzwinkern dargeboten wie die stereotype Darstellung der DDR-Tristesse. Die wenigen Szenen, in denen dies geschieht, gehören denn auch zu den besten des Films: Etwa wenn die Ähnlichkeiten im linken Gehabe zutage treten, als sich der Wortführer der Terrorgruppe und der Stasi-Offizier bei einem als Familientreffen getarnten Grillabend über dem Lob für Bratwürste und ostdeutsches Bier näher kommen. Obwohl der Witz hart das Klischee streift, ist er doch zugleich eine ironische Fußnote zum Versuch der Stasi, westdeutsche TerroristInnen in den Schoß der großen kleinbürgerlich-kommunistischen Familie heimzuführen.

Der Film macht sich über die DDR und ihre Institutionen vor allem dadurch lustig, daß er Figuren vorführt, die den Staat mit mehr oder weniger großer Ernsthaftigkeit verkörpern. Seine Pointen gewinnt er aus der Grobschlächtigkeit eines Systems, das nur die Kategorien »richtig oder falsch«, »schwarz oder weiß« kennt. So will etwa ein paternalistischer Volkspolizist Rita

und Tatjana rügen, weil sie ihren Trabi gegen einen Baum gefahren haben, und sie gleichzeitig für ihre vermeintlich vorbildliche sozialistische Selbstkritik loben. »Was haben wir falsch gemacht?«, fragt er die beiden Frauen. Und die, unsicher, welche Antwort hier wohl gefragt sei: »Wir sind gegen einen Baum gefahren?« »Richtig – das war falsch.« Auf andere Weise spielt der Film mit dem latenten Rassismus in der DDR. Ein General und der Stasi-Offizier Hull warnen Rita und ihre Genossen davor, sich nach Angola abzusetzen: Da seien die Leute doch schwarz. Das Erschrecken des Zuschauers über diesen Satz löst sich in ein Schmunzeln auf, wenn sich herausstellt, daß die beiden DDR-Offiziellen lediglich bedacht haben, wie schwer es weißen Europäern fallen dürfte, sich in Schwarzafrika zu verstecken.

Im Gegensatz zu den humorvoll gezeichneten Repräsentanten der DDR wird die Heldin des Films nicht stilisiert. Wie einst Angela Winkler in der Rolle der beharrlichen Katharina Blum ist Bibiana Beglau die ideale Besetzung für die resolute Rita. Sie verleiht dieser Figur eine ganz unpathetische Leidenschaftlichkeit und ein ausgeprägtes Mitgefühl, das erklärt, was die episodenhafte, distanzierte Filmerzählung über den Alltag in der DDR nicht erklären kann: Was Rita nämlich für den Sozialismus – selbst noch in seiner biedersten Form – einnimmt. Ohne je Bekenntnisse abzugeben oder Reue zu zeigen, womit so viele andere weibliche Film-Outlaws Bekehrungsfähigkeit signalisieren müssen, spielt Beglau die Rita als eine souveräne Frau, die sich treu bleibt und sich von keiner noch so großen Erschütterung aus der Bahn werfen läßt. Auch wenn die Erzählung nahelegt, daß Rita aussteigt und in

8 *Die Stille nach dem Schuss* ist nicht der erste Film, der diese Perspektive einnimmt. Vor ihm tat das schon *Raus aus der Haut* (R und B: Andreas Dresen, ORB 1997), und auch er wählte die Form der Komödie für diesen Blick von der anderen Seite.



97

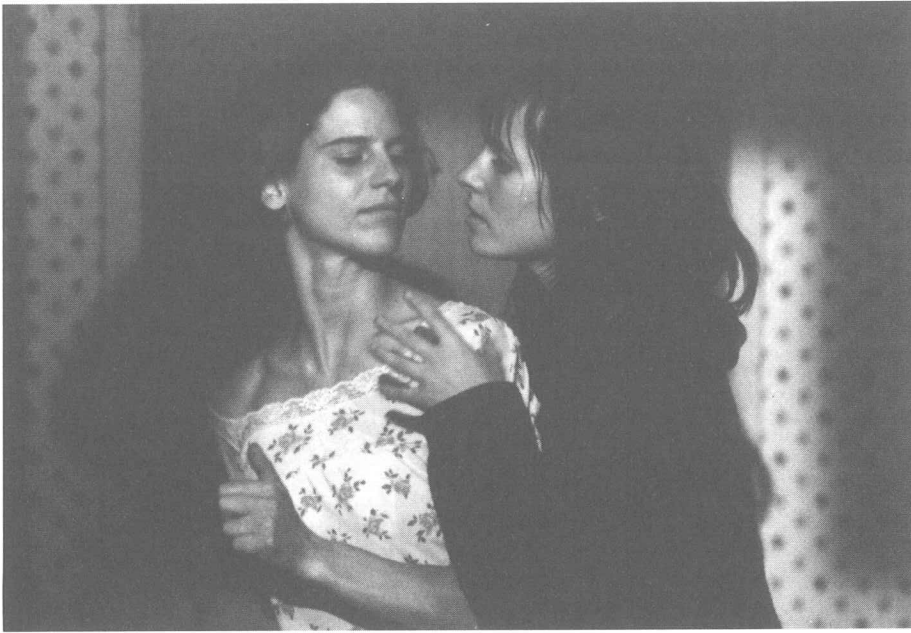
Starke Heldin: Bibiana Beglau als Ex-Terroristin Rita Vogt

der DDR bleibt, weil ihr Freund eine andere Frau aus der Gruppe zu seiner Geliebten gemacht hat: die Charakterstärke der Figur läßt andere Motive vermuten.

Hierin unterscheidet sich ein von vielen gemeinsam hergestellter Film vom literarischen Text eines einzigen Autors: Handlungsverlauf, Dialoge, Darstellung, Regie, Kamera und Filmmusik können Spuren in verschiedene, sogar entgegengesetzte Richtungen legen. In diesem Film erscheint die erzählte Geschichte äußerst konventionell und reichlich unfeministisch: Weil sie sich in einen Revoluzzer verliebt, schließt sich eine junge Frau einer Terrorgruppe an; als er sie betrügt, schwört sie dem Terrorismus ab; und am Ende ist sie froh, wenn ein hübscher junger Naturwissenschaftler mit Karriereambitionen sie fragt, ob sie nicht seine Frau und die Mutter seiner Kinder werden möchte. Doch die Souveränität und Unbestechlichkeit, die Beglau der Rita-Figur verleiht, erzählt eine ganz andere Geschichte als das Drehbuch. Im Vergleich zu Rita ist der

smarte Verlobte ein unreifer Junge, der mit aller Mühe versucht, zum Mann zu werden, und dafür auf die allergängigsten Geschlechterstereotype zurückgreifen muß. Dagegen wirkt Ritas mit einem herzhaften Lachen gefaßter Entschluß, in einem weiteren »neuen Leben« quasi die Bastion der Weiblichkeit – Ehe und Mutterschaft – für sich zu erobern, wie eine bewußt gewählte Option, die ihr nach dem tödlichen Schuss auf einen Polizisten um so verlockender erscheint. Die verschiedenen Lieben, inklusive einer lesbischen Beziehung, die sie alle mit großem Engagement eingeht, widersprechen dem wohlbekanntem Cinderella-Syndrom, demzufolge eine Frau nur durch die eine große romantische Liebe gerettet werden kann.

Darüber hinaus gibt es eine ironische Spannung in der Rita-Figur. Angesichts dessen, daß sie durch ihre eigenen Entscheidungen wie durch die politischen Verhältnisse, insbesondere die Pläne der Stasi, gezwungen wird, immer wieder neue Identitäten anzunehmen (und Liebgewonnenes



Schwaches Melodram: Rita und Tatjana

hinter sich zu lassen), erscheint ihre Gemütsruhe geradezu ätherisch. Darin erinnert sie ein bißchen an Faßbinders Anti-Heldinnen, an die »Terroristin« Mutter Küster etwa, deren tragischer Irrtum darin besteht, daß sie das allgemeine Gerede von humanistischen Werten wörtlich nimmt. Allerdings ist Rita eher eine Heldin als eine Anti-Heldin. Erheblich reflektierter als Faßbinders Protagonistinnen ist sie keineswegs so naiv und unschuldig, wie viele RezensentInnen behaupteten. Vielmehr erscheint sie als eine außergewöhnlich ungebundene Persönlichkeit, die weder mit ihren eigenen Entschlüssen und deren Konsequenzen noch mit den »Schicksalsschlägen«, die sie hinnehmen muß, lange hadert.

Nach einem hektischen Auftakt baut der Film über Ritas sehr spezielle und intensive Beziehungen, insbesondere zu ihrer Arbeitskollegin Tatjana, aber auch zu dem fürsorglich-autoritär ihre Tarnung organisierenden Stasi-Offizier Erwin Hull, Schritt für Schritt eine melodramatische Spannung

auf. Und es sind wiederum gerade die melodramatischen Passagen, in denen auch die Bilder vom Alltag in der DDR allzu klischeehaft ausfallen. Während der Film zum Beispiel relativ sachlich konstatiert, daß sich die Terroristen mitunter heftig betrinken, wird Tatjanas Alkoholismus so rührselig und mitleidheischend in Szene gesetzt wie in einer Fernsehschmonzette. Es fragt sich, warum der Film diese Episoden so ohne jede ironisch-kritische Distanz erzählt, wenn er doch sonst Humor beweist. Etwa wenn Tatjana wieder einmal zuviel getrunken hat und die Kamera die knallbunten Schuhe der Sängerin einfängt, die mit ihrer schmierigen Band bei einem Disco-Abend für die Fabrik-Belegschaft aufspielt. Doch statt den tragikomischen Effekt dieser Nahaufnahme weiterzutreiben, gleitet der Film ein weiteres Mal ins Klischee ab und zeigt, wie die zwei Frauen, von deren Gefühlen füreinander die ArbeitskollegInnen nichts ahnen, enthemmt vom Alkohol leidenschaftlich miteinander tanzen. Die gewisse Portion

Selbstironie, die Schlöndorff und Kohlhaase den männlichen Vertretern der offiziellen Staatsdoktrin zubilligen, fehlt Tatjana fast ganz. Sie bleibt in ihrem Elend gefangen.

Ganz anders ihr Vater, der lediglich für einen kurzen scharfsinnigen Kommentar ins Bild rückt. Solche Nebenfiguren und kleinen Szenen am Rande sind brilliant: Schnapschüsse eines Querschnitts durch die ostdeutsche Bevölkerung, liebevolle Milieubeobachtungen irgendwo zwischen witzigem Stereotyp und authentischer Rekonstruktion. Jenseits des gefälligen Melodrams um Ritas Beziehung zu Tatjana wird der Film so zu einem Bilderbogen über die letzten Jahre der DDR. Es sind diese dokumentarischen und epischen Elemente, die den Film auch historisch interessant machen.

Vielleicht ist eine selbstkritische Anmerkung nötig zu meiner ausgesprochenen Sympathie für einen humorvollen filmischen Umgang mit der DDR-Vergangenheit: Der Einsatz von Übertreibung und Ironie in Schilderungen des Alltags in Ostdeutschland hat derzeit Konjunktur. Komödien wie *Sonnenallee*⁹ und *Helden wie wir* kommen beim Publikum zehn Jahre nach dem Mauerfall erheblich besser an als Melodramen, man denke nur an Margarete von Trottas schwerfällig bemühten Vergangenheitsbewältigungsversuch *Das Versprechen*. Natürlich gibt es auch immer wieder ablehnende Stimmen, die hinter der Komik Verulkung oder Verharmlosung erlittenen Unrechts wittern. Doch abgesehen davon, daß der Verzicht auf einen unvermeidlich tragischen Ausgang der Geschichte keineswegs gleichbedeutend mit Klamauf ist, transportieren Komödien die Botschaft, daß das Leben in der DDR nicht nur unerfreulich und die DDR-BürgerInnen keineswegs bloß Opfer waren. (Und

gerade die Schwächen dieser Filme waren geeignet, eine öffentliche Debatte über eine angemessene Repräsentation der DDR zu entfachen.) Autor Wolfgang Kohlhaase, der 1967 das Drehbuch zu dem die Generationen versöhnenden, gründungsmythologischen DDR-Filmklassiker *Ich war 19* schrieb, hat bis zur *Stille nach dem Schuss* einen weiten Weg zurückgelegt. Über dreißig Jahre später entwickelt er eine pointierte Kritik, die jedoch erkennbar voller Sympathie steckt. Vielleicht hat er sich in einer Nebenfigur selbst ins Spiel eingeschaltet. Da ruft ein Fabrikarbeiter einigen Kolleginnen, die sich auf das Zickigste streiten, begütigend zu: »Ich lieb euch alle« und grinst dazu schelmisch.

Angesichts von Ritas starker Persönlichkeit und der gelegentlichen Leichtigkeit des Films ist es um so bedauerlicher, daß der Heldin das tragische Ende der Femme fatale nicht erspart bleibt. Allerdings hat dieses Ende hier noch eine andere Funktion als bloß die, eine gegen die gesellschaftliche Ordnung rebellierende Frau nicht mit dem Leben davonkommen zu lassen: Ostdeutsche Polizisten erschießen Rita, als sie den selbstmörderischen Versuch unternimmt, auf einem gestohlenen Motorrad eine Straßensperre zu durchbrechen. Doch hier geht es nicht um den Schießbefehl des DDR-Grenzschutzes. Die schießenden Polizisten unterstehen inzwischen der westdeutschen Regierung und sind an der Großfahndung beteiligt, die verhindern soll, daß die Ex-Terroristin Rita Vogt entkommt, nachdem die deutsch-deutsche Grenze offen ist. Mit den Tönen des Deutschlandliedes im Hintergrund unterstreicht diese Schlußsequenz, daß letztlich jede Staatsmacht im Kern gewalttätig ist. Gleichzeitig erinnert sie an Ritas tödlichen Schuss auf den sie auf einem Motorrad

9 Vgl. Thomas Lindenberger, *Sonnenallee* – ein Farbfilm über die Diktatur der Grenze(n), in: Werkstatt*Geschichte* 26, 2000, S. 87-96.

verfolgenden Polizisten und verweist damit auf einen Zirkel der Gewalt.

Alle Kritik an der *Stille nach dem Schuss* und anderen Spielfilmen über den westdeutschen Terrorismus sollte FilmemacherInnen nicht entmutigen, schwierige Kapitel der deutschen Geschichte weiterhin in populären Genres – sowohl Komödien als auch Melodramen – zu bearbeiten, und das Publikum nicht davon abhalten, sich solche Filme anzuschauen. Historisch brisante Stoffe versprechen allemal interessanter zu werden als die vermeintlich ewig-menschlichen Beziehungsgeschichten in der »neuen deutschen Komödie« der 90er Jahre. Gegen eine etwas avantgardistischere Ästhetik wäre dabei grundsätzlich nichts einzuwenden, sie ist jedoch noch keine Garantie für eine differenziertere Sicht. Das zeigt zum Beispiel der ästhetisch durchgehend gelungene allerneueste deutsche Film über die Geschichte des Terrorismus: Christian Petzolds *Innere Sicherheit* erzählt von den Konflikten zwischen einem Terroristenpaar der »Dritten Generation« und ihrer Teenager-Tochter in unserer Gegenwart. Obwohl nicht mit Handkamera gedreht, ähnelt er in seiner Bildersprache den dänischen Dogma-Filmen und dem derzeitigen Trend zu einem neuen naiven Realismus in Frankreich. Nichts wird stilisiert und überspitzt, scheinbar »natürliche« Szenen erzählen von einem allseits bekannten, »realistischen« Melodrama – dem kleinfamilialen Generationskonflikt. Bedauerlicherweise kommt dieser Film jedoch historisch noch unspezifischer und unpolitischer daher als *Die Stille nach dem Schuss*. Zur Erklärung des Terrorismus hat Petzold nichts anderes anzubieten als den Gemeinplatz, demzufolge einige Menschen ihre bürgerlichen Familienkonflikte mit Gewalt austragen. Als einzige »terroristische« Aktion wird ein Banküberfall gezeigt, der jedoch gerade nicht politisch bzw. idealistisch, sondern allein dadurch motiviert wird, daß dem Terroristenpaar

das Geld ausgegangen ist. Als Botschaft verkündet *Innere Sicherheit*, daß der westdeutsche Linksterrorismus innerhalb der gegenwärtigen unpolitischen Jugend, deren Popmusik keinerlei gesellschaftskritischen Anspruch mehr erhebt, keine »vierte Generation« finden werde. Der Film schlägt sich auf die Seite dieser Teenager und unterschlägt die politische Geschichte von deren Eltern.

Eine letzte Beobachtung zum Schluß: In den aktuellen Filmen über die Geschichte des westdeutschen Linksterrorismus bleibt ein Aspekt ausgeblendet, der in allen früheren Filmen, ob zentral, beiläufig oder rätselhaft, noch in Szene gesetzt wurde: die Auseinandersetzung der TerroristInnen mit den Väter-Tätern der NS-Zeit. Fast scheint es, als würde sich nach den mittlerweile zahlreicheren und zum Teil höchst eindrucksvollen populären filmischen Repräsentationen des Holocaust kein Regisseur mehr trauen, dieses Thema gleichsam am Rande mit zu behandeln. Eine solche Entkoppelung der Narrative leistet indes einer Entpolitisierung der Geschichte des Terrorismus weiteren Vorschub.

(ÜBERSETZT VON ULRIKE WECKEL)