Baader, Vesper und Ensslin im Kino

Terrorismus und memoria in Markus Imhoofs *Die Reise* (1986),
Margarethe von Trotta's *Die bleierne Zeit* (1981) und Andres Veiel's *Wer
wenn nicht wir* (2011)

*Baader, Vesper and Ensslin at the movies. Terrorism and memoria in Markus
Imhoof's Die Reise (1986), Margarethe von Trotta's Die bleierne Zeit (1981)
and Andres Veiel's Wer wenn nicht wir (2011)*

*Baader, Vesper et Ensslin au cinéma. Terrorisme et memoria dans Die Reise
(1986) de Markus Imhoof, Die bleierne Zeit (1981) de Margarethe von Trotta et
Wer wenn nicht wir (2011) d'Andres Veiel*

Julian Reidy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2285>

DOI : 10.4000/germanica.2285

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 décembre 2013

Pagination : 163-179

ISBN : 9782913857322

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Julian Reidy, « Baader, Vesper und Ensslin im Kino », *Germanica* [Online], 53 | 2013, Online erschienen
am: 30 Dezember 2016, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : [http://journals.openedition.org/
germanica/2285](http://journals.openedition.org/germanica/2285) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2285>

Baader, Vesper und Ensslin im Kino

Terrorismus und *memoria*
in Markus Imhoofs *Die Reise* (1986),
Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* (1981)
und Andres Veiels *Wer wenn nicht wir* (2011)

Julian REIDY

Thomas-Mann-Archiv, Zürich

Leben ist narrativ, nicht biologisch.

Felix Ensslin

Bernward Vespers 1977 posthum erschienener ‚Romanessay‘ *Die Reise* wird zumeist der sogenannten ‚Väterliteratur‘ zugeordnet, die in jüngster Zeit durch die Forschung neu evaluiert wird¹. Der Text hat eine problematische Rezeptionsgeschichte: Oft versuchte die Literaturwissenschaft, Vesper, den Sohn des Nazi-Dichters Will Vesper und Ex-Verlobten Gudrun Ensslins, in die Nähe des Linksterrorismus beziehungsweise eines durch Jürgen Habermas sprichwörtlich gewordenen ‚linken Faschismus‘² zu rücken. Frederick A. Lubich beispielsweise glaubte in der *Reise* nachgerade eine „Konversion von der extremen politischen Rechten zur extremen politischen Linken“ wahr-

1. — Siehe hierzu Julian Reidy, *Vergessen, was Eltern sind. Relektüre und literaturgeschichtliche Neusituierung der angeblichen Väterliteratur*, Göttingen, V & R unipress, 2012.

2. — Jürgen Habermas, *Protestbewegung und Hochschulreform*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008, S. 148.

zunehmen, mithin „nicht eine Befreiung von der Vergangenheit [...], sondern vielmehr ihre Rekapitulation unter ideologisch umgekehrten Vorzeichen“³: Der als Kind durch den Vater rechtsradikal indoktrinierte Vesper geriere sich in seiner literarischen Abrechnung mit der Elterngeneration als ‚linker Faschist‘. Ähnlich, wenn auch nicht ganz so plakativ, äußerte sich Gerd Koenen in seiner nach wie vor als Standardwerk zu bezeichnenden Studie über das Beziehungsdreieck Vesper-Baader-Ensslin. Anhand der *Reise* diagnostiziert er „in den scheinbar radikalsten politischen Gegenoptionen“, welche die 68er-Bewegung entwarf, „nicht wenige der alten Wahn- und Zwangsvorstellungen der Weltkriegsperiode“⁴. Eine weitere Belegstelle für diese Sichtweise findet sich bei Michael Schneider, der in *Die Reise* der „Dynamik nach ein [...] totalitäres Fühlen“ dargestellt sieht, „in dem die psychische Erbschaft des Nazi-Vaters durchgeschlagen ist“⁵ – und noch in jüngster Zeit postulierte Ralf Zschachlitz, dass die in der *Reise* formulierten „Widersprüche [...] sich bei genauerem Hinsehen als Kontinuitäten erweisen“⁶. Dass diese Interpretationen von Vespers im schlimmsten Falle *rhetorischen* Verfehlungen (*Die Reise* hat unbestritten polemische Züge) als Manifestationen eines irgendwie in Form eines ‚Linksfaschismus‘ fortbestehenden deutschen Faschismus – als Manifestationen einer politischen *Praxis* – fragwürdig sind, habe nicht nur ich an anderer Stelle ausgreifend nachzuweisen versucht⁷.

Im Folgenden soll es nicht darum gehen, die bereits geleistete kritische Analyse dieser sich hartnäckig haltenden Lesart der *Reise* nochmals aufzuarbeiten. Vielmehr möchte ich zeigen, inwiefern das Medium Film an einer simplizistischen Rezeption der *Reise* bezie-

3. — Frederick Alfred Lubich, „Bernward Vespers *Die Reise*. Von der Hitler-Jugend zur RAF. Identitätssuche unter dem Fluch des Faschismus“, in: *German Studies Review* 1987, 10, 1, S. 69-94, hier S. 77.

4. — Gerd Koenen, *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Frankfurt am Main, Fischer, 32009, S. 312.

5. — Michael Schneider, „Über die Aussen- und Innenansicht eines Selbstmörders. Notwendige Ergänzungen zu Bernward Vespers *Die Reise*“, Ders., *Den Kopf verkehrt aufgesetzt oder die melancholische Linke*, Darmstadt und Neuwied, Luchterhand, 1981, S. 72.

6. — Ralf Zschachlitz, „Akzeptieren des Widerspruchs als oberstes Prinzip“. Bernward Vespers Romanessay *Die Reise* als Dokument einer Befindlichkeit um 68“, in: *Cahiers d'Études Germaniques*, 2008, 54, 1, S. 93-117, hier S. 117.

7. — Siehe zu einer Kritik dieser Rezeptionstradition der *Reise* Andrew Plowman, „Bernward Vesper's *Die Reise*. Politics and Autobiography between the Student Movement and the Act of Self-Invention. German Autumn. The Critical Reception of *Die Reise*“, in: *German Studies Review*, 1998, 21, 3, S. 507-524; Gerrit-Jan Berendse, „Schreiben als Körperverletzung. Zur Anthropologie des Terrors in Bernward Vespers *Reise*“, *Monatshefte für deutschsprachige Literatur und Kultur*, 2001, 93, 3, S. 318-333; Reidy, a.a.O., S. 127ff.

hungsweise der Biographien des Dreigestirns Vesper-Baader-Ensslin partizipierte. Spezifische erinnerungskulturelle Paradigmen – und Paradigmenwechsel – lassen sich, dies die Arbeitshypothese, in den unterschiedlichen filmischen Annäherungen an diesen Komplex nachvollziehen. Drei Filme sollen dabei im Zentrum stehen: Markus Imhoofs *Die Reise* (1986), Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* (1981) und Andres Veiels *Wer wenn nicht wir* (2011). Von Trottas Film basiert nicht auf der *Reise*, ist aber im Kontext der hier aufgeworfenen Fragestellungen dennoch von Interesse, vor allem in Bezug auf die Art und Weise, wie er bestimmte biographische Ereignisse und intergenerationale Dynamiken fiktionalisiert. Zu zeigen ist, dass geradezu eine Homologie besteht zwischen simplifizierenden literaturwissenschaftlichen und verflachenden filmischen Interpretationen des durch *Die Reise* und die Biographien der involvierten ProtagonistInnen gebildeten Stoffs – eine Homologie, die darauf schließen lässt, dass bestimmte Facetten der besagten Filme nicht allein durch individuelle dramaturgische Entscheidungen der jeweiligen Filmemacher zu erklären sind, sondern mit übergeordneten Veränderungen der deutschen Gedächtniskultur verknüpft sind. Schon eine kursorische intermediale Analyse kann womöglich die Wandlungsprozesse fassbar machen, welche in jüngerer Zeit auch in der Germanistik zu grundsätzlichen Relektüren der ‚Väterliteratur‘ geführt haben⁸.

1986 verwendete Markus Imhoof *Die Reise* als Grundlage für seinen gleichnamigen Film, nahm aber diskussionsbedürftige Modifikationen an Vespers autobiographischen Schilderungen vor. Die auffälligste: Imhoof macht die Vesper-Figur, hier Bertram Voss genannt, kurzerhand zum Terroristen. *Die Reise* wird hier zudem mit anderen Geschichten amalgamiert, die in die Folklore um 1968 eingegangen sind. Beispielfhaft dafür ist, wie Imhoof den tatsächlichen Sorgerechtsstreit zwischen Bernward Vesper und Gudrun Ensslin (die im Film Dagmar heißt) um den gemeinsamen Sohn Felix (im Film Florian) zur Kindesentführung dramatisiert. Zu Beginn des Films bastelt Dagmar an der italienischen Küste mit ihren Komplizen einen Schwangerschaftsbauch aus Blech, in dem ein Sprengsatz geschmuggelt werden soll, und plant, den kleinen Florian nach Beirut in ein Camp oder eine Kommune zu schicken. Bertram vermag Florian mit einigem Geschick zu entführen und wird sodann von Schröder, der Baader-Parallelfigur, auf dem Motorrad verfolgt. Nun diskutierten Vesper und Ensslin, wie ihr Briefwechsel zeigt, tatsächlich über die Frage, ob Felix nicht idealerweise „in ’ne[r]

8. — Ich verweise abermals auf meine Studie zur Thematik (s. Anm. 1) und, spezifisch auf Vesper bezogen, auf Andrew Plowmans Aufsatz über *Die Reise* (s. Anm. 7), in dem der Text erstmals in unaufgeregter und unideologischer Manier als intrikates, auf eine bestimmte Form der Identitätsbildung abzielendes Projekt gelesen wird.

Kommune“⁹ aufwachsen sollte. Modelliert ist die Filmsequenz allerdings wahrscheinlich nach der Befreiung der Töchter Ulrike Meinhofs und Klaus Rainer Röhl durch Stefan Aust im September 1970, die sich ebenfalls in Italien abspielte. Hier zeigt sich der *modus operandi* von Imhoofs Film: anekdotische ‚best ofs‘ der Protestbewegung wie die Schah-Demonstration und Austs Kinderbefreiung werden mit der Geschichte von Bernward Vesper und Gudrun Ensslin und vor allem den autobiographischen Passagen der *Reise* über Vespers Kindheit auf Gut Triangel bei Gifhorn kontaminiert. So entsteht ein ziemlich plakatives Zeitbild, das die komplexe Versuchsanordnung der *Reise* in ebenso bedenklicher Weise nivelliert wie es die Literaturwissenschaft lange tat und bisweilen immer noch tut. Vor allem in Bezug auf zwei Aspekte hat der Film *Die Reise* an den problembehafteten und lange Zeit dominanten Lesarten des Buches *Die Reise* teil.

Erstens ist Bernward Vesper beziehungsweise dessen Parallelfigur Bertram Voss in Imhoofs Film genau das, was er in Wirklichkeit eben nicht war – ein Terrorist. Ein widerwilliger Terrorist zwar, der im Verlauf der Handlung zum Renegaten wird: Voss/Vesper entführt seinen Sohn aus den Händen der Untergrundkämpfer und kompromitierte zuvor schon das erste Attentat der Gruppe, einen Brandanschlag nicht auf Kaufhäuser, sondern auf einen Stall mit Polizeipferden, indem er die Pferde vor dem Feuertod rettete. Das ändert aber nichts daran, dass ‚Voss‘, anders als ‚Vesper‘, offenbar ohne groß zu zögern in den Untergrund ging und sich an illegalen Aktionen beteiligte. Die Gründe für diesen Schritt werden nicht direkt durch die Dialoge, wohl aber durch die Dramaturgie und den Schnitt des Films transparent gemacht. Ähnlich wie in Vespers Buch sind nämlich in die Darstellung der Erzählgegenwart immer wieder Rückblenden einmontiert, welche neben der jüngeren Vergangenheit mit dem lockeren WG-Leben und den Demonstrationen primär die Kindheit des Protagonisten unter der Knute der auch nach dem Krieg an der NS-Ideologie festhaltenden Eltern vor Augen führen. Formalästhetisch bildet Imhoofs *Reise* damit durchaus die Grobstruktur von Vespers *Reise* nach¹⁰, nur eben mit dem besagten Unterschied, dass die filmische Fiktionalisierung des Stoffs

9. — Gudrun Ensslin / Bernward Vesper / Caroline Harmsen u.a. (Hrsg.), *Notstandsgesetze von Deiner Hand. Briefe 1968/1969*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2009. Hier: Brief von Gudrun Ensslin an Bernward Vesper, 2.5.1968, S. 58.

10. — Der Roman weist drei Erzählebenen auf: Die in der Erzählgegenwart angesiedelten theoretischen, politischen und tagesaktuellen Reflexionen; die ‚Reise‘ Vespers von Dubrovnik nach München und ins Schwabenland, kombiniert mit Beschreibungen von Drogentrips und rezenten Erlebnissen, und schliesslich die autobiographischen Schilderungen des ‚einfachen Berichts‘. Siehe zur Struktur der *Reise* auch Georg Guntermann, „Tagebuch einer Reise ins Innere des Autors“, *Zeitschrift für Deutsche Philologie*, 1981, 100, S. 231-253.

auf die traumatische Kindheit eine (scheiternde) Karriere im linksextremen Untergrund folgen lässt – der Film suggeriert mithin allein durch seine Erzählstruktur, dass die Entwicklung Bertrams/Bernwards zum Terroristen eine logische Folge der nationalsozialistisch durchseuchten Kindheit darstellt. Anders ausgedrückt: Imhoof postuliert, bewusst oder unbewusst, genau dieselbe fehlerhafte Symptomatologie, welche die Literaturwissenschaft oft auf Vespers *Reise* projizierte. Er inszeniert, um Lubichs holzschnittartige These über *Die Reise* zu zitieren, eine Entwicklung der Hauptfigur „[v]on der Hitler-Jugend zur RAF“¹¹ und stellt somit genau die abstruse Verbindungslinie zwischen ‚rechtem‘ und ‚linkem‘ Faschismus her, die in der Forschung zur *Reise* lange Konjunktur hatte.

Es sei ein „Angst-Hass-Komplex“¹², so Lubich, der Will und Bernward Vesper zu Faschisten mache, nur münde dieser „Komplex“ eben in unterschiedliche Feindbilder: „Jude und Kapitalist, das sind die Sündenböcke, durch die Vater wie Sohn ihre paranoiden Angst-Hass-Gefühle zu exorzieren versuchen“¹³. Diese problematische Interpretation, die, wie oben gezeigt, keineswegs nur Lubich vertritt, passt exakt auf Imhoofs Film – aber nicht auf den literarischen Text, den Lubich eigentlich zu analysieren sucht. Man darf also eine Kongruenz konstatieren zwischen den mehr oder weniger polemischen und ‚entlarvenden‘ literaturwissenschaftlichen Annäherungen an *Die Reise* – eine Tradition, die von Schneiders 1981 bis zu Zschachlitz’ 2008 erschienenem Aufsatz reicht – und Imhoofs Film, in dem Bertrams und damit Bernwards Geschichte ebenfalls eine „Kontinuität“ zum Totalitarismus des Vaters unterstellt wird. Die eigentlich interessante Frage wird dabei weder vom Filmemacher noch von den Germanisten gestellt; erst kurz vor der Jahrtausendwende artikulierte sie Andrew Plowman: „critics [...] would [...] do better to consider what *prevented* [Vesper] from following the path of his fiancée“¹⁴.

Zweitens ist die filmische Darstellung der Eltern – der Parallelfiguren von Will und Rose Vesper – ebenfalls bezeichnend für die germanistische Rezeption der ‚Väterliteratur‘, als deren „Grundmuster“¹⁵ *Die Reise* lange galt. Der Terminus ‚Väterliteratur‘ allein verrät bereits die Verengung des Blickfelds, welche diesem literaturgeschichtlichen Konstrukt zugrunde

11. — Lubich, a.a.O., S. 69.

12. — Ebd., S. 78.

13. — Ebd., S. 82.

14. — Plowman, a.a.O., S. 508; Hervorhebung nicht im Original.

15. — Wolfgang Frühwald, „Vaterland – Muttersprache. Zur Tradition der modernen Väterliteratur“, in: Karl Ermer (Hrsg.), *Deutsche Väter. Über das Vaterbild in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Loccumer Protokolle 6/1981. Tagung vom 20. bis 22. Februar 1981*, Rehburg-Loccum, Evangelische Akademie Loccum, 1981, S. 99-124, hier S. 118.

liegt: Einem kleinen Korpus von Generationenromanen, die in den Siebziger- und Achtzigerjahren erschienen sind, wird als gemeinsamer Nenner die „Kritik am Vater als dem symbolischen Vertreter der Macht und des Gesetzes“¹⁶ unterstellt. Bis vor kurzem hoben dementsprechend so gut wie alle Analysen von Texten wie Vespers *Reise*, Christoph Meckels *Suchbild. Über meinen Vater* (1980), Elisabeth Plessens *Mitteilung an den Adel* (1976) und anderen angeblichen ‚Väterbüchern‘ auf diese „Kritik“ an den Vaterfiguren und deren „involvement in National Socialism“¹⁷ ab. Diese interpretatorischen Stoßrichtungen unterlegen dem besagten Textkorpus also eine Art Täter-Opfer-Schema: hier die mit historischer Schuld belasteten Väter, dort die anklagenden Nachgeborenen. Die in den Texten durchaus prominent figurierenden Frauen- beziehungsweise Mutterfiguren werden tendenziell außer Acht gelassen¹⁸. Derartige problematische Vereindeutigungen sind nun auch in Imhoofs Film festzustellen.

In Vespers *Reise* ist die Mutter im Grunde keinen Deut harmloser als der Vater: „zur Sau gemacht“¹⁹ wird dort der junge Bernward von beiden Elternteilen. Als die Eltern beispielsweise während „Wochen“²⁰ nicht mehr mit dem Sohn reden, um ihn für eine kindliche Untat zu bestrafen, schreibt der Knabe dem Vater „mit vielen Buntstiften einen Zettel: ‚Lieber Vater, bitte rede wieder mit mir, sonst komme ich nie wieder‘“²¹. Die Eltern finden den Zettel, und es ist die Mutter, die grausamerweise ausruft „[d]as werden wir auch noch überleben!“²² Sie ist es auch, die sich Bernwards ersten lyrischen Versuch, der nur aus der Zeile „[e]s handelt sich um eine Sternennacht“ besteht, aneignet und ihn vor der ganzen Familie lächerlich macht: „Es handelt sich um eine Sternennacht. Aus. Weiter ist der Roman bisher nicht gediehen“²³. Bernward Vespers Bekanntschaften sodann müssen in erster Linie vor dem Blick der Mutter bestehen, die einige potenzielle Freundschaften mit subtiler Bösigkeit zerstört²⁴. Das sind nur ausgewählte Kostproben von Rose Vespers Wirken, das Bernward Vesper sicherlich

16. — Regula Venske, „Frauenliteratur – Literatur von Frauen“, in: Klaus Briegleb / Sigrid Weigel (Hrsg.), *Gegenwartsliteratur seit 1968*, München, dtv, 1992, S. 245-278, hier S. 272.

17. — Helmut Schmitz, „Dealing with the Obscenity of Death: Aesthetics, Ritual and Memory in Jutta Schutting's *Der Vater*“, in: Harriet Murphy (Hrsg.), *Critical Essays on Julian Schutting*, Riverside, Ariadne Press, 2000, S. 64-88, hier S. 65.

18. — Siehe zu dieser Problematik v. a. Reidy, a.a.O., S. 11-59; S. 319-345 u. öfter.

19. — Bernward Vesper, *Die Reise*, Reinbek, Rowohlt, 2009, S. 20.

20. — Ebd., S. 340.

21. — Ebd., S. 341.

22. — Ebd., S. 342.

23. — Ebd., S. 344f.

24. — Siehe ebd., S. 382f.

nicht minder traumatisierte als die zahllosen väterlichen Gemeinheiten und Brutalitäten²⁵.

Diese Konstellation wird nun in Imhoofs Verfilmung vereinfacht und zugespitzt, und zwar zu Gunsten der Mutter und zu Ungunsten des Vaters: Hier macht sich die Mutter zumindest temporär zur Komplizin des kleinen Bertram/Bernward, indem sie sich bereit erklärt, den Kater des Knaben vor dem Vater geheim zu halten. Was folgt, entspricht dann der Handlung des Buchs: Als „Kater Murr“²⁶ auf dem Gutshof einen Hasen tötet, erschießt ihn der Vater, der Katzen ohnehin für „die jüden unter den tieren“²⁷ hält. Die Solidaritätsbekundung der Mutter aber, der im Film eine eigene Szene gewidmet wird, ist im Buch nicht verzeichnet. Ähnlich gestaltet Imhoof die oben erwähnte Schweigestrafe: Im Film finden die Eltern ebenfalls Bertrams/Bernwards Zettel, allerdings enthält sich die Mutter hier des vernichtenden Kommentars – und obwohl sie die Strafe unterstützt, ist sie es, die im Film das Schweigen gegenüber dem Sohn bricht, was dieser dann auch mit kindlichem Triumph feststellen darf. Diese Antipathienlenkung gegen den Vater prägt auch den Umgang des Films mit der zweiten wichtigen Frauenfigur im *Reise*-Stoff. „Aufgewertet“ wird nämlich bei Imhoof neben der Mutter auch Dagmar/Gudrun: Anders als im Buch ist sie im Film an einem Weihnachtsfest der Familie Voss/Vesper anwesend und vollkommen geschockt ob dem Verhalten des Vaters, der unter dem Weihnachtsbaum den Holocaust leugnet (während die Mutter bezeichnenderweise ablenken und Weihnachtslieder singen will – in der Weihnachtsschilderung des Buches trägt sie ihrerseits antisemitische Tiraden vor²⁸). Die reale Gudrun Ensslin dagegen scheint solche Skrupel, wenn überhaupt, erst sehr spät verspürt zu haben: Noch zu Beginn der Sechzigerjahre arbeitete sie mit Bernward an einer geplanten Gesamtausgabe der Werke Will Vespers, von der dann nur der erste Band erschien. Die beiden waren sich nicht zu schade, die Edition auch in „deutschnationalen Gesinnungsblättern“²⁹ zu bewerben.

Indem Imhoofs Film also einerseits Bernward Vesper zum Terroristen macht und andererseits aus dem „Romanessay“ die Verteufelung des Vaters übernimmt, aber die Mutter und Dagmar/Gudrun deutlich positiver zeichnet, beraubt er *Die Reise* jeglicher Ambivalenz. Er ordnet sich damit in die oben kritisierte Interpretationstradition der *Reise* und

25. — Dieser Absatz wurde mit einigen Änderungen übernommen aus Reidy, a.a.O., S. 64f.

26. — Vesper, a.a.O., S. 355.

27. — Ebd., S. 636. Ich übernehme in den Zitaten Bernward Vespers orthographische Idiosynkrasien.

28. — Siehe ebd., S. 464.

29. — Koenen, a.a.O., S. 31.

überhaupt der ‚Väterliteratur‘ ein: Aus einem komplexen autobiographischen Versuch, der durchaus selbstkritisch vom Scheitern der neuen revolutionären Identitätsentwürfe erzählt, wird im Film und in großen Teilen der germanistischen Rezeption eine manichäisch strukturierte Abrechnung mit dem Vater beziehungsweise ‚den Vätern‘ – die Mutter muss in diesem Dispositiv, anders als im Buch, eine marginale und sogar teilweise positiv gezeichnete Figur bleiben. In der Forschung wie im Film wird mithin auf der Basis der *Reise* und des ganzen Korpus der ‚Väterliteratur‘ bis heute ein angeblich distinkter und für die Siebziger- und Achtzigerjahre prägender „moment [...] in German memory culture [...]“ konzeptualisiert, für welchen eine bipolare Kategorisierung der Generationen „into victims and perpetrators“³⁰ charakteristisch sei – gedächtnistheoretisch betrachtet, so Aleida Assmann in einer exemplarischen apodiktischen Äußerung, stehe die ‚Väterliteratur‘ allein „im Zeichen des *Bruchs*“ und der „Abrechnung“³¹. Ein Blick auf Imhoofs Interpretation der *Reise* zeigt, dass das Medium Film an diesem vereinheitlichenden Diskurs partizipiert. Davon zeugt, als letztes Beispiel, auch der reduktive Umgang mit dem Motiv der ‚Reise‘ des Protagonisten. Im Buch wird es in facettenreicher Weise auch und gerade metaphorisch fruchtbar gemacht³², führt jedoch bei Lubich nur noch „[v]on der Hitler-Jugend zur RAF“ und bei Imhoof ausgerechnet zurück auf den elterlichen Gutshof, wo sich Bertram mit Florian erfolglos vor der Polizei versteckt. Diese spatiale Symbolik ist problematisch, suggeriert sie doch einmal mehr, dass Bertram/Bernward als ‚linker Faschist‘ die Nachfolge seines Vaters angetreten hat³³: Eine frühe Szene zeigte nämlich, wie sich der Nazi-Dichter bei Kriegsende ebenfalls im Gutshaus verschanzte, das dann von den Alliierten requiriert wurde. Die bedenklichen Weiterungen, die diesem von Imhoof forcierten Chiasmus eignen, müssen nicht weiter expliziert werden – übrigens ist die narrative Symmetrie erkaufte um den Preis jeglicher Plausibilität, denn ein schlechterer Unterschlupf als das Elternhaus ist für einen flüchtigen Terroristen ja kaum denkbar.

30. — Jennifer Cameron, „Categorically Complicit. Generation Discourse in Contemporary German Literature“, in: Katharina Hall / Kathryn N. Jones (Hrsg.), *Constructions of Conflict. Transmitting Memories of the Past in European Historiography, Culture and Media*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2011, S. 35-52, hier S. 45f.

31. — Aleida Assmann, *Generationsidentitäten und Vorurteilsstrukturen in der neuen deutschen Erinnerungsliteratur*, Wien, Picus Verlag, 2006, S. 26; Hervorhebung im Original.

32. — Siehe Anm. 10.

33. — In die Fußstapfen des Vaters wird Bertram/Bernward auch durch einen Kommentar der schwangeren Dagmar/Gudrun am Weihnachtsfest gerückt: „Du bist doch jetzt der Vater!“

Der zweite zu diskutierende Film, Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit*, ist keine Verfilmung der *Reise*, sondern ein „psychologische[s] Kammerspiel [...]“³⁴, das vom Konflikt zwischen zwei Schwestern erzählt: Marianne hat sich dem politisch motivierten Terrorismus verschrieben, Juliane will als Journalistin die Welt mit legalen Mitteln verändern. Als Marianne im Gefängnis Suizid begeht, gleitet Juliane in wahnhafte Verschwörungstheorien ab und verzehrt sich im Versuch, einen Justizmord nachzuweisen. Dann aber kommt Mariannes Sohn Jan durch einen Brandanschlag fast zu Tode; Juliane nimmt ihn zu sich. Der Film endet, als die intergenerationelle Kommunikation über Marianne gerade erst beginnt und somit die Möglichkeit einer gemeinsamen Bewältigung der belastenden (Familien-)Geschichte aufscheint. Der Plot basiert auf der Beziehung zwischen Gudrun Ensslin und ihrer Schwester Christiane, die von Trotta als Hauptquelle diente und der der Film auch gewidmet ist³⁵. Er ist lesbar als eine Art Schlüsseltext: Neben Juliane/Christiane und Marianne/Gudrun tauchen auch Parallelfiguren für Bernward Vesper (Werner) und Felix Ensslin (Jan) auf. Der als Alleinerziehender nach Mariannes Gang in den Untergrund komplett überforderte Werner/Bernward, laut Marianne ein klägliches „ausgeflippter Intellektueller“³⁶, stellt Jan am Anfang des Films unter Julianes Obhut, beklagt, dass er von einem „Zuchtbullen“ namens „Karl“ (ein Baader-Pendant) ausgestochen worden sei und bringt sich in der darauffolgenden Szene um. Bedient wird hier das Klischee von Baader als Alphetier³⁷, gegen das der Intellektuelle Vesper alt aussah. Trotz dieser banalisierten Darstellung muss *Die Reise* als wichtige Quelle des Films gelten, denn der ‚Romanessay‘ figuriert direkt im Drehbuch: Aus dem langen Bericht über die „Guerilla-Ausbildung“³⁸ in einem jordanischen Fatah-Camp wurden Versatzstücke wortwörtlich übernommen und Marianne/Gudrun zugeschrieben, was schon Julia Schumacher bemerkte³⁹. Der Film zieht also durchaus relevante

34. — So Norman Ächtler im Interview mit der Regisseurin, siehe Carsten Gansel / Norman Ächtler, „Verstehen, wie Geschichte auf die Menschen wirkt“. Ein Gespräch mit Margarethe von Trotta über ‚Die bleierne Zeit‘, in: Dies. (Hrsg.), *Ikonographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der Bundesrepublik 1978-2008*, Heidelberg, Winter, 2010, S. 383-394, hier S. 387.

35. — Siehe ebd., S. 383.

36. — Wobei „ausgeflippt“ auch in *Die Reise* ein wichtiger Begriff ist, siehe Vesper, a.a.O., S. 140; S. 293; S. 618.

37. — Siehe hierzu z. B. Anita Blasberg, „Mythos Rote Armee Fraktion“, in: Peter Tepe u.a. (Hrsg.), *Mythos n°1. Mythen in der Kunst*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2004, S. 176-195, hier S. 189.

38. — Vesper, a.a.O., S. 435ff.

39. — Siehe Julia Schumacher, *Filmgeschichte als Diskursgeschichte. Die RAF im deutschen Spielfilm*, Berlin, LIT Verlag, 2011, S. 39. Die Rede ist von dieser Passage: „Und eines Tages ging ich in einen kleinen Laden, um einen Schreibblock zu kaufen; der

Kontexte der ‚bleiernen Zeit‘ Ende der Siebziger- und zu Beginn der Achtzigerjahre in Betracht – und bringt diese Ära stellenweise in origineller Manier zur Darstellung, wenn etwa Juliane über die Verstrickung der Frauen in den Nationalsozialismus recherchiert („es waren die Mütter, die die Katastrophe mit herbeiführten“) und damit gemessen am Entstehungsjahr des Films erstaunlich früh die gedächtniskulturelle Fixierung auf die Väter kritisiert. Allerdings rekurriert *Die bleierne Zeit* gegen Ende auf ein narratives Arrangement, das im Folgenden zu problematisieren ist.

Eine stereotypisierte Sichtweise manifestiert sich zunächst in Julianes Delirium nach dem Anblick der toten Marianne: In einer Art Vision erscheint dort der Vater der beiden Schwestern, ein autoritärer Pfarrer, auf der Kanzel, rot beleuchtet und unheilvoll predigend. Wie bei Imhoof fällt mithin das Schlaglicht – hier im Wortsinn – auf die Täter-Väter, im Widerspruch zur früheren Szene, welche die Rolle der Mütter im Nationalsozialismus hervorhob. Noch denkwürdiger ist indes, wie Jans/Felix’ Geschichte zu Ende erzählt wird. Von Trotta inkorporiert drei ‚Brandopfer‘ in ihren Film, die gleichsam typologisch aufeinander verweisen: In zwei Rückblenden wird gezeigt, wie zunächst der Anblick der Leichenberge des Holocaust⁴⁰ in Alain Resnais *Nuit et Brouillard* (1955) die halbwüchsigen Schwestern schockiert und wie sie später als junge Frauen die Bilder eines Napalmangriffs in einem Dokumentarfilm über den Vietnamkrieg assoziativ (und zeittypisch) mit den Nazi-Gräueln verbinden. Am Schluss überlebt Jan nur knapp einen von einem unbekannten Täter orchestrierten Brandanschlag. Die Opferrolle wird so durch eine Art *Télescopage*⁴¹ an den Knaben

Besitzer sah mein Fatah-Abzeichen und weigerte sich, Geld von mir anzunehmen. ‚Es ist für die Revolution‘, sagte er. Als er auch Geld für Zigaretten verweigerte, machte ich ihm klar, daß sie für meinen persönlichen Verbrauch bestimmt waren und mit der revolutionären Arbeit nicht zusammenhingen. Darauf akzeptierte er, daß ich sie bezahlte. [...] Am ersten Tag behielt ich meine Kosmetiktasche zurück, doch schon am nächsten Tag kam mir das sehr komisch vor und ich gab auch sie ab. [...] Niemand zwingt einen, man wartet, bist [sic] du von selbst darauf kommst“ (Vesper, a.a.O., S. 437). Es ist allerdings unwahrscheinlich, dass Vesper diesen Bericht von Gudrun Ensslin erhielt, mit der er zu jenem Zeitpunkt den Bruch bereits vollzogen hatte. Koenen vermutet hinter der nicht namentlich genannten Guerillera vielmehr Ina Siepmann, siehe Koenen, a.a.O., S. 284.

40. — Diese Bilder passen aufgrund der wörtlichen Bedeutung von ὁλόκαυστον – ‚vollständig verbrannt‘ – in das dreiteilige Brandopfer-Syntagma von *Die bleierne Zeit*.

41. — Der Begriff stammt von Sigrid Weigel und bezeichnet einen Mechanismus transgenerationaler Traumatisierung, der bildhaft als ausgezogenes Teleskop gefasst werden kann: „transgenerational trauma is a generation who did not participate in the events from which the trauma arises“ und resultiert aus „a kind of *télescopage* in the language of the unconscious, a figure of a distorted genealogy, where a bond is created between the generations, which continues to work actively within the memory“ (Sigrid Weigel, „Families, Phantoms and the discourse of ‚Generations‘ as a politics of the Past. Problems of Provenance. Rejecting and Longing for Origins“, in: Stefan Berger

weitergegeben. Nun ist das Gesicht des realen Felix Ensslin tatsächlich vernarbt, allerdings nicht als Resultat eines politisch motivierten Anschlags, sondern eines arbiträren und banalen Unfalls:

In Undingen gab es einen Steinbruch, der auch als Müllhalde diente. Ich habe dort als Bub nach Fossilien gesucht und aus Versehen mit dem Hammer auf eine Kanüle mit konzentrierter Salzsäure gehauen, die vermutlich aus einem alten Feuerlöscher stammte. Das Ding ist mir ins Gesicht explodiert. Daher stammen meine Narben.⁴²

Der auf diese Aussage folgende Kommentar des Interviewers ist bezeichnend: „Und ich dachte, Sie seien Opfer eines rechtsradikalen Anschlags geworden“ – ein Irrglaube, den Ensslin lapidar mit von Trottas Film in Zusammenhang bringt: „Das glauben viele, die Margarethe von Trotta Film ‚Die bleierne Zeit‘ gesehen haben. Das Attentat auf mich ist eine Fiktion“⁴³.

Weshalb es von Trotta für angezeigt hielt, eine solche „Fiktion“ zu konstruieren, ist wahrscheinlich ähnlich zu erklären wie Imhoofs Vereinfachungen der *Reise*: Das Widersprüchliche und Zufällige wird vereindeutigt und zugespitzt, um trennscharfe Frontverläufe im Sinne einer Täter-Opfer-Dichotomie zu schaffen. Felix wird dabei nicht einfach nur aus filmemacherischer *convenience* zum Opfer gemacht, weil das halt ‚spannender‘ oder ‚berührender‘ ist. Vielmehr scheint die politisch stark aufgeladene ‚bleierne Zeit‘, also der „moment [...] in German memory culture [...]“, dem auch Imhoofs *Reise* zuzuordnen ist, geradezu eine Dramaturgie zu erzwingen, welche Felix Ensslins individuelle Biographie sich aneignet, um sie in ein symmetrisch angelegtes⁴⁴ Vergangenheitsbewältigungsnarrativ einzupassen. Die diskursive Myopie des erinnerungskulturellen Zusammenhangs lässt gar keine andere Umsetzung zu. In Felix Ensslins Worten:

Es hieß sofort: Das muss ein Anschlag gewesen sein. Es war ja 1978. Es gab Angehörige, die haben ehemalige Polizisten mit Untersuchungen beauftragt, weil es ihnen schwerfiel, den Unfall losgelöst von Gudrun und der RAF zu sehen. Und plötzlich beginne ich als Kind, mich dafür

u.a. (Hrsg.), *Narrating the Nation. Representations in History, Media and the Arts*, New York und Oxford, Berghahn, 2008, S. 133-152, hier S. 148).

42. — Frank Buchmeier, „Widerspruch steckt in der Sache“. Interview mit Felix Ensslin“, in: *Stuttgarter Zeitung*, 10.6.2010, <http://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.interview-mit-felix-ensslyn-widerspruch-steckt-in-der-sache.452ffa9f-6a2e-4abb-a285-ebdcdbabf39a.html?redirectToMobile=false> (14.4.2013).

43. — Ebd.

44. — Der ursprüngliche Filmtitel lautete *Der Tausch* – Juliane und Marianne ‚tauschen‘ die Rollen (in den Rückblenden auf die Kindheit ist Juliane die Rebellin und Marianne die Angepasste), und mittels Rollentransfer wird über das Motiv des ‚Brandopfers‘ der Opferstatus auf Jan übertragen.

zu schämen, dass es nur ein Unfall war und kein Anschlag und ich so den Erwartungen nicht gerecht wurde.⁴⁵

Wie Imhoofs Film *Bernward Vesper* und dessen ‚Romanessay‘ in eine ganz bestimmte Erzählung über den bundesdeutschen Terrorismus einbettete und damit verzerrte, deformiert also von Trotta die Biographie von Vespers Sohn.

Der Effekt dieser Verfremdung besteht darin, dass am Ende des Films Jan als Opfer und Vertreter der jüngsten Generation in die Pflicht genommen wird: Er verlangt von Juliane, ihm „alles“ über seine Mutter zu erzählen. Das Frame, in welchem Juliane zu dieser Erzählung ansetzt, wird einige Sekunden lang eingefroren und markiert das Ende des Films. Dadurch wird eine enorme visuelle Emphase auf den Beginn dieses intergenerationellen Kommunikationsprozesses gelegt, dem der Film zumindest implizit therapeutisches Potenzial zuzuschreiben scheint. Dafür spricht jedenfalls die Art und Weise, wie die Auflösung von Jans Geschichte den Faden einer früheren Szene aufgreift. Kurz vor der den Film beschließenden Darstellung des keimenden Austauschs zwischen Tante und Neffe zeigt von Trotta nämlich, wie Juliane einen Journalisten von ihrer Verschwörungstheorie zu überzeugen versucht, Marianne sei im Gefängnis ermordet worden. Seine Reaktion:

Ob Mord oder Selbstmord interessiert keinen Menschen mehr. [...] Ihre Schwester [und] diese ganze Bewegung gehören in die späten Sechziger-, die Siebzigerjahre. Was heute aktuell ist – Dritte Welt, Islam, Energiekrise [...]. [...] Aktuell sein heißt: Zum richtigen Zeitpunkt die richtige Meldung. Alles andere gehört auf den Misthaufen der Geschichte [...].

Der Zynismus des Journalisten kontrastiert am Ende mit Jans verzweifelter und aufrichtigem Wunsch, „alles“ über seine Mutter zu erfahren⁴⁶. Eine von sensationsgierigem und nur an Tagesaktualitäten interessiertem Journalismus geprägte öffentliche Gedächtniskultur stößt hier auf ein privates und womöglich heilsames Gedenken, das der Komplexität der Thematik Rechnung tragen könnte: Im Rahmen dieses Gedenkens sind die ideologischen Verhärtungen suspendiert, darf Marianne noch oder wieder „eine außergewöhnliche Frau“ sein, wie es Juliane formuliert.

45. — Philipp Oehmke / Martin Wolf, „Ihr spinnt ja, Mutter ist in der Küche“, in: *Der Spiegel*, 2011, 13, <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-77745610.html> (14.4.2013).

46. — Allerdings ist auch dieser Wunsch ambivalent: Schließlich hat Jan unmittelbar bevor er ihn äußert eine Fotografie Mariannes akribisch zerrissen und in den Abfalleimer befördert, seine Mutter also wortwörtlich auf dem „Misthaufen der Geschichte“ entsorgt.

Liest man aber das Ende von *Die bleierne Zeit* gegen den Strich, wird deutlich, dass der Film im Kern eine ähnlich zynische Rezeptionserwartung bedient wie der Journalist. Denn das der Schlusszene innewohnende therapeutische Potenzial entsteht erst durch eine Verfälschung von Felix Ensslins Biographie: Aus seinem Unfall wird ein Anschlag, der seine Parallelfigur Jan zu einem genuinen Opfer macht. So werden die Tatsachen nicht nur umgebogen, sondern derart sensationalisiert, dass es dem abgebrühten Journalisten alle Ehre machen würde. Ambivalenz und Zufälligkeit sind wie in Imhoofs Films tendenziell eingeebnet zugunsten einer teleologisch strukturierten Handlung, deren Verlauf die jüngste Generation durch die Last der Geschichte in immer schon festgefügte Handlungsmuster zwingt: Wenn die narrative Logik von Imhoofs *Reise* suggeriert, dass Bertram/Bernward zum Terroristen werden *musste*, so legt die letzte Einstellung in *Die bleierne Zeit* nahe, dass das ‚gebrannte Kind‘ Jan/Felix die Vergangenheit zu verstehen suchen *muss*, um überhaupt eine Chance auf irgendeine Art von Normalität zu haben. In beiden Filmen werden somit individuelle Biographien durch deren Erzähler, nicht deren tote oder wehrlose biologische Repräsentanten, einer spezifischen gedächtniskulturellen Dynamik mit der Brechstange angepasst – eine Usurpation der Deutungshoheit durch die Kunst, die eine Art Übergriff darstellt, wie Ensslin bemerkt:

Margarethe von Trottas Film ‚Die bleierne Zeit‘ [...] endet mit dem Film-Felix, wie er das Bild seiner Mutter zerreißt und sagt: ‚Ich muss aber alles wissen.‘ Ja, will ich das? Wenn man 14 ist, braucht man noch Zeit, bis man versteht, dass dies mehr über die aussagt, die das einfordern, als über mich.⁴⁷

Der Film leistet letztlich, indem er Fakten freimütig anpasst, dem Vorschub, was Ensslin anderswo mit explizitem Bezug auf *Die bleierne Zeit* als „tragische Heroisierung“⁴⁸ bezeichnet und kritisiert hat: Julianes manischer, ja pathologischer Aufklärungsseifer, ihre Solidarität mit der „außergewöhnlichen“ Schwester, perpetuiert sich und wird auf einen Nachgeborenen übertragen. Und zwar, wie oben ausgeführt, in einer positiv markierten und damit ‚heroisierenden‘ Szene, die der eigentlichen Tragik des Endes nicht gerecht wird – diese bestünde ja gerade darin, dass einerseits niemand den Knaben fragt, ob er sein Erbe überhaupt antreten will und andererseits keineswegs sicher ist, ob dieses Erbe irgendwelche befriedigenden Antworten bereithält.

47. — Oehmke / Wolf, a.a.O., keine Paginierung.

48. — Felix Ensslin, „Die doppelte Verdrängung“, *Die Zeit*, 26.3.2007, <http://www.zeit.de/2007/13/RAF-Staatsverstaendnis/komplettansicht> (14.4.2013).

Wenn Bernward Vesper und sein Sohn in den Filmen von Markus Imhoof und Margarethe von Trotta als „over-simplified and heavily modified recreations“ figurieren, wie Ilka Rasch mit Bezug auf die Vesper-Figuren in *Die Reise* und *Die bleierne Zeit* feststellt, so ist diese Darstellung nicht nur einer „strong preference among filmmakers for valorizing the politics of deed“ im Sinne einer „Hollywood Narrative“ geschuldet⁴⁹. Gedächtnistheoretisch gesprochen, zeugen solche simplifizierenden Narrativierungen vielmehr von einem „allgemeinen Diskurs“⁵⁰, wie auch Ensslin anmerkt – sie zeugen mithin auch und gerade von dem von Cameron beschriebenen übergreifenden „moment [...] in German memory culture [...]“, der in den Siebziger- und Achtzigerjahren stark dazu tendierte, der jüngeren Geschichte eine Opfer-Täter-Dynamik einzuschreiben und den Fokus auf intergenerationelle Konfrontation zu legen. Dafür spricht, dass sich diese Perspektive eben nicht nur im zeitgenössischen deutschen Filmschaffen konstituierte, sondern auch in der literaturwissenschaftlichen Rezeption dieser Epoche – Stichwort ‚Väterliteratur‘. Dass diese Filme ebenso wie bestimmte literaturwissenschaftliche Konzepte die Produkte einer bestimmten und seinerzeit dominanten Form der *memoria* sind, belegt aber auch ein Blick auf den jüngsten Film über den Themenkomplex, der ganz andere Wege geht und demnach einem anderen erinnerungskulturellen Kontext entspricht. Die Rede ist von Andres Veiels eingangs erwähntem Film *Wer wenn nicht wir*.

Die Diskrepanz zwischen Veiels Darstellung des *Reise*-Stoffs und den beiden bisher besprochenen Filmen zeigt sich deutlich, wenn man die Umsetzung der Kater Murr-Episode in *Wer wenn nicht wir* mit Imhoofs *Die Reise* vergleicht. Bei Imhoof wird durch die Tötung des Tiers zum einen der Vater-Sohn-Konflikt in einer Weise zugespitzt, die nicht einmal mehr durch den Text gestützt ist, da sich die Mutter zunächst auf die Seite Bertrams/Bernwards stellt und so den Vater umso monströser erscheinen lässt. Zum anderen ermöglicht die Szenenfolge eine – etwas krude – Exposition: Verärgert durch den Kater hält der Vater beim Abendessen seine politischen Tiraden und gibt damit zu erkennen, wes Geistes Kind er ist. Die Binnenepisode ist symptomatisch für die Vereindeutigungsstrategie, welche den ganzen Film durchzieht. Imhoof inszeniert die stereotype intergenerationelle Dynamik von „Bruch [...]“ und „Abrechnung“, die die Forschung Vespers *Reise*

49. — Ilka Rasch, „On Toxic Unions and the Angel of History. The Making of Bernward Vesper in Andres Veiel's *Wer wenn nicht wir* (2011)“, in: Thomas Richter / Julian Reidy (Hrsg.), *Bernward Vesper* [in Vorbereitung].

50. — Brigitte Werneburg / Harald Fricke, „Die Zumutung darf sehr weit gehen“, in: *Die Tageszeitung*, 24.1.2005, <http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2005/01/24/a0227> (14.4.2013).

(und der ‚Väterliteratur‘ generell) fälschlicherweise oft zuschreibt. Ganz anders wird die Geschichte von Kater Murr in Veiels Film dramatisiert. Sie dient hier nicht als Plattform für die möglichst plakative Entlarvung eines unverbesserlichen Nazis, sondern als Allegorie für die fatale Ko-Dependenz zwischen Bernward und Will Vesper. Der Vater didaktisiert gleichsam die Ermordung des Katers: Veiel zeigt, wie er den Kindern liebevoll aus einem – übrigens authentischen – Märchen vorliest, in welchem eine „Katzenbestie“ den Gesang der Nachtigallen auf Gut Triangel zum Verstummen bringt⁵¹. In dieser scharfsinnigen Inszenierung steckt die ganze toxische „mixture of love, death, [and] Nazi ideology“ sowie Will Vespers pathologischer „need for recognition as an author to which Bernward was exposed during his formative years at Triangel“⁵². Somit gelingt es Veiel, ohne Schwarz-Weiß-Malerei, aber auch ohne jegliche Euphemisierung, der Komplexität der in *Die Reise* beschriebenen Vater-Sohn-Beziehung Rechnung zu tragen: *Wer wenn nicht wir* zeigt treffend und konzis, dass die Fronten zwischen Bernward und Will Vesper keinesfalls immer klar waren und die Vater-Sohn-Beziehung vielmehr zwischen Nähe und Distanz oszillierte – wobei Bernward Vespers gescheiterter Plan einer Will-Vesper-Edition deutlich macht, dass in dieser Gemengelage die Nähe bis weit in die Sechzigerjahre überwog.

Was den Kern der Handlung betrifft, der in Vespers Buch nicht durch die Pole Bernward-Gudrun, sondern Bernward-Will gebildet wird, gelingt es also Veiel und seinen DarstellerInnen, die für den ‚Romanessay‘ zentrale Ambivalenz in das Medium Film zu transponieren. Denn *Die Reise* zeigt Generationenbeziehungen, die im Zeichen tiefgreifender, verheerender Ambivalenz stehen und nicht als simple Binäroppositionen zu fassen sind. Für Bernward Vesper ist der Vater nicht in erster Linie eine Hassfigur, sondern ein sagenumwobener, janusköpfiger Demiurg, der im Guten wie im Schlechten über das Leben seiner Kinder gebietet und dessen Macht den Tod überdauert. Apostrophiert wird er in der *Reise* unter anderem als „gott, der mit unsichtbaren kräften kommuniziert [...]“⁵³, bei seinen Kindern „GOTT-angst“⁵⁴ „erzeug[t]“⁵⁵, aber nach seinem Tod ausgerechnet durch den Sohn „heulend“⁵⁶ betrauert wird. Bernward Vesper war darüber hinaus durchaus in der Lage, die individuelle und gefühls-

51. — Beim Märchen handelt es sich um *Der Kernbeisser. Märchen um Triangel*, das 1952 erschien. Siehe hierzu Rasch, a.a.O. [in Vorbereitung].

52. — Rasch, a.a.O. [in Vorbereitung].

53. — Vesper, a.a.O., S. 668.

54. — Ebd., S. 696.

55. — Ebd., S. 637.

56. — Ebd., S. 579.

betonte Perspektive hintanzustellen und analytische Zugänge zur eigenen Familiengeschichte zu entwickeln – der Vater interessiert ihn nämlich primär als Synekdoche, als „einer von millionen“⁵⁷, die aus welchen Gründen auch immer der nationalsozialistischen Ideologie anheimfielen.

Weil diese Vielschichtigkeit den Medientransfer vom Buch zum Film übersteht, darf man Veiel eine erhöhte erinnerungskulturelle Sensibilität attestieren, über die Imhoof und von Trotta in ihrem spezifischen „moment [...] in German memory culture [...]“ noch nicht zu verfügen schienen. Gedächtnistheoretisch gesprochen könnte man festhalten, dass der oft verkannte Facettenreichtum der *Reise*, den Veiel in *Wer wenn nicht wir* überführt, dem gerecht wird, was Vittoria Borsò als ‚Alterität‘ bezeichnet: Sie warnt davor, „kulturelles Gedächtnis [...] als das Abrufen von historischen Inhalten aus externen Speichern“ zu verstehen; es müsse vielmehr „als komplexer Vorgang von Vergessen, Verwerfung und Wiederaufbereitung gelten“⁵⁸. Für einen solchen Gedächtnisbegriff bedeutet Alterität, wie Friederike Eigler prägnant formuliert, die „Einsicht [...]“, dass Erinnerung „durch Spuren ‚des Anderen‘ konstituiert“ wird, also nicht einfach „abrufbar oder instrumentalisierbar“ ist; dem „Gedächtnismedium“ selbst wohnen widersprüchliche „Aspekte“ inne, „die sinnkonstituierende Diskurse stören oder unterlaufen können“⁵⁹. Dieser ‚störenden‘ Alterität eignet ein sozusagen ethischer Impetus, und die Tendenz öffentlicher oder literarischer Gedächtnisdiskurse, Alterität „aus[zu]grenz[en]“, um „eine zeitüber-dauernde [sic] Identität [zu] postulieren“, ist problematisch: Denn erst die Alterität im Sinne Borsòs verhindert, dass „Gedächtnisse“ zu „durchsichtigen Fenster[n]“⁶⁰ stilisiert werden – eine solche Instrumentalisierung der Erinnerung zugunsten einer „Selbstvergewisserungsfunktion“ schlosse auf fahrlässige Weise die ‚alteritären‘ Merkmale aus, die dem Gedächtnismedium als „Spuren der Auseinandersetzungen [...] mit dem Verdrängen“⁶¹ immer schon eingeschrieben sind⁶².

57. — Ebd., S. 668.

58. — Vittoria Borsò, „Einleitung“, in: Dies. u.a. (Hrsg.), *Medialität und Gedächtnis. Interdisziplinäre Beiträge zur kulturellen Verarbeitung europäischer Krisen*, Stuttgart, Metzler, 2001, S. 9-20, hier S. 12.

59. — Friederike Eigler, *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromanen seit der Wende*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2005, S. 55.

60. — Vittoria Borsò, „Gedächtnis und Medialität: Die Herausforderung der Alterität. Eine medienphilosophische und medienhistorische Perspektivierung des Gedächtnis-Begriffs“, in: *Medialität und Gedächtnis* (wie Anm. 58), S. 23-53, hier S. 36.

61. — Ebd., S. 48.

62. — Die Beschreibung des Alteritätskonzepts entstammt mit minimalen Anpassungen Julian Reidy, *Rekonstruktion und Enthierisierung. Paradigmen des*

Die in den Achtzigerjahren und noch unter dem Eindruck des ‚Deutschen Herbsts‘ entstandenen Filme von Imhoof und von Trotta verwerten Vespers ‚Romanessay‘ beziehungsweise die Biographien einiger Hauptfiguren der Ereignisse im Gefolge von 1968 in einer Manier, welche der Alterität der Vergangenheit, ihrer Ambivalenz und Widersprüchlichkeit, nicht gerecht wird. Die Filme vereinfachen, verfremden und pointieren so stark, dass sie aus heutiger Sicht als problematisch gelten müssen. In ihnen scheint tatsächlich das Primat einer „Selbstvergewisserungsfunktion“ zu herrschen, der all jene Aspekte der Historie zum Opfer fallen, die der „Wiederaufbereitung“ und Narrativierung der Vergangenheit im Wege stehen könnten. Den filmischen Simplifizierungen Imhoofs und von Trotta entspricht eine Form der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit *Die Reise* und der ‚Väterliteratur‘, die ebenfalls vereinfachend und polemisierend strukturiert ist und an der Alterität des Stoffs scheitert. Dieses nachgerade kollusive Verhältnis zwischen den beiden Filmen und einer langen, nicht nur für *Die Reise* zweifelsfrei diagnostizierbaren Rezeptionstradition lässt darauf schließen, dass es sich hier um ein erinnerungskulturelles Problem handelt – und die Neigung, ‚alteritäre‘ Aspekte der Geschichte auszusparen und die Vergangenheit zum Zwecke der Identitätsstiftung und Selbstvergewisserung zu instrumentalisieren, ist keineswegs überwunden. Das zeigt allein schon die Rezension der *Tageszeitung* über *Wer wenn nicht wir*: Für den kleinen Felix finde der Film „überhaupt kein Instrumentarium“, dabei hätte es sich doch angeboten, ihn als „perspektivische[n] Schlüssel“ zu begreifen, „um aus dem Jetzt und Heute an die Geschichte heranzugehen [...] und ihr am Ende eine neue Wendung zu geben. So viel Freiheit muss Kunst sich nehmen“⁶³. Moniert wird hier genau das, was den Film vor Imhoofs *Reise* und *Die bleierne Zeit* als Hervorbringung eines differenzierteren „moment [...] in German memory culture [...]“ auszeichnet: seine Widerstandsfähigkeit gegen die Tendenz, aus der Historie Sinnangebote zu destillieren und dabei ihre Alterität zu eliminieren – sein Verzicht auf eine trügerische „Freiheit“.

‚Generationenromans‘ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Bielefeld, Aisthesis, 2013 [im Druck].

63. — Andreas Fanizadeh, „Nachkrieg und Verzweiflung“, in: *Die Tageszeitung*, 8.3.2011, <http://www.taz.de/!67045/> (16.4.2013).