



Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Vakgroep Nieuwste Geschiedenis
Academiejaar 2009-2010

**De beeldvorming over de Rote Armee Fraktion in de historische
speelfilm, 1978-2008.**

Stephanie Vancoillie

Masterproef neergelegd tot het behalen van de graad Master in de Geschiedenis

Promotor: prof. dr. Bruno De Wever

Dankwoord

Graag wil ik een aantal personen bedanken die geholpen hebben bij het verwezenlijken van deze masterproef. Eerst en vooral wil ik uiteraard mijn promotor, prof. dr. Bruno De Wever, bedanken om mij de mogelijkheid te bieden over dit onderwerp een masterproef te schrijven, voor zijn medewerking, zijn advies en zijn geduld. Ook prof. Daniël Biltereyst verdient een bedanking, omdat hij mijn passie voor film nog meer aanwakkerde, en mij ook veel bijbracht over het medium film. Daarnaast wil ik ook de Universiteit Gent bedanken, de opleiding Geschiedenis, de vakgroep Nieuwste Geschiedenis, mijn leescommissarissen, alsook het personeel van de universiteitsbibliotheken, dat mij te allen tijde goed geholpen heeft. Hetzelfde geldt uiteraard ook voor de bibliotheekmedewerkers van het Koninklijk Filmarchief. Ten slotte wil ik iedereen bedanken die er op een of andere manier voor mij geweest is en mij gesteund heeft: Dries, mijn familie, mijn vrienden, mijn medestudenten. Zonder hen zou dit mij nooit gelukt zijn.

Inhoudstafel

Inleiding	1
1. Film en geschiedenis	7
<i>1.1 Historici en film</i>	7
1.1.1 Veranderende denkbeelden	7
1.1.2 De pioniers van het onderzoek naar de historische speelfilm	11
<i>1.2 Kenmerken van de historische speelfilm</i>	23
1.2.1 De narratieve structuur van historische speelfilms	24
1.2.2 Individualisering	26
1.2.3 Selectie, interpretatie, verdichting en uitvinding	28
1.2.4 Filmcodes	32
1.2.5 Intertekstualiteit	32
<i>1.3 Conclusie</i>	33
2. De Rote Armee Fraktion	38
3. De Duitse cinema	72
<i>3.1 De Neue Deutsche Kino</i>	72
<i>3.2 De hedendaagse Duitse cinema</i>	82
4. Deutschland im Herbst	86
<i>4.1 Synopsis</i>	86
<i>4.2 Algemene informatie</i>	86
<i>4.3 Ontstaansgeschiedenis</i>	87
<i>4.4 Analyse van Deutschland im Herbst</i>	88
<i>4.5 Receptie van Deutschland im Herbst</i>	103
<i>4.6 Conclusie</i>	104

5. Der Baader Meinhof Komplex	107
<i>5.1 Synopsis</i>	107
<i>5.2 Algemene informatie</i>	107
<i>5.3 Ontstaansgeschiedenis</i>	109
<i>5.4 Analyse van Der Baader Meinhof Komplex</i>	114
<i>5.5 Receptie van Der Baader Meinhof Komplex</i>	144
<i>5.6 Conclusie</i>	149
6. Besluit	145
7. Literatuuropgave	158

Inleiding

Dat film het onderwerp zou worden van mijn masterproef, was een beslissing die snel gemaakt was. Mijn interesse in film en fotografie, en kunst en audiovisuele media in het algemeen was de eerste aanleiding. Wat mij erg aanspreekt is hoe deze kunst- en mediavormen zowel een medium kunnen zijn voor historiografie en historische bewustwording, en tezelfdertijd ook kritiek kunnen uiten op de geschiedenis en de hedendaagse maatschappij. Ook de manier waarop deze media een beeld en een discours vormen, en hoe deze beeldvorming kan verschillen van film tot film intrigeerde mij. De vakken die ik bij professor Daniël Biltereyst volgde, namelijk *Ontwikkeling en Esthetiek van de Film* en *Film-en Televisiestudies* wakkerden mijn interesse in film nog meer aan. Ik leerde bovendien de Duitse cinema, zijn geschiedenis en zijn regisseurs beter kennen, gaande van het Duitse expressionisme tot de *Neue Deutsche Kino*. Uiteraard heeft Duitsland een turbulente geschiedenis achter de rug, wat ook zijn invloed gehad heeft op de cinema, en tot op vandaag een grote inspiratiebron blijft voor vele kunstenaars en intellectuelen. Bovendien ben ik geïnteresseerd in alles wat te maken heeft met linkse en extreem-linkse stromingen. Verschillende reizen naar Duitsland en Duitse vrienden wakkerden mijn interesse in de hedendaagse Duitse samenleving alsook de Duitse geschiedenis aan, maar deden me ook kennis maken met het linkerveld in Duitsland. Zo leerde ik ook de *Antideutsch*-beweging kennen, die vooral gegroeid is rond de ‘historische schuld’ die sommige Duitsers ook vandaag nog voelen ten opzichte van het Joodse volk. Ik sprak zowel met aanhangers als tegenstanders van de *Antideutsch*-beweging, en vond het vooral intrigerend hoe geschiedenis zo lang kan blijven doorleven. Ook voor de *Rote Armee Fraktion (RAF)* was het naziverleden en de historische schuld een grote drijfveer, en dit leeft duidelijk nog steeds onder de Duitse bevolking, of althans binnen bepaalde kringen. Ook het RAF-verleden leeft nog steeds voort in het collectief geheugen van de (West-)Duitsers. De erfenis van de RAF heeft bovendien ook zijn sporen nagelaten in de populaire cultuur, en inspireerde zowel film, theater, schilderkunst als muziek. Bovendien zorgt de internationale dreiging van het terrorisme ervoor dat terrorisme meer dan ooit een ‘hot topic’ is, en alomtegenwoordig in de verscheidene media. Ook onderwerpen als publieksgeschiedenis – en meer bepaald hoe geschiedenis dichterbij het publiek brengen en welke problemen daaraan verbonden zijn –, discoursanalyse, identiteitsvorming etc. bepaalden mee mijn onderwerpkeuze.

De recente vrijlating van Brigitte Mohnhaupt, Eva Haule en Christian Klar, voormalig RAF-leden, en de release van *Der Baader Meinhof Komplex* van Uli Edel – en de discussie en controverse die dit met zich mee bracht – brachten de *Rote Armee Fraktion* onder mijn aandacht. Hoewel er reeds wat onderzoek verricht is naar de beeldvorming over de RAF in de populaire cultuur en in de historische speelfilm, bleek er nog veel ruimte voor verder en diepgaander onderzoek, en dus besliste ik mijn masterproef te schrijven over de representatie van de *Rote Armee Fraktion* in de historische speelfilm.

De bedoeling van deze masterproef is te analyseren hoe historische speelfilms in het algemeen, en historische speelfilms over de *Rote Armee Fraktion* in het bijzonder, een historisch discours opbouwen, en in welke mate de gerepresenteerde gebeurtenissen in de film stroken met het gangbare wetenschappelijke historisch discours. Het is de bedoeling een inzicht te krijgen in hoe film omgaat met geschiedenis, en te onderzoeken of de historische speelfilm op een adequate manier geschiedenis kan representeren en dichter bij een groot publiek brengen. Er wordt nagegaan hoe deze films zich verhouden tot het dominante historisch discours, en in welke mate ze een eigen bijdrage leveren tot de historische kennis over de voorgestelde gebeurtenissen, personen of periode. Daarnaast zal ook onderzocht worden hoe de historische context de beeldvorming en het historisch discours van een film beïnvloedt. Hierbij zal uiteraard rekening gehouden worden met de conventies van het medium en de filmtaal. Zowel de narratieve als de audiovisuele laag zal onderzocht worden. In het geval van de RAF is het interessant na te gaan of de films eerder de perceptie van de West-Duitse staat weergeven, het beeld dat de linkerzijde en aanhangers van de RAF creëerden; of zich kritisch opstelt en het beeld van beide kanten probeert weer te geven. Aangezien de meest intense periode van het RAF-geweld al meer dan dertig jaar achter ons ligt, is het publieke debat over de beeldvorming al wat afgezwakt. Veel onzekerheden zijn ondertussen ook opgeklaard, maar desondanks bestaat nog twijfel over bepaalde gebeurtenissen. Het academisch historisch discours heeft het discours van de staat en dat van de linkerzijde met elkaar geconfronteerd en proberen te verzoenen. Veel van de RAF-geschiedenis bleek dan ook om perceptie (en misinterpretatie) te gaan, zowel van de kant van de terroristen als van de West-Duitse staat.

Het eerste deel van de masterproef omvat een theoretisch kader voor het onderzoek en behandelt het thema ‘film en geschiedenis’. De verschillende concepten en theorieën die in dit hoofdstuk aan bod komen vormen de methodologische basis van het onderzoek. Uit dit

hoofdstuk blijkt dat historici vandaag de rol van film als historische betekenisdrager niet meer kunnen negeren. Film kan zowel een bron zijn voor de historiografie als een vorm van geschiedschrijving. Zowel de voor- en nadelen van het medium film in functie van de geschiedschrijving zullen besproken worden. Enkele autoriteiten binnen dit relatief nieuwe onderzoeksveld zullen belicht worden. Bovendien wordt de evolutie van de houding die historici aannamen ten opzichte van film gedurende de laatste decennia geschetst. De kenmerken van de (historische) speelfilm worden beschreven evenals de manier waarop in film een historisch discours opgebouwd wordt of kan worden. Film heeft namelijk zijn eigen conventies en kan bijgevolg niet beoordeeld worden aan de hand van de standaarden van de geschreven geschiedenis.

Vervolgens wordt in het tweede deel van de masterproef de geschiedenis van de *Rote Armee Fraktion* en de historische context waarbinnen de beweging ontstond en evolueerde geschetst. Zonder kennis van de historische gebeurtenissen – feiten én twijfels –, de toenmalige Duitse maatschappij en het klimaat waarin alles zich afspeelde kunnen uiteraard ook geen historische speelfilms geanalyseerd worden die pogen een historisch discours op te bouwen die deze gebeurtenissen representeren of misschien zelfs betwisten en bekritisieren. Er zal aandacht besteed worden aan de context waarin de *Rote Armee Fraktion* ontstond, namelijk de naoorlogse West-Duitse samenleving en de linkse studentenbeweging. Binnen de *Rote Armee Fraktion* zal hoofdzakelijk gefocust worden op de eerste generatie, en meerbepaald de *Baader-Meinhof groep*. Deze personen waren de stichters en kopstukken van de RAF, en hun opsluiting gaf aanleiding tot een van de meest intense periodes in de Duitse naoorlogse geschiedenis. Hun dood luidde een gans nieuwe fase in het RAF-geweld in. Ook de films die zullen geanalyseerd worden concentreren zich op deze figuren.

Een gerespecteerd auteur op vlak van de geschiedenis van de *Rote Armee Fraktion* is de journalist Stefan Aust. Hij was hoofdredacteur van *Der Spiegel*, en werkte van 1966 tot 1969 als redacteur voor het linkse tijdschrift *konkret*, waar hij Ulrike Meinhof leerde kennen. In 1985 verscheen de eerste versie van *Der Baader Meinhof Komplex* – algemeen beschouwd als een van de standaardwerken over de RAF. In 1997 kwam, na de openbaarmaking van de Stasi-archieven, een tweede geactualiseerde publicatie uit, en in 2008 zou een derde, volledig vernieuwde versie verschijnen – die meer dan duizend pagina's telt. Aust baseerde zich voor zijn boek onder andere op de officiële documenten van de *Bundeskriminalamt*, maar ook op geheimgehouden verslagen, processtukken, audio-opnames van het proces in Stammheim,

persoonlijke brieven van de RAF-leden, gesprekken met de betrokkenen, getuigenissen, etc.¹ Aust was eveneens mede-scenarioschrijver van de gelijknamige verfilming van zijn boek, *Der Baader-Meinhof Komplex*, die hier ook zal geanalyseerd worden. Uiteraard zal zijn boek een belangrijke basis zijn voor de opbouw van het hoofdstuk waarin een geschiedenis van de RAF geschetst wordt, maar ook voor de analyse van de film *Der Baader Meinhof Komplex*.

Het boek van Jeremy Varon, '*Bringing the War Home - The Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*' is eveneens een belangrijke basis voor mijn onderzoek, aangezien hij een van de meest neutrale visies naar voor bracht. Hij probeerde verschillende posities tegenover mekaar te plaatsen. Mogelijk is dit ook omdat Varon een buitenstaander is en geen Duitser, en dus alles kon overschouwen met wat meer afstand. Bovendien schetst Varon ook uitgebreid de context waarbinnen het terrorisme ontstond. Uiteraard zullen daarbovenop nog verschillende andere bronnen gebruikt worden. Op deze manier komen de verschillende discours, maar ook historische onzekerheden aan het licht.

Het derde hoofdstuk omvat een beknopte geschiedenis van de *Neue Deutsche Kino* en een korte schets van de hedendaagse Duitse cinema, evenals een situering van de regisseurs binnen deze context.

Het vierde deel van de masterproef omvat de werkelijke filmanalyse. Twee historische speelfilms over de *Rote Armee Fraktion* zullen geanalyseerd worden: *Deutschland im Herbst* (Fassbinder, Kluge, Schlöndorff et. al., 1978) en *Der Baader Meinhof Komplex* (Uli Edel, 2008). Sinds de jaren zeventig werden binnen Duitsland al behoorlijk wat films gemaakt over de RAF, en meer specifiek over de *Baader-Meinhof groep*. Zeker enkele regisseurs die tot de *Neue Deutsche Kino* gerekend worden, zoals Rainer Werner Fassbinder en Volker Schlöndorff vonden er inspiratie in. In de eerste plaats werd gekozen voor films die de ambitie hadden een historisch discours op te bouwen; films die een bijdrage leveren aan de historische kennis, of die een antwoord proberen te geven op historische problemen. Er werd dus gekozen voor films die uitgesproken 'historisch' waren, en dus in de eerste plaats het verhaal van het RAF wilden vertellen. Films die zich baseerden op waargebeurde feiten of historische personen, maar dit kader enkel gebruikten om een fictief verhaal aan op te hangen,

¹ S. Aust, *Het Baader Meinhof Complex*, Lebowski, Amsterdam, 2008, voorwoord en achterflap.

werden op voorhand uitgesloten. Er werd gekozen om de representatie van de eerste generatie van de RAF, met name de *Baader-Meinhof groep*, te analyseren. Deze had namelijk de grootste impact op de Duitse samenleving en geschiedenis, en komt ook het meest aan bod in de historische speelfilm. Verdere selectie gebeurde op erg pragmatische wijze. Aangezien het analyseren van het ganse corpus films die de geschiedenis of de leden van de RAF behandelen een praktisch onmogelijke opdracht is voor een masterproef, werden twee films uitgekozen. De keuze viel op *Deutschland im Herbst*, een van de eerste films die het onderwerp van de *Rote Armee Fraktion* behandelde, en *Der Baader Meinhof Komplex*, de recentste. *Deutschland im Herbst* werd gemaakt in de onmiddellijke nasleep van de turbulente periode die bekend staat als de *Duitse Herbst*, *Der Baader Meinhof Komplex* dertig jaar later. Deze film bleek bovendien voor nogal wat controverses gezorgd te hebben in de Duitse samenleving, wat het des te interessanter maakt voor analyse. *Deutschland im Herbst* vormt echter een buitenbeentje binnen het corpus films over de RAF, aangezien het een gezamenlijk project was van maar liefst elf verschillende regisseurs, die elk hun eigen visie op de *Deutsche Herbst* probeerden weer te geven. Beide films zijn volledig verschillend van genre, en het leek me interessant te onderzoeken op welke manier deze films (verschillend) met het verleden omgaan. Door een van de eerste films en de recentste film te kiezen, werd het mogelijk om eventuele evoluties in denkbeelden, discours en beeldvorming bloot te leggen. Ook het ondertussen gevoerde historisch onderzoek en de toegenomen historische kennis – of eventueel historische twijfels – over het onderwerp kunnen het historisch vertoog van de film beïnvloeden.

Andere films die het thema van de *Rote Armee Fraktion* behandelen zijn *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* (Volker Schlöndorff en Margarethe Von Trotta, 1975), *Messer im Kopf* (Reinhard Hauff, 1978) *Die Dritte Generation* (Rainer Werner Fassbinder, 1979), *Die Bleierne Zeit/Marianne und Juliane* (Margarethe Von Trotta, 1981), *Stammheim* (Reinhard Hauff, 1985), *Die Innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2000), *Die Stille nach dem Schuss* (Volker Schlöndorff, 2000) en *Baader* (Christopher Roth, 2002).

De basis voor de methode van de filmanalyse wordt uiteraard gevormd door het theoretisch kader over geschiedenis en film, maar ook in belangrijke mate door de technieken die ik aangeleerd werd in de lessen van professor Daniël Biltereyst, in het vak *Film- en*

Televisiestudies. Ook het boek van Chris Vos, *Bewegend Verleden*¹, diende als een basis voor de analyse van historische speelfilms. Er bestaat echter geen universele analysemethode voor film, en die wordt ook in belangrijke mate bepaald door de vraagstelling van de onderzoeker. Zowel de narratieve als de filmische laag zal geanalyseerd worden, en hierbij zal rekening gehouden worden met de conventies van het medium film en de verschillende filmcodes (de *mise-en-scène*, codes van camera en montage, codes van de muziek en tekst, en acteercodes). Vaak wordt ook langs deze codes een historische boodschap opgebouwd. Ook de ontstaansgeschiedenis en de receptie van de film zullen onderzocht worden.

Ten slotte zal een besluit gevormd worden over de beeldvorming en de opbouw van het historische discours over de RAF in de geanalyseerde films. Er zal gepoogd worden te extrapoleren en aan de hand van dit onderzoek een conclusie te formuleren over de mogelijkheid om via het medium film een geschiedenis te representeren.

¹ C. Vos, *Bewegend Verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*, Amsterdam, Boom, 2004.

1. Film en geschiedenis

1.1 Historici en film

Veranderende denkbeelden

Het denken van historici over het medium film heeft een heuse evolutie ondergaan. Ooit vonden academici het niet waard aandacht te besteden aan film, en werd het medium film eenvoudigweg genegeerd door historici. Cinema werd beschouwd als louter een wereld van verbeelding, enscenering en fictie; waar de wetenschap bijgevolg niets te zoeken had. Doorheen de jaren is men de historische speelfilm echter steeds ernstiger gaan nemen, zoals blijkt uit het groeiende aantal wetenschappelijke boeken en artikels, conferenties en tijdschriften die het thema behandelen. De publicaties over het onderwerp zijn bijna niet bij te houden. Steeds meer verschijnen theoretische uiteenzettingen over film en geschiedenis en analyses van (individuele) films, ook in historische tijdschriften.¹ Universiteiten bieden tegenwoordig zelfs opleidingen aan die de diverse aspecten van film behandelen.² Desondanks blijven sommige historici koppig weerstand bieden tegen dit nieuwe onderzoeksveld. Vaak loopt de discussie uit op een impasse doordat ‘traditionele’ historici en critici al te vaak het debat weten te herleiden tot het in vraag stellen van de historische accuratesse van speelfilms die handelen over het verleden. De vraag of het überhaupt wel mogelijk is ‘de historische waarheid’ te achterhalen – een kwestie die tegenwoordig het middelpunt van veel (postmoderne) discussies binnen de historische discipline vormt – wordt hierbij vaak ook genegeerd.³

Het valt niet te ontkennen dat de audiovisuele media, waaronder ook het medium film, de laatste decennia een belangrijke en steeds groeiende plaats innemen in het leven en denken van velen. Film en zijn jongere zusje televisie werden langzamerhand de belangrijkste media waarlangs informatie over de maatschappij verspreid werd, en vormen tegenwoordig twee van de belangrijkste wegen waarlangs mensen wereldwijd in contact komen met geschiedenis.⁴

¹ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Harlow, Pearson Longman, 2006, p. 23.

² I. Jarvie, “Seeing through Movies”, in: *Philosophy of the Social Sciences*, nr. 8, vol. 4 (1978), p. 374.

³ B. De Wever, “Historical Film as Palimpsest”, in: L. Engelen en R. Vande Winkel (eds.), *Perspectives on European Film and History*, Gent, Academia Press, 2007, p. 5.

⁴ Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 3 en M. Ferro en J. Planchais, *Les Médias et l’Histoire. Le poids du passé dans le chaos de l’actualité*, Parijs, CFPJ Éditions, 1997, p. 11 en J.E. O’Connor, *Image as*

Aangezien historische speelfilms, miniseries, documentaires, etc. verantwoordelijk zijn voor het beeld dat velen zich gevormd hebben over het verleden, mogen ze door de wetenschap niet genegeerd worden.¹ Critici van historische speelfilms zijn mettertijd gaan inzien dat een filmische representatie van het verleden een grote impact kan hebben op de kijker. Historische speelfilms brengen niet enkel aan een breed publiek historische kennis over, maar kunnen ook de interesse van dat publiek voor bepaalde historische onderwerpen aanwakkeren.² Bovendien geven ze meer dan eens aanleiding tot de publicatie van (wetenschappelijke) artikels en boeken over de onderwerpen die ze aansnijden – zoals gebeurde naar aanleiding van Oliver Stones *JFK* (1991) bijvoorbeeld – of ontstaan in hun zog publieke controverses en debatten over historische interpretatie.³ Ook bij historici groeit het besef dat deze media een invloed kunnen hebben op het historisch bewustzijn. Gedurende geruime tijd meenden historici echter dat enkel zij het recht hadden historisch onderzoek te voeren en deze historische kennis naderhand te verspreiden. In het huidige digitale en audiovisuele tijdperk kunnen historici echter niet langer het alleenrecht over de geschiedenis claimen.⁴ Hoewel uiteraard niet alle historici dezelfde mening toebedeeld zijn en sommigen niet willen aanvaarden dat zij zich niet in een dergelijke hegemone positie bevinden, zien sommigen toch in dat ze het medium film en de functie die het vervult voor de historiografie niet meer kunnen negeren en naar waarde moeten schatten.

Vooraf vanuit het nieuwe domein ‘publieksgeschiedenis’ ziet men de mogelijkheden van het medium film in. Film bezit veel potentieel, omdat het een medium is dat een erg groot publiek kan bereiken uit alle lagen van de bevolking – zeker sinds de komst van het internet en de dvd – en biedt dus vele mogelijkheden voor geschiedenis en historische bewustwording. Film is voor velen aantrekkelijker dan literatuur over hetzelfde (historische) onderwerp omdat mensen zich vaak meer betrokken voelen bij film en diens personages.⁵ Bovendien heeft film vaak een grotere impact op het beeld dat miljoenen mensen over het verleden hebben dan boeken of onderwijs.⁶ Historische films bieden dus de mogelijkheid

Artifact: The Historical Analysis of Film and Television, Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1990, p. 2.

¹ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 4 en M. Hughes-Warrington, *History Goes to the Movies. Studying History on Film*, Londen en New York, Routledge, 2007, p. 1.

² R.B. Toplin, *History by Hollywood. The use and abuse of the American past*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1996, pp. 5-9.

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 4.

⁴ W. Hesling, “Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films”, in: *Communicatie. Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur*, 2000, nr. 29, vol. 1 (2000), pp. 67-68.

⁵ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 1.

⁶ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 7 en 9 (preface).

geschiedenis toegankelijk en begrijpelijk te maken, en kunnen beter dan elk ander medium het publiek onderdompelen in het verleden, de kijker meeslepen en het gevoel te geven dat hij het verleden werkelijk ‘beleeft’.¹

De laatste twee decennia zijn professionele historici zich steeds meer gaan interesseren voor de visuele media. Het probleem is echter dat historici nog steeds de historische speelfilm proberen in te passen binnen de conventies van de traditionele geschiedenis. Men probeert nog te veel het visuele in een vorm te passen die gemaakt is voor en door het geschreven discours. Rosenstone meent dat films wel aan geschiedschrijving kunnen doen – iets wat door andere academici nog steeds betwist wordt – maar bedoelt daar niet mee dat films zich (moeten) inlaten met de traditionele geschiedschrijving – iets wat films dan ook niet kunnen volgens Rosenstone – maar op een ernstige manier pogen betekenis te geven aan het verleden. Deze visuele vorm van historisch denken kan en mag niet beoordeeld worden aan de hand van de criteria die we toepassen op de geschreven geschiedenis. Rosenstone onderscheidt dan ook twee domeinen, elk met zijn eigen regels en conventies; en roept de academische wereld op niet langer te verwachten dat films hetzelfde doen als boeken.²

Wetenschappers hebben niet enkel film en de wijze waarop het medium het verleden interpreteert en representeert lang links laten liggen, maar het onderzoek naar films concentreerde zich bovendien in de eerste plaats op het analyseren van de (veranderende) maatschappij en de mentaliteiten die daarmee gepaard gaan. Film werd dus aanvankelijk vooral gezien als een spiegel van of een venster op de wereld die zowel bewuste als onbewuste denkbeelden van zowel de filmmakers als het publiek weerspiegelt. Uiteraard hebben historische speelfilms ook een actuele dimensie, ze vormen namelijk een momentopname van het geschiedbeeld dat binnen een bepaalde maatschappij op een welbepaald moment gangbaar is.³ Ook de invloed die film op de publieke opinie heeft, zijn rol als propagandamiddel, en uiteraard ook het onderzoek naar de geschiedenis van de film als kunstvorm en industrie, waren onderwerpen die historici aanvankelijk bestudeerden. Dit alles paste ook binnen het denken van de ‘traditionele’ geschiedschrijving. Veel radicaler was het onderzoek naar hoe een visueel medium onderworpen aan de conventies van drama en fictie

¹ B. De Wever en R. Vande Winkel, “Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek”, in: D. Biltreyst en C. Stalpaert (eds.), *Opstellen over Film, Verleden en Geheugen*, Gent, Academia Press, 2007, p. 209.

² R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 36-37.

³ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 209.

een middel kon zijn om op een serieuze manier na te denken over onze relatie tot het verleden. Onderzoek naar film als een medium waarlangs een historisch discours opgebouwd kan worden en geschiedenis geïnterpreteerd en ‘gecommuniceerd’ wordt naar een groot publiek bleef dus even uit.¹

Een steeds terugkerend discussiepunt is de ‘authenticiteit’ van historische speelfilms; critici blijven deze steeds betwisten. Dat een film niet tot in de kleinste details overeenstemt met de ‘historische werkelijkheid’ – terwijl dit geschiedbeeld van de experts uiteindelijk ook een interpretatie en constructie is – is vaak reden genoeg om het ganse vertoog dat een film opbouwt af te wijzen. Daarnaast wordt ook wel eens de vraag gesteld of historische speelfilms die inhoudelijk aansluiten bij de visie van beroepshistorici – wat voor sommigen de definitie van een ‘goede’ historische speelfilm vormt – zichzelf niet overbodig maken, en dus in feite irrelevant zijn. Een tegenargument is uiteraard dat films een veel ruimer publiek bereiken dan de klassiekere vormen van geschiedschrijving, en enkel al daarom wél relevant zijn.²

Een ander probleem dat verbonden is aan het onderzoek naar historische speelfilms, is dat historici die films analyseren vaak erg uiteenlopende criteria gebruiken om film te beoordelen op hun ‘historische waarde’. Op dit vlak bestaat (nog) geen traditie. Het is reeds duidelijk geworden dat historici geen monopolie hebben over de geschiedschrijving, maar daarbovenop hebben historici zeker ook geen monopolie over het onderzoek naar de historische film. Ook academici uit de literatuurstudies, filmstudies en communicatiewetenschappen besteden steeds meer aandacht aan de representatie van het verleden op het scherm.³ Onderzoek naar historische films heeft dan ook baat bij dan ook een interdisciplinaire aanpak.⁴

Bovendien stelt zich het probleem dat het academisch onderzoek naar historische speelfilms vaak de voorkeur geeft aan mainstream films, kaskrakers die een populair verhaal vertellen – vaak gaat het hier om de ‘grote mannen’ geschiedenis – waardoor kleinere of alternatieve films die niet zelden ook een meer ‘marginale’ geschiedenis brengen vaak uit de boot vallen. Bijgevolg wordt steeds terug de simplistische tegenstelling gemaakt tussen de manier waarop

¹ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 8 (preface) en R. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge en Londen, Harvard University Press, 1995, p. 3.

² B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, pp. 201-202.

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 34 en 169.

⁴ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, p.260.

historische representatie gebeurt in de Hollywood *blockbusters* en de vaak erg verschillende manieren waarop meer alternatieve of cultfilms vorm geven aan het verleden.¹

Uiteraard zijn er ook een aantal nadelen verbonden aan (historische) speelfilms – hier wordt verder dieper op ingegaan. Vaak blijkt dat men historische films minder betrouwbaar vindt dan bijvoorbeeld boeken, museums, of de publicaties van en interviews met academische historici. Mainstream films hebben bovendien een aantal ‘tekortkomingen’, die vooral voortkomen uit de narratieve manier waarop speelfilms de geschiedenis benaderen. Historische films worden vaak ingekleed als een romantische film, een drama of een actiefilm – vaak met een goede afloop – wat afbreuk kan doen aan de waarheidsgetrouwheid. De historische film wordt ook vaak opgebouwd rond een of meerdere personages, en hoewel individuen uiteraard ook een meer symbolische functie kunnen vervullen en een grotere groep kunnen representeren, worden de massa, de bredere context en de achterliggende processen zo vaak naar de achtergrond verdrongen, waardoor men het beeld kan krijgen dat de geschiedenis gestuurd wordt door individuele handelingen. Een positief punt aan deze individualisering is dat het publiek zich zo kan identificeren met bepaalde historische personages, waardoor het verleden herkenbaar en toegankelijk wordt. Ook de manier waarop acteurs hun personage vertolken kan de weergave van het verleden beïnvloeden of een bepaalde visie over het verleden uitdrukken. Ook genreregels, verhaalformules, filmische intertekstualiteit en filmcodes zoals camerastandpunt en -beweging, belichting, geluid, montage etc. beïnvloeden het beeld over het verleden dat een film creëert.

De pioniers van het onderzoek naar de historische speelfilm

Pioniers van de cinema waren uiteraard de gebroeders Lumière. In 1896 maakten zij hun allereerste actualiteitenfilms, en nog geen vier jaar later maakte hun landgenoot Georges Méliès al de eerste historische filmpjes. In deze korte films werden historische gebeurtenissen door acteurs nagespeeld voor de camera, voorbeelden zijn *L’Affaire Dreyfus* (Méliès, 1899) en *Jeanne D’Arc* (Méliès, 1900). Niet enkel in Europa, maar ook in de VSA ontstonden dergelijke filmpjes al snel na de geboorte van het medium; een van de vroegste Amerikaanse voorbeelden was *Uncle Tom’s Cabin* (Porter/Edison, 1903). Hoewel het onderscheid tussen

¹ B. De Wever, *art. cit.*, p 5.

feit en fictie destijds minder duidelijk was en de meeste van deze films maar enkele minuten duurden, kunnen deze zeker beschouwd worden als de allereerste historische films.¹

Een andere wegbereider van de historische film is D. W. Griffith. Hij realiseerde met *Birth of a Nation*² (1915) een van de eerste grote historische speelfilms. Uiteraard ontstond al snel discussie over deze nieuwe soort ‘visuele geschiedenis’, maar de groeiende populariteit van dergelijke films maakte de vraag of film wel een geschikt medium was om geschiedenis te verhalen al snel irrelevant. Er bleef echter wel – tot op vandaag – discussie bestaan over de historische accuratesse van historische speelfilms, over dramatisering en over interpretatie. Vél discussie was er aanvankelijk echter niet, aangezien historische films gedurende het grootste gedeelte van de twintigste eeuw genegeerd werden door de meeste historici.³ Historici achtten hun métier namelijk veel accurater dan film en meenden ook lange tijd dat enkel zij over ‘de waarheid’ beschikten. Bovendien maakte film tot de jaren zestig deel uit van de lage of massacultuur, waardoor het medium door de elite en door historici niet serieus genomen werd.⁴ Voorheen werden enkel actualiteiten of nieuwsbeelden geacht een bepaalde wetenschappelijke, documentaire waarde te hebben.⁵

Vanaf de tweede helft van de twintigste eeuw heeft het terrein van de historici zich steeds uitgebreid. De traditionele geschiedschrijving werd steeds meer bekritiseerd vanuit verschillende hoeken – waaronder uiteraard ook het postmodernisme – en werd beïnvloed door verschillende disciplines en stromingen – zoals het poststructuralisme – en academici zoals Michel Foucault, Jacques Derrida, François Lyotard, etc. Er werden vragen gesteld over taal, discours, representatie, de impact van de media, etc.⁶ Onder invloed van de *Annales* ontstond een nieuw klimaat waarin academici de populaire cultuur, inclusief de historische speelfilm, steeds serieuzer begonnen te nemen.⁷ Vanaf toen verdwenen de ‘grote

¹ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, p. 253.

² Hoewel deze film openlijk racistisch is en barst van de stereotypes, kan hij wel beschouwd worden als een van de eerste echte historische speelfilms – in de definitie van een film die poogt een interpretatie te geven van het verleden – aangezien de voorstelling van het verleden die erin opgebouwd werd de visie en interpretatie van de toenmalige (academische) historiografie representeerde. (R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 13)

³ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, pp. 253-254.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 21.

⁵ M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, p. 14.

⁶ M. Landy, “Introduction”, in: M. Landy (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 2-5 en p. 19.

⁷ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, p. 255 en R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 21.

narratieven'¹, en was niet in de eerste plaats de staat of de natie het onderwerp van historisch onderzoek, maar werden ook sociale bewegingen, mentaliteiten, cultuur, het individu en het 'alledaagse leven' steeds meer onder de loep genomen door historici. Ook de media werden onderdeel van het zich steeds uitbreidende onderzoeksveld van historici. De democratisering van de kennis en specialisatie hadden hier een invloed op², maar ook verschuivingen binnen de historiografie zelf. Sinds de verwetenschappelijking in de negentiende eeuw tot in de jaren zestig van vorige eeuw overheerste binnen de geschiedschrijving het positivistische paradigma dat verhalende en beschrijvende geschiedenis als onwetenschappelijk beschouwde. De invloed van de *linguistic turn* zorgde echter vanaf de jaren zeventig voor een herwaardering – maar tegelijkertijd ook bekritisering – van de narratieve geschiedbeoefening. Ook de historische speelfilm ondervond de invloed hiervan en kon op steeds meer aandacht en appreciatie rekenen.³

Eind jaren zestig begon de interesse van historici in film exponentieel te groeien. Vanaf toen verschenen steeds meer publicaties, werden steeds meer conferenties georganiseerd, en werden zelfs tijdschriften opgericht over het thema.⁴ Naast de evoluerende geschiedfilosofie en nieuwe denkbeelden die de historische discipline bekritiseerden had ook de ICT-revolutie een invloed op de veranderende houding van historici tegenover de historische speelfilm. Volgens Rosenstone leidt de wens om onze relatie tot het verleden uit te drukken door middel van hedendaagse expressievormen onvermijdelijk tot het communiceren van het verleden via de visuele media.⁵ Het groeiende belang van weergaven van 'de werkelijkheid' in bewegende beelden bracht inderdaad een groeiende behoefte om het verleden visueel te verbeelden met zich mee. Bepaalde geschiedfilosofen zoals J.C. Raack⁶ gingen zelfs zo ver te beweren dat het medium film beter geschikt was dan de klassieke geschiedschrijving om een complex verleden weer te geven onder de vorm van synchrone verhaallijnen.⁷

Respectabele historische tijdschriften zoals de *Annales* en het *American Historical Review* begonnen aandacht te schenken aan de historische speelfilm als een alternatieve manier om

¹ M. Landy, *art. cit.*, p. 19.

² M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, p. 23.

³ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 203.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 21.

⁵ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 3.

⁶ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 25.

⁷ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, pp. 203-204.

het verleden te representeren.¹ De eerste interesse kwam vooral vanuit het Europese vasteland (België, Duitsland, Frankrijk, Nederland, etc.), Groot-Brittannië en een paar enkelingen uit de VSA.² Aanvankelijk ging de aandacht vooral uit naar actualiteitenfilms en minder naar de fictiefilm. In 1970 werd het tijdschrift *Film and History* opgericht. Een van de stichters was John E. O'Connor, een van de pioniers binnen het veld, waarnaar in 1993 de *John E. O'Connor Film Award* zou genoemd worden; een prijs die jaarlijks gegeven wordt aan "uitmuntende interpretaties van geschiedenis op het scherm".³ In 1977 werd vervolgens de *International Association for Media and History* opgericht, die sinds 1981 het tijdschrift *Historical Journal of Film, Radio and Television* publiceert. Het eerste boek dat verscheen over geschiedenis en film was *The Historian and Film* (1976), een verzameling essays van hoofdzakelijk Britse historici, die vooral aandacht schonken aan *newsreels*, het gebruik van films in het onderwijs, en film als historische bron. Het eerste boek dat essays bundelde die over dramatische speelfilms handelen was *'Feature Films as History'* (1981). Ook hier werd de speelfilm (of een cluster films) nog steeds gezien als een venster op de wereld die ideologieën, opinies, etc. kan blootleggen. Één artikel sloeg echter een nieuwe richting in. In de analyse die D.J. Wenden maakte over *Panterskruiser Potemkin* van Sergei Eisenstein werd de vraag gesteld hoe een film, ook al is zijn inhoud in grote mate gefictionaliseerd en gedramatiseerd, toch een historische gebeurtenis kan belichten. Wenden vergeleek het relaas van de film met de geschreven geschiedenis en concludeerde dat Eisensteins verhaal over de opstand op het schip een 'briljant' symbool is voor de ganse Russische revolutie van 1905. Dit was de eerste maal dat een historicus suggereerde dat een film zijn eigen manier heeft om het verleden te vertellen, en dat de aard van het medium en zijn specifieke kenmerken een bepaald soort geschiedenis creëren dat verschillend is van de geschreven geschiedenis.⁴

De Franse historici Pierre Sorlin en Marc Ferro kunnen beschouwd worden als twee pioniers van het denken over geschiedenis en film. Vooral in de jaren zeventig en begin jaren tachtig verrichten zij baanbrekend werk. Ferro besteedt in *Cinéma et Histoire* (1977) vooral aandacht aan film als een cultureel artefact, een bron. Pas in het laatste hoofdstuk snijdt hij het meer problematische onderwerp van film als een medium tot geschiedschrijving aan, iets waar hij

¹ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 205 en L. Engelen, "No Way to do History? Towards an Intertextual Model for the Analysis of Historical Films", in: L. Engelen en R. Vande Winkel (eds.), *Perspectives on European Film and History*, Gent, Academia Press, 2007, p. 15.

² R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 21.

³ "John E. O'Connor Film Award", in: *American Historical Association*, <www.historians.org/prizes/awarded/oconnorwinners.htm>

⁴ R. Rosenstone, "The Promise of History on Film", p. 256 en R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 21-24.

pas later dieper op in zou gaan. Hij stelt zich de vraag of een filmische schriftuur van geschiedenis wel mogelijk is; een vraag die geruime tijd het middelpunt van de discussie over film en geschiedenis gaan uitmaken is, en die aanvankelijk door Ferro negatief beantwoord werd. Ferro meende toen dat filmmakers niets toe te voegen hadden aan de geschiedschrijving en dat zij enkel een denkbeeld weergaven dat gevormd was door anderen. Ferro gaf echter wel toe dat enkele regisseurs hierop een uitzondering vormen, regisseurs zoals Visconti, die onafhankelijk van de heersende ideologieën een eigen interpretatie van de geschiedenis brengen en dus wel een originele bijdrage leveren tot het begrip van het verleden.¹

Sorlin benadrukt in zijn werk *The Film in History* (1980) dat alle films – ook die gebaseerd op historische kennis – uiteindelijk fictieel zijn. Films vertrouwen voor het reconstrueren van historische gebeurtenissen grotendeels op de verbeelding van de filmmaker.² Toch vindt hij dat dergelijke ‘fictionele geschiedenis’ een waarde heeft. Volgens Sorlin staan bepaalde ‘groepen’ films die over hetzelfde historische thema handelen in verband met het ruimere historisch discours gecreëerd door professionele historici.³ In dit boek werkt Sorlin de stelling uit dat historische speelfilms waardevol zijn omdat ze de historische kennis en het beeld dat men destijds had over de geschiedenis, het ‘historische kapitaal’ van een samenleving tonen. Bovendien geven ze ook informatie over de denkbeelden en mentaliteiten die destijds gangbaar waren. Sorlin meent dat traditionele historici historische films te snel afgeschreven hebben als onbekwame, onnauwkeurige reconstructies van het verleden, en pleit ervoor dat historici deze films zouden gaan zien als historische documenten of sociale bronnen. Hij wijst er ook op dat zo goed als alle films, al dan niet indirect, naar het heden verwijzen.⁴ Ook Sorlin zag uiteindelijk in dat een filmische vorm van geschiedschrijving mogelijk is, en ziet *Oktober* (1927) van Eisenstein daar als een voorbeeld van. Deze film vormt voor hem namelijk een visie op de Russische Revolutie die onafhankelijk is van de Bolsjewistische ideologie.⁵ Sorlin werkte bovendien mee aan de realisatie van documentaires en historische speelfilms over de Franse Revolutie, de Dreyfus-affaire et het Front Populaire.⁶

¹ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, pp. 256-257.

² P. Sorlin, “How to look at an “Historical” Film”, in: M. Landy (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, p. 38.

³ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, p. 257.

⁴ P. Sorlin, *art. cit.*, p. 36.

⁵ R. Rosenstone, “The Promise of History on Film”, p. 257 en P. Sorlin, *art. cit.*

⁶ “Pierre Sorlin”, in: *Les Editions du Cerf*, <www.editionsducerf.fr/html/fiche/ficheauteur.asp?n_aut=4220>

Hoewel geen historicus maar filosoof, schreef ook Ian Jarvie in de jaren zeventig over film en geschiedenis. In *Seeing through Movies* (1978) stelt Jarvie dat film waardevol is als relict van en als een venster op de samenleving, de tijd en plaats waar ze destijds gemaakt werden. Net als Ferro vergeleek hij films met historische documenten, en zag ze als een bron of hulpmiddel voor historisch onderzoek. Films zijn voor Jarvie een bron voor (veranderende) mentaliteiten, ideologieën, etc. en moeten om deze reden ook bewaard en onderzocht worden. Hij stelt zich echter ook sceptisch op en komt tot het besluit dat geen enkel stuk film kan beschouwd worden als een ‘transparant’ venster op de wereld, omdat alle stukken film selectie inhouden. Jarvie ziet film dus hoofdzakelijk als een aanvulling op de geschreven geschiedenis, als een visuele hulp, een illustratie. Hij vindt film namelijk een erg ongeschikt medium voor geschiedschrijving, omdat het niet ontvankelijk is voor de werkwijze en doelen van de academische historiografie. Of dit ook de werkelijke bedoeling is of moet zijn van een historische speelfilm is een vraag die Jarvie niet stelt. Volgens Jarvie toont film in de meeste gevallen een erg eenzijdig beeld van bepaalde historische personen of gebeurtenissen, en voegt weinig of niets toe aan de historiografie of het historische debat. Dit eenzijdig beeld houdt bovendien een gevaar in, aangezien film erg overtuigend kan zijn voor de niet-kritische kijker.¹ Marnie Hughes-Warrington maakt bezwaar tegen deze visie van de kijker als passief en kwetsbaar.² Film kan volgens Jarvie ook alternatieve visies naar voor brengen, maar hij bestempelt deze films dan als ‘avant-garde’. De geschreven taal blijft voor hem het beste medium om argumenten naar voor te brengen en een rationele discussie te voeren. Hij schrijft letterlijk: “*Writing is vastly superior as a discursive medium. Complex alternatives can be stated and argued concisely and delicately. Film cannot do this.*”³ Hij meent dat film ‘discursief zwak’ is, en men via film geen debat over historische problemen kan aangaan – over wat gebeurd is, waarom dit gebeurde en wat de betekenis daarvan is – wat volgens hem de essentie van geschiedschrijving uitmaakt.⁴ Hayden White meende in 1988 dat film *wel* de mogelijkheid biedt een debat aan te gaan, kritisch te zijn en argumenten op te werpen; en zodus ook even analytisch te zijn als de geschreven geschiedenis.⁵ Ondertussen schaarden verscheidene historici die onderzoek doen naar film zich achter deze opinie. Jarvie meent bovendien dat via film veel minder informatie kan overgedragen worden dan via een

¹ I. Jarvie, *art. cit.*, pp. 375-379.

² M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 11.

³ I. Jarvie, *art. cit.*, p. 377.

⁴ I. Jarvie, *art. cit.*, p. 378.

⁵ H. White, “Historiography and Historiophoty”, in: *The American Historical Review*, nr. 5, vol. 93 (1988), p. 1196.

geschreven document.¹ Hij spreekt over de *poor information load* van historische speelfilms. Rosenstone wijst er echter op dat dergelijk oordeel afhankelijk is van wat men verstaat onder ‘informatie’. Wanneer men ‘informatie’ interpreteert als ‘gesproken en geschreven taal’, dan kan Jarvie’s kritiek wel kloppen. Maar film is echter ook drager van een enorme hoeveelheid audiovisuele informatie, wat historici vaak vergeten.² Hayden White stelt zich hierbij ook de vraag wat dan wel een adequate hoeveelheid informatie is om van een volwaardig historisch werk – zowel geschreven als visueel – te kunnen spreken.³ Een ander punt waar Jarvie – terecht – op wijst is dat bij academici die onderzoek doen naar film (voorlopig?) een echte methode ontbreekt.⁴

Ferro zou doorheen de jaren zijn visie op de historische speelfilm bijstellen. Ook hij zag (speel)film als een bron voor geschiedenis. Hij vindt echter wel – in tegenstelling tot Jarvie – dat historici niet het monopolie hebben over geschiedschrijving. Naast de geschiedschrijving die uitgaat van professionele historici bestaat ook een ander soort geschiedschrijving, dat van romanschrijvers, regisseurs, etc. Ook zij produceren geschiedenis volgens Ferro. Het voordeel aan hun vorm van geschiedschrijving is volgens hem dat het beeld dat zij van het verleden scheppen dankzij hun esthetische kwaliteiten veel beter in het geheugen blijft hangen dan het werk van academici. Ook de dramatische vorm waarin de historische kennis gegoten wordt, is voor velen aantrekkelijker dan de logische of chronologische organisatievorm die professionele historici hanteren. Ferro ziet geschreven en niet-geschreven geschiedenis als complementair, en gaat daarmee dus al een stap verder dan Jarvie, die niet-geschreven geschiedenis enkel als een illustratie van – in het beste geval een aanvulling op – de geschreven geschiedenis ziet. Dit standpunt werkt Ferro uit in *Les Médias et l’Histoire* (1997), dat hij samen met Planchais schreef.⁵

Ferro wijst er ook op – net als Rosenstone, Toplin en verschillende anderen zouden doen – dat ook de traditionele, geschreven geschiedschrijving interpretatie inhoudt. Archiefstukken en andere bronnen bevatten niet in se ‘de waarheid’ of ‘de realiteit’; ze vormen niet meer dan een getuigenis.⁶ Dit betekent dat ook de historicus selecteert en interpreteert, net als de regisseur van een historische speelfilm. Beiden geven een persoonlijke interpretatie en visie op het

¹ I. Jarvie, *art. cit.*, p. 378.

² R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 28.

³ H. White, *art. cit.*, pp. 1194-1195.

⁴ I. Jarvie, *art. cit.*, p. 383.

⁵ M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, pp. 21-24.

⁶ M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, p. 42.

verleden, en geven niet de werkelijkheid zelf weer.¹ Voor Ferro is het opbouwen van een historisch discours via film dus wél mogelijk, en levert film dus zijn eigen, waardevolle bijdrage aan de geschiedschrijving.²

Het was vooral Robert Rosenstone die in de jaren tachtig een lans brak voor de historische speelfilm. Rosenstone slaagde erin de historische speelfilm op de agenda te plaatsen van menig historicus wereldwijd³, en is doorheen de jaren een autoriteit geworden binnen het veld van de historische speelfilm. Hij was er sterk van overtuigd dat via het medium film een bepaalde vorm van geschiedschrijving mogelijk was, en pleitte er dan ook voor binnen de wetenschappelijke wereld film te beschouwen als een medium dat zich ertoe leent op een serieuze manier over het verleden te denken.⁴ Hij erkende echter ook dat films artistieke producten zijn die gebonden zijn aan eigen regels en wetmatigheden; in de eerste plaats die van de dramatisering. Hij probeerde de wetenschappelijke wereld ervan te overtuigen dat historische speelfilms die gericht zijn naar een groot publiek maar kunnen slagen door zich te conformeren aan de conventies van de commerciële film.⁵ Hij en naar zijn voorbeeld enkele collega-historici en filmwetenschappers begiftigden het onderzoek naar historische film met enkele cruciale inzichten; inzichten die tegenwoordig beschouwd worden als algemene kennis. Bovendien wees Rosenstone historici er op dat ook hun beeld van bepaalde historische periodes waar zij zelf minder vertrouwd mee zijn, in grote mate gebaseerd is op het geschiedbeeld dat in documentaires en speelfilms gecreëerd wordt.⁶ Onderzoek naar de historische speelfilm is dus onontbeerlijk.

Rosenstone wil met zijn boek *History on Film/Film on History* (2006) anderen laten inzien dat de historische film waardevol is als een manier om het verleden te representeren; en probeert hier bovendien een methode naar voor te schuiven om dergelijke films te analyseren. Hij is van mening dat film wel een complexe geschiedenis naar voor kan brengen, en probeert ook parallellen tussen geschreven en verfilmde geschiedenis bloot te leggen. Rosenstone schrijft helemaal aan het begin van zijn recentste boek:

¹ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 9 (preface).

² M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, p. 56.

³ L. Engelen, "No Way to do History?", p. 15.

⁴ R. Rosenstone, "The Promise of History on Film", pp. 257-258.

⁵ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 205.

⁶ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 46.

“[...] the familiar, solid world of history on the page and the equally familiar but more ephemeral world history on the screen are similar in at least two ways: they refer to actual events, moments, and movements from the past, and at the same time they partake of the unreal and the fictional, since both are made out of sets of conventions we have developed for talking about where we human beings have come from (and also where we are and where we think we are going, though this is something most people concerned with the past don't always admit).”¹

Rosenstone benadrukt echter wel dat hij de verwezenlijkingen en de kracht van de traditionele geschiedschrijving zeker niet in twijfel wil trekken. Hij looft bijvoorbeeld de creativiteit die de historiografie de laatste vijftig jaar vertoonde en de ‘revolutie’ die binnen de geschiedschrijving plaatsvond en aanleiding gaf tot een bredere en complexe visie op de mensheid. Hij ziet de historische film als een toevoeging, als een nieuwe manier waarop het verleden kan gecommuniceerd worden, en benadrukt dat elk medium unieke mogelijkheden van representatie bezit.²

Academici zoals Hayden White en Frank Ankersmit deden Rosenstone de beperkingen van de traditionele geschiedschrijving inzien, waardoor hij ook de mogelijkheden inzag van het representeren van het verleden op nieuwe en andere manieren, onder andere via de visuele media. Volgens Rosenstone moeten we de historische film niet per se zien binnen het kader waarmee we naar de traditionele geschiedschrijving kijken, maar kunnen we de historische film ook beschouwen als deel van een apart domein van representatie en discours, dat niet de bedoeling heeft letterlijke waarheden over het verleden weer te geven – maar uiteraard kan ook de geschreven geschiedenis dit niet – maar eerder metaforische waarheden, die meer een commentaar of uitdaging vormen voor het traditionele historische discours. Aangezien beide mediums elk hun eigen methoden en conventies hebben, moeten ze ook met andere criteria beoordeeld worden.³ Het grote probleem, volgens Rosenstone, is dat filmische geschiedenis steeds met geschreven geschiedenis vergeleken wordt, terwijl ook dit geen onbetwistbare en onproblematische standaard voor historiografie – hier beschreven als *history making* – is.⁴ Rosenstone's kritiek kan gekaderd worden binnen de literatuurkritiek die in deze context

¹ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 2.

² R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 31 en R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 5.

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 7-9.

⁴ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 5.

bezwaren opwerpt tegen iets wat men ‘grafocentrisch’ noemt.¹ Ook Hayden White wijst op dit probleem. Hij was overigens de bedenker van de term *historiopathy* – die ondertussen algemeen ingang vond – waarmee hij ‘de representatie van geschiedenis en ons denken over de geschiedenis in beelden en filmisch discours’ wou omschrijven. Dit plaatst hij naast *historiography*, of ‘de representatie van geschiedenis in woorden en geschreven discours’.²

De historicus Robert Brent Toplin zit ongeveer op dezelfde lijn als Rosenstone, beiden beschouwen de historische speelfilm als een geschikt medium om een historisch discours op te bouwen en geschiedenis te communiceren aan een groot publiek. In zijn boek *History by Hollywood. The use and abuse of the American past*. (1996) onderzoekt Toplin de rol van film als een communicator van historische opvattingen en doet dit aan de hand van een aantal casestudies, zoals *JFK*, *Patton* en *All the President’s Men*. Hij gaat net als Rosenstone dus een stap verder dan zijn voorgangers die film beschouwden als louter een venster op een verleden tijd.³ Toplin gaat in *Reel History. In Defense of Hollywood*. (2002) verder op het elan van zijn voorgaande boek. Hij is van mening dat er geen universele criteria of standaarden zijn om te bepalen wat een ‘goede’ en wat een ‘slechte’ (representatie van het verleden in een) historische speelfilm is, historische films moeten geval per geval beoordeeld worden. Bovendien leveren verschillende films een verschillende bijdrage tot de historische kennis.⁴ Hij pleit ook voor een grotere betrokkenheid van historici bij historische speelfilms, en in debatten over de interpretaties en representaties die historische films maken:

*“Academics need to play a larger role in these public exchanges, but unfortunately, many of them keep their distance from such debates. They do not acknowledge that technology and art created new kinds of historians in the twentieth century, people who have been competing effectively with traditional historians in presenting views of the past.”*⁵

Toplin beschouwt makers van historische speelfilms als een nieuw soort historici, die zeker niet ondergeschikt zijn aan de traditionele historici. Hij geeft echter wel toe dat speelfilms geen uitgebreide, complexe of definitieve studie van een bepaald onderwerp kunnen brengen,

¹ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 24.

² H. White, *art. cit.*, p. 1193.

³ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 9 (preface).

⁴ R.B. Toplin, *Reel History, In Defense of Hollywood*, Kansas, University Press of Kansas, 2002, p. 2.

⁵ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 4.

zoals de geschreven geschiedenis dat wel kan. Film is namelijk veel minder geschikt om meerdere, contradictorische perspectieven te geven op eenzelfde historische gebeurtenis, groep, persoon of episode. In de meeste gevallen toont de (mainstream) speelfilm een eenzijdig perspectief. Dit is onder meer het gevolg van gesproken dialogen en de beperkte duur van een speelfilm. Zo geeft een script met maar een twintigtal pagina's dialoog bijvoorbeeld vorm aan niet minder dan twee uur film. De hoeveelheid verbale informatie die een film kan overbrengen is miniem in vergelijking met een boek.¹ Het voordeel van film is uiteraard dat het naast verbale informatie, ook een enorme hoeveelheid visuele informatie kan overbrengen.

Toplin gaat zelfs zo ver regisseurs van historische speelfilms *cinematic historians* te noemen.² Net als Toplin beschouwt ook Rosenstone sommige filmmakers als (potentiële) historici, in die zin dat ze de sporen van en bronnen over het verleden confronteren en er betekenis aan proberen te geven.³ Uiteraard zijn de conventies, regels en gebruiken waar zij rekening mee moeten houden erg verschillend van de geschreven geschiedenis. Volgens Rosenstone is het verleden op het scherm dan ook niet bedoeld om letterlijk geïnterpreteerd te worden, maar is het eerder suggestief, symbolisch en metaforisch. Historica Natalie Zemon Davis – die meewerkte aan de verfilming van haar boek *Le retour de Martin Guerre* (1983), dat binnen de sociale of microgeschiedenis kan gesitueerd worden – denkt hier anders over. In *Slaves on Screen: Film and Historical Vision* (2000) schrijft ze dat film serieus moet genomen worden en een waardevolle en zelfs innovatieve visie kan hebben op de geschiedenis; maar dat men historische films echter niet volledig kan vertrouwen omdat filmmakers uiteindelijk geen echte historici zijn maar 'artiesten voor wie geschiedenis belangrijk is'.⁴ Waar Davis en Rosenstone wel over akkoord gaan, is dat historische speelfilms het bredere historische discours kunnen kruisen, becommentariëren, uitdagen of er iets aan toe voegen.⁵

Vaak wordt de kritiek geuit dat voor het analyseren van historische speelfilms geen concrete methodologie bestaat. Zowel John E. O'Connor als Marcia Landy probeerden een methode te ontwikkelen om historische films te analyseren, die ze uitwerken in respectievelijk *Image as Artifact. The Historical Analysis of Film and Television*. (John E. O'Connor, 1990) en *The*

¹ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 17 en 23.

² R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 9 (preface).

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 8 en 30.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 26.

⁵ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 31.

Historical Film. History and Memory in Media. (Marcia Landy, 2001). De bijdrage van Sorlin in dit boek blijft echter bij het ontwikkelen van een methode voor de analyse van film als een bron voor sociale geschiedenis.¹ Landy pleit hier ook voor een samenwerking tussen historici en filmwetenschappers om een methodologie te ontwikkelen om de historische representatie in film te begrijpen en te analyseren.²

R. B. Toplin wijst erop dat bij de analyse van historische speelfilms vaak een belangrijk element vergeten wordt, namelijk de context waarin deze film tot stand kwam en zijn weg vond naar het publiek. Ook Ferro wees erop dat bij de analyse van een document – geschreven of visueel – de bron die het voortbrengt, de omstandigheden waarin het geproduceerd werd, en de functie of het doel dat het diende zeker niet vergeten mogen worden.³ Ook Ian Jarvie benadrukte dit pijnpunt.⁴ Toplin noemt dergelijke gebrekkige analyses de *hit-and-run* aanpak. Daarbij staat de afgewerkte film centraal als bron, en wordt enkel de film zelf en zijn boodschap, symboliek, etc. geanalyseerd en vergeet men dat ook de productiecontext de film in belangrijke mate beïnvloedt. Toplin pleit ervoor ook te onderzoeken wat de intertekstuele relatie van de film tot het grotere corpus films is, en hoe de film in relatie staat tot de tijd en samenleving, de sociale, politieke, economische en culturele context waarin hij tot stand kwam. Ook wie de individuen zijn die de film hielpen realiseren (regisseurs, producenten, scenarioschrijver, etc.), hun achtergrond, ideeën en motivaties, welk perspectief zij hebben op historische gebeurtenissen, in welke mate ze beïnvloed zijn geworden door mainstream of alternatieve denkwijzen, etc. Ook in welke mate de druk van het marktdenken en politieke of sociale druk van buitenaf hier een invloed op had, zijn elementen die niet vergeten mogen worden. Niet enkel de productiecontext wordt vaak vergeten, ook de receptie van de film; en de invloed die de film mogelijk had op het historisch denken. Het is belangrijk ook te onderzoeken hoe de film ontvangen werd door publiek en critici, en of de film polemiek uitlokte of bepaalde denkwijzen deed veranderen. Vaak verschillen filmmakers, critici en publiek ook van mening over de boodschap die de film uitdraagt, en ontstaat debat over de manier waarop de film geïnterpreteerd moet worden.⁵

¹ P. Sorlin, *art. cit.*, p. 25.

² M. Landy, *art. cit.*, p. 13.

³ M. Ferro en J. Planchais, *op. cit.*, p. 28.

⁴ I. Jarvie, *art. cit.*, p. 385.

⁵ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, pp. 10-11 (preface).

Veel van de net besproken zaken lijken tegenwoordig vanzelfsprekend voor de nieuwe generatie wetenschappers binnen het veld van de studie van de historische speelfilm, maar dit waren ze uiteraard ooit niet. Historici als Robert Rosenstone waren wegbereider voor de zaak en zorgden ervoor dat het nu mogelijk is een stap verder te gaan in dit nieuwe domein. Leen Engelen ziet bijvoorbeeld het nut er niet van in de historische speelfilm te blijven verdedigen tegen de kritieken van historici van de oude stempel die speelfilms nog steeds beschouwen als onvolledige, onnauwkeurige of foute weergaven van het verleden. Volgens haar kunnen films het verleden representeren, en doen ze dat ook. Filmische geschiedenis is voor haar even legitiem als geschreven geschiedschrijving. Het levert zijn eigen bijdrage en is niet enkel een aanvulling op de geschreven geschiedenis, maar een volwaardige manier om interpretatie en betekenis aan het verleden te geven.¹

1.2 Kenmerken van de historische speelfilm

Film heeft net als elk ander medium specifieke kenmerken en (ongeschreven) ‘regels’. Filmmakers moeten rekening houden met deze conventies en de eisen van de dramatische vertelvorm waarmee film doorgaans een verhaal opbouwt. Deze narratieve tradities en conventies hebben reeds hun succes bewezen, en ook daarom houden filmmakers hier vaak aan vast.² Complexe zaken worden vaak gesimplificeerd om chaos te vermijden, de aandacht te bewaren en de centrale boodschap(en) duidelijk over te brengen aan het publiek. Zoals Toplin het beschrijft, in speelfilms moet grijs dikwijls plaats maken voor zwart-wit.³ Daarnaast moet ook rekening gehouden worden met bepaalde codes die deel uitmaken van de filmtaal: acteercodes, codes van de mise-en-scène, camera en montage, muziek en tekst, etc.

Rosenstone maakt een onderscheid tussen historische speelfilms die bewust het verleden proberen te interpreteren, of bepaalde vragen richten tot dit verleden, en zodus een historisch discours willen opbouwen; en films die eerder als ‘kostuumdrama’ bestempeld kunnen worden. Dit zijn films die niet bedoeld zijn als een ernstige exploratie van het verleden, maar enkel een historische achtergrond gebruiken – of zelfs misbruiken – om een avontuurlijk,

¹ L. Engelen, “Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: a Status Quaestionis”, in: *Rethinking History*, nr. 4, vol. 11 (2007), pp. 555-556.

² R.B. Toplin, *Reel History*, p. 15.

³ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 27.

dramatisch of romantisch verhaal aan op te hangen.¹ Toplin beschrijft dergelijke films die fictionele personages versmelten met een historische achtergrond als *faction*. *Faction* refereert aan de geschiedenis maar pretendeert niet een nauwkeurige weergave van het verleden te (willen) geven.² Veel van de eerste ‘historische’ films waren eerder kostuumdrama’s dan echte historische films.³ Het onderzoek naar de beeldvorming over de geschiedenis in de speelfilm concentreert zich dan ook op de eerste soort films en laat kostuumdrama’s grotendeels buiten beschouwing. Een probleem dat zich hier stelt is uiteraard dat bij sommige films het onderscheid niet duidelijk te maken is. Leger Grindon maakt het onderscheid tussen de beide op basis van het criterium of de film al dan niet een relatie opbouwt met hedendaagse sociale en politieke kwesties. Kostuumdrama’s staan hier volgens Grindon los van, terwijl historische speelfilms altijd in verband staan met bredere politieke aangelegenheden.⁴ Ook Rosenstone meent dat films die als ‘historisch’ beschouwd worden, een relatie opbouwen met de reeds bestaande kennis en debat – het reeds bestaande historische discours.⁵

De geschiedschrijving kan onderverdeeld worden in bepaalde ‘genres’ zoals ‘grote narratieven’, microgeschiedenis, biografieën, kwantitatieve geschiedenis, etc.; allen genres die zich gedurende de laatste twee millennia ontwikkeld hebben. Rosenstone ziet de historische film ook als een genre (of een verzameling genres), maar een genre dat echter nog maar ruim een eeuw bestaat en zich dus nog niet even sterk heeft kunnen ontplooiën als de geschreven geschiedenis. Volgens Rosenstone leunt de historische speelfilm eerder aan bij de biografie, de microgeschiedenis of de populaire verhalende geschiedenis.⁶

De narratieve structuur van historische speelfilms

De narratieve manier waarop speelfilms het verleden gewoonlijk benaderen, heeft uiteraard gevolgen voor het beeld dat gecreëerd wordt over dat verleden. De verhaalvorm die onderdeel uitmaakt van de (historische) speelfilm is gelijkaardig aan de klassieke vorm van geschiedschrijving die zijn oorsprong vond in de Oudheid. De verhaalvorm werd door vele historici gebruikt om samenhang en betekenis aan te brengen aan historische gebeurtenissen.

¹ R. Rosenstone, “A Historian in Spite of Myself”, in: *Rethinking History*, nr. 4, vol. 11 (2007), p. 590.

² R.B. Toplin, “Cinematic History: A Defense of Hollywood”, in: *National Forum*, nr. 2, vol. 81 (2001), p. 12.

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 12-13.

⁴ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 27.

⁵ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, pp. 71-72.

⁶ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 16, 25 en 28.

Rosenstone kan zich dan ook geen wereld inbeelden waarin geschiedenis *niet* in de vorm van een verhaal gegoten wordt.¹ Hoewel historici en filmmakers beiden gebruik maken van narratieve formules, betekent dit echter niet dat zij ook dezelfde bedoelingen hebben. Volgens Hesling hebben historici een meer wetenschappelijke kijk op het verleden, terwijl filmmakers een eerder poëtische kijk op het verleden hebben. Vaak komt daar ook nog eens een commerciële logica bij kijken. Hesling ziet als verschil tussen filmmakers en historici dat de eerste zich doorgaans beperken tot het vertellen van wat de personages in hun verhaal overkomt, terwijl de laatste daar ook een verklaring voor proberen te geven. Historici proberen dit te kaderen in een ruimer geheel en aan te tonen dat individuele handelingen en gebeurtenissen deel uitmaken van en gestuurd worden door meer abstracte historische processen.² Dit is echter zeker ook mogelijk binnen de historische speelfilm, zonder daarmee afbreuk te doen aan de kracht van de film, al te complex te worden of de interesse van het publiek te verliezen.

De mainstream speelfilm vertelt het verleden in de vorm van een verhaal met een begin, midden en een einde. Vaak wordt ook een morele boodschap uitgedragen, is de kijk op de geschiedenis progressief, en blijft de kijker achter met een goed gevoel. Film vertelt geschiedenis bijna altijd als een verhaal van individuen.³ In de meeste gevallen wordt het ook voorgesteld als een afgesloten of voltrokken verhaal, waardoor gesuggereerd wordt dat er geen twijfel bestaat over de voorgestelde 'feiten'.⁴ Deze causaal-lineaire opbouw van het filmverhaal staat in dienst staat van het narratieve realisme maar heeft tot gevolg dat afbreuk gedaan wordt aan de ambivalentie die inherent is aan historische gebeurtenissen.⁵ Vooral Natalie Zemon-Davis stelde zich in haar publicaties de vraag of film wel in staat was de onzekerheden over het verleden over te brengen.⁶ Doordat personages een centrale rol spelen in de fictiefilm, verpersoonlijkt film, dramatiseert het en worden emoties toegevoegd aan het verleden. Vaak wordt de geschiedenis voorgesteld als een verhaal van leed, wanhoop, avontuur, overwinning en heroïsme.⁷ Helden gaan niet enkel de strijd aan met schurken, maar ook met onrecht, uitbuiting of vooroordelen. Morele verontwaardiging uitlokken is namelijk

¹ R. Rosenstone, "A Historian in Spite of Myself", p. 593.

² W. Hesling, "Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films", in: *Communicatie: Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur*, 2000, nr. 29, vol. 1 (2000), pp. 2-3.

³ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 47.

⁴ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 10 en R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 22.

⁵ W. Hesling, *art. cit.*, p. 15.

⁶ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 18 en 21.

⁷ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 47.

een van de tactieken die filmmakers aanwenden om de interesse en betrokkenheid van het publiek te stimuleren.¹

Een van de redenen waarvoor critici de historische speelfilm vaak minachten of afwijzen is de excessieve nadruk op het romantische of gevoelsmatige. Toplin verdedigt dit door te stellen dat dit een middel is om geschiedenis aan het publiek te presenteren in een entertainend format, terwijl het ook de emotionele impact op het publiek verhoogt² – een argument dat zeker niet alle critici aanvaarden. Rosenstone meent zelfs dat ‘emotie tot een eigen soort kennis leidt’.³

Rosenstone benadrukt dat de (historische) filmtaal metaforisch en symbolisch is. De speelfilm creëert ‘mogelijke realiteiten’, een wereld die de realiteit benadert. Hij probeert anderen te doen inzien dat de historische speelfilm niet beoordeeld dient te worden op zijn portrettering van individuele personen of gebeurtenissen – en of die kunnen geverifieerd worden – maar eerder op het totaalbeeld of de visie over het verleden die gecreëerd wordt; en of die iets belangrijks of betekenisvol over het verleden vertelt.⁴

Individualisering

Omdat personages een centrale rol spelen in speelfilms, wordt vaak een beeld van de geschiedenis geschetst dat draait rond individuele handelingen. Deze al te persoonsgebonden benadering van de geschiedenis wordt door historici tegenwoordig als een naïeve vorm van geschiedenis beschouwd. Zo’n geïndividualiseerde kijk op de geschiedenis heeft uiteraard tot gevolg dat de processen en structuren die de geschiedenis sturen naar de achtergrond verdwijnen; en dat geschiedenis bovendien vaak afgeschilderd wordt als gedetermineerd door een elitaire bovenlaag. Meer dan eens worden historische gebeurtenissen of veranderingen toegeschreven aan de handelingen van bepaalde individuen, terwijl die in werkelijkheid gestuurd worden door grotere, onpersoonlijke sociale of economische krachten. Hoewel er dus duidelijk een vertekend beeld gecreëerd wordt, zorgt deze geïndividualiseerde aanpak er wel voor dat het publiek zich kan identificeren met de personages, en het verleden zo tastbaar en toegankelijk wordt. Cineasten hebben uiteraard wel de mogelijkheid om hun personages in

¹ R.B. Toplin, *Reel History*, pp. 34-36.

² R.B. Toplin, *Reel History*, p. 46.

³ R. Rosenstone, “A Historian in Spite of Myself”, p. 594.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 48-49.

de bredere historische context in te bedden. Bovendien kunnen de personages ook een symbolische functie vervullen en bepaalde grotere groepen, bredere bewegingen of zelfs bepaalde maatschappelijke processen representeren.¹ Groepen worden echter wel vaak gesymboliseerd door ‘representatieve stereotypen’,² wat uiteraard ook een eenzijdig beeld oplevert. Naast het symboliseren van groepen door individuele figuren, gebruikt de fictiefilm ook vaak het ‘fait divers’ als middel om maatschappelijke mechanismen duidelijk te maken.³

Toplin beschrijft vier determinerende methodes die onderdeel uitmaken van filmische geschiedenis: het vermengen van feit en fictie, bewijs zodanig samenbrengen dat er specifieke conclusies uit afgeleid kunnen worden, het suggereren van een relevantie of boodschap voor het heden in verhalen over het verleden, en het gebruiken van een documentaire stijl die vorm geeft aan een ‘grote verhalen’ of ‘grote mannen’ perspectief op het verleden.⁴ Ironisch genoeg is dit ‘grote mannen’ perspectief al geruime tijd verbannen uit de professionele historiografie, mede onder invloed van Fernand Braudel en de Annalesschool. Toplin vindt echter dat dit breder perspectief – dat bepaalde trends en trage, ‘onzichtbare’ ontwikkelingen in de geschiedenis blootlegt – minder relevant is voor speelfilm. Hij meent namelijk dat dergelijke films, die eerder aanzetten tot reflectie dan ontspanning, niet passen binnen het marktdenken van de mainstream (Hollywood) film omdat zij minder entertainend zouden zijn – en dus ook minder publiek lokken – dan de klassieke dramatische speelfilm. Bovendien zou de dramatische stijl zich volgens Toplin niet lenen tot het tonen van ‘*the big picture*’. Toplin legt er zich bij neer dat dergelijke studies voorbehouden zijn voor de academische geschiedschrijving, en vindt dit ook voldoende. Hij ziet hier in plaats mogelijkheden weggelegd in het symboliseren van de massa of grotere bewegingen door een individu. Toplin is dan ook van mening dat de bezwaren van critici – dat de personages in historische speelfilms te veel uitzonderlijke ervaringen meemaken – vaak irrelevant zijn. Deze individuen en hun ervaringen representeren namelijk in veel gevallen bredere ontwikkelingen waar een grotere groep mee te maken krijgt.⁵ Toch kent de sociale geschiedenis, die het leven van het gewone volk onderzoekt, een opmars in de historische speelfilm, denk bijvoorbeeld aan *Le retour de Martin Guerre* (1982).

¹ W. Hesling, *art. cit.*, pp.2-5.

² R.B. Toplin, *Reel History*, p. 36.

³ Ferro en Planchais, *les medias et l’histoire*, p. 47.

⁴ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, pp. 13-14.

⁵ R.B. Toplin, *Reel History*, pp. 38-41.

Selectie, interpretatie, verdichting en uitvinding

De eis tot historische volledigheid die critici soms stellen aan de speelfilm is, wegens de complexiteit van de geschiedenis en de beperkingen van het medium film, niet realistisch. Net als ieder ander historisch relaas blijft ook de speelfilm onvermijdelijk het resultaat van selectie en interpretatie.¹ Zoals de geschreven geschiedenis is de geschiedenis in beelden geen venster op of spiegel van de wereld maar een constructie, een ideologisch en cultureel product.² Marnie Hughes-Warrington beschrijft in deze context zowel makers van historische films als historici als ‘stilisten’ die vorm geven aan hun werk door middel van conventionele verhaalvormen of vormen van *emplotment*.³

Rosenstone schrijft over dit proces van selectie en uitvinding in de historische speelfilm:

‘For the historian who works in words, the process includes selecting certain traces of the past as important, ‘constituting’ those traces into ‘facts’, thus utilizing them to help create on the page a historical picture and argument. Let me be clear about this. I am not saying facts don’t exist. I am saying that a historical narrative or argument selects only certain traces, and those traces which are chosen become the designated ‘facts’ as they are used as part of the historical work. For the director of the dramatic film, who must create – and it is necessary to emphasize this point – a past that fits within the demands, practices, and traditions of both the visual media and the dramatic form, this means having to go beyond ‘constituting’ facts out of traces of evidence found in books or archives and to begin inventing some of them.’⁴

Archieven leveren informatie over de handelingen van bepaalde historische figuren, maar vaak onthullen die weinig over de ideeën, motivaties en emoties die hierachter schuilen. Vaak zijn bronnen ook onvolledig, fragmentarisch of weinig gedetailleerd; terwijl het medium film net om erg veel detail vraagt. Film ziet zich dus vaak genoopt te interpreteren of zaken uit te vinden om een samenhangend en begrijpelijk verhaal naar voor te brengen.⁵ Uitvinding in

¹ W. Hesling, *art. cit.*, p. 11.

² R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 37 en R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 11.

³ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 9.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 38.

⁵ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, pp. 3-4 en R.B. Toplin, *Reel History*, p. 16.

historische speelfilms gebeurt omwille van commerciële redenen maar ook omdat het medium film dit, wegens zijn dramatische vorm en de nood aan comprimering van historische gebeurtenissen in korte sequenties, vereist. Bovendien vraagt een visueel medium meer specificiteit en details dan historici mogelijk kunnen weten over bepaalde objecten, plaatsen, gebeurtenissen of personen.¹ Er wordt niet enkel gespeculeerd over bepaalde motivaties of denkwijzen van historische figuren, maar ook dialogen worden uitgevonden, aangezien gedetailleerde bronnen of getuigenissen in de meeste gevallen ontbreken.² Uitvinding kan ook de vorm aannemen van symboliek en beeldspraak; en kunnen gebruikt worden om verbanden te leggen. Zo wordt in *Daens* (Stijn Coninx, 1993) bijvoorbeeld de toenadering van de Daensisten tot het socialisme gesymboliseerd door de relatie tussen de Daensistische Nette en de Socialist Jan De Meeter.³

Vaak wordt in speelfilms enorm veel aandacht besteed aan details – iets wat Rosenstone ‘*false historicity*’ noemt⁴ – omdat dit het publiek ervan overtuigt dat het naar een serieuze, ‘historisch correcte’ film kijkt. Dergelijke details en een authentieke *look* zijn uiteraard geen garantie voor een ‘correcte’ weergave van het verleden. Marnie Hughes-Warrington waarschuwt hiervoor: “*On this view, the past becomes a warehouse that is plundered for aesthetic rather than historiographical reasons.*”⁵ Deze visuele elementen helpen echter wel het ‘gevoel’ van het verleden op te roepen, waardoor geschiedenis aantrekkelijk wordt. Film slaagt er veel beter dan het geschreven woord in de kijker te betrekken in het verhaal en het gevoel te geven getuige te zijn van de geschiedenis.⁶ Er zijn evenwel ook voorbeelden aan te halen, zoals *Dogville* (Lars von Trier, 2003), die aantonen dat de ‘look’ zeker niet essentieel is om een historisch discours te creëren en te communiceren.⁷

Terwijl boeken een enorme hoeveelheid informatie kunnen verstrekken en bepaalde zaken, zoals de oorzaken en de gevolgen van een bepaalde gebeurtenis, tot in detail analyseren, moeten historische speelfilms die voor een groot publiek toegankelijk willen zijn zich schikken naar de conventies van de dramatische fictiefilm. Complexiteiten en contradicties vertalen zich dankzij de narratieve structuur van de mainstream speelfilm moeilijker naar het

¹ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 28.

² R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 10.

³ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, pp. 207-208.

⁴ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 60.

⁵ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 21.

⁶ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 48 en R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 47.

⁷ M. Hughes-Warrington, *op. cit.*, p. 21.

witte doek dan naar het geschreven woord. Historische gebeurtenissen worden vereenvoudigd door tijd te comprimeren, verschillende historische figuren – en soms zelfs plaatsen – samen te smelten tot enkele centrale figuren en zaken weg te laten. Zo blijft het verhaal overzichtelijk en wordt het begrijpelijk.¹ Rosenstone wijst er ook op dat het verhaal van de speelfilm zonder inkorting en comprimering niet enkel minder begrijpelijk en minder interessant zou zijn, maar ook minder in staat zou zijn een bepaalde betekenis over te brengen.²

Bijna alle ‘filmische geschiedenis’ betreft het heden bij de interpretatie van het verleden. Vaak willen filmmakers de relevantie van het verleden voor het heden tonen aan de kijker. Dikwijls wordt de keuze voor het onderwerp van de film ook reeds bepaald door trends, denkbepelden, angsten, etc. die leven binnen de contemporaine maatschappij.³ Pierre Sorlin trekt dit behoorlijk ver door en meent dat de historische speelfilm niet meer is dan een middel om een (politieke) stelling in te nemen, een referentiepunt om over het heden te spreken.⁴

Ook Rosenstone benadrukt de creatieve aard van historische interpretatie, zowel geschreven als verfilmd. Ook de professionele historicus creëert een coherent verhaal met een begin, midden en einde. Individuen en samenlevingen hebben de geschiedenis nooit zo beleefd, het zijn historici die er deze narratieve vorm aan opleggen. Ook geschreven geschiedenis is een representatie van het verleden, en niet het verleden zelf. Ook bij academische historiografie komt dus verbeelding te pas wanneer men het verleden probeert te begrijpen. Daaruit volgt, volgens Rosenstone, dat een grotere appreciatie voor de filmmaker die het verleden probeert te begrijpen en voor te stellen vereist is.⁵ Alan Munslow schrijft dat vandaag, na de *linguistic turn* en wat hij de *filmic turn* noemt, het duidelijk geworden is dat geschreven geschiedenis, net als verfilmde geschiedenis, nooit werkelijk het verleden weerspiegelt of vastgelegd heeft, maar altijd al betekenis geconstrueerd heeft voor het verleden.⁶ Ook Davis benadrukt dat films niet werkelijk de realiteit of dit pretenderen te doen, maar eerder speculeren over hoe het verleden was en beleefd werd.⁷

¹ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 16.

² R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 38.

³ R.B. Toplin, *Reel History*, p. 42.

⁴ P. Sorlin, *art. cit.*, p. 35.

⁵ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 9.

⁶ R. Rosenstone, “A Historian in Spite of Myself”, p. 594.

⁷ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 25.

Hoe goed een filmmaker zich ook documenteert of zich laat bijstaan door specialisten, men kan er niet onderuit dat steeds zaken in beeld zullen moeten gebracht worden waarover grote historische twijfel bestaat. Om een historisch verhaal plausibel te maken moeten namelijk soms ‘gaten’ in de historische kennis worden opgevuld. De historische film zal altijd gedeeltelijk fictief zijn. Een plausibel verhaal met geloofwaardige personages en een realistische mise-en-scène vereist nu eenmaal uitvinding en verandering. De vraag is bijgevolg niet of fictionalisering geoorloofd is, maar waar grenzen moeten gesteld worden aan deze fictionalisering.¹ Uiteraard kan niet elke artistieke interpretatie als een rechtmatige historische oefening gezien worden. Dit is een moeilijke vraag, een waar Rosenstone een antwoord op probeerde te formuleren. Hij vindt uitvindingen in de historische speelfilm niet verkeerd en zelfs waardevol, maar ze moeten wel ‘*apposite*’, passend zijn. Enkel dan kunnen ze een historische waarheid vertegenwoordigen. Hiermee bedoelt Rosenstone dat de uitvindingen moeten aansluiten bij de kennis die reeds bestaat over de periode of gebeurtenis, of de waarschijnlijkheden en mogelijkheden die deze periode of gebeurtenis omgeven.² Rosenstone stelde voor een onderscheid te maken tussen ‘*true invention*’ en ‘*false invention*’, waarachtige en onwaarachtige uitvinding. De dichotomie die hij bedacht kende ondertussen navolging onder vele historici. *True invention* kan omschreven worden als het weergeven van zaken op het scherm die op feitelijk niveau fout of onwaarachtig zijn, maar ‘naar de geest van de geschiedenis’ wel correct zijn. Met andere woorden zaken die een relatie aangaan met het bestaande historische discours, en die de geaccumuleerde kennis over het verleden niet negeren. *False invention* kan dan omschreven worden als fictionele elementen die ook op symbolisch vlak niet correct zijn; die het bestaande historische discours negeren.³ Rosenstone schrijft hierover: “*We must recognize that film will always include images that are at once invented and true, true in that they symbolize, condense, or summarize larger amounts of data; true in that they impart an overall meaning of the past that can be verified, documented, or reasonably argued.*”⁴

¹ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, pp. 205-206 en 208.

² R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 46.

³ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 72 en 79 en B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 207.

⁴ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 71.

Filmcodes

De filmtaal kent bepaalde codes: codes van de mise-en-scène, van de camera en montage, van de (buitenbeeldse) muziek en tekst en acteer codes; waarmee een *on screen* wereld gecreëerd wordt. Vaak wordt ook langs deze codes een historische boodschap opgebouwd. Bepaalde camerastandpunten kunnen bijvoorbeeld iets benadrukken of symboliseren, een contrast aanduiden, etc. Hesling wijst erop dat de analyse van de filmische codes en de rol van het personage in de historische speelfilm niet enkel op semiotisch vlak moet plaatsvinden, maar ook de pragmatische aspecten van die codes belicht dienen te worden. Net zoals het taalgebruik van de historicus door sociaal-culturele factoren beïnvloed wordt en ook de weergave van het verleden kleurt, is ook de manier waarop acteurs een personage vertolken aan bepaalde invloeden onderhevig en kan die ook een bepaalde visie op het verleden uitdrukken. Één invloed is bijvoorbeeld de commerciële logica van de filmindustrie die voorschrijft dat ‘grote’ historische personages ook door ‘grote’ acteurs of actrices vertolkt moeten worden. Zo straalt de persoonlijkheid van de acteur wel vaker af op een historisch figuur.¹

Wanneer historici films analyseren, concentreren zij zich vaak in de eerste plaats op de narratieve laag, terwijl net veel van de communicatieve kracht van een film uitgaat van het non-verbale, de visuele en auditieve laag.²

Intertekstualiteit

Net als in de literatuur, bestaat er een groot netwerk van intertekstuele relaties rond speelfilms. Vaak blijken speelfilms in hun representatie van het verleden dan ook meer naar elkaar te verwijzen dan naar het verleden zelf. Zo ontstaat volgens Hesling naast de ‘wetenschappelijk-historische realiteit’ ook een ‘filmisch-historische realiteit’.³ Dit proces van filmische intertekstualiteit vond zijn oorsprong binnen het studiosysteem en bleef sindsdien (onder andere) gestimuleerd worden door twee economische principes binnen de media-industrie: de standaardisering van de productie en de imitatie van vroegere successen. Deze intertekstuele dynamiek bleef echter niet beperkt tot het Amerikaanse studiosysteem,

¹ W. Hesling, *art. cit.*, pp. 6-7.

² R.B. Toplin, *Reel History*, p. 50.

³ W. Hesling, *art. cit.*, p. 2.

ook Europese filmmakers – die vaak over meer vrijheid beschikken en binnen een minder strikt studiobestel moeten werken – lieten zich eveneens door het werk van andere regisseurs inspireren; zowel op inhoudelijk als stilistisch vlak. Hesling merkt hier echter op: “*Binnen dit in de loop der decennia tot grote omvang uitgegroeide filmische web van referenties is de cinema dikwijls ver van de historische feiten afgedwaald. Niet zozeer uit historisch onbenul, maar vooral vanuit de behoefte om het verleden met een geheel eigen idioom – eerder poëtisch-symbolisch dan rationeel-wetenschappelijk – tegemoet te treden.*” Daarnaast wijst hij er ook op dat dergelijke clichés niet enkel aan film toe te schrijven zijn, maar ook in de geschreven geschiedenis terug te vinden zijn. Door naar andere artiesten en filmmakers te verwijzen of zich hierop te inspireren worden, zoals Hesling het verwoordt, ‘filters’ gereproduceerd die anderen over de werkelijkheid hebben gelegd, waardoor de werkelijkheid steeds vager te zien is. Deze ‘filters’ tonen ons uiteraard niet het verleden zoals het was, maar het verleden zoals het door de maker onder druk van bepaalde sociale, economische, esthetische en technische codes in beeld werd gebracht. Uiteraard hangt deze stereotiep-intertekstuele weergave van het verleden ook samen met de noodzakelijke selectie en interpretatie die gepaard gaat met het maken van een historische speelfilm. Hesling benadrukt dat deze dynamiek van intertekstuele relaties kan leiden tot een gesloten systeem van filmische referenties waarbinnen de geschiedenis wordt gereduceerd tot een reeks narratieve en visuele sjablonen, wanneer deze op grote schaal gaan functioneren. Zo ontstaan holle iconische beelden van bepaalde historische periodes; herkenbare beelden die op het eerste zicht sterk en aangrijpend lijken maar uiteindelijk betekenisloos blijken te zijn en zelfs ‘verlamdend’ werken.¹

1.3 Conclusie

Mainstream cinema heeft een aantal ongeschreven wetten waar ook historische films niet aan kunnen ontsnappen. De kijker heeft behoefte aan een afgerond verhaal dat vertrekt van een duidelijk beginpunt en via een herkenbare spanningsboog tot een bij voorkeur positief eindpunt komt. Bovendien heeft de kijker behoefte aan een overzichtelijk aantal personages waarvan de drijfveren herkenbaar of begrijpelijk zijn. Vaak worden hiervoor verhaallijnen vereenvoudigd, andere verhaallijnen – zoals een liefdesverhaal of avontuur – toegevoegd, bepaalde historische personages uit het verhaal weggelaten of in één personage versmolten,

¹ W. Hesling, *art. cit.*, pp. 8-12.

of fictieve personages toegevoegd. Het is uiteraard gemakkelijk kritiek te uiten op deze manipulaties, maar steeds meer academici beginnen in te zien dat film als medium zijn eigen wetmatigheden moet volgen om te kunnen functioneren. Wie dat aanvaardt, ziet ook in dat film een andere maar daarom niet minderwaardige drager van historische kennis kan zijn.¹ Uiteraard betekent dit niet dat alle kritiek op de historische speelfilm ongegrond is. Een kritische houding is zeker essentieel, anders bestaat het gevaar in een te extreem postmodernistisch relativisme te vervallen waardoor elke aanpassing of vervorming van het verleden zomaar kan aanvaard worden.²

Het is niet realistisch om van filmmakers te verwachten dat ze dezelfde wetenschappelijke manier (kunnen) toepassen als professionele historici. Film is een medium met eigen kenmerken, die zich niet leent tot dergelijke methodes. Er moet echter wel een grens gesteld worden, artistieke vrijheid kan misbruikt worden en kan tot een verstoord beeld van het verleden leiden. Waar die grens moet getrokken worden, is uiteraard een moeilijkere kwestie. Robert Rosenstone stelde zich tolerant op tegenover de artistieke creativiteit van de filmmaker, omdat dit bijdraagt tot het begrip van de kijker. Rosenstone geeft het voorbeeld van de scène in Richard Attenborough's *Ghandi* (1982), waarin een Zuid-Afrikaanse conducteur Ghandi uit een wagon voor blanken duwt. Deze gebeurtenis staat nergens beschreven in een bron, maar symboliseert de discriminatie in de Zuid-Afrikaanse maatschappij. Rosenstone schrijft hierover: "*Such an artistic embellishment does not do violence to history, at least not so long as the 'meaning' that the impersonators create somehow carries forth the larger 'meaning' of the historical character whom they represent.*" Het gaat bij Rosenstone dus veel meer om de betekenis van wat getoond wordt, de symboliek, de accuratesse van het historisch discours waarin bepaalde zaken ingebed zijn; dan om de correctheid van historische details en alles wat letterlijk te zien is op het scherm. Volgens Rosenstone kunnen uitgevonden scènes ook 'waar' zijn, in die zin dat ze bepaalde historische gebeurtenissen, denkbeelden, etc. – die door de wetenschap geverifieerd of beargumenteerd kunnen worden – symboliseren of samenvatten.³ Toplin en enkele andere historici werkten reeds mee aan het realiseren van historische (speel)films, en uit de ervaring blijkt dat het een erg moeilijke opdracht is om wetenschap in een dramatische vorm te gieten. Artistieke

¹ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, pp. 204-205.

² B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 207.

³ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, pp 2 en 9.

overwegingen spelen steeds een grote rol bij speelfilm, wat niet altijd te verzoenen valt met de bevindingen van de wetenschap.¹

Historici vergeten vaak dat het verhaal slechts een deelaspect van de historische film vertegenwoordigt, en bijgevolg wordt vaak te weinig aandacht besteed aan het audiovisuele aspect van film. Naast de narratieve codes spelen ook de codes van de mise-en-scène, het geluid, camerabewegingen en –standpunten, montage, acteercodes, etc. een belangrijke rol in de speelfilm. Vaak zijn het ook deze audiovisuele elementen die de grootste impact hebben op het historisch beeld dat geschetst wordt.²

Film kan niet enkel historische gebeurtenissen weergeven, het kan ook historische vragen stellen. Via speculatie kan een situatie, context of een bepaalde dynamiek verduidelijkt worden. De historische verbeelding wordt aangesproken, wat de inleving en het begrip ten goede kan komen. Het laat het publiek toe de motivatie achter een bepaalde handeling of de context rond een bepaald gebeuren beter te begrijpen.³ Zo looft Rosenstone Oliver Stone's 'JFK' niet om zijn historische 'correctheid', maar om het feit dat de film vragen oproept en het publiek aanzet om het officiële historisch discours in twijfel te trekken. Zo kunnen ook 'slechte' historische reconstructies belangrijk zijn in die zin dat ze aanleiding kunnen geven tot publiek of academisch debat.⁴

Bovendien biedt film de mogelijkheid de geschiedenis te tonen als een proces, en vele verschillende aspecten samen te brengen in één beeld – aspecten die in de geschreven geschiedenis vaak opgesplitst worden voor analytische doeleinden. Zo kunnen tegelijkertijd ideologische, politieke, economische, raciale, klasse, gender, ... elementen gecommuniceerd worden⁵; en dat zowel in beeld, geluid, taal als tekst⁶.

Uiteraard is het ook mogelijk, naast de dramatische fictiefilm, een ander soort film te maken. Men zou het 'postmoderne film' kunnen noemen, waarin historische gebeurtenissen geproblematiseerd worden doordat ze niet gepresenteerd worden in een narratief kader waarbinnen alles verklaard lijkt te kunnen worden. Door de 'gebeurtenis' – de bouwsteen van

¹ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 3.

² W. Hesling, *art. cit.*, pp. 17-19.

³ R.B. Toplin, *History by Hollywood*, p. 5.

⁴ B. De Wever en R. Vande Winkel, *art. cit.*, p. 209.

⁵ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 48 en R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 60.

⁶ R. Rosenstone, *Visions of the Past*, p. 15.

de traditionele geschiedschrijving – in twijfel te trekken, wordt ook het idee van ‘feitelijkheid’ ondermijnd. Dergelijke films spreken in de voorwaardelijke wijs, en willen de dubbelzinnigheid en de betekenisloosheid van het verleden aantonen. Vaak worden de vele factoren die onderdeel uitmaken van een historische gebeurtenis dan ook op een fragmentarische, collageachtige manier getoond, zonder daar bovendien definitieve interpretaties aan te koppelen. Deze films willen de geschiedenis niet als een afgesloten, definitief verhaal tonen, maar wil haar complexe, interpretatieve en geconstrueerd karakter blootleggen. Het doel van postmoderne fictie is het ondergraven van het idee van een onproblematisch verleden, het publiek bewustmaken van de manieren waarop culturele betekenissen geconstrueerd worden, en hen ook uitnodigen om deze processen waarmee we de wereld representeren te bevragen.¹ Voorbeelden van ‘postmoderne films’ kunnen gevonden worden binnen de *Nouvelle Vague* of de *Neue Deutsche Kino*. Deze laatste stroming werd vorm gegeven door regisseurs als Fassbinder, Schlöndorff en Syberberg, die vastberaden waren de stilte rond het naziverleden te doorbreken. Ook de postkoloniale cinema bevat veel films die in deze categorie ondergebracht kunnen worden. Deze films doen vaak beroep op herinnering en gaan daarmee in tegen het officiële historische discours.²

Ook Rosenstone onderscheidt binnen de historische speelfilm het ‘mainstream drama’ van de ‘oppositie- of innovatieve geschiedenis’³. Het ‘mainstream drama’ vormt de standaard voor geschiedenis in film, en is een realistisch verhaal over bepaalde personen die nauw betrokken worden bij historische gebeurtenissen. Het toont de invloed van deze historische gebeurtenissen op het leven van individuen, maar de hoofdfiguren symboliseren ook, via synecdoche, grotere historische gegevens. De ‘oppositie- of innovatieve geschiedenis’ kan omschreven worden als films die proberen een complexer, zelfbewust, zelfreflexief of interrogerend verhaal te creëren. Vaak maken ze gebruik van onconventionele stijffiguren en technieken (visuele metaforen, verregaande montage technieken, het sterk fragmentariseren van narratieve structuren, het gebruik van humor en absurdisme, het vermengen van documentaire beelden met geënceneerde scènes, etc.) en vertellen ze een verhaal vanuit meerdere gezichtspunten, waardoor duidelijk wordt dat film een beeld van het verleden construeert en niet reflecteert. Ook Rosenstone is pleitbezorger voor de ‘postmoderne’, ‘progressieve’ of ‘innovatieve’ historische film. Hij kwam namelijk tot de conclusie dat de

¹ W. Hesling, *art. cit.*, pp. 16-17.

² M. Landy, *art. cit.*, pp. 9-10.

³ Rosenstone beschouwt Griffith als een pionier van het ‘mainstream drama’, en Eisenstein van de ‘innovatieve geschiedenis’.

standaard historische speelfilm te veel op de standaard geschreven geschiedenis lijkt, en erg aanleunt bij de negentiende-eeuwse historische roman. Dergelijke films onderdrukken liever twijfel dan vragen te stellen, en volgens Rosenstone doen deze films ook niet meer dan illustreren wat al geweten is. Toch kunnen deze films nuttig zijn, in die zin dat ze het verleden verpersoonlijken en tot bij een breder publiek brengen. Rosenstone vindt echter dat de mogelijkheden van het medium beter benut kunnen worden.¹ Het medium kan gebruikt worden om het verleden te ‘herzien’, een nieuwe relatie van de hedendaagse wereld tot het verleden op te bouwen. Het verschil, volgens Rosenstone, is dat de postmoderne film niet pretendeert een transparant venster op het verleden te zijn, maar benadrukt een constructie te zijn. Het creëert meerdere betekenissen, en poogt niet – in tegenstelling tot de dramatische speelfilm of de documentaire – het verleden realistisch te recreëren.² Filmmakers zijn dus in wezen niet verplicht om een narratieve structuur toe te passen en een verhaal te vertellen. Verscheidene cineasten – zoals Oliver Stone met *JFK* (1991) of Hans-Jürgen Syberberg met *Hitler, ein Film aus Deutschland* (1977) – hebben reeds aangetoond dat het mogelijk is om aantrekkelijke, betekenisvolle historische films te maken zonder terug te vallen op deze strategieën.³

“Dramatic films are not and will never be ‘accurate’ in the same way as books (claim to be), no matter how many academic consultants work on a project, and no matter how seriously their advice is taken. How could they be the same (and who would want them to be?), since it is precisely the task of film to add movement, colour, sound and drama to the past?”
(Robert Rosenstone)⁴

¹ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, pp. 14-15 en 18-19.

² R. Rosenstone, “A Historian in Spite of Myself”, p. 594 en R. Rosenstone, *Visions of the Past*, pp. 11-12 en 52.

³ W. Hesling, *art. cit.*, p. 17.

⁴ R. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, p. 37.

2. De Rote Armee Fraktion

De *Rote Armee Fraktion* was verantwoordelijk voor een van de meest tumultueuze periodes in de geschiedenis van de *Bundesrepublik Deutschland* (BRD). Hun gewelddaden, die een aanvang namen eind jaren zestig, zouden culmineren in de *Duitse Herfst* van 1977; een groot dieptepunt in de naoorlogse Duitse geschiedenis. Tot recentelijk kon Duitsland moeilijk omgaan met deze RAF-geschiedenis; net als met naziverleden¹.

De Neue Linke-beweging en de Ausserparlamentarische Opposition

De wortels van de *Rote Armee Fraktion* zijn te vinden in de woelige jaren zestig. Wereldwijd ontstond toen een ware protestcultuur en overal klaagden linkse (studenten)bewegingen de bestaande politieke en sociale orde aan. In enkele Westerse landen zouden deze studentenprotesten echter uitmonden in extreemlinks geweld, en zelfs terrorisme, zoals *The Weather Underground* in de VSA, de *Brigate Rosse* in Italië en de *Rote Armee Fraktion* in de BRD.²

De *Rote Armee Fraktion* verzette zich tegen het Amerikaanse imperialisme, maar ook tegen de identiteit en de instellingen van de West-Duitse staat – die bovendien als medeplichtige van de VSA aanzien werd. Deze West-Duitse staat kende zijn ontstaan in de nasleep van de Tweede Wereldoorlog en tijdens de aanvang van de Koude Oorlog. De nieuwe staat had een nieuwe identiteit moeten vormen, en had deze geconstrueerd rond drie pijlers: de welvaart die het bereikt had door het *Wirtschaftswunder*, het anticommunisme, en het Westerse democratische model. Bijgevolg was de linkerzijde in de BRD erg zwak. Bovendien werd de West-Duitse communistische partij KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*) in 1956 verbannen. In 1959 ging vervolgens de sociaaldemocratische partij SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschland*) zich gematigder opstellen, en deed afstand van haar basisprincipes en haar engagement met het Marxisme. In de jaren zestig leidde dit gegeven van een erg zwakke linkerzijde tot het ontstaan van een ‘buitenparlementaire oppositie’, de *Ausserparlamentarische Opposition* of APO. De aanhangers van deze beweging vonden dat

¹ S. Colvin, *Ulrike Meinhof and West German Terrorism: Language, Violence, and Identity*, Rochester, Camden House, 2009, p. 8.

² J. Varon, *Bringing the War Home. The Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*, Berkeley en Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 2.

er binnen het politieke establishment nood was aan een links alternatief. De APO opereerde buiten de partijpolitiek, en de studentenbeweging – die gevormd werd door een alliantie van verschillende studentenorganisaties – speelde hierin een belangrijke rol.¹ Vooral de *Sozialistischer Deutscher Studentenbund* (SDS), de jongerenafdeling van de SPD die in 1959 uit de SPD gestoten werd omdat ze te sterk toegewijd bleef aan het socialisme, vormde een belangrijk onderdeel van de APO.²

De APO verzette zich aanvankelijk vooral tegen de West-Duitse herbewapening, het plaatsen van kernwapens in de BRD, en de *Notstandsgesetze*, de noodwetten. Deze zouden de beknotting van democratische rechten toelaten in tijden van crisis. De voorstanders van de herbewapening, de kernwapens en de noodwetten zagen deze drie maatregelen als essentieel voor de West-Duitse veiligheid en soevereiniteit, de tegenstanders – waaronder dus de APO – vonden dat ze inbreuk maakten op de verbintenissen die de West-Duitse staat gemaakt had inzake vrede en democratie. Bovendien speelde ook het naziverleden mee in het afwijzen van deze maatregelen; tegenstanders vroegen zich namelijk af of het wel gerechtvaardigd was dat het nieuwe regime in de BRD dergelijke grote macht in handen kreeg, en of men dit regime hier wel mee kon vertrouwen.³ Al snel werd de APO-beweging echter breder en werden de eisen omgevormd tot een meer fundamentele kritiek op de naoorlogse samenleving en het kapitalistische systeem. Er ontstond een ware tegencultuur die zich afzette tegen de ‘bourgeois’ maatschappij en culturele en sociale verandering voorstond.⁴

De studentenbeweging en de APO kunnen beide gesitueerd worden binnen de West-Duitse *Neue Linke*⁵ of *Nieuw Links*-beweging. Die maakte op zich dan weer deel uit van een veel bredere, internationale *New Left*-beweging. De Duitse *Neue Linke*-beweging vond vooral inspiratie in de ideeën van Adorno, Horkheimer en Marcuse van de *Frankfurter Schule*.⁶ De wortels van de RAF moeten dan ook binnen deze beweging gezocht worden. Het naziverleden nam een belangrijke plaats in binnen de *Neue Linke*-beweging in West-Duitsland – zoals dat ook zo zou zijn voor de RAF. Linkse jongeren veroordeelden hun ouders voor hun medeplichtigheid met de nazi's, en voor hun stilzwijgen over deze duistere periode uit de

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 30-31.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 30-31 en P. Lucardie, “The New Left in France, Germany and The Netherlands: Democratic Radicalism Resurrected?”, in: *Rijksuniversiteit Groningen*, <<http://irs.ub.rug.nl/dbi/4877083cd74e6>> p. 5.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 30-31.

⁴ S. Hake, *German National Cinema*, Londen en New York, Routledge, 2004, p. 144.

⁵ P. Lucardie, *art. cit.*, p. 5.

⁶ P. Lucardie, *art. cit.*, p. 5.

Duitse geschiedenis.¹ In de naoorlogse periode had men echter wel de confrontatie met het naziverleden aangegaan, zij het in beperkte mate.² Dergelijke momenten van publieke reflectie kwamen maar periodiek voor, en bovendien was de houding van de regering en de bevolking doorgaans (zelf)rechtvaardigend. Dergelijke momenten van publieke reflectie over het nazitijdperk leidden ook niet noodzakelijk tot persoonlijke reflectie of dialoog binnen Duitse gezinnen. Bijgevolg voelden vele jongeren – en aanhangers van de *Neue Linke*-beweging – zich onwetend of zelfs belogen over gebeurtenissen die het leven van hun ouders en de identiteit van alle Duitsers mee gevormd hadden. De frustratie en verwarring over het stilzwijgen rond het naziverleden zette sommige jonge West-Duitsers aan tot activisme. Ze waren vastberaden de fouten van hun ouders niet opnieuw te maken, en waren bijgevolg erg gevoelig voor contemporaine vormen van onrechtvaardigheid.³

Vanaf de late jaren vijftig ontstond binnen linkse kringen in Duitsland – zoals in het linkse tijdschrift *Das Argument* – het idee dat fascisme een extreme reactie was van het kapitalisme op een periode van economische crisis. De naoorlogse overgang naar een democratische vorm van kapitalisme betekende binnen deze visie dus in wezen geen echte breuk met het fascisme. Zij zagen een voortzetting van het naziregime in zaken zoals het gegeven dat twee derde van de rechters ook onder het naziregime gediend had.⁴ Deze beschuldiging van het voortleven van het fascisme wordt ook wel *Fascismusvorwurf* genoemd.⁵

Het naziverleden hielp ook vorm geven aan de oppositie van Duitse jongeren tegen de Vietnamoorlog. Net als voor de Amerikaanse *New Left*-beweging was de Vietnamoorlog de voornaamste kwestie waarrond West-Duitse studenten zich mobiliseerden. Het merendeel van de Duitse progressieven was van mening dat het kapitalisme een internationaal systeem van onderdrukking was. Ze zagen dan ook de oorlog in Vietnam als een uiting van imperialisme en namen doorgaans een militante positie aan, waarbij ze de Viet Cong steunden.⁶ Ook de *Rote Armee Fraktion* zou zich rond deze visie scharen en hevige bezwaren opwerpen tegen de ‘wandaden van de Amerikaanse imperialisten’ in Vietnam.

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 31.

² Voorbeelden zijn de discussies over schadevergoedingen voor de slachtoffers van nazimisdaden, processen tegen oorlogsmisdadigers zoals het proces tegen Adolf Eichmann of de Auschwitzprocessen in de jaren zestig, etc.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 33.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, pp. 32-33.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 244.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 33.

Onenigheid over ideologie en strategie, en de ontgoocheling na het goedkeuren van de noodwetten leidden in 1969 tot het uiteenvallen van de SDS en de APO.¹ De West-Duitse studentenbeweging verdween, en gaf aanleiding tot het ontstaan van vele verschillende kleine Marxistisch-Leninistische groepen.² Sommigen hiervan raakten ervan overtuigd dat verandering enkel mogelijk zou zijn wanneer men tot echte actie zou overgaan.³ Begin jaren zeventig zouden verschillende linkse groepen dan ook de wapens opnemen en zich omvormen tot terroristische bewegingen, zoals de *Tupamaros West-Berlin*, de *Bewegung 2. Juni*, de *Revolutionäre Zellen* en de *Rote Armee Fraktion*.⁴

De dood van Benno Ohnesorg en de aanval op de Springerpers

De West-Duitse *Neue Linke*-beweging werd door de West-Duitse media en door een groot deel van de West-Duitse bevolking gezien als een ‘rode bedreiging’, en studenten werden vaak tot zondebok gemaakt. Deze beeldvorming was het meest uitgesproken in de conservatieve bladen van Axel Springer, zoals *Bild*, *Berliner Zeitung* of *Berliner Morgenpost*, die meer dan zeventig procent van de West-Duitse pers uitmaakten. De beeldvorming over de studenten en de linkerszijde in de West-Duitse pers werd al gauw op zichzelf het voorwerp van protest.⁵

De spanningen werden ten top gedreven toen een undercover politieagent op 2 juni 1967 een zesentwintigjarige betoger, Benno Ohnesorg, neerschoot op een betoging tegen het bezoek van de sjah van Iran aan West-Berlijn. De dood van Ohnesorg – waarvan de politie valselijk beweerde dat het een daad van zelfverdediging was – zorgde voor het intensifiëren van de spanningen.⁶

Voor het bezoek van de sjah van Iran aan Berlijn waren strenge veiligheidsmaatregelen getroffen. Op het plein voor het Schönebergse raadhuis in Berlijn, waar de sjah en zijn vrouw de bevolking zouden begroeten, hadden zich 's namiddags honderden studenten verzameld om te demonstreren tegen de sjah. Zowel de Duitse politie als de Iraanse geheime dienst,

¹ P. Lucardie, *art. cit.*, p. 6.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 8.

³ P. Lucardie, *art. cit.*, p. 6

⁴ M. Van Leeuwen, *Confronting terrorism: European Experiences, Threat Perceptions and Policies*, Den Haag, Kluwer Law International, 2003, p. 112.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 38.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 40.

Savak, was aanwezig om de betogers op afstand te houden. De betogers riepen slogans en gooiden met voedsel. Volgens Stefan Aust sloegen de Iraanse agenten zonder echte aanleiding met hun knuppels in op de menigte demonstranten. De Duitse politie zou gedogen toegekeken hebben en pas na enkele minuten ingegrepen hebben. Ook de Duitse politie zou vervolgens op de menigte ingeslagen hebben. 's Avonds zouden de protestacties echter nog meer uit de hand lopen. De sjah bezocht de Duitse Opera, en ook hier hadden demonstranten post gevat. Na het einde van de opvoering zouden de agenten opnieuw zonder de wettelijk voorgeschreven waarschuwing op de demonstranten ingeslagen hebben.¹ Volgens Jillian Becker zou de oorzaak hiervan een gerucht geweest zijn, dat studenten politieagenten hadden neergestoken – al dan niet moedwillig verspreid. Een senator die vanuit zijn woning het gebeuren zag, getuigde ook dat de Iraniërs als eerste aanvielen. Dit kon echter nooit met zekerheid vastgesteld worden. Wie de eerste stap zette is onzeker, wat wel zeker is dat inderdaad met stenen geworpen is, met stokken geslagen werd door de politie, en betogers gearresteerd werden. Blokkades werden opgeworpen en het waterkanon werd ingezet.² Diezelfde avond zou ook de student Benno Ohnesorg gedood worden. Hij was een protestantse student die toen zijn eerste grote demonstratie bijwoonde, en voordien niet eerder politiek actief geweest was.³ Karl-Heinz Kurras, een agent in burger, schoot hem van dichtbij in het achterhoofd.⁴ Hij pleitte zelfverdediging, maar de werkelijke omstandigheden waaronder dit gebeurde zijn nooit helemaal opgeklaard. Kurras bleek uiteindelijk een Stasi-agent te zijn die informatie doorspeelde over de West-Berlijnse politie. De onderzoekers vonden evenwel geen bewijs dat Kurras de dodelijke schoten had gepleegd op bevel van de Stasi. Uit de documenten blijkt dat de Oost-Duitse geheime dienst meteen na de dood van Ohnesorg de contacten met de agent verbrak, en ook zelf geen geloof hechtte aan diens versie van de feiten. Omdat de dood van de student wel voordelig was voor de toenmalige DDR – op deze gebeurtenis volgde namelijk een opstand en een destabilisering van de BRD – is met de onthulling over Kurras' Stasi-contacten wel twijfel ontstaan.⁵

Veel van de demonstranten ontmoetten elkaar diezelfde nacht nog in het Berlijnse SDS-centrum. Er werd hevig gediscussieerd over hoe men op de dood van Benno Ohnesorg moest reageren. Ook Gudrun Ensslin was aanwezig. Zij sprak: *'Deze fascistische staat is erop uit*

¹ S. Aust, *Het Baader Meinhof Complex*, Amsterdam, Lebowski, 2008, pp. 43-47.

² J. Becker, *Baader Meinhof. Opkomst en ondergang*, Amsterdam, Elsevier, 1977, p. 41.

³ J. Becker, *op. cit.*, p. 42.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, pp. 43-47 en J. Becker, *op. cit.*, p. 42.

⁵ "West-Duitse politieagent die in 1967 berucht dodenschot op student loste, was Stasi-mol", in: De Standaard, zaterdag 23 mei 2009.

ons allemaal te doden. We moeten verzet organiseren. Geweld kan enkel met geweld worden beantwoord. Dit is de generatie van Auschwitz – hiermee kun je niet discussiëren.'¹ Ook in de dagen daarop bleven studenten bijeenkomen om te discussiëren over de situatie.²

Na dit incident berichtten de Springerbladen verkeerdelijk dat Ohnesorg neergeschoten was om een bende relschoppers met messen tegen te houden, en gebruikten woorden als 'terreur' om de vermeende daden van de betogende studenten te beschrijven. Volgens *Bild* wilden de studenten bloed zien vloeien, in naam van het communisme. De studenten werden zelfs vergeleken met de SA. Studenten werden er na dit incident bovendien steeds meer van beschuldigd een bedreiging te vormen voor de openbare orde en zelfs voor de democratie. Het kwam tot een clash tussen de Springerpers en de studentenbeweging. De dood van Benno Ohnesorg en de daaropvolgende lastercampagne in de Springerpers gaf aanleiding tot de radicalisering van de West-Duitse *Neue Linke*-beweging.³

De aanval op Rudi Dutschke

Een tweede culminatiepunt in de spanningen tussen de *Neue Linke* studentenbeweging en de West-Duitse staat was de bijna fatale aanval op een van de leiders van de *Neue Linke*, Rudi Dutschke, op 11 april 1968. Dutschke werd in Berlijn op straat neergeschoten door Josef Bachmann. Met Dutschke was een symbolische figuur neergeschoten, het voorval werd aangevoeld als een aanval op de ganse buitenparlementaire beweging.⁴ Bachmann zou een rechts-radicaal geweest zijn, geïnspireerd door wat hij in de krant over Dutschke had gelezen. De studenten legden de schuld voor het neerschieten van Dutschke bij de media, bij de 'pogrom journalistiek' van de Springerpers en het lasteren van linkse studenten. Zij werden hierin ook gesteund door een aantal belangrijke intellectuelen, waaronder Theodor Adorno en Heinrich Böll.

De studentenbeweging zag ook hier opnieuw een parallel met het fascistische verleden, en zag zichzelf als het nieuwe slachtoffer van de Duitse staat. Men stelde dat in cartoons 'de neus van de jood vervangen was door de baard van de student'. Na de aanval op Dutschke volgden

¹ S. Aust, *op. cit.*, pp. 43-47.

² J. Becker, *op. cit.*, p. 43.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 39-40.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, p. 52 en 54.

in het paasweekend hevige betogingen waarbij ook gebouwen van Springer tot doelwit gemaakt werden, de verdeling van kranten tegengehouden werd en kranten ook vernietigd werden. Een enkeling gooide molotovcocktails naar vrachtwagens van Springer. Tijdens de betogingen in het paasweekend vielen twee doden. Deze betogingen symboliseerden een verandering van de doelen en tactiek van de Duitse *Neue Linke*-beweging.¹ In een essay in de juni-uitgave van *konkret* schreven enkele linkse intellectuelen dat ze zouden overschakelen op geweld om ‘de taal van het systeem te spreken’. In dit essay verklaarden ze ook dat de aanval op Rudi Dutschke de vonk was die deze overschakeling naar geweld uitgelokt had. Ze meenden dat hun bestaan bedreigd werd door het systeem, dat bovendien een systeem was dat ze niet konden hervormen maar moesten vernietigen. Geweld was volgens hen inherent aan het kapitalisme, en dus moest het kapitalisme verdwijnen om ook het geweld te laten verdwijnen. Het doel van geweld was voor hen niet enkel het omverwerpen van het regime, maar ook om te provoceren en zo het latente geweld van dat regime aan het licht te brengen.²

De rijkdom van de naoorlogse samenleving verhinderde het ontstaan van een echt revolutionair klimaat.³ Niet lang na de aanslag op Rudi Dutschke en de grote demonstraties tegen de noodtoestandswetten in Bonn verdween de solidariteit binnen de linkse protestbeweging. De beweging raakte versplinterd en er vormden zich al gauw verschillende linkse kringen, discussiegroepen en zelfs nieuwe partijen.⁴ Het studentenactivisme slaagde er niet in aanhang te vinden onder de West-Duitse bevolking, en sommigen zagen zich dus genoodzaakt zich op andere middelen te beroepen om sociale verandering teweeg te brengen.⁵

Ulrike Meinhof begon in 1960 te schrijven voor het Hamburgse linkse tijdschrift *konkret*. Ze was toen getrouwd met Klaus Rainer Röhl, de uitgever van het tijdschrift. Haar columns werden gelezen door – en inspireerden ook – vele linkse studenten en radicalen. Ook voor Meinhof betekenden de paasbetogingen voor de Duitse *Neue Linke*-beweging de overgang van ‘protest’ naar ‘verzet’, naar actie, het elimineren van de waargenomen onrechtvaardigheden.⁶ Meinhof prees de nieuwe strijd lust, en ook de brandstichtingen van 2 april – twee dagen voor het neerschieten van Dutschke – door Ensslin, Baader en twee

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 40.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 43-44.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 45.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 45.

⁶ U. Meinhof, “Vom Protest zum Widerstand”, in: *Dokumente einer Rebellion: 10 Jahre “konkret”. Kolumnen*, Kopenhagen, Konkret, 1972, p. 81.

anderen in enkele Frankfurtse warenhuizen, bedoeld als protestactie tegen de onverschilligheid over de oorlog in Vietnam en tegen het ‘monopoliekapitalisme’, konden op haar lof rekenen. Hoewel ze de brandstichting ondoordacht vond als politieke actie, prees ze de progressiviteit en de ‘misdadigheid’ van de actie, het overtreden van de wet.¹ De brandstichting kondigde een nieuw niveau van strijd lust aan.²

De brandstichting in de Frankfurtse warenhuizen

Op 22 mei 1967 leidde een brand in het warenhuis *Innovation* in Brussel tot de dood van 253 personen. Twee leden van *Kommune I*³, Rainer Langhals en Fritz Teufel, grepen deze gelegenheid aan om een pamflet te schrijven dat leek op te roepen tot brandstichting in Duitse warenhuizen. In het pamflet dat verspreid werd op 24 mei 1967 over de *Freie Universität* in Berlijn stond dat een brandend warenhuis met verbrande personen een ‘Vietnamgevoel’ opriep, iets wat men tot dan toe ‘gemist’ had in Berlijn⁴. Beiden werden gearresteerd voor hun opruiende retoriek, maar tien maanden later werden ze vrijgesproken. De rechter besloot dat het pamflet enkel de bedoeling had te choqueren, en niet aan te zetten tot actie. Acht dagen na de vrijspraak van de communeleden, op 2 april 1968, stichtten Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Thorwald Proll en Horst Söhnlein – ook leden van *Kommune I* – echter werkelijk brand in het winkelcentrum *Kaufhaus Schneider* in Frankfurt, door middel van zelfgemaakte bommen. De volgende dag kreeg de Frankfurtse politie een tip, en vervolgens werd het viertal gearresteerd. Baader ontkende, de drie anderen weigerden een verklaring af te leggen. In hun auto werd echter bewijsmateriaal gevonden.⁵

Op 14 oktober 1968 ging het proces tegen de vier brandstichters van start. Gudrun Ensslin verklaarde dat enkel zij en Baader brand gesticht hadden in *Kaufhaus Schneider*. Ze verklaarde dit gedaan te hebben ‘uit protest tegen de onverschilligheid waarmee mensen toekijken op de volkerenmoord in Vietnam’.⁶ Het gold bovendien als protestactie tegen het ‘monopoliekapitalisme’. Men wilde op deze manier het verband tussen de Westerse consumptie en de uitbuiting van de derde wereld aantonen. Net als vele andere linkse

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 41.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 42.

³ Dit was een linkse revolutionaire maar niet-gewelddadige beweging die eind jaren zestig opgericht was in West-Berlijn, waar onder andere Rudi Dutschke lid van was. (J. Becker, *op. cit.*, p. 19.)

⁴ S. Aust, *op. cit.*, p. 39.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, pp. 50-51.

⁶ S. Aust, *op. cit.*, pp. 57-58.

jongeren sloten ze zich aan bij de visie van de *Frankfurter Schule*, die stelde dat het kapitalisme verantwoordelijk was voor economische uitbuiting, maar ook voor de verloedering van de cultuur en de kritische geest.¹ Door verontwaardiging op te wekken over een kleine daad van vernieling, wilden de brandstichters de bevolking bewustmaken en de aandacht vestigen op veel ergere daden van geweld – zoals in Vietnam gebeurde – en liefst ook de hypocrisie van wie hen hekelde blootleggen. Ze wendden hun proces ook aan om het West-Duitse rechtssysteem en de West-Duitse samenleving aan te klagen. Ze verklaarden dat ze zich niet wilden verdedigen voor een rechtssysteem dat zich ingelaten had met het fascisme, en dat de autoritaire structuren sindsdien niet ontmanteld had maar in plaats opnieuw opgebouwd had.² Het viertal vond dat de Duitse samenleving nog steeds op onrechtvaardigheid, onderdrukking en uitbuiting berustte, en wilden zich hier niet bij neerleggen.³

Op het proces verdedigde Baader de brandstichting door te beweren dat hij zich beroepen had op het ‘natuurlijk recht op verzet’, zoals Marcuse in 1965 beschreven had in zijn essay *Repressive Tolerance*. Volgens Marcuse was het ideaal van ‘tolerantie’ – dat als doel had open discussie te bevorderen en zo ethische waarheden te ontdekken – gecorrumpeerd geworden in moderne industriële samenlevingen zoals West-Duitsland en de VSA, aangezien die gebaseerd zijn op (geinstitutionaliseerde) ongelijkheid. Hij was dan ook voorstander van ‘actieve intolerantie’ tegenover bepaalde denkbeelden en gedragingen die het onderdrukkende status quo dienen. Marcuse formuleerde ook een ‘natuurlijk recht op verzet’, wat betekent dat onderdrukte minderheden volgens hem het recht hebben om ‘extralegale middelen’ te gebruiken om sociale verandering teweeg te brengen als de legale middelen ontoereikend zouden blijken te zijn. Zulk verzet kan zelfs legitiem een gewelddadige vorm aannemen. Niet enkel Baader sloot zich aan bij deze visie, ook vele andere studenten over gans de wereld maakten aanspraak op dit recht op verzet. Marcuse’s ideeën kenden grote navolging in Duitsland. Hij had uitgesproken ideeën over het toen heersende ‘repressieve regime’ in West-Duitsland, en zijn visie sloot dicht aan bij die van veel jonge Duitsers destijds, waaronder ook de *Neue Linke*-beweging.⁴

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 42.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 202-203.

³ S. Aust, *op. cit.*, pp. 57-58.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, pp. 42-43.

Op 13 oktober 1968 werden Andreas Baader, Gudrun Enslinn, Thorward Proll en Horst Söhnlein veroordeeld tot drie jaar gevangenschap voor de Frankfurtse brandstichtingen. Op 13 juni 1969 kwamen ze na veertien maanden echter al terug vrij terwijl beroep aangetekend werd tegen hun veroordeling. In deze periode engageerden Baader en Proll zich voor probleemjongeren in twee jeugdcentra in Frankfurt. Baader en Proll grepen deze kans echter aan om de jongeren aan te zetten tot rebellie tegen staatsinstellingen, de kerk, etc.; samenvattend alle instellingen die hen hadden proberen te 'hervormen' en die volgens Baader en Proll ook hun problemen in de eerste plaats veroorzaakt hadden. Zij zagen in de randgroepen van de maatschappij potentieel voor maatschappelijke veranderingen. Ook Enslinn nam een gelijkaardig initiatief in Frankfurt in rehabilitatiecentra voor jonge vrouwen.¹ In november 1969 werd het beroep verworpen en werd het viertal verordend terug te keren en de rest van hun gevangenisstraf uit te zitten. Enkel Söhnlein deed dit, de andere drie vluchtten, met hulp van onder andere Thorward Prolls zus Astrid, naar Parijs en daarna naar Italië.² Enslinn, Baader en Astrid Proll keerden echter snel terug naar West-Duitsland. Baader en Enslinn verscholen zich in West-Berlijn, waar zij ook op zoek gingen naar gelijkgezinden die hen wilden bijstaan in een clandestiene strijd. Ulrike Meinhof, die Baader en Enslinn had leren kennen terwijl zij met probleemjongeren werkten, en Horst Mahler, de advocaat die Baader verdedigd had op het brandstichtersproces en daarnaast ook vele andere linkse jongeren verdedigd had, sloten zich aan.³

Vanaf eind jaren zestig escaleerden de confrontaties tussen de linkerzijde en de politie.⁴ Vanaf 1969 pleegden radicalen steeds meer gewelddadige acties, waaronder verschillende bomaanslagen en brandstichtingen.⁵ De aanslagen richtten zich meestal tegen de instellingen van politie, justitie en het strafstelsel, maar ook banken, administratieve gebouwen en Amerikaanse militaire basissen werden gevisieerd.⁶ Sommige werden gepleegd door bestaande groepen zoals de *Tupamaros West-Berlijn*, andere werden gepleegd door anonieme ad hoc collectieven.⁷ De politie ging er echter van uit dat de bij de acties betrokken personen voor een groot deel dezelfde waren en dat alleen de namen van de commandogroepen verschilden.⁸ Bij al deze acties werd echter enkel materiële schade berokkend. De eerste gewonden en

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 62.

² S. Aust, *op. cit.*, p. 76.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. (62-) 63 en 202 en S. Aust, *op. cit.*, p. 60.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, pp. 207-208.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, pp. 207-208 en S. Aust, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁷ J. Varon, *op. cit.*, pp. 207-208.

⁸ S. Aust, *op. cit.*, pp. 65-66.

doden zouden vallen bij de ontsnapping van Baader in 1970 en de daaropvolgende zoektocht naar de voortvluchtigen. Dit zou gebeuren in vuurgevechten tussen de politie en vermeende terroristen, deze laatste beweerend dat zij enkel schoten uit zelfverdediging.¹

De ontsnapping van Andreas Baader en de oprichting van de RAF

Terug in West-Duitsland startten Baader en Ensslin hun zoektocht naar wapens. Zij waren van plan overvallen te plegen om hun leven op de vlucht te financieren en mogelijk zelfs hiermee een gewapende strijd te leveren. Meinhof hielp het koppel onderbrengen, Mahler zou voor de wapens zorgen. Mahler rekende hiervoor op Peter Urbach, maar die bleek uiteindelijk een informant van de politie te zijn. Zo werden Baader en verschillende anderen op 3 april 1970 gearresteerd toen zij terugkwamen van een zoektocht naar wapens op een kerkhof nabij de Berlijnse muur (Urbach meende namelijk dat daar wapens begraven lagen).² Baader kwam terug in de gevangenis terecht, maar al vlug werden plannen gemaakt om hem te bevrijden. Terwijl Baader vastzat had Mahler opnieuw geprobeerd vuurwapens te bemachtigen, ditmaal met succes. Ensslin kon Meinhof ervan overtuigen de spil van het bevrijdingsplan te zijn.³

Op 14 mei 1970 hadden Baader en Meinhof een afspraak in de bibliotheek van het onderzoekscentrum *Deutsche Zentralinstitut für Soziale Fragen*, dat gelegen was in een buitenwijk van Berlijn. Daar kwamen ze samen onder het mom van het schrijven van een boek over de Duitse jeugd.⁴ Twee vermomde vrouwen die zozegd in de gang aan het wachten waren tot de leeszaal vrij kwam, hielpen een gemaskerde en gewapende Ensslin en een man het gebouw binnendringen. Ze schoten met traangaspistolen, maar hadden ook echte, geladen pistolen bij. Ze slaagden erin Baader te bevrijden maar schoten hierbij een personeelslid, George Linke, neer, die het voorval overleefde.⁵ Allen doken ze onder, maar op 22 mei 1970 publiceerden ze een communiqué in het Berlijnse anarchistische weekblad 833 waarin ze oprichting van de *Rote Armee Fraktion* aankondigden.⁶ Daarin werd geschreven dat de kogels die Rudi Dutschke gedood hadden een einde hadden gemaakt aan de droom van geweldloos verzet, en werd opgeroepen tot het starten van een gewapende strijd en

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 207-208.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 64 S. Aust, *op. cit.*, p. 84.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 65.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 65.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, pp. 21-23.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 65.

het oprichten van een ‘rood leger’.¹ Van nu af aan kozen zij dus voor gewapend in plaats van vredevol verzet.² De naam *Rote Armee Fraktion* was provocerend op twee verschillende manieren: ‘RAF’ was uiteraard het acroniem voor de Britse luchtmacht, die Duitsland in de Tweede Wereldoorlog gebombardeerd had, en het Rode Leger was uiteraard het Sovjetleger, dat een grote bijdrage geleverd had aan de ondergang van Duitsland aan het einde van de Tweede Wereldoorlog.³

Na de ontsnapping van Baader zette de politie een grote opsporingsactie op touw. Overal werden opsporingsberichten opgehangen; op het hoofd van Ulrike Meinhof stond een beloning van 10.000 Duitse Mark, wegens poging tot moord.⁴ Ook Meinhofs film *Bambule* werd prompt van de staatstelevisie gehaald.⁵ De media gaf de groep al gauw de bijnaam *De Baader-Meinhof groep*.⁶ Pas elf maanden na het eerste communiqué kwam het eerste echte ideologische statement. Het manifest *Das Konzept Stadtguerilla*, geschreven door Meinhof, verscheen in april 1971.⁷ Hiermee wou de RAF niet enkel duidelijk een positie innemen maar ook zijn imago verbeteren, onder andere door de eerdere bewering dat de politie ‘geen mensen maar zwijnen waren’ recht te zetten.⁸ Ondertussen waren Meinhof, Ensslin, Baader, Mahler en enkele anderen in juni 1970 naar Jordanië gereisd om daar in een guerrillakamp getraind te worden door de Palestijnse guerrillabeweging *Fatah*.⁹ Hier zouden ze echter enige tijd later buitengegoid worden wegens hun libertijnse opvattingen, en omdat de Palestijnen vonden dat hun engagement met de gewapende strijd te oppervlakkig was.¹⁰ Na enkele jaren had de RAF echter aangetoond waartoe zij in staat waren, en vanaf toen begonnen Duitse en Palestijnse guerrillastrijders toch samen te werken.¹¹

De RAF zag het aanvechten van de imperiale macht van de VSA als de belangrijkste taak van de communistische organisaties. De RAF geloofde dat de welvaart van moderne geïndustrialiseerde samenlevingen voortvloeide uit de economische uitbuiting van

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 205.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 20.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 65 en 205.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, p. 26.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, p. 89.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 65.

⁷ J. Pekelder en F. Boterman (eds.), *Politiek geweld in Duitsland. Denkbeelden en debatten*, Amsterdam, Mets & Schilt, 2005, p. 238 en J. Varon, *op. cit.*, p. 207.

⁸ J. Varon, *op. cit.*, p. 207.

⁹ J. Varon, *op. cit.*, p. 65 en S. Aust, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁰ S. Aust, *op. cit.*, 93-99.

¹¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 70.

onderontwikkelande landen.¹ In tegenstelling tot de communistische groepen die het socialisme binnen West-Duitsland wilden uitbouwen, pleitte de RAF voor een internationale strijd binnen de metropolen. Zij gingen namelijk uit van het gegeven dat het kapitalisme zich op een internationaal niveau manifesteert. De RAF hekelde het imperialisme en zag Vietnam als het voorbeeld dat het imperialisme vastberaden is om genocide te plegen op de volkeren van de derde wereld eens zij niets meer te bieden hebben op vlak van natuurlijke rijkdommen, goedkope arbeid, militaire basissen etc. Hoewel hun pijlen in de eerste plaats gericht waren op de VSA, werd ook West-Duitsland zelf gevisieerd, wegens hun bondgenootschap met de VSA. De RAF meende dat door militaire steun te verlenen aan de VSA, ook de BRD profiteerde van de uitbuiting van de derde wereld, maar dan zonder verantwoordelijkheid te moeten opnemen voor de oorlog. Uit dit soort retoriek blijkt dat de RAF weinig onderscheid maakte tussen de misdaden van het nazisme en de misdaden van het (Amerikaanse) imperialisme. De RAF trok de lijn door van de systematische moorden die het nazisme pleegde naar de oorlog die de VSA in Vietnam voerde, en was ervan overtuigd dat ook het moderne imperialisme systematisch iedereen die niet langer uitgebuit kon worden probeerde te vernietigen. Bovendien meende de RAF dat de West-Duitse staat even gevaarlijk was als de Amerikaanse omdat zijn imperialistische bedoelingen en destructieve kracht minder uitgesproken waren. Wat de VSA en de BRD bovendien ook nog gemeen hadden volgens de RAF was het ‘nieuwe fascisme’, de consumptiementaliteit, en mediadominantie, allen zaken die in deze beide landen meer ontwikkeld waren dan waar ook in de wereld. Ook de steun die de RAF aan de Palestijnse zaak gaf paste binnen hun doorgedreven anti-imperialistische ideologie. De studenten en de Duitse linkerrijde hadden zich lange tijd moreel verplicht gevoeld Israël te steunen. Na de Zesdaagse Oorlog van 1967 veranderde deze houding echter, en vanaf toen werd Israël aanzien als een imperialistische agressor, die de Palestijnen onderdrukte. De PLO werd, net als de Viet Cong, een voorbeeld voor de RAF in hun anti-imperialistische strijd.²

De RAF wilde de Duitse staat straffen voor de fascistische misdaden uit het verleden en voor wat zij zagen als de herhaling hiervan in het heden: repressie door de politie, Duitse steun aan de Amerikaanse oorlog – of zoals zij het zagen: ‘genocide’ – in Vietnam. De RAF zag de toenmalige West-Duitse staat als een voortzetting van het naziregime, en wilden dit dan ook via alle mogelijke middelen ten val brengen.³ Hoewel de RAF Duitsland wilde straffen voor

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 7.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 68-69.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 13.

zijn naziverleden en het zogenaamde doorleven hiervan in de huidige staat, gebruikte ook de regering dezelfde antifascistische retoriek, en meende dat niet de staat maar de RAF-leden zelf de werkelijke erfgenamen van het fascisme waren. Het West-Duitse terrorisme was een (extreme) vorm van ‘*Vergangenheitsbewältigung*’ – een begrip dat staat voor het verwerken van het verleden, meer specifiek het nazi-verleden. De RAF was een duidelijk symptoom dat aantoonde hoe moeilijk Duitsland het had met het verwerken van zijn naziverleden.¹ De RAF en activisten van de *Neue Linke* zagen de oorlog in Vietnam als een nieuwe genocide en vonden dat zij, als Duitsers, de plicht hadden dit tegen te houden. Ze wilden niet, zoals hun ouders destijds, medeplichtig of medeschuldig zijn aan een genocide. Ook de onverschilligheid van vele Duitsers hierover was voor sommige Duitse activisten een teken dat er sinds het nazitijdperk niet veel veranderd was in de denkbeelden van de Duitse samenleving. Bepaalde critici interpreteerden deze vergelijking tussen de oorlog in Vietnam en de Holocaust als het relativeren van de nazimisdaden en het pogen de Duitse schuld te verkleinen.²

De RAF nam een voorbeeld aan de Braziliaan Carlos Marighela’s *Minimanual do guerrilheiro urbano (Minihandleiding voor de stadsguerrilla)* als model voor hun gewapende strijd; dat bedoeld was als onderricht voor Latijns-Amerikaanse guerrillastrijders zoals de Tupamaros. Dit boek raadde aan aanslagen te plegen op politie, leger en doelwitten uit het bedrijfsleven om het vertrouwen in de autoriteit van de staat te ondermijnen. De RAF volgde dit voorbeeld, en richtte kleine cellen op in verschillende West-Duitse steden.³

Hoewel de RAF het motto ‘de guerilla is de groep’ aannam, en de revolutie als een gecollectiviseerd proces aanzag waarbij het individu volledig ondergeschikt was aan de groep en aan de guerrillaoorlog, was de RAF niettemin erg hiërarchisch gestructureerd.⁴ Andreas Baader, Ulrike Meinhof en Gudrun Ensslin worden als kopstukken van de eerste generatie beschouwd.

In 1958 sloot Ulrike Meinhof zich aan bij de SDS, de studentenorganisatie van de SPD, waar ze later ook woordvoester van werd. Meinhof was een vredesactiviste en engageerde zich in de anti-atoombeweging. Ze publiceerde artikelen in talrijke studentenkranten, organiseerde

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 14-15.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 34-35.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 71-72.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 9.

betogingen tegen de atoombewapening en andere manifestaties, petitie, een boycot op de universiteit, etc. Meinhof groeide uit tot een getalenteerd journaliste en durfde openlijk kritisch te zijn tegenover de West-Duitse samenleving. Meinhof schreef voor het Hamburgse linke studententijdschrift *konkret*, en werd er in 1960 zelfs hoofdredactrice van.¹ Ze maakte reportages voor de radio en tv, hoofdzakelijk over sociale kwesties, wat behoorlijk nieuw was in de Duitse naoorlogse journalistiek. Meinhof verwierf bekendheid en werd bijgevolg regelmatig uitgenodigd voor televisiedebatten. Hoewel ze redelijk welgesteld was en opgenomen werd in het establishment, voelde ze zich tegelijkertijd aangetrokken tot de linkse studentenbeweging.² Binnen de RAF bestond een constante wedijver tussen Meinhof en Horst Mahler over de rol van ideologische leider.³

Andreas Baader was altijd een rebelse jongere geweest die alle vormen van autoriteit leek te verachten. Hij was in 1943 geboren, als zoon van historicus en archivaris Berndt Baader, die echter sinds 1945 vermist werd, nadat hij als soldaat Sovjetkrijgsgevangene was geworden. Als tiener al raakte hij vaak in de problemen, door autodiefstal, straatgevechten, etc. Op twintigjarige leeftijd verhuisde Baader van München naar Berlijn, en ook hier bleef hij doorgaan met het plegen van kleine misdrijven.⁴ Baader stond afkerig tegenover alles wat enigszins met de bourgeoisie te maken had. Hij groeide uit tot een charismatisch figuur binnen bepaalde linkse kringen, die zijn anti-autoritaire houding wel konden appreciëren. In tegenstelling tot sommige andere leden van de RAF hield Baader niet van theoretische uitweidingen, maar was eerder een man van de actie.⁵ Zowel binnen als buiten de RAF werd Andreas Baader beschouwd als de leider van de groep, ook al voelde hij weinig affiniteit met de ideeën waar de RAF zich op inspireerde. Hij nam de verantwoordelijkheid op voor de praktische aspecten van de clandestiene strijd, zoals het stelen van auto's of het verkrijgen van wapens. Blijkbaar had Baader ook een voorkeur voor het stelen van BMW's, waardoor in de pers al gauw de woordspeling *Baader Meinhof Wagens* het licht zag.⁶

Gudrun Ensslin kwam uit een erg Christelijk gezin, maar sinds ze verhuisde naar Berlijn om daar te studeren aan de *Freie Universität*, zette ze zich steeds meer af van haar Christelijke

¹ S. Aust, *op. cit.*, pp. 30-31.

² S. Aust, *op. cit.*, pp. 42-43.

³ J. Becker, *op. cit.*, p. 120 en J. Varon, *op. cit.*, p. 70.

⁴ S. Aust, *op. cit.*, p. 24 en 36.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 63.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 70.

roots, en sloot zich aan bij de antiautoritaire studentenbeweging van de jaren zestig.¹ Baader en Ensslin werden een koppel in 1967. Tijdens hun vlucht door Europa in 1969 namen ze de schuilnamen 'Hans' en 'Grete' aan, naar het sprookje van de gebroeders Grimm.²

Horst Mahler was een van de stichters van de RAF. Hij was in 1970 naar Italië gereisd waar hij Baader, Meinhof, Ensslin en Proll ontmoette, die toen op de vlucht waren na de ontsnapping van Baader. Daar stelde hij voor dat zij zich zouden aansluiten bij een groep militanten die toen werd opgericht; waaruit de RAF zou gevormd worden. De vader van Mahler was een nazi en antisemiet, die in 1949 zelfmoord gepleegd had. Net als Meinhof werd Mahler midden jaren vijftig lid van de SDS, en verzette zich samen met andere studenten tegen de atoombewapening. Mahler was ook enige tijd lid van de SPD, maar die zette hem in 1960 uit de partij omdat men vond dat lidmaatschap van de SPD onverzoenbaar was met lidmaatschap van de SDS. Mahler zou als advocaat een van de bekendste verdedigers van linke studenten worden. Eind 1968 vond in Berlijn echter een proces plaats tegen hem. Men wilde een beroepsverbod tegen hem uitvaardigen, wegens zijn rol bij de anti-Springerdemonstraties na de aanslag op Rudi Dutschke. Hij zou tot tien maanden celstraf veroordeeld worden.³

De eerste acties van de RAF

Gedurende de herfst van 1970 pleegde de RAF een reeks bankovervallen.⁴ Op 29 september werden in Berlijn drie banken tegelijk overvallen. Kort daarna, op 8 oktober 1970, werden Horst Mahler en twee andere RAF-leden opgepakt.⁵ De eerste klopjacht op RAF-voortvluchtigen werd gehouden in Berlijn in februari 1971, na een vuurgevecht tussen politie en voortvluchtigen. Maanden later werd een tweede operatie op touw gezet waarbij 3000 zwaarbewapende politiemannen patrouilleerden in verschillende steden in Noord-Duitsland. Hier viel ook de eerste RAF-dode, die al gauw de status van martelaar kreeg. Het ging om Petra Schelm, een twintigjarige Berlijnse die op 15 juli 1971 neergeschoten werd in Hamburg. Van haar dood werden in de pers foto's verspreid waarbij de schotwonde aan haar hoofd, met bloed dat naar beneden stroomde over haar gezicht, duidelijk te zien was. Schelm zou in een

¹ S. Aust, *op. cit.*, pp. 34-35.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 64.

³ S. Aust, *op. cit.*, pp. 64-65 en 77.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 207.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, pp. 108-109.

vluchtpoging als eerste gevuurd hebben op de agenten die haar achtervolgden.¹ Het zorgde voor grote verontwaardiging aan de linkerkant, maar ook onder de bredere bevolking gingen sommigen de tactieken die gebruikt werden in de zoektocht naar verdachten van terrorisme in vraag stellen. In oktober 1971 doodde de RAF voor het eerst een politieagent, de drieëndertigjarige Norbert Schmid, in een vuurgevecht in Hamburg. In de volgende zes maanden werden nog twee RAF-leden neergeschoten, George von Rauch in Berlijn en Thomas Weisbecker in Augsburg. Ze waren beiden leidende figuren geweest aan de linkerkant in hun respectievelijke steden, en hun dood gaf aanleiding tot kleine protestacties over gans West-Duitsland. Later zouden ook nog een politieagent, Hans Eckhardt, en een ander RAF-lid, Manfred Grashof, sterven aan de verwondingen die ze tijdens het vuurgevecht in Augsburg opliepen.² Aanvankelijk – eind jaren zestig – was de overtuiging van de West-Duitse extreemlinkse militanten geen geweld te gebruiken tegen personen, enkel tegen materiële zaken, en ook de RAF had dit principe aangenomen.³ Het voornemen van de RAF om enkel te vuren wanneer er eerst op hen geschoten werd, brokkelde echter geleidelijk aan af. Al gauw werd het voor RAF-leden belangrijker om te overleven of kameraden te wreken dan ideologische doelen te verwezenlijken.⁴

Hoewel de RAF nooit de steun van de massa gekregen heeft, konden zijn leden toch enige tijd vanuit bepaalde hoeken – studenten, intellectuelen, maar ook anderen – op wat sympathie rekenen.⁵ Ze kregen het imago van ‘antiheld’,⁶ maar ook van ‘underdogs’ die nagejaagd en vervolgd werden door een dominante, repressieve staat. Vooral in zijn beginfase en voor het *Meioffensief* van 1972 stond de jacht op de RAF-leden symbool voor de ‘autoritaire staat’ met zijn repressieve veiligheidsdiensten. Steeds meer ontstond een mythe rond de RAF-leden. Uit een opiniepeiling bleek dat in de eerste jaren van zijn bestaan, het geweld van de RAF aanzien werd als politiek gemotiveerd en niet als zuiver crimineel geweld. Hieruit bleek ook dat twintig procent van de ondervraagden kon begrijpen dat men onderdak zou verlenen aan voortvluchtigen, en zes procent gaf toe zelf bereid te zijn dit te doen.⁷

¹ S. Aust, *op. cit.*, p. 156.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 208.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 200-201.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 209.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 15.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 70.

⁷ J. Varon, *op. cit.*, p. 199.

Het Meioffensief van 1972

Het *Meioffensief* van 1972 was een periode van intensifiëring van het politiek geweld van de RAF. Gedurende twee weken werden bomaanslagen gepleegd op twee Amerikaanse militaire basissen, politiekantoren in twee verschillende steden en kantoren van de Springerpers. De ‘commando’s’ die de aanslagen uitvoerden droegen de namen van overleden RAF-leden. Deze aanslagen waren erg verwoestend en zelfs dodelijk.¹ Op 11 mei bombardeerde het *Kommando Petra Schelm* – bestaande uit Baader, Meinhof en Holger Meins – het hoofdkwartier van de *US Fifth Army* in Frankfurt, waarbij één Amerikaans militair om het leven kwam en dertien anderen gewond raakten.² De volgende dag ontplofte een bom voor het politiekantoor in Augsburg, waarbij vijf gewonden vielen. Later die dag werd in München een bom tot ontploffing gebracht voor het hoofdkwartier van de Beierse politie, waarbij een hele hoop auto’s vernietigd werden.³ Vier dagen later, op 15 mei 1972, werd de auto van Wolfgang Buddenberg – de rechter uit Karlsruhe die de meeste aanhoudingsbevelen voor RAF-leden uitgegeven had – tot ontploffing gebracht. Niet Buddenberg zelf, maar zijn vrouw zat op dat moment in de wagen, en raakte ernstig gewond. Op 19 mei vervolgens werd een aanslag gepleegd op de Springerkantoren in Hamburg, waarbij zeventien medewerkers gewond raakten.⁴ De dag daarop werden na een tip van een anonieme beller nog drie ladingen explosieven gevonden in het Springergebouw.⁵ Ten slotte konden op 24 mei twee RAF-leden op het Amerikaanse militair domein in Heidelberg – het hoofdkwartier van de *United States European Command* – binnenraken met een auto met Amerikaanse nummerplaat. Die auto was beladen met explosieven en kwam later tot ontploffing, waardoor drie militairen om het leven kwamen en vijf andere gewond raakten.⁶

In de communiqués die hierop volgden werden verschillende verantwoordingen gegeven voor de aanslagen, maar die bleken in de eerste plaats gemotiveerd te zijn uit reactie tegen de acties en bombardementen van de VSA in Noord-Vietnam, waarbij veel Vietnamese burgers gewond of gedood raakten. De RAF beschuldigde de VSA van genocide en vergeleek de

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 209-210.

² Y. Alexander en D. Pluchinsky, *Europe's Red Terrorists: The Fighting Communist Organizations*, Londen, Frank Cass, 1992, p. 56.

³ S. Aust, *op. cit.*, p. 208.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 210.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, p. 210.

⁶ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 56.

situatie met Auschwitz.¹ Ze wilden met deze aanslagen ook de boodschap uitdragen dat West-Duitsland en West-Berlijn niet langer veilige plaatsen zouden zijn voor het Amerikaanse leger. De RAF eiste ook de onmiddellijke terugtrekking van de Amerikaanse troepen uit Vietnam en dreigde ermee aanslagen te blijven plegen tegen de ‘massamoordenaars’ – waarmee ze doelden op het Amerikaanse leger – indien dit niet zou gebeuren, en dit tot de Vietcong de overwinning zou behalen. De aanslagen op politiekantoren verantwoordde de RAF als acties van ‘tegengeweld’, als wraakactie voor de doden van RAF-leden.² De aanslagen op de Springerkantoren waren moeilijker te verantwoorden. Het verwonden van werknemers ging namelijk in tegen de principes die de RAF naar voor geschoven had – namelijk dat guerrilla-acties gericht waren tegen de instellingen van de klassenmaatschappij, het imperialisme en het kapitalisme, en nooit tegen de gewone, werkende burger. De RAF schoof de verantwoordelijkheid voor de gewonden af op Springer. Ze meenden namelijk dat Springer hun verzoek de gebouwen te ontruimen – waartoe via de telefoon opgeroepen was geweest net voor de ontploffingen – bewust genegeerd waren.³

Deze acties waren duidelijk politiek gemotiveerd, wat aantoont dat niet alle acties van de RAF crimineel geïnspireerd en zonder beweegredenen waren – beschuldigingen die wel vaker geuit werden aan het adres van de RAF. De RAF had zijn doelwitten weldoordacht uitgekozen (Amerikaanse militaire basissen waren bijvoorbeeld belangrijke verzamelplekken van waaruit troepen en materiaal naar Vietnam gezonden werden) en ook achteraf de aanslagen in politieke termen verantwoord. Deze acties toonden echter ook aan dat aanslagen tegen de staatsinstellingen niet langer enkel uit zelfverdediging konden gemotiveerd worden, vergelding was nu ook een voldoende legitieme reden geworden voor de RAF.⁴ De RAF veronderstelde dat de West-Duitse massa hen zou komen te steunen in hun strijd. Ze hadden de – beperkte en kortstondige – sympathie voor RAF-voortvluchtigen echter verkeerd geïnterpreteerd als een bevestiging van hun gewelddadige acties. Het *Meioffensief* gaf aanleiding tot brede publieke verontwaardiging en het ontstaan van een klimaat van angst onder de West-Duitse bevolking. De meerderheid van de West-Duitse bevolking begon de RAF vanaf toen ook te zien als een criminele – en geen revolutionaire – organisatie. Bovendien bleef de RAF in zijn communiqués de kwestie van de menselijke slachtoffers van hun geweld ontwijken. De slachtoffers werden nauwelijks erkend en ook het politieke nut van

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 210.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 210 en S. Aust, *op. cit.*, p. 207.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 211.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 211.

deze menselijke slachtoffers, of wie men als een legitiem doelwit beschouwde, bleef onbesproken. De RAF nam de verantwoordelijkheid voor zijn eigen daden niet op, zoals blijkt uit de stilte die er bleef rond het verwonden van Buddenbergs vrouw, of het beschuldigen van de verantwoordelijken bij de Springerpers voor de verwondingen die hun bommen toebrachten aan de werknemers.¹

Bovendien veroordeelde niet enkel de brede publieke opinie de daden van de RAF, ook de West-Duitse linkerzijde verscherpte steeds meer zijn bezwaren tegen de acties van de RAF en keerde zich steeds meer van de groep af. In mei en juni organiseerden Marxistisch-Leninistische organisaties en linkse studenten verschillende conferenties hierover, waarin ze allen de RAF veroordeelden. Enkel de *Rote Hilfe* bleef de RAF steunen. De anderen hekelden de RAF omdat zij de massa vervreemd hadden en daar bovenop een hardere repressie van de linkerzijde uitgelokt hadden. De massa kon zich niet identificeren met de acties van de RAF, zag deze als een bedreiging, en ging zich bijgevolg nog meer identificeren met de reactie van het staatsapparaat. Zo werd dus het omgekeerde effect bewerkstelligd dan geïntendeerd.² De RAF vervreemde met zijn geweld zowel het volk dat het wilde mobiliseren, als de linkerzijde, waaraan het ontsproten was.³

Het *Meioffensief* betekende niet enkel een keerpunt in de publieke opinie, maar ook een keerpunt voor de RAF zelf, in die zin dat de groep zich vanaf nu ook inliet met geplande politieke moord en het – al dan niet onopzettelijk – verwonden van burgers.⁴

Een vooraanstaand intellectueel van de linkerzijde, Oskar Negt, meende dat de RAF de Mei-acties op volledig verkeerde premissen gebaseerd had. De RAF had de contemporaine situatie in West-Duitsland verkeerd geïnterpreteerd als fascistisch, veronderstelde dat geweld tegen politieagenten en de Springerpers het kapitalisme kon verzwakken, en dacht dat hun gewelddadige acties de uitdrukking waren van de wil van het volk. De RAF had alle voeling verloren met wat de West-Duitse bevolking werkelijk dacht, voelde en beleefde. De RAF verloor zowat alle aanhang die het had binnen de Duitse maatschappij, maar ook binnen de linkerzijde. Het *Meioffensief* betekende dan ook de ondergang van de eerste – en stichtende – generatie van de RAF. De bomaanslagen leidden tot een grootschalige opsporingsactie naar

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 212.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 213.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 238.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 213.

voortvluchtige RAF-leden. Meer dan 130.000 politieagenten werden hiervoor ingezet over de ganse BRD; snelwegen en grensovergangen werden extra gecontroleerd, wijken werden uitgekamd, etc.¹ Op 31 mei kwam voor één dag de politiemacht onder het commando van de *Bundeskriminalamt* – onder leiding van Horst Herold – te staan; het was een actie van tot dan toe ongekende omvang.² Voorheen waren de West-Duitse burgers bijna exclusief via de media met het terrorisme van de RAF in contact gekomen, maar vanaf nu werden ze geconfronteerd met wegversperringen, doorzoekingen, etc. waardoor de bedreiging plots veel intenser ervaren werd.³

Tijdens de jaren zeventig werd het extreemlinkse terrorisme van de *Baader-Meinhof groep* zowel door de autoriteiten als door de West-Duitse bevolking als een grote bedreiging voor de binnenlandse veiligheid gepercipieerd.⁴ Angst voor ontwrichting van de samenleving zette de West-Duitse staat ertoe aan extreme maatregelen te treffen om de integriteit van de het Duitse naoorlogse democratische experiment te bewaren.⁵ Terrorismewetten werden aangepast, veiligheidsdiensten hervormd, grootschalige zoekacties werden op touw gezet, wegblokkades opgeworpen, etc.⁶ De macht van de politie werd uitgebreid met betrekking tot huiszoekingen en arrestaties wanneer het om verdachten van terrorisme ging. Ook de rechten van advocaten werden ingeperkt. Deze maatregelen werden genomen na een aantal voorvallen waarbij advocaten of hun werknemers meegewerkt hadden met terroristen. Dit ging van het doorgeven van boodschappen naar leden buiten de gevangenis tot het smokkelen van wapens voor de gevangenen.⁷ Hoewel de staat er via deze antiterroristische maatregelen erin zou slagen de leiders van de RAF gevangen te nemen, zorgde het er tegelijkertijd voor dat de visie van de RAF over de fascistische aard van de West-Duitse staat enkel maar versterkt werd – en hiermee ook de overtuiging dat deze staat op een gewelddadige manier aangevallen moest worden.⁸ Veel van de maatregelen die in de jaren zeventig getroffen werden, werden echter ook door de publieke opinie bekritiseerd. Niet enkel omdat ze het recht op een eerlijk proces schonden, maar ook omdat ze onbeperkte macht gaven aan de politie – die bovendien aan

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 214.

² S. Aust, *op. cit.*, p. 213.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 214.

⁴ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 14.

⁶ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, pp. 118-119.

⁷ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 120.

⁸ J. Varon, *op. cit.*, p. 14.

vage voorwaarden en restricties onderhevig was – of omdat ze onnodig geacht werden in de strijd tegen het terrorisme.¹

De arrestatie van de RAF-kopstukken en het ontstaan van de Tweede Generatie

Eind mei werden Andres Baader, Holger Meins en Jan-Carl Raspe ontdekt in hun schuilplaats in Frankfurt. Een buur had ze buiten vloeistoffen zien mengen en vond dit verdacht. Het drietal werd op 1 juni 1972 gearresteerd na een vuurgevecht met de politie waarbij Baader in het been geschoten werd. Vervolgens werd op 7 juni 1972 ook Ensslin gearresteerd in Hamburg, nadat een verkoopster in een kledingwinkel haar pistool ontdekt had, en op 9 juni werden ook Brigitte Mohnhaupt en Bernhard Braun gearresteerd in Berlijn. Op 15 juni werden vervolgens Ulrike Meinhof en Gerhard Müller gearresteerd, toen zij onderdak zochten bij Fritz Rodewald, een leraar en vakbonds lid van de linkerzijde – die hen verklikte. Drie weken later werden Irmgard Möller en Klaus Jünschke gearresteerd, en zo zaten zo goed als alle kopstukken van de RAF in hechtenis.² Zodus waren twee jaar na het ontstaan van de RAF de meeste leden van de eerste generatie al gevangengenomen.

Ondanks het feit dat de leiders van de RAF sinds 1972 in de cel zaten, ondanks dat ook andere leden van de RAF daarna opgepakt en veroordeeld waren voor bomaanslagen, moord en poging tot moord als gevolg van het *Meioffensief* van 1972, en ondanks het einde van de Vietnamoorlog, ging het conflict door. De oppositie tegen de oorlog in Vietnam en het imperialisme verdween langzaam, maar in plaats werd nu het ‘criminele’ West-Duitse rechtssysteem geïmplementeerd; vooral wegens de systematische mishandeling die gevangenen naar eigen zeggen zouden ondergaan. Leden van de RAF en andere groepen gingen uit protest hiertegen in hongerstaking, wat uiteindelijk leidde tot de dood van RAF-lid Holger Meins op 9 november 1974, en wat uitmondde in een nieuwe golf van protest aan de linkerzijde.³

In se was de RAF een erg kleine groep. Eén jaar na de oprichting waren veertien van het dertigtal leden al gevangengenomen, en tegen eind 1972 was maar één lid van de ‘harde kern’ nog op vrije voeten. De RAF zou zich in de komende jaren verschillende malen vernieuwen, wat resulteerde in verschillende ‘generaties’ – drie in totaal. Telkens zou echter slechts een

¹ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 120.

² J. Becker, *op. cit.*, p. 10 en J. Varon, *op. cit.*, p. 215.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 196 en S. Aust, *op. cit.*, pp. 264-267.

kleine kern rechtstreeks participeren in gewelddadige acties.¹ Doordat in 1972 alle stichtende leden van de RAF opgesloten zaten, ontstond een nieuwe generatie binnen de beweging. Het ontstaan van deze tweede generatie bracht ook een fundamentele verandering in de doelen en werkwijze van de RAF met zich mee. De anti-imperialistische strijd veranderde in een private strijd tegen het West-Duitse rechtssysteem en de veiligheidsdiensten. Zo goed als alle gewelddaden van midden en eind jaren zeventig hadden eenzelfde doel: de bevrijding van gevangengenomen RAF-leden. Ook de intensiteit en de brutaliteit van het geweld nam toe.² Het geweld dat als doel had de gevangengenomen RAF-leden te bevrijden was niet enkel een teken van een verenging van de politieke overtuigingen van de RAF, maar ook het overboord gooien van wat nog restte van morele principes.³

Stammheim en de Sonderbehandlung

Een van de redenen voor deze fundamentele verandering in de doelen en werkwijze van de RAF was dat RAF-leden en andere politieke gevangenen bleven volhouden dat zij systematisch mishandeld werden in de gevangenis. Deze controverse over de situatie in de gevangenis maakte een van de belangrijkste aspecten uit in de geschiedenis van het conflict en de tweede generatie van de RAF. De staat bleef deze beschuldiging van misbruik ontkennen, de RAF-gevangenen bleven dit volhouden. Deze controverse zou lange tijd aanslepen, en maakte gedurende het gros van de jaren zeventig het middelpunt uit van de acties van de RAF. De klacht van de RAF-gevangenen was dat zij een uitzonderlijke, zeer strenge behandeling kregen – *de Sonderbehandlung* – wegens hun politieke overtuigingen en de gewelddaden die zij gepleegd hadden. De gevangenen meenden dat zij maanden of zelfs jaren in isolement moesten leven. Contact met andere gevangenen werd verboden en ook het contact met familieleden en advocaten werd sterk beperkt. Bovendien zouden ze in cellen moeten verblijven op afdelingen die volledig leeg waren en ontdaan van alle mogelijke audiovisuele stimuli. De RAF-leden spraken ook van het censureren van boeken, het controleren van persoonlijke briefwisseling of die met advocaten, fluorescerende lichten in de cellen die constant brandden, regelmatig onderzoek van de cellen en het lichaam en constante bewaking door bewakingsagenten en camera's. De RAF zag deze praktijken als een moderne

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 198.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 215-216.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 233.

vorm van opzettelijke lichamelijke en psychologische marteling.¹ De gevangenen meenden dat het doel van deze praktijken het uitlokken van bekentenissen en het verraden van andere RAF-leden was, en daarbovenop het kapotmaken van de geïsoleerde gevangenen.²

De gevangenen protesteerden tegen hun behandeling door een reeks hongerstakingen, die startten in januari 1973 en bijna twee jaar zouden duren. Met deze hongerstakingen konden de gevangenen hun politieke strijd voortzetten met het enige verzetsmiddel dat hen nog restte. De gevangenen werden hierin gesteund door hun advocaten, door *Rote Hilfe* en door de *Comités tegen de Isolatie Marteling in de Gevangenis van de BRD*, die in 1973-'74 opgericht werden in verschillende Duitse steden. De hongerstakingen kwamen onder grote publieke aandacht en zorgden ook voor sympathie en steun van een deel van de bevolking.³ Een aanzienlijk deel van de linkse publieke opinie geloofde het verhaal van de gevangenen.⁴ Desondanks zorgden ze niet voor een verbetering van de situatie in de gevangenis. Tijdens de tweede hongerstaking – die zeven weken duurde – in de lente van 1973 werd de controversiële praktijk van het voeden onder dwang ingevoerd, in een poging de hongerstaking te breken. Tijdens de derde hongerstaking in 1974 – die 140 dagen zou aanslepen – stierf RAF-lid Holger Meins door uithongering, wat leidde tot een grote golf van verontwaardiging aan de linkerkant. Protestacties braken uit in verschillende West-Duitse steden, en de demonstranten beschuldigden de staat van de moord op Holger Meins. Er werd beweerd dat Meins opzettelijk een onvoldoende hoeveelheid calorieën gegeven werd, wat schadelijker is voor het lichaam dan geen enkele voedingsstof binnen krijgen. Ook gewelddaden werden gepleegd als reactie op de dood van Meins.⁵

De RAF-gevangenen werden ondergebracht in Stammheim, een zwaar beveiligde gevangenis. Vanaf 1974 werden de kopstukken – waaronder Meinhof, Ensslin en Baader – overgeplaatst naar de nieuwe, zwaar beveiligde vleugel van de gevangenis. Bovendien werd ook een speciaal en erg kostelijk gerechtsgebouw naast de gevangenis gebouwd die voldeed aan de strenge beveiligingseisen van het komende proces, dat in 1975 aanvang zou nemen. Hoewel Stammheim de reputatie had de zwaarst beveiligde gevangenis van West-Duitsland te zijn, slaagden de advocaten van de RAF er toch in boodschappen over te brengen, camera's binnen

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 216.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 220.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 218-220.

⁴ J. Pekelder en F. Boterman (eds.), *op. cit.*, p. 258.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, pp. 218-219.

te smokkelen waarmee de gevangenen hun cel fotografeerden, en mogelijk ook de wapens binnen te smokkelen voor de vermeende zelfmoord van Baader en Raspe.¹

De staat en zijn aanhangers verwierpen de beschuldigingen van mishandeling van de gevangenen als overdrijvingen of verzinsels die enkel en alleen tot doel hadden de publieke opinie te misleiden, nieuwe terroristen te rekruteren en rechtvaardigingen voor nieuwe terroristische acties creëren. Bovendien verdedigde de staat de ‘speciale behandeling’ van de RAF-gevangenen met de reden dat zij in de gevangenis nieuwe gewelddaden zouden plannen.² De staat stond in een sterkere positie dan de RAF in de strijd om de representatie van de situatie in gevangenis. Aangezien de RAF-leden de West-Duitse staat van mentale mishandeling beschuldigden, kon geen fysiek bewijs geleverd worden. Toch was daarmee de strijd niet gewonnen, in de publieke opinie bleef steeds scepticisme bestaan over de ontkenning van de staat, want bij gebrek aan bewijs kon mishandeling niet aangetoond maar ook niet weerlegd worden.³

Volgens Jeremy Varon klopten de meeste van de beschuldigingen die de RAF-gevangenen uitten niet. Er zou bewijs zijn dat enkel een aantal gevangenen strenge isolatie zouden ondergaan hebben en enkel voor beperkte periodes. Er zou ook weldegelijk communicatie geweest zijn tussen de gevangenen via een geheim systeem waarlangs advocaten berichten uitwisselden tussen RAF-leden, en ook met de buitenwereld. Zo kon de groep nog steeds politieke en strategische aangelegenheden bespreken, een bepaalde mate van cohesie behouden, en ook instructies geven aan (tweede generatie van) de groepering. Uiteindelijk zouden ook sommigen aan de linkerkant, waaronder ook radicalen, stellen dat de campagne tegen de mishandeling van de gevangenen een politiek gedreven misleiding was, zoals ook de staat van meet af aan beweerd had. In 1978 beschreef Horst Mahler, die zich van de RAF afgesplitst had in de gevangenis, de lastercampagne als een propagandamiddel en een manier om de brutale strijd te legitimeren.⁴

Er zou echter wel bewijs zijn dat sommige gevangenen effectief in isolement verbleven hebben. Maatregelen die genomen werden en waar ook bewijs van is in officiële gevangenisdocumenten zijn: het plaatsen van extra sloten op de celdeuren, het verplicht

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 221-222.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 221.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 227.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, pp. 221-222.

nuttigen van de maaltijd in isolement, het verbannen van klokken en horloges uit de cellen, etc.¹ De RAF stelde de strijd die het voerde tegen de ‘isolatiemarteling’ voor als de belichaming van de strijd tegen het imperialisme, wat ook aantoont hoe erg de groep in zichzelf gekeerd was. Ruimer dan dit werd de strijd van de RAF tegen het imperialisme in de jaren zeventig dan ook niet. De RAF gevangenen leken hun lot gelijk te stellen met dat van het mondiale anti-imperialisme en veronderstelde dat, als anti-imperialistische organisatie, steun voor de groep ook ten goede kwam aan de anti-imperialistische strijd.²

De Kommando's van de tweede generatie

Het merendeel van de acties die de tweede generatie van de RAF pleegde, was bedoeld om de vrijlating van RAF-leden in gevangenschap te eisen. Op 10 november 1974 werd de voorzitter van het West-Berlijnse gerechtshof, Günter von Drenkmann vermoord door de *2. Juni beweging*. Drenkmann was een jurist en lid van de SPD, maar had nooit te maken gehad met zaken rond guerrillagroepen. De dag na het overlijden van Holger Meins in de gevangenis, kwamen enkele leden van de *2. Juni beweging* naar zijn huis. Ze deden zich voor als bestellers die bloemen wilden afgeven voor zijn vierenzestigste verjaardag, die hij de dag daarvoor gevierd had. Vervolgens probeerden ze hem te ontvoeren, maar toen hij weerstand bood, werd hij neergeschoten. Von Drenkmann was een vooraanstaand jurist en zou dus als gijzelaar een grote ‘ruilwaarde’ hebben. Bovendien vonden ze ook von Drenkmann schuldig aan de dood van Holger Meins omdat hij deel uitmaakte van de rechterlijke macht. Daarenboven was hij ook tijdens de naziperiode rechter geweest, waardoor hij voor de RAF en de *2. Juni beweging* een belichaming was van het voortleven van het fascisme in de BRD.³ De linkerzijde veroordeelde de moord op von Drenkmann. Naast de protesten in Berlijn tegen de dood van Holger Meins ontstond vervolgens ook protest tegen von Drenkmanns dood.⁴

In februari 1975 werd vervolgens CDU-politicus Peter Lorenz ontvoerd met als resultaat de vrijlating van enkele gevangenen.⁵ Hij was ontvoerd door de *2. Juni beweging*. Ze eisten de vrijlating van zes gevangenen, waaronder ook Horst Mahler, de enige van de zes die lid was

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 222-223.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 223.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 233.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 237.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, pp. 196-197.

van de RAF en niet van de 2. Juni beweging.¹ Op 24 april 1975 werd de Duitse ambassade in Stockholm ingenomen door een groep die zichzelf *Kommando Holger Meins* noemde. Ze brachten twee leden van de diplomatieke staf om het leven, en dreigden ermee elk uur een gijzelaar te vermoorden als hun eis om zesentwintig gevangenen – waaronder ook Meinhof, Baader, Ensslin en Raspe – vrij te laten niet ingewilligd werd. De inval kwam abrupt ten einde toen enkele bommen die de RAF geplaatst had in de ambassade per ongeluk ontploften.² Hierbij kwamen een lid van de RAF om het leven, vier anderen werden gearresteerd.³

Op 9 mei 1976 werd Ulrike Meinhof dood aangetroffen in haar cel in Stammheim, ze was gestorven door ophanging. Staatsambtenaren beweerden dat Meinhof in conflict lag met de rest van de groep, en daarom zelfmoord gepleegd had. Dit werd echter in twijfel getrokken door stemmen uit de linkerzijde die meenden dat zij vermoord was door de staat. Dit debat zou nog jaren aanslepen binnen de West-Duitse maatschappij.⁴ Nog grotere en intensere betogingen dan na de dood van Meins vonden plaats over gans West-Duitsland. Als wraakactie vermoordde het *Kommando Ulrike Meinhof* – dat bestond uit Brigitte Mohnhaupt en Peter Jürgen Boock – op 7 april 1977 in Karlsruhe Siegfried Buback⁵, de procureur-generaal die grotendeels verantwoordelijk was voor de vervolging van de RAF. Hij werd in zijn auto neergeschoten toen die stopte voor een rood licht, ook zijn chauffeur en een gerechtsambtenaar kwamen hierbij om het leven.⁶ Vervolgens zou op 30 juli 1977 ook de Duitse bankier Jürgen Ponto, voorzitter van de raad van bestuur van de Dresdner Bank, om het leven gebracht worden.⁷ Ponto verzette zich tegen een ontvoeringspoging door Susanne Albrecht, Christian Klar en Brigitte Mohnhaupt, en werd toen neergeschoten.⁸

De publieke verklaringen die de *Kommando's* uitvaardigden naar aanleiding van de gewelddaden die ze pleegden, waren opvallend vrij van politieke inhoud. Er werden vooral bedreigingen geuit en eisen gesteld over de vrijlating van gevangenen. De nieuwe generatie

¹ S. Aust, *op. cit.*, p. 283.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 233.

³ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 56 en S. Aust, *op. cit.*, p. 290.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, pp. 196-197 en 234.

⁵ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 56.

⁶ S. Aust, *op. cit.*, p. 366 en J. Varon, *op. cit.*, p. 234.

⁷ J. Varon, *op. cit.*, pp. 196-197.

⁸ J. Varon, *op. cit.*, p. 234.

dacht duidelijk anders dan de eerste generatie, en was nog meedogenlozer. Of de RAF-gevangenen akkoord gingen met hun acties en werkwijze, is onzeker.¹

De Duitse Herfst

De herfst van 1977, ook wel de *Deutscher Herbst* genoemd, zou het culminatiepunt van het extreemlinkse geweld in West-Duitsland vormen. In 1975 startte het proces tegen Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Jan-Carl Raspe, dat twee jaar zou aanslepen.² Ze stonden terecht in Stuttgart. Ook Holger Meins had samen met hen terecht moeten staan, maar hij was een half jaar voor het begin van het proces overleden ten gevolge van zijn hongerstaking.³ In april 1977 kwam het verdict, de beklaagden werden schuldig bevonden aan vier moorden, zevenentwintig pogingen tot moord en het vormen van een criminele organisatie; en kregen hiervoor levenslang. De gevangenen konden op geen enkele legale manier meer vrij komen, dus ontvoerde de RAF op 5 september 1977 in Keulen Hanss Martin Schleyer, voorzitter van de West-Duitse werkgeversorganisatie *Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände* en van de *Bundesverband der Deutschen Industrie*. Hierbij kwamen drie agenten en Schleyers chauffeur om het leven.⁴ De ontvoerders eisten hiermee de vrijlating van Baader, Ensslin, Raspe en acht andere RAF-leden. Schleyer was voor de RAF zowel het symbool bij uitstek voor de Duitse industrie en het kapitalisme als voor het naziverleden en de continuïteit die de RAF zag tussen Nazi-Duitsland en de Bundesrepubliek. Schleyer was namelijk lid geweest van de NSDAP en *Hauptsturmführer* geweest bij de SS in Tsjecho-Slowakije.⁵

De RAF nam in zijn communiqués niet eens verantwoordelijkheid op voor de moorden op Schleyers chauffeur en lijfwachten. Zoals Kraushaar zegt, door Schleyers lijfwachten en chauffeur te doden maar Schleyer zelf niet, reproduceerde de RAF hier de klassenhiërarchie die het wou vernietigen. Voor Kraushaar betekende deze daad dan ook het definitief failliet van de RAF en de idealen die het voorstond.⁶ De kritiek dat de RAF in feite gewoon zijn tegenstanders weerspiegelde werd wel meermaals geuit. Zo had de RAF bijvoorbeeld in zijn

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 234-235.

² J. Varon, *op. cit.*, pp. 197-198 en 234.

³ J. Becker, *op. cit.*, p. 10.

⁴ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 56.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, pp. 197-198 en 234.

⁶ J. Varon, *op. cit.*, p. 241.

beginjaren geprotesteerd tegen het doden van burgers in Vietnam, maar maakte zich hier later zelf ook schuldig aan door het doden van gijzelaars.¹

In september 1977 werd na de ontvoering van Schleyer een *Kontaktsperre* of contactverbod ingevoerd voor tweeënzeventig gevangenen van de RAF en andere groepen. Hiervoor werden de gevangenen geïsoleerd van andere gevangenen, werd alle leesmateriaal ontnomen en werd gelijk welk menselijk contact verboden, ook contact met hun advocaten. Of deze praktijk wettelijk was, was aanvankelijk onduidelijk; dit lokte dan ook scherpe kritieken uit van de RAF en anderen. De Bondsdag nam gauw de *Kontaktsperregesetz* wet aan, waardoor de volledige isolatie van gevangenen legaal werd als een noodtoestand dit vereiste. De *Kontaktsperre* werd ingevoerd uit vrees dat de RAF-leden van binnen de gevangenis gewelddaden organiseerden, wat in werkelijkheid erg onwaarschijnlijk was. De staat trachtte zo de aanwezigheid van de RAF in de maatschappij weg te nemen, door de leden hun gemeenschap, stem, zichtbaarheid en propaganda te ontnemen.²

De West-Duitse staat bood hevig weerwoord op de gebeurtenissen van de herfst van 1977: crisiscomités werden opgericht, enorme politieoperaties op touw gezet, etc. Deze periode leeft dan ook voort in de publieke herinnering als een moment van diepe crisis voor de West-Duitse staat. Zowel de regering als de bevolking zag het extreemlinkse geweld als een aanval op de staat en de samenleving. De situatie had ook een effect op de politieke cultuur. Vanaf midden jaren zeventig kwam een proces op gang – waarvan de aanzet vooral door conservatieve politici en de media gegeven werd – waarbij linkse politici, intellectuelen en artiesten in diskrediet gebracht werden en ervan beschuldigd werden te sympathiseren met de RAF-terroristen. Er ontstond een grimmige sfeer binnen de West-Duitse samenleving, en de late jaren zeventig zouden dan ook de geschiedenis ingaan als ‘tijden van lood’.³

Bondskanselier Helmut Schmidt weigerde de eisen van de RAF in te willigen, waarop zij nog een stap verder gingen en op 13 oktober 1977, samen met enkele leden van een Palestijnse bevrijdingsbeweging, het *Popular Front for the Liberation of Palestine*, in Mallorca een Boeing van Lufthansa met bestemming Frankfurt kaapten.⁴ De kapers hielden een negentigtal passagiers gegijzeld en eisten de vrijlating van de RAF-leden en twee Palestijnen die in

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 243.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 226.

³ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 119.

⁴ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 57.

Turkije gevangen gehouden werden. Het vliegtuig reisde eerst naar Italië, Dubai en Bahrein, en vervolgens werd op 16 oktober in Aden, Jemen de piloot vermoord en zijn lijk achtergelaten op het vliegveld. Van daaruit reisde het vliegtuig naar Mogadishu, Somalië. Op de avond van 17 oktober maakten de Duitse strijdkrachten van *Grenzschutzgruppe 9* ten slotte een einde aan de kaping. Het vliegtuig werd binnengevallen, drie kapers kwamen om en een vierde raakte gewond. Alle gijzelaars werden bevrijd.¹

De ochtend na de raid op de gekaapte Boeing ontdekten bewakers in de gevangenis van Stammheim in Stuttgart de levenloze lichamen van Andreas Baader en Gudrun Ensslin, en de zwaargewonde lichamen van Jan-Carl Raspe en Irmgard Möller. Raspe had zichzelf door het hoofd geschoten, en overleed diezelfde ochtend nog. Ook Baader had zichzelf door het hoofd geschoten.² Ensslin stief door verhangning en Irmgard Möller vertoonde verscheidene steekwonden in haar hartstreek, maar overleefde.³ Na hun dood in de gevangenis kregen de RAF-leiders voor aanhangers uiteraard de status van martelaars.⁴

Net als bij Meinhofs dood beweerde de regering dat hun dood zelfmoord was, en dat wapens in Stammheim binnengesmokkeld moeten geweest zijn. Opnieuw werd door de aanhangers van de RAF beweerd dat zij vermoord waren door de West-Duitse regering; een stelling die sommigen tot op vandaag innemen.⁵ Ook Irmgard Möller, die het overleefde, beweerde dat zij vermoord waren, en dat zij nooit de intentie had gehad zelfmoord te plegen.⁶ Twee andere RAF-leden daarentegen, Brigitte Mohnhaupt en Susanne Albrecht, zouden beweren dat de gevangenen gepland hadden zelfmoord te plegen indien de actie om ze te bevrijden zou mislukken, en het bovendien zouden doen lijken alsof ze vermoord waren.⁷ Ook het onderzoeksrapport zou geen uitsluitsel geven, en enkel meer vragen oproepen.⁸ Vervolgens zouden Schleyers ontvoerders op 19 oktober 1977 aankondigen dat ze hun gijzelaar na drieënveertig dagen gedood hadden. Later werd Schleyers lichaam gevonden in Mulhouse, Frankrijk, vlakbij de Frans-Duitse grens, in de koffer van een groene Audi. Hij was op de avond van 17 oktober om het leven gebracht in een bos op de Belgische-Duitse grens.⁹ De

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 197-198 en p. 234.

² S. Aust, *op. cit.*, pp. 16-19.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 198.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 229.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 198.

⁶ S. Aust, *op. cit.*, pp. 529-530.

⁷ S. Aust, *op. cit.*, pp. 532-533.

⁸ S. Aust, *op. cit.*, pp. 544-547.

⁹ J. Varon, *op. cit.*, p. 198 en 234.

Duitse Herfst betekende het definitieve einde van de eerste generatie van de RAF. Maar het betekende echter niet het einde van het terrorisme in Duitsland.

Realitätsverlust en het einde van de Eerste Generatie RAF

De *Rote Armee Fraktion* begon zijn gewapende strijd met duidelijke – hoewel misschien onrealistische – doelen voor ogen. De RAF wou een revolutie teweegbrengen in de BRD, en wou samen met andere revolutionaire bewegingen wereldwijd een mondiale, socialistische revolutie ontketenen die een einde zou maken aan het Westerse imperialisme. Hun geweld was aanvankelijk gericht tegen specifieke doelen en werd gedreven door specifieke principes.¹ De RAF streed tegen de ‘essentie’ van de West-Duitse samenleving, zoals zij dat zagen; tegen het sluimerende fascisme en tegen instellingen die volgens hen de bedoeling hadden te onderdrukken, controleren en op te sluiten.² De RAF slaagde er echter nooit in de steun van de massa te verkrijgen. In West-Duitsland was namelijk nooit een basis geweest voor revolutie. De RAF had de binnenlandse situatie volledig verkeerd ingeschat. Wat ontbrak in West-Duitsland was een diepe ontevredenheid bij de massa; en de aanwezigheid van democratische rechten en instellingen hielp hen evenmin vooruit. Beiden waren namelijk noodzakelijk om het volk de wapens te doen opnemen en revolutionair geweld te legitimeren – zoals eerder al gebleken was uit de ervaringen in de Derde Wereld.³ Er volgde een harde repressie, en al gauw kwamen de leiders van de RAF in de gevangenis terecht, waarna de groep een radicale wending zou nemen. Door zelf opgesloten te zijn werden de RAF-leden nog gesterkt in hun denkbeelden. De manier waarop ze behandeld werden in de gevangenis – volgens de RAF-leden een poging tot vernietiging van hun persoon – voedde het idee van de fascistische aard van de BRD. De gevangenis werd een metafoor voor de ganse samenleving. Schiller merkte op dat isolatie het onderscheid tussen de interne perceptie van de RAF en de externe realiteit vervaagd had. Critici beschreven dit proces als de *Realitätsverlust*. Vooral vanaf midden jaren zeventig, toen de leiders van de RAF in de gevangenis terecht kwamen en als het ware afgesloten werden van de wereld, vervreemde de RAF steeds meer van de realiteit. Van toen af aan werd de vermeende lijdensweg van de gevangenen het middelpunt van de aandacht van de groepering. De gevangenen en andere RAF-leden zagen echter niet in

¹ J. Varon, *op. cit.*, p. 235.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 226.

³ J. Varon, *op. cit.*, pp. 9-10

dat zij ook zelf anderen (vaak veel groter) leed toebrachten.¹ De anti-imperialistische strijd werd steeds meer een private strijd tegen de staat, met als enig doel de vrijlating van de gevangengenomen leden, en als middel ontvoering en moord.²

Jeremy Varon schrijft in dit verband:

*“[...] their segregation in self-enclosed worlds, whose boundaries were reinforced by public and state hostility, fed a sense of isolation and the conviction that desperate measures were required in the face of the overwhelming power of the adversary. [...] Life underground enhanced the distorting effects of location. Members of the underground were estranged from normalcy, cut off from much of the legal left, and radically dependent on one another. As a result, they lacked external checks on their perceptions.”*³

Horst Mahler had al in 1974 gebroken met de RAF, en sloot zich aan bij het traditionele Marxisme-Leninisme. Na de gebeurtenissen in 1977 beschreef hij de RAF als een symbool voor de zwakte van het linkse socialisme, hij zag het geweld als een teken dat links er niet in geslaagd was macht te verkrijgen via legale en politieke wegen. Mahler zag de RAF bovendien als een uiting van een samenleving in crisis.⁴

Herbert Marcuse, een belangrijk theoreticus van de *Frankfurter Schule*, schreef als kritiek op de werkwijze van de RAF:

*“The physical liquidation of individuals, including the prominent and the powerful, does not upset the normal functioning of the capitalist system. Rather, it strengthens its repressive potential, without (and that is decisive) activating or bringing to political consciousness potential opponents of repression. Indeed, these people represent the system: but they only represent it. That means, they are reproducible, exchangeable, and the reservoir for their recruitment is inexhaustible.”*⁵

¹ J. Varon, *op. cit.*, pp. 224-229.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 235.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 225.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 200.

⁵ J. Varon, *op. cit.*, p. 238.

Deze kritiek van Marcuse vat goed samen hoe de RAF de toenmalige situatie verkeerd ingeschat had, en ook in zijn methode tot bewustmaking van de bevolking gefaald had.

Hoewel het aantal slachtoffers van het RAF-geweld relatief klein was – zesenvestig doden in zeven jaar, waarvan zeventien guerrilla's¹ – en hoewel ook de organisatie zelf behoorlijk kleinschalig was, liet de beweging toch een grote indruk na op de Duitse maatschappij. De RAF maakte minder een fysieke maar vooral een symbolische impact. Zowel de bedreiging die de RAF vormde, als de reactie van de staat waren volgens Jeremy Varon grotendeels symbolisch, en moest vooral de kracht van de regering aantonen en het gevoel van veiligheid herstellen.² Hoewel de RAF er niet in slaagde de massa te overtuigen van de onderdrukkende aard van het kapitalistische systeem en de West-Duitse staat, zorgde de groep er echter wel voor dat sommige West-Duitsers de identiteit en legitimiteit van hun staat in vraag gingen stellen.³

De RAF zag de West-Duitse staat als een fascistisch orgaan, maar ook de West-Duitse staat zag op zijn beurt de RAF als een militaristische en fascistische organisatie. De West-Duitse staat zag de RAF niet enkel als een bedreiging voor de binnenlandse veiligheid maar ook voor zijn eigen legitimiteit en de democratische principes die het vertegenwoordigde. Beiden zagen elkaar aan als 'Hitlers kinderen'.⁴ Concluderend kan gesteld worden dat de perceptie aan beide zijden vertroebeld was.

Het einde van de Rote Armee Fraktion

Midden jaren tachtig startte de RAF een nieuw offensief van moorden en bomaanslagen. Één incident zorgde voor het ontstaan van kritiek onder de aanhangers en onder bepaalde gevangengenomen leden, en zaaide twijfel over de rechtvaardiging van dergelijk soort geweld. Het incident betreft de moord op een Amerikaanse soldaat, met als doel zijn legitimatiebewijs te bemachtigen om de Amerikaanse militaire basis in Frankfurt binnen te raken. Dit incident kondigde het begin aan van een diepe interne discussie en versplintering binnen de RAF, wat uiteindelijk zou leiden tot het beëindigen van de terroristische acties van

¹ S. Aust, *op. cit.*, p 562.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 198.

³ J. Varon, *op. cit.*, p. 228.

⁴ J. Varon, *op. cit.*, p. 199.

de RAF.¹ Zowel binnen als buiten de gevangenis braken in de jaren tachtig steeds meer guerrillas met de RAF, de zogenaamde *Aussteigers*.² Tot 1991 ging de RAF echter wel door met het vermoorden van economische en politieke leiders en hooggeplaatsten. Begin jaren 1990 ontstonden echter steeds meer twijfels onder de leden over de gewelddadige strategie. In 1992 lanceerde de Duitse Minister Van Justitie, Klaus Kinkel, een initiatief om het terroristisch geweld een halt toe te roepen. Hij bood aan de straffen van sommige van de langst geïnterneerde RAF-leden te herzien. Op 10 april 1992 verscheen uiteindelijk een verklaring van de RAF waarin een tijdelijke wapenstilstand afgekondigd werd³. Op 20 april 1998, na vijf jaar inactiviteit, verklaarde de RAF ten slotte zijn ontbinding.⁴ In dit communiqué stond: ‘De stadsguerrilla in de vorm van de RAF is nu geschiedenis. Het einde van het project laat zien dat we langs deze weg niet konden slagen’. Er werd geen berouw getoond, enkel geconstateerd dat de gewapende strijd niet het juiste middel geweest was, en gefaald had. Na achtentwintig jaar kwam een definitief einde aan het extreemlinkse geweld dat diepe sporen had nagelaten op de Duitse samenleving.⁵

¹ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 112.

² J. Varon, *op. cit.*, p. 243.

³ Y. Alexander en D. Pluchinsky, *op. cit.*, p. 85.

⁴ M. Van Leeuwen, *op. cit.*, p. 112.

⁵ S. Aust, *op. cit.*, p. 567.

3. De Duitse cinema

3.1 De Neue Deutsche Kino

Terwijl de naoorlogse filmindustrie in de DDR onder Sovjetcontrole kwam te staan met de creatie van de genationaliseerde *Deutsche Film Aktiengesellschaft* of DEFA in 1946, verzekerden de Amerikanen zich ervan dat in West-Duitsland géén gecentraliseerde filmindustrie zou ontstaan die zou kunnen concurreren met hun eigen filmindustrie. Ze maakten hiervoor handig gebruik van hun positie als Geallieerde bezetter, en voerden zo verschillende dekarteringswetten door. De heropbouw van de vertonings- en distributiesector daarentegen werd wel gestimuleerd.

Zowel in de Westerse als in de Sovjetzone werden al meteen na de oorlog films gemaakt die de naoorlogse sociale problemen in Duitsland behandelden. Deze films stonden bekend als de *Trümmerfilme*, letterlijk vertaald ‘puinfilms’, omdat ze het verwoeste Duitsland portretteerden. Deze golf van meer realistische films sloot aan bij het Italiaanse realisme dat in dezelfde periode zijn ontstaan kende. Een echt realisme zoals dat in Italië tot ontwikkeling kwam zou zich binnen de Duitse cinema echter nooit ontplooiën, aangezien de West-Duitse munthervorming en de welvaart die dit met zich mee bracht de balans liet overslaan van introspectieve en zelfkritische naar meer luchtige, entertainende films. Het *Wirtschaftswunder* zorgde ervoor dat de West-Duitse filmindustrie opbloede; de BRD groeide destijds zelfs uit tot de vijfde grootste filmproducent ter wereld. Echte concurrentie voor Hollywood werd de Duitse filmindustrie echter niet, aangezien vooral het genre van de romantische en escapistische *Heimatfilm* sterk groeide in de jaren vijftig, en het merendeel van de films dus gericht bleef op een binnenlands publiek. In omgekeerde richting echter vormde het chiquere Hollywoodgenre, dat zijn weg vond naar de Duitse bevolking via Amerikaanse distributeurs, wel een concurrent voor de Duitse film. Na een aantal monetaire crisissen vielen bovendien alle grote West-Duitse distributeurs, behalve *Constantin Film*, in Amerikaanse handen. In de late jaren vijftig gaven de opkomst van de televisie en toegenomen mobiliteit aanleiding tot een veranderende vrijetijdsbesteding van het volk, waardoor het filmbezoek overal in Europa en de VSA drastisch daalde. Dit had uiteraard ook een invloed op de filmproductie. Om te overleven zag de West-Duitse filmindustrie zich genoopt zich te wenden tot de overheid voor

subsidies.¹ De West-Duitse cinema stortte bijna volledig in. Het was zelfs zo erg dat op het Berlijnse Filmfestival van 1961 de jaarlijkse prijs voor de beste Duitse film niet kon uitgereikt worden, omdat er eenvoudigweg geen enkele Duitse film gemaakt was die deze prijs waard was.²

'Das neue Kino' vond zijn oorsprong op 26 februari 1962, op het kortfilmfestival van Oberhausen. Toen ondertekenden zesentwintig schrijvers en filmregisseurs die beurzen van de overheid aangenomen hadden een manifest, waarin zij de nood aan het ontstaan van een 'junger deutscher Film' benadrukten.³ Ze namen zich voor te breken met de commerciële Duitse filmindustrie.⁴ Het manifest ging als volgt:

"Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962.

Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance, lebendig zu werden. Deutsche Kurzfilme von jungen Autoren, Regisseuren und Produzenten erhielten in den letzten Jahren eine große Zahl von Preisen auf internationalen Festivals und fanden Anerkennung der internationalen Kritik. Diese Arbeiten und ihre Erfolge zeigen, daß die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die bewiesen haben, daß sie eine neue Sprache des Films sprechen. Wie in anderen Ländern, so ist auch in Deutschland der Kurzfilm Schule und Experimentierfeld des Spielfilms geworden. Wir erklären unseren Anspruch, den neuen deutschen Spielfilm zu schaffen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.

Oberhausen, 28.2.1962

Unterzeichnet von:

¹ D. Cook, *A history of Narrative Film*, Londen en New York, Norton, 2004, pp. 582-583 en J. Franklin, *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*, Londen, Columbus Books, 1986, chronology.

² J. Sandford, *The New German Cinema*, Londen, Oswald Wolff, 1980, p. 6 en 13.

³ D. Cook, *op. cit.*, p. 583.

⁴ J. Franklin, *op. cit.*, p. 26.

Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Christian Doermer, Bernhard Dörries, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hansjürgen Pohland, Raimund Ruehl, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Detten Schleiermacher, Fritz Schwennicke, Haro Senft, Franz-Josef Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely, Wolf Wirth. ”
1

Deze zesentwintig personen zagen de ineenstorting van de conventionele, commerciële Duitse filmindustrie als een kans om een ‘nieuwe Duitse film’ in het leven te roepen. Deze ondergang nam namelijk de economische basis weg van een manier van filmmaken die ze naar eigen zeggen verwierpen. Ze meenden dat zij zelf de toekomst van de Duitse film in handen hadden, en dat er iets drastisch moest veranderen. Letterlijk schreven ze: “*De oude cinema is dood. Wij geloven in de nieuwe.*” De nieuwe cinema moest vrij zijn, zowel op artistiek als economisch vlak; vrij van de aloude conventies van de commerciële filmindustrie en van inmenging van commerciële partners en andere belangengroepen – en dus ook van de Duitse overheid. Allen waren ze bereid de economische risico’s te nemen. Ook andere regisseurs zouden zich scharen achter de ideeën van de Oberhausen groep, zoals Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff, Werner Herzog, Jean-Marie Straub, Wim Wenders en Hans-Jürgen Syberberg.²

De Oberhausen groep slaagde er in 1965 in het *Kuratorium Junger Deutscher Film* op te richten, een soort ‘Jonge Duitse Filmcommissie’, die de voornemens van het *Oberhausen Manifest* in de praktijk moest brengen via financiële steun aan de Duitse regisseurs die zich aangesloten hadden bij het manifest. Deze instelling werd gesubsidieerd door de verschillende West-Duitse deelstaten en zorgde tussen 1965 en 1968 voor het verwezenlijken van een twintigtal films. De Oberhausen groep slaagde er eveneens in twee filmscholen op te richten, in Berlijn en München, en een filmarchief in Berlijn.³ De Oberhausen groep richtte samen met enkele jonge onafhankelijke filmmakers in 1971 het *Filmverlag der Autoren* op, een privaat bedrijf dat op coöperatieve basis de films van zijn leden zou distribueren. Leden waren onder andere Alexander Kluge, Rainer Werner Fassbinder en Bernhard Sinkel, die later samen zouden werken aan *Deutschland im Herbst*, maar ook Wim Wenders. Ook *Deutschland im*

¹ “Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962”, in: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*, <www.hdg.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest>

² D. Cook, *op. cit.*, pp. 583-584.

³ D. Cook, *op. cit.*, p. 584.

Herbst kwam via het *Filmverlag* tot stand¹. De *Neue Deutsche Kino* kende een spectaculaire groei, maar was desondanks weinig succesvol in West-Duitsland. Op internationaal vlak was de beweging echter wel een groot succes, vergelijkbaar met de Franse *Nouvelle Vague*.²

Oorspronkelijk noemden de jonge Duitse regisseurs zichzelf niet de *Neue Deutsche Kino*, maar *Junge Deutsche Kino*. Begin jaren zeventig herdoopten Amerikaanse critici uit New York de beweging echter tot de *New German Cinema*. Dit zou een begrip worden dat het werk van erg verschillende regisseurs omvat. Allen groeiden echter op in het naoorlogse Duitsland.³ Thomas Elsaesser schreef in 1976 over de *Neue Deutsche Kino*:

“A style has evolved in the German cinema of the last five or six years that vacillates between satirical realism and symbolism of almost oppressive obliqueness, a style not unconnected with the cultural limbo affecting much of Germany’s intellectual life today.”⁴

Dit slaat uiteraard op de naoorlogse Duitse samenleving en de strijd die geleverd werd om te leren omgaan met het naziverleden. Gedurende geruime tijd na de Tweede Wereldoorlog werd over dit naziverleden niet gesproken, er was sprake van een soort ‘collectieve amnesie’. De nederlaag, de verwoesting van de maatschappij, de opsplitsing van het land en het schuldgevoel over de Holocaust hadden voor een trauma gezorgd onder de Duitse bevolking, dat vorm gaf aan deze collectieve amnesie. Het gevolg hiervan was het afbrokkelen van de Duitse culturele identiteit. De nieuwe generatie filmmakers maakte echter deel uit van een bredere generatie die het nazisme niet meegemaakt had, en begin jaren zeventig begon de publieke nieuwsgierigheid naar dat verleden dan ook te groeien. Het stilzwijgen over de recente geschiedenis zorgde voor verwarring en vervreemding onder de nieuwe naoorlogse generatie Duitse jongeren; en in combinatie met de grote culturele invloed van Amerika op de Duitse maatschappij ontstond een gevoel van psychologische en culturele ontwrichting. Deze context gaf vorm aan de *Neue Deutsche Kino*.⁵

¹ ‘Deutschland im Herbst’, in: *Filmportal*, <www.filmportal.de/df/ce/Uebersicht,,,,,,,,,EFF4418E07B442349AC9CEACC84FACE8,,,html>

² D. Cook, *op. cit.*, p. 584.

³ J. Sandford, *op. cit.*, p. 6.

⁴ D. Cook, *op. cit.*, p. 584.

⁵ D. Cook, *op. cit.*, pp. 584-585 .

Het gezamenlijke oeuvre dat de *Neue Deutsche Kino* voortbracht kan zeker niet omschreven worden als erg gestileerd. Aanvankelijk stonden de Duitse regisseurs afkerig tegenover stilering, decor, muziek, speciale effecten, postproductie, etc.; niet enkel wegens de beperkte budgetten waar ze over beschikten, maar ook omdat dit net karakteristieken waren van de Duitse *Papaskino* en het Hollywoodmodel waar de *Neue Deutsche Kino* net tegen in wou gaan. De beweging was in feite erg verscheiden, niet enkel esthetisch maar ook politiek, geografisch en zelfs over de generaties heen. Aanvankelijk verkozen vele *Neue Deutsche Kino*-regisseurs de documentaire film boven de fictiefilm, wat aansloot bij de trend van andere naoorlogse filmstromingen zoals het Italiaanse neorealisme.¹

De *Neue Deutsche Kino* werd zowel beïnvloed door het Italiaanse neorealisme als door de Franse *Nouvelle Vague*.² Bovendien lieten de regisseurs zich zowel beïnvloeden door de sociaal-realistische en de documentaire film; de experimentele of avant-garde film en de populaire film; wat resulteerde in een erg verscheiden stijl. De invloed van de documentaire traditie zorgde ervoor dat men de film ging zien als een instrument van sociale analyse, en een middel om een stem te geven aan gemarginaliseerde groepen. Tegelijkertijd stelden dergelijke films ook de conventies van de documentaire film en de veronderstellingen over objectiviteit in vraag, door een meer subjectieve kijk – vaak vanuit meerdere gezichtspunten – op de gebeurtenissen te geven.³ *Deutschland im Herbst* kan gelden als voorbeeld hiervan.

Begin jaren zeventig begon het verwerpen van gestileerde filmvormen en de voorkeur voor het minimalisme en de documentaire film af te zwakken. Dit werd nog versterkt door het internationale succes van enkele Duitse fictiefilms van *Neue Kino*-regisseurs, zoals Fassbinders *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972) en later Schlöndorffs *Die Blechtrommel* (1979), die geloofd werden voor hun vormelijke innovatie.⁴ Hoewel de beweging nooit afspraken gemaakt had rond vormelijke kenmerken of andere karakteristieken, kwam hiermee uiteraard ook de definitie van het begrip filmstroming of beweging nog meer onder druk. Niettegenstaande er nooit eenheid of duidelijkheid geweest is rond enige vormelijke kenmerken van de *Neue Deutsche Kino*, zijn vele regisseurs binnen de beweging de geschiedenis ingegaan als regisseurs die niet terugschrokken van stilistische

¹ C. Flinn, *The New German Cinema. Music, History and the Matter of Style*, Berkeley en Los Angeles, University of California Press, 2004, p. 6.

² S. Hake, *German National Cinema*, Londen en New York, Routledge, 2004, p. 148.

³ S. Hake, *op. cit.*, p. 149.

⁴ C. Flinn, *op. cit.*, p. 6.

experimenten en regelmatig buiten de lijntjes van de conventies kleurden. Hoofdzakelijk de meer sociaal kritische, provocerende regisseurs hebben zich hieraan gewaagd; zoals Fassbinder of Kluge.¹

De regisseurs van de *Neue Deutsche Kino* waren niet enkel vernieuwend op vormelijk vlak, ook op inhoudelijk vlak sloegen ze een radicale nieuwe weg in. Fictieve verhalen maakten plaats voor introspectie en – al dan niet impliciete – maatschappijkritiek. *Trauerarbeit* werd een sleutelwoord binnen de *Neue Deutsche Kino*. Deze beweging vormde namelijk de eerste generatie naoorlogse filmmakers die de confrontatie met het verleden en de daarmee gepaard gaande gevoelens van schuld, verlies, rouw, onmacht, etc. durfde aangaan. Ze sneden problemen aan die hun ouders liever wilden verdringen, zowel over de naziperiode en de oorlog, als sociale en politieke problemen waar de naoorlogse samenleving mee geconfronteerd werd.² *Neue Kino*-films die historische onderwerpen aansneden gaven vaak tegelijkertijd ook commentaar op de contemporaine West-Duitse samenleving.³

De *Neue Deutsche Kino* is als beweging aan de linkerzijde van het politieke spectrum te situeren. Verschillende regisseurs werden dan ook beïnvloed door Marxistische ideeën. De Duitse regisseurs meenden dat de traditionele narratieve cinema een medium was waarlangs illusoire, fictieve verhalen gecreëerd werden die de (kapitalistische) ideologie van de heersende klasse ondersteunden. Vele *Neue Kino*-regisseurs voelden dan ook een wantrouwen jegens verisimilitude⁴. Zij wilden de conventionele, ‘bourgeois’ filmtaal deconstrueren en op deze manier sociale, economische, politieke en culturele realiteiten tonen die voorheen niet aan bod kwamen in de cinema. Cinema moest een medium worden voor het communiceren van nieuwe ideeën, gevoelens, percepties en ervaringen; die voorheen grotendeels onderdrukt of genegeerd waren. De *Neue Deutsche Kino* wou het potentieel van de cinema ten volle benutten. Ze wilden een nieuwe filmtaal ontwikkelen waarmee zou kunnen uitgedrukt worden wat voorheen niet kon, en het publiek dingen laten zien, ervaren en denken die tot dan toe vreemd waren aan de ervaring van film kijken.⁵ Sommige regisseurs kozen voor

¹ C. Flinn, *op. cit.*, p. 7.

² C. Flinn, *op. cit.*, pp. 9-11.

³ J. Franklin, *op. cit.*, p. 44.

⁴ C. Flinn, *op. cit.*, p. 8.

⁵ D. Cook, *op. cit.*, p. 601.

vernieuwende expressievormen en technieken, terwijl anderen bestaande vormen herinterpreteerden.¹

Het Duitse publiek had echter andere ideeën over de cinema. Veel van de films die ontsproten aan de *Neue Deutsche Kino* waren niet populair bij het West-Duitse publiek. Velen vonden de films te obscuur, somber en te intellectueel. In Frankrijk, Groot-Brittannië en de VSA kenden de regisseurs echter wel meer succes, en groeiden uit tot cultfiguren onder de intelligentsia. De *Neue Deutsche Kino* slaagde er dus niet in zijn nieuwe visie op de wereld over te brengen aan het publiek waarvoor het bedoeld was, de West-Duitse bevolking. Amerikaanse blockbusters daarentegen – het soort films waar de nieuwe generatie Duitse regisseurs net tegen in ging – bleken wel enorm succesvol te zijn in het West-Duitsland van de jaren zeventig en tachtig van vorige eeuw.²

Hoewel alle regisseurs die meewerkten aan *Deutschland im Herbst* - Heinrich Böll, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Katja Rupé, Volker Schlöndorff, Bernhard Sinkel, Peter Steinbach en Rainer Werner Fassbinder – gekaderd kunnen worden in de context van de *Neue Deutsche Kino*, is het interessant de belangrijkste en meest invloedrijke regisseurs extra te belichten, aangezien zij ook de grootste bijdragen leverenden aan *Deutschland im Herbst*.

Volker Schlöndorff

Volker Schlöndorff was een van de stichters van de *Neue Deutsche Kino*. Hoewel hij het manifesto niet ondertekende, trad hij al snel in de sporen van de Oberhausen groep.³ Hij werd geboren in 1939 en studeerde politieke wetenschappen in Parijs, waarna hij verdere studies aanvangt aan het *Institut des Hautes Etudes Cinématographiques* (IDHEC)⁴. Hier zou hij gedurende enkele jaren ook regisseurs als Louis Malle en Alain Resnais assisteren, en maakte dus kennis met enkele grote namen van de Franse *Nouvelle Vague* – een vernieuwende beweging die zich afzette tegen de Hollywoodfilm en zijn conventies van drama en realisme.⁵ Aanvankelijk rebelleerde Schlöndorff tegen zijn Duitse culturele afkomst, en zocht zijn

¹ S. Hake, *op. cit.*, p. 148.

² D. Cook, *op. cit.*, p. 601.

³ J. Franklin, *op. cit.*, p. 93.

⁴ ‘Biografie Volker Schlöndorff’, in: *Filmportal*, <www.filmportal.de/df/6a/Uebersicht,,,,,,,,,B921ED3FC51F4E22B81C1510DB515673,,,html>

⁵ D. Cook, *op. cit.*, pp. 585 en ‘Biographie Volker Schlöndorff’, in: <www.volkerschloendorff.com/biographies>

identiteit in de Franse en Amerikaanse cultuur.¹ Dit maakte hem echter nog meer bewust van zijn identiteit als Duitser.² In Parijs schreef hij ook het scenario voor zijn eerste film, *Der junge Törless* (1966), die thema's als nazisme, fascisme en militarisme behandelt³. Deze film viel in de prijzen en wordt ook beschouwd als het eerste internationale succes van de *Neue Deutsche Kino*.⁴ Zijn films vormen echter een uitzondering binnen deze beweging door zijn keuze van onderwerpen en zijn onafhankelijke stijl. Vooral zijn sterke literaire inspiratie maakt Schlöndorff een uniek regisseur, vaak zijn zijn films gebaseerd op beroemde romans van auteurs als Arthur Miller, Gunter Grass, Marcel Proust, etc.⁵ Hij was getrouwd met de actrice en scenarioschrijfster Margarethe von Trotta, waar hij ook geregeld mee samen werkte bij de productie van films. De grote doorbraak bij het brede publiek kwam er met *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975), een verfilming van het boek van Heinrich Böll (die ook mee zou werken aan *Deutschland im Herbst*), die hij samen met Margarethe von Trotta maakte. Deze film gaat over de rol en werkwijze van de pers en de politie in de strijd tegen de linkerrijde en de RAF-terroristen in het Duitsland van de jaren zeventig. Schlöndorff zou ook actief worden in het *Rechtshilfefonds für die Verteidigung politischer Gefangener*, en werd hiervoor sterk bekritiseerd door de (Springer)pers en de CDU.⁶ In 1978 maakt Schlöndorff in samenwerking met verscheidene andere Duitse regisseurs vervolgens *Deutschland im Herbst*. Zijn bekendste werk is echter *Die Blechtrommel* (1979), een film die een impressie geeft van het nazisme en Duitsland gedurende de Tweede Wereldoorlog. Schlöndorff was politiek geëngageerd en zijn films handelden dan ook vaak over sociale, politieke of historische thema's. In 2000 maakte hij *Die Stille nach dem Schuß*, een film over een voormalig West-Duits terroriste – die op fictionele wijze het leven van enkele RAF-leden uitbeeldt⁷ – waarin Nadja Uhl de hoofdrol speelt, de actrice die acht jaar later in *Der Baader Meinhof Komplex* van Uli Edel het RAF-lid Brigitte Mohnhaupt zou spelen.⁸ Ook in de tv-film *Mogadischu* (2007/2008) – die over de kaping van een Lufthansa vliegtuig door de RAF

¹ 'Biography Volker Schlöndorff', in: *The European Graduate School*, <www.egs.edu/faculty/volker-schloendorff/biography>

² J. Franklin, *op. cit.*, p. 95.

³ 'Volker Schlöndorff's *Der Junge Törless*', in: *Kinoeye. New Perspectives of European Film*, <www.kinoeye.org/02/10/dietrich10.php>

⁴ D. Cook, *op. cit.*, p. 585 en 'Biographie Volker Schlöndorff', in: <www.volkerschloendorff.com/biographies>

⁵ 'Biography Volker Schlöndorff', in: *The European Graduate School*, <www.egs.edu/faculty/volker-schloendorff/biography>

⁶ 'Biografie Volker Schlöndorff', in: *Filmportal*, <www.filmportal.de/df/6a/Uebersicht,,,,,,,,,B921ED3FC51F4E22B81C1510DB515673,,,html>

⁷ 'An interview with German filmmaker Volker Schlöndorff', in: *World Socialist Web Site*, <www.wsws.org/articles/2001/feb2001/schl-f03.shtml>

⁸ D. Cook, *op. cit.*, p. 586 en 'Biographie Volker Schlöndorff', in: <www.volkerschloendorff.com/biographies>

en het *Popular Front for the Liberation of Palestine* in 1977 handelt – speelde zij mee; ditmaal echter niet in de rol van terroriste.¹

Alexander Kluge

Een andere medeoprichter van de *Neue Deutsche Kino* was Alexander Kluge. Kluge werd geboren in 1932 en was advocaat, romanschrijver en wetenschapper. Hij werkte in de jaren vijftig als assistent voor Fritz Lang. Hij werd beïnvloed door Godard maar ook door Bertold Brecht.² Hij was de theoreticus maar ook de woordvoerder van de Oberhausen groep, en kon de West-Duitse overheid ervan overtuigen het *Kuratorium Junger Deutscher Film* op te richten en de filmscholen in München en Berlijn. Kluge's filmstijl is objectief, rationeel en satirisch. Hij was een van de weinigen binnen de *Neue Deutsche Kino* die (subtiele) humor als strategie gebruikte.³ Veel van zijn films handelen over politieke en sociale problemen waar de toenmalige Duitse maatschappij mee worstelde, ook thema's als het naziverleden, fascisme, de West-Duitse rechterzijde, etc. schuwde Kluge niet. Hij zag het als de plicht van de nieuwe Duitse filmmakers de traditionele conventies van de film te doorbreken, en bracht dit metaforisch naar voor in *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (1968).⁴ Kluge gebruikte vaak montage als een middel tot deconstructie (en reconstructie) van betekenis.⁵ Kluge was een van de bezielers van *Deutschland im Herbst*, en bracht voor dit project tien andere filmmakers van de *Neue Deutsche Kino* en de romanschrijver Heinrich Böll bijeen.⁶

Rainer Werner Fassbinder

Fassbinder is een van de bekendste Duitse regisseurs aller tijden. Tijdens zijn korte carrière (1969-1982) maakte hij niet minder dan zevenenveertig films en daarnaast ook verscheidene toneelstukken. Hij stond erg kritisch tegenover de Duitse maatschappij, en dit bleek ook duidelijk uit zijn films. Controversiële thema's als het lot van de arbeidersklasse, immigratie, homoseksualiteit en het onverwerkte oorlogs- en naziverleden werden vaak aangesneden.

¹ 'Mogadischu' in: *Filmportal*,

<www.filmportal.de/df/8e/Uebersicht,,,,,,,,,A9C5090BBF2C4A8286DC2DED01C2EDE,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,,html>

² J. Franklin, *op. cit.*, p. 72.

³ J. Franklin, *op. cit.*, p. 61.

⁴ D. Cook, *op. cit.*, p. 586.

⁵ S. Hake, *op. cit.*, p. 151.

⁶ D. Cook, *op. cit.*, p. 587.

Protagonisten in Fassbinders films zijn de underdog, de uitgebuiten en onderdrukten¹. Fassbinder werd algemeen erkend als de leider van de *Neue Deutsche Kino*. Een groot voorbeeld voor Fassbinder was Douglas Sirk; naar zijn voorbeeld namen Fassbinders films dan ook vaak een melodramatische vorm aan. Fassbinder waardeerde het melodrama voor twee redenen. In de eerste plaats vond hij dit het genre bij uitstek voor verhalen over de gewone man. Veel van Fassbinders films gaan over personen die een – vaak vruchteloze – strijd leveren met sociale en economische krachten.² Melodrama zag hij als een vorm van geïntensifieerd realisme. Een tweede reden waarom Fassbinder het melodrama zo hoog aanschreef, is omdat de bourgeoisie dit genre verachtte (in plaats verkozen zij klassieke muziek, literatuur, etc.), en hij melodrama dus zag als een genre of expressievorm van het volk. Aanvankelijk werd Fassbinder op stilistisch vlak beïnvloed door Godard, maar al snel zou hij een eigen stijl gaan ontwikkelen. Vaak maakt hij expressief gebruik van kleur, belichting en decor. Ook hier is Sirks invloed te merken, in schilderachtige scènes, vaak onnatuurlijke belichting en vreemde camerastandpunten.³ Dit ‘anti-realisme’, de overdreven vormelijke en emotionele aspecten van zijn films, waren een metafoor voor de vervreemding die velen in de West-Duitse samenleving voelden.⁴ Ook juxtapositie en symboliek zijn strategieën die Fassbinder vaak gebruikt.⁵ Naast een hoofdstuk in *Deutschland im Herbst* zou Fassbinder ook nog een andere film maken over de RAF, *Die Dritte Generation* (1979), over de derde generatie van de *Rote Armee Fraktion*. In 1982 stierf Fassbinder op jonge leeftijd aan een overdosis.⁶

¹ D. Cook, *op. cit.*, p. 591.

² S. Hake, *op. cit.*, p. 156.

³ D. Cook, *op. cit.*, pp. 589-591.

⁴ S. Hake, *op. cit.*, p. 156.

⁵ J. Franklin, *op. cit.*, pp. 139-140.

⁶ D. Cook, *op. cit.*, p. 591.

3. 2 De hedendaagse Duitse cinema

Sinds de eenmaking van Duitsland is een nieuwe generatie jonge filmmakers ontstaan die aangetoond hebben dat het (nog steeds) mogelijk is succesvolle Duitstalige films te maken. Deze generatie neemt echter niet het voorbeeld van de Europese arthouse traditie, maar kijkt eerder naar het Hollywoodmodel. Deze nieuwe mentaliteit bracht echter ook een afwijzing met zich mee van de persoonlijke en politieke houding die de nieuwe generatie Duitse filmmakers van de *Neue Deutsche Kino* in de jaren zeventig (en tachtig) aannamen.¹

Vanaf de jaren negentig maakte de *Autorenkino* van de *Neue Deutsche Kino* plaats voor meer commerciële cinema en wordt entertainment en commercieel succes verkozen boven het vormen van een kritische kijk op de samenleving. Sinds de jaren tachtig voelde men van bovenuit ook de nood aan een meer populaire, commerciële cinema, in plaats van een meer 'elitaire', kritische cinema. Bijgevolg werden ook meer subsidies vrijgemaakt voor de eerste soort film.² Uiteraard heeft dit ook te maken met de veranderde maatschappelijke context, en het verdwijnen van verschillende economische, sociale en politieke problemen waar de twee Duitslanden sinds de Tweede Wereldoorlog mee te kampen hadden.

Verskillende filmmakers holden echter deze scheidingslijn tussen *Autorenfilm* en commerciële film uit, zoals Tom Tykwer met *Lola Rennt* (1998) of Wolfgang Becker met *Goodbye Lenin* (2003).³

Na de hereniging van Duitsland dook de kwestie van de Duitse nationale identiteit opnieuw op. Dit kwam ook tot uiting in de cinema, met een heropleving van historische speelfilms. Nieuwe pogingen werden ondernomen om de ware Duitse identiteit te vinden, maar ook om het verleden te aanvaarden.⁴

¹ D. Clarke, "German cinema since unification", in: D. Clarke (ed.), *German cinema since unification*, London en New York, Continuum, 2006, p. 1.

² D. Clarke, *art. cit.*, pp. 2-3.

³ D. Clarke, *art. cit.*, pp. 4-5.

⁴ S. Hake, *op. cit.*, p. 186.

Uli Edel en Bernd Eichinger

Uli Edel werd geboren in 1947 en studeerde theaterwetenschappen en Duitse filologie, waarna hij naar de *Hochschule für Fernsehen und Film (HFF)* in München ging. Hier ontmoette hij Bernd Eichinger, die producer werd van Edels kortfilms. Edel werkte na zijn studies ook als assistent-regisseur en editor voor Douglas Sirk. In 1990 trok Edel naar Los Angeles waar hij hoofdzakelijk meewerkte aan grote tv-producties voor Amerikaanse televisienetwerken. In 2007 gingen Bernd Eichinger en Uli Edel opnieuw samenwerken voor de verfilming van Stefan Austs boek over de *Rote Armee Fraktion, Der Baader Meinhof Komplex* (2008).¹

Eichinger schreef in de jaren zeventig scenario's en richtte zijn eigen productiebedrijf op, *Solaris-Film*, dat onder andere *Der starke Ferdinand* (1976) van Alexander Kluge en *Falsche Bewegung* (1975) van Wim Wenders – twee regisseurs van de *Neue Deutsche Kino* – produceerde. Voor korte tijd was Eichinger, naast het *Filmverlag der Autoren*, zelfs de belangrijkste producer van *Neue Deutsche Kino*-films. Ook films van Reitz, Syberberg, etc. werden in de jaren zeventig door Eichinger en *Solaris-Film* gefinancierd. Toen het bedrijf in 1979 in nood verkeerde, werd Eichinger partner en manager van *Constantin Film*, dat omgedoopt werd tot *Neue Constantin*. Eichinger werd al gauw een centrale figuur in de Duitse cinemawereld. Later zou Eichinger ontslag nemen als voorzitter van *Constantin Film*. Een van de meest succesvolle films waar hij aan meewerkte was *Der Untergang* (2004), een film die ook internationaal doorbrak. Bernd Eichinger was niet enkel producent maar ook scenarist voor deze film. De film over de laatste dagen van Hitler zorgde voor heel wat discussie wereldwijd, maar was ook een kassucces. Eichinger werkte ook mee aan internationale producties, zoals *Perfume: The Story of a Murderer* (2006). In 2007 zou Eichinger ten slotte het scenario schrijven voor *Der Baader Meinhof Komplex* van Uli Edel, en deze film ook produceren.²

Rond de periode waarin Uli Edel zijn film over de *Rote Armee Fraktion* maakte, kwam de terroristische beweging terug onder media-aandacht. Het jaar 2007 was niet enkel de dertigste verjaardag van de *Duitse Herfst*, maar in februari van dat jaar kwam de RAF ook terug onder publieke aandacht omdat de laatste opgesloten RAF-leden mogelijk vrij zouden komen. Van

¹ 'Biografie Uli Edel', in: *Filmportal*,
<www.filmportal.de/df/bd/Uebersicht,,,,,,,F91DB9FE777744B9B92A7D3730BD95AD,,,,,,,html>

² 'Biografie Bernd Eichinger', in: *Filmportal*,
<www.filmportal.de/df/b6/Uebersicht,,,,,,,D47E05D590EC40329B8A904AA260DBF3,,,,,,,html>

de vier leden die toen nog vastzaten, maakten twee ervan, Brigitte Mohnhaupt en Christian Klar, kans vrij te komen. Beiden waren in 1982 tot levenslang veroordeeld, maar hadden ondertussen hun minimumstraf van vierentwintig jaar uitgezeten¹. De kwestie gaf aanleiding tot publiek debat binnen de Duitse samenleving, sommigen waren voorstander van de vervroegde vrijlating, anderen (ongeveer zeventig procent van de bevolking) absoluut tegenstander. Een deel van de controverse werd veroorzaakt door het feit dat Mohnhaupt nooit berouw had getoond voor haar daden, en omdat de RAF-leden steeds geweigerd hadden bepaalde informatie vrij te geven, bijvoorbeeld wie Hanns-Martin Schleyer gedood had². Brigitte Mohnhaupt was een van de laatste overlevenden van de eerste generatie van de RAF.³ Mohnhaupt bracht in de jaren zeventig reeds vijf jaar in de gevangenis door, en meteen na haar vrijlating in 1977 nam ze de leiding van de tweede generatie, die een nog veel bloedigere strijd leverde dan de eerste generatie.⁴ Uiteindelijk kwam Brigitte Mohnhaupt op 27 maart 2007 vrij.⁵ In april 2007 werd vervolgens de beslissing genomen dat Christian Klar strafverlichting zou krijgen, en onder begeleiding de gevangenis mocht verlaten.⁶ Klar had ook een gratieverzoek ingediend bij de president Horst Köhler, maar dit werd geweigerd.⁷ In augustus 2007 werd vervolgens ex-RAF-lid Eva Haule vrijgelaten. Haule had eenentwintig jaar vastgezeten en was veroordeeld wegens haar aandeel in de aanslag op een Amerikaanse militaire basis nabij Frankfurt op 8 augustus 1985.⁸ In december 2008 kwam ten slotte Christian Klar vrij. Hij had zesentwintig jaar vastgezeten voor zijn aandeel in de gebeurtenissen tijdens de *Duitse Herfst* van 1977.⁹ Momenteel zit nog één voormalig RAF-lid vast, Birgit Hogefeld, zij was actief geweest in de derde generatie van de terreurgroep. Hogefeld zit sinds 1993 vast voor de moord op de twintigjarige Amerikaanse soldaat Edward Pimental bij een discotheek in Wiesbaden in 1985, en de daaropvolgende bomaanslag op een Amerikaanse luchtmachtbasis in Frankfurt. Hogefeld kan ten vroegste in 2011 vrijkomen.¹⁰

Ook in de kunst was de erfenis van de RAF blijven sluimeren. Zo werd in 2005 in de *Kunstwerke Berlin*, een centrum voor hedendaagse kunst, de tentoonstelling *Zur Vorstellung des*

¹ 'RAF-terroriste komt voorwaardelijk vrij', in: *De Standaard*, 13 februari 2007.

² "RAF-terroriste komt voorwaardelijk vrij", in: *De Standaard*, 13 februari 2007.

³ J. De Cock, "Rote Armee Fraktion op vrije voeten?", in: *De Standaard*, 3 februari 2007.

⁴ J. De Cock, "Rote Armee Fraktion op vrije voeten?", in: *De Standaard*, 3 februari 2007 en "RAF-terroriste komt voorwaardelijk vrij", in: *De Standaard*, 13 februari 2007.

⁵ "RAF-terroriste komt voorwaardelijk vrij", in: *De Standaard*, 13 februari 2007.

⁶ "Duitse RAF-terrorist krijgt strafverlichting", in: *De Standaard*, 24 april 2007.

⁷ "Duitse president weigert RAF-terrorist gratie", in: *De Standaard*, 8 mei 2007.

⁸ "RAF-terroriste op vrije voeten", in: *De Standaard*, 17 augustus 2007.

⁹ "Voormalig RAF-terrorist Klar vrijgelaten", in: *De Standaard*, 19 december 2008.

¹⁰ "RAF-topterrorist Klar vrijgelaten na 26 jaar", in: *De Standaard*, 20 december 2008.

Terrors gehouden. De bedoeling van de expositie was te tonen hoe de RAF in de kunst gerepresenteerd werd, en werd georganiseerd door de schrijver Felix Ensslin, zoon van Gudrun Ensslin. Gedurende weken bestond hierover de publieke discussie of geen morele bezwaren moesten opgeworpen worden tegen een tentoonstelling die de RAF-terroristen 'eert'. Het voorgaande jaar had de Duitse minister van Cultuur Christina Weiss al de 100.000 euro overheidssubsidie voor het project teruggetrokken. Ook Bettina Röhl, de dochter van Ulrike Meinhof, bekritiseerde de RAF-tentoonstelling. In *Die Zeit* schreef ze dat op deze manier de iconen van de terreurgroep een eigen monument krijgen.¹ Uiteraard waren sinds eind jaren zeventig ook talloze films gemaakt over de extreemlinkse groepering, en ook voor het theater vormde de RAF frequent het onderwerp.

¹ R. Savelberg, "RAF-expo: politiek of kunst? Terroristententoonstelling beroert Berlijn", in: *De Standaard*, 29 januari 2005.

4. Deutschland im Herbst

4.1 Synopsis

Deutschland im Herbst is een soort ‘omnibus’, een collectief project van elf Duitse regisseurs, die elk een eigen interpretatie geven van de gebeurtenissen tijdens de *Duitse Herfst* van 1977, en zowel actualiteitsbeelden, archiefbeelden, fictiefilm als cinema vérité vermengt. Het resultaat is een van de meest opmerkelijkste films van de *Neue Deutsche Kino*.

4.2 Algemene informatie

Titel: Deutschland im Herbst/Germany in Autumn

Regisseurs: Heinrich Böll, Alf Brustellin, Hans Peter Cloos, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainka, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Katja Rupé, Peter Schubert, Bernhard Sinkel

Scenario: Heinrich Böll, Peter Steinbach

Productiehuis: Filmverlag der Autoren, Kairos-Film en Hallelujah-Film

Land: Duitsland

Taal: Duits

Duur: 119 min.

Productiejaar: 1978

Release: maart 1978

Kleur & zwart-wit

Cinematografie: Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Jörg Schmidt-Reitwein, Colin Mounier

Montage: Alexander Kluge en Beate Mainka-Jellinghaus

Filmminoties en –prijzen:

Nominatie Filmfestival van Berlijn (1978)

Cast:

Mario Adorf, Wolfgang Bächler, Heinz Bennent, Joachim Bissmeier, Joey Buschmann, Caroline Channiolleau, Hans Peter Cloos, Horst Ehmke, Otto Friebel, Hildegard Friese, Vadim Glowna, Michael Gahr, Helmut Griem, Horatius Häberle, Hannelore Hoger, Petra

Kiener, Dieter Laser, Lisi Mangold, Enno Patalas, Lila Pempeit, Werner Possardt, Franz Priegel, Leon Rainer, Manfred Rommel, Katja Rupé, Walter Schmidinger, Gerhard Schneider, Corinna Spies, Franziska Walser, André Wilms, Angela Winkler, Eric Vilgertshofer, Manfred Zapatka, Wolf Biermann, Rainer Werner Fassbinder, Horst Mahler, Armin Meier.

4.3 *Ontstaansgeschiedenis*

Deutschland im Herbst moet gesitueerd worden in de onmiddellijke nasleep van de *Duitse Herfst*, en binnen de context van de *Neue Deutsche Kino* (cf. supra). De film kwam tot stand met hulp van het *Filmverlag der Autoren* en kwam dus onafhankelijk van publieke of staatssteun tot stand.¹

In oktober 1977, net na de gebeurtenissen van de Duitse Herfst, kwamen de regisseurs samen en beslisten ze samen een film te maken die zowel een kroniek van de gebeurtenissen zou zijn als een commentaar erop. Het resultaat was negen uur filmmateriaal, dat Kluge en Mainka reduceerden tot een film van twee uur. De film verscheen in maart 1978, maar enkele maanden na de ingrijpende gebeurtenissen van de *Duitse Herfst*. De film had de intentie de reactie op de gebeurtenissen van de herfst te documenteren maar ook het klimaat van angst weer te geven in enkele fictionele scènes.² Met *Deutschland im Herbst* wilden de regisseurs zich verzetten tegen het beeld van de conservatieve media, en een alternatieve visie naar voor brengen die de officiële versie van de feiten moest counteren.³ Bovendien probeerden de filmmakers ook de collectieve amnesie te doorbreken door beelden van het verleden in verband te brengen met beelden van het heden.⁴ Ze wilden de stilte rond de recente gebeurtenissen doorbreken, wilde angsten formuleren en een momentopname maken.⁵ De aanleiding was namelijk een informatieban afgekondigd door de autoriteiten. De weergave

¹ A. Kaes, *From Hitler to Heimat: the return of history as film*, Cambridge, Harvard University Press, 1989, p. 27.

² A. Kaes, *op. cit.*, p. 25.

³ R. Palfreyman, 'The fourth generation: legacies of violence as quest for identity in post-unification terrorism films', in: D. Clarke, *German Cinema since Unification*, p. 15 en A. Kaes, *op. cit.*, p. 25.

⁴ A. Kaes, *op. cit.*, p. 27.

⁵ G. Eley, 'Review Deutschland im Herbst', in: *The American Historical Review*, nr. 4, vol. 96 (1991), p.1131.

van het publieke gebeuren op tv beperkte zich tot het uitzenden van de colonne zwarte Mercedes auto's op weg naar en terugkerend van de crisisvergaderingen.¹

4.4 Analyse van Deutschland im Herbst

Omdat de narratieve en de filmische of audiovisuele laag altijd met elkaar in verband staan, is het moeilijk de beide te scheiden. De regisseurs van *Deutschland im Herbst* wilden bovendien een film creëren waarvan de inhoud boven de vorm gesteld werd. Aangezien *Deutschland im Herbst* geen mainstream film is, vergt deze ook bij de analyse een andere aanpak. De film zal geanalyseerd worden volgens zijn verschillende hoofdstukken (die ook door verschillende regisseurs gemaakt zijn), maar daarnaast zal ook, in de conclusie, een meer algemene beschouwing geformuleerd worden.

Doordat de film een samenwerking tussen elf regisseurs is, heeft de film ook geen centraal plot. Deze film is een vormelijk experiment en wordt opgebouwd uit verschillende hoofdstukken, die echter geen geheel vormen. Enkel de vertelstem – die van Alexander Kluge – probeert een eenheid te vormen.

Prolog: Beerdiging Schleyer (Alexander Kluge en Volker Schlöndorff)

We zien close-ups van Duitse prominenten die een kerk binnengaan. Anderen stappen uit zwarte Mercedes auto's – een soort symbool voor de staatsmacht. We zijn op de begrafenis van Schleyer in Stuttgart, waar iedereen net aankomt voor de plechtigheid. We zien een titel, die aangeeft dat wat we de commentaarstem – Alexander Kluge – horen vertellen, een brief is van Hanns-Martin Schleyer die hij op 8 september 1977 aan zijn zoon schreef, toen hij ontvoerd was door de RAF. Er wordt van tussen het volk gefilmd, de camera verplaatst zich. Er wordt ingezoomd op prominenten – waaronder ook Kiesinger, voormalig bondskanselier en ex-nazi – maar we zien ook de aanwezigheid van gewone burgers. Enkel de prominenten, gemakkelijk te onderscheiden door hun pakken en lange jassen die contrasteren met de alledaagse kledij van de toeschouwers, gaan echter de kerk binnen. Twee maal komt een man

¹ M. Hansen, 'Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn', in: *New German Critique*, nr. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Autumn 1981 - Winter 1982), p. 44.

in beeld die een hoop paraplu's draagt. Er wordt ingezoomd op een politieagent die op een heuvel toezicht houdt. Er wordt een close-up getoond van een geweer, wanneer uitgezoomd wordt, blijkt dat het een politieagent in burger is. Hij kuiert doorheen de massa, nonchalant, alsof het geweer in zijn hand de normaalste zaak is. De cameraman stelt zich vervolgens op achter het publiek. Zo zien we hoe onder grote persbelangstelling een kist uit het gebouw gedragen wordt. De voice-over stopt en in plaats horen we de priester die de uitvaartplechtigheid begeleidt. Er wordt ingezoomd op de pers. Alles verloopt erg rustig en sereen. Vervolgens komt een massa de kerk uit. Er wordt ingezoomd op de namen die op de vlaggen rond de rouwkransen geborduurd staan, daarop staan namen van prominente Duitse industriëlen te lezen, van werkgeversorganisaties en van Duitse politici, zoals Franz-Josef Strauss, voorzitter van de *CSU*, Helmut Kohl van de *CDU* en de bondskanselier Helmut Schmidt (*SPD*). Dit wordt begeleid van klassieke muziek. Plots wordt een shot van ESSO-vlaggen ingevoegd, die naast het taferaal hangen te wapperen. Opnieuw een verwijzing naar het industriewezen, ditmaal niet de Duitse maar wel de Amerikaanse industrie – hun bondgenoot; een verhouding die de RAF bestreed. Ten slotte zien we een close-up van een man met twee grote littekens in zijn gezicht. Deze werden vroeger toegebracht in rituelen in reactionaire studentenclubs.¹ Hij voert een gesprek met iemand, maar dat horen we niet, in plaats daarvan horen we off screen klassieke muziek – een motief doorheen de film. Vervolgens verschijnt een tussentitel met de tekst: “*An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören. (8. April 1945, Frau Wilde, 5 Kinder)*” - Wanneer wreedheid een bepaald punt bereikt heeft, dan maakt het niet meer uit wie begonnen is, het moet enkel ophouden. Deze uitspraak komt van een Duitse vrouw die na een bombardement in 1945 levend begraven werd.²

De inhoud van de voice-over contrasteert met de beelden. De brief schetst een beeld van Schleyer als vader, terwijl de beelden Schleyer als industrieel, als vertegenwoordiger van de West-Duitse staat, en ook als belichaming van het sluimerende naziverleden afbeelden. Desondanks praat Schleyer in de brief ook over politieke zaken, en wil hij via zijn zoon de regering waarschuwen voor nieuwe aanslagen. De brief verwijst naar de (soms moeilijke) intergenerationele verhoudingen binnen de Duitse samenleving. De obsessie met de ouder-kind relatie zal nog meermaals aan bod komen in de film.

¹ G. Eley, *art. cit.*, p.1131.

² M. Hansen, *art. cit.*, p. 47.

Deze opnames werden door Kluge en Schlöndorff niet in scène gezet maar werkelijk gemaakt op de begrafenis van Schleyer in Stuttgart, en werden achteraf door Kluge verwoegd van een voice-over, die gedurende gans de film te horen zal zijn. Dit vormt ook het enige element van eenheid en continuïteit over de hoofdstukken heen. Terwijl alle media zich richten op de kist, filmen Kluge en Schlöndorff wat zich aan de kantlijn daarvan afspeelt. Ze filmen ook zelf wat de media vastlegt. Kluge en Schlöndorff filmen wat de media niet nieuwswaardig vinden, en creëren zo ook reeds een alternatieve visie op de gebeurtenissen – het uitgangspunt van deze film.

De betekenis van dit stukje film zal pas volledig duidelijk worden wanneer men het naast het sluitstuk van de film plaatst, de begrafenis van de RAF-leden. De twee stukken vormen een omkadering voor de ganse film, en tonen aan hoe de staat en de media reageerde op de dood van Schleyer en op de dood van de RAF-leden. We zien hier publieke rouw, en de wijze waarop de media een publieke herinnering creëren, terwijl we bij de begrafenis van Baader, Ensslin en Raspe zien hoe de staat probeert publieke rouw te voorkomen. Op beide gebeurtenissen is politie aanwezig, maar bij Schleyer verloopt alles rustig, terwijl op de andere begrafenis – ook in Stuttgart – oproer zal ontstaan. Rond de begrafenis van de RAF-leden was controversie ontstaan, velen vonden hen niet waardig genoeg hen een begrafenis te gunnen. Uiteindelijk zou de burgemeester van Stuttgart, Manfred Rommel, zoon van Erwin Rommel, voor een begrafenis in Stuttgart zorgen. Dit stuk wijst er ook op dat het naziverleden nog steeds doorleeft in de Duitse maatschappij. Dat de aanwezigheid van politie getoond wordt, is ook niet toevallig, het is bedoeld om te wijzen op het klimaat van angst en repressie dat ontstond naar aanleiding van de *Duitse Herfst*.

Abknallen oder Aufhängen, Mich erinnert das an die Nazi-Zeit, Telefonat mit Ingrid, Depressiv, Demokratieverständnis, Nächlicher Gast (Rainer Werner Fassbinder)

Fassbinder maakte een film over zichzelf. Het is het langste stuk uit de film, en tegelijk ook het meest persoonlijke. Hij heeft zijn film bewust persoonlijk en confronterend gemaakt, met als resultaat een erg emotioneel stukje cinema-verité waarin hij de huidige politieke situatie bediscussieert met zijn moeder, met zijn vriend en met zijn ex-vrouw via de telefoon. De sequentie komt erg realistisch en spontaan over, het lijkt wel een documentaire film. Het is echter weldegelijk in scène gezet, aangezien de film pas na de zelfmoorden in Stammheim

gemaakt werd, en dit stuk Fassbinders directe reactie op die gebeurtenis toont. Fassbinder wordt gefilmd in zijn persoonlijke leefomgeving, op erg intieme wijze. Hij en zijn vriend Amin hebben vaak weinig of geen kledij aan, en op één bepaald moment zal hij zichzelf ook frontaal in beeld betasten terwijl hij een telefoongesprek voert. Fassbinder stelt zich kwetsbaar op, en toont zichzelf van zijn slechtste kant: overvloedige alcoholconsumptie, drugs, een gevecht met zijn vriend, etc. Het draagt allemaal bij tot het creëren van een angstige, wanhopige en gefrustreerde sfeer. De informatie over de *Duitse Herfst* wordt op verschillende manieren aangebracht. Enerzijds zien we hoe Fassbinder een telefoongesprek voert over de gebeurtenissen in Stammheim en Mogadishu. Anderzijds zien we ook hoe hij discussieert met zijn moeder over de huidige politieke situatie. Daarnaast ontstaan ook meningsverschillen met zijn vriend over de gebeurtenissen. Zijn hysterie en angst symboliseert het angstige klimaat dat tijdens en na de *Duitse Herfst* heerste in de BRD, en de moeite die de bevolking had om hiermee om te gaan; terwijl het conflict met zijn vriend ook het bredere conflict binnen de West-Duitse maatschappij representeert – tussen links en rechts, tussen democratie en een autoritair regime.

Een totaalopname situeert waar Fassbinder zich bevindt: in zijn appartement. Het is donker, en zo zal dit ook gedurende de ganse sequentie blijven. Hij komt binnen en roept zijn vriend Amin. Hij heeft een fles alcohol mee, en lijkt al dronken. Fassbinder stelt zich dominant op, beveelt zijn vriend koffie te maken voor hem en kust hem op ruwe manier. Amin is schaars gekleed, hij draagt enkel een handdoek. Fassbinder vraagt zijn vriend of hij nieuws gehoord heeft van het gekaapte vliegtuig. Amin is niet echt geïnteresseerd in wat er gebeurt, hij volgt het nieuws niet. Fassbinder belt zijn ex-vrouw Ingrid op om de kaping te bespreken, en spreekt over het plan om een speciale eenheid een raid op het vliegtuig te laten uitvoeren. Amin onderbreekt het gesprek en roept dat hij het ganse vliegtuig zou opblazen. Hij vindt het te veel moeite voor ‘enkele’ passagiers. Fassbinder gaat niet akkoord. Hij vertelt de persoon aan de lijn dat hij zal bellen als er meer nieuws komt over de kaping, en beëindigt het gesprek. Hij gooit de telefoon neer en verdwijnt uit beeld. Amin verschijnt in de deuropening en roept naar Fassbinder: ‘En wat dan met de gevangenen? Moeten ze neergeschoten of opgehangen worden?’. Fassbinder weet bij de opname van dit stuk film uiteraard al dat de gevangenen neergeschoten en verhangen zijn, en alludeert hierop. Er ontstaat een discussie, en Amin meent dat hij ze allemaal zou laten ombrengen door de staat. Deze uitspraak verwijst naar de discussie die ontstond na de dood van de gevangenen – maar die in de film uiteraard nog moet plaatsvinden – over moord of zelfmoord. Amin verantwoordt zijn

uitspraak door te stellen dat, als zij de wet niet moeten volgen, de staat dat dan ook niet moet. Dit illustreert het maatschappelijke debat dat destijds aan de gang was, sommigen vonden de strenge maatregelen en de beknotting van democratische rechten gerechtvaardigd, anderen waren er tegen gekant. Vervolgens begint Fassbinder een gevecht met zijn vriend, en gooit hem uit het appartement. Ironisch dat Fassbinder zich autoritair opstelt tegenover zijn vriend, want enkele ogenblikken daarvoor verdedigde hij nog radicaal de democratie.

De volgende scène is een discussie tussen Fassbinder en zijn moeder, aan de keukentafel in zijn appartement. Beiden worden in close-up gefilmd, de camera beweegt zich enkel tussen moeder en zoon. Opnieuw is hij aan het roken, zoals in zo goed als elk shot van deze film. Ook hier gaat het opnieuw over de democratische principes. Fassbinder vindt dat die te allen tijde behouden moeten worden, zijn moeder – van de oudere generatie – vindt dat een autoritaire, repressieve staat in sommige gevallen gerechtvaardigd is. Bovendien vindt zijn moeder dat mensen op dit moment niet zomaar vrijuit moeten spreken, want dat kan in het huidige klimaat van hysterie leiden tot verkeerde interpretaties en ernstige gevolgen hebben. Ze haalt het voorbeeld van Heinrich Böll aan, de bekende Duitse schrijver die in de pers gebrandmerkt werd als sympathisant van de RAF. Zijn moeder haalt expliciet de nazi-analogie aan, en meent dat deze situatie haar doet denken aan de nazitijd, toen iedereen gewoonweg zweeg over gevoelige aangelegenheden om uit de problemen te blijven.

Een opvallend motief is het filmen door deuropeningen, als het ware ‘framen’ van de gebeurtenis, het lijkt een metafoor voor het ‘framen’ dat gebeurt in de media. De camera wordt op een afstand geplaatst, en de toeschouwer ziet enkel wat zich afspeelt binnen het kader van de deuropening. In het volgende shot wordt de slaapkamer vanuit de gang gefilmd. De deur staat open, het is donker, de enige verlichting komt van een nachtlampje. Fassbinder en Amin liggen in bed. Fassbinder wordt wakker, het eerste wat hij doet is de radio aanzetten en een sigaret opsteken. Hij staat op en loopt naakt de kamer uit, en geeft opnieuw bevelen aan Amin. Hij lijkt niet op een normale manier te kunnen communiceren met zijn vriend, hun relatie is er een van dominantie en onderwerping. Amin loopt naakt de kamer uit, hij heeft een kruisje rond zijn nek hangen.

Vervolgens komt de meest intieme en confronterende scène. Fassbinder belt opnieuw met Ingrid, zijn ex-vrouw. Hij kan niet geloven dat Baader, Raspe en Ensslin zelfmoord gepleegd hebben; de beveiliging is te zwaar om wapens binnen te kunnen smokkelen. Hij vertelt haar dat wat hij daarover denkt irrelevant is. Terwijl hij telefoneert, zit hij naakt op de grond, hij

begint zichzelf te betasten en met zichzelf te spelen. Terwijl zien we Amin in een spiegelbeeld achter Fassbinder, hij zit naakt op bed en observeert zijn vriend. Het lijkt alsof hij over zijn schouder meekijkt. Terwijl zien we het typische blauw-oranjerood contrast waar Fassbinder graag mee werkt, iets wat hij overnam van zijn grote voorbeeld, Douglas Sirk. De deur op de achtergrond leidt naar de badkamer, waar een koele blauwe tint overheerst, wat contrasteert met de warme kleur van Fassbinders lichaam op de voorgrond. Warme tinten staan bij Fassbinder vaak voor (seksuele) gevoelens, terwijl koude, blauwe tinten vaak de maatschappij of het onbegrip van de maatschappij vertegenwoordigen. Ook binnen dit plaatje past dit, Fassbinder uit zijn gevoelens en twijfels over de zelfmoorden in Stammheim (terwijl hij zichzelf op een seksuele manier betast), terwijl blauw de rechtse media en de meerderheid van de publieke opinie representeert die het verhaal van de zelfmoord aanhangt en onbegrip toont voor wie sympathiseert met de RAF.

De volgende scène gaat verder op de discussie met zijn moeder over de mogelijkheden van een open discussie in het contemporaine politieke klimaat. Fassbinders moeder wil graag dat dit opnieuw mogelijk wordt, en meent dat ze graag zou hebben dat dit via de media gebeurt. Hiermee wordt uiteraard gealludeerd op het doel van *Deutschland im Herbst* zelf.

Vervolgens zien we Fassbinder zitten aan een tafel vol flessen alcohol. Opnieuw telefoneert hij, en maakt zich kwaad over het feit dat de politie de bevolking aanmoedigt verdachte personen te signaleren – en dus verraden. Hij vertelt dat hij bang is. Een volgend shot toont Fassbinder die aan het braken is op het toilet. Zijn emotionele gesteldheid is zijn fysieke gesteldheid aan het vernietigen. Hij gaat terug naar de woonkamer en begint te schreeuwen dat hij depressief is en het niet meer aan kan. De discussies met zijn moeder en vriend gaan verder, en escaleren steeds meer. Zijn moeder is ervan overtuigd dat in deze situatie democratie niet de juiste manier is om met de zaken om te gaan; Fassbinder verdedigt die democratie radicaal. Niet enkel alcohol, maar ook drugs doen nu zijn intrede. Ze lijken geassocieerd te worden met een groeiende angst, frustratie en woede.

Wanneer Fassbinder politiesirenes hoort, raakt hij in paniek. Hij denkt dat ze hem moeten hebben, en spoelt snel zijn drugs door het toilet. Wanneer Amin vervolgens een onbekende man meeneemt naar huis, wordt hij angstig, en beveelt Amin de man buiten te gooien. Hierna stort hij in elkaar, en begint te huilen. Het illustreert de sfeer van angst en paranoia die gepaard ging met het terrorisme, maar ook met de repressie ervan.

Wanneer Fassbinder zijn moeder vraagt wat zij dan wel als oplossing ziet, zegt ze met een glimlach ‘een autoritaire heerser die goed en rechtvaardig is’. Hiermee komt Fassbinders stuk ten einde. Fassbinders moeder, die de naziperiode meemaakte, vertegenwoordigt duidelijk de meer conservatieve denkbeelden van de oudere generatie en de staat; van een bevolking die aan het twijfelen gebracht is over de efficiëntie van de democratische instellingen.

De beperkte ruimte waarbinnen alles zich afspeelt heeft een symbolische functie. Fassbinder verlaat zijn ‘veilige’ omgeving ook niet, en staat enkel in verband met de buitenwereld via de radio en de telefoon. De belichting – die enkel gebeurt door on screen lampen – is erg miniem, waardoor een donkere, beklemmende sfeer gecreëerd wordt. Dit draagt bij tot een besloten, zelfs ‘opgesloten’ gevoel, wat visueel illustreert hoe de Duitse bevolking zich voelde naar aanleiding van het terroristisch geweld en de strenge maatregelen die hierop volgden.

Deutsche Geschichte (Alexander Kluge)

Het volgende hoofdstuk vormt eigenlijk geen geheel, maar een collage van fragmenten. Het eerste fragment toont close-ups van schilderijen. De eerste twee schilderijen beelden een idyllisch herfstlandschap uit, en een historisch tafereel van een veldslag. Het derde schilderij toont echter een demon die door een raam klimt. Hierna volgen opnieuw idyllische herfstlandschappen. Dit lijkt een uitbeelding van de strijd die gevoerd werd tijdens de *Duitse Herfst*, maar ook het verlangen naar ‘betere tijden’, opgebouwd uit historische afbeeldingen. De soundtrack voor dit kort intermezzo is het *violin quartet in C-major* van Haydn¹, waarvan de melodie de basis vormde voor het *Deutschlandlied*, dat tot de hereniging van Duitsland gebruikt werd als Duits volkslied. Verwijzingen naar het *Deutschlandlied* zullen ook verder in de film nog volgen, en staan symbool voor de Duitse geschiedenis.

Een vrouw maakt zich klaar voor de spiegel. Ze is warm gekleed, en vertrekt uit haar badkamer met een schop in de hand. De voice-over maakt duidelijk dat deze vrouw Gabi Teichert is, een geschiedenislerares die op zoek gaat naar de wortels van de Duitse geschiedenis, omdat zij niet meer weet wat waarheid is en waarover ze nog moet lesgeven. Het volgende shot toont een spierwit sneeuwlandschap. Gabi Teichert doorkruist dit mooie

¹ M. Hansen, *art. cit.*, p. 50.

landschap met de schop op de schouders. We zien Gabi graven, tegen de achtergrond van een zonsondergang.

Hierna volgen verschillende shots elkaar op, waarop schilderijen te zien zijn. Ze hebben één gezamenlijk thema: zelfmoord. De soundtrack is opnieuw klassieke muziek, maar de voice-over vertelt ons ook nog ‘zelfmoord – de keuze voor diegenen die geen plaats hebben in deze wereld’.

Vervolgens krijgt men een newsreel te zien over de Tweede Wereldoorlog. De voice-over maakt duidelijk dat het om de nazi veldmaarschalk Erwin Rommel gaat, vader van Manfred Rommel, de toenmalige burgemeester van Stuttgart. Rommel werd verdacht van medeplichtigheid aan het plannen van een aanslag op Hitler. Om een publiek proces te vermijden, en om zijn familieleden te vrijwaren van bestraffing, werd Rommel voor de ‘keuze’ gesteld zelfmoord te plegen, waar hij ook voor koos, en waarna hij een staatsbegrafenis kreeg.¹ We zien op de newsreel hoe hij met militaire waardigheid begraven wordt. Ook zijn zoon Manfred is te zien naast de kist van zijn vader. Hier komt opnieuw het motief van de zelfmoord terug, maar ook opnieuw een staatsbegrafenis. Bovendien was het Manfred Rommel die besliste de overleden terroristen een begrafenis te gunnen in Stuttgart. Opnieuw horen we Haydn.

Staatsakt und Trauerfeier (Alf Brustellin en Bernhard Sinkel)

Op 25 oktober 1977 organiseert de staat in Stuttgart een officiële rouwplechtigheid voor Hanns-Martin Schleyer, vertelt de voice-over. Het beeld wordt gedomineerd door een colonne Mercedes wagens die voorbij rijden, geflankeerd door militairen en mannen uitgedost in zwarte pakken. Het shot in de kerk wordt vanuit vogelperspectief gemaakt, en toont de aanwezigen in de kerk. Er spreekt een enorme visuele kracht uit het beeld. Het beeld wordt gevuld door vele rijen mannen die allen uniform gekleed zijn in een zwart pak waar een witte kraag bovenuit steekt. Het doet denken aan een militaire parade. De camera beweegt zich naar boven, waar een ganse hoop journalisten bijeen gepakt zitten op een balkon.

¹ D. Irving, ‘The Trail of the Desert Fox: Rommel Revised’, in: *Institute for Historical Review*, <www.ihr.org/jhr/v10/v10p417_Irving.html>

Marseille, 1983, de koning van Servië wordt tijdens een staatsbezoek neergeschoten door de Duitse geheime dienst.

Buiten de kerk in Stuttgart waar de plechtigheid voor Schleyer gehouden wordt, wordt een Turkse man gearresteerd die een jachtgeweer bij zich heeft. Zijn gesprek met de politie wordt gefilmd, maar is onverstaanbaar. De voice-over maakt duidelijk dat de man verklaart dat hij van plan was een duif te schieten voor het middageten. Net als bij de begrafenis van Schleyer verzetten de makers zich tegen de perceptie van de mainstream media, en de 'hiërarchie' van belangrijke en onbelangrijke gebeurtenissen. Terwijl een pompeuze plechtigheid plaatsvindt, filmen zij wat zich in de kantlijn daarvan afspeelt, en wat de andere media niet waardevol genoeg vinden om te tonen. Ze willen een andere kijk geven op dezelfde gebeurtenissen. Ook de hierop volgende beelden van de hoofdkelner die het personeel instructies geeft voor het banket van Schleyer, past binnen dit kader.

Het volgende shot toont een rij grote blauwe vlaggen met in het midden het Mercedes-logo. Het doet denken aan de beelden van nazivlaggen, en het kikvorsperspectief van waaruit ze gefilmd zijn zorgt voor een imposante indruk. Een analogie wordt gemaakt met Schleyers naziverleden (Schleyer was namelijk ook voorzitter van de Daimler-Benz groep geweest¹). Dramatische klassieke muziek vormt de soundtrack. We zien een shot van een ruimte waar een reeks televisies op een rij hangt, ze doorsnijden het beeld diagonaal, en op de schermen is een afbeelding van Schleyer te zien. Er wordt uitgezoomd, een volle zaal aanschouwt een grote afbeelding van Schleyer die vooraan in de zaal hangt, zowel mannen in pak als in werkuniform aanschouwen het beeld. We zijn op de rouwplechtigheid in Daimler-Benz. Een volgend shot schakelt over naar de fabriek, waar de werknemers drie minuten stilte houden voor het overlijden van Schleyer. De camera beweegt voorbij rijen arbeiders die naast de montageband staan. De voice-over – ditmaal niet Kluge – vertelt dat vijftien procent van de arbeiders hier allochtonen zijn. Een juxtapositie wordt gemaakt met Schleyers naziverleden.

¹ M. Blumenthal-Barby, 'Germany in Autumn: the Return of the Human', in: *Discourse*, nr. 1, vol. 29, 2007, p. 150.

Was wird aus unseren Träumen (Alf Brustellin en Bernhard Sinkel)

Het is nacht, een vrouw wordt geslagen door een man op een parking, en een andere vrouw snelt haar te hulp. Ze neemt haar mee naar huis en verzorgt haar wonden. Er wordt overgeschakeld naar het interview met Horst Mahler. Even later komen we te weten dat de eerste vrouw naar een screening van het interview van Mahler kijkt in een lege bioscoopzaal. Het verhaal van deze vrouw zal verder in de film terug opgepikt worden, maar wat de betekenis hiervan is, is erg onduidelijk.

Horst Mahler (Alf Brustellin en Bernhard Sinkel)

De volgende scène toont een rumoerige gevangenis. Een cipier opent een gevangeniscel, en vervolgens krijgt men Horst Mahler te zien. Wat volgt is een interview met Horst Mahler, medestichter van de RAF, veroordeeld tot veertien jaar gevangenschap, waarvan hij er ondertussen al zeven jaar achter de rug heeft. Mahler brak echter al met de RAF nog voor hij gearresteerd werd. Mahler veroordeelt de recente acties, maar probeert de daden van de RAF wel een context te geven, en situeert het ontstaan van de RAF binnen de linkse studentenbeweging. Mahler praat in dit interview vooral over moraliteit, en stelt zich ook de vraag of gewelddaden die enkel tot doel hebben gevangenen te bevrijden überhaupt nog iets te maken hebben met linkse politiek. Mahler concludeert wel dat, zolang het fascisme blijft bestaan onder de vorm van het West-Duitse kapitalisme, mensen zich zullen blijven boven de wet stellen in hun strijd hiertegen. Aan het einde beweegt de camera zich naar boven, we zien een shot van zijn gevangenisraam. Een symbool voor hoop?

Schatten der Angst (Katja Rupé en Hans Peter Cloos)

Een man met een bloedende hoofdwonde klopt aan bij een vrouw. Hij vraagt of hij mag binnenkomen. De overbuur begluurt de man en de vrouw. Er hangt een donkere, gespannen sfeer. De vrouw laat de man binnen, hij loopt door naar de woonkamer en zet zich neer, waarna hij vraagt of hij mag gaan zitten. De scène is overdreven gedramatiseerd en onrealistisch. De personages bewegen zich bijna in slow motion doorheen het beeld, en praten erg traag, op emotieloze toon. Wanneer de vrouw vraagt wie hij is en wat hij wil, beweert hij dat hij net een auto-ongeluk voorhad. De man bekijkt de krant die op de

salontafel ligt, op de voorpagina staan foto's van de RAF-terroristen. De vrouw zegt dat ze de man ergens van herkent, en wanneer ze water gaat halen in de keuken, bedekt hij de krant met een fruitmand. Ze neemt de mand weer weg, en herkent hem als een voortvluchtige terrorist. Meteen ziet ze een beeld voor zich dat de onbekende man haar neersteekt met een briefopener – maar dat doet hij niet. De vrouw twijfelt of ze de politie zou bellen. Het ongeloofwaardige verhaal is in een thrillervorm gegoten, inclusief onheilspellende muziek. Het toont de absurditeit van het angstklimaat.

Das Mädchen von Stuttgart (Edgar Reitz en Peter Steinbach)

We zien een set waarop Wolf Biermann zijn gedicht *Mädchen von Stuttgart* voordraagt. Er wordt getoond hoe hij op film wordt vastgelegd. Het gedicht gaat over de doden in Stammheim, waarin Biermann in twijfel trekt dat zij zelfmoord zouden gepleegd hebben. Het meisje dat Mahlers interview aanschouwde in de cinema, is ook hier aanwezig en aanschouwt hoe Biermann gefilmd wordt. In de volgende scène komen we te weten dat dit meisje Franciska Busch heet, en lid is van een politieke groep die films maakt die bij de revolutionaire propagandafilms van de jaren twintig aansluiten.

Der Grenzposten (Edgar Reitz en Peter Steinbach)

Opnieuw krijgen we een winterlandschap te zien. Opnieuw worden de beelden verwoegd van klassieke muziek. Het is een idyllisch plaatje. Een auto stopt langs de kant van de weg, de man zoekt in het bos een besneeuwde tak uit voor zijn vriendin. Het koppel bereikt een grenspost en wordt tegengehouden door de politie. De verveelde politieagent heeft niets beter te doen dan passanten lastig te vallen. Wanneer een vliegtuig overvliegt, begint hij te dromen over vliegen in een Amerikaans vliegtuig vol napalm in Vietnam. Plots ziet hij gelijkenissen tussen het meisje en een RAF-voortvluchtige. Deze sequentie alludeert op het anti-imperialisme en de zogenaamde medeplichtigheid van de West-Duitse staat, maar ook op het klimaat van angst, als op de doorgedreven politiemacht en het mogelijke misbruik dat daarmee gepaard gaat.

Gabi Teichert, Standhafte Chatten, Herbstlied, Parteitag der SPD (Alexander Kluge)

Gabi Teichert gaat verder op zoek naar de wortels van de Duitse geschiedenis, en doet dit aan de hand van historisch beeldmateriaal: foto's van bombardementen uit de Tweede Wereldoorlog (bovenop de beelden van vernieling is te horen 'Deutschland, Deutschland über alles'), documentairebeelden van Rosa Luxemburg voor ze vermoord werd, beelden van een manoeuvre van de *Bundeswehr* met naam 'Standhafte Chatten', het SPD-partijcongres in Hamburg in de herfst van 1977, etc.

Kluge's bijdragen zijn erg gefragmenteerd. Hij heeft dan ook een brede (film)theoretische achtergrond, wat blijkt uit de manier waarop de montage gebeurt is. Door een duidelijk zichtbare montage en opdeling te gebruiken, wilde Kluge de nadruk leggen op de spanning tussen de heterogene elementen van het verhaal. Kluge wilde aantonen dat het hier om individuele interpretaties gaat. Bovendien wilde hij een onbepaaldheid van betekenis creëren en erop wijzen dat betekenis niet ontstaat in de film zelf, maar in het hoofd van de kijker¹.

Antigone (Heinrich Böll en Volker Schlöndorff)

Dit hoofdstuk handelt over de (fictieve) annulering van een televisie-uitzending van Sophocles' *Antigone*. Het wordt onder de vorm van bittere satire weergegeven. Deze sequentie wisselt voortdurend tussen de ruimte waarbinnen de film gescreend wordt door de vertegenwoordigers van een televisiestation, en de wereld van Antigone. Dit gebeurt door middel van een televisietoestel waarop de verfilming van het toneelstuk te zien is, en waar de kijker als het ware ingezogen wordt. Een commissie komt samen om een uitzending gemaakt voor een reeks die 'De jeugd maakt kennis met de Klassieken' heet, goed te keuren voor uitzending. Het gaat om de verfilming van Antigone van Sophocles. De centrale thema's in dit toneelstuk zijn rebellie, zelfmoord en het ontzeggen van een begrafenis. Na veel beraad komt men tot het besluit dat de beelden 'te actueel' zijn, en dat de uitzending te opruiend zou zijn gezien het gevoelige politieke klimaat in Duitsland, en mogelijk kan aanzetten tot rebellie en geweld. Vervolgens wordt het echt satirisch wanneer de makers van het stuk over Antigone grote moeite doen om de televisiezender alsnog te overtuigen: verschillende uitgebreide epilogen worden toegevoegd waarmee het televisiestation en iedereen die ook

¹ M.Hansen, *art.cit.*, p. 48.

maar enigszins betrokken was bij de productie – tot de schoonmaakster toe – zich distantieëren van geweld. Het baat niet, en in het belang van de ‘publieke veiligheid’ wordt het programma afgevoerd. Ironisch genoeg willen ze in plaats Julius Caesars *de Bello Gallico* uitzenden.

Dit stuk gaat zowel over de zelfcensuur van de televisiestations als over de controverse rond de begrafenis van de overleden RAF-leden, die ook in het volgende – en afsluitende – stuk van de film aan bod komt. Antigone is namelijk gedetermineerd voor haar rebellerende broer Polynices een waardige begrafenis te geven, ondanks het verbod van de dictator Creon een begrafenis te organiseren voor Polynices, die als landverrader wordt beschouwd. Dit vertoont duidelijke parallellen met de zus van Gudrun Ensslin, die ook grote moeite deed om een graf voor haar zus en Baader en Raspe te vinden.

Beerdiging in Stuttgart (Alexander Kluge en Volker Schlöndorff)

Een regenachtig landschap. Een foto van Jan-Carl Raspe. Een foto van Baader en Ensslin. Een foto van de overleden Raspe, in een open kist. Een shot van drie kisten naast elkaar waar enkele rozen op gelegd zijn. Deze beelden leiden de sequentie over de begrafenis van Baader, Ensslin en Raspe in. De beelden worden begeleid door orgelmuziek, wat uiteraard bijdraagt tot de begrafenisfeer.

Terwijl een herfstlandschap te zien is, is de zus van Gudrun Ensslin te horen. Ze vertelt dat haar zus, Baader en Raspe de wens hadden begraven te worden. Het herfstlandschap verwijst zowel naar de dood, als naar de *Duitse Herfst*. Van Gudruns zus krijgen we enkel een extreme close-up van haar ogen te zien.

Er volgt een kort stukje film waarin een interview met Manfred Rommel afgenomen wordt. Hij vertelt over zijn ‘snelle en schone’ beslissing – zoals hij het zelf verwoordt – om de RAF-leden een begrafenis te gunnen in Stuttgart. Hier bestond echter grote controverse rond, de staat gunde hen geen waardige begrafenis, en er gingen zelfs stemmen op onder het volk om hen ‘in de riool te begraven’. Stuttgart is ook de plaats waar ook Hanns-Martin Schleyer begraven is. De twee begrafenisvormen echter een groot contrast.

Opnieuw wordt Gudruns zus in close-up gefilmd, zowel haar gezicht als haar zenuwachtige handen. Ze bespreekt hoe de begrafenis zal verlopen. De beelden zijn in zwart-wit gefilmd. De vrouw wordt overstemd door het straatlawaaï. In een restaurant is een man vis aan het prepareren. In het korte interview dat volgt, komen we te weten dat de vader van Ensslin geen restaurant vond dat bereid was een gastmaal te serveren na de begrafenis. Deze man hoorde het nieuws en bood zijn bescheiden restaurant echter spontaan aan. Het contrasteert met het groots opgezette banket voor Schleyer dat we eerder zagen, en toont aan hoe diep de wonden geslagen waren in de Duitse samenleving.

De volgende scène toont opnamen van de werkelijke begrafenis van de RAF-leden. Een massa mensen met spandoeken – ‘wie de BRD aanvalt, pleegt zelfmoord’ en ‘Gudrun, Andreas, Jan, mishandeld en vermoord in Stammheim’ – lopen kris kras door elkaar over een grasveld. De meeste aanwezigen zijn jongeren, velen met het gezicht verborgen achter sjaals, ze dragen alledaagse kledij, waaronder veel leren jassen. Het vormt een groot contrast met de strakke, plechtige en georganiseerde begrafenis van Schleyer. Opnieuw wordt van veraf gefilmd hoe andere media dit gebeuren filmen. We zien de drie kisten over het pad geleid worden, daarna worden ze in het graf neergelaten. Rond het graf wemelt het van de fotografen. De cameraman staat net als bij de begrafenis van Schleyer niet op de eerste rij, maar opnieuw achter het publiek en de pers. Een opgerichte vuist wordt gefilmd.

De enige parallel met de begrafenis van Schleyer is de politieaanwezigheid, hoewel die hier veel groter in aantal is. De omgeving van de begraafplaats wordt gefilmd. Het serene boslandschap wordt doorbroken door de aanwezigheid van bereden politie, een colonne politiewagens die zich langs een pad in het bos geparkeerd hebben, groepen politieagenten, en veiligheidsdiensten die van bovenop een combi het gebeuren filmen. Een helikopter vliegt over. Groepen politieagenten in het bos. Drie mannen zijn aan het graven op een veld vlak naast de begraafplaats. Een totaalopname vat de gebeurtenis samen: op de voorgrond zijn de toeschouwers van de begrafenis te zien, op de achtergrond een politiecombi. Kort worden enkele toespraken gehouden, opnieuw richt een enkeling in het publiek zijn vuist tot de hemel, er volgt maar weinig applaus. De sfeer is grimmig en bedrukt. De massa verlaat de begraafplaats, er worden slogans gescandeerd, er wordt geroepen. We zien niet wat er zich precies afspeelt verder in het bos, we zien enkel het politie-ingrijpen, enkele mensen worden meegenomen. Het scanderen gaat verder: ‘mörder’ en ‘sieg heil’. Politie en burgers vermengen zich op straat, er heerst chaos. Een agent verklaart dat ze niet anders konden dan

ingrijpen. De scène wordt onderbroken door zwart-wit nieuwsbeelden die hetzelfde gebeuren tonen. De regisseurs kiezen er opnieuw voor uit te zoomen op de gebeurtenis, opnieuw doorbreken ze het patroon van de mainstream media en tonen ze ook de randgebeurtenissen. De arbeiders van de begraafplaats worden in beeld gebracht: een tuinman snoeit de haag, waarna een shot volgt van bloemen die op een kist in het graf liggen. Drie grafdelvers zijn nieuwe graven aan het maken, daarnet werden ze al getoond toen de ceremonie nog aan de gang was. Net als bij Schleyers begrafenis zoomen de filmmakers ook hier in op de rouwkransen, een rode vlag leest ‘aan de vermoorde kameraden’. Opnieuw worden grafdelvers in beeld gebracht. We horen enkel het on screen geluid op de begraafplaats, geen voice-over of muziek. We zien hoe het graf dichtgegooid wordt door arbeiders nadat de toeschouwers vertrokken zijn, een paar mensen blijven achter en kijken toe. Vanaf nu begint opnieuw de soundtrack met klassieke muziek. Een enkeling blijft over en kijkt toe hoe vanuit een aanhangwagen aarde op de graven gestort wordt. Vervolgens zien we hoe vanuit een rijdende auto wordt gefilmd hoe mensen van de begrafenis terugkeren naar huis en hun gezicht verbergen voor de camera. Auto’s die de begrafenis verlaten worden tegengehouden door de politie. Op een televisiescherm zien we zwart-wit beelden van een auto die door de wegblokkades heen rijdt, terwijl de politie die aan het beëindigen is.

Het lied ‘Here’s to You’ van Joan Baez sluit het stuk af. Dit nummer werd geschreven voor de Italiaanse anarchisten Sacco en Vanzetti die in jaren twintig in Boston – mogelijk verkeerdelijk – veroordeeld en geëxecuteerd werden wegens overval en moord.¹ De laatste scène toont een vrouw en kind, gekleed als hippies, die de begrafenis verlaten en proberen een lift te krijgen. Dit lijkt een verwijzing naar de wortels van de RAF in het linkerveld van eind jaren zestig. Als sluitstuk wordt opnieuw de tekst van Frau Wilde getoond die aan het begin van de film getoond werd, maar ditmaal zonder vermelding van haar naam, als een soort wens van de filmmakers dat zowel het geweld vanwege de staat als dat vanwege de terroristen zou stoppen.

De film vangt aan met de beeldvorming van de staat – hoewel vanuit een gans ander perspectief getoond – maar biedt aan het einde een tegenwicht door ook de begrafenis van de RAF-leden te tonen. De film wordt afgesloten met een alternatieve beeldvorming, die ook een aanvulling vormt op de officiële, publieke herinnering – die opgebouwd werd rond de dood van Schleyer, en waarvan de RAF uitgesloten werd. Dit was opnieuw – net als

¹ Hoerschelmann, O. ‘Memoria Dexter Est’: Film and public Memory in Postwar Germany.’ In: Cinema Journal, nr. 2, vol. 40, 2001, pp. 78-97/p. 93

naziverleden – een episode uit de Duitse geschiedenis die men probeerde toe te dekken. De regisseurs van *Deutschland im Herbst* wilden hier niet enkel op wijzen (bijvoorbeeld door verschillende malen documentaire fragmenten van de nazitijd in te voegen), maar ook dit patroon doorbreken.

4.5 Receptie van Deutschland im Herbst

Deutschland im Herbst werd ondanks zijn controversiële karakter in 1978 bekroond met de Duitse Filmprijs. *Die Zeit* zag in *Deutschland im Herbst* zelfs een voorbeeld voor de onafhankelijke cinema.¹ Hoewel de film op festivals geloofd werd, kende hij geen groot succes bij het Duitse publiek. Dit werd zowel veroorzaakt door het onderwerp van de film als door de experimentele vorm waar alles in gegoten was. Er was geen centraal plot en er waren geen personages waar de kijker zich mee kon identificeren.²

Hoewel de film een antwoord bood op een toenmalige nood bij filmmakers en publiek, namelijk de nood aan een alternatief politiek discours, kwamen enkele van de hardste kritieken vanuit de linkerzijde. Hun grootste kritiek was dat de film geen duidelijk standpunt innam tegenover de gebeurtenissen, en bijgevolg volgens de critici geen alternatief – links – discours creëerde zoals geïntendeerd was.³

De film was dus hetzelfde lot beschoren als veel andere *Neue Deutsche Kino* films, binnen Duitsland weinig succes, maar internationaal – vooral in intellectuele en alternatieve kringen – lof voor zijn innovatieve karakter.

¹ H. Blumenberg, 'Deutschland im Herbst', in: *Die Zeit*, 10 maart 1978.

² A. Kaes, *op. cit.*, p. 28.

³ M. Hansen, *art.cit.*, p. 54.

4.6 Conclusie

Deutschland im Herbst was geen eenvoudige film om te analyseren, aangezien het breekt met de narratieve en vormelijke gebruiken en een erg gefragmenteerd karakter heeft. Net hierin ligt ook zijn kracht. Het laat toe binnen één film verschillende visies op de geschiedenis en de contemporaine gebeurtenissen naar voor te brengen, en zo een krachtig en meerlagig alternatief te bieden voor het officiële, dominante historisch discours. *Deutschland im Herbst* is zeker geen mainstream film, en kan eerder beschouwd worden als een ‘postmoderne’ historische film.

Deutschland im Herbst documenteert zijn tijd maar stelt tegelijk ook vragen aan de actualiteit en de geschiedenis. Het bouwt een relatie op met het bestaande historisch discours en probeert een alternatief te bieden. Tegelijk pretenderen de makers van *Deutschland im Herbst* ook niet dat de visie (of visies) die zij naar voor brengen de ‘juiste’ zijn. Ze stellen duidelijk dat ze met deze film subjectieve interpretaties naar voor brengen, en willen daarmee bovendien aantonen dat het dominante historische discours ook op een subjectieve interpretatie berust. De filmmakers wilden de kijkers bewust maken van de verschillende perspectieven die bestaan op historische gebeurtenissen. Er werd geen eenduidig standpunt ingenomen tegenover de gebeurtenissen. Er werd plaats gelaten voor twijfel, contradicties en inconsistenties, en liet de kijker toe zelf de complexe situatie te evalueren. Zo neemt de film geen positie in over de moord of zelfmoord van de gevangenen, maar roept wel de twijfel en het debat op die hierrond bestonden.

De film formuleert meerdere kritieken. Zowel de gevolgen van het terrorisme van de RAF als van de hevige reactie van de West-Duitse op deze situatie worden aan de kaak gesteld. Het klimaat van angst, wantrouwen en paranoia dat hieruit voortvloeide wordt geïllustreerd, en er wordt gewezen op de afbraak van democratische principes en het gebrek aan open debat. Ten slotte wordt ook gesteld dat Duitsland nog niet voldoende heeft afgerekend met zijn verleden, de film probeert de confrontatie aan te gaan, en bovendien parallellen te maken met het heden. Uiteraard staat daarbij het naziverleden centraal. Sommige regisseurs menen dat het nazisme een onopgeloste kwestie is binnen de contemporaine Duitse samenleving, terwijl anderen verder gaan en menen dat het fascisme is blijven voortleven. Het formuleert ook duidelijke kritieken tegenover de media en zijn zelfcensuur en eenzijdige beeldvorming. De film contesteert de dominante interpretatie van de Duitse geschiedenis en strijdt tegen de officiële herinnering en de bewuste uitsluiting van controversiële elementen in de constructie

van deze herinnering. Het ziet een herhaling van het ‘toedekken’ van het verleden, zoals dat ook in de naoorlogse periode gebeurde.

Deze film verbindt het heden met het verleden, legt parallellen bloot, en toont de historische wortels van bepaalde bewegingen, denkbeelden en gebeurtenissen. Hiermee probeerden de filmmakers ook de collectieve amnesie van de naoorlogse periode te doorbreken. Bovendien wilden ze ook de stilte rond de recente gebeurtenissen doorbreken. Aangezien *Deutschland im Herbst* erg snel na de gebeurtenissen waarover het reflecteert gemaakt werd, kan de film ook geïnterpreteerd worden als een actualiteitsfilm. Het is zeker ook een historische film, aangezien het een dialoog met de geschiedenis en het dominante historisch discours wou aangaan. In deze dubbele positie schuilt dan ook een van zijn krachten.

Deze film neemt geen eenduidige positie in, wat ook blijkt uit de vormelijke kenmerken. Erg diverse fragmenten worden naast en door elkaar geplaatst, waardoor ook geen algemeen oordeel te vellen valt over de manier waarop de filmische laag betekenis creëert. Sommige regisseurs hebben gebruik gemaakt van de mogelijkheden die de audiovisuele laag biedt, terwijl anderen duidelijk inhoud boven vorm – en de narratieve laag boven de filmische laag – verkozen.

De film brengt echter weinig historische kennis over, in de vorm van ‘feiten’, informatie over de gebeurtenissen die het behandelt. Wie verwacht via deze film kennis op te doen over de geschiedenis van de *Rote Armee Fraktion*, staat een ontgoocheling te wachten. De film beroept eerder op de kritische geest van de kijker en veronderstelt dat de kijker een voorkennis heeft en al vertrouwd is met deze ‘feiten’ of gebeurtenissen. Dit is een van de grootste gebreken van de film, wie geen achtergrond heeft en niets weet over de historische context zal deze film ook niet begrijpen, waardoor de betekenis volledig verloren gaat. De film krijgt pas echt betekenis wanneer je hem binnen de ruimere context situeert. Zelfs voor de geïnformeerde kijker valt de film soms moeilijk te volgen, het is duidelijk in de eerste plaats een intellectuele oefening.

Bovendien zijn ook niet alle bijdragen even waardevol. Zo communiceert Fassbinders bijdrage bijvoorbeeld beter dan gelijk welk feitenrelaas het politieke en maatschappelijke klimaat van destijds. Terwijl de stukken van Alexander Kluge bijvoorbeeld – vooral de vele stukjes documentairebeelden – erg gefragmenteerd zijn en vaak betekenisloos lijken. Zijn bijdragen lijken zich al te sterk op het experiment (en extreme montage) te richten, waarbij

het inhoudelijke naar de achtergrond verdwijnt. Zijn bijdragen lijken bovendien erg ver af te wijken van het centrale thema. Ook de juxtapositie van de twee begrafenis is een erg waardevolle bijdrage en brengt inzicht in verschillende onderwerpen.

5. Der Baader Meinhof Komplex

5.1 Synopsis

De film vertelt het verhaal van de eerste generatie van de *Rote Armee Fraktion*, meer bepaald het verhaal van Andreas Baader, Gudrun Ensslin en Ulrike Meinhof. De film begint bij het neerslaan van het linkse protest tegen de Perzische Sjah op 2 juni 1967. Het situeert het ontstaan van de *Rote Armee Fraktion*, toont de belangrijkste wapenfeiten en de situatie in de gevangenis van Stammheim, en eindigt vervolgens met het einde van de *Duitse Herfst* en de dood op Hanns-Martin Schleyer in 1977.

5.2 Algemene informatie

Titel: Der Baader Meinhof Komplex (Duitsland) / The Baader Meinhof Complex
(internationaal)

Regisseur: Uli Edel

Scenario: Bernd Eichinger en Uli Edel, gebaseerd op het boek *Der Baader Meinhof Komplex* van Stefan Aust (1985, 1997 en 2008)

Producers: Bernd Eichinger / Tomas Gabris / Manuel Cuotemoc Malle / Martin Moszkowicz / Alessandro Passadore / Christine Rothe

Productiehuis: Constantin Film

Land: Duitsland

Taal: Duits

Duur: 143 min.

Productiejaar: 2008

Release: 25 september 2008 (Duitsland) / 2009

Kleur

Cinematografie: Rainer Klausmann

Montage: Alexander Berner

Muziek: Peter Hinderthür en Florian Tessloff

Filmmominaties en -prijzen:

nominatie *Oscar* voor beste niet-Engelstalige film (2009)

nominatie *BAFTA Film Award* voor beste niet-Engelstalige film (2009)

won de *Bavarian Film Award* voor beste productie (2009)

won de *Bronze Frog* voor beste cinematografie (2009)
nominatie publieksprijs *European Film Awards* (2009)
nominatie *European Film Award* voor beste acteur (Moritz Bleibtreu) (2009)
nominatie *Golden Globe Award* voor beste niet-Engelstalige film (2009)
nominatie *Duitse Film Awards* voor beste regie, beste kostuumontwerp, beste
hoofdrolspeelster, beste montage (2009)
nominatie *Golden Reel Award* (2010) voor beste sound editing

Cast:

Ulrike Meinhof - Martina Gedeck
Andreas Baader- Moritz Bleibtreu
Gudrun Ensslin - Johanna Wokalek
Jan-Carl Raspe - Niels Bruno Schmidt
Holger Meins - Stipe Erceg
Horst Mahler - Simon Licht
Benno Ohnesorg - Martin Glade
Rudi Dutschke - Sebastian Blomberg
Thorwald Proll - Johannes Suhm
Astrid Proll - Katharina Wackernagel
Brigitte Mohnhaupt - Nadja Uhl
Petra Schelm - Alexandra Maria Lara
Irmgard Möller - Annika Kuhl
Peter-Jürgen Boock - Vinzenz Kiefer
Christian Klar - Daniel Lommatzsch
Susanne Albrecht - Hannah Herzsprung
Hanns-Martin Schleyer - Bernd Stegemann
Jürgen Ponto - Hubert Mulzer
Siegfried Buback - Gerald Alexander Held
Josef Bachmann - Tom Schilling
Stefan Aust - Volker Bruch
Gerhard Müller - Peter Schneider
Horst Herold - Bruno Ganz

5.3 Ontstaansgeschiedenis

Producer en scenarioschrijver Bernd Eichinger is met *Der Baader Meinhof Komplex* niet aan zijn proefstuk toe. Hij is een van de meest succesvolle producers uit de recente Duitse geschiedenis. De laatste drie films waar hij aan mee werkte waren enkele van de duurste en meest succesvolle films ooit in Duitsland: *Der Untergang* (2004), *Perfume* (2006) en *Der Baader-Meinhof Komplex* (2008). Hij was ook producer van verschillende Hollywood blockbusters, zoals *The Fantastic Four* en *Resident Evil*.¹

Eichinger speelde al dertig jaar met het idee om een film te maken over de *Baader-Meinhof* groep. Al in 1979 probeerde hij een film te maken over Ulrike Meinhof. Een van de voornaamste redenen daarvoor was dat Meinhof hem deed denken aan zijn zus, die ook deel uitmaakte van de radicale linkerzijde en op een bepaald punt ook nauwe contacten had met extremisten. Eichinger had goede contacten met zijn zus maar begreep echter nooit hoe zij – en anderen – het politiek geweld konden verantwoorden. 1979 bleek echter nog te vroeg te zijn na de traumatische gebeurtenissen om een film te maken over het Duitse extreemlinkse terrorisme. De RAF was nog steeds actief, en bovendien was nog niet genoeg onderzoek gebeurd. Bovendien vond hij zichzelf nog te onvolwassen en onervaren als filmmaker om zich met dergelijk onderwerp in te laten. In 2006 speelde het idee echter opnieuw op, toen hij hoorde dat Stefan Aust van zijn boek *Der Baader Meinhof Komplex*² een docudrama voor tv wou maken. Hij contacteerde hem en stelde voor samen een speelfilm te maken in plaats.³

Eichinger gaf in een interview meer uitleg over de aanpak en de intentie van de film:

“I wanted to throw the audience into the wild torrent of events that took place between 1967 and 1977. I wanted them to feel how the vicious circle of violence spiraled out of control. So there was never any thought of pairing down the story in order for the audience to identify with one particular character. Characters appear, many of them remain nameless, and if they play no further part in the story they disappear again. There is no-one with whom the viewer can identify, because I did

¹ R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

² Aust publiceerde dit boek voor het eerst in 1985, bracht in 1997 een tweede, geactualiseerde versie uit, en zou in 2008 een derde, volledig vernieuwde versie uitbrengen (onder meer door de openbaarmaking van Stasi-archieven etc.).

³ R. Huffman, *art. cit.*

*not want to bind the film emotionally to one character. If I had done this I would have provided an interpretation - and that is exactly what I wanted to avoid.”*¹

Eichinger wou geen interpretatie geven, en had dus de intentie objectief te zijn en simpelweg de ‘feiten’ weer te geven; iets wat uiteraard niet mogelijk is, want elke representatie is ook een interpretatie. Hij wou emotionele identificatie van de kijker met de terroristen vermijden. Hij beweert dat hij, om dit te bewerkstelligen moest breken met de traditionele conventies van de speelfilm en het scenarioschrijven, die stellen dat de kijker zich altijd moet kunnen identificeren met een bepaalde protagonist. Hij vindt zelf dat hij in *Der Baader Meinhof Komplex* op een andere manier dan gewoonlijk een verhaal verteld heeft.²

Nauwkeurigheid en authenticiteit was erg belangrijk voor Eichinger. Hij wilde dat alles in de film eruitzag en voelde zoals het destijds geweest was. Hij spreekt ook over de ‘verantwoordelijkheid van de filmmaker’, in zijn geval was die verantwoordelijkheid noodzakelijk omdat hij gebeurtenissen behandelde die dodelijke slachtoffers maakten. Eichinger gelooft duidelijk nog in objectiviteit, en het tonen van ‘de waarheid’. Door de ‘look’ van het verleden perfect na te maken wou hij mogelijk de kijker ervan overtuigen dat zijn film de geschiedenis toonde zoals het was.³

Eichinger contacteerde Uli Edel met de vraag of hij deze film wou regisseren. Hij was Eichingers eerste keus, omdat hij hem een goed ‘actie-regisseur’ vindt. Edel en Eichinger kennen elkaar al bijna veertig jaar, van toen ze samen aan de filmschool in München studeerden. Ze werkten al verschillende malen samen, de eerste keer aan *Christiane F. - Wir Kinder vom Bahnhof Zoo* (1981).⁴

Eichinger wilde met zijn film niet moraliseren of een bepaalde boodschap uitdragen. Wat hij echter wel wou, is aantonen dat geweld nutteloos is, en enkel tot meer geweld leidt. Hij wilde geweld dus niet verheerlijken, in tegenstelling tot wat sommige critici beweerden.⁵

¹ R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

² R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

³ R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

⁴ R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

⁵ R. Huffman, ‘Interview with Bernd Eichinger’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

Uli Edel sprak met een vijftal ex-terroristen voor het maken van de film. Allen wilden ze echter betaald worden voor ze informatie gaven. Hij wilde zaken te weten komen die niet op papier te lezen zijn, over emoties, etc. Edel wilde dat zijn film geloofwaardig was, hij wilde een ‘neorealistische touch’. Edel gebruikte in de film een hedendaagse omgangstaal, en hedendaagse muziek, en deed dit bewust om de afstand tussen het heden en de geschiedenis te overbruggen. Hij beweert ook dat ze zich ‘erg nauwkeurig aan de feiten gehouden hebben’.¹ Hiermee bedoelen ze uiteraard dat ze zich erg nauwkeurig gehouden hebben aan het historisch discours dat Aust opgebouwd heeft, wat uiteraard ook geen objectieve feitenweergave is; en bovendien nog historische onzekerheden bevat.

Een van de motivaties voor Uli Edel om de film te maken, is de onwetendheid van velen, in de eerste plaats de jonge generatie, over de geschiedenis van de RAF.²

Edel en Eichinger vroegen aan Stefan Aust hulp bij het schrijven van het scenario, en zouden ook tijdens de productie van de film beroep doen op hem als consulent. Aust schreef *Der Baader Meinhof Komplex* uit persoonlijke interesse. Hij had Ulrike Meinhof goed gekend. Hij zat namelijk op school met de broer van Klaus Rainer Röhl, die getrouwd was met Ulrike Meinhof, en kwam zo bij het linkse blad van Röhl, *konkret*, terecht, waar Meinhof ook voor schreef. Hij zou van 1966 tot 1969 voor dit blad schrijven.³ Ook de advocaat Horst Mahler kende hij.⁴ Veel van wat hij in zijn boek beschrijft, heeft hij zelf meegemaakt.⁵ Tijdens de beginfase van de RAF in de jaren zeventig werkte Aust bovendien voor de publieke omroep, dus kwam hij van dichtbij in contact met de gebeurtenissen rond de RAF.⁶ Aust geeft ook toe dat die betrokkenheid ook duidelijk zichtbaar is in zijn boek. Daarnaast meent Aust ook dat hij geprobeerd heeft een zekere afstand te bewaren. Hij herschreef zijn boek ook verschillende malen, omdat steeds nieuwe feiten naar boven kwamen en sommige zaken in de eerste drukken niet bleken te kloppen. Pas in de jaren negentig – na de val van de Muur – kwam veel informatie over de RAF vrij uit de handen van de Stasi. Ook oud RAF-lid Peter-Jürgen Boock heeft veel nieuwe zaken aan het licht gebracht, hoofdzakelijk over de

¹ H. Pauli, ‘Was passiert, bevor du abdrückst? Regisseur Uli Edel über seine Baader Meinhof Komplex’, in: *Focus Magazin*, 15 september 2008, <www.focus.de/kultur/medien/kultur-was-passiert-bevor-du-abdrueckst_aid_333117.html>

² H. Pauli, *art. cit.*

³ J. Pekelder en P. Prillewitz, ‘Interview mit Stefan Aust’, in: *Historiën*. <www.historien.nl/?p=8320>

⁴ E. Heath, ‘Journalist Stefan Aust: Baader-Meinhof Film Reflects RAF Reality’, in: *Deutsche Welle*, 19 september 2008, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3654882,00.html>

⁵ J. Pekelder en P. Prillewitz, *art. cit.*

⁶ E. Heath, *art. cit.*

ontvoering van en moord op werkgeversvoorzitter Hanss-Martin Schleyer.¹ Voor Aust betekent deze laatste herziening zeker niet het einde. Een van de zaken die hij momenteel onderzoekt is of de gevangenen al dan niet afgeluisterd werden in hun cellen in Stammheim.²

Met zijn boek wou Aust laten zien hoe een terroristische organisatie ontstaat en wat gebeurt met mensen die erin verwickeld raken. Hij stelt ook duidelijk dat hij in de eerste plaats een geschiedenis van personen wou schrijven, en niet over een ideologie of groepering; vandaar ook het *Baader Meinhof* Komplex.³ Hij wilde duidelijk maken waarom zovelen met de RAF sympathiseerden. Hij moest dus duidelijk hun charisma zien over te brengen, maar wou ook de aanslagen en moorden – inclusief het menselijke aspect – in detail beschrijven om aan te tonen wat terrorisme precies inhoudt.⁴

Hoewel Aust probeert afstand te bewaren, vertoont hij wel enige sympathie voor Meinhof. Hij ziet haar enigszins als slachtoffer van de ganse situatie, en vindt dat de media haar te sterk veroordeeld hebben. Baader heeft Aust niet persoonlijk gekend. Hij vormde zijn beeld over Baader grotendeels naar wat studentenleider en politicus Daniel Cohn-Bendit over hem wist te vertellen.⁵

Toen het boek in 1985 verscheen werden twee grote kritieken geuit. Vanuit de linkerzijde kwam protest omdat de overlijdens in Stammheim weergegeven werden als zelfmoord. Bovendien bestond de RAF nog toen het boek voor het eerst gepubliceerd werd, en er waren nog steeds mensen die hen zagen als revolutionairen in plaats van terroristen. Anderen protesteerden tegen het ‘humaniseren’ van de terroristen.⁶ Meer dan twintig jaar is het boek veel minder omstreden. De RAF wordt niet meer geromantiseerd, en zelfs extreemlinks ziet hen nu als terroristen in plaats van revolutionairen.⁷

De film speculeert in verband met de overlijdens in Stammheim hoe de gevangenen zichzelf konden gedood hebben, bijvoorbeeld door te tonen hoe wapens binnengesmokkeld werden,

¹ J. Pekelder en P. Prillewitz, *art. cit.*

² R. Huffman, ‘Interview with Stefan Aust’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

³ J. Pekelder en P. Prillewitz, *art. cit.*

⁴ R. Huffman, ‘Interview with Stefan Aust’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

⁵ J. Pekelder en P. Prillewitz, *art. cit.*

⁶ R. Huffman, ‘Interview with Stefan Aust’, in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

⁷ ‘Interview with Stefan Aust: Author of Baader-Meinhof: The Inside Story of the R.A.F’, in: *Foreign Policy Digest*, augustus 2009, <www.foreignpolicydigest.org/Europe-Russia/August-2009/interview-with-stefan-aust-author-of-baader-meinhof-the-inside-story-of-the-raf-revised-editio.html>

mogelijke motivaties voor zelfmoord, etc. Hoe ze vervolgens werkelijk om het leven kwamen wordt echter niet getoond. Eichinger meent echter wel dat er tegenwoordig, na al het onderzoek dat hierrond gebeurde, geen twijfel meer bestaat: de RAF-gevangenen pleegden zelfmoord. Dit is echter nog steeds niet met zekerheid vastgesteld. Hoewel Eichinger overtuigd is van de zelfmoorden, wilde hij deze daad niet tonen omdat er geen getuigen waren, en aangezien men niet weet hoe het precies gebeurd is, wil hij het ook niet in beeld brengen.¹

Voor *Der Baader Meinhof Komplex* schreef Aust een eerste versie van het script, dat Bernd Eichinger verder afwerkte. Ze overlegden samen over elke scène. Bovendien gebruikten ze veel originele foto's en actualiteitsbeelden om 'zo accuraat mogelijk' te zijn.² De film bleef erg trouw aan het boek van Aust.

Zo draagt de acteur die Rudi Dutschke speelt in de scène op het bijeenkomst tegen de oorlog in Vietnam exact hetzelfde t-shirt dat Dutschke destijds gedragen had. Zoveel mogelijk scènes werden op de originele locaties gefilmd, en zelfs de scènes in Stammheim werden in de originele rechtszaal gefilmd. De 'look' van het verleden was duidelijk erg belangrijk voor de makers van *Der Baader Meinhof Komplex*. Ook dialogen baseerde men zoveel mogelijk op bronmateriaal. De dialogen in de gevangenis werden geconstrueerd op basis van brieven die de gevangenen naar elkaar schreven. Alles wat in de film gezegd werd op het proces, was ook werkelijk door de RAF-leden uitgesproken en destijds opgenomen.³

De productie van de film begin in augustus 2007. Er werd op verschillende locaties gefilmd, zoals in Berlijn, München, de Stammheim gevangenis, Rome en Marokko. De film ging in première op 15 september 2008 in München en kende zijn commerciële release in Duitsland op 25 september 2008.⁴

Acteurs uit andere historische films lijken hier 'gerecycleerd' te worden: Martina Gedeck uit *Das Leben der Anderen* (2006, Henckel) speelt nu Ulrike Meinhof, en Bruno Ganz, Hitler in *Der Untergang* (2004, Hirschbiegel), speelt het hoofd van de *Bundeskriminalamt*. Nadja Uhl,

¹ R. Huffman, 'Interview with Stefan Aust', in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

² R. Huffman, 'Interview with Stefan Aust', in: Baader-Meinhof, <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

³ E. Heath, 'Journalist Stefan Aust: Baader-Meinhof Film Reflects RAF Reality', in: *Deutsche Welle*, 19 september 2008, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3654882,00.html>

⁴ 'Kino: Premiere für Der Baader Meinhof Komplex', in: *Die Zeit*, 15 september 2009, <www.zeit.de/news/artikel/2008/09/15/2615136.xml>

die in *Die Stille nach dem Schuß* (2000, Schlöndorff) een West-Duits terroriste vertolkte, speelt nu Brigitte Mohnhaupt.

5.4 Filmanalyse

Omdat de narratieve en de filmische of audiovisuele laag altijd met elkaar in verband staan, is het moeilijk de beide te scheiden. Er is een onderscheid gemaakt tussen de twee, maar om het overzicht te bewaren werd ervoor gekozen ze naast mekaar te behandelen en niet in aparte hoofdstukken. Ook de verschillende scènes werden onderscheiden, daarvan zullen sommige in detail geanalyseerd worden, andere zullen minder in detail behandeld worden. De keuze werd gemaakt op basis van welke scènes essentieel zijn in de opbouw van het historisch discours, en welke minder belangrijk zijn. Naast de analyse van aparte scènes, zal in de conclusie ook een meer algemene beschouwing geformuleerd worden. Er zal nagegaan worden hoe de film zich verhoudt tot het bestaande historisch discours, inclusief historische twijfel en debat, maar ook hoe de film zelf een historisch discours opbouwt.

Deze film is in grote mate gebaseerd op het boek van Stefan Aust, en bevat dus enorm veel gelijkenissen en zelfs letterlijk overgenomen fragmenten – weliswaar vertaald naar het scherm. Hoewel film en boek vergeleken werden met elkaar, en ook met andere literatuur, zal niet telkens een voetnoot geplaatst worden. Er werd in het tweede hoofdstuk van deze verhandeling reeds een uitgebreid historisch kader opgebouwd, waarin een geschiedenis van de RAF geschetst werd, en bestaande literatuur met elkaar vergeleken werd, vergezeld van een uitgebreid voetnotenapparaat. Voor een overzicht van de verschillende bronnen wordt dus verwezen naar dit voetnotenapparaat of de literatuuropgave.

Een algemene vaststelling is dat *Der Baader Meinhof Komplex* een chronologische opeenvolging vormt van verschillende ‘feiten’ over de *Rote Armee Fraktion*. De belangrijkste historische gebeurtenissen werden eruit gepikt en achter elkaar geplaatst. Aanvankelijk probeert de film de context nog weer te geven – hoewel in beperkte mate – maar hoe verder de film vordert, hoe meer de film in essentie een chronologische opsomming van ‘feiten’ wordt zonder enige diepgang, duiding of context. Op vlak van het weergeven van ‘feiten’ sluit de film erg nauw aan bij het gangbare historische discours, in de eerste plaats het discours dat Stefan Aust creëerde (maar dat wel brede navolging kent in Duitsland). Slechts in enkele details wijkt de film af van het boek van Aust, en slechts enkele scènes zijn volledig

uitgevonden. Alle andere scènes proberen een vastgestelde werkelijkheid te herscheppen – en gebruiken hiervoor uiteraard wel *invention*, maar baseren die steeds op historische ‘feiten’. Door zo weinig duiding te geven bij gebeurtenissen en personages worden gebeurtenissen inderdaad weergegeven als ongecontesteerde ‘feiten’. Doordat het vaak om een pure opsomming van gebeurtenissen gaat, moet er in vele gevallen stelling genomen worden, waardoor geen plaats gelaten wordt voor historische twijfel of discussie. Aanvankelijk wordt vooral de beeldvorming van de linkerzijde weergegeven, bijvoorbeeld de zogenaamde repressie van de staat, maar hoe meer gewelddadige acties plaatsvinden, hoe meer het zwaartepunt zal verschoven worden naar de beeldvorming van de staat, gezien door de ogen van het hoofd van de *Bundeskriminalamt*, Horst Herold.

Ondanks de overvloed aan ‘feiten’ slaagt de film er niet in dit chronologische historisch relaas op een duidelijke manier te communiceren. De duiding van motivaties en ideologie raakt niet verder dan het voorlezen van wat slogans of losse zinnen uit columns en communiqués. De film gaat nochtans goed van start, en de filmmakers proberen om te beginnen Ulrike Meinhofs achtergrond te schetsen:

De openingsscène toont Ulrike Meinhof en haar man Klaus Röhl op het strand met hun twee kinderen. We zijn eind jaren zestig (de film onderneemt echter geen enkele duiding van plaats of tijd). De mooie strandcabines wijzen erop dat hier gegoede mensen hun vrije tijd komen doorbrengen. Iedereen is naakt, wat verwijst naar de libertijnse opvattingen van de tijd. Ulrike Meinhof wordt afgebeeld als moeder van twee kinderen en vrouw, een welgesteld lid van de middenklasse, maar toch politiek geëngageerd. Deze scène toont ook de ambivalente positie waarin zij en haar man zich bevinden. Aanvankelijk lijkt het alsof zij een doorsnee gezin van de bourgeoisie zijn die een vakantie aan het strand doorbrengen, maar plots wordt gesproken over ‘de revolutie’. Een jonge vrouw vraagt aan Röhl ‘hoe het gaat met de revolutie’, waarop hij antwoordt ‘die is momenteel op vakantie’. Dit toont ook meteen de meer gematigde houding van Röhl aan. Er wordt ook meteen al visueel verwezen naar de gebeurtenissen die nog zullen volgen: het bezoek van de shah van Iran aan Berlijn, en het bijhorende conflict tussen ordetroepen en betogers. Deze verwijzing gebeurt door middel van een artikel in het roddelblad *Neue Revue* dat Ulrike aan het lezen is in haar strandcabine. Ze leest een artikel met als titel *Mein leben als Kaiserin*, een interview met de Iraanse keizerin. Ulrike slaat het tijdschrift dicht, op de cover van het tijdschrift zijn de shah en zijn vrouw te zien, en de boodschap dat het koppel Duitsland komt bezoeken. Een van Ulrike’s dochter vraagt aan haar

vader wat een 'shah' dan wel is, waarop hij antwoordt dat 'een shah iemand is die mensen die hij niet mag de kop mag afhakken', waarmee ook meteen de politieke positie van Klaus Röhl onthuld wordt en een hint gegeven wordt naar het protest dat zal volgen. Ook de jaloezige blik van Ulrike op het moment dat een knappe, naakte blonde vrouw een gesprek aanknoopt met haar man, is een hint naar de verdere gebeurtenissen, wanneer haar man haar zal bedriegen met diezelfde vrouw; en haar leven vervolgens een radicale wending zal nemen. Deze scène is een uitgevonden scène, maar kan beschouwd worden als *true invention*. Het is plausibel dat zoiets in het echte leven van Meinhof zou gebeuren, en probeert vorm te geven aan bepaalde historische kennis die men heeft over het leven van Meinhof aan het eind van de jaren zestig. Bij de aanvang van de film is het lied *Mercedes Benz* van Janis Joplin te horen. Men hoort "Oh Lord, won't you please buy me a Mercedes Benz?". Dit lied is zeker niet zomaar gekozen, er schuilt een zekere betekenis achter. Het is namelijk een sociaalkritisch nummer, waarmee de zangeres kritiek wou uiten op hoe mensen geld en materiële bezittingen verbinden met geluk. Er zit echter een dubbele betekenis achter, Mercedes is niet enkel een Duitse wagen, de *Baader-Meinhof groep* stond er ook voor bekend graag dure, snelle wagens te stelen. Het nummer geeft de ambivalente houding van bepaalde RAF-leden weer, die strijden tegen het kapitalisme en de consumptiemaatschappij, maar tegelijk ook een voorkeur hebben voor het stelen van dure wagens, en steeds hip gekleed door het leven gaan, met leren jassen en trendy zonnebrillen. Bovendien is het ook symbolisch dat het nummer te horen is bovenop de beelden van Ulrike en haar gezin op het strand, het benadrukt nogmaals dat Ulrike, voor ze de RAF verwoogde, uit een welgesteld, bourgeois gezin kwam. Het lied is ook bovendien ook een icoon van de Amerikaanse tegencultuur. De strijd tegen het Amerikaanse anti-imperialisme zou ook voor de RAF een belangrijk element gaan uitmaken.

Ook de tweede scène van de film probeert verder het leven van Meinhof te schetsen. We krijgen de stem van een nieuwslezer te horen die meldt dat de shah om 11u op de luchthaven van Tempelhof zal landen, en er wordt overgeschakeld naar een shot op een andere locatie. Een televisie in een huiskamer toont nieuwsbeelden van de landing van de shah, en een militaire parade van Duitse soldaten. Via de woonkamer verplaatst de camera zich naar de tuin, waar een tuinfeest aan de gang is. We zien een feesttent en mooi aangeklede tafels. Mensen dansen in de open lucht, waaronder ook Ulrike Meinhof. De soundtrack is hier opnieuw Amerikaanse muziek, dit maal rock 'n' roll. We komen wat meer te weten over Meinhofs sociaal en politiek engagement, en haar werk bij *konkret*. Tegelijk zien we de vriendenkring van Meinhof, een voor een welgestelde mensen in mooie kledij, pakken en das.

Zowel jonge als oudere mensen zijn aanwezig. Hier wordt Stefan Aust geïntroduceerd – hoewel doorheen de film nooit helemaal duidelijk wordt wie hij nu werkelijk is. Hij danst kort met Ulrike, waaruit moet blijken dat ze elkaar kennen. Er wordt duidelijk gemaakt dat hij voor het tijdschrift *konkret* werkt, en hij bezorgt een nieuw exemplaar – vers van de pers – aan Klaus Röhl, de man van Meinhof maar ook de uitgever van *konkret*. Rohl spreekt het publiek toe, zijn ‘stercolumniste en mooie vrouw’ had namelijk een open brief geschreven aan de vrouw van de shah, en die zal in de volgende uitgave van *konkret* verschijnen. Hij zegt ook dat ondertussen al vijfduizend flyers die deze brief bevatten verspreid zijn op de universiteiten. Hiermee wordt Meinhof’s carrière en ‘beroemdheid’ als journaliste geschetst, en ook hun engagement in de studentenbeweging. Ulrike leest haar column voor: ‘*U zegt dat u, net als de meeste Perzen, in de zomer naar het Kaspische Meer op vakantie gaat – net als de meeste Perzen? Is dat niet wat overdreven?*’, en de gasten – deftige mannen en vrouwen in (mantel)pak – lachen. Er wordt geapplaudisseerd, sommigen enthousiaster dan anderen. De camera zoomt uit, en we krijgen een kast van een huis te zien. De stem van Ulrike die haar column voorleest blijft lopen, en er wordt overgeschakeld naar een shot die de betoging tegen de shah toont.

Om een context weer te geven of een gebeurtenis aan te duiden wordt vaak de methode gebruikt waarbij overgegaan wordt naar een shot van een nieuwsuitzending. Vaak wordt daarna ook overgegaan naar een ander shot waarin bepaalde personages deze nieuwsuitzending bekijken op hun televisietoestel. Deze nieuwsbeelden tonen zowel historische gebeurtenissen rond de RAF, maar ook vaak iconische beelden die in het collectief geheugen gegrift staan. Veel context wordt niet gegeven, de kijker wordt verwacht alle fragmenten aan mekaar te rijgen en zo een beeld te scheppen van de maatschappelijke context van eind jaren zestig en de jaren zeventig. Deze nieuwsbeelden zijn vaak authentieke archiefbeelden, maar soms worden deze ook nagespeeld. Dit geeft soms een chaotische indruk, wanneer door snelle montage zowel fictiebeelden, documentaire beelden als nagespeelde documentaire beelden getoond worden. Uiteraard beoogt het gebruik van deze nieuwsbeelden een realiteitseffect.

Vervolgens wordt de context van de linkse studentenbeweging weergegeven, aan de hand van de betoging tegen de shah van Perzië en de dood van Ohnesorg. We zien een operagebouw – het operagebouw in Berlijn. Een rij politieagenten staat tegenover een rij hekkens, waarachter een hoop toeschouwers staan. Zowel gewone toeschouwers die met Duitse vlaggetjes zwaaien

– waaronder veel oudere mensen – als studenten staan door elkaar. Studenten trekken bruine papieren zakken over hun hoofd waar een tekening van de shah en die van zijn vrouw aan geplakt is. Een groep mannen in zwarte pakken stapt uit een bus, ze dragen borden met slogans pro shah, het zijn duidelijk sympathisanten. De shah komt aan, en de groep Iraanse sympathisanten heeft een plek gekregen voor de hekkens waar de Duitse toeschouwers achter plaats moesten nemen. Één betoger gooit een zak bloem naar de Iraniërs, en de situatie loopt uit de hand. Enkele sympathisanten van de shah keren zich tegen de betogers, en slaan met stokken – waar enkele seconden voordien nog bordjes aan hingen – agressief in op de toeschouwers. Zowel betogers als ander publiek worden aangevallen. Niemand kan ontsnappen, ze zitten opgesloten tussen een muur en een hekken. De Duitse politie grijpt niet in, ze kijken gedogen toe hoe mensen op de grond vallen, bloeden, en vertrappeld worden. Drie mensen (waaronder ook Peter Homann, een personage waarvan nooit duidelijk wordt wie hij is) willen een arts zoeken, maar de politie houdt ze tegen. Vervolgens slaat de bereden politie een van de mannen neer. Uiteindelijk grijpt de Duitse politie toch in, maar begint zelf ook op het publiek en de betogers in te slaan. Plots slaat iedereen op de vlucht, de politie gaat de massa achterna, het waterkanon wordt ingezet, enkelingen worden eruit gepikt en in elkaar geslagen. Plots weerklinkt een schot – waarvan niet getoond wordt vanwaar het komt – en een jongeman valt neer. Een nieuw shot toont een gesprek tussen een politieagent en een agent in burger, deze laatste zegt ‘Het ging per ongeluk af’, waarop de andere antwoordt: ‘Ben je gek? Wegwezen!’. De agenten vluchten en de jongeman wordt op straat achtergelaten. Deze jongeman stelt Benno Ohnesorg voor. Één enkele vrouw gaat kijken hoe het met de man gaat, één politieagent staat toe te kijken, een andere man neemt terwijl foto’s van de jongeman en de vrouw. De vrouw voelt aan zijn hoofd en vervolgens zien we haar bebloede hand. De jongeman is dood.

Hoewel omstreden wordt dat de Iraniërs zonder aanleiding aanvielen, en de politie aanvankelijk niet ingreep om dan vervolgens ook in te slaan op de betogers, volgt de film hierin volledig de visie die in Aust zijn boek ontwikkeld wordt.¹ Hoewel hier dus historische twijfel over bestaat, wordt duidelijk een standpunt ingenomen. Dit is duidelijk de linkse beeldvorming die overgenomen wordt, de beeldvorming die ook Aust in zijn boek overnam. Wat deze scène wel doet is de context schetsen, het toont de linkerkzijde, de studentenbeweging, en het klimaat van protest. Het insinueert echter ook een rechts regime, repressieve ordediensten en machtsmisbruik; beschuldigingen die de linkerkzijde destijds tegen

¹ S. Aust, *op. cit.*, pp. 43-47.

de West-Duitse staat uitten. Hoewel deze scène er niet in slaagt de perceptie aan beide zijden te tonen, toont het wel een van de aanleidingen van de radicalisering van de studentenbeweging en de linkerszijde. Het toont de woede en frustratie onder de linkerszijde, en de druppel die leidde tot de escalatie van het conflict. Dit zou echter een van de weinige scènes zijn waarin de filmmakers pogen de historische context te schetsen. De scène over het protest tegen de shah mikt ook vooral op visueel effect en spektakel, de gebeurtenis wordt erg gedramatiseerd en haast op een theatrale manier weergegeven – dit is mogelijk ook een van de redenen waarom maar één standpunt getoond wordt: dat van de ‘onderdrukten’, wat uiteraard een groter emotioneel effect heeft op de kijker.

Veel van de toeschouwers die bij de aankomst van de shah met Duitse vlaggetjes zwaaien zijn oudere mensen. Dit sluit uiteraard aan bij stereotypering van de linkse, jonge student en de oudere, conservatieve, Duitsgezinde generatie. Het toont de generatiekloof.

Wanneer men de scène over de dood van Benno Ohnesorg vergelijkt met de foto's die hier destijds van genomen zijn en in de pers verschenen, dan kan vastgesteld worden dat de filmmakers alles exact hebben proberen te reproduceren: zo is op de achtergrond exact dezelfde auto te zien, met dezelfde 'D' sticker en dezelfde nummerplaat. Ook de vrouw die Ohnesorg te hulp schiet heeft hetzelfde kapsel, dezelfde jas, en dezelfde oorbellen. De man die in de scène foto's neemt van Ohnesorg en de vrouw, is dan ook een verwijzing naar de persfoto's en de 'authenticiteit' van de scène. Het nastreven van authenticiteit is een constante in deze film. Er wordt enorm veel aandacht besteed aan detail in de mise-en-scène. Interieurs worden in de film minutieus in scène gezet, alles moet kloppen. Net voor de sequentie van het tuinfeest zien we bijvoorbeeld een shot van het interieur. Alles ademt de jaren zeventig. Ook het straatbeeld, de kledij, etc. werd geprobeerd zo authentiek mogelijk te doen lijken, en platenspelers en LP's zijn een terugkerend motief. Vaak heeft dit echter een omgekeerd effect, alles ligt er zo vingerdik op, dat het vaak gekunsteld overkomt. Make-up, kapsels, kledij, etc. zien er vaak overdreven uit, en waarschijnlijk was de 'look van de jaren zeventig' niet eens zo alomtegenwoordig in de jaren zeventig zelf. Zo kan men zich bijvoorbeeld afvragen of de interieurs destijds wel zo 'klopten'. Vaak hebben mensen namelijk nog elementen van vroegere decennia in hun interieur, wat hier niet het geval is – hetzelfde geldt voor kledij, auto's, etc. Ook de scène waarin Rudi Dutschke een toespraak geeft tegen de oorlog in Vietnam in een auditorium aan de *Freie Universität* is minutieus nageemaakt op basis van foto's. Zo werden dezelfde spandoeken opgehangen, hingen dezelfde poster van Ho Chi Minh

op, droeg de acteur hetzelfde hemd als Dutschke destijds, etc. Het is ook op dezelfde locatie gefilmd, net zoals het proces in Stammheim in dezelfde rechtszaal gefilmd werd. In het auditorium zal bovendien ook een realiteitseffect bewerkstelligd worden door een ‘foto-effect’: men ziet fotografen, flitsen, waarna het beeld heel even stopt en zwart-wit wordt. Zo wordt verwezen naar de originele foto’s – die bijna exact hetzelfde zijn als de scène in de film – en gewezen op de ‘authenticiteit’ van het beeld. Zo zien bijvoorbeeld ook de letters van het zelfgeschreven bord waar ‘*Commando Siegfried Hausner – Commando Martyr Halimeh*’ te lezen staat naast een groot logo van de RAF, dat te zien is op het filmpje van de ontvoerde Schleyer er exact hetzelfde uit als het origineel.

Vervolgens wordt een scène getoond waarin Ulrike Meinhof deelneemt aan een televisiedebat. De camera bevindt zich in de studio. De interviewer vraagt ‘Frau Meinhof, waarom hebt u de kant van de studenten gekozen?’ Hier wordt duidelijk gemaakt dat Meinhof stelling genomen heeft, en de kant van de linkse studenten gekozen heeft. Vervolgens zegt Meinhof dat de rechtse pers, hoofdzakelijk het Springerconcern, de studenten onterecht de schuld geeft van de catastrofe van 2 juni (dit is de dag waarop de betoging tegen de shah en de dood van Ohnesorg plaatsvond). Springer demoniseert de kritiek van de studenten, en ter illustratie leest Meinhof een stukje uit een krant voor. Het stuk dat ze voorleest is een stuk tekst dat destijds ook werkelijk in de krant verschenen is. Hier slaagt de film er wel in een deel context mee te geven en de beeldvorming van de rechtse pers over de linkse studenten eind jaren zestig te illustreren. Meinhof vertelt de interviewer dat deze studentenprotesten aantonen dat de West-Duitse staat een politiestaat is. Hiermee wordt dus ook de beeldvorming van linkse studenten die de BRD als een politiestaat zagen weergegeven.

Wanneer Meinhof begint over de dood van Ohnesorg, beschuldigt de man naast haar Meinhof van demagogie, waarop Meinhof voor de camera een krant omhoog houdt met de kop ‘de strijd om Jeruzalem’, waarop zij beweert dat dit demagogie is. Meinhof wordt frontaal gefilmd, en vervolgens wordt er uitgezoomd. Het beeld gaat over in hetzelfde shot van Meinhof met de krantenkop, maar de locatie is veranderd naar een huiskamer, waar het televisiedebat uitgezonden wordt op televisie. We komen terecht bij Ennslin. We horen Meinhof verder praten over het Israëliësch-Palestijns conflict, waarbij zij voor de kant van de Palestijnen kiest. Bovendien maakt ze een analogie tussen de ‘oorlog van Israël in het Midden-Oosten’ en de invallen van Hitler in Polen en Rusland. Dit is een verwijzing naar de beschuldigingen die de linkerzijde destijds uitte van het voortleven van het fascisme in de

West-Duitse maatschappij, van de BRD als een fascistische staat; en de medeplichtigheid van hun ouders aan de nazimisdaden. Voor de kijker zonder achtergrond in de Duitse geschiedenis is dit echter erg moeilijk af te leiden.

Er wordt gerookt in de televisiestudio. Het patroon van rokende personages is een constante doorheen de film, bedoeld om de sfeer van de tijd weer te geven, de 'bevrijde', liberale opvattingen van eind jaren zestig en jaren zeventig. Documentaire beelden van de tijd tonen ook vaak rokende mensen. Zo wordt bovendien ook een authentieke 'look' gecreëerd, hoewel het soms wat overdreven lijkt. Het is opvallend hoe vaak in deze film rokende mensen in beeld komen, in elke scène komt dit wel meermaals in beeld. Vooral de RAF-terroristen zie je weinig zonder sigaret. Dit draagt uiteraard bij aan de creatie van een stoer, rebels imago; maar tegenwoordig is ook een negatieve connotatie verbonden aan roken, waardoor ook de personages een eerder negatieve indruk kunnen nalaten. Het doet ook denken aan de stereotype weergave van de crimineel of de outlaw in de mainstream Hollywood film.

Het televisiedebat met Meinhof wordt uitgezonden in de huiskamer van het gezin Ensslin, waar Gudrun Ensslin samen met haar ouders, haar baby en haar vriend het debat aanschouwen en bediscussiëren. De moeder van Ensslin lijkt ontzet over de uitspraken van Meinhof en zet de tv uit. Terwijl ze dit doet, zoomt de camera uit en is te zien dat een enorm kruisbeeld boven de tv hangt. Er ontstaat een discussie tussen Gudrun en haar vader, waarbij Gudrun zich erg agressief opstelt, en haar vader rustig blijft, en van zijn koffie nipt. Hier wordt al meteen het karakter van Ensslin geschetst als opvliegend en rebels. Gudrun verdedigt Ulrike Meinhofs anti-imperialisme. Ook haar vriend moeit zich in de discussie en kiest de kant van Ensslin en Meinhof in het debat. Deze scène beeldt de anti-imperialistische ideologie van de linkerzijde en de RAF uit. Gudruns moeder houdt zich afzijdig en ontfermt zich over de baby, waar Gudrun zelf niet naar omkijkt. Het beeld dat hier geschetst wordt is dat Gudrun Ensslin een slechte moeder is, die niet omkijkt naar haar kind en in plaats liever verhitte discussies voert over de anti-imperialistische strijd. Ook het feit dat haar kind – en haar vriend – gedurende de rest van de film geen enkele keer meer in beeld komen – en maar één keer ter sprake komt – ondersteunen deze beeldvorming. Ensslin zou inderdaad de gewapende strijd verkiezen boven haar kind, maar of zij inderdaad zo weinig om haar kind gaf en zo harteloos was, is onbekend. Dit is een beeldvorming waar de filmmakers voor gekozen hebben. Het enorme kruisbeeld en het priestergewaad van Gudruns vader verwijzen uiteraard naar haar christelijke en conservatieve achtergrond. Ook het feit dat haar moeder de televisie afzet na de

uitspraken van Meinhof, afkeurend kijkt, en zich daarna afzijdig houdt van de discussie en zich over de baby ontfermt, wijst erop dat zij eerder conservatief ingesteld zijn. Ensslin maakt ruzie met haar vader terwijl hij zijn kerkgewaad aantrekt. Ze roept dat ‘mensen niet enkel moeten bidden, dat helpt niet, ze moeten ook vechten’. Haar vader lijkt wel haar tegenbeeld, rustig en stilzwijgend ondergaat hij haar uitbarsting. Deze ruzie met haar vader symboliseert Gudruns verzet tegen haar christelijke afkomst. Meer dan dit zullen we over Ensslins achtergrond echter niet te weten komen.

Vervolgens zien we hoe Ulrike Meinhof haar huis verlaat met haar twee dochters en een koffer in de hand. Ze vertrekt met een auto volgeladen met nog meer koffers. We zien een flashback waarin te zien is hoe Meinhof haar man betrapte met een andere vrouw, de vrouw die reeds in de eerste scène op het strand te zien was, en die een gesprek aanknoopt met Röhl – gevolgd door een jaloeerse blik van Ulrike. Terwijl ze wegrijdt wordt uitgezoomd en wordt het enorme huis in beeld gebracht waar Meinhof tot dan toe woonde. Röhl loopt de auto achterna maar Ulrike stopt niet. Dit symboliseert de breuk met haar man maar ook met haar welgestelde, bourgeois leven.

We komen terecht in een kleine appartementskamer. We zien Ensslin, en twee mannen die explosieven maken. Baader doet zijn intrede, hij begroet Ensslin met een kus en ‘Hallo Katze’ – de vriend van de vorige scène is blijkbaar verleden tijd. De breuk wordt nooit getoond, de kijker krijgt enkel de nieuwe relatie tussen Baader en Ensslin te zien. Baader heeft een ingrediënt voor de bom mee. We komen te weten dat ze voorbereidingen aan het doen zijn om brand te stichten in een warenhuis, maar er ontstaat een twist over hoe krachtig de explosieven moeten zijn. De ene man – die niet geïdentificeerd wordt – wil het warenhuis ‘schrik aanjagen, niet platbranden’, maar Baader is van mening dat ‘die klootzakken moeten weten dat we het menen’. Baader voegt er wel aan toe ‘’s nachts zijn er geen mensen; en dan is de krantenkop groter’. Wat er op wijst dat hij toch iets van morele principes voorstaat. Baader wordt al van bij zijn eerste intrede agressief voorgesteld. Hij gebruikt het ene scheldwoord na het andere, praat op agressieve toon, en heeft niet veel nodig om uit te vliegen. Ensslin verdedigt Baader: ‘hou je kop, hij weet wat hij doet’. Dit insinueert de blinde adoratie van Ensslin voor Baader, die ook in het boek van Aust geschetst wordt. Meteen na het binnenkomen neemt Baader een biertje. Naast sigaretten zijn ook alcohol een constante in afbeeldingen van Baader. Dit draagt bij tot de beeldvorming van Baader als nietsnut, als crimineel, als sociale paria. Ensslin draagt net als in de vorige scène een kort rokje en heeft

enorm veel make-up op. Ook dit beeld zal gedurende gans de film opgehangen worden. Ensslin wordt afgeschilderd als een seksueel bevrijde vamp, een soort femme fatale. De sfeer in het kamertje is smoezelig, gelijkaardig aan de stereotiepe misdaadfilm.

Het is nacht, we zien een shot van een nachtwaker, hij loopt voorbij een kast, er wordt ingezoomd. We zien dat een bom verstopt zit tussen wat kledij. De camera verplaatst zich naar buiten. Er wordt een overzichtsshot getoond, de lichtreclame leest 'warenhuis Schneider'. Vervolgens volgt een explosie. In het volgende shot zien we de conciërge de trap op lopen, hij treft op de volgende verdieping een uitslaande brand aan. Dit beeld contrasteert duidelijk met de eerdere uitspraak van Baader dat 's nachts geen mensen aanwezig zijn'.

De politie valt binnen in een appartement en arresteert Baader, Ensslin en een derde man. Baader en Ensslin verzetten zich tegen de politiemannen, en wanneer die loslaten zegt Baader 'goeiemorgen'. Hier wordt een nieuw element toegevoegd aan Baaders karakter: nonchalance, maar ook uitdaging en verachting voor de politiemacht.

Vervolgens wordt een tweede cruciaal punt in de radicalisering van de rechterzijde geschetst, namelijk de aanslag op Rudi Dutschke. Ook over het protest tegen de Vietnamoorlog en de anti-imperialistische strijd komt de kijker hier meer te weten. Opnieuw zien we televisiebeelden, ditmaal van Amerikaanse luchtaanvallen op Vietnam, en opnieuw wordt overgegaan op een shot van een televisietoestel dat deze beelden toont. Vaak komt de meeste informatie over de context van de nieuwslezer uit de authentieke nieuwsbeelden. Zo horen we ook hier dat de schokkende beelden aanleiding gaven tot protesten op de universiteiten in de VSA, en dat in West-Duitsland duizenden tegen de oorlog in Vietnam demonstreerden. Vervolgens zijn nieuwsbeelden te zien van Rudi Dutschke in een menigte betogers (of die authentiek zijn, is niet duidelijk), met als duiding van de commentaarstem 'zoals hier in Berlijn, waar de anarchist Rudi Dutschke als hoofd van de extraparlamentaire oppositie tot verzet oproept'. Wat de extraparlamentaire oppositie dan wel precies is, wordt echter niet duidelijk gemaakt aan de kijker. We zien vervolgens hoe een man met pistool in zijn hand dezelfde nieuwsuitzending bekijkt en zijn pistool op de tv richt. Vervolgens zien we hoe Rudi Dutschke een toespraak geeft tegen de oorlog in Vietnam in een bomvol auditorium aan de *Freie Universität*. Hij geeft een toespraak over de medewerking van Duitsland aan de imperialistische oorlog van de VSA in Vietnam, en de voorbereiding van deze operaties op Duits grondgebied. Dutschke kent een grote aanhang, er wordt met rode vlaggen gewuifd,

geroepen, geapplaudiseerd en met flyers gegooid. Ook Ulrike Meinhof is aanwezig. Dutschke roept op tot acties en blokkades, waarna de bijeenkomst verstoord wordt door een man met lange jas en handschoenen – die wat aan het steriele nazistereotype doet denken – die ‘protesteert tegen deze bijeenkomst’. Duiding wordt niet gegeven, de betekenis van deze gebeurtenis is niet duidelijk. Vervolgens scanderen de studenten de naam van Ho Chi Minh – enkel Meinhof doet niet mee. Mogelijk wilden de filmmakers haar toen nog gematigde positie hiermee uitdrukken. Het feit dat Dutschke en Meinhof een glimlach uitwisselen insinueert dat ze elkaar kennen.

Vervolgens volgt een scène waarin de aanslag op Rudi Dutschke getoond wordt. Hier volgt de film het boek in detail, tot de verwarde zinnen die Dutschke uitspreekt toe. We zien hoe Dutschke naar de apotheek gaat met zijn fiets, maar die is nog niet open, dus wacht hij even op zijn fiets. De dader – in nette kleren een das – loopt naar Dutschke toe, maar twijfelt en loopt voorbij. Hij keert echter meteen terug, vraagt aan Dutschke of hij Rudi Dutschke is, en wanneer hij bevestigt, schiet hij hem neer en roept ‘smerig communistisch zwijn’. Vervolgens vlucht hij. Ook de omstanders vluchten, niemand helpt Dutschke. Hij trekt zijn schoenen en horloge uit, brabbelt wat en valt neer. Waarom hij zijn schoenen en horloge uittrok, is niet duidelijk, maar zo staat het ook letterlijk in het boek van Aust en om ‘authentiek’ te zijn vonden de filmmakers hoogstwaarschijnlijk dat ze ook dit element moesten tonen. Vervolgens ontstaat een vuurgevecht tussen de politie en de schutter, waarna hij neergeschoten wordt. Zijn laatste woorden zijn ‘ik haat communisten’. Verdere uitleg wie deze man was en wat hem motiveerde, wordt niet gegeven. Dat hij rechtse sympathieën had en geïnspireerd zou zijn door de rechtse pers, wordt nergens getoond. Het lijkt erop dat de filmmakers ervan uitgaan dat de kijker een dichotomie maakt tussen links en rechts, waarin anticomunistisch gelijk staat met rechts. Rechtse en conservatieve krachten lijken in de film gestereotypeerd te worden door mannen met nette pakken en das. Zo was de man die de toespraak in het auditorium verstoerde gekleed, alsook de man die op Dutschke schoot, en zo zullen verder nog de ouders van Ensslin gekleed gaan, Horst Herold, het hoofd van het *Bundeskriminalamt*, etc.

Vervolgens komt alles in een stroomversnelling terecht, en wordt het als kijker moeilijk om het overzicht te bewaren en de snelle opeenvolging van feiten te volgen. Vanaf nu wordt ook veel meer de nadruk gelegd op het actie-element van de film. Het tempo van de montage wordt enorm opgedreven, en ook het aantal keren dat versprongen wordt tussen verschillende

camerastandpunten in één scène wordt enorm verhoogd. Dit schept uiteraard een sfeer van dynamiek, snelheid, maar ook chaos en spanning, wat uiteraard de tumultueuze geschiedenis van eind jaren zestig en jaren zeventig weergeeft, maar zeker niet bijdraagt tot het begrip voor de kijker. Daarbovenop verdwijnt het schetsen van een context grotendeels, en worden steeds meer simpelweg feiten aaneengeregen.

Het begint bij de protesten tegen de Springerpers die volgen op de aanslag op Dutschke. Opnieuw komt de informatie hier van de nieuwstem, ditmaal op de radio. Over het ganse land vinden betogingen plaats van jongeren die het Springerconcern van de aanval op Dutschke beschuldigen. Meinhof rijdt samen met Peter Homann naar een Springergebouw net naast de Muur. Een massa mensen verplaatst zich richting het Springergebouw, en roepen de slogan 'Springer, moordenaars'. Het is nacht. De hekkens gaan open, vrachtwagens met pakken kranten op de ramen gebonden komen buiten gereden. Mensen springen op de vrachtwagens, halen ze open en gooien kranten eruit. De politie wordt overweldigd, en kan de uitzinnige meute niet tegenhouden. Er wordt brand gesticht, molotovcocktails gegooid, vrachtwagens worden omgekanteld, 'Rudi Dutschke' wordt gescandeerd. Betogers gooien met stenen, Homann en Meinhof delen stenen uit. Meinhof houdt de steen in haar hand, maar of ze effectief gooit, wordt niet getoond. Hier willen de filmmakers duidelijk de twijfel tonen die Ulrike aanvankelijk had over de gewapende strijd. Plots verdwijnen alle betogers uit beeld, en blijft enkel een man met lang haar over, die in ontbloot bovenlijf tussen de brandende wagens staat. Hij steekt zijn armen uit naast zich en roept 'Dresden. Hiroshima. Vietnam.' De jongeman heeft het uiteraard over de bombardementen. Het tafereel doet wat denken aan *Apocalypse Now*, en het absurde Vietnamgevoel. Wat echter de precieze intentie van de filmmakers was met dit shot, is niet duidelijk.

Hierna volgt een enorm snelle opeenvolging van nieuwsbeelden. Het toont verschillende iconische beelden van de jaren zestig, op een fragmentarische, chaotische, niet chronologische manier aan elkaar geplakt, begeleid van verknipte commentaarstemmen. Bijgevolg gaat alle betekenis verloren. Men ziet het beroemde beeld van Eddie Adams van de executie van een Viet Cong-strijder in Saigon, de moord op Che Guevara, de moord op Martin Luther King, de moord op Robert Kennedy, Richard Nixon die de presidentsverkiezingen wint, het bloedbad in Mexico City, de Praagse Lente, betogingen in Parijs, etc. De weinige historische context die geschetst wordt, wordt vaak gecreëerd op een oppervlakkige manier, aan de hand van iconische beelden die in het collectieve geheugen gebrand staan. Ook het doorvoeren van

de noodwetten komen aan bod, en even komt een swastika in beeld, waarna een vlag van de CDU volgt. Of het hier om een opzettelijke associatie gaat, is niet duidelijk, maar is mogelijk, wegens de *Fascismusrwurf* die de linkerzijde uitte aan het adres van de BRD en zijn vertegenwoordigers. Als de filmmakers dit werkelijk intendeerden, dan is de betekenis volledig verloren gegaan in de flitsende stroom van iconische beelden.

De volgende scène behandelt het proces tegen Ensslin, Baader, Thorwald Proll en Horst Söhnlein. Deze laatste twee worden echter niet geïdentificeerd in de film – zoals zovele RAF-leden dat ook niet zullen worden. Ensslin verklaart: ‘we deden dat uit protest tegen de onverschillige houding van mensen tegenover de genocide in Vietnam’. Opvallend is hoe het imago van Baader en Ensslin als stoere, hippe rebellen onderschreven wordt. Ook hun sex appeal wordt uitgespeeld. Hier proberen de filmmakers aan te tonen waarom destijds zo’n mythevorming bestond rond de RAF-leden. Voor een volle zaal wisselen Baader en Ensslin een zwoele blik uit, de seksuele spanning is te voelen. Baader steekt in de rechtszaal ongegeneerd een sigaar op – wat op applaus van een deel van het publiek onthaald wordt –, hij heeft een leren jas aan – zoals in elke scène. Dat een deel van het publiek applaudisseert geeft ook weer dat een deel van de West-Duitse bevolking toen enige sympathie had voor hen, het andere deel dan weer niet. Hier wordt ook voor het eerst de advocaat Horst Mahler opgevoerd. Zijn positie wordt meteen duidelijk doordat hij het opneemt voor de veroordeelden. Hij zegt tegen de rechter ‘Ik vraag me af of u de denkwijze van Baader en Ensslin kunt volgen, anders zou u uw toga afwerpen en voorgaan in de strijd.’ Op de gang houdt een linkse student achteraf een interview met de vader van Ensslin. De interviewer stelt ‘ze deed het om uw generatie te terecht te wijzen’. Hier komt erg vluchtig de context van het onverwerkte naziverleden en de *Fascismusrwurf* aan bod. Dit is echter absoluut niet duidelijk voor de kijker die hier geen achtergrond in heeft.

De volgende scène begint met Meinhof die voor haar bureau zit en een artikel typt, een motief dat door gans de film herhaald zal worden. Steeds wordt dit beeld begeleid door de stem van Meinhof die tegelijkertijd dezelfde woorden uitspreekt. Meinhof zal doorheen de film vele communiqués voorlezen, en eens ze in de cel belandt, zullen dit persoonlijke brieven worden. Na haar dood wordt het motief voortgezet door het personage van Brigitte Mohnhaupt. Dat het telkens Meinhof is die deze teksten schrijft, moet aantonen dat Meinhof de ideologische leider van de groep was. Meinhof schrijft ‘Als één steen wordt geworpen dan is het een misdrijf, als duizend stenen worden geworpen dan is het een politieke daad. Steek je één auto

in brand dan is het een misdrijf, steek je honderd auto's in brand dan is het een politieke daad. Protest is het zeggen als je ergens niet mee eens bent. Verzet is: ervoor zorgen dat de dingen waarmee je het niet eens bent niet meer voorkomen.' Dit symboliseert de overgang van protest naar verzet (en gewapende strijd) binnen de linkerzijde. Alle stukken tekst die aan bod komen in de film komen ook steeds letterlijk uit artikels en brieven die de echte Ulrike Meinhof schreef – nog een middel om de film zo 'authentiek' mogelijk te maken. Terwijl ze dit schrijft op de tikmachine kijkt ze door een geopende deur naar haar kinderen en Peter Homann. Dit symboliseert Meinhofs twijfel over haar engagement in de gewapende strijd, want dit betekent ook het achterlaten van haar kinderen.

Vervolgens wordt de ontmoeting van Ensslin en Meinhof getoond, in de vrouwengevangenis waar Ensslin haar straf uitzit voor de brandstichting in het Frankfurtse warenhuis. Opvallend is dat een gevangenissetting ook steeds gepaard gaat met valse kleuren en duisternis. Over de brandstichting en de genocide in Vietnam zegt Ensslin 'Zie het als rebellie. Deze keer kijken we niet passief toe hoe fascisme zich verspreidt. Deze keer verzetten we ons. Dat zijn we gezien onze geschiedenis verplicht.' Opnieuw een verwijzing, maar het wordt nooit expliciet gesteld door de filmmakers.

Ensslin beweert ook dat theoretisch geleuter niets zal veranderen, een persoonlijke aanval op Meinhof. Deze verhaallijn zal zich nog verder ontwikkelen: Ensslin valt Ulrike steeds opnieuw aan omdat ze niet tot actie overgaat. Uiteindelijk lijkt het er ook op dat Ensslin de doorslag gaf voor Meinhof om tot de gewapende strijd over te gaan. Of dit in werkelijkheid ook zo was, is iets wat niet vastgesteld is. Ensslin wordt hier ook voorgesteld als een hard, agressief persoon, een beeld dat zich al van in de eerste scène gevormd had, en een constante zal blijven doorheen de film. Ensslin gaat Meinhof steeds meer domineren, bijvoorbeeld wanneer zij beslist in Meinhofs plaats om haar kinderen op te geven en naar een naar een kamp voor Palestijnse wezen in Jordanië te sturen en Meinhof stilzwijgend instemt. Er wordt ook geïnsinueerd dat de constante aanvallen van Ensslin op Meinhof haar te veel worden, en mede leiden tot haar zelfmoord. Welke factoren in werkelijkheid aan de basis lagen van haar zelfmoord, is onzeker.

In de volgende twee scènes culmineert de negatieve beeldvorming over Baader en Ensslin. Baader wordt voorgesteld als een macho, een rokkenjager maar tegelijk ook vrouwenhater, een crimineel zonder ideologie, zonder diepgang, zonder politieke of sociale motivatie, een

outcast en mislukking die enkel uit is op rel schoppen, een op imago gerichte narcist die enkel geeft om de hipste zonnebril en een coole leren jas. Nergens wordt hij afgebeeld als een revolutionair. Hij is er enkel op uit dure auto's te stelen en anderen te imponeren en kleineren. Dit komt vooral tot uiting in de scène waarin de groep – Baader in een gestolen Mercedes – over de autobahn scheurt in gestolen wagens en geweren in het wilde weg afvuurt. De soundtrack hiervoor is *My generation* van *The Who*, symbolisch, want dit lied gaat over intergenerationeel conflict en het zoeken naar een plaats in de samenleving. Ook hun libertijnse opvattingen worden in de verf gezet. Een nieuweling leert Ensslin kennen terwijl ze naakt in bad een boek over Trotski zit te lezen. Hij vergezelt haar in bad, Baader wordt jaloers, waarop hij haar begint te kussen en haar borsten betast waar de jongen bij zit. Ook de overvloed aan ontblote borsten die we gedurende het verloop van de film krijgen onderstrepen deze libertijnse opvattingen. Meinhof ziet er steeds sletterig uit, met enorm veel make-up op en te korte rokjes. Ook zij draagt steeds een leren jas – telkens een andere ook, lijkt het. De leren jas is een voortdurend terugkomend motief, bijna een icoon. Aan het einde van deze scène beslist Baader Darmstadt onveilig te gaan maken. Waarop een meisje reageert dat ze niet genoeg wagens hebben. Baader antwoordt 'dan jatten we er een paar'. Het meisje moet grinniken. Hier wordt de ganse groep voorgesteld als crimineel, zonder enige normen en waarden.

Ook in de scène waarin Ensslin, Baader en Astrid Proll gevlucht zijn naar Italië nadat hun beroep afgewezen werd, maakt zich schuldig aan negatieve beeldvorming. Hier wordt ook getoond hoe Mahler praat over de vorming van de RAF. Baader zet Horst Mahler ertoe aan de portefeuille van een oudere vrouw te stelen, maar wordt zelf woedend als zijn – hoogstwaarschijnlijk gestolen – wagen gestolen wordt. Baader reageert door met stereotiepen te gooien: 'spaghettivreters' en de vrouwen te beschuldigen en uit te schelden. Ook in het trainingskamp in Jordanië zal Baader afgeschilderd worden als een racist en ongeschoolde lomperik. Het personage van Baader zal doorheen gans de film agressief zijn in zijn acties en uitspraken. Enkel aan het einde van de film, in zijn cel in Stammheim, met de dreigende mislukking van de Lufthansa-kaping zal hij voor het eerst op een normale toon praten.

Vervolgens zien we Baader en Ensslin onderduiken bij Meinhof. Ze praten over de vorming van de RAF, Meinhof twijfelt nog. Hierna volgt de arrestatie van Baader – opnieuw wordt hij gepakt terwijl hij te snel rijdt met een gestolen wagen. Er wordt overleg gepleegd over de bevrijding van Baader. Mahler, Ensslin en twee andere vrouwen stemmen in, Meinhof twijfelt

opnieuw. Na een negatieve opmerking van Ensslin verandert ze echter van mening, en bedenkt een plan. Meinhof zal als lokvogel dienen, Mahler heeft geregeld heeft dat Baader en Meinhof samen aan een boek mogen werken. Het plan is dat Meinhof tijdens de bevrijding blijft zitten en doet alsof ze verbaasd is. Peter Homann probeert Meinhof het plan uit haar hoofd te praten. Samen met Meinhof is Homann een personage dat twijfelt over de gewapende strijd. Net deze twee personages zijn de enige waarmee de kijker zich enigszins kan identificeren. Alle anderen schilderden de filmmakers af als meedogenloze criminelen. Enkel van de personen die twijfelen krijgen we de menselijk kant te zien.

De bevrijding van Baader uit het *Deutsches Zentralinstitut für soziale Fragen* volgt. Meinhof vraagt aan een van Baaders bewakers of hij getrouwd is en of hij kinderen heeft. Ook dit komt letterlijk uit het boek van Aust. Opnieuw is Meinhof het enige personage waarvan het menselijke en de morele twijfel weergegeven wordt. Twee meisjes wachten in de gang tot de leeszaal vrij komt. Hun vermomming komt erg onrealistisch over. Ze hebben bovendien korte rokjes aan en gedragen zich stoer en nonchalant. Ze helpen Ensslin en een gemaskerde man binnendringen. Personeelslid George Linke wordt neergeschoten door de man, die één gaspistool en één echt pistool in de hand had. Baader en de bevrijders ontsnappen door een raam, Meinhof kijkt in vertwijfeling naar het open raam, dat hier duidelijk geldt als metafoor. Meinhof besluit te vluchten, in de illegaliteit te verdwijnen, haar bourgeois leven definitief achter haar te laten; maar dus ook haar kinderen achter te laten. De RAF is geboren.

Even later is te zien hoe een zoekactie opgezet wordt en posters met ‘*Mordversuch*’ worden verspreid. De *wanted* posters met foto’s van de RAF-leden zullen een icoon worden doorheen de film – zoals dat ook zo in de jaren zeventig was. Telkens als een RAF-lid gearresteerd wordt, wordt bovendien de foto op de poster doorkruist, erg harde beeldspraak.

Hierna volgen enkele scènes van het trainingskamp dat enkele RAF-leden volgden bij een Palestijnse bevrijdingsbeweging in Jordanië. Veel brengt dit niet bij aan de historische kennis, maar is opnieuw een uitgelezen gelegenheid om Baader verder te stereotyperen, ditmaal als racist (uitspraken als ‘Ali Baba’ en ‘geitenneuker’), wat toch opmerkelijk is, aangezien de RAF de internationale revolutie predikt. Bij een oefening komt het personage van Baader over als niet geëngageerd, hij geeft op, rebelleert. De RAF-leden hebben geen respect voor de Palestijnen – hoewel het hun ‘kameraden’ zijn in de internationale strijd – en zonnen bijvoorbeeld naakt waar de islamieten bij zijn, of schieten hun schaarse munitie op. Opnieuw

vertegenwoordigt Homann de twijfel in de groep over de gewapende strijd, maar ditmaal twijfelt Ulrike niet mee met hem, ze is vastbesloten en overtuigd van de zaak. Peter Homann wordt vanaf nu ook beschouwd als een verrader omdat hij de wapens niet wil opnemen, en er worden plannen gesmeed om het uit de weg te ruimen. We zien hier een radicalisering van de denkbeelden van de groep. Alle morele principes worden overboord gegooid, ze worden gewetenloos, zelfs hun 'eigen' mensen betekenen niets meer. De Palestijnse terroristen geven meer om Homann dan zijn eigen 'vrienden'. Een van de Palestijnse leiders vertelt de RAF-leden dat hij hen voorlopig nog niet kan helpen met de strijd in Duitsland, vervolgens noemt Baader hem een 'eikel'. De filmmakers schetsen hier het beeld dat de RAF toch niet zo begaan was met de internationale revolutie en solidariteit als ze lieten uitschijnen, en vooral in eigenbelang handelden.

Na het trainingskamp volgt opnieuw een snelle aaneenschakeling van gebeurtenissen, weergegeven door een montage van archiefbeelden en fictiebeelden en begeleid door Meinhof die communiqués voorleest en de stemmen van nieuwslezers: bankovervallen, Stefan Aust die Ulrike Meinhofs kinderen gaat redden uit Sicilië, diefstal van paspoorten, brandstichting, autodiefstal, mensen die getuigen. Vanaf hier wordt alles een draaikolk van gebeurtenissen, erg chaotisch, en ondersteund door een snelle, flitsende montage. De nadruk komt te liggen op actie en enige schets van context verdwijnt. Er volgen vuurgevechten tussen RAF-leden en politie, en vervolgens ook arrestaties. Erg symbolisch worden ook één voor één de foto's van de RAF-leden op de posters doorkruist. Er is sprake van een enorme condensatie van heel veel feiten in een korte tijdsspanne. Terloops wordt ook een fragment getoond waarop enkele burgers gevraagd worden of ze leden van de *Baader-Meinhof groep* onderdak zouden verschaffen, een opiniepeiling die werkelijk plaatsgevonden heeft. Een vrouw antwoordt 'ik wel'. Steeds meer hoofden worden doorkruist, en ondertussen worden ook processen gehouden.

Vanaf hier wordt ook Horst Herold, het hoofd van de *Bundeskriminalamt*, steeds meer in beeld gebracht. Hij representeert de West-Duitse staat. Het wordt nogmaals herhaald: 'Volgens onderzoek sympathiseert een kwart van de Duitsers onder de dertig met de RAF, dat zijn bijna 7 miljoen mensen.' Nogmaals wijzen de filmmakers erop dat de RAF destijds wel op wat sympathie kon rekenen. Horst Herold wordt bijna altijd afgebeeld aan het werk in zijn kantoor. De sfeer hier is veel rustiger, de montage is trager en ook de camerastandpunten wisselen minder. Er wordt een rustig, evenwichtig beeld gecreëerd. Herold wordt voorgesteld

als een wijs man, die de motivaties van de groep doorgrond heeft, en niet enkel de terroristen wil bestrijden maar ook de sociale problemen die de basis voor hun ontevredenheid vormen wil wegnemen. Het is ironisch dat dit personage wel de motivaties begrijpt, terwijl die voor de kijker veel minder duidelijk gemaakt worden. Herold maakt steeds een grondige analyse. Toch zijn hier terug enkele elementen van stereotypering te vinden: het pak, de das, de zware bril. Ook het feit dat hij kreeftensoep eet terwijl hij een tactiek bespreekt om de RAF-leden op te sporen. Aanvankelijk is deze tactiek nog erg ‘braaf’ en vreedevol, men wil de gegevens van huurders die contant betalen nagaan. Harde maatregelen zullen pas later komen, met de escalatie van het geweld. Het is opmerkelijk dat in de film de analyse van de maatschappelijke situatie gebeurt vanuit de staat en niet door de terroristen die menen dat zij de sleutel tot verandering zijn. In tegenstelling tot aan het begin van de film is de beeldvorming over de staat nu veel positiever, en wordt die tegenover een negatievere beeldvorming van de linkerzijde geplaatst. Hieruit blijkt toch dat de filmmakers geen sympathisanten van de RAF waren en de kant van de staat kozen, maar bovendien ook de reactie van de staat als weldoordacht, gegrond en adequaat – en niet repressief – beoordeelden. Het is inderdaad zo dat de RAF na een bepaalde tijd enkel op zichzelf ging focussen – vooral toen de leiders in de gevangenis terecht kwamen – en voeling met de realiteit ging verliezen, de *Realitätsverlust*. Maar aanvankelijk waren hun acties wel politiek gemotiveerd, zoals bleek uit de keuze van hun doelen en hun legitimatie in politieke termen. In de film vindt dit proces al veel vroeger plaats dan destijds in de jaren zeventig.

Na de dood van het RAF-lid Petra Schelm in de jaren zeventig werd een erg bloederige foto van haar verspreid in de pers. In de film is deze persfoto echter niet te zien, en ook de weergave van haar dood in de film is niet erg bloederig. De dood van Buback daarentegen, of de aanslagen op de militaire basissen zijn dat dan weer wel. Mogelijk wilden de filmmakers terug het effect van de jaren zeventig – een golf van verontwaardiging en sympathie voor de RAF – vermijden.

Hoewel de terroristen eerder – bijvoorbeeld de situatie met Peter Homann – afgeschilderd werden als meedogenloos, tonen ze toch diepe emoties bij de dood van Petra Schelm. Hun reactie op deze gebeurtenis toont aan hoe de perceptie van de RAF steeds meer vertroebelde en steeds meer gebeurtenissen verkeerd begon te interpreteren. Zo zegt Ensslin bijvoorbeeld ‘In koelen bloede afgeschoten. Dat zijn vast hun bevelen. Ze jagen op ons.’ Dit terwijl het historisch discours, en ook de film, zegt dat Schelm eerst op de agenten schoot. De

gebeurtenis en de verhitte reactie van de RAF-leden hierop symboliseert een radicalisering. Niet lang daarna zouden zij dan ook aan hun ‘Meioffensief’ beginnen. Één RAF-lid roept ‘we moeten hun helikopters opblazen en hun bureaus in brand steken’. Meinhof reageert hierop dat dit haaks op hun hoofddoel staat. De man reageert echter: ‘rot op met je hoofddoel’. In deze scène wordt niet enkel een radicalisering gesymboliseerd, maar ook het verdwijnen van de politieke motivering en een overgang naar wraakacties. Meinhof probeert de groep nog te overtuigen dat ze fouten gemaakt hebben, en dat men niet op wraak moet overgaan maar bij het hoofddoel moet blijven. Het symboliseert een twist binnen de groep tussen voor- en tegenstanders van meer gewelddadige acties.

Opnieuw leest Meinhof een communiqué voor dat zij geschreven heeft, over de ‘genocide in Vietnam’. Het lijkt alsof zij binnen de groep de enige is die nog om ideologie en het verwezenlijken van politieke en sociale doelen geeft. Tegelijk worden beelden getoond van de RAF-aanslagen op de Amerikaanse legerbasissen in Duitsland. Opnieuw kloppen de ‘feiten’ en de chronologie. De beelden roepen analogieën op met de beelden van Vietnam. Alles is erg bloederig, met afgerukte ledematen, verbrande huid, overal slachtoffers verspreid over de grond, etc. Van één soldaat wordt zijn halsslagader geraakt, waarna bloed op een poster spuit waar het woord ‘dictators’ op te lezen staat. Ook de klankband doet denken aan Vietnam: explosies, chaos en roepende soldaten.

Vervolgens gaat de maelstrom verder: flitsende fragmenten van de dood van enkele politieagenten, aanslagen op politiekantoren (waaronder die van het *Kommando Petra Schelm*), beelden van de zoektocht naar de voortvluchtige RAF-leden: beelden van computers, vingerafdrukken, het *Bundeskriminalamt*, etc., Baader en anderen die bommen maken, de aanslag op Buddenberg, politiepatrouilles, controleposten, de aanslag op het Springerkantoor ... Een chaos van fictie, actualiteitsbeelden en krantenkoppen, vergezeld van een overvolle klankband met nieuwslezers en muziek bovenop elkaar, alles aan elkaar geplakt door een snelle montage, doet de kijker alle overzicht verliezen.

Horst Herold wil voor één dag de ganze West-Duitse politiemacht onder het commando van de Bundeskriminalamt zetten. De grenzen worden afgesloten en de ganze BRD wordt binnenstebuiten gekeerd. We zien authentieke nieuwsbeelden – deze enorme actie heeft inderdaad werkelijk plaatsgevonden, en zou leiden tot de ontdekking van Baader, Raspe en Meins. Het drietal komt aan bij een garage die ze gebruiken om explosieven te maken.

Opnieuw rijden ze met een dure auto. Een buur gluurt door het raam wanneer de mannen aankomen, en even later verschijnt de politie. Dit insinueert dat gewone burgers informatie doorspeelden over RAF-leden, wat tot hun arrestatie leidde. Verschillende arrestaties zijn inderdaad zo gebeurd, ook die van Baader, Raspe en Meins. Opnieuw kloppen de feiten met het gangbare historisch discours. Zelfs de haren van Baader zijn blond gekleurd, zoals op de originele foto's ook te zien is. Er wordt een tank ingezet en de garage waar de mannen zich verschuilen wordt doorzeefd met kogels. Een uitgevonden detail is dat Baader zelfs in het heetst van de strijd een sigaret opsteekt. De politie gooit traangas. Opnieuw gluren de burens, een kind neemt zelfs foto's. Dit komt echter erg onrealistisch over omdat het meisje het fototoestel niet richt op het gebeuren beneden en ook het rolletje niet doordraait. Er wordt echter nogmaals verwezen naar de foto's die bestaan van het originele gebeuren, genomen vanuit een appartementsgebouw. Die zijn echter erg onduidelijk. Baader wordt in het been geschoten door een scherpschutter die binnengegaan is in een appartement. Vervolgens zien we het beeld van de halfnaakte Holger Meins die naar buiten geëscorteerd wordt. Waarom Meins halfnaakt was, wordt echter niet geduid. Ook dit beeld is bijna identiek aan de authentieke persfoto, hier wel wat gedramatiseerd. In deze scène zijn de gebeurtenissen van die dag echter wel erg gecondenseerd, in werkelijkheid duurde de arrestatie van de mannen bijna een ganse dag¹, terwijl alles hier erg snel lijkt te gaan. Dit doet echter geen afbreuk aan de 'historische waarheid'.

Een ander terugkeren motief doorheen de film is het tonen van mensen die uit het raam gluren naar de gebeurtenissen die aan de gang zijn. Zo gebeurt dit hier bij de arrestatie van Raspe, Baader en Meins, maar bijvoorbeeld ook bij de dood van Ohnesorg. Vaak zijn het vrouwen en kinderen. Bij de scène waarin Ohnesorg sterft kijkt een oma met haar kleinkinderen geschokt toe vanuit haar raam. De uitdrukking van de vrouw kan geïnterpreteerd worden als een moreel oordeel dat politie hier in de fout was. Ruimer kan het gluren uit het raam geïnterpreteerd worden als een symbool voor de angst die leefde onder de bevolking. Vanuit hun 'veilige' huis keek het gewone volk toe op de confrontatie tussen de staat en de linkerrand. De gewone burger werd gedwongen machteloos toe te kijken.

Vervolgens wordt een scène uitgevonden. We bevinden ons op het politiebureau waar Holger Meins naartoe gebracht is. Politieagenten staan in een kring rond Meins en intimideren hem,

¹ S. Aust, *op. cit.*, pp. 214-219.

hij zit halfnaakt op de grond, ze schuiven een geweer in zijn richting, ‘zo, grote terrorist, schiet dan’. Meins lacht de politieagenten uit en schopt het geweer weg. De agenten beginnen Meins te slaan, ze nemen wraak voor de dood van hun collega’s: ‘dit is voor Norbert, en voor Heinz ...’ Een politieagent die zich in het kantoor aanpalend aan de verhoorkamer bevindt, sluit de rolluiken en laat hen begaan. Deze scène symboliseert de frustratie van de politiemacht, maar ook de overgang naar een hardere repressie.

Vervolgens worden ook Ensslin en Meinhof gearresteerd. Ensslin wordt gearresteerd terwijl ze kleren past in een boetiek. Ook dit is ironisch, aangezien de RAF streed tegen de bourgeois consumptiecultuur. Mogelijk was zij niet echt kleren aan het passen maar aan het schuilen in het pashokje. Hoe dan ook, het past in deze film binnen het beeld van de ‘hippe rebel’ dat van Ensslin en Baader gevormd wordt. Meinhof zakt ineen en huilt bij haar arrestatie. Zo is ze ook te zien op de persfoto. Opnieuw is aandacht besteed aan de details: ook het haar van het personage is kortgeknipt, net als te zien is op de foto’s van Meinhofs arrestatie in 1972. Nu zijn alle kopstukken gearresteerd, en vanaf nu zullen de RAF-kopstukken enkel nog te zien zijn in hun cel en in de rechtszaal.

Wanneer de gevangenen samen komen te zitten in Stammheim vertraagt het tempo van de film terug wat. Er wordt vanaf nu veel aandacht besteed aan de escalatie van het interne conflict, hoofdzakelijk de strijd tussen Ensslin en Meinhof.

De film toont hoe Meinhof zich in de vrouwengevangenis in isolatie bevond. Eens in Stammheim worden de gevangenen echter niet getoond in geïsoleerde opsluiting. Een groot stuk van de verdere strijd van de RAF na de opsluiting van de kopstukken ging echter net om de vermeende ‘isolatiemarteling’ die de gevangenen ondergingen. De filmmakers stellen zich duidelijk vragen bij de beschuldigingen die de RAF destijds uitten. We zien hoe de gevangenen in de rechtszaal steeds opnieuw menen dat zij zich in eenzaam isolement bevinden, terwijl vervolgens getoond wordt dat ze in Stammheim samen zitten in de gang of in elkaars cel. Aanvankelijk worden ze in de film elk apart in hun cel getoond, maar ook hier is geen aanduiding van ‘martelpraktijken’. Er is echter wel bewijs van dergelijke praktijken van ‘isolatiemarteling’, extreme controle en sensorische deprivatie, maar het wordt sterk betwijfeld of deze praktijken een constante vormden – ze zouden eerder een uitzondering geweest zijn. In de film worden de gevangenen pas na ontvoering van Schleyer in isolatie geplaatst – wat bekend staat als de *Kontaktsperre*.

De gevangenen verklaren dat ze in hongerstaking gaan en eisen een betere behandeling in de gevangenis. Even later wordt getoond hoe Holger Meins – ondertussen met lange baard – onder dwang gevoed wordt. Dit was destijds voorwerp van controverse. Het voeden onder dwang wordt hier erg brutaal in beeld gebracht. Waarschijnlijk wilden de filmmakers zo aantonen waarom sommigen destijds terug sympathie kregen voor de opgesloten RAF-leden. De nieuwe sympathie en het protest tegen de isolatie van de gevangenen wordt geïllustreerd door een archiefbeeld van graffiti op een muur van een gevangenis – waarschijnlijk Stammheim – die luidt ‘weg met de eenzame opsluiting’. Er wordt getoond hoe gevangenen geheime briefjes uitwisselden via advocaten – wat een insinuatie is dat er mogelijk toch sprake was van isolatie, anders is een dergelijk systeem niet nodig. De laatste uren van Meins worden getoond. Hij is erg verzwakt, en moet voor zijn ontmoeting met zijn advocaat op een brancard binnen gedragen worden. Hij beweegt niet meer en kan niet meer dan stilletjes fluisteren. Hij fluistert in het oor van zijn advocaat: ‘Wat die zwijnen ook beweren, geloof die moordenaars niet.’ Er is geen bewijs dat Meins dit werkelijk gezegd heeft. De uitspraak symboliseert waarschijnlijk de polemiek die ontstond naar aanleiding van zijn dood, en de beschuldigingen die geuit werden dat Meins vermoord werd door de staat. Ook de alomtegenwoordige sigaret is hier aanwezig. Meins is op sterven na dood maar wil toch nog een sigaret; dit is een uitvinding maar past binnen de rebelse en zelfdestructieve beeldvorming. De twijfel rond de dood van Meins wordt nog aangewakkerd doordat zijn advocaat om een arts vraagt, omdat hij vreest dat Meins gaat sterven, maar de cipier niet wil meewerken. De dood van Meins wordt niet getoond, wat dus nog ruimte laat voor twijfel. De aankondiging dat Meins overleden is, wordt verteld door een nieuwslezer. De klank is bovenop beelden van von Drenkmann geplakt.

Het verhaal ontardt opnieuw in een geweldspiraal. Terug worden vele gebeurtenissen aan elkaar geregen door middel van een snelle montage. We zien bloemenbezorgers die von Drenkmann neerschieten. Terwijl de nieuwsbeelden uitgezonden worden zien we Meinhof in haar cel. Ze schrijft: ‘We vieren zijn dood. De actie moest aantonen dat elke politieagent en advocaat op elk moment verantwoordelijk geacht kan worden.’ Naast de televisie in Meinhofs cel hangt een foto van haar dochters. Op de foto hebben ze de leeftijd waarop Meinhof hen achterliet.

Op de begrafenis van Meins wordt Brigitte Mohnhaupt geïntroduceerd. Zij zou de leider van de tweede generatie worden; en ook de plaats van Meinhof in de film innemen als ideoloog, als vrouw die 's avonds achter haar typemachine met een sigaret in de mond onder slecht verlichte omstandigheden communiqués schrijft. Opvallend is dat Mohnhaupt pas op het einde van de film geïdentificeerd wordt, en vele anderen al helemaal niet. De eerste generatie kreeg nog een gezicht, de tweede generatie worden weergegeven als naamloze terroristen. We zien Rudi Dutschke op de begrafenis – pas nu wordt duidelijk dat hij niet overleden is na de aanslag –, hij spreekt de legendarische woorden ‘Holger, den Kampf geht weiter’ uit. Opnieuw is voor de reconstructie van deze gebeurtenis vertrouwd op de originele persfoto's – Dutschke met vuist in de lucht op het graf van Meins.

Op het bureau van de *Bundeskriminalamt* wordt het proces van Stammheim besproken, dat vier weken later zal beginnen. Herold windt zich op over het feit dat verschillende RAF-leden, zowel mannen als vrouwen, samen op de zevende verdieping van de gevangenis zitten. Dat waren hun eisen voor medewerking aan het proces. Een medewerker zegt: ‘*Bundeskriminalamt*-agenten kunnen de communicatie tussen de groepsleden afluisteren.’ Het woord ‘kunnen’ is hier cruciaal. Er wordt niet expliciet gezegd of dit ook werkelijk gedaan werd. Over het afluisteren van de gevangenen bestaat namelijk nog steeds twijfel en historisch debat. Door het woord ‘kunnen’ blijft de historische twijfel bewaard.

Een van de volgende scènes toont de gijzeling van de Duitse ambassade in Stockholm. Deze scène is erg spectaculair en gewelddadig. De gevangenen volgen de gebeurtenissen vanuit hun cel in Stammheim op tv. Nogmaals een insinuatie dat ze toch niet in eenzame isolatie verbleven. Ze zouden in realiteit echter ook tv's gehad hebben. Baader sticht brand in zijn cel, een uitvinding, waarvan de betekenis onduidelijk is. De gijzelnemers dreigen ermee elk uur een gijzelaar om te brengen en het gebouw op te blazen indien het bestormd wordt. De politie valt binnen, en omdat die zich niet wil terugtrekken wordt een gijzelaar in koelen bloede neergeschoten. De brutaliteit van de nieuwe generatie wordt duidelijk aangetoond. Hierna volgt een shot van een nieuwslezer die zich voor de ambassade bevindt, waarna een ontploffing volgt. Het lijkt een authentiek beeld te zijn, maar dit is niet helemaal duidelijk. Ensslin en Baader volgen het nieuws vanuit hun cel, Baader reageert hierop met ‘wat een kut-operatie’. Deze uitspraak toont de twijfel rond het feit of de RAF-kopstukken al dan niet akkoord gingen met de werkwijze van de tweede generatie.

Wanneer een gewonde terrorist na de mislukte gijzelactie wordt overgebracht naar Stammheim, verliest Horst Herold voor het eerst zijn kalmte. De gevangenis is niet uitgerust voor zwaargewonden, en hij vreest dat als hij sterft – dat zou al de tweede RAF-gevangene zijn, na Meins – de RAF ‘onsterfelijkheid’ verleend wordt. Dit verwijst terug naar de beeldvorming van RAF en aanhangers na de dood van Meins van de ‘repressieve, moordende staat’. Wanneer nog een dode zou sterven in gevangenschap, zou waarschijnlijk opnieuw de beschuldiging van moord geuit worden, en hiermee zou het martelaarschap van RAF-leden nog groeien. De man overleed inderdaad en zou ook ingezet worden in de lastercampagne tegen de staat.

Op het proces in Stammheim werken de gevangen, ondanks hun belofte, tegen. Ze beweren dat ze zich niet kunnen verdedigen en dus niet willen meewerken. Meinhof meent steeds niet in staat te zijn terecht te staan. Er wordt gefocust op het escalerende conflict tussen Meinhof en de rest van de groep – vooral met Ensslin. Ensslin vertelt Meinhof dat ze de doodssteek voor de RAF is. Persoonlijke brieven van Meinhof worden voorgelezen, waarin staat dat ze het niet meer aan kan. Meinhof krijgt een flashback over de ontploffing in het Springerkantoor. De woordenwisselingen tussen de vrouwen zijn gebaseerd op briefwisseling tussen de groepsleden.¹ Ensslin beschrijft ook dat Meinhof gek aan het worden is, en er worden beelden getoond van een hysterisch lachende Meinhof. Dit is niet gebaseerd op historische feiten maar een uitvinding. Het schetst echter een verkeerd beeld, Ulrike was niet werkelijk gek aan het worden, maar steeds depressiever. Ze vond de strijd met de rest van de groep ondraaglijk. In de film lijkt het alsof Ensslins aanvallen op Meinhof aan de basis liggen van haar groeiende depressiviteit en haar uiteindelijke zelfmoord. Hoewel Meinhofs dood niet getoond wordt, wordt hier toch geïnsinueerd dat ze zelfmoord gepleegd heeft. Het conflict met de groep, de aanvallen van Ensslin, het uiteindelijke verbreken van de solidariteit door Ensslin die Meinhofs aanslag op het Springerkantoor afkeurt, ... Alles lijkt erop te wijzen dat ze het niet meer aan kon en zichzelf van het leven beroofd heeft. Alhoewel velen het er vandaag over eens zijn dat Meinhofs dood zelfmoord was, is het feit dat Meinhofs dood niet getoond wordt een goeie oplossing. Het laat namelijk nog plaats voor de historische twijfel rond het gebeuren, ook al is die ondertussen grotendeels verdwenen. Er worden nieuwsbeelden getoond van de protesten tegen Meinhofs dood, en er is ook onrust in de

¹ S. Aust, *op. cit.*, p. 321.

rechtszaal van Stammheim. Raspe verklaart in rechtszaal dat ze menen dat Meinhof geëxecuteerd is geworden, net als Meins en Hausner.

Vervolgens worden ook Mohnhaupt en twee andere gevangenen naar Stammheim overgebracht. Opnieuw is Herold woedend. Mohnhaupt zou zeven maanden later vrij komen, en hij is ervan overtuigd dat ze samen nieuwe plannen gaan maken. Mohnhaupt komt vrij en gaat inderdaad meteen terug naar de groep. Ze wil de RAF-gevangenen bevrijden voor ze 'eindigen als Meins en Meinhof'. 'Charlie', een nieuwkomer, vertelt dat hij en anderen een Boeing 747 willen kapen en over Bonn laten cirkelen om de vrijlating te eisen. Later komt echter een Palestijnse verzetsleider met dit idee op de proppen, het lijkt niet te kloppen. Mohnhaupt wil echter geen acties tegen de bevolking zegt ze, 'we concentreren ons op de twee ontvoeringen'. Dit staat in schril contrast met de bloederige acties die al snel zouden volgen, maar insinueert wel dat er reeds plannen waren – dus inderdaad in de gevangenis gesmeed in overleg met de anderen. Of de opgesloten RAF-leden de daaropvolgende acties mee gepland hadden, is echter niet zeker. Mohnhaupt vertelt Charlie dat de Stammheimers wapens nodig hebben, want 'als de bevrijdingspoging mislukt dan hebben ze tenminste zelf de keuze'. Hiermee wordt dus expliciet gesteld dat de RAF-leden zelfmoord gepleegd hebben – terwijl dit nog steeds door sommigen betwist wordt. De film neemt dus duidelijk stelling in het debat, en neemt de opvattingen van Aust ook hier over.

Er volgt opnieuw een aaneenschakeling van gewelddadige acties, ditmaal nog brutaler dan voorheen. Vanaf nu neemt Mohnhaupt de plaats van Meinhof in. Zij schrijft nu de communiqués en wordt de vertelstem. De eerste actie die zij legitimeert is die van *Kommando Ulrike Meinhof* die op 7 april 1977 openbaar aanklager Siegfried Buback geëxecuteerd heeft. Ze achtten hem namelijk verantwoordelijk voor de 'moorden' op Meins, Hausner en Meinhof. De scène die volgt is een van de meest brutale uit de hele film. Twee personen op een motor stoppen naast de auto van Buback die halt hield voor een rood licht, en schieten in koelen bloede alle inzittenden neer. Opnieuw zijn persbeelden gebruikt als basis voor de reconstructie van de gebeurtenis, en opnieuw is alles minitieuus in scène gezet. Ook details als het gegeven dat de auto nog even doorreed en op een paaltje tot stilstand kwam komen letterlijk uit het boek van Aust.

Hierna volgt een scène in het kantoor van Herold. Hij bekijkt de foto's van de moord op Buback. Zijn medewerker vraagt zich af waarom steeds nieuwe terreureenheden boven komen

drijven, wat hen motiveert. Herold antwoordt: 'een mythe'. De filmmakers benadrukken zo nogmaals de mythe die rond de RAF-leden is ontstaan.

Vervolgens zien we hoe Mohnhaupt en 'Charlie' een wapen in de map van een advocaat verstopten. De advocaat smokkelt de map binnen en wisselt die op het proces met de map van Baader. Hiermee wordt de insinuatie van zelfmoord nogmaals bevestigd, ook de middelen zijn nu aanwezig. Vervolgens zien we een nieuwe brutale moord, die op Ponto. Drie jonge mensen, waaronder Susanne Albrecht en Brigitte Mohnhaupt, komen aan bij het huis van Ponto, ze zijn deftig gekleed en hebben bloemen bij. Dit visuele element doet denken aan de moord op von Drenkmann. Albrecht blijkt Ponto te kennen. Wanneer hij zich verzet tegen zijn gijzelneming jaagt Mohnhaupt in koelen bloede vijf kogels door zijn lichaam.

De film toont hoe Albrecht in de auto hysterisch wordt en schreeuwde dat ze dit niet gewild had. Ze roept: 'Hoe moet ik dit mijn ouders uitleggen?' Wat ironisch is, omdat de ouders net de generatie zijn die de RAF beschuldigt van medeplichtigheid aan fascistische misdaden. Ze hadden afgesproken geen vuurwapens te gebruiken maar hem neer te slaan als hij verzet bood. Ze wil de verklaring ook niet ondertekenen en probeert zelfs uit een rijdende auto te springen. Later horen we een communiqué dat ondertekend is met haar naam. Deze scène van een hysterische Albrecht in de auto is uitgevonden. Mogelijk wilden de filmmakers hiermee aanduiden dat er binnen de groep steeds meer twijfel ontstond over de werkwijze. Anderzijds is het uiteraard ook mogelijk dat deze dramatisering enkel uit was op een sensatie-effect.

We zien hoe het plan voor de ontvoering van Schleyer besproken wordt. Er wordt reeds op voorhand besproken dat zijn bewakers moeten neergeschoten worden, dit was dus geen impulsieve actie – zoals ook zou blijken uit getuigenissen. Opnieuw ontstaat discussie in de groep, niet iedereen gaat akkoord met deze werkwijze. We zien hoe Schleyers wagen wordt klemgereden, en de wagen achter hem, waarin zijn bewakingsagenten zich bevinden, rijdt op hen in. Een vrouw haalt een geweer uit een kindwagen en begint te schieten – een luguber beeld. De chauffeur en de bewakingsagenten worden doorzeefd met kogels. Het is een wervelende actiescène, maar uit de persfoto's blijkt de ravage even groot te zijn. Ook de originele nieuwsbeelden van de brutale aanval worden getoond. De tweede generatie wordt nog veel brutaler voorgesteld dan de eerste generatie. In retrospect blijkt de eerste generatie toch nog wat morele principes gehad te hebben. Dat verklaart Baader ook zelf in de film, tegen een hoge ambtenaar, na de kaping van het Lufthansa-vliegtuig.

Er wordt getoond hoe de *Kontaktsperre* in zijn werk ging: celdeuren worden afgesloten met beklede planken zodat communicatie tussen de gevangenen niet meer mogelijk was, het licht gaat uit in de cellen, tv's en radio's werden afgenomen. Baader roept naar de cipiers 'nu hebben jullie een groot probleem!' Of dit moet geïnterpreteerd worden als een veroordeling van de actie, of als een waarschuwing voor de regering, is niet duidelijk. We zien hoe Schleyer behandeld wordt: hij wordt in een kast gestopt, met zijn handen aan de muur geboeid en een ondoorzichtige bril op. Het vormt zelfs een contrast met de situatie van de gevangenen in Stammheim. Ook de manier waarop Schleyer naar een andere schuilplek vervoerd wordt, in een rieten mand, is onmenselijk. Een origineel nieuwsbeeld verklaart dat 'de ganse bevolking tegen het terrorisme is', wat weergeeft hoe ontzet de Duitse maatschappij was na de brutale actie.

Een laatste hoofdstuk in de film wordt ingezet. RAF-leden reizen naar het Midden-Oosten en ontmoeten daar de leider van een Palestijnse bevrijdingsbeweging – dit komt men echter enkel te weten via het opschrift 'PLFP' die te zien is op een vlag aan de muur op de achtergrond, dat bovendien maar erg vluchtig te zien is. De PLFP stelt twee opties voor: De Duitse ambassade in Koeweit bezetten of een Lufthansa-vliegtuig kapen – 'de keus is aan jullie', zegt de PLFP-leider. Bij het volgende shot wordt hun keuze meteen duidelijk: we zien een Lufthansa vliegtuig in de lucht, waarna meteen overgeschakeld wordt op een originele nieuwsuitzending die vertelt dat die avond een Lufthansa-toestel gekaapt is, dat onderweg was van Palma de Mallorca naar Frankfurt, met 86 passagiers aan boord. Er wordt constant geknipt tussen originele beelden van het vliegtuig dat aan de grond staat, originele nieuwsbeelden en fictiebeelden. De nieuwssysteem maakt ons duidelijk dat de kaping bedoeld is om de eisen van Schleyers ontvoerders kracht bij te zetten.

Hoewel het omstreden is dat een dergelijk systeem werkelijk bestond, wordt getoond hoe de gevangenen in Stammheim toch het nieuws kunnen volgen via een geïmproviseerd communicatiesysteem. Raspe heeft een kleine radio en kan die via kabels in het intercomsysteem aan de anderen laten horen. Wanneer de gevangenen horen dat de uitwisseling in Aden mislukt is, raken ze in paniek. Ensslin zegt tegen Baader: 'baby, dit loopt totaal uit de hand'. Baader spreekt in Stammheim met een hoge ambtenaar – de vertegenwoordiger van staatssecretaris Schüler. Hij meent dat het te laat is om de gebeurtenissen te beïnvloeden, maar wou zeggen dat zij, de eerste generatie RAF, daden tegen

burgers nooit toegestaan zouden hebben'. Hij vertelt ook: 'de bondsregering moet zich realiseren dat de tweede en derde generatie van de RAF wreder zijn'. Dat net Baader, de grootste relschopper van de eerste generatie, deze uitspraken doet is veelbetekenend. Waarschijnlijk wilden de filmmakers de wreedheid van de volgende generaties in de verf zetten door dit gesprek in de film op te nemen.¹ Het is ook opvallend dat Baader doorheen gans de film altijd een agressieve toon aangenomen heeft, en hier, met het nakende einde van zijn leven in zicht, voor het eerst op een normale manier en rustige toon praat. Het gesprek tussen Ensslin en de twee kapelaans zaait dan weer twijfel over de zelfmoorden. Ze vertelt hen dat ze geliquideerd zal worden, maar voegt toe: 'Niet iemand van hier, het komt van buitenaf. Als we hier niet uitkomen gebeuren er vreselijke dingen.' Dit insinueert dan weer moord.

De ochtend na de raid op de gekaapte Boeing wordt in Stammheim Raspe op zijn bed gevonden met een schotwonde in zijn hoofd, Möller op haar bed met steekwonden in de borst, Baader op de grond van zijn cel met een schotwonde in het hoofd, en Ensslin opgehangen achter haar gordijn. Opnieuw zijn de foto's van het werkelijke gebeuren aandachtig bestudeerd. De manier waarop ze gestorven zijn wordt niet in beeld gebracht, maar het feit dat ze gevonden worden door de cipiers insinueert dat ze dit aan zichzelf hebben toegebracht. De twijfel die daarnet gezaaid was, wordt terug weggenomen.

Ten slotte zien we een Arabisch interieur; de resterende RAF-leden zijn gevlucht. Er woedt een discussie over de doden in Stammheim. Albrecht roept dat ze vermoord zijn, maar Mohnhaupt neemt de twijfel weg. Ze verklaart dat ze tot op het laatste moment over hun eigen lot hebben beschikt, en zegt 'Zij hebben dit gedaan, het is hen niet aangedaan.' Vervolgens stelt Albrecht haar de vraag 'en Ulrike?', waarop Mohnhaupt antwoordt: 'zij ook'. Meteen nemen de filmmakers ook de twijfel rond Meinhofs dood weg. Mohnhaupt voegt nog toe: 'Jullie hebben ze niet gekend, beschouw ze dus ook niet als iets wat ze nooit waren.' Dit kan geïnterpreteerd worden als een impliciete boodschap aan de kijker dat de mythe rond de RAF moet doorbroken worden. De camera verplaatst zich door een raam, het beeld wordt wit. Er volgt een fade-in naar een beeld van een bos. Een auto rijdt door het bos en stopt. Het gebeuren wordt van veraf gefilm, door de bomen heen, ze belemmeren het zicht. Dit is een handig trucje van de filmmakers, omdat het zicht belemmerd wordt door de bomen,

¹ aust, pp. 507-508

moet ook niet getoond worden wie Schleyer neerschiet – dat is namelijk ook nog steeds niet geweten. We zien een lichaam uit de koffer van een auto gehaald worden, schoten worden gelost, het hoofd van Schleyer valt neer op een bebladerde bosgrond.

De film is ten einde.

Bij de aftiteling is Bob Dylans *Blowin' in the Wind* te horen, een lied dat geassocieerd wordt met de jaren zestig, met de Vietnamoorlog, en de burgerrechten- en vredesbeweging. Net als het lied tijdens de openingsscène is dit uiteraard niet zomaar gekozen. Ook op het tuinfeest aan het begin van de film, waar Meinhof en enkele andere gegoede burgers aan het dansen zijn, werd opzettelijk voor Amerikaanse rock 'n' roll muziek gekozen. Desondanks speelt muziek verder geen belangrijke rol in de film, terwijl muziek toch een belangrijk onderdeel uitmaakte voor de studentenbeweging van de jaren zestig, en ook nog in de jaren zeventig, als expressie- en communicatiemiddel. Verder dan de twee weldoordachte nummers aan het begin en eind van de film gaan de filmmakers niet. Voor de rest wordt de soundtrack hoofdzakelijk gevuld door onheilspellende muziek die steeds te horen is tijdens de actiescènes.

Er is sprake van een enorm snelle montage in het grootste gedeelte van de film. De film start met een normaal tempo, dat goed te volgen valt voor de kijker. Maar al gauw vervalt alles in een razendsnelle en fragmentarische opsomming van gebeurtenissen. Vanaf de arrestatie van de kopstukken en de opsluiting in de gevangenis wordt het tempo echter weer trager, waarna er opnieuw een draaikolk van gebeurtenissen zit aan te komen, met de opkomst van de tweede generatie, en het sluitstuk van de *Duitse Herfst*. Deze verschillende golven in het ritme van de film worden steeds ondersteund door de montage, die afwisselt tussen een erg snelle en verknipte montage, en een veel tragere montage die rust uitstraalt. Ook de scènes die Horst Herold van het *Bundeskriminalamt* weergeven worden gekenmerkt door een tragere montage. Dit is zeker geen toevalligheid, zoals het tragere tempo in Stammheim contemplatie en de verveling en eenzaamheid van (geïsoleerde) opsluiting moet weergeven, moet het bij Horst Herold kalmte, evenwicht en wijsheid weerspiegelen.

Een element dat samengaat met de snelle montage, is de enorm snelle afwisseling van verschillende gezichtspunten en camerastandpunten. Dit staat in functie van het weergeven van het klimaat van spanning, angst, en chaos dat gepaard gaat met terrorisme, maar zorgt voor een erg fragmentarisch en onoverzichtelijk geheel. Uiteraard moeten een periode van

tien jaar gecondenseerd worden tot een film van twee uur, maar dit hoeft niet noodzakelijk te gebeuren door middel van een flitsende montage, zo illustreert de film ook zelf; er zijn namelijk ook stukken waar de film er wel in slaagt zaken op een begrijpelijke manier te communiceren. De fragmentarische indruk van de film wordt nog versterkt doordat een constante afwisseling plaatsheeft tussen fictiebeelden, authentieke nieuwsbeelden, en nagespeelde nieuwsbeelden.

Het camerastandpunt toont vaak uitsluitend het daderperspectief. Maar één keer, hoewel erg kort, zien we een camerastandpunt dat vanuit het perspectief van het slachtoffer gefilmd wordt: bij de dood van Schleyer bevindt de kijker zich heel even in de auto van de slachtoffers. Mogelijk stond de keuze van de filmmakers om voortdurend af te wisselen tussen vele verschillende camerastandpunten – en dus gezichtspunten – in functie van het creëren van ‘objectiviteit’, maar het is echter meer plausibel dat dit in functie staat van de actie en sensatie.

De filmmakers beogen een realiteitseffect door verschillende technieken: on screen belichting van staande lampen, peertjes, etc., soms staan mensen voor de camera die het beeld versperren, veel gebeurtenissen worden gecommuniceerd door (originele) nieuwsuitzendingen die on screen op een televisietoestel te zien zijn, etc. Historische gebeurtenissen die de filmmakers op origineel beeldmateriaal baseerden worden in de film zelf ook vaak op foto of film vastgelegd. Bovendien schokt en beweegt de camera vaak, wat ook realiteitseffect beoogt.

Er werd enorm veel aandacht besteed aan de authentieke look van de film. In de mise-en-scène werd enorm veel aandacht besteed aan details, men wou het Duitsland van de jaren zestig en zeventig minutieus nabouwen en zo alles authentiek doen lijken: auto's, fietsen, interieurs, kledij, kapsels, make-up, fototoestellen, typmachines, platenspelers, hippe zonnebrillen, ... er werd werkelijk op alles gelet, met een gekunsteld resultaat tot gevolg. Alles is te gestileerd en ziet er bijgevolg kunstmatig uit. De belangrijkste gebeurtenissen in de RAF-geschiedenis werden op basis van originele foto's en films – ondertussen verworpen tot iconen van het historisch bewustzijn van de Bondsrepubliek – tot in detail gereproduceerd. De kijker wordt bovendien ook gebombardeerd door originele nieuwsbeelden, persfoto's, krantenkoppen, nieuwslezers, en iconische beelden van de jaren zestig en zeventig. Tot een beter begrip van de gebeurtenissen of de context lijdt dit echter niet. Bovendien werden

acteurs gekozen die fysiek op de echte RAF-leden lijken – maar echter allemaal fysiek aantrekkelijker zijn dan de echte RAF-leden. De kleuren van de beelden zijn vaak erg vaal, wat aansluit bij de look van films uit de jaren zestig en zeventig. Bij een gevangenissetting worden deze kleuren en de belichting vaak nog donkerder en grimmiger, wat dan weer een irrealistisch effect heeft.

5.5 Receptie van Der Baader Meinhof Komplex

Ruim dertig jaar na de *Duitse Herfst* en tien jaar na de ontbinding van de RAF slaagde *Der Baader Meinhof Komplex* er toch in de gemoederen opnieuw te verhitten. Hoewel de film een van de duurste producties ooit¹ uit de Duitse geschiedenis is, en in Duitsland alleen zo'n 2,5 miljoen kijkers lokte, zijn de meningen verdeeld. Zelfs al voor de film effectief verscheen in de zalen ontstond al heel wat debat, en ook na de release bleef het niet stil rond de film.

Hoewel de makers van de film dachten dat dit een afgesloten episode uit de naoorlogse Duitse geschiedenis vormde, bleken de wonden nog te vers. Overal gans Duitsland laaide het oude debat weer op tussen sympathisanten, tegenstanders en twijfelaars.²

Journaliste Bettina Roehl, dochter van Ulrike Meinhof, beschreef de film als 'heldenverering', en zou daarin gevolgd worden door nabestaanden van slachtoffers van het RAF-geweld en een deel van de publieke opinie.³ Roehl vond dat de 'brutale moordenaars verheerlijkt worden als aantrekkelijke idealisten', en dat bijgevolg hun terreurdaden gebagatelliseerd worden.⁴ Verschillende nabestaanden vonden dat de slachtoffers zowel in het boek als in de film een te kleine plaats innemen, en alle verhalen of representaties steeds rond de daders draaien.⁵

Bovendien beschuldigde Jürgen Ponto's familie de filmmakers ervan een loopje te nemen met de werkelijkheid. De reconstructie van de moord op Ponto zou volledig vals zijn,

¹ C. Strobele, 'Leinwand-Terroristen', in: *Die Zeit*, 17 september 2009, <www.zeit.de/online/2008/37/raf-filme?page=1>

² S.de Foer, 'Baader-Meinhof blijft polariseren. Stefan Aust over zijn verfilmde standaardwerk' in: *De Standaard*, 24 januari 2009.

³ S.de Foer, 'Baader-Meinhof blijft polariseren. Stefan Aust over zijn verfilmde standaardwerk' in: *De Standaard*, 24 januari 2009.

⁴ C.Fromme, 'Baader-Meinhof: the truth behind the twisted myth', in: *The Times*, 12 november 2008.

⁵ S.de Foer, 'Baader-Meinhof blijft polariseren. Stefan Aust over zijn verfilmde standaardwerk' in: *De Standaard*, 24 januari 2009.

volgens zijn dochter, Corinna Ponto.¹ Bovendien zou de herinnering aan haar vader hiermee niet gerespecteerd worden.² Ze beschuldigde de film ervan onhistorisch en gevaarlijk te zijn. Bovendien uitte ze ook kritiek op de Duitse regering, omdat die de slachtoffers van het RAF-geweld te weinig erkenning zou geven.³ Ignes Ponto, de weduwe van Jürgen Ponto, was zo ontsteld, mede doordat de film staatsubsidies ontvangen had, dat ze haar erekruis dat ze in 1988 ontvangen had teruggaf aan de Duitse regering.⁴ Ignes Ponto diende zelfs klacht in bij de burgerrechtbank in Keulen tegen *Constantin Film*, omdat ze vond dat de scène de privacy en persoonlijke rechten van haar en haar man schond. De scène toonde volgens haar niet de waarheid en was puur effectbejag. Ze wilde de verdere verspreiding en vertoning van de scène tegengaan. De rechter verwierp deze klacht echter en stelde dat de ‘filmische representatie van de moord op Jürgen Ponto onderworpen is aan de artistieke vrijheid’.⁵

Ook Michael Buback, de zoon van de vermoorde Siegfried Buback bekritiseerde de filmmakers omdat hij en andere verwanten niet geraadpleegd waren en bovendien niet op voorhand ingelicht waren over de inhoud van de film.⁶ Jörg Schleyer, de zoon van de vermoorde Hanns Martin Schleyer, was dan weer wel vol lof over de film. Hij vond dat de film de RAF toonde als wat het werkelijk was, een genadeloze moordenaarsbende.⁷

Gerhart Baum, die van 1972 tot 1978 staatssecretaris van Binnenlandse Zaken was, meende dat door de dramatisering en de snelle opeenvolging van actiescènes verkeerdelijk de indruk gewekt wordt dat de activiteiten van de RAF enkel bestonden uit een opeenvolging van bloedbaden, en dat de BRD in feitelijke staat van oorlog met de terroristen verkeerde. Ook een kadering in een bredere context is iets wat Baum miste.⁸

¹ ‘Anger over Baader-Meinhof Biopic. Victims' Families in Uproar over New German Terrorism Film’, in: *Der Spiegel*, 10 augustus 2008, <www.spiegel.de/international/germany/0,1518,582894,00.html>

² ‘Widow of RAF Terrorist Victim Outraged Over Blockbuster Film’, in: *Deutsche Welle*, 18 oktober 2008, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3699226,00.html>

³ ‘Anger over Baader-Meinhof Biopic. Victims' Families in Uproar over New German Terrorism Film’, in: *Der Spiegel*, 10 augustus 2008, <www.spiegel.de/international/germany/0,1518,582894,00.html>

⁴ ‘Widow of RAF Terrorist Victim Outraged Over Blockbuster Film’, in: *Deutsche Welle*, 18 oktober 2008, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3699226,00.html>

⁵ ‘Ponto-Witwe scheidert mit Klage gegen RAF-Film’, in: *Der Spiegel*, 9 januari 2009, <www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,600393,00.html>

⁶ ‘RAF Victim's Son Complains About New Baader-Meinhof Film’, in: *Deutsche Welle*, 22 september 2009, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3662516,00.html>

⁷ ‘Schelte von Buback, Lob von Schleyer’, in: *Der Spiegel*, 17 september 2009, <www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,578833,00.html>

⁸ ‘Schelte von Buback, Lob von Schleyer’, in: *Der Spiegel*, 17 september 2009, <www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,578833,00.html>

De grootste kritiek die de film te verduren kreeg, was de beschuldiging van het romantiseren van de RAF. De guerrillas zouden te glamoureuus afgeschilderd zijn geweest, en er werd met woorden als *'terrorist-chic'* gegoooid.¹ Ook Ernst Uhlrau, destijds voorzitter van de Duitse geheime dienst, meent dat de film de protagonisten te zacht voorstelt.² Langs de andere kant kwam dan ook weer veel lof omdat de film, in tegenstelling tot verscheidene eerdere films over de RAF zoals *Die Stille nach dem Schuss* (Schlöndorff), *Die Innere Sicherheit* (Petzold) of *Baader* (Roth)³, er in geslaagd waren het mythische beeld te doorbreken en de RAF-leden niet te romantiseren maar te tonen als de meedogenloze moordenaars die ze in werkelijkheid waren.⁴ De opvatting dat *Der Baader Meinhof Komplex* de geschiedenis van de RAF demystificeert werd tegengesproken door vele critici, waaronder ook de mediawetenschapper Lutz Hachmeister, die meent dat naast betere acteurs en een betere enscenering, niets wezenlijks toegevoegd werd.⁵

Der Baader Meinhof Komplex zal niets veranderen aan de debatten over de RAF, is de kritiek in *Die Zeit*. De film biedt geen nieuwe inzichten, en herschrijft de geschiedenis niet.⁶

Toen de film in 2008 verscheen, ontstond een gelijkaardige discussie als bij de eerste publicatie van het boek van Stefan Aust, weliswaar minder intens. Er waren stemmen die beweerden dat de terroristen gheroïseerd werden, anderen meenden dat ze als koelbloedige moordenaars afgeschilderd werden.⁷ Sommige critici beschuldigden de film ervan terrorisme te verheerlijken. Eichinger verwerpt deze kritiek dat hij geweld zou verheerlijken met de film. Hij vond echter wel dat hij de stijl, uitstraling en het *sex appeal* van Baader en Ensslin moest overbrengen om duidelijk te maken waarom sommigen hen destijds zo fascinerend vonden – mogelijk is dit verkeerd geïnterpreteerd geworden. Eichinger beschrijft Baader en Ensslin als een soort 'politieke rocksterren'. Ze bouwden opzettelijk een specifiek cool en rebels imago op door middel van snelle auto's, hun kleren, haren, zonnebrillen, etc. Eichinger meent dat hij

¹ 'Anger over Baader-Meinhof Biopic. Victims' Families in Uproar over New German Terrorism Film', in: *Der Spiegel*, 10 augustus 2008, <www.spiegel.de/international/germany/0,1518,582894,00.html>

² D. Knockaert, 'Baader-Meinhof-film strooit zout in wonden', in: *De Standaard*, 26 september 2008.

³ D. Von Kurbjuweit, 'Bilder der Barbarei', in: *Der Spiegel*, 8 september 2008 <www.spiegel.de/spiegel/print/d-59889957.html>

⁴ 'RAF Victim's Son Complains About New Baader-Meinhof Film', in: *Deutsche Welle*, 22 september 2009, <www.dw-world.de/dw/article/0,,3662516,00.html>

⁵ 'Schelte von Buback, Lob von Schleyer', in: *Der Spiegel*, 17 september 2009, <www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,578833,00.html>

⁶ G.Baum, 'Es war kein Krieg', in: *Die Zeit*, 23 januari 2009, <www.zeit.de/2008/39/Baader-Meinhof-Film>

⁷ A.Hornaday, 'Stefan Aust on 'Baader Meinhof': '60s Terrorism Still Echoes Today', in: *The Washington Post*, 11 september 2009 <www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/09/11/AR2009091103240.html>

de RAF niet wou romantiseren, maar louter tonen wat er gebeurde.¹ Uli Edel verdedigde de film door te stellen dat de film geen kant kiest, ze hadden de mythe van de RAF willen ontmaskeren en historisch zo accuraat mogelijke willen zijn.²

Over de controverse die de film uitlokte in Duitsland zegt Eichinger dat hij verwacht had dat de film controversieel zou zijn, maar niet had verwacht dat de controverse zo hevig zou zijn. In de week voor de release van de film in Duitsland was het zelfs voorpaginanieuws in alle grote Duitse kranten.³

Aust reageerde op de reactie van Ponto's weduwe door te stellen dat haar grootste probleem hoogstwaarschijnlijk was dat de moord op haar man voor de zoveelste maal terug boven gebracht werd in de populaire cultuur, zonder daarbij hem of zijn verwanten te erkennen als slachtoffers.⁴

Uli Edel verdedigt zich tegen de kritieken van de verwanten van de slachtoffers dat ook deze film opnieuw volledig vanuit het daderperspectief gemaakt zou zijn, en wijst erop dat hij bijvoorbeeld de dood van Buback vanuit het perspectief van de slachtoffers gefilmd heeft door de camera vanbinnen in de auto te plaatsen en zo de daders te filmen.⁵

Eichinger wilde in de eerste plaats een realistische film creëren, zonder al te veel artistieke dramatisering en zonder personages te creëren die sympathie opwekken en waarmee de kijker zich kan identificeren. Sommigen, zoals de journalist Dirk Von Kurbjuweit van *Der Spiegel*, beschouwen de film niet als een artistiek werk maar als een geschiedkundig werk, een geïllustreerde geschiedenis.⁶

Buiten Duitsland werd minder hevig gereageerd op de film, maar toch waren de kritieken vergelijkbaar. Vaak werden de productie, de visuele kracht en de vertolking van de acteurs geloofd, maar gewezen op de geringe diepgang van de karakterontwikkeling. Velen zien het

¹ R. Huffman, 'Interview with Bernd Eichinger', in: *Baader-Meinhof* <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

² C. Fromme, 'Baader-Meinhof: the truth behind the twisted myth', in: *The times*, 12 november 2008

³ R. Huffman, 'Interview with Bernd Eichinger', in: *Baader-Meinhof* <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

⁴ R. Huffman, 'Interview with Stefan Aust, In: *Baader-Meinhof*, maart 2008 <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

⁵ D. Von Kurbjuweit, 'Bilder der Barbarei', in: *Der Spiegel*, 8 september 2008 <www.spiegel.de/spiegel/print/d-59889957.html>

⁶ D. Von Kurbjuweit, 'Bilder der Barbarei', in: *Der Spiegel*, 8 september 2008 <www.spiegel.de/spiegel/print/d-59889957.html>

als louter een opsomming van gewelddaden en missen een uitweiding over de motivatie van de terroristen. Sommigen loofden de authentieke ‘look’ van de film en de ‘objectiviteit’, anderen vonden dat de film te weinig diepgang heeft en te fragmentarisch is.

De Standaard levert kritiek op het feit dat “een dure historische constructie nog geen inzicht of betrokkenheid oplevert”. Zowel boek als film worden bekritiseerd wegens gebrek aan analyse. De film ontbreekt aan karakterontwikkeling en verklaring van politieke of psychologische motiveringen. Er wordt geschreven: “Een van de minimumvereisten van meeslepend drama is een vorm van betrokkenheid met het hoofdpersoonage. In *Der Untergang* werd bewezen dat dat zelfs met Hitler kan. Het dure maar kille pief-poef-pafspektakel *Der Baader Meinhof Komplex* schiet op dat terrein schromelijk tekort”¹ De *New Yorker* wijst erop dat de enorme stroom informatie voor veel kijkers te veel is om in zo’n korte tijdsspanne te verwerken. In *Sight and Sound* heeft men het vooral over het feit dat de filmmakers de mythevorming rond de RAF niet ontmaskeren en gewoon mee gaan in deze romantiserende beeldvorming.² *Cineaste* bekritiseert dat *Der Baader Meinhof Komplex* het verleden niet interpreteert en werpt vooral bezwaar op tegen de overdreven aandacht voor detail, de nadruk op actie, en het gebrek aan situering van de gebeurtenissen in een bredere politieke en sociale context:

*“The new film, indeed, has little concern for the social and political issues that occupied filmmakers contemporaneous to the Seventies events that it depicts. It’s closer in form, say, to the Bourne trilogy, a kinetic and visceral thriller marked by rapid-fire editing, automatic weapons blasting, bombs exploding, blood flowing, revolutionaries shouting, swearing, and kicking furniture. Its idea of interpreting the past is to try to match on screen the same number of bullets that were expended in an actual event.”*³

Ook de kritiek van het romantiseren van de RAF werd international geuit:

“The film’s makers glamorise the Baader Meinhof Gang [...] and its politics in three ways. For a start, they emphasise its Sixties youth culture of fast cars, pre-AIDS casual sex, and rock music – heavily underscored, for fear we might miss the point, by The Who’s My Generation (“Hope I die before I get old”) playing in the

¹ ‘Der Baader Meinhof Komplex’, in: *De Standaard*, 28 januari 2009.

² A. Dittgen, ‘Radical Chic’, in: *Sight & Sound*, nr. 12, vol. 18 (2008) pp. 24-27.

³ R. Sklar, ‘Film reviews: The Baader Meinhof Komplex’, in: *Cinéaste*, 8 juli 2009, p. 42.

background. What's more, these attractive and hirsute young people get to empty their guns' magazines into middle-aged conservatives with short back-and-sides haircuts, in sequences reminiscent of Bonny and Clyde. This isn't just radical chic, it is radical chic porn. Next, the film's makers allow neo-Stalinists such as Che Guevara, Ho Chi Minh and the Viet Cong, and Mao – history's worst mass murderer – to be presented heroically and uncritically. [...]"¹

The Independent spreekt van "A German terror tale that suffers from too much fashion and not enough politics." en beschrijft de beeldvorming rond de personages als 'sexy outlaws'.² *Film Comment* stelt dat *Der Baader Meinhof Komplex* de naam historische speelfilm niet waardig is, en spreekt in plaats over 'action-film extravaganza'. De film wordt vergeleken met het canon films over de RAF en er wordt geconcludeerd dat de recentste film ook de minst complexe is.³

5.6 Conclusie

Der Baader Meinhof Komplex vormt in essentie een chronologische opeenvolging van verschillende 'feiten' over de *Rote Armee Fraktion*. De film start veelbelovend, maar kan zijn beloften niet waarmaken. Aanvankelijk probeert men de historische context nog weer te geven – hoewel in beperkte mate – maar hoe verder de film vordert, hoe meer het vervalt tot een holle, chronologische aaneenrijging van 'feiten' zonder enige diepgang, duiding of context, en een draaikolk van actie en geweld. Duiding van de context gebeurt in de meeste gevallen door een fragmentarische, snelle montage van originele nieuwsbeelden en iconen, waarin de betekenis volledig verloren gaat. Ondanks de overvloed aan 'feiten' slaagt de film er dus niet in dit chronologische historisch relaas op een duidelijke manier te communiceren.

Doordat het vaak om een pure opsomming van feiten gaat, moet er in vele gevallen stelling genomen worden, waardoor weinig plaats gelaten wordt voor historische twijfel of discussie. Aanvankelijk wordt vooral de beeldvorming van de linkerzijde weergegeven – het studentenprotest en de vermeende repressie van de staat worden geschetst – maar hoe meer gewelddadige acties plaatsvinden, hoe meer het zwaartepunt verschoven wordt naar de beeldvorming van de staat, gezien door de ogen van het hoofd van de *Bundeskriminalamt*, Horst Herold. De filmmakers tonen bovendien duidelijk een waardering voor de aanpak van

¹ B. James, 'The Baader Meinhof Komplex', in: *National Observer*, nr. 80, 2009, p. 71.

² Romney, J. 'The Baader Meinhof Complex', in: *The Independent*, 16 november 2008.

³ K. Nicodemus, 'Wish', in: *Film Comment*, vol. 45, nr. 5 (2009), pp. 55-59.

de staat in de strijd tegen het terrorisme, dat steeds brutaler wordt. Horst Herold wordt voorgesteld als een wijze, intelligente man die de maatschappelijke problemen weet te doorgronden, en contrasteert dit met het groeiende *Realitätsverlust* en het overboord gooien van morele principes, ideologie en politieke motivatie van de RAF-leden. In werkelijkheid was de aanpak van de staat – en Horst Herold – echter niet omstreden. Een echte harde repressie wordt niet getoond, de terreurdaden komen echter wel in bloederig detail aan bod.

Op vlak van het weergeven van ‘feiten’ sluit de film erg nauw aan bij het gangbare historische discours, in de eerste plaats het discours dat Stefan Aust creëerde (maar dat wel brede navolging kent in Duitsland). Slechts in enkele details wijkt de film af van het boek van Aust, en slechts enkele scènes zijn volledig uitgevonden. Alle andere scènes proberen een vastgestelde werkelijkheid te herscheppen – en gebruiken hiervoor uiteraard wel *invention*, maar baseren die steeds op historische ‘feiten’. De film weet heel veel historische kennis, tien jaar geschiedenis, te condenseren in een tijdsspanne van iets meer dan twee uur. Het bevat erg veel historische informatie, eigenlijk te veel om het overzichtelijk te houden voor de kijker. De film slaagt er in om heel dicht te blijven bij de door historisch onderzoek en consensus vastgestelde feiten, en vindt erg weinig uit. Ook weinig dialoog wordt uitgevonden, veel ervan is namelijk gebaseerd op originele communiqués, brieven en opnames. Hoewel veel zaken gepresenteerd worden onder de vorm van ‘feiten’, is hier en daar toch historische twijfel weergegeven. Zo wordt bij de dood van Schleyer, aan het einde van de film, niet getoond wie hem neerschoot – dit is ook nog steeds niet geweten. Ook hoe Holger Meins overleed, wordt niet getoond – over zijn dood werd namelijk beweerd dat het moord was. De filmmakers nemen ook een positie in over de overlijdens in Stammheim – ze nemen hier de visie van Aust over – en stellen ze voor als zelfmoord, maar tegelijk wordt toch twijfel gezaaid. Deze discussiepunten zijn echter geen eigen toevoeging, maar zijn opnieuw overgenomen uit het boek van Aust. Omdat veel scènes een gedetailleerde reconstructie zijn van originele foto’s en filmmateriaal, zit de weergave van de feiten waarschijnlijk erg dicht bij hoe het in werkelijkheid geweest is – de weergave van de historische figuren daarentegen, is een andere kwestie.

Naast een gebrek aan situering van de historische context, worden ook de achtergrond en de motivaties van de RAF-leden niet uitgewerkt. Enkel over Ulrike Meinhof komt de kijker iets te weten. Over Gudrun Ensslin komen we enkel te weten dat ze uit een conservatief Christelijk gezin komt, en van Andreas Baader wordt al helemaal geen achtergrond geschetst.

Vele andere terroristen worden zelfs niet eens geïdentificeerd, en verworden tot naamloze strijders. De duiding van motivaties en ideologie raakt in de meeste gevallen niet verder dan het voorlezen van wat slogans of losse zinnen uit columns en communiqués. Zo wordt ook de indruk gewekt dat hun gewelddaden niet op ideologische premissen gebaseerd waren, maar puur crimineel en pathologisch waren – en achteraf gelegitimeerd werden in politieke termen. Bovendien wordt het beeld gevormd dat enkel Ulrike Meinhof vanuit een echte ideologische motivatie handelde, en de andere RAF-leden enkel uit waren op het plegen van de criminele daad. Dit is echter een waardeoordeel dat nooit objectief zal kunnen vastgesteld worden. Uit de keuze van de doelwitten van de eerste generatie RAF blijkt echter wel dat die steeds in politieke termen gelegitimeerd kunnen worden. De filmmakers verklaarden dat ze de intentie hadden de mythvorming rond de RAF te doorbreken, zonder daar bovendien al te veel stelling bij te willen nemen. Het resultaat is een negatieve beeldvorming en een erg gebrekkige karakterontwikkeling. De kijker kan zich niet met de personages identificeren – met uitzondering van Meinhof – en krijgt enkel een oppervlakkige stereotypering te zien. Het is opmerkelijk dat bij Meinhof wel een psychologische karakterontwikkeling gemaakt wordt alsook haar achtergrond geduid wordt. Stefan Aust kende Ulrike Meinhof namelijk persoonlijk, en wist ook dat ze twijfels had over de gewapende strijd. Mogelijk had hij door haar twijfel enige sympathie voor haar. In de film ontstaat ook de beeldvorming dat onder de leiders van de RAF enkel Meinhof bedenkingen had, wat haar menselijk maakt en enigszins sympathie opwekt, terwijl de anderen als harteloze criminelen afgeschild worden.

Doordat de filmmakers zich ertoe verbonden hadden zo dicht mogelijk bij de ‘feiten’ of het gangbare historisch discours te blijven, beperkten zij voor zichzelf al meteen de mogelijkheid tot interpretatie of het ontwikkelen van een eigen historisch discours. De film is letterlijk een verfilming van een boek, een vertaling van een bestaand historisch discours naar het scherm, met erg weinig persoonlijke inbreng en inspiratie. Op de enige plaats waar de filmmakers dan wel de ruimte hadden om iets ‘toe te voegen’ aan de geschiedschrijving, een eigen interpretatie te geven of een eigen, alternatief historisch discours te creëren, wordt dit niet gedaan – de karakterontwikkeling. Hoewel de poging van de filmmakers om de mythvorming te ontmaskeren zeker waardevol is, is het resultaat dat veel minder. De filmmakers hebben geprobeerd identificatie van de kijker met de RAF-leden te vermijden maar zijn hierdoor vervallen in negatieve beeldvorming en stereotypering. Vooral bij de personages van Baader en Ensslin komt dit duidelijk naar voor. Baader wordt afgebeeld als een onopgeleide, gefrustreerde, agressieve outlaw; een crimineel, maar ook een narcist en een

op imago gerichte hipster; een aantrekkelijke macho, maar tegelijkertijd ook vrouwenhater; en zelfs racist. Een rebel die enkel uit is op avontuur. Het beeld over Ensslin is dat van een agressieve, dominante, harteloze femme fatale. Ook hun libertijnse opvattingen worden in de verf gezet. Van Ensslin krijgen we nog wat ideologisch engagement te horen, voor Baader en enkele anderen lijkt het alleen maar om de criminele daad of wraak te doen. Sommige RAF-leden worden niet eens geïdentificeerd, zeker vanaf het punt dat een tweede generatie ontstaat. Deze worden afgebeeld als brutale, anonieme vechters die alle principes overboord gegooid hebben en enkel uit zijn op wraak. Hoewel de filmmakers betrokken van de premisse geen stelling te nemen, doen ze dit uiteindelijk wel door hun negatieve waardering van de RAF-leden, mede ontstaan doordat enkel de gewelddaden getoond worden en motivaties veel te weinig uitgeklaard worden. Een vaak geuite kritiek op de historische speelfilm is dat meestal te veel gefocust wordt op individuen. Hier wordt dit ook gedaan, maar zonder de gebruikelijke karakterontwikkeling, zodat een oppervlakkig beeld ontstaat en ook geen inzicht verschaft wordt in de ideeën en motieven die ze drijft, en de film een betekenisloze opstelsom van gebeurtenissen wordt.

De filmmakers hebben geprobeerd te tonen waarom vele West-Duitsers destijds sympathie hadden voor de RAF-leden, zonder daarbij opnieuw sympathie voor de personages op te wekken – een moeilijke opgave. Hun (negatieve) beeldvorming stond dus waarschijnlijk wel in functie van het doorbreken van de mythe – we krijgen hier niet meteen een glamoureuze of romantiserend beeld te zien – maar bereikt een ander effect bij de kijker, namelijk vervreemding, verontwaardiging en onbegrip. De beschuldiging die vanuit verschillende hoeken van de Duitse maatschappij kwamen die meenden dat de filmmakers terrorisme verheerlijken en het leven van de terroristen romantiseren, zegt waarschijnlijk meer over de onverwerkte trauma's van de Duitse samenleving, dan over de film zelf. Het is ook veelbetekenend dat van buiten Duitsland de kritiek van romantisering veel minder geuit werd.

Uit interviews met de filmmakers blijkt dat hun premisse was een realistische film te maken, die historisch zo accuraat mogelijk zou zijn. Hun obsessie voor authenticiteit en detail doet echter afbreuk aan het realisme en leidt tot een ongeloofwaardig, kunstmatig resultaat. Ook op visueel vlak is *Der Baader Meinhof Komplex* zeker niet vernieuwend, en sluit het nauw aan bij de mainstream (Hollywood) actiefilm. Uli Edels achtergrond en ervaring met de Amerikaanse mainstream cinema zal hier zeker een invloed op gehad hebben. Bovendien voegt de audiovisuele laag weinig toe aan de narratieve laag. Aan actie en sensatie ontbreekt

het zeker niet in deze film. Al gauw komt de nadruk te liggen op de spiraal van geweld, uitgedrukt in spectaculaire, vaak bloederige beelden. Er wordt duidelijk een dramatisch effect beoogd, en veel gebeurtenissen razen aan hoog tempo voorbij het scherm.

Het eindoordeel is overwegend negatief. De film levert geen bijdrage aan de geschiedschrijving, geeft geen eigen interpretatie, biedt geen alternatieve visie, en stelt geen vragen. Dit hoeft uiteraard niet de functie te zijn van elke historische speelfilm, maar bovendien slaagt men er hier ook niet in het dominante historische discours op een begrijpelijke manier te communiceren aan het publiek. De visuele representatie voegt weinig toe aan de geschreven representatie van het verleden. Context, verklaringen en karakterontwikkeling ontbreken – wat merkwaardig is voor een film die draait rond enkele centrale personages – en voor wie geen achtergrond heeft, gaat alles veel te snel. De ganse film laat een chaotische, gefragmenteerde indruk na, en laat de kijker achter met een gevoel van onbegrip.

6. Besluit

Hoewel er over beide films reeds een besluit geformuleerd is, is het interessant om beide films naast elkaar te plaatsen, en ook proberen te extrapoleren en te reflecteren over de mogelijkheden die een filmische weergave van de geschiedenis biedt.

Wanneer men *Deutschland im Herbst* vergelijkt met *Der Baader Meinhof Komplex* dan kan men concluderen dat *Deutschland im Herbst* poogt een relatie met het historisch discours op te bouwen, en een eigen, alternatieve visie te bieden; terwijl *Der Baader Meinhof Komplex* een zo correct mogelijke weergave probeert te geven van het dominante historisch discours. *Deutschland im Herbst* slaagt ook in zijn opzet, *Der Baader Meinhof Komplex* echter veel minder. De film slaagt er namelijk nauwelijks in de geschiedenis van de *Rote Armee Fraktion* op een begrijpelijke manier te communiceren aan het publiek en biedt bovendien geen inzicht in context, ideologie en motivaties. Daarbovenop komt nog eens een negatieve beeldvorming en stereotypering van de RAF-leden. *Deutschland im Herbst* slaagt erin zowel zijn tijd te documenteren, een alternatief historisch discours op te bouwen, op zoek te gaan naar parallellen en de historische wortels van bepaalde fenomenen, als kritische vragen te stellen aan het verleden. *Deutschland im Herbst* is zich bewust van zijn subjectieve positie en maakt dit ook duidelijk aan de kijker, terwijl *Der Baader Meinhof Komplex* de zaken eerder voorstelt als ongecontesteerde feiten, terwijl binnen de academische geschiedschrijving maar ook in de publieke herinnering uiteraard niet over alles consensus bestaat. *Deutschland im Herbst* toont net aan dat de geschiedenis het toneel is van een strijd tussen verschillende interpretaties.

Uiteraard heeft de context waarbinnen ze gemaakt werden een grote invloed gehad op deze films. Zonder de context van terrorisme, angst, repressie, inperking van democratische vrijheden, een gebrek aan openlijk debat, etc. – samengevat een maatschappij in crisis – zou *Deutschland im Herbst* niet ontstaan zijn. Zonder de context van een brede linkse beweging en de *Neue Deutsche Kino* uiteraard ook niet. De film is in de eerste plaats ontstaan uit een maatschappelijke nood, een nood aan een alternatief, aan communicatie. Dertig jaar later bestaat deze context alsook deze nood niet meer. Veel zaken zijn ondertussen ook al uitgeklaard, het debat is geluwd, de beeldvorming van de staat en die van de linkerkzijde

werden ondertussen met elkaar geconfronteerd en grotendeels verzoend – uiteraard blijven bepaalde zaken nog steeds gecontesteerd – en ondertussen zijn de wonden ook al wat geheeld. Hoewel de receptie van *Der Baader Meinhof Komplex* in Duitsland aantoonde dat het trauma toch nog niet volledig verwerkt is, zeker niet voor de nabestaanden van de slachtoffers. Een eenduidige geschiedenis van de *Rote Armee Fraktion* zal nooit kunnen geschreven worden. Het is een te geladen en traumatische geschiedenis, in bepaalde mate vergelijkbaar met het naziverleden.

Dat *Der Baader Meinhof Komplex* zo controversieel was, zegt waarschijnlijk meer over de context, de Duitse samenleving en zijn onverwerkte verleden, dan over de film zelf. De kritiek dat terrorisme verheerlijkt wordt en de RAF-leden geromantiseerd worden, lijkt ongegrond. De negatieve beeldvorming, de geringe karakterontwikkeling, het gebrek aan situering van context, ideologie en motivaties, etc. zorgden ervoor dat de personages eerder afstoten dan aantrekken en dat de getoonde gewelddaden puur crimineel en onbegrijpelijk lijken. *Deutschland im Herbst* was ondanks zijn controversiële inhoud en release net na de ingrijpende gebeurtenissen minder aanstootgevend, net omdat het expliciet stelde subjectieve interpretaties weer te geven – en uiteraard ook omdat het een veel kleiner publiek bereikte, *Deutschland im Herbst* bleef namelijk vooral binnen linkse en intellectuele kringen. Dertig jaar afstand tot de feiten, en vele jaren van reflectie leiden dus niet noodzakelijk tot een kritischere of meer genuanceerde visie.

Ook het genre heeft een invloed op hoe een historisch discours opgebouwd wordt in een film. Een mainstream historische speelfilm die binnen een eerder ‘klassiek’ kader en naar Hollywoodvoorbeeld gemaakt is, en sterk gericht is op entertainment en het weergeven van actie, zoals *Der Baader Meinhof Komplex*, vraagt om ‘feiten’, hier is geen ruimte voor tegenstrijdige interpretaties. *Deutschland im Herbst* daarentegen was een vormelijk en inhoudelijk experiment, die veel meer vrijheden en mogelijkheden bood aan de participerende regisseurs. Hoewel *Deutschland im Herbst* in se meer (vormelijk) gefragmenteerd is dan *Der Baader Meinhof Komplex*, laat deze laatste toch een veel onsamenhangender indruk na.

Mogelijk was het genre van *Der Baader Meinhof Komplex* ook deels een oorzaak voor de controverse. *Deutschland im Herbst* was een persoonlijke beschouwing over de impact van de gebeurtenissen, *Der Baader Meinhof Komplex* is een actiefilm die entertainment als hoofddoel heeft. Een pijnlijke geschiedenis in deze vorm gieten wordt niet door iedereen

gewaardeerd, en sommigen zullen het mogelijk zien als misbruik van de geschiedenis. Het voordeel dat een mainstream film als *Der Baader Meinhof Komplex* dan weer biedt is dat het een veel groter publiek bereikt dan een alternatieve, 'postmoderne' film als *Deutschland im Herbst*, die toch wel wat intellectuele inspanning (en achtergrond) vergt.

Een belangrijke kritiek voor beide films is dat ze nog veel te weinig gebruik maken van de mogelijkheden die de filmische laag biedt. Sommige *Deutschland im Herbst*-regisseurs deden dit wel, anderen dan weer veel minder. Er kan enorm veel extra betekenis aangebracht worden, en dit wordt te weinig benut, terwijl dit net een van de elementen is die het medium film zo waardevol maakt in vergelijking met de geschreven geschiedenis. Uiteraard kan op basis van de analyse van twee historische speelfilms geen universeel geldende kritiek geformuleerd worden hierover, ongetwijfeld zijn er veel andere films die de mogelijkheden die de filmische laag biedt wel tot het uiterste benutten.

Een algemene conclusie die getrokken kan worden uit de analyse van de beide films, is dat historische speelfilms twee belangrijke functies kunnen vervullen, elk met hun eigen verdiensten en tekortkomingen, maar beide waardevol. Een eerste functie is een zo correct mogelijke interpretatie geven van een historische gebeurtenis, het (proberen) overbrengen van historische kennis, het communiceren van bepaalde 'feiten' die via historisch onderzoek vastgesteld zijn en waar een grote mate van consensus over bestaat. Samenvattend gesteld: een filmische representatie van het dominante historische discours. Anderzijds kunnen historische films ook een dialoog aangaan met het dominante historisch discours, een eigen, alternatief historisch discours opbouwen, kritische vragen stellen aan de geschiedenis, bepaalde zaken contesteren, de kijker aanzetten tot nadenken, etc.

Vooraf *Deutschland im Herbst* geldt als een voorbeeld voor de mogelijkheden die de speelfilm biedt voor de geschiedenis. De film levert zijn eigen bijdrage aan de geschiedschrijving en toont aan dat via film wel een eigen, alternatief historisch discours opgebouwd kan worden. Bovendien weerlegt deze film de kritiek dat via speelfilm geen debat kan aangegaan worden. Het probleem blijft echter dat dergelijke films vaak voor een beperkter publiek toegankelijk zijn. Vaak vergen zij een bepaalde mate van intellectuele inspanning, terwijl een filmpubliek net vaak ontspanning zoekt.

Hoewel het eindoordeel over de waarde van *Der Baader Meinhof Komplex* als historische speelfilm overwegend negatief was, is de analyse ervan toch interessant geweest om aan te tonen wat de problemen en moeilijkheden met dit soort film kunnen zijn. Hoewel de film geen uitstekend voorbeeld vormt van een mainstream historische speelfilm, kunnen hieruit uiteraard geen sluitende conclusies getrokken worden met betrekking tot het genre. Films die illustreren wat al geweten is, kunnen toch waardevol zijn, omdat ze het verleden in een herkenbare en begrijpelijke vorm tot bij een breder publiek kunnen brengen. *Deutschland im Herbst* toont ook aan dat filmmakers in wezen niet verplicht zijn om een narratieve structuur toe te passen, het verleden als een ongecontesteerd, afgesloten geheel te presenteren en daar een definitieve interpretatie aan te koppelen. Film biedt zeker de mogelijkheid het complexe, interpretatieve en geconstrueerde karakter van de geschiedenis bloot te leggen; en een alternatief te bieden voor de dominante representatie van het verleden.

Het is duidelijk dat film als medium zijn eigen wetmatigheden moet volgen om te kunnen functioneren. Hierbinnen moet bovendien ook nog rekening gehouden worden met de conventies van de verscheidene genres. Desondanks kan film een andere, maar daarom niet minderwaardige, drager van historische kennis zijn, zoals met deze filmanalyse geïllustreerd werd. Bovendien voegt film daar nog iets aan toe, namelijk de vele mogelijkheden die de audiovisuele laag biedt. Uiteraard blijft een kritische houding tegenover de historische speelfilm essentieel. Artistieke vrijheid kan, zolang hiermee de essentie van het verleden gecommuniceerd wordt. Zoals blijkt uit de twee films die geanalyseerd werden, is vaak de betekenis van wat getoond wordt en de accuratesse van het historisch discours waarin bepaalde zaken ingebed zijn belangrijker dan de correctheid van historische details en wat letterlijk te zien is op het scherm. Ondanks de conventies van het medium kan via film dus zeker een volwaardig historisch discours opgebouwd en gecommuniceerd worden, op een manier die een waardevolle bijdrage levert aan de geschiedschrijving en aan de kennis en het begrip van het publiek over de geschiedenis.

7. Literatuuropgave

De historische speelfilm

De Wever, B. 'Historical Film as Palimpsest.' In: Engelen, L. & Vande Winkel, R. (eds.), *Perspectives on European Film and History*. Gent, Academia Press, 2007, pp. 5-11.

De Wever, B. en Vande Winkel, R. 'Sterke verhalen en foute uitvindingen. De historische speelfilm als geschiedenisfabriek.' In: Biltreyst, D. en Stalpaert, C. (eds.), *Opstellen over Film, Verleden en Geheugen*. Gent, Academia Press, 2007, pp. 199-212.

Engelen, L. 'Back to the Future, Ahead to the Past. Film and History: a Status Quaestionis.' In: *Rethinking History*, nr. 4, vol. 11 (2007), pp. 555-563.

Engelen, L. 'No Way to do History? Towards an Intertextual Model for the Analysis of Historical Films.' In: Engelen, L. en Vande Winkel, R. (eds.), *Perspectives on European Film and History*. Gent, Academia Press, 2007, pp. 13-33.

Engelen, L. en Vande Winkel, R. (eds.). *Perspectives on European Film and History*. Gent, Academia Press, 2007, 281 p.

Ferro, M. en Planchais, J. *Les Médias et l'Histoire. Le poids du passé dans le chaos de l'actualité*. Parijs, CFPJ Éditions, 1997, 166 p.

Hesling, W. 'Het verleden als verhaal. De narratieve structuur van historische films.' In: *Communicatie: Tijdschrift voor Massamedia en Cultuur*, 2000, nr. 29, vol. 1 (2000), pp. 2-20.

Hughes-Warrington, M. *History Goes to the Movies. Studying History on Film*. Londen en New York, Routledge, 2007, 218 p.

Jarvie, I. 'Seeing Through Movies.' In: *Philosophy of the Social Sciences*, nr. 8, vol. 4 (1978), pp. 374-397.

Landy, M. 'Introduction.' In: Landy, M. (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 1-24.

O'Connor, J.E. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Malabar, Robert E. Krieger Publishing Company, 1990, 344 p.

Rosenstone, R. 'A Historian in Spite of Myself.' In: *Rethinking History*, nr. 4, vol. 11 (2007), pp. 589-595.

Rosenstone, R. *History on Film/Film on History*. Harlow, Pearson Longman, 2006, 200 p.

Rosenstone, R. 'The Promise of History on Film.' In: Engelen, L. & Vande Winkel, R. (eds.), *Perspectives on European Film and History*. Gent, Academia Press, 2007, pp. 253-261.

Rosenstone, R. *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge en Londen, Harvard University Press, 1995, 271 p.

Sorlin, P. 'How to look at an "Historical" Film.' In: Landy, M. (ed.), *The Historical Film. History and Memory in Media*. New Brunswick, Rutgers University Press, 2001, pp. 25-49.

Toplin, R.B. 'Cinematic History: A Defense of Hollywood.' In: *National Forum*, nr. 2, vol. 81 (2001), pp. 11-15.

Toplin, R.B. *History by Hollywood. The use and abuse of the American past*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1996, 288 p.

Toplin, R.B. *Reel History. In Defense of Hollywood*. Kansas, University Press of Kansas, 2002, 256 p.

White, H. 'Historiography and Historiophoty.' In: *The American Historical Review*, nr. 5, vol. 93 (1988), pp. 1193-1199.

"John E. O'Connor Film Award." In: *American Historical Association*.

<www.historians.org/prizes/awarded/oconnorwinners.htm>

“Pierre Sorlin.” In: *Les Editions du Cerf*.

<www.editionsducerf.fr/html/fiche/ficheauteur.asp?n_aut=4220>

De Rote Armee Fraktion

Alexander, Y. en Pluchinsky, D. *Europe's Red Terrorists: The Fighting Communist Organizations*. Londen, Frank Cass, 1992, 258 p.

Aust, S. *Het Baader Meinhof Complex*. Amsterdam, Lebowski, 2008, 576 p.

Becker, J. *Baader Meinhof. Opkomst en ondergang*. Amsterdam, Elsevier, 1977, 368 p.

Colvin, S. *Ulrike Meinhof and West German Terrorism: Language, Violence, and Identity*. Rochester, Camden House, 2009, 282 p.

Lucardie, P. ‘The New Left in France, Germany and The Netherlands: Democratic Radicalism Resurrected?’ In: *Rijksuniversiteit Groningen*. <<http://irs.ub.rug.nl/dbi/4877083cd74e6>>

Pekelder, J. en Boterman, F. (eds.). *Politiek geweld in Duitsland. Denkbeelden en debatten*. Amsterdam, Mets & Schilt, 2005, 386 p.

Van Leeuwen, M. (ed.). *Confronting terrorism: European Experiences, Threat Perceptions and Policies*. Den Haag, Kluwer Law International, 2003, 236 p.

Varon, J. *Bringing the War Home. The Weather Underground, the Red Army Faction, and Revolutionary Violence in the Sixties and Seventies*. Berkeley en Los Angeles, University of California Press, 2004, 394 p.

“West-Duitse politieagent die in 1967 berucht dodenschot op student loste, was Stasi-mol.”
In: *De Standaard*, zaterdag 23 mei 2009.

De Duitse cinema

Literatuur

Clarke, D. "German cinema since unification." In: Clarke, D. (ed.). *German cinema since unification*. London en New York, Continuum, 2006, pp. 1-9.

Cook, D. *A History of Narrative Film*. Londen en New York, Norton, 2004, 1120 p.

Flinn, C. *The New German Cinema. Music, History and the Matter of Style*. Berkeley en Los Angeles, University of California Press, 2004, 323 p.

Franklin, J. *New German Cinema: From Oberhausen to Hamburg*. Londen, Columbus Books, 1986, 224 p.

Hake, S. *German National Cinema*. Londen en New York, Routledge, 2004, 232 p.

Sandford, J. *The New German Cinema*. Londen, Oswald Wolff, 1980, 180 p.

Websites

"An interview with German filmmaker Volker Schlöndorff." In: *World Socialist Web Site*.
<www.wsws.org/articles/2001/feb2001/schl-f03.shtml>

"Biografie Bernd Eichinger." In: *Filmportal*.
<www.filmportal.de/df/b6/Uebersicht,,,,,,D47E05D590EC40329B8A904AA260DBF3,,,,,,html>

"Biografie Uli Edel." In: *Filmportal*.
<www.filmportal.de/df/bd/Uebersicht,,,,,,F91DB9FE777744B9B92A7D3730BD95AD,,,,,,html>

“Biografie Volker Schlöndorff.” In: *Filmportal*.

<www.filmportal.de/df/6a/Uebersicht,,,,,,B921ED3FC51F4E22B81C1510DB515673,,,,,,
,,,,,,.html>

“Biographie Volker Schlöndorff.” In: <www.volkerschloendorff.com/biographies>

“Biography Volker Schlöndorff.” In: *The European Graduate School*.

<www.egs.edu/faculty/volker-schloendorff/biography>

“Deutschland im Herbst.” In: *Filmportal*.

<www.filmportal.de/df/ce/Uebersicht,,,,,,EFF4418E07B442349AC9CEACC84FACE8,,,,,,
,,,,,,.html>

“Mogadischu.” In: *Filmportal*.

<www.filmportal.de/df/8e/UebersichtA9C5090BBF2C4A8286DC2DEDF01C2EDE,,,,,,
,,,,,,.html>

“Oberhausener Manifest vom 28. Februar 1962.” In: *Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland*.

<www.hdg.de/lemo/html/dokumente/KontinuitaetUndWandel_erklaerungOberhausenerManifest/>

“Volker Schlöndorff's Der Junge Törless.” In: *Kinoeye. New Perspectives of European Film*.

<www.kinoeye.org/02/10/dietrich10.php>

Krantenartikels

De Cock, J. “Rote Armee Fraktion op vrije voeten?” In: *De Standaard*, 3 februari 2007.

“Duitse president weigert RAF-terrorist gratie.” In: *De Standaard*, 8 mei 2007.

“Duitse RAF-terrorist krijgt strafverlichting.” In: *De Standaard*, 24 april 2007.

“RAF-terroriste komt voorwaardelijk vrij.” In: *De Standaard*, 13 februari 2007.

“RAF-topterrorist Klar vrijgelaten na 26 jaar.” In: *De Standaard*, 20 december 2008.

“RAF-terroriste op vrije voeten.” In: *De Standaard*, 17 augustus 2007.

Savelberg, R. “RAF-expo: politiek of kunst? Terroristententoonstelling beroert Berlijn.” In: *De Standaard*, 29 januari 2005.

“Voormalig RAF-terrorist Klar vrijgelaten.” In: *De Standaard*, 19 december 2008.

Filmanalyse

Literatuur

[DVD] Edel, U. *Der Baader Meinhof Komplex*. Constantin Film, 2008.

[DVD] Böll, Brustellin, Cloos, Fassbinder, Kluge, Mainka, Reitz, Rupé, Schlöndorff, Sinkel, Steinbach. *Deutschland im Herbst*. Arthaus, 1978.

Blumenthal-Barby, M. “Germany in Autumn: the Return of the Human.” In: *Discourse*, nr. 1, vol. 29, 2007, pp. 140-168.

Eley, G. “Review Deutschland im Herbst.” In: *The American Historical Review*, nr. 4, vol. 96 (1991), pp. 1130-1132.

Hansen, M. “Cooperative Auteur Cinema and Oppositional Public Sphere: Alexander Kluge's Contribution to Germany in Autumn.” In: *New German Critique*, nr. 24/25, Special Double Issue on New German Cinema (Autumn 1981 - Winter 1982), pp. 36-56.

Kaes, A. *From Hitler to Heimat: the Return of History as Film*. Cambridge, Harvard University Press, 1989, 275 p.

Palfreyman, R. "The fourth generation: legacies of violence as quest for identity in post-unification terrorism films." In: Clarke, D. *German Cinema since Unification*, pp. 11-42.

Vos, C. *Bewegend Verleden. Inleiding in de analyse van films en televisieprogramma's*. Amsterdam, Boom, 2004, 227 p.

Websites

Huffman, R. "Interview with Bernd Eichinger." In: Baader-Meinhof. <www.baader-meinhof.com/essays/BerndInterview.html>

Huffman, R. "Interview with Stefan Aust." In: Baader-Meinhof. <www.baader-meinhof.com/essays/AustInterview.html>

"Interview with Stefan Aust: Author of Baader-Meinhof: The Inside Story of the R.A.F." In: *Foreign Policy Digest*, augustus 2009. <www.foreignpolicydigest.org/Europe-Russia/August-2009/interview-with-stefan-aust-author-of-baader-meinhof-the-inside-story-of-the-raf-revised-edition.html>

Irving, D. "The Trail of the Desert Fox: Rommel Revised." In: *Institute for Historical Review*. <www.ihr.org/jhr/v10/v10p417_Irving.html>

Pauli, H. "Was passiert, bevor du abdrückst? Regisseur Uli Edel über seine Baader Meinhof Komplex" In: *Focus Magazin*, 15 september 2008. <www.focus.de/kultur/medien/kultur-was-passiert-bevor-du-abdrueckst_aid_333117.html>

Pekelder J.en Prillewitz P. "Interview mit Stefan Aust." In: *Historiën*. <www.historien.nl/?p=8320>

Krantenartikels

'Anger over Baader-Meinhof Biopic. Victims' Families in Uproar over New German Terrorism Film.' In: *Der Spiegel*, 10 augustus 2008. <www.spiegel.de/international/germany/0,1518,582894,00.html>

Baum, G. 'Es war kein Krieg.' In: *Die Zeit*, 23 januari 2009. <www.zeit.de/2008/39/Baader-Meinhof-Film>

Blumenberg, H. "Deutschland im Herbst." In: *Die Zeit*, 10 maart 1978.

De Foer, S. 'Baader-Meinhof blijft polariseren. Stefan Aust over zijn verfilmde standaardwerk.' In: *De Standaard*, 24 januari 2009.

'Der Baader Meinhof Komplex.' In: *De Standaard*, 28 januari 2009.

Dittgen, A. 'Radical Chic.' In: *Sight & Sound*, nr. 12, vol. 18 (2008), pp. 24-27.

Fromme, C. 'Baader-Meinhof: the truth behind the twisted myth.' In: *The Times*, 12 november 2008.

Heath, E. "Journalist Stefan Aust: Baader-Meinhof Film Reflects RAF Reality." In: *Deutsche Welle*, 19 september 2008. <www.dw-world.de/dw/article/0,,3654882,00.html>

Hornaday, A. 'Stefan Aust on 'Baader Meinhof': '60s Terrorism Still Echoes Today.' In: *The Washington Post*, 11 september 2009. <www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2009/09/11/AR2009091103240.html>

James, B. 'The Baader Meinhof Komplex' In: *National Observer*, nr. 80, 2009, pp. 70-72.

"Kino: Premiere für Der Baader Meinhof Komplex." In: *Die Zeit*, 15 september 2009. <www.zeit.de/news/artikel/2008/09/15/2615136.xml>

Knockaert, D. 'Baader-Meinhof-film strooit zout in wonden.' In: *De Standaard*, 26 september 2008.

Nicodemus, K. 'Wish.' In: *Film Comment*, nr. 5, vol. 45 (2009), pp. 55-59.

‘Ponto-Witwe scheidert mit Klage gegen RAF-Film.’ In: *Der Spiegel*, 9 januari 2009.
<www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,600393,00.html>

‘RAF Victim's Son Complains About New Baader-Meinhof Film.’ In: *Deutsche Welle*, 22 september 2009. <www.dw-world.de/dw/article/0,,3662516,00.html>

Romney, J. ‘The Baader Meinhof Complex.’ In: *The Independent*, 16 november 2008.

‘Schelte von Buback, Lob von Schleyer.’ In: *Der Spiegel*, 17 september 2009.
<www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,578833,00.html>

Sklar R., ‘Film reviews: The Baader Meinhof Complex.’ In: *Cinéaste*, 8 juli 2009, pp. 42-44.

Strobele, C. ‘Leinwand-Terroristen.’ In: *Die Zeit*, 17 september 2009.
<www.zeit.de/online/2008/37/raf-filme?page=1>

Von Kurbjuweit, D. ‘Bilder der Barbarei.’ In: *Der Spiegel*, 8 september 2008.
<www.spiegel.de/spiegel/print/d-59889957.html>

‘Widow of RAF Terrorist Victim Outraged Over Blockbuster Film.’ In: *Deutsche Welle*, 18 oktober 2008. <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,3699226,00.html>>