



12-2012

Die Rolle des Opfers in der fiktionalen Darstellung der „Landshut“- Entfuehrung in Literatur & Film

Annica Esther Eisenhofer

University of Tennessee - Knoxville, aeisenho@utk.edu

Follow this and additional works at: https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes



Part of the [German Literature Commons](#)

Recommended Citation

Eisenhofer, Annica Esther, "Die Rolle des Opfers in der fiktionalen Darstellung der „Landshut“- Entfuehrung in Literatur & Film. " Master's Thesis, University of Tennessee, 2012.

https://trace.tennessee.edu/utk_gradthes/2674

This Thesis is brought to you for free and open access by the Graduate School at TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. It has been accepted for inclusion in Masters Theses by an authorized administrator of TRACE: Tennessee Research and Creative Exchange. For more information, please contact trace@utk.edu.

To the Graduate Council:

I am submitting herewith a thesis written by Annica Esther Eisenhofer entitled "Die Rolle des Opfers in der fiktionalen Darstellung der „Landshut“- Entführung in Literatur & Film." I have examined the final electronic copy of this thesis for form and content and recommend that it be accepted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts, with a major in German.

Maria Stehle, Major Professor

We have read this thesis and recommend its acceptance:

Stefanie Ohnesorg, Daniel Magilow

Accepted for the Council:

Carolyn R. Hodges

Vice Provost and Dean of the Graduate School

(Original signatures are on file with official student records.)

*Die Rolle des Opfers in der fiktionalen Darstellung
der „Landshut“- Entführung
in Literatur & Film*

A Thesis Presented for the
Master of Arts
Degree
The University of Tennessee, Knoxville

Annica Esther Eisenhofer

December 2012

Acknowledgments

I wish to acknowledge the contributions of all whose assistance made the completion of this work possible, especially:

- My advisor, Dr. Maria Stehle, for her support, input, inspiration, and tireless assistance;
- My committee members, Dr. Stefanie Ohnesorg and Dr. Dan Magilow, for their guidance through this process.
- The German Department Faculty for the patience, support, and understanding on account of which I may fondly reminisce upon my time at the University of Tennessee.
- And above all I would like to thank my family and friends, in the USA and in Germany, for providing motivation when mine was failing.

Abstract

In this thesis I examine the cinematic and literary portrayal of victims during the hijacking of the Lufthansa plane, *Landshut* by Palestinian terrorists in October 1977. I discuss the book, *Mogadischu Fensterplatz* by the German author Friedrich Christian Delius and two films, the docudrama *Todesspiel* by the director Heinrich Breloer, and the film *Mogadischu* by the director Roland Suso Richter.

The study compares and contrasts alternate means of portraying the plight of the hijacking victims through different forms of media. *Mogadischu Fensterplatz* is a book whose text comprises a single victim's personal narrative. The backbone of *Todesspiel* is a chronology of photographs from the event in whose temporal interstices, the intervening events are reenacted. Each reenactment is punctuated by victims' personal accounts of the depicted events. *Mogadischu* is a fully dramatic and poignant portrayal of the hijacking. This study examines, in particular, the various representations of the victims' perceived relationships between their bodies and minds, the experience of being held prisoner, and the historical relationship between the cultures involved in the hijacking.

Whereas the written piece by Delius is told from a perspective that sympathizes with the individuals involved in the incident, eliminating the distinction between victim and perpetrator and viewing all involved parties as victims of circumstance, the film pieces are less sympathetic, portraying the liberation as a triumph of post-war Germany over the left-wing terrorism of the 1970s, viewing the perpetrators only by their collective identity.

Table of contents	Page
I. Einleitung	1
II. Theoretische Abhandlung	6
2.1 Der Opferdiskurs	6
2.2 Geiselnahmen	13
2.3 Terror und Trauma	15
III. Terror und Opfersein in Delius' Text	19
3.1 Darstellung der psychischen und physischen Gewalterfahrungen der Geiseln	26
3.2 Das Drama um Körper und Geist	33
3.3 Raum- und Zeitkonzept in Delius' Text	38
3.4 Vergangenheitsbezug	41
IV. Filmische Auseinandersetzung	48
4.1 Flugzeugentführungen im Film	50
4.2 Die Macht der Bilder	52
4.3. Analyse von <i>Todesspiel</i> und <i>Mogadischu</i>	54
4.3.1 Das Doku-Drama	55
4.3.2 Der Film <i>Todesspiel</i>	57
4.3.3 Der Film <i>Mogadischu</i>	60
4.4 Darstellung der Rolle der Opfer in der filmischen Beschäftigung	63
V. Fazit	70
Literaturverzeichnis	77

I. Einleitung

Mogadischu ist ein sprachliches Superzeichen. Das Wort – nicht der eigentliche Ort¹ – steht für ein 106stündiges Martyrium, für die namenlosen Opfer der RAF² und für die erste Bewährungsprobe der GSG 9³. Ähnlich wie die Fotos des entführten Hanns Martin Schleyer steht es – *pars pro toto* – für den sogenannten *Deutschen Herbst*⁴ und damit auch für die Toten von *Stammheim*. *Mogadischu* ist nicht ohne die Opferfigur *Schleyer*⁵, ist aber auch nicht ohne *Stammheim* zu denken. *Mogadischu* steht für den Terrorismus der RAF (Hißnauer 2010, 99).

Das spätestens seit den 1980er Jahren periodisch immer wieder aufflackernde Nachleben der RAF in der deutschen Gesellschaft wird als Teil einer sich geformten Erinnerungs- und Rückbesinnungskultur verstanden, welche zusammen mit der Aufarbeitung des Holocausts und des Dritten Reichs einen festen Platz im bundesdeutschen Gedächtnis der Nachkriegszeit eingenommen hat (vgl. Assmann 1999, 25). Anders als der Holocaust wird es jedoch in der Literatur nicht als ein Trauma auslösendes Ereignis verstanden, da die kollektive und gesellschaftliche Erfahrung hierfür hätte höher sein müssen. Vielmehr erweist sich der

¹ *Mogadischu* kann als "ein ortloses Drama, ein Drama in Bewegung" (Hißnauer 2010, 99) verstanden werden.

² RAF=„Rote Armee Fraktion“ (vgl. Beck 2008, 73). Auch wenn die Entführungsaktion selbst nicht direkt von Mitgliedern der RAF durchgeführt wurde, ein indirekter Zusammenhang besteht jedoch (vgl. Hißnauer 2010, 99).

³ „Spezialeinheit des Bundesgrenzschutzes zur Terroristenbekämpfung“. Der Aufbau der Truppe hatte 1972 kurz nach der Ermordung israelischer Sportler bei den Olympischen Spielen in München begonnen (vgl. Siemens 2007, 193).

⁴ „Die 77er Offensive der RAF bildete den Höhepunkt des westdeutschen Terrorismus. Sie begann am 7. April 1977 mit der Ermordung des Generalbundesanwalts Siegfried Buback und seiner Begleiter (...) setzte sich am 30. Juli fort mit dem auf Lösegeld erzielenden Entführungsversuch des Bankiers Jürgen Ponto, bei dem dieser erschossen wurde (...) um schließlich am 5. September in die Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns Martin Schleyer einzumünden, bei der drei Leibwächter und der Fahrer ermordet wurden. Nachdem sich der „große Krisenstab“ entschlossen hatte, der Forderung nach Freilassung der elf Gefangenen nicht nachzukommen, und die Verhandlungen mit der RAF hinauszögerte, entführte am 13. Oktober eine palästinensische Guerillagruppe die Lufthansa-Maschine „Landshut“ mit 82 Passagieren. Nach einem fast fünftägigen Martyrium wurde das Flugzeug am 18. des Monats auf dem Flughafen von Mogadischu/Somalia von der deutschen Spezialeinheit GSG 9 erfolgreich gestürmt. Wenige Stunden später wurden die Stammheimer Gefangenen tot oder sterbend aufgefunden (...) und einen weiteren Tag später entdeckte man die Leiche Schleyers in einem Autokofferraum“ (Hoeps 2001, 38f).

⁵ „Mit der Figur *Schleyer* soll auf seinen Opferstatus bzw. seine Verwendung als sprachliches und/oder bildliches Superzeichen verwiesen werden, nicht auf die reale Person Schleyer: „Schleyer ist demnach als Feind- und Opferbild besetztes oder besetzbares Konstrukt“ (Hißnauer 2010, 99).

Terrorismus selbst als ein Symptom einer transgenerationellen Traumatisierung, welche ihren Ursprung in den Verbrechen und moralischen Verfehlungen der Väter- und Müttergeneration zur Zeit des Dritten Reichs hatte (vgl. Hoeps 2001, 317). Bei dieser Debatte innerhalb der Soziologie und Politikwissenschaft steht nicht nur die Frage, inwieweit ein Zusammenhang zwischen NS-Diktatur und Politisierung der 68er Bewegung – und ihrer Vertreter militanter Konzepte – besteht, im Zentrum der Auseinandersetzung, sondern auch die Analyse dessen, ob allein das verwerfliche Nicht-Handeln der Mitläufer und das niederträchtige Handeln der Täter zur Zeit des Nationalsozialismus zur Eskalation der Gewalt der terroristischen Akteure führte. Es lässt sich nicht abstreiten, dass diese Art von Tätertrauma die staatlichen Repräsentanten in den 60er und 70er Jahren in Politik und Exekutive in ihren Handlungen beeinflusste und sich zudem im Deutschen Herbst ein Generationenkonflikt entwickelte, bei dem auf einer Seite zweifelsohne überwiegend noch die aktiv oder passiv Schuldigen, d.h. die zum Teil im NS-Staat politisch sozialisierten Eltern, standen (vgl. Hoeps 2001, 318).

Dem sogenannten *Deutschen Herbst*, welcher einerseits als Höhepunkt der terroristischen Aktionen der RAF angesehen wird und welcher andererseits nach Kraushaar (2001, 249) das eigentliche Ende der RAF bildet, wird in der bundesdeutschen Debatte um den Terrorismus der 1970er Jahre ein besonderes Interesse entgegengebracht. Die mediale Begleitung zweier sich simultan zugetragenen Geiselnahmen im Jahre 1977 hat zu einer starken Verankerung der Geschehnisse im öffentlichen Bewusstsein geführt (vgl. Hißnauer 2008, 123). Darüber hinaus wird der Deutsche Herbst als das einzige nationale Ereignis seit Ende des Zweiten Weltkrieges verstanden, bei dem kein Westdeutscher, der zu jener Zeit erwachsen war, von sich selbst behaupten kann: „Ich war unbeteiligt, ich war ohne Schuld“.⁶ Nur die Geiseln der

⁶ vgl. Die Zeit (25.07.1997): *Die Dialektik des deutschen Herbstes*. Das Terrorjahr und die Folgen.

Lufthansamaschine *Landshut* nehmen hierbei eine Sonderrolle ein. Die Kaperung des deutschen Ferienfliegers gilt als das Ereignis, welches die Eskalation der Gewalt im Herbst 1977 auf den Höhepunkt trieb (vgl. Hoeps 2001, 201). Die erfolgreiche Befreiung aller Passagiere durch die GSG 9 setzte der Spirale der Gewalt schließlich ein Ende. Zuvor schafften plausible Erklärungen, die außerordentliche Identifikation eines Großteils der deutschen Bevölkerung mit der staatlichen Autorität und ein geschicktes Medienmanagement, die lähmende Vorstellung der deutschen Bürger, sich in einem Belagerungszustand zu befinden, größtenteils aufzuheben. Die Entführungsaktion durch palästinensische Terroristen⁷ brachte jedoch eine neue Stufe der Bedrohung, welche zumindest potentiell auf jeden Bürger zielte, in das Bewusstsein der damaligen deutschen Gesellschaft:

Plötzlich begriff ich, daß es sich hier um die modernste Form von Gefangenschaft und Erpressung handelt. Jeder kann an jedem Ort davon getroffen werden, ein Flugzeug kann ein Schauplatz für existenzielle Probleme sein. Ich mußte erst entdecken, daß dieses Geschichte nur am Rande, nur unter Schlagzeilenaspekten eine politische war - erst danach fing sie an mich zu reizen (Delius 1996, 51).

Mit diesen Worten erläutert der Schriftsteller *Friedrich Christian Delius* seinen eigenen, individuellen Zugang zu den Geschehnissen des Deutschen Herbstes, welcher in ihm sehr viele unbeantwortete Fragen und Emotionen hinterlassen hatte. Seiner Wut über jene Ereignisse, welche in ihm eine Sprachlosigkeit hinterlassen hatte, Ausdruck zu verschaffen, war ihm nur über den Weg des schreibenden Begreifens möglich (vgl. Delius 1996, 48). Hilfreich erschien ihm dabei die Rückbesinnung auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes *Roman*, verstanden als „epische Berichte oder epische Gedichte, [welche] eine große öffentliche Tat zum Thema haben, ein öffentliches Ereignis, das viele Menschen bewegt oder beschäftigt“ (Delius 1996, 49).

⁷ Der internationale, palästinensische Terrorismus der 1970-er Jahre zielte vorrangig darauf ab, die Welt auf ihre Situation und ihren „Befreiungskampf“ aufmerksam zu machen (vgl. Hißnauer 2008, 109).

Sein Wunsch der literarischen Aufarbeitung der Ereignisse des Deutschen Herbstes resultierte in einer Romantrilogie über die Geschehnisse im September und Oktober 1977, welche sich mit den Auswirkungen historischer Ereignisse auf die Gemütslage und das Verhalten von Subjekten und Figuren auf poetischer Ebene befassen (vgl. Bartels 2011, 3) und zudem versuchen den „einzelnen Menschen im historischen Augenblick“ (Voigt 1992, 1) zu verstehen. Der zweite Roman aus dieser Triologie, *Mogadischu Fensterplatz*, nähert sich dem Drama von Mogadischu so realitätsbezogen wie möglich und erzählt die Ereignisse ausschließlich aus der Perspektive eines fiktional geschaffenen weiblichen Opfers.⁸ Die literarische und filmische Bearbeitung dieser historischen Zeitspanne versucht nach Bräunert (2008, 1) die Sprachlosigkeit, welche sich in „festen ideologischen Sprach- und Vorstellungsnormen der im Freund-Feind-Denken verhafteten Parteien“ (Delius 1996, 48) der damaligen westdeutschen Gesellschaft begründete zu überwinden und versucht davon ausgehend, Raum für Erinnerungen und Erzählungen zu schaffen. Der Fokus, vor allem der literarischen Aufarbeitung des „heißen Herbst“⁹ und seinen unmittelbaren Folgen richtet sich jedoch weniger auf die existentiellen Nöte des Subjekts, sondern befasst sich vielmehr mit den Auswirkungen der staatlichen Terrorismus-Aktion auf die Bürger (vgl. Hoeps 2001, 208). Die Bedrohung der Gesellschaft durch den Terrorismus erschien in den siebziger Jahren weniger akut als deren Gefährdung durch die Art der Terrorismusbekämpfung, welche als ein Indiz für eine allmähliche Faschisierung der Gesellschaft angesehen wurde. Das mag der Grund dafür sein, warum zahlreiche Autoren dieses Stimmungsbild in ihren Texten vermehrt aufgriffen und anhand eines systemkritischen Helden abhandelten.

⁸ Die Wahl einer weiblichen Protagonistin begründet Delius (1990, 57) damit, dass er eine Figur erschaffen wollte, welche genau hinschaut und beobachtet. Da seiner Ansicht nach Frauen generell besser und genauer hinschauen als Männer, die sich eher strategisch verhalten, fiel die Wahl auf eine weibliche Kunstfigur.

⁹ Elsässer (2007, 29)

Anhand Delius' Werk und zweier filmischer Auseinandersetzungen¹⁰ mit dem Stoff des Geiseldramas von Mogadischu befasst sich diese Arbeit mit der Frage, auf welche Weise das Subjekt in der besonderen traumatischen Terrorerfahrung, dem Eingepferchtsein in einen begrenzten Raum, dargestellt wird bzw. wie es selbst dieses Drama aus seiner individuellen, fiktional dargestellten, Opferperspektive erlebt. Dieser Perspektivenwechsel auf die Wahrnehmungswelt der Opfer schafft die Möglichkeit, die ständige Gewalterfahrung, welcher die Passagiere in dem Flugkörper bedingungslos ausgesetzt sind und ihre damit einhergehende Angst um das eigene Überleben, zu beleuchten. Der Fokus auf die subjektive Opferperspektive, für welchen sich der Autor und die Filmemacher¹¹ entschieden haben, richtet ferner den Blick auf die psychischen und physischen Entbehrungen des erzählenden Subjekts als auch auf dessen mögliche Wahrnehmungsveränderungen der Realitäten. Um die Rolle des Opfers im Terror kulturgeschichtlich und wissenschaftlich besser einzuordnen und auch das Verhältnis des Täters zum Opfer zu thematisieren, widmet sich die Arbeit in einer eigenen Abhandlung innerhalb des Theorieteiles dem Diskurs über die Rolle des Opfers. Damit einhergehend erfolgt eine definitorische Auseinandersetzung mit Geiseldramen an sich und daran anschließend mit einer Unterkategorie des Geiseldramas, der Flugzeugentführung. Da ein vollständiges Verständnis des Opferdiskurses und die damit einhergehende Fokussierung auf die subjektive Opferperspektive, eine Analyse der Begriffe Terror und Trauma verlangt, erfolgt im letzten Teilabschnitt des Theoriekapitels eine Auseinandersetzung mit diesen beiden Begrifflichkeiten. Hierbei steht die Frage, inwiefern sich Terrorerfahrungen und traumatische Erlebnisse bedingen und ob der moderne Terror, wie im Entführungsszenario um die „Landshut“, nicht als Erbe traumatischer Ereignisse der Vergangenheit anzusehen ist, im Zentrum der Diskussion.

¹⁰ Das Doku-Drama *Todesspiel* (1997) und der Spielfilm *Mogadischu* (2008).

¹¹ Der Regisseur des Doku-Drama *Todesspiel* Heinrich Breloer und des Spielfilms *Mogadischu* Roland Suso Richter.

Anhand der im ersten Teil der Arbeit analysierten theoretischen Hintergründe der subjektive Opferperspektive werden in den beiden folgenden Kapiteln Antworten aus den ausgewählten literarischen und filmischen Werken hinsichtlich der Darstellung des durch einen terroristischen Akt zum Opfer gemachten Individuums untersucht. Das Fazit fasst nicht nur die Ergebnisse der drei Kapitel zusammen, sondern wirft ein Gesamtblick auf das Opferbild im Terrorismus und zeigt mögliche Entwicklungen für die Zukunft auf.

II. Theoretische Abhandlung

Ausgehend von der Frage, wie innerhalb eines Diskurses einem Subjekt die Rolle des Opfers zugeschrieben werden kann, muss zunächst die Opferrolle aus historisch-kulturwissenschaftlicher Warte betrachtet und seiner Stellung innerhalb des modernen Wissenschaftsdiskurses eingegangen werden. Von dieser Basis ausgehend folgt ein Bezug zu der Stellung des Opfers in der Terrorismusdebatte, insbesondere zu den Opfern der RAF. Primäres Ziel dieser Diskussion der Opferrolle ist es, ausgehend von einem breiten Wissensfundus über den wissenschaftlichen Opferdiskurs, eine Untersuchung der Darstellung des Opferstatus in Literatur und Film anzustreben.

2.1 Der Opferdiskurs

Der Opferdiskurs lebt von den Gegenpolen Täter und Opfer.¹²

¹² Opfer und Täter sind als Hauptakteure extremer Gewaltsituationen wie beispielsweise des Holocausts zu verstehen, aber sie werden zwangsläufig immer von nicht an der eigentlich Situation beteiligten Zuschauern umgeben. Diese Zuschauer verfolgen vorrangig nicht das Ziel aktiv gegen die Opfer vorzugehen und wünschen zudem nicht in die Gewaltexzesse der Täter miteinbezogen zu werden. Betrachtet man die Situation während des

Der Täter ist derjenige, welcher handelt und das Opfer ist derjenige, welcher unter dem Handeln des Täters zu leiden hat (vgl. Colin 2008, 187). Geht man der Frage nach dem Opfersein auf geistes- und kulturwissenschaftlicher Ebene nach, so zeigen sich schnell Problemfelder auf. Während Tun und Leiden in der Kategorienlehre des Aristoteles noch auf derselben Betrachtungsebene in Form einer ontologischen Doppelkategorie (*actio-passio*)¹³ verstanden wurden, erhält das Handeln in der abendländischen Philosophie eine Vormachtstellung gegenüber dem Leiden, welches zumeist nur in Form von Passions- und Märtyrergeschichten thematisiert wurde.¹⁴ Die starke Fixierung des Leidens auf die Bereiche Kunst und Religion bewirkte eine Vermeidung jeglicher Form des Mitleids, da es als eine schlechte und unnütze Eigenschaft angesehen wurde (vgl. Colin 2007, 187). So weist Kant bereits in seinen *Metaphysik der Sitten* darauf hin, dass Mitleid das Leiden an sich vermehrt:

In der Tat, wenn ein anderer leidet, und ich mich durch seinen Schmerz, dem ich nicht abhelfen kann (...) anstecken lasse, so leiden ihrer zwei; obzwar das Übel eigentlich (in der Natur) nur einen trifft. Es kann aber unmöglich Pflicht sein, die Übel in der Welt zu vermehren, mithin auch nicht aus Mitleid (1910, 457).

Diese Ablehnung jeglicher Form des Leidens als menschliche Teilkomponente in der abendländischen Geistesgeschichte setzt sich laut Colin (2007, 188) in bis ins 20. Jahrhundert fort. Dies zeigt sich zum Beispiel in der historischen Aufarbeitung des Holocausts, bei dem in den wissenschaftlichen Analysen vornehmlich die Aufmerksamkeit auf die Täter und ihr Handeln gerichtet ist.¹⁵ Eine Auseinandersetzung mit den Opfern findet ausschließlich in der

Holocausts und des Zweiten Weltkrieges, so ist festzuhalten, dass eine klare Trennung zwischen Tätern und Opfern auf der einen und Zuschauern auf der anderen Seite nicht haltbar ist, da zum Beispiel auch eigentliche Zuschauer der Situation sich in Aktivitäten der Täter verstrickten oder selbst zu Tätern wurden. In diesem Zusammenhang ist zum einen die Beziehung der jeweiligen Staaten zum damaligen Deutschland zu beachten als auch das jeweilige Individuum und sein Charakter selbst (vgl. Hilberg 1992, xi).

¹³ vgl. Aristoteles (1956): *Categoriae*. In: Minio-Paluello, L. (Hg.). Oxford. 1b, 55ff.

¹⁴ vgl. Stratmann, Nicole (1994): *Leiden im Licht einer existenzialontologischen Kategorienanalyse*. Amsterdam.

¹⁵ vgl. hierzu: Wezler, Harald (2005): *Täter*. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden. Frankfurt.

Literatur und gelegentlich in der darstellenden Kunst statt. In den letzten Jahrzehnten zeigt sich allerdings diesbezüglich in der westlichen Welt ein Paradigmenwechsel hin zur Beschäftigung mit Opferdiskursen in Geschichte und Politik. Als Beispiel für den deutschen Kontext kann hier die Aufarbeitung der eigenen Opferperspektive während des Bombenkrieges im Zweiten Weltkrieg durch die Alliierten und die nach Kriegsende stattgefundene Vertreibung zehntausender Menschen aus den Ostgebieten durch die Russen genannt werden. In dieser Debatte steht nach Kettenacker (2003, 10) die Frage im Mittelpunkt, ob es legitim sei, die Deutschen auch als Opfer dieses Weltkrieges bezeichnen zu dürfen. Es scheint in dieser Diskussion jedoch nicht darum zu gehen, ein jahrzehntelang, vorrangig als Täternation verstandenes Volk plötzlich zu einer Opfernation zu stilisieren, sondern vielmehr um die Thematisierung des Leids, welches Millionen Menschen widerfuhr, und es somit auch Teil des öffentlichen Bewusstsein werden zu lassen. Um dieses Leid in den ganzheitlichen Opferdiskurs einordnen zu können, ist ein Bezug zu den Greultaten des NS-Regimes und den Taten der Alliierten unumgänglich. Dieser Trend der Aufarbeitung hat laut Colin (2007, 189) mittlerweile auch auf andere Themenfelder in der Geschichte übergreifen. Hatte man in den letzten 30 Jahren im wissenschaftlichen Diskurs um die RAF vorrangig eine Auseinandersetzung mit der Rolle der Täter gesucht, erhalten die Opfer zunehmend einen nicht übersehbaren Stellenwert.¹⁶

Dies schließt auch die Angehörigen der Opfer und deren ungeklärten Fragen an die Täter mit ein:

Mein Eindruck ist, dass es den betroffenen Familien vor allem um Aufarbeitung und Klärung offener Fragen geht. (...) Alle der RAF zugeordneten Morde von 1985 an sind nicht aufgeklärt. Patrick von Braunmühl, der Sohn des 1986 ermordeten Gerold von Braunmühl, bringt das im Buch sehr klar zum Ausdruck: Er will wissen, wer seinen Vater ermordet hat. Und er will wissen,

¹⁶ vgl. hierzu den Film *Black Box BRD* (2001) des Regisseurs Andreas Veiel, welcher in seinem Film anhand einer Gegenüberstellung der Biografie des Terroristen Wolfgang Grams und des Opfers Alfred Herrhausen versucht die Ereignisse des Terrorismus und das politische Klima der 1980er Jahre aus zwei unterschiedlichen Perspektiven heraus zu beleuchten (vgl. Colin 2007, 189).

wie die internen Prozesse in der RAF abgelaufen sind, nach welchen Kriterien Opfer ausgewählt wurden. Ob man die Menschen überhaupt angeschaut hat, die zu Opfern wurden.¹⁷

Das mangelnde Interesse an den Opfern und die damit einhergehende übertriebene Fokussierung auf die Täter beinhaltet laut Hißnauer (2010, 100) eine moralische Komponente, da eine nüchterne Auseinandersetzung mit der RAF nicht gesucht und implizit eine Abgrenzung von der RAF und ihren Taten eingefordert wird. So schreibt in diesem Zusammenhang Colin (2007, 190): „Die Darstellung der Brutalität und Unmenschlichkeit, mit der die Täter vorgegangen sind, stellt die Legitimität ihrer politischen Motivationen radikaler in Frage als dies wissenschaftliche Analysen zumeist vermögen“. Ein im soziologischen Sinne „Verstehen“ der Taten und der Täter sowie eine Rekonstruktion der Motive und der prozessualen Entwicklung hin zum Terrorismus wird bei einer solcher Vorgehensweise nicht angestrebt, sondern die Täter werden vielmehr moralisch abgewertet und als unwert jeglicher Betrachtung angesehen (vgl. Hißnauer 2010, 100f). Da vor allem die Medien ihren Fokus selten auf die Opfer richten, tragen sie hauptsächlich zur Konstruierung einer Heroisierung, Romantisierung und Mythisierung des RAF-Terrorismus bei.

Im literarischen und medialen Diskurs ist nach Hißnauer (2010, 104) die Konstruktion eines bloßen Opfers nicht möglich, denn dessen Geschichte ist nicht erzählbar: „Opfer kann man nicht ohne die Tat und ohne einen Bezug zum Täter und dessen Motive darstellen, denn der Opferstatus definiert sich durch die Tat“ (ebd. 2010, 104). Außerdem sind jene für die gesellschaftliche Deutung von Terrorismus irrelevant, denn sie bieten keine Identifikationsplattform für eine Gemeinschaft. Eine eingehendere Beschäftigung mit den Opfern

¹⁷ Die Autorin des Buches *Für die RAF war es das System, für mich der Vater* (2007) Anne Siemes in der Talkshow Reinhold Beckmann am 12.02.2007
URL:<http://www.reinholdbeckmann.de/talk/gast-detail-info/zeige/archiv/gast/hans-christian-stroebele-und-anne-siemens.html> (15.06.2012)

des Terrorismus und ihre Einordnung in einen Opferdiskurs verlangt nach Hißnauer (2010, 105), die Klärung der Frage, auf welche Weise Opfer, ausgehend von gesellschaftlichen Reaktionen, im Diskurs konstruiert werden und welche Opferdeutung sich diskursiv durchsetzt. Nach Colin (2007, 191) ist primär zu erörtern, ob es sich bei Opfern terroristischer Aktionen entweder um rein zufällige bzw. unbeteiligte, um falsche oder gar legitime Opfer handelt. Die Zufälligkeit, Opfer einer Terrorhandlung zu werden, lässt sich zum Beispiel mit jener, aus einem Verkehrsunfall als Opfer hervorzugehen, was im Extremfall zum Tod führen kann, vergleichen. Der Status eines angeblich legitimen Opfers kann einer Person zu Teil werden, wenn sie aufgrund einer zweifelhaften Vergangenheitsgeschichte die Aufmerksamkeit und letztlich den Hass der Täter auf sich zieht.¹⁸ In diesem Fall ist es wichtig zu differenzieren, von welchen gesellschaftlichen Strömungen das Opferbild konstruiert wird und auf welche Argumentationsweisen es fußt. Terrorismus folgt niemals dem ausschließlichen Ziel, Angst und Schrecken zu verbreiten, sondern es geht den Terroristen darum, Unterstützungsbereitschaft zu erwerben und eine Gefolgschaft aufzubauen (vgl. Hißnauer 2010, 105). Es kann zudem von zufälligen Opfern, welche jedoch nicht willkürlich ausgesucht sind, gesprochen werden, wie es zum Beispiel bei den Opfern der Anschläge des 11. Septembers 2001 der Fall war (vgl. ebd. 2010, 105). Durch die Hervorhebung der Willkürlichkeit, mit welcher der moderne Terrorismus seine Opfer wählt, vertritt Hißnauer (2010, 119) die Auffassung, dass ein Terrorist seine Opfer wahllos aussucht und dass infolgedessen die Allgemeinheit zum Opfer erklärt wird. Eine solche Sichtweise versteht jeden Bürger als ein potentielles Opfer des Terrorismus. Eine

¹⁸ Vgl. hierzu zum Beispiel die Figur *Schleyer*, welcher nach Behauptungen von Linken nicht frei von Schuld hinsichtlich seiner Nazi-Vergangenheit gewesen sei. Aussagen der Witwe Martin Schleiers widersprechen diesen Anschuldigungen allerdings. Hißnauer (2010, 104) verweist hierbei auf das Faktum, wie sehr sich biografische Erinnerungen im Laufe der Jahre verändern können und verweist hierbei auf folgendes Werk: Wetzler, Harald/ Moller, Sabine/ Tschuggnall, Karoline (2005): „*Opa war kein Nazi*“. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt/M.

differenzierende Analyse der Rolle der Opfer im Terrorismus ist jedoch nur unter der Berücksichtigung des Opfer-Täter-Kontexts und in Bezug zum Täter und dessen Motiven durchführbar, denn der Status der Opfer definiert sich maßgeblich durch die Tat und die kommunizierte Absicht der Täter (vgl. Hißnauer 2010, 104).

Gesellschaftlich relevant ist der Opferdiskurs dahingehend, da die Mehrheitsgesellschaft unbeteiligte Opfer dazu benötigt, um in der Verarbeitung und Deutung eines terroristischen Akts ihr eigenes Verständnis von Opfersein zu konstruieren und um eine Gegenseite gegenüber den Terroristen bzw. den Anderen diskursiv zu erzeugen (vgl. Hißnauer 2010, 107). Dadurch, dass in den Reaktionen der Terroristen als auch der Gesellschaft auf einen terroristischen Akt vorrangig dessen symbolischer Wert betont wird, nutzen beiden Seiten laut Waldmann (1998, 12)¹⁹ die Ansicht, Träger einer Botschaft zu sein, kommunikationsstrategisch für ihre Ziele. Hißnauer (2010, 106) merkt an, dass ein Opferdiskurs immer von einem Prozess einer Selbstlegitimierung als auch einer Deligitimierung der anderen Seite getragen wird, mit dem vorangigen Ziel, die „eigene Opferdefinition diskursiv durchzusetzen und mehrheitsfähig zu machen“ (Hißnauer 2010, 106).²⁰ Das Opfer, ausschließlich in seiner Funktion wahrgenommen, schafft dabei (De)Legitimation und legimitiert die (Re)Aktion derjenigen Partei, welche das Opfer auf seiner Seite weiß. Bezogen auf die Geschichte der RAF zeigt sich diese Verhaltensstrategie in deren Reklamierung des Studenten *Benno Ohnesorg*²¹ als erstes Opfer des Terrors, welches ihrer

¹⁹ „Dem Terroristen geht es nicht um den eigentlichen Zerstörungseffekt seiner Aktionen. Diese sind nur ein Mittel, ein Art Signal, um einer Vielzahl von Menschen etwas mitzuteilen. Terrorismus, das gilt es festzuhalten, ist primär eine Kommunikationsstrategie“ (Waldmann 1998, 12).

²⁰ Diese Form des kommunikativen Wettstreits ist „als integraler Bestandteil des gesellschaftlichen Phänomens *Terrorismus*“ (Hißnauer 2010, 106) zu begreifen, welches neben dem terroristischen Akt auch vielfältige Reaktionen und den Umgang mit dem Terrorismus beinhaltet. Infolgedessen spricht nicht nur der Terrorist zu einem „Publikum“.

²¹ Hißnauer (2010, 119) versteht *Benno Ohnesorg* „als eine verallgemeinerungsfähige Opfer-Figur“, da er bei seiner ersten Teilnahme an einer Demonstration weder als Rädelsführer auftrat, noch war er zuvor in irgendeiner Form in Gewalttaten verwickelt. Dadurch kann er als „beliebiges Opfer der Staatsgewalt“ (Hißnauer 2010, 120) dargestellt werden, zumal wenn man die Hintergründe seines Todes betrachtet.

Auffassung nach den folgenden Terror gegen den Staat legitimierte.²² Jahre später stilisierte sich die Spitze der RAF nach Hißnauer (2010, 105) im Zusammenhang mit ihrer Isolationsfolterkampagne in dieselbe Opferposition wie das zufällige Opfer der Studentenrevolte, indem sie dem Staat auch hier die Täterrolle zuschob. Dadurch versuchten die Führungsgruppe der RAF die vorangegangenen Gewalttaten im Nachhinein zu legitimieren.²³

Was das unbeteiligte Opfer als Individuum im gesellschaftlichen Opferdiskurs angeht, so dient es ausschließlich als Mittel zum Zweck und wird weder von seinem Täter noch der Gemeinschaft als Subjekt wahrgenommen. Dadurch, dass es zufällig in eine Situation geraten ist, ohne zuvor in irgendeinem Kontakt zu den Tätern gestanden zu haben, erweckt es zwar das Mitleid einer Gemeinschaft aufgrund seines Schicksals, aber nicht das Interesse an seiner Person:

Opfer des Terrorismus sterben ohne Namen, es sei denn sie sterben wegen ihres Namens. Die meisten gehen beiläufig in den Tod, bloße Statisten der Tat, ohne Interesse für den Täter und sein Publikum (Wördemann 1977, 25).²⁴

Im gesellschaftlichen Diskurs sind Opfer des Terrorismus von symbolischem Nutzen, vor allem, wenn es sich um tote Opfer handelt, die sich nicht mehr zu Wort melden können und von denen nur noch Bilder vorhanden sind (vgl. Hißnauer 2010, 104). Sie werden im medialen Diskurs zum Opfer gemacht und nehmen dabei eine gewisse Funktion ein. Ein Austreten aus ihrer objektiven Rolle ist nicht möglich, es findet vielmehr eine Anonymisierung des Subjekts statt.

²² „Wir müssen uns bewaffnen“ (übermittelte Aussage Gundrun Ensslin, zit. n. Butz 2004, 94).

²³ „Der tiefere Sinn der Provokation und des Terrorismus als einer Spezialform desselben liegt darin, in den Augen des Publikums einen Rollenwechsel zu inszenieren: vom Angreifer zum Angegriffenen zu werden und den Angegriffenen als Angreifer hinzustellen“ (Waldmann 2003, 41).

²⁴ Hißnauer (2010, 107) fragt diesbezüglich: „Wer kann *ein* Opfer der Anschläge von Madrid nennen? Oder London?“ Eine Ausnahme sind die Opfer des 11. Septembers 2001 deren Namen zu jedem Jahrestag der Ereignisse von deren Angehörigen vorgelesen werden. Im kulturellen Erinnerungsgedächtnis sind sie jedoch bei Weitem nicht auf dieselbe Weise verankert wie beispielsweise die Opferfigur *Schleyer* innerhalb des deutschen Kontexts.

2.2 Geiselnahmen

Eine besondere Betrachtung der Opferrolle und der damit einhergehenden Täter-Opfer-Struktur verlangen Geiselnahmen. Unter einer Geiselnahme versteht man einen erpresserischen Menschenraub, bei dem eine einzige Person oder mehrere Personen gegen ihren Willen ergriffen und festgehalten werden mit dem Ziel, erpresserische Forderungen - auch politischer Art - gegen Dritte, mithin auch gegen den Staat, durchzusetzen zu versuchen (vgl. Zimniak 2010, 358). Dabei übernimmt die Geisel und vorrangig ihr Körper die Funktion einer Art Menschenpfand und haftet mit Leib und Leben für die verbindliche Erfüllung der Forderungen ihrer Kidnapper. Sie ist einem Abhängigkeitsverhältnis zwischen sich und den Tätern unterworfen, auf dessen Regeln und Gesetze sie keinen Einfluss hat und sich kein Verhältnis des Vertrauens zu den Entführern aufbauen kann (vgl. ebd. 2010, 349). In der ihr aufgezwungenen Rolle ist die Geisel der Dominanz der Täter und deren Gewalt und Machtausübung in Form von Erniedrigungen, Einschüchterungen und brutalen Übergriffen schutzlos ausgeliefert (vgl. ebd. 2010, 350). Der Zustand der existentiellen Angst, in dem das Opfer sich befindet, ermöglicht dem Täter nach Zimniak (2010, 350), einen hermetisch abgeriegelten geiselnehmerdominierenden Raum zu erschaffen. Dieser sogenannte Opferraum markiert eine klare topologische Grenze zwischen drinnen und draußen. Zudem sind Opferraum und Außenwelt semantisch gekennzeichnet und stehen für eine Trennung in Gut und Böse, Gesetz und Ordnunglosigkeit und Ordnung und Chaos (vgl. Zimniak 2010, 349).

Im Gegensatz zum Mordanschlag, welcher eine Gesellschaft vor vollendete Tatsachen stellt, besteht bei einer Geiselnahme trotz aller Grausamkeit immer die Hoffnung auf einen

glücklichen Ausgang. Gewalt nimmt dabei eine tragende Rolle ein, da sie den Verlauf des Geschehens bestimmt und punktuell Akzente setzt (vgl. Hißnauer 2010, 121). Die Reaktion der Außenwelt bestimmt in den meisten Fällen den Verlauf des Geschehens sowie das Handeln der Kidnapper, da jene, vor allem, wenn es sich um Geiselnahmen mit einem politischen Hintergrund handelt, Aufmerksamkeit auf ihre eigenen Situation ziehen. Erhalten sie diese jedoch aufgrund von gewalttätigem Vorgehen nicht, so kann sich der Verlauf der Aktion sehr schnell entgegen ihrer ursprünglich beabsichtigten Intention entwickeln. Dieser Hergang lässt sich bei einigen von der RAF durchgeführten Geiselnahmen beobachten, da die Terroristen den Aspekt der emotionalen Identifikation der deutschen Gesellschaft mit den Opfern unterschätzt hatten. Diese Identifikation mit den Opfern erfolgt laut Hißnauer (2010, 121) vor allem dann, wenn es sich um unbeteiligte Opfer handelt, in denen sich die durchschnittliche Bevölkerung wiedererkennen kann.

Eine eigene Kategorie der Geiselnahme stellt die Flugzeugentführung dar. Seit der ersten Kaperung eines Luftschiffes im Jahre 1931, als die zivile Luftfahrt sich gerade etabliert hatte, ist die Luftpiraterie zu einer integralen Komponente der modernen Welt geworden, welche das kollektive Gedächtnis, oft auf traumatische Weise, auf nationaler bzw. transnationaler Ebene prägt (vgl. Vowinckel 2011, 8). Beispiele für Flugzeugentführungen, welche sich im kollektiven Gedächtnis einer Nation verankert haben, stellen für den deutschen Kontext die Entführung der Lufthansa - Maschine „Landshut“ im Herbst 1977 und für den US-amerikanischen Kontext das Terrortrauma des 11. September 2001 dar (vgl. ebd. 2011, 7). Es lässt sich beobachten, dass Luftpiraten grundsätzlich nach demselben Schema handeln, indem sie das Luftschiff als Waffe wählen, und Besatzung und Passagiere als Pfand nehmen, um ihre jeweiligen Forderungen durchzusetzen. Dem Flugzeug an sich wird dabei ein symbolischer Wert in Form eines Kapitals

zugesprochen. Im Gegensatz zu anderen Formen von Geiselnahmen kann die Luftpiraterie zudem als ein Angriff auf ein Symbol der Moderne angesehen werden, denn sie zielt klar darauf ab, die Mobilität moderner Menschen und Gesellschaften, zu attackieren. Vowinckel (2011, 8) kommt daher zu dem Schluss, dass Flugzeugentführungen ein Preis der Moderne seien, welche eine soziale und individuelle Mobilität und daraus ergebend eine Maximierung von Risiko und Sicherheit für jedes einzelne Individuum mit sich brächten. Den Medien, selbst ein Produkt der Moderne, kommt dabei eine tragende Rolle zu, da die Medienöffentlichkeit traditionell auf Zwischenfälle im Luftverkehr schnell reagiert und sie sich als Sensation des Schreckens gut vermarkten lassen.

2.3 Terror und Trauma

Um ein tieferes Verständnis des Opfer-Täter-Verhältnisses in Bezug auf Geiselnahmen aufzubauen, ist eine Analyse der Begriffe *Terror* und *Trauma* hinsichtlich ihrer kulturwissenschaftlichen Einbettung unumgänglich. Ebenso wie eine nicht zu von der Hand zu weisende Relation zwischen Täter und Opfer im Opferdiskurs besteht, können Terror und Trauma trotz ihrer unterschiedlichen Begriffsgeschichte nicht voneinander getrennt gesehen bzw. eingeordnet werden. Eine reziproke Beziehung zwischen den beiden Polen besteht laut Elsasser (2007, 11) dahingehend, dass Terror als Ursachenfaktor einen traumatischen Zustand bei einem Subjekt bewirken kann. Dieses Verhältnis zeigt sich vor allem im modernen Terrorismus, welcher primär nicht darauf abzielt, Leben und Eigentum zu zerstören; stattdessen verfolgen Terroristen durch einen Akt der (Selbst)Zerstörung das Ziel, Zeugen und Überlebende eines terroristischen Akts zu terrorisieren bzw. zu traumatisieren. Indem ein Terrorist fest davon

ausgeht, für moralische Ziele zu kämpfen, legitimiert er sein Handeln vor sich selbst, auch wenn dies für Außenstehende und erst recht für seine Opfer alles andere als einleuchtend oder akzeptabel erscheinen mag (vgl. Elter 2008, 42). Elsasser (2007, 12) fragt hinsichtlich der Beziehung zwischen Terror und Trauma ferner, ob denn traumatische Zustände in einem Individuum oder einem Kollektiv zwangsläufig durch Terror verursacht werden oder ob es denn auch denkbar sei, dass Terror auch in Folge eines Traumas ausgelöst werden könne.

Auf kulturhistorischer Ebene schließt der Begriff *Terror* alle Arten der Gewalt mit ein, welche nicht staatlich sanktioniert sind. Er wird dadurch von vielen Menschen als defensiv, emotional klaustrophobisch und politisch reaktionär erfahren (vgl. Derrida 2003, 105).²⁵ Elter (2008, 25) unterscheidet im Hinblick auf seine historische Entwicklung drei Formen von Terrorismus, welche jedoch in der Realität häufig nicht diesem starren Konstrukt entsprechen: Der *interne* oder *nationale Terrorismus* („domestic terrorism“) umfasst jene Terrorismusformen, bei denen Täter und Opfer Angehörige desselben Staates sind. Dieser Typus wird auch als „klassischer Terrorismus“ bezeichnet. Unter dem *internationalen* oder *externen Terrorismus* („global terrorism“) werden Anschläge kategorisiert, bei denen Täter und Opfer nicht dieselbe Nationalität besitzen oder bei denen Terroristen im Ausland agieren und dort auch Bürger anderer Länder attackieren. Der Typus *transnationaler Terrorismus* („transnational terrorism“) kann laut Elter (2008, 27) als eine Unterkategorie des internationalen Terrorismus oder als eine analytische Präzisierung verstanden werden. Das Handeln der Terroristen findet hierbei nicht nur auf internationaler Ebene statt, sondern die Mitglieder von Terrorgruppen haben sich internationalisiert. Der Terrorismus der RAF der 1970er Jahre gehört der ersten Gruppe an, während sich die Terroranschläge des 11. Septembers in den USA dem zweiten Typus zuordnen

²⁵ Elsasser (2007, 10) weist daraufhin, dass eine solche Sichtweise eine eindeutige Abgrenzung des Begriffs beispielsweise zum politischen Widerstand erschwere.

lassen (vgl. Elter 2008, 25). Die Entführung der „Landshut“ fällt in die Definition des transnationalen Terrorismus, da sie außerhalb Deutschlands stattfand und gleichzeitig von aus dem Hintergrund agierenden Terroristen der RAF und aktiv von Palästinensern durchgeführt wurde.

Der Begriff *Trauma* wird in der Wissenschaft häufig in Zusammenhang mit Holocaust-Überlebenden gebraucht. Während er hierbei auf die traumatischen Erfahrungen direkt betroffener Opfer abzielt, setzt er sich im Bezug auf die RAF und die deutsche Nachkriegsgeschichte mit dem Versuch der Aufarbeitung eines nationalen Traumas auseinander (vgl. Elsasser 2007,18). Die in den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts kaum stattgefundene Aufarbeitung des Holocausts und der Nazizeit kann als ein Nährboden einer traumatischen (Über)Reaktion eines kleinen Teils der damaligen westdeutschen Gesellschaft angesehen werden, deren extremste Ausläufer in der RAF und ihrem Terror mündeten.²⁶ Allerdings sei darauf verwiesen, dass ein nationales traumatisches Ereignis nicht zwangsläufig ein Auslöser für ein terroristisches Verhalten von Mitgliedern der nachfolgenden Generationen sein muss. Eine gewisse Tendenz mag dafür unumstritten vorhanden sein, die Faktoren, welche eine terroristische Tat auslösen, müssen jedoch immer in ihrer Gesamtheit betrachtet werden. Während sich die RAF in ihren Gewalttaten in der anmaßenden Rolle sah, über Leben und Tod von meist unschuldigen Personen zu richten, schreckten sie dennoch davor zurück, den eigenen Körper als Waffe zu gebrauchen.²⁷ Diese Form der Zerstörung des eigenen Lebens und das

²⁶ Assmann (1999, 25) unterscheidet drei Arten der deutschen Vergangenheitsbewältigung: massive Abwehr einer Auseinandersetzung mit den Geschehnissen des Zweiten Weltkrieges in den ersten Jahren nach dem Krieg, dann die Kritik der 68er an der Elterngeneration und schließlich die systemtranszendierende Geschichtsbessenheit der 1980er und 1990er Jahre.

²⁷ Der Vorfall in Mogadischu hätte laut Elsasser (2007, 39) mit der Sprengung der Maschine enden können, wäre die GSG 9 nicht eingeschritten.

anderer Unbeteiligter hat erst seit den Anschlägen des 11. Septembers 2001 unter dem Stichwort Selbstmordattentat einen Platz im öffentlichen Bewusstsein erhalten (vgl. Elsasser 2007, 38).

Trotz ihres destruktiven Charakters, welche eine aus einem Trauma hervorgehende oder rein terroristisch motivierte Tat besitzt, weisen beide Begrifflichkeiten laut Elsasser (2007, 47) nicht in die Vergangenheit, sondern in die Zukunft. Dies zeigt sich daran, dass Terror und Trauma sich dem dialektischen Verhältnis zwischen Täter und Opfer, was es zu überwinden gilt, annehmen und gleichzeitig das Scheitern daran an den Leiden des Körpers und Geistes eines Individuums aufzeigen.

Die Ereignisse um *Mogadischu* nehmen nach Hißnauer (2010, 116) in der Erinnerungskultur um die RAF eine besondere Rolle ein. Dies ergibt sich vor allem daraus, dass die Entführungsaktion der *Landshut* die deutsche Bevölkerung direkter als all jene sich zuvor ereigneten terroristischen Aktionen betraf. Mit *Mogadischu* wird die gesamte deutsche Bevölkerung zum Opfer erklärt:

Als es gegen 15 Uhr wurde, übergossen uns die Terroristen mit Wodka, Gin, Whiskey und Cognac, „damit wir besser brennen würden“. Ich hoffte mit aller Kraft, die Regierung würde sich zum Austausch entschließen. Hätte ich in diesen Tagen zu Hause gesessen statt in der „Landshut“, hätte ich wahrscheinlich gedacht: „Natürlich darf die Regierung nicht austauschen. Damit macht man sich erpressbar – und die Eskalation zwischen Staat und Terroristen wird in den nächsten Jahren noch weiter zunehmen.“ Aber als Betroffener wünscht man jede Minute, ja, jede Sekunde, dass die Regierung sich doch endlich zum Austausch entschließen möge. Man hat nur den einen Gedanken im Kopf: „Die müssen doch austauschen. Ich will leben!“ (Jürgen Vietor, Co-Pilot der „Landshut“, zit.n. Siemens 2007, 227f).

Symbolisch gesehen rettet der Staat mit der Befreiungsaktion der GSG 9 am Ende ein gesamtes Volk aus den Klauen der Terroristen. Zur Rettung der „kleinen Leute“ und der Staatsräson ist ein Opfer der kapitalistischen Wirtschaftsordnung nicht mehr abzuwenden. *Mogadischu* zeichnet somit nach Hißnauer (2010, 118) das Bild eines Staates, welcher in erster

Linie für seine demokratischen Grundideen und das Wohl seiner Bürger steht und keine Marionette der Wirtschaft zu sein gedenkt.²⁸

Von dem Gedanken ausgehend, dass *Mogadischu*, als Teil des Deutschen Herbstes, das kulturelle und imaginäre Gedächtnis einer gesamten Nation in Bezug auf die Wahrnehmung von Terror stark geprägt hat, nimmt sich die folgende Analyse von Text und Film über *Mogadischu* der dortigen Gestaltung der Opfer und ihrer Relation zu den Tätern an.

III. Terror und Opfersein in Delius' Text

Eine Sichtung der zahlreichen literarischen Texte, die bis Ende 2004 zum Thema RAF entstanden sind, zeigt überraschenderweise, dass jedes dieser Werke in eine von nur drei Kategorien des belletristischen Umgangs mit dem Terrorismus fällt. Die erste Textgruppe, die nur aus Werken der Jahre 1970-1987 besteht, beschäftigt sich mit den Auswirkungen der staatlichen Terrorismusbekämpfung auf die Gesellschaft sowie auf Sympathisanten. Die zweite in der Literatur erkennbare Gruppe konzentriert sich auf den Terroristen als Privatperson; entweder zeigen diese Werke wirkliche RAF-Mitglieder in fiktiven Situationen, oder sie beschreiben die Gedanken- und Gefühlswelten gänzlich fiktiver Terroristen. Die meisten Werke dieser Art stammen aus dem Jahre 1988-1993, jedoch ist dieser Ansatz auch in vereinzelt späteren Texten zu finden. Nostalgische sowie romantisierende Texte bilden die dritte Kategorie der literarischen Beschäftigung mit der RAF; in diesen ab 1997 erschienenen Werken fungiert der Terrorismus zumeist als aufregende Kulisse für Kriminal- und Liebesgeschichten (Tremel 2006, 1118).

Der im folgenden im Mittelpunkt der Beschäftigung stehende Roman *Mogadischu Fensterplatz*, veröffentlicht im Jahre 1987, lässt sich der ersten literarisch-historischen Phase der von Tremel durchgeführten Einteilung literarischer Texte über die RAF und ihren Terror zuordnen, da er sich generell mit den Auswirkungen des Terrorismus auf die Gesellschaft beschäftigt. Alle Prosaarbeiten, welche im zeitlichen Rahmen der „bleiernen Zeit“ der 1970er Jahre entstanden sind, haben nach Hoeps (2001, 189) die Schilderung eines Staates im

²⁸ Die Opferfigur *Schleyer* erscheint somit im Opferdiskurs als geopfertes Opfer (vgl. Hißnauer 2010, 118).

Belagerungszustand zum Thema. Sie unterscheiden sich allerdings hinsichtlich ihrer inhaltlichen Perspektivierung. Nur wenige literarische Arbeiten aus dieser Zeitspanne nehmen sich thematisch den Gewalterfahrungen eines Terrorismus und seinen Auswirkungen auf die wohlgeordnete Welt systemkonformer Figuren an. Und nur eine Prosaarbeit, nämlich *Mogadischu Fensterplatz*, konfrontiert den Leser laut Hoeps (2001, 189) mit der Geschichte eines direkt betroffenen Opfers. Die folgende Analyse eines Unikats in der literarischen Landschaft über die RAF, nimmt sich der Frage an, auf welche Weise der Autor die subjektive Narrationsebene gestaltet und wie er seine Figur das über fünf Tage andauernde Eingesperrtsein in einen begrenzten Raum wahrnehmen lässt. Der Fokus ist dabei einerseits auf die physischen und psychischen Auswirkungen gerichtet, welche das Eingepferchtsein für das Wohlbefinden des Subjekts zwangsläufig mit sich bringen, und andererseits auf die Frage, welche Schlussfolgerungen die Figur für ihre eigene Biografie und letztendlich für das Kollektiv Menschheit im Verlaufe dieses traumatischen Erlebnisses entwickelt.

Friedrich Christian Delius erzählt in seinem Text von einer jungen Frau, welche fünf Tage und Nächte als Geisel mit über achtzig anderen Lufthansa-Passagieren in einem Flugzeug gefangensitzt. Die äußeren Begebenheiten sind bis ins Detail an die Entführung der Lufthansamaschine „Landshut“ aus dem Jahre 1977 angelehnt, an jenes 106-stündige Geiseldrama das primär deutsche Mallorca-Urlauber betraf und welches sich über drei Erdteile erstreckte, in Palma de Mallorca seinen Anfang und mit der Stürmung der Maschine in Mogadischu sein Ende nahm (vgl. Aust 1985, 532 f). Zehn Jahre nach dieser spektakulären Entführung schlüpft Delius in die Haut der Andrea Boländer, deren Name nicht auf der Passagierliste stand und bei der es sich, wie der Klappentext betont, um eine strikt fiktive Figur handelt (vgl. Rönfeld 1987, 1). Das Buch ist laut Bauer (1988, 1) weder Tatsachenbericht eines

Gewaltverbrechens noch ein emotionsgeladener Augenzeugenbericht, auch wenn sich Delius auf veröffentliche Zeugenaussagen der Opfer der Landshutentführung stützt (vgl. Vormweg 1987, 2):

Ich habe das, was darüber in Interviews, in Illustrierten berichtet wurde, natürlich verwendet, soweit es mir auf eine erfundene Person zu passen schien. (...) und manches, oder vieles, was mehr von der Person selber kommt, ist natürlich da eingesetzt, wo ich das Gefühl hatte, daß es hingehört, daß es paßt. Ich möchte behaupten, daß ich dadurch, daß ich mich so lange mit dieser Situation beschäftigt habe, auch ungefähr einschätzen konnte, wo bei einer Figur wie Andrea Boländer bestimmte Stimmungen, bestimmte Träume, bestimmte Fluchten, bestimmte Verzweiflungen, bestimmte Euphorien abwechseln.²⁹

Der Autor demonstriert in seinem Werk die Möglichkeiten des Romanciers, welche weder dem Reporter noch dem Historiker zur Verfügung stehen. Er bedient sich dabei nach Bauer (1988, 1) den literarischen Formen des „Psychothrillers“, der Dokumentarliteratur und des historischen Romans, indem er die im Bewusstsein der Öffentlichkeit längst zu Historie erstarrten Ereignisse exakt recherchiert, erzählerisch gekonnt konstruiert und sprachlich brilliant schildert. Inspiriert wurde der Autor, welchen die Geschehnisse um die Entführung des Lufthansa-Flugzeugs von Anfang an gebannt und fasziniert, jedoch literarisch kaum angesprochen hatten, durch eine erpresserische Entführung auf dem Schiff *Achile Lauro* im Jahre 1985:

(...) da habe ich erst richtig verstanden, daß dieses Mogadischu-Thema nicht nur ein deutsches Thema ist, sondern ein allgemeines Thema ist (...) Gefangenschaft, Erpressung ist natürlich auch ein altes literarisches Thema, aber in diesem hochtechnischen, hochmedialen, pseudopolitischen Kontext ist es literarisch kaum dargestellt worden³⁰

Am 13. Oktober 1977 besteigt Andrea Boländer gemeinsam mit 85 weiteren Passagieren die „Landshut“ in Palma de Mallorca, um nach Frankfurt zurückzufliegen. Delius stellt sie als

²⁹ Friedrich Christian Delius: zitiert nach Graf & Schmidjell (1990, 56)

³⁰ Friedrich Christian Delius: zitiert nach Graf & Schmidjell (1990, 56)

eine junge Frau ohne besondere Interessen über Beruf und Privatleben hinaus vor (vgl. Vormweg 1987, 1). Sich in einem Krisenmoment ihres alltäglichen Privatlebens befindend, tritt sie die Reise nach Mallorca mit dem Ziel an, sich über ihre eigenen Gefühle zu zwei Männern in ihrem Leben Klarheit zu verschaffen und der Frage nachzugehen, ob sie nun ihren Freund Rainer oder „den anderen“ liebe, welcher in ihre zeitgemäß aufgeklärte Beziehung hineingeplatzt war, (Peitsch 1993, 416). Letztendlich entscheidet sie sich für Rainer und bucht ihren Flug um, damit sie zwei Tage früher wieder bei ihm sein kann. Somit wird sie durch die Verkettung mehrerer Zufälle Opfer einer Flugzeugentführung, ein Schicksal, das laut Vormweg (1987, 1) jeden hätte treffen können.

Wenige Minuten, nachdem sie ihren Fensterplatz in Reihe zehn eingenommen hat, passiert es: „Hands up. Don’t move!“ (MF, 226).³¹ Es folgen Rufe, Schreie, Verwirrung, bis sich herausstellt, dass vier Palästinenser, zwei Männer und zwei Frauen, die Lufthansa-Maschine in ihre Gewalt gebracht haben (vgl. Reinhard 1987, 1). Diese abrupt, ohne Vorwarnung eintretende Veränderung erscheint der jungen Boländer zunächst wie eine Filmszene und es dauert einige Minuten, bis sie die herrischen Kommandos und Befehle der vier Entführer, welche sich untereinander nur mit Zahlen ansprechen, als die sie nun umgebende Realität akzeptiert. Diese Wirklichkeit ist vom ersten Moment an von Furcht und Schrecken auf Seiten der Passagiere geprägt, welche sich sehr schnell in der Rolle wehrloser Opfer befinden, ausgelöst durch schreiende Drohungen, gewalttätige Gesten, verschiedene Techniken der Einschüchterung und Kneblungen durch die Kidnapper (vgl. Vormweg 1987, 2). Es folgen fünf schreckliche Tage in dem gekaperten Luftschiff, ort- und zeitlos, in dem die Geiseln von jeder Form von Information

³¹ MF=*Mogadischu Fensterplatz* (Ausgabe von 2009). Im Folgenden bediene ich mich ausschließlich dieser Abkürzungsform.

abgeschnitten sind. Infolgedessen fehlt ihnen jegliches Verständnis der Situation (vgl. Rönfeld 1987, 2), welche sie in engstem Raum eingepfercht über sich ergehen lassen müssen:

Der Abstand von Rückenlehne zu Rückenlehne, achtzig Zentimeter vielleicht. Auf schmalste Polstersitze gezwängt, millimeternah am Sitznachbar. Von Beinfreiheit keine Rede, die Füße steckten wie in einem Kasten (MF, 239).

In der Zeit, in der das Flugzeug über Rom nach Dubai und Aden fliegt, um schließlich am 17. Oktober 1977 auf dem Flughafen von Mogadischu in Somalia zu landen, durchleben die gefangenen Passagiere der „Landshut“ ein Martyrium, eine Art Fegefeuer auf Erden (vgl. Durzak & Steinecke 1997, 9). Die vier palästinensischen Geiselnnehmer verlangen die Freilassung von elf Terroristen, unter anderen auch der Führungsgruppe der RAF aus dem Stammheimer Gefängnis. Auf detaillierte Weise und mit staunenswertem Einfühlungsvermögen setzt sich der Chronist Delius im folgenden mit den extremen physischen und psychischen Qualen und Entbehrungen sowie den Todesängsten, welche Boländer und ihre Mitgeiseln erfahren, auseinander (vgl. Rönfeld 1987, 3). Er lässt in seinen eindrucksvollen und präzisen Schilderungen das Gefühl, den eigenen Körper nicht mehr als Teil seiner selbst wahrzunehmen, zum zentralen Begleiter Boländers und ihrer Mitgefangenen werden. Durst, Hunger, Sauerstoffmangel, Hitze und das Zusammengepferchtsein so vieler Menschen im selben Gewölbe, töten zudem jede Form der menschlichen Wahrnehmung ab und lässt die Zeit als beinahe stillstehend erscheinen (vgl. Vormweg 1987, 2). Minutiös protokolliert Delius die Höllenstunde des fünf Tage und Nächte währenden Irrflugs über drei Kontinente und die verzweifelte Hoffnung auf die Politiker: „Sie werden nicht hundert Touristen opfern für elf Terroristen (...) Wir sind das Volk, wir sind die Mehrheit, uns können sie nicht einfach in die Luft sprengen“ (MF, 293). Daneben sieht sich der Leser mit den Versuchen der Kunstfigur Andrea Boländer konfrontiert, sich in Vorstellungen, Tagträume und Schlaf zu flüchten, um der Realität für eine kurze Zeit entfliehen zu können.

Darüber hinaus beschreibt Delius auf anschauliche Weise die ansteigende Spannung in dem stinkenden, von der Körperwärme überhitzten Innenraum des Flugzeugs, je länger die Entführungstortur andauert (vgl. Reinhard 1987, 2). Die Befreiung nach fünf Tagen Gefangenschaft und fünf Stationen auf unterschiedlichen Erdteilen, welche mit der Erstürmung der Maschine in Mogadischu durch das deutsche Sonderkommando GSG 9 und dem Tod drei der Entführer ihr Ende nimmt, wird von vielen Geiseln in Delius' Gestaltung des Geiseldramas nicht mehr bewusst wahrgenommen. Der Alltag der Angst, die Abstumpfung und das Sichgewöhnen an offene Gewalt haben dazu geführt, dass sich die Geiseln mit ihrer Rolle des Opferseins bereits abgefunden haben und ihren Tod jeden Moment erwarten. Delius' fiktionaler Figur ist es in einem beinahe halluzinierenden Zustand nicht mehr möglich, zwischen der Mimik ihrer Befreier, deren Umgang mit dem Tod und dem Anlitz ihrer Entführer zu unterscheiden. In beiden Fällen nimmt sie sie als Gesichter von Menschen wahr, die gelernt haben, für eine Idee oder im Auftrag anderer Menschen zu töten und sie sind in ihrer Wahrnehmung eins geworden. Tod oder Nichttod, das hat für sie keine Bedeutung mehr gegenüber der Tatsache, dass überhaupt etwas geschieht (vgl. Reinhard 1987, 2). Die Befreiung wird für das erzählende Opfer zur Flucht vor den Kameraobjektiven der Reporter, denen sie in Mogadischu entgegentaumelt (vgl. Bauer 1988, 2).

Um der subjektiven Opferperspektive seiner Erzählung mehr Aufmerksamkeit zuzugestehen, entscheidet sich Delius seine Geschichte aus einer reinen Ich-Perspektive zu erzählen. Die Rolle der Ich-Erzählerin nimmt die dreißigjährige Zoologin Andrea Boländer ein. Durch das Nichtvorhandensein eines kommentierenden Erzählers wird zusätzlich der Fokus auf die Vermenschlichung des Opfers verstärkt, da der Leser keine zusätzlichen Informationen von einer weiteren Distanz erhält. Das erste Aufeinandertreffen des Lesers und Delius' Protagonistin

ereignet sich fünf Wochen nach der Entführung des Flugzeugs, als diese sich mit einem „Antrag auf Versorgung nach dem Gesetz über die Entschädigung für die Opfer von Gewalttaten“ (MF, 225) beschäftigt (vgl. Reinhardt 1987, 1). Da sich das Ungeheuerliche jedoch nicht durch das Ausfüllen eines Formblatts erfassen lässt, wehrt sich die junge Hauptfigur gegen den Versuch, sie als Fall für das Versorgungsamt abzustempeln und verweigert sich dem aus verkürzten Normfragen bestehenden Antrag, welcher ihr ganze sechseinhalb Zeilen zur Schilderung des Tathergangs anbietet (vgl. Rönfeld 1987, 1). Trotzig widerspricht sie der amtlichen Unterstellung, die Ereignisse hätten ihr Schaden zugefügt: „Nein, ich bin nicht beschädigt von dieser Reise zurückgekehrt, im Gegenteil! Es war ein Umweg und sonst nichts!“ (MF, 225). Zugleich erkennt sie aber auch, dass all jene Antworten der letzten Wochen, welche sie Journalisten und Polizisten gab, täglich „routinierter, falscher, schneller“ (MF, 225) wurden und „jeden Tag mehr Verkürzungen, Beschönigungen, Klagen“ (MF, 225) beinhalteten. Der Leser erhält fast den Eindruck, als wenn der Zustand der Gefangenschaft für Andrea Boländer nach ihrer Befreiung aus der Gewalt der Entführer für sie noch nicht beendet wäre: „Kein Beamter soll mich versorgen, kein Psychologe beleidigen, von Journalisten und Polizisten lasse ich mich nicht länger auspressen“ (MF, 225). Gegen diesen öffentlichen Umgang mit den Ereignissen der Entführung, welcher durch „Versachlichen [und] Humantouchen“ (Hoeps (2001, 201) charakterisiert ist, wehrt sich Boländer schließlich, die „zu lange (...) mitgespielt“ (MF, 284) hat, indem sie sich von den Fragen des Antrags löst und beginnt sich das Vergangene noch einmal auf ihre individuelle Weise zu vergegenwärtigen (vgl. Hoeps 2001, 201):

Ich muss von vorn beginnen, noch einmal. Warum regt so ein albernes Formblatt mich auf, reißt mich zurück, lädt das Gedächtnis auf, schwemmt Bilder, Grimassen und Laute heran, brennt mir den Gestank auf die Haut und schließt mich wieder ein in das Flugzeug? (MF, 225).

3.1 Darstellung der psychischen und physischen Gewalterfahrungen der Geiseln

Indem Delius seine Protagonistin mit wenigen Wochen Abstand zum Geschehen berichten lässt, kann sie einerseits ihre unmittelbaren Gedanken und Empfindungen noch abrufen, andererseits steht ihr mit der Einsicht in die Zusammenhänge ein Beschreibungsvokabular zur Verfügung, das sie in der Situation selbst wohl kaum gefunden hätte:

Selbst für mich setzen sich die Bruchstücke der Beobachtungen noch nicht zusammen zu einem großen umwerfenden Ereignis, ja es war noch gar kein Ereignis, sondern es gab nur Einzelteile eines Schreckensbild, das ich nicht übersah, weil ich mitten darin saß und dadurch blind den Abläufen, die ich nicht bestimmen konnte, ausgeliefert war (MF, 226).

Hoeps (2001, 201) spricht hierbei von einer Zweidimensionalität der Erzählform (vgl. Petersen 1993, 53f), der sich Delius bedient, um die psychischen und physischen Gewalterfahrungen seiner geschaffenen Kunstfigur ausführlicher und differenzierter darstellen zu können. Die erlebende sowie die erzählende Andrea profitieren zudem von ihrer die Wahrnehmung stark beeinflussten Wissenschaftstätigkeit:

Bleib die du bist, die Forscherin. Auch wenn es nichts mit deiner Zoologie zu tun hat, ein Experiment ist es auf jeden Fall (...) Alles beobachten und im Gedächtnis speichern, was du hörst, was du siehst, was du fühlst in deinen Nervenzellen (MF, 238).

Den Blick der Forscherin bewahrt sie in der in drei Phasen verlaufenden Entwicklung der Entführung. Die erste Phase, den terroristischen Akt, welcher mit aller Plötzlichkeit über sie hereinbricht, gestaltet sich zuerst einmal als ein Angriff auf die Sinne. Der Überraschungseffekt, der mit diesem Vorgang einhergeht, verhindert, dass das Opfer denkt und aktiv handelt. Literarisch gestaltet Delius den Beginn der Flugzeugkaperung in Form von unmittelbaren

Sinneseindrücken durch die wiederkehrende Verwendung des rhetorischen Mittels der Ellipse (vgl. Hoeps 2001, 201):

Plötzlich Schreie, wie Blitze, ganz nah, von allen Seiten, schrille, zänkische Männerstimmen, hartes, unverständliches Befehlsgebrüll, kratzendes Englisch, polternde Schritte, die Schreie gleichzeitig vorn und hinten, immer lauter und bellend (MF, 226).

Diese Sinneseindrücke beinhalten nicht nur die Schreie der Entführer, sondern auch die anfänglichen Ausrufe der Passagiere, ihr Händehaben und ihr schließlich kollektives Befolgen der Befehle. Diese immense Vielfalt an Eindrücken kann Boländers Verstand erst nach mehreren Minuten dem Begriff „Entführung“ zuordnen: „Erst allmählich stellte sich der Begriff für all diese Vorgänge ein, Entführung. Es ist tatsächlich eine Entführung, was hier stattfindet! Und diese Leute da, das also sind Entführer“ (MF 2009, 235). Dieses Erkennen der sie nun umgebenden Situation versteht Hoeps (2001, 203) als den Beginn einer deutlich längeren zweiten Phase, in der Boländer sich kurzzeitig als ein Subjekt im Handlungsgeschehen versteht. Dies hat zur Folge, dass sie sich ihrer Angst, ihrer verletzbaren Körperlichkeit, aber auch ihrer Handlungsfähigkeit bewusst wird:

Dabei hatte ich es eher für mich getan, mir selbst wollte ich beweisen, dass ich mich nicht völlig einschüchtern ließ und zu einem hauchdünnen, nur uns beide einnehmbaren, Widerstand imstande war (MF, 251).

Daneben versteht Rönfeld (1987, 1) die erzwungene Unterwerfung unter eine absurde, durch Waffengewalt legitimierte Ordnung als einen Anlass der Opferfigur, Scham für ihr eigenes und das Verhalten der Mitgefangenen zu empfinden: „jedes Tier hätte aufbegehrt“ (MF, 242).

Um sich vor dem Zustand der Bedrohung wenigstens mental zu schützen, fantasiert sich die Entführte in Tagträume und angenehme Vergangenheiten, in die sie sich aus ihrem

Flugzeuggefängnis davonstiehlt und in denen es ihr möglich ist, selbstbestimmt zu handeln. In Rückblenden auf ihr bisheriges Leben und in Träumen, in denen sie ihr weiteres Leben entwirft, versucht Delius‘ junge Romanfigur ihrer Todesangst zu begegnen: „Schlafen, schlafen, bis alles vorbei ist! Bloß nicht sehen, was ist. Vergessen, wegdenken, abtauchen, fallen“ (MF, 244). Daneben beschäftigt sie sich damit, Gegenstände in ihrem Gesichtskreis zu benennen und zu unterscheiden. Delius gestaltet diese Wahrnehmungsvorgänge und Bewusstseinsinhalte der jungen Wissenschaftlerin, welche in Tübingen „Ultraschallsinne schädlicher Insekten“ (MF, 234) erforscht, fast mikroskopisch. Diese Ablenkungsmanöver werden von Delius, wie schon Hoeps (2001, 203) betonte, durch das Aufflackern irrationaler Hoffnungen und Mutmaßungen über die Absichten der Entführer und Hass- und Verzweiflungsanfälle unterbrochen:

Der Absturz wird ganz plötzlich kommen. Die überraschende, nicht wegzuschiebende Gegenwart dieser Gefahr machte die Frauen und Männer, die uns in Gewalt hielten, immer unwichtiger, puppenhafter, sosehr sie sich anstengten, ihre Heldenrolle durchzuhalten und sogar während des Gewitters aufrecht im Gang stehend eine imposante Figur abzugeben. Ein verrücktes Ende wird das, im Gewitter hinabstürzen ins Meer samt den Entführern, so wird es ausgehen, es wird keine Sieger geben und keine Verlierer, wir werden einfach aufs Meer aufschlagen, banal und eklig wird es enden! (MF, 260f).

Die permanente Verschärfung des psychischen Drucks auf die Geiseln erfolgt im Wesentlichen durch drei Faktoren, welche allesamt die Transformation des Subjekts vorantreiben. Nach der Bekanntgabe der Forderungen der Kidnapper, erkennt Boländer, nicht nur Opfer einer kriminellen Handlung, sondern zudem auch „Objekt der Regierung“ (MF, 28) zu sein. Dadurch ist sie nun im weiteren Verlauf der Gefangenschaft psychisch nicht nur der Gewalt der Terroristen ausgesetzt, sondern darüber hinaus auch der Gewalt der politischen „Sachzwänge“ (MF, 338), indem sie sich als politische Verhandlungsmasse begreift:

Ob die Entführer verantwortlich waren oder ihre Gegner und Verhandlungspartner draußen, machte keinen Unterschied (...) Sie spielten mit meinem Leben. Ich wurde hin und her

geschleudert, bis ich nur noch ein Klumpen wurde, ein unförmiger, bibbernder Klumpen. Sie sprachen dem, was ich bis dahin gewesen war, jeden Wert ab (MF, 331).

Als weiterer Motor der Transformation dient laut Hoeps (2001, 203) die unberechenbare Gewaltanwendung der Terroristen, welcher die Geiseln schutzlos ausgeliefert sind und dessen Ablauf sich jeglicher allgemeinen Interpretation entzieht:

Wenn man sich weder wehren noch verkriechen noch anpassen darf, dann ist der Terror komplett. Alles, was Jassid und seine Komplizen uns taten, lag auf dieser Linie. Die beinharten Techniken der Einschüchterung funktionierten nur, wenn sie nicht vorhersehbar waren. Die Entführer demonstrierten ihre Gewalt immer dann, wenn wir nicht damit rechneten (MF, 340).

Als letzter Faktor, welcher die Entindividualisierung der Gefangenen vorantreibt, können nach Hoeps (2001, 203) die mit Fortdauer verbundenen körperlichen Entbehrungen der Geiseln angesehen werden. Die strapaziösen Verhältnisse finden ihren Höhepunkt in der dritten Nacht auf dem Flughafen von Dubai, als die Klimaanlage im gekaperten Luftschiff ausfällt:

Aber die Endlosigkeit dieser Nacht des Schwitzens, Brütens, Wachens hatte jeden Unterschied zwischen mir und den anderen weggeschmolzen, ich war mit der neuen, höllischen Realität völlig verwachsen, saß stinkend, kochend und zerfallen, zu keiner Bewegung mehr fähig, zwischen lauter halbnackten Leibern, die in einer Blechkiste zusammengeworfen waren, aufeinandergeprallt und nebeneinandergeschichtet, abgerichtet im Wohlverhalten, stöhnend und unter verdrückten Schreien begraben (MF, 332).

Mit dieser Erfahrung ist laut Hoeps (2001, 204) der Prozess der Verdinglichung abgeschlossen, „alle tieferen Regungen sind eliminiert“ (MF, 340), weder Zukunft noch Vergangenheit denkbar, und die individuelle Geschichte des Subjekts spielte keine Rolle mehr (vgl. MF, 349). Stattdessen sind die Menschen zu „Körperwesen“ (MF, 298) regrediert, welche das Unmögliche, sich im Unerträglichen einzurichten, versuchen. Die Entführer haben am Ende dieser zweiten Phase ihre Herrschaft abgesichert und können in der dritten und letzten Phase ihres Unternehmens ein bisschen mehr Gelassenheit walten lassen, was sich an dem Rückgang

der gewalttätigen Übergriffe auf die Geiseln zeigt. Gewalt fungiert nun nur noch als Druckmittel gegenüber den Verhandlungspartnern außerhalb des Flugzeugs (Hoeps 2001, 204). Die Ermordung des Flugkapitäns kann als singulärer Akt verschärfter Gewaltbereitschaft verstanden werden, womit die Terroristen ihre unverminderte Gefährlichkeit unterstreichen, an einem Gefühl der Zusammengehörigkeit zwischen Entführern und Entführten ändert es allerdings nichts. Dieses Gefühl speist sich vorrangig aus der Tatsache, „im selben Boot“ (MF, 362) zu sitzen, und der Vorstellung gegen einen gemeinsamen Gegner, die Bundesregierung, zu kämpfen. Abweichungen von dieser internalisierten, verzerrten Normordnung werden nicht nur von den Terroristen, sondern auch von den Geiseln, erst in Gedanken und schließlich gewalttätig geahndet, wie im Falle des Kapitäns:

Er hat sich Bewegung verschafft, ja frische Luft und freien Blick und sich die Freiheit genommen, auf die wir alle warten, ja aber er hat die Gemeinschaft verlassen, unseren einträchtigen Gehorsam unterlaufen, er hat uns alle gefährdet! (MF, 382).

Diese falsch hergestellte Ordnung wird nicht nur bis zum Ende eingehalten, sondern bestimmt zudem die Denkstruktur der Hauptfigur: „Nun bringen sie uns wirklich um, diese Schweine! Die deutsche Regierung lässt uns keine andere Wahl, hatte er gesagt“ (MF, 404). Der Hass Boländers auf die deutsche Regierung steigert sich nochmals nach der Bekanntgabe der (scheinbaren) Einwilligung der Bundesregierung auf die Forderung der Terroristen, welche die Freilassung aller Geiseln zur Folge habe (vgl. Hoeps 2001, 204). Durch ihr langes Warten und dem Überschreiten des Ultimatums hätten sie den Tod der Geiseln billigend in Kauf genommen (vgl. MF, 417). Trotz der Tatsache, dass er zuvor die Maschine mit allen Geiseln in die Luft sprengen wollte, sieht die junge Boländer den Anführer der Terroristen am Ende als ihren wahren Lebensretter an, welcher aufgrund seiner geschickten Verhandlungsführung die deutsche Regierung zur Einsicht gebracht habe:

So sieht dein Lebensretter aus! Er hat es geschafft, dass du in ein paar Stunden draußen bist! Er hat geschickt verhandelt, er hat dir nichts Böses tun wollen und auch den anderen nicht! (...) Aber ich wusste plötzlich sehr genau, dass unsere Regierung uns in die Luft hätte jagen lassen, wenn er, der Anführer, nicht zufällig oder aus Taktik oder aus menschlichen Gründen Rücksicht auf die Somalis genommen hätte. Wäre es nach der Regierung gegangen, wären wir schon ein paar Stunden tot! Jassid war mein Retter, nicht die Regierung! (MF, 423).

Und trotz des Wissens um den bevorstehenden Austausch ist es Boländer nicht möglich, gedanklich in ihre frühere Existenz zurückzufinden:

Natürlich wollte ich leben, aber es fiel mir nicht leicht, die Last, die ich schon abgeworfen hatte, wieder zu schultern und den Schwierigkeiten und Anstrengungen der nächsten Stunden, Tage und Monate entgegenzusehen. So lange wie möglich hielt ich die Zukunftsgedanken von mir fern und richtete mich in einem Schwebzustand ein, halbwach, den Kopf tief in die Lehne gedrückt, und – verkroch mich in meiner Erschöpfung (MF, 419).

Die Schrecken der letzten fünf Tage, welche zu einer vollkommenen Entindividualisierung Andrea Boländers geführt haben, können von ihr nicht als ein Intermezzo innerhalb einer fortlaufenden Lebenslinie verortet werden, sondern sie bringen für sie einen irreparablen Bruch mit ihrer bisherigen Existenz mit sich (vgl. Hoeps 2001, 204). Aber trotz des Verlusts ihrer bisherigen bekannten Existenz ist der Grundstein für den Aufbau einer neuen, zwar noch unbekannt, Existenzform gelegt. Die Begrifflichkeit Existenz steht hierbei nicht nur für jenes, was geschieht, sondern umfasst auch das Feld der menschlichen Möglichkeiten, nämlich Verluste von Existenzformen sowie existentielle Neugestaltungen (vgl. Kundera 1996, 35). Sie stellt somit einen Gegenbegriff zur gelebten äußeren Realität dar. An dem Zustand des Verlusts ihrer bisherigen Existenz ändert auch die endgültige Befreiung aus der Geiselhaft für die Protagonistin nichts, sondern es kommt vielmehr zu einer Verstärkung dieser Wahrnehmung, da hier die Verdinglichung auf anderer Ebene fortgesetzt wird. Während der Befreiungsaktion durch das Sonderkommando der Bundeswehr meint sie die Gewaltstruktur ihrer Entführer wiederzuerkennen:

(...) und je näher ich seinem Gesicht kam, desto heftiger wünschte ich den Flug zurück, das Gesicht und die schwarzen Haare stießen mich ab, ich kannte diese Augen, diese bitteren stechenden Augen (...) (MF, 428).

Auch wenn sie dieses Erlebnis im Nachhinein als „Spinnerei“ (MF, 129) verwirft, so bleibt doch „die Angst, eine unermessliche und ganze neue Angst“ (MF, 429) gegenüber solcher Herrschaft ganz wehrlos zu sein. Eine weitere Instrumentalisierung ihrer selbst erfährt sie bereits wenige Minuten später, nachdem sie im Weglaufen gerade erst damit begonnen hatte, auf ganz elementarer körperlicher Ebene ihre zurückgewonne Freiheit zu realisieren, als die Kameras zahlreicher Journalisten sie in ihren Bildern einfangen:

(...) ich stolperte und lief und merkte im Laufen, wie jemand neben mir lief und mich überholte und vor mir herlief und mir den Weg abschnitt, mich zu langsamerem Tempo und Umwegen zwang, ich entdeckte eine Kamera vor seinem Kopf (...) ich war eine Darstellerin, ich lief direkt in eine Tagesschauszene, (...) sie machen Geschäfte mit mir, ich war das Objekt nicht mehr ich selbst, Andrea Boländer verwertet, verbraucht, vergessen in all dem Rummel und nach dem Rummel mit Presse, Polizei, Politikern, ein Fall fürs Versorgungsamt, ich lief von all dem fort und auf all das zu (...) (MF, 430).

Obwohl Andrea Boländer erst seit einigen Minuten aus der Geiselhaft in einem Flugzeug befreit ist, wird sie trotzdem kurze Zeit später erneut in den Zustand einer Geiselnahme mit anderen Mitteln manövriert (vgl. Rönfeld 1987, 1): „am Ende sah ich mich (...) als Geisel der Politiker und noch viel deutlicher als die Geisel dieser Bildjäger vom Fernsehen und den Illustrierten“ (MF, 412). Und trotz aller Erschöpfung versucht sie sich zornig gegen einen der unbeirrt draufhaltenden Kameramänner zu wehren: „und ich wollte mit den letzten Schritten dem Mann mit der Kamera, der mich hartnäckig behinderte, einen Tritt geben, ihn stolpern lassen (...)“ (MF, 430). In diesem Moment muss er ihr als Verkörperung ihrer eigenen Gedanken erscheinen, nämlich Teil einer Inszenierung zu sein, eine Rolle spielen zu müssen, auf deren Inhalte und Entwicklungen sie keinen Einfluss hat (vgl. Hoeps 2001, 205). Ihr Aufbegehren in

einem Zustand der totalen Ermüdung und ihre Verweigerung, Wochen später den Fragebogen des Versorgungsamts auszufüllen und sich als Opfer entschädigen zu lassen, deutet laut Hoeps (2001, 205) an, dass ihre Sensibilisierung für den autoritären Mechanismus in ihr auch Abwehrkräfte mobilisiert und zu einer Art Neugeburt der Figur Andrea Boländer geführt habe. Die Befreiung aus der Geiselhaft nimmt sie noch dankbar an, aber dann weigert sie sich, in die sie umgebende Ordnung wiedereinzutreten. Ihr ständig um Freiheit bemühtes Denken geht laut Futterknecht (1997, 86) Hand in Hand mit ihrer Verweigerung, ihr Leben durch andere bestimmen zu lassen sowie die Doktrinen und Gesellschaftsordnungen anderer anzunehmen. Hoeps (2001, 205) versteht dies und die Intensität, mit der Delius Andrea Boländers körperliches Begreifen von Freiheit beschreibt, als positive Hinweise, welche Andrea Boländer dem Leser mit auf den Weg geben möchte. Trotz des düsteren Bildes des fremdbestimmten Individuums, welches der Autor in seinem Werk zeichnet, scheint die Handlungsfähigkeit des Individuums selbst jede negative Sichtweise in Bezug auf das menschliche Handeln zu relativieren. Letztendlich erteilt Delius jeder Form von gewalttätigem Handeln dahingehend eine Absage, dass es zwar in der Lage ist, Existenzen zu vernichten, und dies auch in seiner extremsten Konsequenz in einem Scheiden eines menschlichen Geschöpf aus dem Leben, sie Individuen aber nicht an dem Aufbau einer neuen Existenz hindern kann.

3.2 Das Drama um Körper und Geist

Die psychische und physische Gewalt, welche den Geiseln widerfährt, zeigt sich zudem auf der Ebene des absoluten Gehorsams des Geistes gegenüber der von den Terroristen beherrschten Situation. Die Folgsamkeit des Geistes, wie er sich bei Delius' fiktionaler Figur

abspielt, hat laut Futterknecht (1997, 83) zur Folge, dass der Körper zum Empfehlsempfänger degradiert und mit Hilfe der Muskeln die erzwungene Unterwerfung ausführt:

Und wir hatten die uns aufgezwungenen Regeln von einer Minute auf die andere anerkannt. Alles tun, was die sagen. Alles tun, was die sagen. Sie hielten uns passiv, keine Bewegung!, kein Gespräch!, wir reckten die Hände hoch und parierten! (MF, 242).

Dadurch, dass die Vernunft dem Körper Passivität verordnet, machen Boländers Vernunftgedanken sich unweigerlich zur Komplizin der Entführer. Diese Vernunftmechanismen hat sich die junge Wissenschaftlerin in dem zoologischen Forschungslabor der Universität Tübingen angeeignet. Sie lassen ihr die Situation so erscheinen, als ginge es nicht um sie als menschliches Individuum: „Du bist nicht persönlich gemeint. Bleib ruhig. (...) Du bist nur ein Objekt für diese Leute. (...) Bleib du die Forscherin“ (MF, 238). Nach ihrer Selbstreduktion zum Objekt ist es für Boländer von besonderem Interesse herauszufinden, als welche Art von Forschungsobjekt sie sich selbst verstehen soll. Erleichterung verschafft ihr die im Folgenden von den Geiselnemern verbreitete Information, dass ihre Aktion von politischen Motiven ausgehe: „Plötzlich waren wir Objekte der Regierung, plötzlich in die hohe Politik hinaufkapituliert“ (MF, 287), (...) „Tauschobjekte (...) zum Tausch konditioniert“ (MF, 267).

Aber das intuitive Körperwissen von Delius Hauptfigur ist während der ersten Phase der Entführungsaktion nicht vollkommen von ihrem Vernunftdenken dominiert. Denn es ist schließlich ihre körperliche Intuition, welches sie zu allererst auf die fatale Situation, in die sie geraten ist, hinweist (vgl. Futterknecht 1997, 83). Ihr rational bestimmtes Denken akzeptiert Geschehnisse erst als Teil der Realität, wenn sie für sie einsichtig begründbar sind. Ihrem Körper kommt daher nach Futterknecht (1997, 83) die Rolle des Erkenntnisinstruments zu, welches in seiner Einschätzung der Wirklichkeit der Vernunft voraus zu sein scheint, da ihr Körper ein

Geschehen intuitiv auch ohne eine Begründung in seinem gesamten Umfang wahrnimmt. Dies zeigt sich sehr deutlich zu Beginn des Entführungsszenarios, als der Körper Andrea Boländers lange vergeblich seinen Unwillen darüber signalisiert, was ihm abgefordert wird:

Der Magen gab dem Kopf das Signal, endlich Fragen zuzulassen. Der Kopf stellte sich dumm, kam noch nicht darüber hinweg, dass er gefangengehalten war von Pistolen, Handgranaten und Befehlseschreien. Der Kopf wusste nicht weiter (MF, 236).

In dem Maße, in dem die Protagonistin und ihre Mitgefangenen der rationalen Sichtweise die Kontrolle über ihre Situation überlassen, sich ihr vollkommen unterwerfen, meldet sich ihr eigener Körper und die Körper ihrer Leidensgenossen zu Wort, da jene die Kapitulation der Vernunft nicht hinnehmen können (vgl. Futterknecht 1997, 84). Mit Unwillen registrieren die Geiseln das Versagen der Muskeln, vor allem der Gesichtsmuskeln, welche nicht mehr bereit sind, den Körper in eine Vorzeigepose zu bringen. Je länger die Entführungstortur andauert, umso mehr werden sie sich dem Verlust über die Kontrolle des eigenen Körpers bewusst und spüren vielmehr „die Verwesung des eigenen Körpers“ (MF, 388). Petra, eine 17-jährige Schönheit, welche zuvor an einem Schönheitswettbewerb auf Mallorca teilgenommen hat und welche anfangs neben Boländer sitzt, leidet im besonderen Maße an der Verweigerung ihres Körpers, denn ihre Selbstakzeptanz ist vorrangig davon bestimmt, dass Männer ihren Körper sexuell attraktiv finden. Eine weitere Sitznachbarin Andreas, Ingeborg, hat die Attraktionsfunktion des Körpers zum Geschäft gemacht, indem sie zu Hause in Deutschland ein Kosmetikstudio betreibt. Ebenso wie Petra leidet sie an den Erschlaffungserscheinungen, welche die Situation als Gefangene ihrem Körper zufügt:

Ihr Gesicht hatte den feuchten Glanz unter der Bräune behalten, nur die Rougetöne, die sie sich über ihre goldbraune Haut geschminkt hatte, waren verlaufen und die silberblaue Augentusche verwischt (MF, 303).

An der Körperabhängigkeit beider Figuren scheint Delius illustrieren zu wollen, inwiefern der eigene Körper zum Schicksal und damit völlig fremdbestimmt werden kann (vgl. Futterknecht 1997, 84). Dass die Körper der gekidnappten Passagiere nicht nur unter der Extremsituation leiden, in die sie ohne eine einzige Gelegenheit zur Gegenwehr geraten sind, sondern auch an der unterbrochenen Verbindung zwischen Körper und Geist, zeigt der zunehmend krankhafte Zustand des Leibes der fiktionalen Erzählfigur, je länger sie der höllenähnlichen Situation ausgesetzt ist:

Weder tot noch lebendig. Ich saß noch auf meinem Platz, ich war immer noch Mrs. Boländer auf der Passagierliste, aber es saß nur noch mein Körper da, krank mit dem Sitz verklebt und von allen lebhaften Empfindungen getrennt. (...) Die Verbindung zwischen Körper und Geist war unterbrochen. Ich spürte keine Beunruhigungen mehr, kein Mitleid mit Kapitän Krüger und keine der billigen Hoffnungen auf Befreiung. Alle Erwartungen und alle Ängste waren verschwunden (MF, 338f).

Die körperliche Extremsituation, welche Boländer als Geisel durchlebt, lässt eine Stabilisierung ihres psychisch-mentalenen Zustands nicht zu. Stattdessen fördern die Torturen der Grausamkeit nach Futterknecht (1997, 85), dass der Verkehr zwischen Körper und Geist als Abkopplung und arbiträr-desaströse Neukonfiguration der Körper- und Seelenorgane von ihr wahrgenommen werden:

Aber ich fühlte deutlich, das Leben, das ich vorher geführt hatte, ging zu Ende (...) Sie experimentierten mit mir, sie operierten an mir herum, sie zapften mir die Schweißtropfen ab, sie tauschten meine Zellen aus, sie bauten mich neu zusammen, aber absichtlich schief und falsch, sie verknoteten die Nervenstränge so, dass die Schmerzen an diesen Punkten nie mehr nachließen, sie verpflanzten meine Organe, setzten die Lunge ins Gehirn, das Hirn in den Magen, das Herz in die Galle und immer so fort (MF, 331).

Anhand des Leidensprozesses seiner Figur, welche sich in einer traumatischen Extremsituation befindet, stellt Delius die enormen Auswirkungen der Geiselnahme auf das Gleichgewicht von Körper und Geist eines Subjekts dar. Es wird deutlich, dass die körperlichen

Strapazen und Entbehrungen, welche dem Subjekt durch den Aggressor zugefügt werden, aber auch deren Vernunft orientierter Gehorsam, welcher von ihr verlangt, die auf sie hereinbrechende Situation einfach hinzunehmen, kein gesundes Verschmelzen der beiden Einheiten ermöglicht. Das missgestaltete Verhältnis zwischen diesen beiden Polen führt dazu, dass mit dem Auslaufen des vorletzten Ultimatum für Boländer der Gedanke unerträglich wird, ihren Körper für eine Fiktion und Wahnvorstellung hergeben zu müssen. Sich darüber bewusst, ihrem baldigen Tod entgegenzusehen, fürchtet sie in diesem Moment anstatt des Verlusts ihres Lebens, verstanden als eine Einheit von Körper und Geist, vielmehr den Verlust ihres Körpers. Trotz der primären Angst um ihren Körper weiß sie allerdings auch um den Verlust des Subjekts als Ganzes. Denn in dem Maße, in dem ihr Körper, bedingt durch die Situation, als sichtbares Element in einem begrenzten Raum gefangen ist, vermittelt Delius auch, dass ihr Geist als Gefangener ihres Körpers wahrgenommen werden muss. Die unerträglichen Stunden des Leids als Geisel und die von den Geiselnemern und ihr selbst verursachte Reduktion auf das rein Körperliche haben zu einer erheblichen Schädigung ihrer Selbstwahrnehmung als Individuum geführt. Doch gerade in ihrer leidenschaftlichen Rebellion mit und zugunsten ihres Körpers macht sie nach Futterknecht (1997, 86) gegen Ende des Romans eine Art Selbstentdeckung in einem Prozess der Re-Subjektivierung, in dem das Ich in ein neues Verhältnis zu sich und seiner Umwelt tritt:

Ich empfand nun zum erstenmal in diesen fünf Tagen, dass ich wirklich allein war. (...) Jetzt zog ich mich freiwillig auf mich zurück, und je stärker die Gedanken dann doch nach vorn drängten, desto isolierter fühlte ich mich. Das war mir recht so. Ich sprach mit den Stoffmustern der Sitze, mit den hochgeklappten Tischen und dem Drehhebel, der es festhielt. Ich nahm das Plastikrollo und das müde Beige wieder wahr. Ich sah mich langsam ins Leben zurücktappen, irgendwann einmal den unerreichbaren Ausgang, die Tür vorne erreichen, das Schild EXIT dicht über meinem Kopf, und dann die frische, die ölgetränkte Flughafenluft einatmen und den üblichen Weg stolpern durch eine alte, eine neue, auf den Kopf gestellte Welt (MF, 419).

Die traumatische Terrorsituation, welche zunächst eine Störung, in der Beziehung zwischen Körper und Geist zur Folge hatte, führt am Ende der Geschichte zu einer stärkeren Selbstwahrnehmung der Figur Andrea Boländer. Die beiden nicht trennbaren Teile eines Individuums werden von ihr nicht mehr als in verschiedene Richtungen agierende Gegensätze wahrgenommen, sondern als eine gesunde Einheit. Erst dieses Erkenntnismoment ermöglicht ihr sich selbst als Individuum zu erfahren und in der Wahrnehmung der nächsten Umgebung einen tiefen Frieden mit sich selbst als Ganzes zu spüren.

2.3 Raum- und Zeitkonzept in Delius' Text

Im selben Maße, indem ihr Körper unter dem Zustand der Gefangenschaft leidet, wird sie sich wie Vowinckel (2011, 158) betont der Situation des Eingesperrtseins in einen engen Raum bewusst: „Der auseinanderfallende Körper suchte Bewegung, Abwechslung, leichten Trab, und schrumpfte stattdessen immer mehr in dem engen, sich weiter verengenden Raum zusammen“ (MF, 257). Das stundenlange Warten auf Veränderung ihres Zustands trägt zusätzlich dazu bei, dass sie die Enge des Raumes, in dem sie mit anderen Geiseln eingepfercht ist, noch stärker empfindet:

Und jetzt auf engsten Raum zusammengepfercht, der nur in Zentimetern zu messen war. Der Abstand von Rückenlehne zu Rückenlehne, achtzig Zentimeter vielleicht. Auf schmale Polstersitze gezwängt, millimeternah am Sitznachbarn. Von Beinfreiheit keine Rede, die Füße steckten wie in einem Kasten (MF, 239).

Der Zustand der Enge, welchen die Gefangenen zu ertragen haben, führt ferner dazu, dass sie beginnen, aneinander anzufeinden, indem sie sich gegenseitig bezichtigen, ungebührlich viel

Platz für sich in dem begrenzten Raum in Anspruch zu nehmen und sie sich zudem noch mit den Körpern der anderen Personen beschäftigen müssen :

Ständig die Beine, die Schultern, die Arme einer Fremden berühren zu müssen oder den Berührungen auszuweichen, war schon lästig genug. Gesteigert wurde meine Nervosität durch das hautnahe, säuselnde Stöhnen des Mädchens neben mir. Auch die Frau auf dem Gangplatz bewegte sich unruhig, als sei ihr alles zu eng, und sie verengte damit unsere Zelle noch mehr. Ich wollte von den beiden nichts wissen, sie störten, sie behinderten mich und vergrößerten meine Qual, und ich wusste, dass sie beide ähnlich dachten, dass sie den gleichen Hass gegen mich entwickelten, dass sie mich beneideten um den Fensterplatz, etwas abseits von den gefährlichen Leuten und mit einer schützenden Wand zur Seite statt eines Menschen, der drängelt, schiebt, schwitzt (MF, 245).

Die im Inneren des Flugzeuggefängnisses herrschende Enge erscheint der jungen Boländer gerade deswegen so unerträglich, da sie im brutalen Kontrast zu der eigentlichen Funktion eines Flugkörpers, welche in Bewegung und der Entdeckung von Weite steckt, steht:

In einer Maschine zu hocken, die für die schnellste Bewegung gebaut war, auf engstem Raum mit blutleeren, vom Körper weit entfernten Armen, und nicht vorwärts zu kommen, ich wusste nicht, wie ich das noch länger als ein paar Minuten aushalten sollte (MF, 257).

Je länger sie in dem Flugzeuggefängnis, abgetrennt von jeglicher Verbindung zur Außenwelt, gefangensitzt, desto stärker konzentriert sich Andrea Boländers Denken und Wahrnehmung auf das Innere des Raumes, in dem sie sich befindet, und auf die Dauer der Geiselnahme:

Zuerst starrte ich auf die blaßgelb und orangedünn gemusterten Sitzpolster, ich sah die Farben und Muster zum erstenmal genau an, häßlich und lieblos hingezirkelte Streifen (...) Das waren nun meine Gegenüber, meine Polsterbezüge in meinem Flugzeug (...) und ließ sie durch den Raum tanzen (...) Ich hatte mich gezwungen, auf die Uhr keinen Blick zu werfen, setzte alle Hoffnungen in die schnell verrinnende Zeit und meinte, seit Beginn meiner Meditation über die Farben und Muster könnte eine halbe Stunde vergangen sein. Aber nur neun Minuten waren vorüber, nicht einmal neun Minuten! (MF, 264).

Der Faktor Zeit wird in Delius' Text in den von den Entführern gestellten Ultimaten an die Bundesregierung thematisiert. Sie sorgen für eine zeitliche Begrenzung des Szenarios und stellen gleichzeitig eine Verbindung zur Außenwelt her: „Anderthalb Stunden hatte ich weder auf die Uhr geschaut noch andere nach der Uhrzeit gefragt, nun erst drehte ich die Uhr am Handgelenk wieder nach oben und sah, das Ultimatum war abgelaufen, es war kurz nach zwölf deutscher Zeit“ (MF 2009, 368). Somit wird auch die Zeit zu einem bestimmenden Faktor der Situation der Protagonistin, da sie insbesondere durch Warten auf eine Veränderung ihres Zustands hofft: „Man gewöhnt sich die Uhr zu vergessen“ (MF, 387). In dem scheinbaren Wissen, bald sterben zu müssen, nimmt die junge Protagonistin die Knappheit von Zeit in ihren extremsten Formen wahr und erkennt gleichzeitig, dass die Begrenztheit, aber auch die Weite des Phänomens Zeit maßgeblich über ihr Schicksal in dem engen Raum, in dem sie gefangen ist, entscheidet:

Ich zwang mich auf die Uhr zu sehen (...). Meiner Hinrichtung zuzuschauen in zwölf Minuten, und immer noch zwölf Minuten warten und warten und warten. Das kostbare, nutzlose Leben ablesen auf der winzigen Uhr. Elf mal sechzig Sekunden. Jetzt die Augen schließen, egal wie viele Minuten, wie viele Stunden (MF, 412).

Die Erfahrung Andrea Boländers von Raum in seiner Enge und Zeit in ihrer Begrenztheit stehen somit in einem krassen Gegensatz zu Boländers bisherigen, vergleichsweise unbeschwerten Dasein. In einer einmaligen Situation, in welcher jeder Form von Normalität so fern ist und in der die literarische Figur bis an den Rand des menschlich Ertragbaren getrieben wird, bleibt ihr keine andere Wahl, als sich vollkommen auf diese beiden Faktoren zu konzentrieren. Denn ihre Hoffnung, doch noch lebend aus diesem Inferno herauszukommen, welche bis zuletzt trotz aller Strapazen in Delius' Figur zu spüren ist, scheint sich primär aus der veränderten Wahrnehmung von Raum und Zeit zu nähren.

3.4 Vergangenheitsbezug

Das zionistische Regime in Israel ist die Fortführung des Nationalsozialismus. Der Zionismus ist die Speerspitze des Imperialismus in der arabischen Welt. Der Bonner-Neonazismus ist neben den USA sein wichtigster Verbündeter (MF, 317).

Diese Worte des Anführers der Terroristengruppe, Captain Jassid, welcher sich selbst und seine Mitstreiter als Freiheitskämpfer und nicht als Terroristen bezeichnet, lassen die Protagonistin beginnen, über die Genealogie des Terrors, der sie umgibt, nachzudenken (vgl. Vormweg 1987, 2). Auch wenn die „Kriegsreligion“ (MF, 344) des Anführers, welche auf einer einfachen Sichtweise der Welt beruhe, d.h. der Unterteilung der Welt in „Gut und Böse“ (MF, 344), in „Opfer und Täter“ (MF, 344) und „in Gläubige und Ungläubige“ (MF, 344), nicht teilt, empfindet sie trotzdem Mitleid für die Palästinenser und ihr Schicksal. Er führt seine Rede fort, indem er auf seine Interpretation des Palästina-Konflikts in die Weltgeschichte verweist:

Und nach dem Ersten Weltkrieg haben die Briten im Bündnis mit dem Weltimperialismus die Palästinenser betrogen und unser Land an die Zionisten verschachert, erst 1920, dann 1947. In den zwanziger und den dreißiger Jahren mussten wir zu Tausenden vor den Zionisten fliehen, und dann im Krieg von 1948 und 49. Ich wette niemand von euch hat von Deir Yassin gehört und von den anderen Massakern. Ganze Dörfer haben sie niedergemetzelt, Frauen, Kinder, Greise ermordet, so zwangen sie uns zu fliehen, eine Million Palästinenser haben sie zur Flucht getrieben, wussten Sie das, meine Damen und Herren? (MF, 314).

Andrea Boländer, die politisch nicht sehr interessierte „Normalbürgerin“ (MF, 319), welche ihr Abitur auf dem zweiten Bildungsweg nachgeholt und Biologie studiert hat, beginnt sich zu fragen, ob die Palästinenser nicht angesichts dieser Misere dazu gezwungen sind, „zu immer größeren Mitteln“ (MF, 319) zu greifen. In ihren Überlegungen, wer nun die Schuld für die Situation trage, in die sie geraten ist, wird ihr bewusst, dass auch der Anführer der Geiselnahme ein Opfer dieses Wahnsinns ist:

Nun konnte ich nicht mehr so tun, als käme dieser Terror, dem wir ausgeliefert waren, aus dem Nichts, aus der Sinnlosigkeit oder aus dem bösen Charakter dieses widerlichen Burschen und seiner Hintermänner. Jassid hatte den Terror geerbt (MF, 346).

Trotz seines zu Beginn der Entführungsaktion gewalttätigen Handelns gegenüber Unschuldigen, verschieben sich diese klar auszumachenden Grenzen zwischen Tätern und Opfern im Verlauf des Geschehens. Denn sie alle erleiden dieselben Ängste, zeigen dieselben Aggressionen und hoffen gemeinsam auf ein baldiges Ende dieses Alptraums (vgl. Knebel et al. 1994, 26). In ihrer Verbundenheit mit ihren Peinigern wird Andrea Boländer sich wiederum deren Opferstatus als auch deren Passivität in dem gesamten Szenario bewusst:

In dieser Nacht aber sah ich sie in einer ähnlichen Lage wie mich, in größeren Zellen, aber lebenslänglich, sah sie schwitzen, stöhnen, schreien, sah sie schlaflos, traurig, verbissen, ich wusste meine Träume könnten ihre sein, mein Herzschlag, mein Kopfschmerz, meine verzweifelten Beruhigungsformeln kratzten nicht nur an den Wänden dieser Flugzeugzelle, und alle Hoffnungen ballten sich in den einzigen, den explosiven Wunsch: Raus! Raus! Raus! (MF, 354).

Die extremen Bedingungen, welche Andrea Boländer in dem Flugzeuggefängnis erfährt, lassen sie eine Art Kreislauf der Geschichte, in der sie als kleines Teilchen, als Tauschobjekt für RAF-Häftlinge eingebunden ist, erkennen. Den Nahostkonflikt sieht sie als eine Spätfolge des millionenfachen Judenmords an, und dieser liegt damit in ihren Augen in der Mitverantwortung aller Deutschen (vgl. Vowinckel 2011, 158f). Für die Palästinenser selbst sind die Israelis³² die Schuldigen, die Verursacher:

³² Allgemein ist bei der Verwendung der Begriffe Juden, Israelis und Zionisten zu beachten, dass diese nicht synonym verwendbar sind, sondern eine differenzierte Betrachtung der Termini im Diskurs um den Holocaust und den Palästinenserkonflikt von Nöten ist, um einer Bildung von Kategorienzuschreibungen vorzubeugen. Delius verwendet in seinem Text die Bezeichnung Zionismus bzw. Zionisten in den Redepassagen des Anführers der Terroristen. Seine erzählende Protagonistin lässt er in ihren Gedanken ausschließlich die Bezeichnung Juden verwenden. Möglicherweise möchte er damit die Tatsache hervorheben, dass sie durch die Entführungsaktion anfängt über die historische Verstrickungen und ihr eigenen Platz in diesen nachzudenken. Es scheint ihr in diesem jungen Stadium ihres Denkprozesses noch nicht möglich sein, eine allzu differenzierende Sichtweise der Begrifflichkeiten herzustellen.

Und die Zionisten hören bis heute nicht auf, unser Volk aus seiner Heimat zu vertreiben, zu verfolgen und zu töten! Und warum? Warum? Weil sie ein Buch haben und behaupten, da steht drin, dass ihnen unser Land gehört! (MF 2009, 316).

Die Israelis hingegen fühlen sich durch den Genozid, welchen die Deutschen zwei Generationen zuvor ihrem Volk angetan haben, in ihrem Handeln gegenüber den Palästinenser gerechtfertigt (vgl. Vormweg 1987, 2), und Andrea Boländer selbst versteht sich nach Rönfeld (1987, 2) als nachgeborene Deutsche, welche nicht von jeder Verantwortung frei ist, und sie sieht sich deshalb hineingezogen in die, wie es im Text heißt, Erbschaft des Terrors:

Was uns geschah, war die Erbschaft des Terrors, der den Palästinensern von den Juden angetan worden war, der Terror der Juden war geerbt vom Terror der Nazis, war ein Teil jener rücksichtslosen Selbstbehauptung, moralisch gedeckt nach alldem, was die Nazis ihnen angetan hatten. Da war ich wieder bei unseren Vätern, Großvätern. Sie waren schuld, wenn hier jemand schuld war, sie hatten den Keim für den Terror gelegt! Weiter wollte ich nicht fragen, woher unsere Alten die Erbschaft hatten (MF, 347).

Zu einer problematischen Verschiebung der Opfer- und Täterrollen kommt es in dem Moment, als Delius die Deutschen als Opfer der Opfer dargestellt, d.h. sie werden zu Opfern der Palästinenser, welche wiederum Opfer der Israelis sind, die ihrerseits Opfer der Nazis waren (vgl. Vowinckel 2011, 163): „Es wurde gebrüllt, die Stimme des Anführers tobte wieder los. Er schrie die Frau an. (...) Wieder das harte Klatschen eines Schlags in ein Gesicht“ (MF, 306). Wie die Protagonistin richtig erkennt, bedienen sich die Terroristen dabei derselben Mittel wie nicht einmal ein halbes Jahrhundert zuvor die Großvatergeneration der nun zu Opfer gewordenen Passagiere:

Aber was spielen sie da, das kennen wir doch, das grausame alte Stück, die spielen Selektion! (...) Werden sie jetzt wahllos weiter Leute zu Juden und Jüdinnen erklären, werden sie weiter selektieren, verhören, prügeln und wirklich Leute erschießen? (MF, 310).

Indem Delius seine Figur die Verstrickungen der Weltgeschichte und ihre eigenen historische Verantwortung erkennen lässt, versucht er die verhärteten Täter-Opfer-Strukturen aufzubrechen und erteilt der Auffassung, dass derlei Zuschreibungen statische Konstrukte und nicht wandelbar seien, eine klare Absage (vgl. Knebel et al. 1994, 26). Stattdessen zeigt er in seinem Text auf, dass Wahrnehmungsmuster sich je nach Kontext verändern können. Somit kann die Geschichte der Andrea Boländer als die eines unschuldigen Opfers gelesen werden, welches in dem Moment, in dem man sie dazu zwingt, beginnt, sich mit ihrem individuellen Platz in der Weltgeschichte auseinanderzusetzen. Die jeglicher Normalität entzogene Situation lässt sie dabei erkennen, dass die Strukturen tiefer gehen und dass eine einfache Rollenzuweisung nach einem schwarz und weiß Schema ungeeignet dafür ist, differenzierende Erklärung für das Leid zu finden, welches sie selbst erlebt und auch ihre Entführer erfahren haben. In einer Phase ihres Lebens, in der Andrea Boländer wohl am stärksten auf sich selbst zurückgeworfen ist, entwickelt sie ihr eigenes Verständnis von Geschichte. Ihren Überlegungen zufolge reicht die Vergangenheit tief in die Gegenwart hinein, denn jene sei ohne vergangene Ereignisse nicht zu denken. Daher begünstige bzw. erzwingt die Vergangenheit bestimmte Handlungsoptionen. Diese Tatsache entschuldigt für Andrea Boländer jedoch nicht generell gewalttätiges Handeln, welches sich als Reaktion auf verstandenes Unrecht verstanden wissen will, denn die Gegenwart selbst biete genügend Handlungsraum für die Herstellung von Sinn und Humanität. Mit der gewonnenen Erkenntnis, dass die Entführungssituation, in die sie geraten ist, nicht allein Ausdruck von irrationaler Gewalt ist, sondern vielmehr ein Produkt historisch-politischer Entwicklungen, stellt sie allerdings den Stunde-Null-Mythos der Bundesrepublik und damit das westdeutsche Selbstverständnis in Frage:

Wir, was spielten wir für eine Rolle in diesem Spiel? Wir waren betroffen, wir waren beleidigt, dass unser Leben plötzlich so wichtig, dass alles so ernst wurde. Wir waren aus aller Unschuld

gerissen, ausgerechnet wir, die wir immer so taten, als seien wir die friedlichen Nachkriegsdeutschen, in die eigne Harmlosigkeit, Tüchtigkeit und Gutwilligkeit verliebt. Wir, die Unschuldigen mit einem Rechtsanspruch auf Sicherheit, Unverletzlichkeit und auf unbeschwerter Freizeit, wir konnten uns nicht mehr heraushalten, wir braungebrannten Voyeure des Weltgeschehens. Dreißig, zweiunddreißig Jahre nach Kriegsende rissen sie uns plötzlich die Fernsehapparate vor den Köpfen weg und stellten uns selbst ins Bild. Es kamen die Rotzbuben und garstigen Mädchen aus dem Orient daher und hielten uns nicht nur gefangen, sie waren auch noch so frech und erinnerten uns an unsere Verantwortung, und wir erschrakten gehorsamst, weil wir plötzlich merkten, dass wir vielleicht wirklich verantwortlich waren für die Schüsse vor einem arabischen Haus in einem Dörfchen in den von Israel besetzten Gebieten (MF, 347).

In ihrem Erkenntnisprozess gelangt die Protagonistin zu der Einsicht, dass in den endlosen historischen Kriegen um die Freiheit und Selbstbestimmung der Menschen und Völker nicht die Freiheit und Vernunft selbst zu ihrem Recht komme, denn dieser Kampf folgt einer kriegs- und herrschaftszentrierten Logik (vgl. Futterknecht 1997, 85). Er mag zwar nach außen aufgrund seiner perfekten Tarnung als Kampf um die fortschreitende Verwirklichung von Freiheit und Vernunft erscheinen, in Wirklichkeit handele es sich jedoch um einen Kampf um Fiktionen. Die Folgen dieser Fiktionen zeige sich in dem stndigen Verfehlen der Ziele des Kampfes, nämlich der Bekämpfung der Unterdrückung der Menschen, welche durch den von Ideologie bestimmten Kampf stetig zunehme. Diese Sichtweise, welche sich Delius' Figur im Laufe der Handlung aneignet, gilt laut Futterknecht (1997, 85) nicht nur für vormoderne Länder und Freiheitsbewegungen, welche im Namen eines Gottes einen sogenannten Heiligen Krieg führen, diese gelte ebenso für den Kampf um die Verteidigung moderner, freiheitlich demokratischer oder sozialer Gesellschaftsordnungen. Überträgt man die Ansichten, welche Delius seiner literarischen Figur in die Feder legt, auf unsere heutige Zeit, so haben sie im gleichen Maße noch Relevanz wie vor dreißig Jahren und zudem durch die Terroranschläge des 11. Septembers 2001 in den USA erheblich an Bedeutung zugenommen.

Die Annahme, dass die Gedanken, welche Delius seiner Andrea Boländer in den Kopf setzt, in gewissem Maße von politischen Leitideen des Autors geprägt sind, lässt sich bei der Lektüre des Romans nicht ganz falsifizieren. Diese Auffassung liegt vorrangig in der begrenzten Perspektive begründet, welche die Ich-Erzählsituation bedingt. Sie erlaubt dem Autor eine entschiedene Position herauszuarbeiten und seine Figur zu bestimmten Einsichten kommen zu lassen sowie Zusammenhänge herzustellen (vgl. Rönfeld 1987, 3). Darüber hinaus wirkt die Figur Andrea Boländer an manchen Stellen des Textes zu stromlinienförmig auf Delius' eigene Absichten hin konzipiert, gewinnt zu wenig eigenes Leben und entwickelt kaum Konturen über ihr erzähltechnische Funktion hinaus (vgl. ebd. 1987, 4). Es entsteht der Eindruck, der Autor möchte mit Hilfe dieser Figur eine politische Stellungnahme inszenieren. Der Auffassung, es handle sich bei *Mogadischu Fensterplatz* um einen politischen Bildungsroman, erteilt der Autor jedoch eine Absage, indem er klarstellt, dass der Begriff politisch als Bezeichnung für einen Autor nur dann einen Anflug von Berechtigung erhalte, wenn er sich bemühe, möglichst viel von dem, was unsere Welt ausmacht, zu erfassen. Und dazu zählten selbstverständlich politische und gesellschaftliche Fundamente, auf welchen sich die Subjekte bewegten (vgl. Delius 1996, 35). Die Bezeichnung „politischer Autor“ akzeptiert Delius nur insofern, dass er zwar Menschen, welche in politisch aufregenden Zeiten agieren, zu Romanfiguren mache, was jedoch seiner Auffassung nach nicht bedeutet, dass sich andere Themen wie beispielsweise Liebe und Tod nicht von geringerer Relevanz seien (vgl. ebd. 1996, 35).

Nach einer kurzzeitigen Periode des Schweigens in der Literarisierung des RAF-Terrorismus nach den Ereignissen des Jahres 1977, erscheint der Text von Delius über die „Landshut“-Entführung vor dem Hintergrund des Memorialdatums „10 Jahre Deutscher Herbst“ (vgl. Beck 2008, 73). Innerhalb der literarischen Rezeption wird das Jahr 1987 nach Schütte

(2003, 357) als Wendepunkt angesehen, da die Arbeiten von diesem Zeitpunkt an nicht mehr von einer diskursiven doppelten Sprachlosigkeit aufgrund der zeitlichen Nähe zu den Geschehnissen geprägt seien, sondern sie strebten vielmehr den gesamtgesellschaftlichen Versuch der Vergangenheitsbewältigung an (vgl. ebd. 2008, 74). Als ausschlaggebender Faktor für das erneute Interesse an der literarischen Bearbeitung der RAF am Ende der 1980er Jahre ist laut Tremel (2006, 1132) die starke Distanzierung des linken Aktivismus, welcher eine stark pazifistisch geprägte Ausrichtung verfolgte, von der RAF und ihrem gewaltsamen Kampf für vermeintlich politische Ziele anzusehen. Delius' Bearbeitung fällt genau in diesen Zeitraum und es kann nur gemutmaßt werden, ob er dieses Erscheinungsjahr für sein Werk bewusst gewählt hat, oder ob *Mogadischu Fensterplatz* zufällig zehn Jahre nach den Ereignissen des Deutschen Herbstes erschien. Fest steht allerdings, dass in diesem Text durchaus Elemente der Sprachlosigkeit über das Ereignis zu finden sind und er dennoch den Versuch anstrebt, die Geschehnisse in einen gesamtgesellschaftlichen sowie zeithistorischen Zusammenhang zu setzen. Dem von Delius gewählten Fokus auf die Opferperspektive mag zwar einerseits ein Charakter der Einzigartigkeit anhaften, andererseits weist Tremel (2006, 1132) daraufhin, dass mit wachsendem zeitlichen Abstand zum historischen Ereignis, Schriftsteller sich zunehmend für persönliche Schicksale interessieren. Eine ähnliche Entwicklung wie in der Literaturwelt lasse sich nach Tremel (2006, 1132) ferner in terrorismusbezogenen Spiel- und Dokumentarfilm beobachten.

IV. Filmische Analyse

Der Ort *Mogadischu* nimmt in der Erinnerungskultur um den Terror der RAF für die deutsche Bevölkerung eine besondere Rolle ein, da diese selbst durch die Entführungsaktion der „Landshut“ direkt betroffen war. In der filmischen Aufarbeitung ist diese stärkere Wahrnehmung des eigenen Involviertseins in den Terror der RAF seit Heinrich Breloers Werk *Todesspiel* in der Art der Inszenierung erkennbar, denn hier wird laut Hißnauer (2010, 116) ein Helden-Narrativ entworfen. Auch der über zehn Jahre später entstandene Spielfilm *Mogadischu* des Regisseurs Roland Suso Richter arbeitet mit diesem Helden-Narrativ und baut es zusätzlich noch weiter aus. Frühere filmische Dokumentationen über das historische Ereignis der „Landshut“-Entführung widmen sich hingegen ausschließlich dem Opfer-Sein und dem persönlichen Erlebten der Geiseln, teilweise mit kritischem Unterton gegenüber dem Handeln des Staates. Als Beispiel sind hierfür die Dokumentation *106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu. Die ‚Landshut‘ - Passagiere heute*³³ aus dem Jahre 1978 und der Interviewfilm *Flugplatz Mogadischu*³⁴ aus dem Jahre 1981 zu nennen, bei denen nicht das Ereignis als solches im Vordergrund steht, sondern die Menschen und ihre traumatischen Erfahrungen. Während sich Esers Film mit der Frage, wie die Opfer die Ereignisse in der Maschine erlebt haben, auseinandersetzt, richtet Demant den Fokus auf die Zeit nach den Horrorstunden in der Maschine (vgl. Hißnauer 2010, 108). In beiden Filmen werden weder der genaue Hergang der Ereignisse noch die Hintergründe des Geschehens

³³ Ein ZDF-Film des TV-Autors Ruprecht Eser und des Psychologen und Polizeiberaters Wolfgang Salewski aus dem Jahre 1978, bei dem traumatische und psychosomatische Folgeerscheinungen der Passagiere der Landshut sieben Monate nach der Entführungsaktion thematisiert werden (vgl. Der Spiegel, Ausgabe 29.05.1978)

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-40617928.html> (1.7.2012)

³⁴ Ein Film des SWF-Autors Ebbo Demant aus dem Jahre 1981: Vier Jahre nach der Entführung einer Lufthansa-Maschine durch ein Palästinenser-Kommando nach Mogadischu hat der SWF-Autor einige der 87 Geiseln interviewt: über ihre Todesängste, über ihr Verhältnis zu den Terroristen und über ihre Glücksgefühle nach der GSG-9-Aktion (vgl. Der Spiegel, Ausgabe 29/1981)

URL: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-14347714.html> (1.7.2012).

genauer erläutert, sondern sie setzen voraus, dass der Zuschauer sich bereits über die geschichtlichen Zusammenhänge ein Bild geschaffen hat. Eser und Salewski sprechen bereits sieben Monate nach dem Geschehen mit ehemaligen Geiseln der „Landshut“ und versuchen die Zeit nach der Entführung so realitätsgetreu wie möglich zu gestalten. Der Film versucht nach Hißnauer (2010, 108) den Opfern ein Gesicht zu geben und sie aus ihrer Anonymität zu holen, auch wenn klar wird, dass Bilder über ein solches Ereignis die Erlebnisse der Opfer und die psychischen Folgen nur unzureichend wiedergeben können. Die gewählte Form der Darstellung zeigt klare Parallelen zu Delius‘ Text *Mogadischu Fensterplatz* und seiner Fokussierung auf ein Opfer und die sich durch die Geiselnahme ergebenden Konsequenzen für jenes. Demant richtet in seinem Interviewfilm den Fokus auf die persönlichen Erlebnisse der Geiseln und ihre Gedanken während der Geiselhaft. Dabei geht es ihm auch um den Bezug zwischen Opfern und Tätern und er analysiert, ob beispielsweise die Opfer vor dem Hintergrund des Palästinenserkonfliktes Mitleid mit den Tätern aufbrachten (vgl. Hißnauer 2010, 109). Ebenso wie Esers Bearbeitung sind auch bei Demants Verfilmung Ähnlichkeiten zu *Mogadischu Fensterplatz* auszumachen, was die Opferperspektive und die Beziehung zwischen Opfer und Täter betrifft.

Die filmische Auseinandersetzung mit der Geschichte der RAF kann mittlerweile, nach über 30 Jahren seit dem Höhepunkt des Terrors, selbst auf eine Geschichte von mehreren Jahrzehnten zurückgreifen. Dadurch, dass jede filmische Bearbeitung des Themenkomplexes seine eigene vielschichtige Sichtweise projiziert, wirken sie alle permanent auf die gesellschaftlichen Bilder und Vorstellungen von der RAF und ihrer Geschichte ein (vgl. Pfitzenmaier 2007, 2). Diesbezüglich stellt Ahrens (2007, 1) die Frage, inwieweit extreme, auf Politik und Gesellschaft einwirkende Phänomene wie der Linksterrorismus überhaupt filmisch

verhandelbar seien und welche Formen der Inszenierung adäquat seien, um eine authentische Darstellung der Ereignisse zu schaffen. Diese Fragestellung versucht sich die nachfolgende Analyse zweier filmischer Beschäftigungen mit der „Landshut“-Entführung anzunehmen, nämlich das im Jahre 1997 gedrehte Doku-Drama *Todesspiel* des Regisseurs Heinrich Breloer und der aus dem Jahre 2008 stammende Fernsehfilm *Mogadischu* des Regisseurs Roland Suso Richter. Zuvor steht jedoch die Frage, warum sich gerade audiovisuelle Medien einer solchen Beliebtheit bei der Berichterstattung von Flugzeugentführungen erfreuen, im Mittelpunkt der Debatte, und daran anknüpfend, warum mediale Darstellungen einen solch enormen Einfluss auf das Meinungsbild des Publikums ausüben. In diesem Zusammenhang soll zudem auf die Macht, welche generell von Bildern ausgeht, eingegangen werden, insbesondere bei dem Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses. Daran anschließend ist die Frage nach der Rolle des Opfers und seiner Inszenierung in den zwei ausgewählten Filmen Gegenstand der Analyse dieses Kapitels.

4.1 Flugzeugentführungen im Film

Die Anzahl der Filme, welche Flugzeugentführungen thematisch behandeln, ist laut Vowinckel (2011, 94) mittlerweile kaum mehr überschaubar. Teile der Filmwissenschaft unterscheidet zwischen dem *Doku-Drama*, dem *Dokumentarfilm*, dem *Kriminalfilm* und dem *Spielfilm*. In der Analyse dieser Arbeit treten nur das *Dokumdrama* und der *Spielfilm* in Erscheinung. Primär steht in diesem Unterkapitel die Frage im Zentrum, warum sich gerade die audiovisuelle Begleitung sowie die filmische Darstellung von Flugzeugentführungen solcher Beliebtheit beim Zuschauer erfreuen.

Terroristisch motivierte Flugzeugentführungen erfahren nach Vowinckel (2011, 59) seit den späten 1960er Jahren eine mediale Präsenz. Dabei tragen die Medien selbst durch ihr unmittelbares, meist ungefiltertes Berichten über ein Ereignis, wie zum Beispiel eine Geiselnahme in einem Flugzeug, zu einer schnellen Verbreitung von ungefilterten Neuigkeiten bei. In der Geschichte der Berichterstattung über terroristische Anschläge kommt dem Fernsehen eine zentrale Rolle zu, da es seinem Publikum mit Hilfe von Bildern einen hohen Grad an Authentizität suggeriert. Dies führt dazu, dass der Zuschauer sich selbst als Teil des fiktionalen Ganzen des Geschehens versteht, ohne sich am eigentlichen Tatort zu befinden. Die Katastrophe, welche der Zuschauer aus seinem sicheren Wohnzimmer mitverfolgt, erscheint ihm einerseits fassbar nahe und andererseits in unglaublicher Ferne (vgl. Mellencamp 1990, 262). Dem Medium Fernsehen wird durch seine meist triviale Form der Darstellung zusätzlich die Rolle eines Kompensators von Angst und Verunsicherung auf Seiten des Publikums zugeschrieben. Darüber hinaus führt die mediale Übertragung terroristischer Aktionen wie Flugzeugentführungen dazu, dass die Terroristen selbst diese Plattform nutzen, um für ihre politischen Ziele Aufmerksamkeit zu erlangen (vgl. Vowinckel 2011, 64). Dies gilt zwar primär für zeitnahe Medienberichte, aber auch filmische Bearbeitungen über ein Ereignis aus der Vergangenheit kann die Debatte über den Terrorismus erneut entfachen, vor allem, wenn sich ehemalige Terroristen zu Wort melden oder es um die Begnadigungen noch inhaftierter RAF-Mitglieder geht (vgl. Colin 2007, 192; Beck 2007, 76). Interessanterweise lässt sich diesbezüglich beobachten, dass Filme und Dokumentationen über die RAF häufig zu Memorialdaten erscheinen und dann meist das gesellschaftliche Erinnerungsgedächtnis erwecken und daran anschließend eine Diskussion beginnt, in der sich Stimmen aus den unterschiedlichsten Lagern zu Wort melden. Generell lässt sich sagen, dass Geiselnahmen

aufgrund ihrer unbegrenzten Dauer und ihres offenen Endes Medienpräsenz garantieren. Das punktuelle Aufflackern von Gewalt bzw. allein die Androhung von Gewalt sichert die Aufmerksamkeit der Mediengesellschaft. Geiselnahmen bieten sich laut Hißnauer (2010, 124) einerseits geradezu als Action-, Thriller- oder Krimiplots an, andererseits können sie zudem als emotional spannende Überlebensdramen erzählt werden. Die zeitliche Ausdehnung schafft die Möglichkeit, das Opfer-Sein zu thematisieren. Die mediale Begleitung der Geiselnahme von Schleyer und der Flugzeugentführung der „Landshut“ während des Deutschen Herbstes hat laut Hißnauer (2010, 123) im Wesentlichen zu der starken Verankerung dieses Ereignis im öffentlichen Bewusstsein der deutschen Gesellschaft beigetragen.

4.2 Die Macht der Bilder

Bislang gibt es sehr viele Worte zur RAF, aber noch nicht die Bilder von den Taten. Hier setzt Bernd Eichinger an. ‚Die Menschen zeigen sich über die Tat, die sie tun‘, sagt er. ‚Entscheidend ist, dass sie es tun, nicht, warum sie es tun.‘ Und so hat er vor allem einen Film über die Taten gemacht (...) So entstehen die Bilder, die gefehlt haben (Kurbjuweit 2008, 47f).

Von der entführten „Landshut“ kennt unser historisches Bildgedächtnis zwei heute ikonische Aufnahmen, die beide in Dubai fotografiert wurden; eine zeigt den Anführer der palästinensischen Entführungsgruppe und eine andere den Piloten Jürgen Schumann an der offenen Flugzeugtür (vgl. Vowinckel 2011, 89). Die sich nur wenige Stunden später ereignete Erschießung des Piloten, welche nicht im Bild dokumentiert ist, wurde erst im Jahre 1997 in

Breloers *Todesspiel*³⁵ nachgespielt, es war ein Versuch, diesem Gewaltakt nachträglich einen Platz im bundesdeutschen Bildgedächtnis zu verschaffen.

In der Debatte, welche Rolle Filmen beim Aufbau einer national und kulturell geprägten Erinnerungskultur zukommt, stellt Hißnauer (2008, 1) fest, dass filmischen Aufarbeitungen zweifelsohne eine geschichtsbildende Funktion zukommt, da sie in der Lage sind, Mythen wie im Falle der RAF³⁶ durch filmische Konstruktionen zu zerstören. Abgesehen davon, dass Bilder als Chiffren für terroristische Taten der RAF vorhanden sind, wie zum Beispiel das Bild des entführten *Hanns Martin Schleyer*, gibt es darüber hinaus keine weiteren kulturell und gesellschaftlich akzeptierten Originalbilder über jene historische Momente. Bilder zu den wichtigen historischen Geschehnissen der RAF-Geschichte sind zwar teilweise vorhanden, es besteht jedoch kein gesellschaftlicher Konsens darüber, welche Bilder den jeweiligen geschichtlichen Moment am wahrheitsgetreuesten abbilden. Stattdessen werden die Ereignisse aus unterschiedlichen Perspektiven gesehen und verstanden und die vorhandenen Bilder decken ein ganzes Spektrum von Sichtweisen ab. Doku-Dramen und Spielfilme können durch die Verwendung von sogenannten re-enactments Bilder erschaffen, die es bislang noch nicht gab und des Weiteren heben sie den zuvor bestehenden ambivalenten Charakter im Bildgedächtnis einer Gesellschaft auf (vgl. Hißnauer 2008, 1). Die Bilder haben allerdings – handelt es sich nicht gerade um die Verwendung von Originalaufnahmen, wie sie bei Doku-Dramen oft eingespielt werden – immer einen fiktionalen Charakter und werden anhand von

³⁵ Auch der Fernsehfilm *Mogadischu* widmet sich in einer Szene der Erschießung des Piloten (vgl. Vowinckel 2011, 89)

³⁶ „Hört auf sie so zu sehen, wie sie nicht waren!“ (Kurbjuweit 2008, 42) So titelte der Spiegel (38/2008) im Zusammenhang mit dem bevorstehenden Kinostart des *Baader-Meinhof-Komplex* im Jahre 2008. Hißnauer (2008, 1) weist darauf hin, dass der Film den „Mythos RAF“ zerstören kann – wie es Heinrich Breloer bereits 1997 von seinem Werk *Todesspiel* behauptete.

dokumentarischem Material filmisch aufgearbeitet und neu gestaltet. Diese filmisch geschaffenen Bilder nehmen in der Erinnerungskultur einer Gesellschaft nach Sontag (2003a, 104) eine besondere Rolle ein, da Erinnern vorerst bedeutet, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und dieses Besinnen beinhaltet immer das Aufrufen von einmal oder mehrmals gesehenen Bildern:

Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declares it has chosen to think about. It calls these ideas “memories”, and that is, over the long run, a fiction. Strictly speaking, there is no such thing as collective memory (...). But there is collective instruction. All memory is individual, unreproducible – it dies with each person. What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that *this* is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the story in your minds (Sontag 2003b, 85f).

Kino- und Fernsehfilmen oder Dokumentationen kommt bei dem Prozess eines solchen Sicheinigens und dem Aufbau eines kulturellen Gedächtnisses eine tragende Rolle zu, da sie den gesellschaftlichen Diskurs aufrechthalten (vgl. Hißnauer 2008, 1). Medial geschaffene Abbildungen eines historischen Ereignisses provozieren immer einen Diskurs über diese fiktionalen Bilder und bestimmen letztendlich wesentlich unser Wissen über geschichtliche Zusammenhänge. Interessanterweise formen Geschichtsdokumente und historische Spielfilme nach Hißnauer (2008, 1) mittlerweile deutlich stärker unser historisches Wissen als es Historiker und Historikerinnen mit ihren Veröffentlichungen vermögen.

4.3 Analyse von *Todesspiel* und *Mogadischu*

In den aktuellen filmischen und literarischen Aufarbeitungen wird *Mogadischu* als ein Teilereignis des Deutschen Herbstes erzählt, welches den Opferdiskurs aus einer anderen Perspektive erscheinen lässt als es in früheren Filmen wie zum Beispiel *106 Stunden – Zwischen*

Palma und Mogadischu. Die ‚Landshut‘ - Passagiere heute und *Flugplatz Mogadischu* der Fall war, bei denen die Entführung der „Landshut“ als unabhängige Terroraktion der PFLP³⁷ behandelt wurde. Bevor sich dieses Teilkapitel der Frage widmet, auf welche Weise das Opfer in den zwei filmischen Werken über die „Landshut“-Entführung inszeniert wird und inwiefern es darüber hinaus in Bezug zu den Taten der Entführer gesetzt wird, steht eine kurze inhaltliche Vorstellung der beiden Werke und ihres filmischen Genres im Mittelpunkt der Auseinandersetzung.

4.3.1 Das Doku-Drama

Unter dem Fernsehformat des *Doku-Drama* werden im weitesten Sinne Filme mit zeithistorischen und aktuellen Stoffen verstanden, welche mit dem Versprechen auftreten, eine „wahre“ Begebenheit in erzählender Form aufzuarbeiten und die Geschichte im Modus eines Dramas zu verhandeln (vgl. Paget 1990, 55). Die Bezeichnung ergibt sich einerseits durch die begriffliche Nähe des Doku-Dramas zum Dokumentarfilm, von dem es allerdings nur die ersten zwei Silben übernommen hat, und andererseits bezieht es sich ferner auf seine dramatische Komponente, hauptsächlich durch Theater und Katastrophe geprägt zu sein (vgl. Ebbrecht & Steinle 2008, 250). Ein Doku-Drama bedient sich nach Hißnauer (2011, 249) einer semi-dokumentarischen Darstellungsform, bei dem dokumentarischer Stoff auf fiktionale Weise mit dem Anspruch auf Authentizität inszeniert wird. Um ihrem historisch-rekonstruierenden Charakter gerecht zu werden, bedienen sich Doku-Dramen dokumentarischer Aufnahmen und Dokumente wie beispielsweise Zeitzeugen-Interviews und verflechten diese mit von Protagonisten oder Schauspielern nachgestellten bzw. inszenierten Sequenzen mit dem Ziel,

³⁷ „*Popular Front for the Liberation of Palestine – Special Operations Group*“ (Siemens 2007, 187).

Geschichte für den Zuschauer „erlebbar“ zu machen (vgl. Pfitzenmaier 2007, 45). Somit stellt ein Doku-Drama dem echten bzw. unverfälschten Ereignis das Nachgestellte gegenüber, wobei es versucht, die dokumentarische und fiktionale Erzählweise gleichberechtigt zu behandeln, ohne dass diese gleich gewichtet sein müssen (vgl. Wolf 2003, 99). Dass die Inszenierung historisch dokumentierten Materials und der Anspruch nach Spieldramaturgie, welche gern menschliche Dramen in den Mittelpunkt des Blickfeldes rückt, eine Nähe zum Ereignisfernsehen schafft, ist nach Hißnauer (2008, 260) bei der Beschäftigung mit diesem Fernsehformat zu beachten. Ebenso wie der Historienfilm pointiert das Doku-Drama, indem es eine Geschichte, an welchen das Publikum teilhaben kann, verbindlich erzählt. Der starke Inszenierungscharakter, welchen diese Art des Erzählens automatisch schaffen, rückt dabei leicht in Vergessenheit, denn eine Objektivität kann von einer solchen Gattungsform der Darstellung nicht verlangt werden. Die Filme nehmen unweigerlich immer eine bestimmte Perspektive und Interpretation ein (Ahrens 2007, 9).

Heinrich Breloer und Horst Königstein, welche seit Anfang der 1980er Jahre als die bekanntesten Vertreter des Doku-Dramas im deutschen Fernsehen gelten, sehen in dem teilweise reflektierenden und sich ergänzenden Zusammenbringen von dokumentarischen Archivmaterial mit Zeitzeugeninterviews und Spielszenen, welchem sich das Doku-Drama bedient, die Möglichkeit, ein Gesamtbild des historischen Moments zu schaffen:

Es ist einmal so, dass wir ein vollständiges Bild geben wollen und deswegen die andere Seite, die das Fernsehen nicht gezeigt hatte, dazu schreiben und drehen mussten. Damit man die Geschichte überhaupt versteht – und auch, dass man anfängt die Nachrichten kritisch zu betrachten (Breloer/Feil 2003, 118)

Das Doku-Drama, welches den Anspruch hat, mit Hilfe von einer dokumentarischen und journalistischen Aufarbeitung, ein schlüssiges Bild der Ereignisse zu zeichnen, verfolgt gleichzeitig das Ziel, unterhaltsam zu sein und seine Darbietung spannend zu gestalten. Hier unterscheidet es sich klar vom Ereignisfernsehen, welches den Charakter eines Eventkinos inne hat und vorrangig darauf abzielt, ein fiktionales Melodrama zu inszenieren (vgl. Hißnauer 2008, 259). Der Charakter des Ereignisfernsehens mit betonter Spielfilmdramaturgie und entsprechenden Inszenierungsstilen lässt sich jedoch zunehmend auch im Doku-Drama finden, welches mit dem Verlust von dokumentarischen Szenen einhergeht. In Doku-Dramen jüngerer Datums ist nach Hißnauer (2008, 260) ein Trend hin zur Beschäftigung mit fast ausschließlich menschlichen Dramen zu sehen, bei denen die dokumentarische Aufarbeitung weniger von Belang zu sein scheint.

4.3.2 Der Film *Todesspiel*

Das zweiteilige Doku-Drama (der zweite Teil: „Entführt die Landshut“ steht im Fokus dieser Auseinandersetzung) des Regisseurs Heinrich Breloer, welches sich der drei spektakulären Ereignisse des Deutschen Herbstes, nämlich der Schleyer-Geiselnahme, der Landshut-Entführung und der Entwicklung im Stammheim annimmt, kann nach Pfitzenmaier (2007, 45) als eines der am stärksten wahrgenommenen Fernsehereignisse des Jahres 1997 angesehen werden. Es erzielte hohe Einschaltquoten und wird seither immer wieder ausgestrahlt. Der Regisseur präsentiert in diesem Doku-Drama ein Mosaik aus Spielszenen, Dokumentaraufnahmen und Interviews mit Zeitzeugen und schafft dabei ein historisch legitimes Zeitzeugnis. Die Fokussierung auf diese Schlüsselereignisse des Terrors der RAF scheint bewusst gewählt worden zu sein und zeigt klar, dass nicht nur in der medialen

zeitgenössischen, sondern zudem auch in der posthumen Darstellung die terroristische Kommunikationsstrategie, welche sich aus einem dramaturgischen Element wie einer Geiselnahme oder einer Entführung speist, ihre beim Publikum gewünschte Wirkung erzielt (vgl. Elter 2008, 242). Dass *Todesspiel* erheblich zum historischen Bild der RAF in der bundesdeutschen Gesellschaft beitrug, zeigen auch die hohen Einschaltquoten (vgl. ebd. 2008, 239). Auch das bis zum Ende der 1990er Jahre in der BRD eher unbekannt und durchaus umstrittene Format der Darstellung, welches Originaldokumente wie Fernseh- und Radiomitschnitte, Augenzeugenberichte und Interviews mit bekannten Persönlichkeiten aus Politik, ehemaligen Terroristen und Opfern und deren Angehörigen miteinander kombinierte, stieß auf reges Interesse beim Publikum und trug mit zum Bekanntheitsgrad des Filmes bei (vgl. Pfitzenmaier 2007, 45). In den USA hatte sich diese Form der Darstellung bereits seit längerer Zeit bei der Aufarbeitung von historischen Ereignissen etabliert. In der Bundesrepublik stieß sie teilweise aufgrund ihrer Neuartigkeit und ihrer Vermischung von Dokumentations- und dramaturgischen Spielfilmelementen auf Ablehnung. Breloer verhalf mit seinem Projekt somit einer neuen Gattung der inhaltlichen Darstellung zur wachsenden Popularität in Deutschland. Er erhebt mit seiner Form der Inszenierung nicht den Anspruch einer klassischen Dokumentation, sondern verfolgt damit vielmehr das Motto „so könnte es sich zugetragen haben“ (vgl. Elter 2008, 239). Er bedient sich durchgehend einer detaillierten und chronologischen Darstellung der Geschehnisse und orientiert seine Spielszenen weitgehend an Berichten von Augenzeugen und weiteren verlässlichen Quellen. Der spekulative Charakter bleibt laut Pfitzenmaier (2007, 46) jedoch erhalten, da die Vermischung von Fakten und Fiktionen den bewussten Eindruck beim Zuschauer schürt, dass es nicht nur so gewesen sein könnte, sondern dass es sich genau auf die im Film dargestellte Weise zugetragen habe (vgl. Elter 2008, 239).

Die Einordnung in den Kontext des Deutschen Herbstes erfolgt in *Todesspiel* zum einen durch die Einblendung eines Originalbildes der Geisel Schleyer, auf dem sie ein Transparent mit dem Hinweise auf das Kommando „Siegfried Hausner“³⁸ und das Kommando „Martyr Halimeh“³⁹ zu sehen ist. Darüber hinaus erfolgen Überblendungen, welche den Bezug zwischen den einzelnen Ereignisse im Herbst 1977 verdeutlichen sollen. Beispielsweise folgt auf die Szene, in der die Leiche Schumanns in Mogadischu abtransportiert wird, die letzte Darstellung des lebenden Schleyers. Einer ähnlichen Art der Inszenierung bedient sich der Film vor der geplanten Explosion der „Landshut“, da das nachfolgende Bild die Andreas Baader mit einer Schusswaffe in seiner Zelle zeigt.

Den Qualen, welche die Geiseln in dem Flugzeugkörper erleiden, nimmt sich der Film besonders beim Ausfall der Klimaanlage auf dem Rollfeld in Dubai (ab Minute 33) an. Ähnlich wie in Delius' Werk beginnen die Geiseln Hass gegen die Person neben sich, welche den letzten Becher Wasser wegtrinkt, aufzubauen und zudem entwickeln sie einen Hass auf die Bundesregierung, welche sie für ihre Misere verantwortlich machen. Dieser Hass steigert sich nochmals, als sie kurz vor dem Verbrennungstod stehen. Auch hier lässt sich eine Parallele zu den Ausführungen in Delius' Text finden, wobei der Film sich in seinen Darstellungen viel weniger in die einzelnen Personen und ihre Ängste einfühlt, sondern vielmehr schnell zwischen nachgestellten Szenen und kurzen Interviewparts mit ehemaligen Geiseln hin- und herspringt.

³⁸ Am Montag, dem 5.9.1977 entführte das Kommando „Siegfried Hausner“ den Präsidenten der Arbeitgeberverbands und des Bundesverbands der Deutschen Industrie, *Hanns-Martin Schleyer*. *Siegfried Hausner* war an der Geiselnahme von Stockholm im April 1975 beteiligt. Er erlag später seinen Verletzungen im Gefängnis-Lazarett Stuttgart-Stammheim (vgl. Biesenbach 2005, 301).

³⁹ Dies ist der Deckname, der im Juli 1976 von einem israelischen Sonderkommando erschossenen Terroristin *Brigitte Kuhlmann*. Das Entführungskommando der „Landshut“ benennt sich in Gedenken an die der Gruppe *Revolutionäre Zellen* angehörigen Terroristen (vgl. Siemens 2007, 186).

Eine andere Szene richtet den Fokus auf die Stewardess *Gabriele Dillmann* kurz vor der geplanten Explosion der Maschine (ab Minute 58), als diese einen letzten emotional inszenierten Appell an die Bundesregierung richtet, ihre Entscheidung 90 Menschenleben für elf gefangene Terroristen zu opfern, nochmals zu überdenken. In diesem Moment wird dem Zuschauer das ganze Ausmaß der Situation nochmals vergegenwärtigt, und dass das Auslaufen des letzten Ultimatums kurz bevorsteht. Die Dramaturgie dieser Szene wird zusätzlich durch das Erwähnen ihres Freundes des Piloten *Rüdeger von Lutzau*, welcher die Maschine mit den GSG 9 Spezialisten fliegt, verschärft und stellt das menschliche Drama in den Vordergrund. Nach der geglückten Befreiung der Geiseln nutzt *Todesspiel* diese Liebesbeziehung zudem, um dem Sieg der Bundesregierung gegen den Terror eine menschliche Komponente zuzuweisen. Dass Rüdeger von Lutzau nach der geglückten Befreiung der leicht verletzten Dillmann direkt am Flughafen in Mogadischu einen Heiratsantrag macht, bringt die Seifenopfer-Wirklichkeit zurück in die deutschen Wohnzimmer (vgl. Seesslen 2007, 4).

4.3.3 Der Film *Mogadischu*

Der Spielfilm *Mogadischu* des Regisseurs Roland Suso Richter aus dem Jahre 2008 erzählt mit Hilfe von beklemmenden, realistischen Bildern in 105 Minuten das fünftägige Martyrium der „Landshut“- Geiseln und den legendären Einsatz der damaligen GSG 9 (vgl. Ruzas 2008, 1). Mit Hilfe des Dokumentaristen und Drehbuchautors Maurice Philip Remy versucht Richter laut Hanfeld (2008, 2) seinem Film eine universale psychologische Note aufzudrücken, welche den realen Geschehnissen einer der legendärsten Flugzeugentführungen weitestgehend gerecht wird und welche sich Hollywood nicht spannender hätte ausdenken

können. Über mehrere Jahre hinweg hatte Remy intensiv recherchiert, um eine genaue Perspektive auf die Geschehnisse zu erhalten und um jene Fragen zu beantworten, welche nach Heinrich Breoloers *Todesspiel* beispielsweise bezüglich der Todeshintergründe des Kapitäns der gekaperten Maschine offen geblieben waren. Indem der Fokus die ganze Zeit über auf die Leiden der Opfer gerichtet ist und mitfühlend beschrieben wird, „wie sie in der mörderischen Drohkulisse entmenschlicht werden“ (Buß 2008, 2), wird eine andere Perspektive auf die bleierne Zeit des Terrorjahres 1977 geworfen als zum Beispiel in Bernd Eichingers „atemlosem Shoot - and Run - Sprint durch die bundesrepublikanische Geschichte“ (Buß 2008, 2), *Der Baader-Meinhof Komplex*, aus demselben Jahr. Der Spielfilm *Mogadischu* gilt somit als der erster Spielfilm über die Opfer des RAF-Terrorismus (Hißnauer 2010, 107). Ihm folgte nach seiner Erstaussstrahlung in der ARD am 30. November 2008 eine Dokumentation über das historische Ereignis.⁴⁰ Anschließend wurde die „Landshut“-Entführung zudem in der bekannten deutschen Talk-Show „Anne Will“ thematisiert, in der ehemalige Landshut-Geiseln über ihre Opfererfahrungen berichten konnten (siehe Hißnauer 2010, 101). Diese Form der Verschränkung von spielfilmhafter Aufarbeitung (zeit-)historischer Themen und nachfolgender Dokumentation der Ereignisse ist laut Hißnauer (2008, 2) zum einem Spezifikum televisionärer Erinnerungskultur geworden. Ziel dieser Form der filmischen Präsentation ist es nach Hißnauer (2010, 2), einerseits den Film im Nachhinein zusätzlich zu authentifizieren und andererseits sollen historische Fakten, welche im Spielfilm nur eine marginale Rolle einnahmen, nachgeliefert werden. Dass eine solche Form der Erinnerungskultur darauf abzielt, eine hoch emotionale und hoch moralische Erinnerungskultur aufzubauen, lässt sich nicht von der Hand weisen. Hier zeigt sich die Spielfilmdramaturgie des Eventfernsehens, welche menschliche

⁴⁰ *Mogadischu - Die Dokumentation* von Maurice Philip Remy aus dem Jahre 2008 (vgl. Hißnauer 2010, 113).

Schicksäle zu Dramen inszeniert, in Abgrenzung zu dem hauptsächlich dokumentarischen Anspruch, den das Doku-Drama verfolgt.

Eine Einordnung in die Ereignisse des Deutschen Herbstes erfolgt am Anfang des Filmes, als in einer Art Rückblende die Geschichte der RAF erzählt wird. Der Anfangspunkt wird mit einem Verweis auf die Studentenunruhen Ende der 1960er Jahre gesetzt. Daraufhin folgt ein kurzer Verweis auf Aktionen der RAF in den 1970er Jahren, welche in die Geschehnisse des Herbstes 1977 münden. Im weiteren Verlauf des Filmes wird auf die simultan ablaufenden Ereignisse in der BRD nicht mehr eingegangen. Stattdessen wird beispielsweise der GSG 9 und deren Anführer *Ulrich Wegener* größere Aufmerksamkeit zugestanden.

Ebenso wie in *Todesspiel* wird der Fokus stark auf die Stewardess *Gabriele Dillmann* gerichtet, welche die einzige jüdische Passagierin vor den Klauen der Entführer bewahrt. Während sich von Beginn der Entführung an aufzeigt, dass der Anführer des Kommandos wie besessen nach potentiellen jüdischen Passagieren sucht, zeigt eine kurze Einspielung zu Beginn der Kaperung der Maschine die eintätowierte Nummer aus der Zeit in einem nationalsozialistischen Konzentrationslager am Unterarm dieses weiblichen Passagiers, was die Dramaturgie im weiteren Verlauf des Entführungsszenarium erheblich steigert. Dank des heldenhaften Auftretens Dillmanns bleibt sie unentdeckt (ab Minute 35). Durch das Überreichen ihres Ring an Dillmann nach der geglückten Befreiung wird ebenso wie in *Todesspiel* „der Ende gut – alles gut“ – Mythos stilisiert. Anders als in *Mogadischu Fensterplatz* wird kein geschichtlicher Bezug aus diesen Geschehnissen aufgebaut und ferner kein Bezug zu den Motiven der Täter gesucht. Stattdessen werden Opfer und Täter getrennt voneinander behandelt. In einem stärkeren Maße als in *Todesspiel* wird der Pilot Schumann in dem Spielfilm in einer Heldenrolle inszeniert. Als der Anführer der Entführungsgruppe mit der Erschießung einer

angeblichen Jüdin droht, rettet er diese vor ihrem Tod, indem er beruhigend auf ihn einredet (ab Minute 39). Wie in der vorigen Szene mit Dillmann wird erneut kein Bezug zu den Tätern und ihren Motiven hergestellt, stattdessen werden ein Held und ein Bösewicht inszeniert.

Auf die Erfahrung des begrenzten Raumes und der limitierten Zeit durch die Geiseln, welche Delius in seinem Werk herausarbeitet, wird in beiden Filmen kaum eingegangen. Es wird zwar auf die zahlreichen Ultimaten hingewiesen und die auch auf die daraus resultierende Angst der Passagiere und Entführer vor einem Verbrennungstod, aber es finden sich keine spezifischen Momente, in denen sich die Akteure mit dem Eingepferchtsein in einen begrenzten Raum explizit auseinandersetzen.

4.4. Darstellung der Rolle der Opfer in der filmischen Beschäftigung

Sowohl in Heinrich Breloers Dokudrama *Todesspiel* als auch in dem Fernsehfilm *Mogadischu* des Regisseurs Roland Richter wird die Entführung der „Landshut“ nach Hißnauer (2010, 110) als ein emotionales Drama dargestellt. Mit Hilfe von dramatisch aufgeladenen Szenen aus dem Inneren des Flugzeugs wird dem Zuschauer die Gelegenheit geboten, die Geiselhaft so hautnah wie möglich mitzuerleben. Diese Form der Emotionalisierung und Dramatisierung führt auf Seiten des Publikums zu einer Generierung neuer Bilder und Erfahrungen (vgl. Hißnauer 2010, 111). Darüber hinaus etablieren beide Filme durch die Fokussierung auf einzelne Opfer der Flugzeugkatastrophe, welche sich aufgrund ihrer Stellung oder im Verlauf des Geschehens besonders hervor tun, eine Art deutsche Heldengeschichte (vgl. Ruzas 2008, 1). Insbesondere die Stewardess *Gabriele Dillmann* und der im Verlauf des Geiseldramas vom Anführer der Terroristen erschossene Kapitän *Jürgen Schumann* werden nicht

als passiv (er)leidende Geiseln dargestellt, sondern vielmehr als Heldenfiguren inszeniert, welche in einer vermeintlich ausweglosen Situation menschliche Größe und Mut beweisen (vgl. Hißnauer 2010, 111). Dadurch, dass sie sich ihrem Schicksal, dem Hineingedrängt in eine Opferrolle durch Gewalt, nicht wehrlos ergeben, kommt ihnen in der filmischen Aufarbeitung die Rolle einer Identifikationsfigur für das Publikum zu:

Während die Täter in der Geschichtslektion verblassen, treten die Opfer um so deutlicher in den Vordergrund. Breloer setzt der „Landshut“-Stewardess Gaby Dillmann⁴¹ ein Denkmal: Sie ist es, die den Passagieren Mut macht, die sich einen bescheidenen Freiraum gegen den Chef der Entführer erkämpft (von Festenberg 1997, 172).

Dillmann und auch *Schumann* werden im Gegensatz zu anderen Protagonisten im Film *Mogadischu* in kurzen privaten Szenen eingeführt, wodurch sie auf dezente Weise aus der Masse der Opfer hervorgehoben werden. Eine solche Konstruktion von Heldengeschichten ist für die symbolische Deutung von terroristischen Anschlägen besonders wichtig, vor allem dann, wenn der Handlungsspielraum extrem eingeschränkt ist, denn solche Identifikationsfiguren evozieren bei dem Publikum nach Hißnauer (2010, 114) ein Art Wir-Gefühl. Hierbei wird eine Front, bestehend aus Regierung, Opfern und GSG 9, gegen den Terrorismus konstruiert, welche dem Zuschauer als eine stellvertretende Instanz der Gesamtbevölkerung erscheinen soll und mit der er sich dementsprechend leicht identifizieren kann. Aus medienwissenschaftlicher Perspektive ist die Inszenierung von Heldenfiguren als ein Effekt zu begreifen, den das Publikum erwartet. Es stellt sich allerdings die Frage, ob ein solcher Umgang mit historischen Figuren den Menschen als Individuen gerecht wird, oder ob jene durch eine derartige filmische Darstellungsform

⁴¹ Ursprünglich sollte der Spielfilm *Mogadischu* den Titel „Der Engel von Mogadischu“ tragen, um die herausragende Rolle der Stewardess hervorzuheben. Dagegen hat sich Gabriele von Lutzuau erfolgreich gewehrt (vgl. „Der Engel von Mogadischu“ aus: Salzburger Nachrichten. 20. Oktober 2007).

vielmehr traumatisiert werden. Den Begriff *Traumatifizierung* ordnet Judith Keilbach dem Begriff *Authentifizierung*⁴² analog zu und weist ferner daraufhin:

Ebenso wie die bruchlosen Erzählungen sind also auch die traumatischen Erinnerungen in den Geschichtsdokumentationen medial erzeugt (...) Nicht die Traumatisierung der Gesprächspartner, sondern ihre „Traumatifizierung“ durch die Sendung gilt es genauer zu beschreiben. Dabei ist immer auch nach den vergangenheitspolitischen Strategien zu fragen, denen die Traumatifizierung ausgewählter Zeitzeugen zuarbeitet (Keilbach 2008, 163f).

Die mediale Figur *Gaby Dillmann* verkörpert nur deswegen in *Todesspiel* und *Mogadischu* in eine Heldenrolle, da sie als eine Figur ohne traumatische Erinnerungen inszeniert wird. Dadurch, dass der Figur eine Traumatifizierung abgesprochen wird, kann sie vom Zuschauer nicht als eine Geisel unter vielen angesehen werden, sondern er nimmt sie ausschließlich in ihrer hervorgehobenen Rolle wahr. Das Heldenhafte dieser Figur zeigt sich vor allem im Film *Mogadischu*, als sie als Retterin eines jüdischen Passagiers dargestellt wird. Ebenso wie in Delius' Text wird der komplexe historisch bedingte Täter-Opfer-Bezug thematisiert, aber anders als in *Mogadischu Fensterplatz* treten hier einzelne Akteure nicht aus ihren festgeschriebenen Rollen heraus. Diese Form der Charakterisierung der Figur folgt zwar einem nachvollziehbaren Schema, welches dem Publikum authentisch erscheint, lässt jedoch an einer menschlichen und realistischen Abbildung zweifeln. In einem extremeren Maße wird das Helden-Narrativ, welches Breloer in seinem Werk bereits verwendet, in *Mogadischu* bezüglich der Heldenrolle des Kapitäns Schumann etabliert (vgl. Hißnauer 2010, 113). Der Film rühmt sich laut Hißnauer (2010, 125), das Rätsel um die Todesumstände Schumanns gelöst zu haben, und betont dadurch nur umso mehr die menschliche Tragik dieser Heldenfigur. Indem ihm die Rolle des aktiv Handelnden zugeschrieben wird, welcher sich mit der Rolle des wehrlosen und

⁴² Hißnauer (2010, 113) weist darauf hin, dass Fernsehdokumentationen durch verschiedene Strategien einen Authentisierungseffekt evozieren müssen.

gehorchenden Opfers nicht zufrieden gibt, sondern trotz strengsten Verbots der Entführer Informationen nach draußen schmuggelt, kann er vom Publikum stärker als Heldenopfer für die Passagiere und stellvertretend für die ganze deutsche Nation wahrgenommen und infolgedessen in eine übermenschliche Heldenrolle gehoben werden. Dem Zuschauer erscheint er dabei als eine Art Vaterfigur, welche sich um das Wohl seiner Passagiere sorgt, und für deren Wohlergehen er letztendlich sogar seine eigene Erschießung in Kauf nimmt. Obwohl die Hintergründe seines Todes in Aden bis heute noch nicht vollständig geklärt sind, suggerieren beide Filme in ihrer Art der Darstellung, dass er sich bewusst für den Tod entschieden habe. Er wird somit nach Hißnauer (2010, 114) zu einem Selbstopfer stilisiert, welches stellvertretend für alle anderen Geiseln sein Leben ließ. Sowohl das Doku-Drama als auch der Spielfilm verlangen nach solchen Figuren und Geschichten, um die Dramaturgie der Darstellung zu steigern um somit den Zuschauer emotional stärker an das Geschehen binden zu können.

Eine Thematisierung der Stellung der Täter und eine Einordnung ihrer Motive in den Opferdiskurs wird in beiden filmischen Aufarbeitungen nicht angestrebt. Aus Respekt vor den Geiseln und ihrem Leid treten die palästinensischen Entführer laut Buß (2008, 2) als bloße Handlungsträger des Geschehens auf. Eine tiefere Analyse ihrer eigenen traumatischen Erfahrungen und individuellen Beweggründe für die Tat, wie wir sie in Delius' Werk finden, erfolgt nicht. Darüber hinaus wird auch keine Erklärung für die mögliche politische Motivation der Terroristen gegeben; die Linie zwischen Gut und Böse ist klar gezogen (vgl. Pfitzenmaier 2007, 46). Anders als in Delius' Text lassen die Filmemacher die Entführer nicht die Geschichte des palästinensischen Volkes und deren darin eingebundene eigene individuelle Geschichte über die traumatischen Erlebnisse eines ganzen Volk darlegen. Es wird auch kaum ein geschichtlicher Bezug zu dem Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern im Nahen Osten sowie dessen

besonderer historischer Stellung zu der deutschen Geschichte hergestellt, obwohl sich in beiden Filmen ausreichende Möglichkeiten dazu bieten würden. Stattdessen werden die Kidnapper fast durchgehend als kalte und hasserfüllte Bösewichte inszeniert und bleiben ausschließlich in ihrer Täterrolle gefangen. Somit erscheint es nicht verwunderlich, dass die Zuschauer, gegen den ausgesprochenen Willen der Filmemacher, ein besonderes Interesse an dem dargestellten Bild der Täter entwickeln, da sie sich nicht mit einer einseitigen Abbildung der Ereignisse zufriedengeben und anfangen, die Hintergründe der Taten zu hinterfragen (vgl. Buß 2008, 2). Der aggressive und böswillige Charakter des Anführers, welcher im Verlaufe des Filmgeschehens zunehmend verzweifelter agiert, böte genügend Raum die Motive der Täter zu beleuchten und einen Bezug zwischen Täter und Opfer aufzubauen. Der Fernsehfilm *Mogadischu* versucht zwar nach Hißnauer (2010, 125), an manchen Stellen ein differenziertes Bild von den Geiselnern zu zeichnen (siehe Szene, als eine der weiblichen Entführerinnen den Anführer darauf hinweist, dass die Geiseln alle müde seien und er die angebotene Verlängerung des Ultimatums annehmen solle), was jedoch aufgrund der Art des Aufbaus des Spielfilms nur beschränkt möglich ist. Eine differenzierte mediale Geschichte der Opfer von *Mogadischu* und jene des Deutschen Herbstes lässt sich infolgedessen nicht ohne einen Bezug auf die Motive der Täter und eine Einordnung in den ganzheitlichen Opferdiskurs erzählen (vgl. Buß 2008, 2). Beide filmischen Inszenierungen schildern jedoch vielmehr die Geschichte von deutschen Helden in der BRD der Nachkriegszeit, welche die Rolle eines wehrlosen Opfers nicht akzeptieren und beginnen, daraus auszubrechen. Als aktive Helden werden zudem die Männer der GSG 9 charakterisiert, welche durch ihr Vorgehen die Spirale der Gewalt beenden und der damaligen deutschen Regierung trotz des Mordes an Schleyer und den Selbstmorden in Stammheim einen scheinbaren Sieg gegenüber dem (trans)nationalen Terrorismus ermöglichen.

Die gewählte Form der Fokussierung auf die emotionale Opferperspektive und die Heldeninszenierung der Entscheidungsträger bringt nicht nur geschichtspolitische Konsequenzen mit sich, sondern zeigt darüber hinaus, dass ein Lösen aus einem sogenannten Endkampf-Narrativ in der filmischen Bearbeitung nicht möglich ist. Die Rahmenerzählung bleibt trotz vielfacher partieller Neu- und Umdeutungen in den einzelnen medialen Produktionen relativ konstant (vgl. Hißnauer 2008, 5).

Es ist nach Hißnauer (2010, 111) zu beobachten, dass gerade Dokumentationen oder Spielfilme, welche sich allgemein mit dem Deutschen Herbst befassen, die glückliche Befreiung der GSG 9 hervorheben, was als ein Art „Signal“ für die Selbstmorde in Stammheim und den Mord an Schleyer gelesen werden kann. Zudem wird vor allem in dem Spielfilm *Mogadischu* der damaligen Bundesregierung um Bundeskanzler Helmut Schmidt eine besondere Rolle zuteil, die der Heldenrolle, welche einem Teil der Flugzeugbesatzung und der GSG 9 zugeschrieben wird, sehr ähnelt. Es wird das Bild einer eisernen und nicht zu Fall zu bringenden Regierung erschaffen, welche im Moment des Angriffs um eine genaue Strategie der Gegenwehr weiß. In *Todesspiel* wird diesem Bild durch die Interviews mit Helmut Schmidt gegengesteuert, und dadurch erscheint sein Verhalten besser nachvollziehbar und erhält ferner eine menschliche Komponente. Die in beiden Filmen gewählte Form der Abbildung der Bundesregierung wird zusätzlich durch den Verweis auf die Offiziersvergangenheit der im parteiübergreifenden Krisenstab tätigen Mitarbeiter bestärkt. Somit lassen sich die Entscheidungen im Deutschen Herbst nach von Festenberg (1997, 172) berechtigterweise auch als die „Stunde der Leutnants“⁴³ betiteln.

⁴³ Viele der Mitarbeiter im parteiübergreifenden Krisenstab waren an der Front gewesen, neben Bundeskanzler Schmidt und BKA-Chef Horst Herold auch die CSU-Politiker Friedrich Zimmermann, Franz Josef Strauß und Alfons Goppel, sowie Wolfgang Mischnick von der FDP (vgl. von Festenberg 1997, 172).

Weder Breloer noch Richter sind in ihren filmischen Werken an einer Aufarbeitung des Entstehens des bundesdeutschen Terrorismus der 1970er Jahre interessiert, sondern betonen vielmehr den Charakter des Selbstzweckes, welcher von den terroristischen Aktionen der RAF ab Mitte der 1970er Jahre ausging. Sie nehmen auch nicht die gesamtgesellschaftliche Krisenstimmung, welche zu jener Zeit in der deutschen Gesellschaft vorherrschte, mit in ihre Werke auf (vgl. Pfitzenmaier 2007, 46). Die Filme akzentuieren das Hauptziel der RAF, welches im Jahre 1977 uneingeschränkt die Freipressung von Gefangenen RAF-Terroristen war, so dass eine politische oder moralische Legitimation nicht mehr erkennbar war. Versuchen sich beispielsweise *Stefan Aust* und *Uli Edel* in ihren zahlreichen filmischen Werken den Motiven, welche junge Menschen Ende der 1960er Jahre in den (vermeintlichen) Untergrund trieben, anzunehmen, setzen *Todesspiel* und *Mogadischu* ihren Fokus ausschließlich auf die Ereignisse des Herbstes 1977. Ein solches Verkürzen der Geschichte des Linksterrorismus der 1970er Jahre ist geschichtspolitisch dahingehend interessant, da dadurch in diesen beiden Filmen von einem - zwar verlustreichen - Sieg des (Rechts)staat über den Terrorismus berichtet werden kann:

Ich glaube für die Menschen in der Bundesrepublik Deutschland bestand die größte Bedeutung darin, dass sie gesehen haben: Ihr Staat kann handeln, die Spitzen Ihres Staates halten sich auch in äußerster Gefahr an die Gesetze und an das Grundgesetz, die Spitzen Ihres Staates handeln mit Vernunft und nicht aus augenblicklichen Aufwallungen heraus, sie handeln sorgfältig. Und die Menschen haben gesehen: die Spitzen ihres Staats – und das schließt alle Parteien des Bundestages ein in diesem großen Krisenstab – sie handeln unter sorgfältiger, peinigender Abwägung der moralischen Gebote, die jedem Menschen, und noch mehr einem, der für andere mit Verantwortung trägt, auferlegt sind. Es war eine große Bewährungsprobe des Rechtsstaats und zugleich hat es das Vertrauen der Menschen in unseren Staat wesentlich gefestigt.⁴⁴

Im Gegensatz zu den Ereignissen während der Studentenunruhen zehn Jahre zuvor, als der Staat sich, vor allem bei dem Tod des Studenten *Benno Ohnesorg*, überfordert und panisch

⁴⁴ Helmut Schmidt (im Film *106 Stunden – Zwischen Palma und Mogadischu. Die ‚Landshut‘-Passagiere heute* von Ruprecht Eser & Wolfgang Salewski, 1978)

verhielt, erscheint er in der Geschichte des Deutschen Herbstes als wehrhaft und positiv besetzt (vgl. Hißnauer 2010, 116). Die filmische Vorstellung dieser Zeit übernimmt laut Pfitzenmaier (2007, 46) diese Art der Selbstwahrnehmung des Staates mit auf, indem sie in ihren Inszenierungen darauf hinweist, dass die RAF in ihren Handlungen überschätzt und der Staat in seinen Handlungsspielräumen unterschätzt wurde. In der Retroperspektive wird vor allem auf die erfolgreiche Unnachgiebigkeit des Staates verwiesen. Folglich wird in den filmischen Aufarbeitungen der geglückten Befreiung der „Landshut“-Geiseln vor allem seit der bundesdeutschen Vereinigung eine Art zweiter Gründungsmythos der Bundesrepublik konstruiert. Die Stilisierung des Deutschen Herbstes als finale Auseinandersetzung und des Staates als wehrhaftem Akteur lenkt von der Frage ab, warum es dem Staat in dieser Zeit nicht gelungen ist, besonders gefährdete Personen der Politik und Wirtschaft vor der Gewalt der Terroristen zu schützen (vgl. Hißnauer 2010, 117). Die weiterhin bestehende Unfähigkeit des Staates im Kampf gegen den Terrorismus spiegelt sich in der Geschichte des Scheiterns um das Auslösen der RAF wider, denn ihre Geschichte ist mit den Ereignissen im Herbst 1977 noch nicht beendet (vgl. Hoeps 2001, 39). Sie lebt in den 1980er Jahren zwar mehr als eine Art namenloses „Phantom“ (Straßner 2006, 490) weiter, von dem die staatlichen Behörden recht wenig wissen, aber es kam bis zu ihrer endgültigen offiziellen Selbstaflösung im Jahre 1998 noch zu weiteren tödlichen Anschlägen (vgl. Beck 2007, 75).

V Fazit

Das Jahr 1977 und die Ereignisse im Herbst jenes Jahres gelten bis heute als der wichtigste Zeitpunkt der „RAF-Offensive“ (vgl. Elter 2008, 251). Es erscheint somit nicht

verwunderlich, dass die Jahrestage zu diesem historischen Moment regelmäßig eine intensive Auseinandersetzung mit dem Thema RAF auslösen, was sich auch in der literarischen und filmischen Beschäftigung widerspiegelt. Alle drei Werke, welche in dieser Arbeit im Zentrum der Auseinandersetzung standen, sind zu solchen Memorialdaten oder kurz danach erschienen.

Dreißig Jahre nach dem Deutschen Herbst wird die historische Debatte über die RAF, welche durch literarische und filmische Werke maßgeblich mitbestimmt und durch jene auch stets erneut angefacht wird, zunehmend von politisch-moralischen Diskussionen überlagert. Ausgangspunkt dafür sind meist anstehende Haftentlassungen oder Gnadengesuche von noch inhaftierten RAF-Häftlingen (vgl. Elter 2008, 251). In den seltensten Fällen melden sich in diesen Debatten Opfer bzw. Angehörige von Opfern zu Wort, um ihre eigene Perspektive darzulegen. Eine Ausnahme stellt der Sohn des von der RAF im April 1977 ermordeten Siegfried Bubacks, Michael Buback, dar, welcher sich an der im Jahre 2007 über Wochen andauernden Debatte über das Gnadengesuch Christian Klars beteiligte und sich in einem Beitrag folgendermaßen äußerte:

(...) Für die Angehörigen ist aber doch derjenige, der geschossen hat, der entscheidende Täter. Was ich nicht erwartet hatte, ist nun geschehen. Nach drei Jahrzehnten habe ich die Informationen aus dem Bereich der RAF erhalten, und bin dankbar dafür. Es erscheint mir fast wie ein Wunder, dass die Not der Angehörigen aufgrund der unklaren Tatumstände auch dort erkannt worden ist. (...) Die Nachricht lautet: Christian Klar sei keiner der beiden Täter auf dem Motorrad gewesen (...) Ich habe keinerlei gesicherte Kenntnisse, und ich habe gemerkt, dass es zu spät ist, nach einem Tatablauf vor über 30 Jahren zu fragen, einem Zeitabstand, nach dem früher Mord verjährte. (...) Im Zweifel will ich zu seinen Gunsten den Informationen glauben, dass er keiner der Täter war. Dieser Text ist der schwierigste, den ich je geschrieben habe. Viele werden meine Äußerungen nicht nachvollziehen können. (...) Vielleicht wird auch Christian Klar meinen Beitrag nicht schätzen, denn ich kann nicht mehr ausschließen, dass er darauf bestehen möchte, ein noch größerer Terrorist gewesen zu sein, als er es war. Wenn das der Fall sein sollte, braucht er vor allem Hilfe, aber nicht noch 20 Monate Haft (Buback 2007, 1).

Es ist bezeichnend, dass einer der objektivsten Artikel, welcher im Jahre 2007 in der öffentlichen Diskussion zum Gnadengesuch Klars zu lesen war, von einem Angehörigen eines

Opfers stammt (vgl. Elter 2008, 258). Allen anderen an der Diskussion Beteiligten ging es wohl weniger um die Haftentlassung Klars als vielmehr um das Anfechten einer politischen Debatte und damit einhergehend um eine Relativierung der RAF-Geschichte. Für die kritisch-historische Auseinandersetzung mit der RAF scheinen solche Diskussionen nach Elter (2008, 259) jedoch eher destruktiv zu sein, da sie die RAF mehr als 30 Jahre nach dem Höhepunkt ihrer Gewaltaktionen zu einem Politikum stilisieren und einen differenzierenden Täter-Opfer-Diskurs eher verhindern.

Den Opfern und deren individuellen traumatischen Erfahrungen widmen sich alle drei in dieser Arbeit besprochenen Werke in Form von Text oder Bildern. Der Fokus ist in allen drei fiktionalen Aufarbeitungen auf das Leid und die körperlichen und seelischen Qualen der in der „Landshut“ eingesperrten Passagiere gerichtet sowie auf deren existentielle Notlage. Die Filme nähern sich dieser besonderen Terrorerfahrung, indem sie die Auswirkungen des Terrors auf die Gesamtgesellschaft besprechen, während Delius‘ Bearbeitung primär den Fokus auf die existentiellen Nöte eines einzelnen Subjekts richtet. Diese Fixierung wird durch die Wahl einer Ich-Erzählperspektive verstärkt. Im Gegensatz dazu richten die filmischen Darstellungen ihren Fokus auf mehrere Akteure des Geschehens. Die Ich-Erzählform, aus welcher Delius‘ Protagonistin ihre Geschichte in einer Art Retroperspektive erzählt, ermöglicht dem Autor, ein differenziertes Bild der Geschehnisse zu zeichnen. Dies erlaubt Delius, seine Figur, auch über ihre eigene Verstrickung in die Geschichte des Terrors nachdenken zu lassen und dies ermöglicht ihm darüber hinaus ein verfeinertes Bild des Täter-Opfer-Komplexes zu entwerfen. Delius versucht mit seinem Text, die Sprachlosigkeit über die Ereignisse des Deutschen Herbstes, welche die Gesellschaft zehn Jahre danach immer noch prägte, zu durchbrechen und durch seinen Text dazu anzuregen, das Freund-Feind-Denken durch neue differenzierende

Betrachtungsweisen zu überwinden. Dadurch, dass Delius in seinem Text auch den palästinensischen Entführern Gehör verschafft, so dass auch deren politische Motive thematisiert werden, versucht er seine Leser anzuregen, ein allzu schematisches Freund-Feind-Denken neu zu überdenken und zu überwinden. Die Befreiung aus der Geiselhaft erfährt seine Protagonistin zwar als eine Erlösung für ihren Körper, aber das andauernde Eingesperrtsein in einem begrenzten Raum hat bereits seine Spuren hinterlassen und zu einem Verlust ihrer bisherigen Existenz geführt. Im Gegensatz dazu thematisieren beide Filme diese Dimension des Geiseldramas nicht, sondern inszenieren die geglückte Befreiung als einen Sieg der gesamten deutschen Nachkriegsgesellschaft gegenüber dem Terror der 1970er Jahre, zu dem mannigfaltige Heldenfiguren inner- und außerhalb der Maschine ihren Beitrag geleistet haben. Diese Form der Heroisierung und Mythisierung ist in der filmischen Aufarbeitung des RAF-Stoffes seit den 1990er Jahren und spätestens nach den Terroranschlägen in den USA im Jahre 2001 zu einem Credo geworden. Der Fokus ist zwar am Ende der Filme nochmals auf die Opfer gerichtet, aber es werden nur Bilder der befreiten, glücklichen Passagiere gezeigt. Eine Darstellung, welche über die Stilisierung zu Helden oder zu bemitleidenswerten Wesen hinausgeht, wird nicht angestrebt. Die Opfer erfüllen in dieser Art der Inszenierung eine symbolische Funktion, indem sie zur Konstruktion eines Gegenpols zu den Tätern verwendet werden. Trotz des teilweise düsteren Bildes, welches Delius am Ende seiner Geschichte entwirft, zeigt er seine Protagonistin nicht als gebrochene Existenz, sondern setzt Akzente die den Leser erlauben, den Text so zu verstehen dass die Erschütterung von Andrea Boländers bisheriger Existenz keinen absoluten Verlust markiert, sondern auch das Potential zu einer Neugestaltung ihrer Existenz, d.h. einen Neuanfang mit sich bringt. Es lässt sich somit feststellen, dass Delius, Breloer und Richter eine sehr unterschiedliche Vorgehensweise bei der Bearbeitung der „Landshut“-Entführung wählen

und dies zuletzt auch deswegen, weil ihnen in den Medien Text und Film unterschiedliche Mittel zur Darstellung zur Verfügung stehen. Darüber hinaus ist zudem zu beobachten, dass der zeitliche Abstand zwischen *Mogadischu Fensterplatz* und den filmischen Inszenierungen eine unterschiedliche gesellschaftliche Wahrnehmung der Gewalt der RAF widerspiegelt. Letztendlich halten sie alle die Debatte um die RAF und ihren Terror innergesellschaftlich am Leben und tragen zusätzlich durch die Wahl unterschiedlicher und neuer Perspektiven nicht nur zur Erweiterung des gesellschaftlich-kulturellen Gedächtnisses in Bezug auf nationalen bundesdeutschen Terrorismus, sondern auch in Bezug auf den transnationalen Terrorismus bei.

Der Terrorismus zu Beginn des 21. Jahrhunderts hat sich vor allem durch die Anschläge des 11. Septembers 2001 in den USA von einem noch auf eine Nation konzentrierten, wie im Falle der RAF, zu einem international bzw. transnational ausgerichteten Terrorismus hin entwickelt. Der transnationale Charakter dieser Art von Terrorismus bewirkt eine noch größere Distanz zwischen Opfern und Tätern als dies in den 1970er Jahren zu Zeiten des Linksterrorismus. Die Täter verfolgen bei der Wahl ihrer Opfer weiterhin ein Motiv und handeln infolgedessen nicht willkürlich oder wahllos, aber die Wahrscheinlichkeit das zufällige Opfer eines terroristischen Anschlags zu werden, hat sich international deutlich erhöht. Darüber hinaus haben sich die Methoden, derer sich die Terroristen bei der Umsetzung ihrer Vorhaben bedienen, deutlich an Extremität zugenommen. Diese Veränderungen, die den modernen Terrorismus maßgeblich prägen, haben stark dazu beigetragen, dass die RAF im Rückblick bisweilen durch einen Schleier der Geschichte wahrgenommen und vermehrt zu einer Art emanzipatorischen Bewegung stilisiert wird. Auch Film und Literatur greifen diese nostalgischen und romantisierenden Tendenzen in ihren Darstellungen auf. Eine differenzierende Thematisierung

der Opferperspektive und des Verhältnisses zwischen Opfern und Tätern wird in einer solchen Inszenierungsform nicht angestrebt.

Literaturverzeichnis

Primärquellen:

- Breloer**, Heinrich (1997): *Todesspiel* (Film). Cinecentrum – Deutsche Gesellschaft für Film- und Fernsehproduktion mbH.
- Delius**, Friedrich Christian (2009): *Mogadischu Fensterplatz*. In: Deutscher Herbst. Drei Romane. Reinbek bei Hamburg. S. 225-431.
- Richter**, Roland Suso (2008): *Mogadischu* (Film). Warner Bros Entertainment GmbH.

Sekundärquellen:

- Ahrens**, Jörn (2007): *Die Zelluloid-Zeit. Die Rote Armee Fraktion (RAF) im deutschen Spielfilm*. In: Kirsch, Jan-Holger & Vowinckel, Annette (Hg.): *Zeitgeschichte-online*. Thema: Die RAF als Geschichte und Gegenwart. Mai 2007.
URL:http://www.zeitgeschichteonline.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/ahrens_rafimfilm.pdf (15.06.2012).
- Assmann**, Aleida & **Frevert**, Ute (1999): *Geschichtsvergessenheit-Geschichtsversessenheit: Vom Umgang mit deutschen Vergangenheiten nach 1945*. Stuttgart.
- Aust**, Stefan (1985): *Der Baader Meinhof-Komplex*. München.
- Bachtin**, Michail M. (2008): *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey und mit einem Nachwort von Michael C. Frank und Kirsten Mahlke. Frankfurt am Main.
- Bartels**, Gerrit (2011): *Friedrich Christian Delius: Ein Literat und Gentleman*. In: Der Tagesspiegel.
URL:<http://www.tagesspiegel.de/kultur/buechner-preis-friedrich-christian-delius-ein-literat-und-gentleman/5766914.html> (15.05.2012).
- Bauer**, Michael (1988): *Zerstörtes Klischee*. Friedrich Christian Delius: „Mogadischu Fensterplatz“. In: Neue Zürcher Zeitung. 06.02.1988.
URL: <http://www.fcdelius.de/buecher/mogadischu.html#rez521> (15.06.2012).
- Beck**, Sandra (2008): *Reden an die Lebenden und an die Toten*. Erinnerungen an die Rote Armee Fraktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: Hörisch, Jochen & Wild, Reiner (Hg.): *Mannheimer Studien zur Literaturwissenschaft*. Bd 43. St. Ingbert.

- Biesenbach**, Klaus (2005): *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*. Berlin. Bd.1.
- Breloer**, Heinrich & **Feil**, Georg (2003): *Wir wollten es einfach wissen. Heinrich Breloer im Gespräch mit Georg Feil*. In: Feil, Georg (Hg.): *Dokumentarisches Fernsehen. Eine aktuelle Bestandsaufnahme*. Konstanz. S. 109-137.
- Bräunert**, Svea (2008): Rezension zu: *Beck, Sandra: Reden an die Lebenden und die Toten. Erinnerungen an die Rote Armee Fraktion in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. St. Ingbert. 06.11.2008.
URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2008-4-116> (15.06.2012).
- Buback**, Michael (2007): *Gnade für Klar*. In: *Süddeutscher Zeitung*. 17.04.2012.
URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/raf-debatte-buback-gnade-fuer-klar-1.800522> (04.07.2012).
- Buß**, Christian (2008): *Ohnmachtsthiller aus der Opferperspektive*. Terror-TV Drama „Mogadischu“. In: *Spiegel-online*. 29.11.2012.
URL: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/terror-tv-drama-mogadischu-ohnmachtsthiller-aus-der-opferperspektive-a-593483.html> (15.06.2012).
- Colin**, Nicole (2007): *Täter-versus Opferdiskurs: Eine andere Geschichte des deutschen Terrorismus*. In: Colin, Nicole/ de Graaf, Beatrice/ Pekelder, Jacco/ Umlauf, Joachim (Hg.): *Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven*. Bielefeld. S. 187-194.
- Delius**, Friedrich Christian (1996): *Warum ich kein „politischer Autor“ bin oder Die Bereicherung der Literatur durch politisches Bewußtsein*. In (ders.): *Die Verlockung der Wörter oder warum ich immer noch kein Zyniker bin*. Berlin.
- Derrida**, Jacques (2003): *Philosophy in a Time of Terror*. In: Borradori, Giovanna (Hg.): *Dialogues with Jürgen Habermas and Jacques Derida*. Chicago and London.
- Durzak**, Manfred & **Steinecke**, Hartmut (1997): *F.C. Delius. Studien über sein literarisches Werk*. Tübingen. Bd.43.
- Ebbrecht**, Tobias & **Steinle**, Matthias (2008): *Dokudrama in Deutschland als historisches Ereignisfernsehen – eine Annäherung aus pragmatischer Perspektive*. In: *Medienwissenschaft* 3/2008. S. 250-255.
- Elsasser**, Thomas (2007): *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Berlin.
- Elter**, Andreas (2008): *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*. Frankfurt am Main.

- Futterknecht**, Franz (1997): *Die Inszenierung des Politischen*. Delius' Romane zum Deutschen Herbst. In: Durzak, Manfred & Steinecke, Hartmut (Hg.): F.C. Delius: Studien über sein literarisches Werk. Bd. 93. Tübingen.
- Graf**, Karin & **Schmidjell**, Annegret (1990): *Friedrich Christian Delius* (Werkheft Literatur, Goethe-Institut). München.
- Hanfeld**, Michael (2008): *Terror in Reinkultur*. ARD-Spielfilm „Mogadischu“. In: Frankfurter Allgemeine Feuilleton. 30.11.2008.
URL:<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/2.1756/ard-spielfilm-mogadischu-terror-in-reinkultur-1729786.html> (15.06.2012).
- Hilberg**, Raul (1992): *Preperators Victims Bystanders*. The Jewish Catastrophe 1933-1945. New York.
- Hißnauer**, Christian (2008): *Das Doku-Drama in Deutschland als journalistisches Politikfernsehen – eine Annäherung und Entgegnung aus fernsehgesehichtlicher Perspektive*. In: Medienwissenschaft 3/2008. S. 256-265.
- Hißnauer**, Christian (2010): „Mogadischu“. Opferdiskurs doku/ dramatisch. Narrative des Erinnerens an die RAF im bundesdeutschen Fernsehen 1978-2008. In: Ächtler, Norman & Gansel, Carsten (2010): *Iknographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der BRD 1978-2008*. Heidelberg. S.99-125.
- Hißnauer**, Christian (2011): *Fernsehdokumentarismus*. Theoretische Näherungen, pragmatische Abgrenzungen, begriffliche Klärungen. In: Mayer, Egon/ Reschl, Wilhelm/ Hoffmann, Kay (Hg.): *Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms*. Europäisches Medienforum, Stuttgart. Bd. 23. Konstanz.
- Hitzler**, Ronald & Reichertz, Jo (2003): *Die Gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*. In: dies. (Hg.): *Irritierte Ordnung. Die gesellschaftliche Verarbeitung von Terror*. Konstanz. S. 7-9.
- Hoeps**, Thomas (2001): *Arbeit am Widerspruch: „Terrorismus“ in deutschen Romanen und Erzählungen (1837-1992)*. Dresden.
- Kant**, Immanuel (1910): *Metaphysik der Sitten*. Bd VI. In: Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Gesammelte Schriften*. Berlin. Bd. 23.
- Keilbach**, Judith (2008): *Geschichtsbilder und Zeitzeugen*. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen. Münster.
- Kettenacker**, Lothar (2003): *Ein Volk von Opfern? Die neue Debatte um den Bombenkrieg*. Berlin.
- Knebel**, Markus/ **Stock**, Markus, **Zill**, Ute (1994): „Dafür wird man sie hinrichten“ Täter und Opfer. In: Dombrowa, Barbara/ Knebel, Markus/ Oppermann, Andreas/ Schieth, Lydia (Hg.): *GeRAFtes. Analysen zur Darstellung der RAF und des Linksterrorismus in der deutschen Literatur*. Bamberg. S. 24-27.

- Kraushaar**, Wolfgang (2001): *Die Aura der Gewalt*. Die „Rote Armee Fraktion“ als Entmischungsprojekt der Studentenbewegung. Interview von Jörg Hermann. In: ders. (Hg.): *Kairre eines Außenseiters*. Hamburg. S. 224-256.
- Kurbjuweit**, Dirk (2008): *Bilder der Barbarei*. In: *Der Spiegel*, 38/2008. S. 42-48.
- Mellencamp**, Patricia (1990): *TV Time and Catastrophe, or Beyond the Pleasure Principle of Television*. In: dies. (Hg.): *Logics of Television. Essay in Cultural Criticism*. Bloomington/ Indianapolis. S. 240-266.
- Michaels**, Jennifer E. (2009): *Confronting German Terrorism: F.C. Delius's Trilogy Deutscher Herbst (German Autumn)*. In: Elizabeth Russell (Hg.): *Trans/Forming Utopia The „Small Thin Story“*. Vol 2. S. 73-90.
- Paget**, Derek (1990): *True Stories? Documentary drama on radio, screen and stage*. Manchester.
- Peters**, Butz (2004): *Tödlicher Irrtum*. Die Geschichte der RAF. Berlin.
- Petersen**, Jürgen H. (1993): *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart & Weimar.
- Pitzenmaier**, Anna (2007): *Filmographie: RAF, Linksterrorismus und „Deutscher Herbst“ im Film. Eine kommentierte Filmographie (1967-2007)*. In: Kirsch, Jan-Holger & Vowinkel, Annette (Hg.): *Die RAF als Geschichte & Gegenwart. Texte und Materialien zum „Deutschen Herbst“ und seine Folgen*. Mai 2007.
URL:http://www.zeitgeschichteonline.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_filmographie.pdf (15.06.2012).
- Reinhard**, Stephan (1987): *Die Kreisläufe der Gewalt*. F.C. Delius' „Mogadischu“-Roman. In: *Frankfurter Rundschau*. 07.10.1987.
URL: <http://www.fcdelius.de/buecher/mogadischu.html#rez525> (15.06.2012).
- Ring**, Matthias (2008): *Fünf Tage Angst und Schrecken*. In: *Stuttgarter Zeitung*. 29. November 2008.
- Rönfeld**, Detlef (1987): *Höllensflug in den deutschen Herbst*. Traktat über Gehorsam und Würde: Friedrich Christian Delius' Roman „Mogadischu Fensterplatz“. In: *Die Zeit*. 04.12.1987.
URL: http://roenfeldt.de/roenfeldt_veroeffentlichungen_hoellenfahrt_herbst.htm (25.06.2012).
- Ruzas**, Stefan (2008): „Mogadischu“ *Eine Heldengeschichte*. In: *Focus online*. 15.11.2008.

- URL: http://www.focus.de/kultur/kino_tv/mogadischu-eine-heldengeschichte_aid_348753.html (15.06.2012).
- Seesslen**, Georg (2007): *Die deutsche Öffentlichkeit war in die RAF verliebt*. Über die Schwierigkeit, Kino, Mythos und Wirklichkeit zusammenzubringen. In: Der Freitag. 23.03.2007.
URL:<http://www.freitag.de/autoren/der-freitag/die-deutsche-offentlichkeit-war-in-die-raf-verliebt> (25.06.2012).
- Siemens**, Anne (2007): *Für die RAF war er das System, für mich der Vater*. Die andere Geschichte des deutschen Terrorismus. München.
- Straßner**, Alexander (2006): *Die dritte Generation der RAF*. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF und der Linke Terrorismus. Hamburg. S.489-510.
- Tremel**, Luise (2006): „*Literosierung*“. Die RAF in der deutschen Belletristik zwischen 1970 und 2004. In: Kraushaar, Wolfgang (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus. Hamburg. S. 1117-1154.
- Sontag**, Susan (2003a): *Das Leiden anderer betrachten*. München & Wien.
- Sontag**, Susan (2003b): *Regarding the pain of others*. New York.
- Schütte**, Uwe (2003): „*Heilige, die im Dunkeln leuchten*“ : Der Mythos der RAF im Spiegel der Literatur nachgeborener Autoren. In: Steve, Giles & Oergel, Maïke (Hg.): Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From “Sturm und Drang” to Baader-Meinhof. Bern. S. 353-372.
- Voigt**, Kirsten (1992): *Der einzelne Mensch im historischen Augenblick*. Ein Interview des Badischen Tageblatt mit Friedrich Christian Delius über „Himmelfahrt eines Staatsfeindes“, den Abschlussband seiner Romantrilogie über den Terrorismus. 31.10.1992.
URL: http://www.fcdelius.de/gespraeche/gespraech_bad_tagbl.html (15.05.2012).
- Von Festenberg**, Nikolaus (1997): *Leutnants im deutschen Herbst*. Die Entführung Hanns Martin Schleyers, die Geiselnahme und Befreiung der Lufthansa-Maschine „Landshut“ in Mogadischu - Heinrich Breloers packender TV-Zweiteiler „Todesspiel“ rekonstruiert den Kampf der Bundesregierung gegen die Terroristen der RAF. In: Der Spiegel (24/1997). 09.06.1997. S. 170-174.
URL:<http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=8722488&aref=image015/SP1997/024/SP199702401700174.pdf&thumb=false> (13.07.2012).
- Vowinckel**, Annette (2011): *Flugzeugentführungen. Eine Kulturgeschichte*. Göttingen.
- Vormweg**, Heinrich (1987): *Mit den Augen eines Terroropfers*. Thriller und Lehrstück in einem: Der Roman „Mogadischu Fensterplatz“ von Friedrich Christian Delius. In: Süddeutsche Zeitung. 07.10.1987.
URL: <http://www.fcdelius.de/buecher/mogadischu.html#rez525> (15.06.2012).
- Waldmann**, Peter (2003): *Terrorismus und Bürgerkrieg*. Der Staat in Bedrängnis. München.
- Wick**, Claudia (2008): *Entkommen? Unmöglich!* In: Welt am Sonntag. 30.11.2008.

Wolf, Fritz (2003): *Alles Doku – oder was? Über die Ausdifferenzierung des Dokumentarischen im Fernsehen*. In: Landesanstalt für Medien NRW (Hg.): LfM-Dokumentationen. Bd.25. Düsseldorf.

Wördemann, Franz (1977): *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*. München.

Zimniak, Pawel (2010): *Geisel und Geiselnnehmer – Zur fiktionalen Gewalt- und Machtphantasien in Thomas Melles „Raumforderung“ (2007)*. In: Ächtler, Norman & Gansel, Carsten (2010): *Iknographie des Terrors? Formen ästhetischer Erinnerung an den Terrorismus in der BRD 1978-2008*. Heidelberg. S. 349-360.

Vita

Annica Esther Eisenhofer was born in Offenbach am Main, Germany. She graduated in 2010 from the University of Education Karlsruhe in Karlsruhe, Germany with a B.A. in Linguistics and Education. During her studies, she focused on research in Second Language Acquisition of children coming from families with a migration background and also in developing certain strategies in order to assist them in the process of acquiring an additional language.

She entered the German Program at the University of Tennessee Knoxville as an exchange student from University of Mannheim, Germany and concluded her studies with a Master's Degree in German Studies from University of Tennessee, Knoxville.