



Margit Carstensen som terrorist i Rainer Werner Fassbinders *Den tredje generation* sammen med den sorte skuespiller Günther Kaufmann forklædt som neger.

## Når børnene fortærer faderen

Den vesttyske terrorisme og filmen

Af Christian Braad Thomsen

“Hvilke nedrigheder er du ikke i stand til at begå for at afskaffe nedrigheden!”  
(Ulrike Meinhof i brev til Gudrun Ensslin, september 1972)

“Krige vindes ikke ved terrorisme, hverken krige eller revolutioner. Terrorismen er en begyndelse, men derefter må hele folket handle. At indlede en revolution er hårdt, og det er endnu hårdere at fortsætte den.

Det hårdeste er at vinde den. Men først derefter, når vi har vundet, kommer det virkelig vanskelige.” Disse kloge ord siges af en repræsentant for den algeriske befrielsesfront FLN i Gillo Pontecorvos *La battaglia di Algeri* (1966, *Slaget om Alger*), som er den første europæiske film, der beskæftiger sig med moderne terrorisme, nemlig som den blev praktiseret i Algeriet

i slutningen af 50'erne. FLN forøvede ikke blot attentater på franske soldater og politifolk, men placerede også bomber på cafeer, der frekventeredes af det franske borgerskab og i balsale med dansende teenagere.

*Slaget om Alger* indtager en vigtig position i den politiske filmkunsts udvikling og kom på et tidspunkt, da dens problemstilling havde fået ny aktualitet. Det europæiske ungdomsoprør var så småt i gang, og få år senere overtog revolutionsromantiske fraktioner af dette oprør de terroristiske metoder, der havde vist sig effektive i Algeriet – uden tanke for, at den politiske situation i Algeriet og Europa var usammenlignelig, hvorfor også kampmetoderne måtte være det.

Dette demonstrerede Jean-Luc Godard med *La Chinoise* (1967, *Kineserinden*), der foregriber den europæiske terrorisme. Filmens titelperson diskuterer terrorismens problem med den franske filosof Francis Jeanson, som måtte gå under jorden, fordi han havde forsvaret algeriernes bombeattentater mod franskmændene. Alligevel tager han afstand fra "kineserinden"s planer om en terroraktion. Han bebrejder hende, at hun vil udføre en revolution på folkets vegne i stedet for at indhente et folkeligt mandat ved at bevidstgøre folket om revolutionens nødvendighed. Og med henvisning til situationen i Algeriet insisterer han på, at man kun har moralsk ret til terrorhandlinger, når man har et helt folk i ryggen. Da er der nemlig ikke længere tale om terrorisme, men om befrielseskamp. Med samme begrundelse kunne han i dag have forsvaret de palæstinske selvmordsbomber mod den israelske besættelsesmagt.

Året efter lavede Godard den apokalyptiske *Weekend* (1968, *Udflugt i det røde*) om et borgerligt ægtepars biltur gennem

et Frankrig i opløsning: i vejgrøfterne ligger smadrede biler og lig, og i skovene gemmer sig både flygtninge og terroristiske galninge, der huserer under mottoet: "Vi må bekæmpe bourgeoisiets grusomhed med endnu større grusomhed."

Det borgerlige ægtepar bliver taget til fange af terroristerne, der slagter manden og serverer ham som middagsmad. Og skønt nogle vil mene, at Godard her smører tykt på, fremtræder han jo nærmest som synsk socialrealist i forhold til den amerikanske terroristscene. Da Charles Mansons gale hippiegruppe året efter myrdede skuespillerinden Sharon Tate og nogle af hendes venner, hyldede Bernadine Dohrn fra *Weathermen* drabene i netop kannibalistiske vendinger: "Først myrdede de svinene, så spiste de middag i samme værelse, og derpå stak de oven i købet en gaffel op i maven på et af ligene. Skønt!"

*Weathermen* tog navn efter en linie fra Bob Dylans *Subteranean Homesick Blues*: "You don't need a weatherman to know which way the wind blows." Men havde de nu lyttet ordentlig efter, hvad Dylan synger, ville de have hørt, at der netop *ikke* var brug for dem. Meget tyder imidlertid på, at den egentlige drivkraft bag deres terroraktioner ikke lå i deres yderst begrænsede politiske tænkning, men derimod i deres private frustrationer, der til gengæld var ubegrænsede.

Godard henviser i *Weekend* til netop en meget privat forklaring på terrorismens problem, idet han på en tekstplanche anfører ordene Totem og Tabu. Dette er titlen på et værk af Sigmund Freud, der på sine ældre dage så det som psykoanalysens opgave ikke blot at analysere det enkelte menneskes, men også samfundets patologi. I *Totem og tabu* (1912) søger Freud den samfundsmæssige urgrund til det Ødipus-

kompleks, han har fundet hos sine privatpatienter, og han konstruerer følgende ”terroristiske” myte om menneskehedens oprindelse:

En ur-fader fordriver sine sønner fra stammen, da de kommer i den kønsmodne alder, for at forhindre dem i at forgribe sig på stammens kvinder, som jo er deres mødre og søstre. Sønnerne vil ikke finde sig i, at deres incestuøse drifter mødes med magtpåbud, så de slår sig sammen og dræber og fortærer faderen. Men fordi ”man ist was man isst”, som tyskerne siger med et ordspil, som Godard nok kunne misunde dem, indoptager de derved den faderlov i sig, som de oprindeligt gik til angreb på. Faderen bliver nu en del af dem selv, og for at kompensere for drabet indstifter de et totemdyr, som det er forbudt at slå ihjel, og som i deres ubevidste repræsenterer faderens lov. De vælger altså at bekræfte, hvad de oprindeligt gik til oprør imod.

Identificeringen med det tabte objekt er ikke så ekstrem en proces, som Freuds urmyte og Godards film kunne lade formode. Den samme proces genfinder vi i den kristne kultur, hvor de troende jo også opnår en slags forløsning ved et kannibalistisk ritual: nadverens brød og vin er udtrykkeligt Jesus’ kød og blod. Det er derfor ikke forbavsende, at filmskabere i det katolske Sydtykland ser en forbindelse mellem nadveren og terrorismen, sådan som Luis Buñuel allerede gjorde i den berømte nadverscene i *Viridiana* (1961).

**Terrorismens arnesteder.** Da den amerikanske terrorbombning af Nordvietnam eskalerede fra midten af 60’erne, eskalerede også protestdemonstrationerne i de amerikanske og vesteuropæiske storbyer - og ud af retfærdig magtesløshed fødtes efterhånden nogle forestillinger om at gribe

til vold mod voldsnationen. Man forstår ikke de senere terroristers desperation, hvis man ikke også ser den som en reaktion på, at verdens mægtigste nation overfaldt en af verdens fattigste. Desuden var det medvirkende til det aggressive klima på den politiske venstrefløj, at der i Tyskland ikke eksisterede politiske partier, som kunne forvalte utilfredsheden. Socialdemokratiet bakkede op bag USA, kommunistpartiet var forbudt, og der fandtes ikke partidannelser, der svarede til SF eller VS herhjemme. Først i 1978 dannedes De Grønne.

Pladsen foran Deutsche Oper i Berlin blev 2. juni 1967 et konkret arnested for terrorismen. Den amerikanskstøttede despot, shahen af Iran, overværede som officiel statsgæst en opførelse af Mozarts *Tryllefløjten* instrueret af Gustav Rudolf Sellner. Udenfor demonstrerede flere tusinde studenter, deriblandt instruktørens søn Manuel Sellner, der siden i Danmark fik sin debut som spillefilmfotograf for Jytte Rex. Foran operaen indtraf en begivenhed, som Günter Grass kaldte ”det første politiske mord i Forbundsrepublikken”: politiet skød den ubevæbnede student Benny Ohnesorg bagfra. Drabsmanden blev senere frifundet.

For Manuel Sellner blev aftenen et dramatisk billede på, at den udvikling, der nu blev sat i gang i forbundsrepublikken, i høj grad var sønnernes kamp mod fædrene. For tusinder af unge studenter blev den desuden et eksempel på politiets råhed. De udsatte sig fra nu af for politiets stats sanktionerede terrordrab på demonstranter. Flere af de senere terrorister markerede sig kraftigt i forbindelse med demonstrationen. I tidsskriftet *konkret* skrev den unge journalist Ulrike Meinhof en kommentar, hvor hun opregnede nogle af forbrydelserne i shahens Iran, bl.a. den

omfattende tortur af politiske modstandere. Disse forbrydelser støttede Vesttyskland ved at modtage shahen som officiel gæst. Og ved et møde i Sozialistischer Deutscher Studentenbund (SDS) efter demonstrationen brød studenten Gudrun Ensslin grædende sammen og råbte, at denne fascistiske stat fortsat blev styret af Auschwitz-generationen. Efter drabet sagde Jürgen Habermas, en af de professorer, som studenterne beundrede mest, at hvis de som en reaktion på drabet indlod sig på at lege med terror, ville de indføre fascistiske elementer i kampen for et bedre samfund. Få år senere kaldte en terroristgruppe sig Bewegung 2. Juni efter Benny Ohnesorgs dødsdag.

I april 1978 blev studenteroprørets populære leder Rudi Dutschke skudt i hovedet og livsfarligt såret af en højrenationalistisk fanatiker. Dutschke var ved Berlin-murens opførelse flygtet fra DDR til Vest-Berlin, hvor han engagerede sig politisk imod både den forstenede "socialisme" i Øst-Europa og den aggressive vestlige kapitalisme og imperialismen. Samme aften demonstrerede tusinder af unge imod Springer-pressen, der i boulevardavisen *Bild Zeitung* havde oppisket en hadefuld stemning mod den højt respekterede Dutschke. I demonstrationen deltog en agent fra efterretningstjenesten, Peter Uhrbach. Han uddelte molotovcocktails til demonstranterne; nogle greb dem og kastede dem mod lastbiler fyldt med Springer-aviser, der således blev stukket i brand som led i efterretningstjenestens forsøg på at defamere ungdomsoprøret. I München kom det de næste dage til voldelige sammenstød mellem politi og demonstranter, hvorunder en pressefotograf og en student blev dræbt. Rudi Dutschke overlevede i første omgang, men døde 1979 i sit århusianske eksil af efter-

virkninger fra attentatet.

Et andet af terrorismens arnesteder var baglokalet til Rainer Werner Fassbinders første teater Action Theater i München, som blev ledet af Horst Söhnlein og hans kone Ursula Strätz. Her var Andreas Baader hyppig gæst, om end han mest sad i baglokalet og udformede revolutionære slogans sammen med Söhnlein. Under et længere hospitalsophold hørte Söhnlein rygter om, at hans kone udviste en interesse for Fassbinder, som var mere end blot professionel, og da han blev udskrevet, gik han amok og smadrede i blindt raseri Action Theaters lokale. I de år var det mindre flatterende for en politisk aktivist at blive beskyldt for noget så småborgerligt som jalousi, så Söhnlein begrundede sin teaterødelæggelse med, at teatret var et udslag af "falsk bevidsthed", især når Fassbinder og hans kone stod på scenen sammen. Kunsten blev af de militante ofte gjort til et mekanisk udtryk for tankegangen i det borgerlige samfund, skønt den samme kritik jo med større ret kunne rettes mod de militantes aktioner.

I direkte forlængelse af teaterødelæggelsen drog Horst Söhnlein sammen med Andreas Baader, Gudrun Ensslin og Thorwald Proll til Frankfurt, hvor de en nat stak ild til to store varehuse i protest mod det kapitalistiske konsumsamfund. Disse varehusbrande markerede overgangen fra fredelige demonstrationer til vold, først mod bygninger, siden mod mennesker. De fire brandstiftere blev i første omgang idømt tre års fængsel, men blev løsladt efter 14 måneder for at afvente en appelsag. Da appellen blev afvist, var det kun Söhnlein, der meldte sig til fornyet afsoning, de tre andre flygtede. Baader blev dog snart arresteret igen, - men blev i 1970 befriet fra fængslet ved en væbnet aktion, hvori Ulrike Meinhof deltog.

**Rote Armee Fraktion.** Andreas Baaders befrielse fra fængslet markerede grundlæggelsen af Rote Armee Fraktion (RAF). Foruden Baader, Meinhof og Ensslin var stifterne bl.a. advokaten Horst Mahler, sociologen Jan-Carl Raspe og filminstruktøren Holger Meins. De rejste til Jordan for at blive uddannet som bypartisaner hos Folkefronten for Palæstinas Befrielse (PFLP). Når RAF i folkemunde kaldtes Baader-Meinhof-gruppen, skyldtes det, at Meinhof var en kendt mediestjerne, men gruppens egentlige ledere var kæresteparret Baader & Ensslin.

Andreas Baader (f. 1943) voksede op hos en enlig mor, idet hans far var død i russisk krigsfangenskab. Som teenager var han besat af en stærk dødsdrift og foregav at have kræft eller tuberkulose. Han blev flere gange arresteret for biltyveri, hvilket også senere var hans speciale i terroristgruppen. Her legitimerede han desuden sin spændingsjagt med en politisk terminologi. Gudrun Ensslin (født 1940) var derimod fra starten drevet af politisk idealisme. Hendes far var præst, og i gymnasiet var hun engageret i bibelarbejde. Som 23-årig grundlagde hun sammen med sin kæreste, forfatteren Bernward Vesper, forlaget Studio für neue Literatur, hvor hun bl.a. udgav bøger imod atomtruslen. Ved valget i 1965 arbejdede hun aktivt for Socialdemokratiet.

Ulrike Meinhof (f. 1934) mistede sin far, da hun var seks, og sin mor, da hun var 14. Hun blev katolik og engagerede sig i anti-atombevægelsen. I 1958 meldte hun sig ind i det forbudte kommunistparti, i 1960 blev hun chefredaktør for venstrefløjens vigtigste tidsskrift *konkret*, og året efter giftede hun sig med tidsskriftets grundlægger Klaus Röhl, med hvem hun fik to børn. Hun var en højt anset kommentator i *konkret*, hvor hun bl.a. tog af-

stand fra varehusbranden: "Sådan set er brandstiftelse mod varehuse ingen antikapitalistisk aktion, men snarere systembevarende og kontrarevolutionær."

I udsendelser for radio og tv beskæftigede Ulrike Meinhof sig meget med unge, som var under offentlig forsorg, enten fordi de var forældreløse som hun selv, eller fordi de ikke kunne tilpasse sig et konventionelt familieliv. Også Baader og Ensslin tog under deres prøveløsladelse kontakt med forældreløse unge, fordi de mente, at der her lå et uudnyttet revolutionært potentiale. Det demonstrerede de i første omgang ved at besætte et socialkontor sammen med de unge.

Ulrike Meinhof skrev den socialrealistiske tv-film *Bambule* (1970) instrueret af Eberhard Itzenplitz om pigers triste hverdag på et forsorgshjem og om et udsigtsløst oprørsforsøg, som indskrænker sig til at smadre sovesalen. Det munder ud i pigernes selvkritik, som meget vel kan være rettet mod Baader og Ensslin: det nytter ikke at gøre oprør, før man ved, hvad man vil opnå. Men Meinhof lader samtidig en af pigerne formulere den ambivalente slutreplik: "Den, der laver terror, bliver smidt ud. Den, der opfører sig godt, bliver glemmt, hun får lov at rådne op herinde. Den, der følger sig, bliver knust. Hvis du følger dig, glæder de sig over at have styr på dig. Til gengæld er de så flinke imod dig, fordi de har smadret dig. Næh, du. Nej."

*Bambule* var programsat til maj 1970, men to uger før havde Ulrike Meinhof deltaget i den væbnede befrielse af Baader og Ensslin og gik under jorden sammen med dem. Derfor blev tv-filmen taget af programmet og først vist 25 år senere.

Det var et chok for alle, at en intellektuel mediepersonlighed som Ulrike Meinhof kunne vælge kriminaliteten. Og måske kom det endda ved nærmere eftertanke

også bag på hende selv. I hvert fald fik Rainer Werner Fassbinder en dag en henvendelse fra "undergrunden" om, at Ulrike Meinhof gerne ville træffes med ham. Var det et forsøg på at finde en vej tilbage til en form for normalitet? Fassbinder var ifølge hans produktionsassistent og skuespiller Harry Bär "forvirret" og reagerede først, da hun var arresteret. Da forsøgte han forgæves at komme til at se *Bambule* for at forsøge at forstå, hvad der drev hende. Og det var i hvert fald ikke bare et politisk raseri, men også private frustrationer. Umiddelbart før hun gik under jorden, havde hun sammen med en flok aktivister forøvet hærværk mod det hus, hun havde beboet sammen med *konkret*-redaktøren Klaus Röhl. De var trængt ind og havde smadret, hvad smadres kunne, og det kulminerede med, at de overpissede hendes og Röhl's ægteseng. Retrospektivt tegner der sig i det hele taget et mærkeligt selvdestruktivt mønster for Ulrike Meinhofs handlinger:

I 1969 havde hun afsluttet sit medarbejderskab ved *konkret* efter at have skrevet en absurd kommentar i bladet om, at kommentatorernes eneste opgave var at få folk til at købe det. Hun planlagde nu en aktion rettet imod det tidsskrift, hvor hun havde grundlagt sin karriere. Sammen med ligesindede ville hun besætte bladets redaktion, men det blev forhindret af politiet. Under indspilningen af *Bambule* forholdt hun sig lige så nihilistisk til sin egen film. Hun skrev til tv-redaktøren: "Hensigten er rigtig nok, men midlet – at lave en film – er forkert."

Denne anti-intellektuelle lede ved både det skrevne ord og filmmediet førte hurtigt over i en ureflekteret aktivisme. Men da hun sammen med Baader, Ensslin, Raspe og Mahler var havnet hos alle aktivisters forbillede, de palæstinensiske PF-

LP-oprørere i Jordans ørken, var hun med i et oprør mod oprørerne! Kvinder havde ikke tidligere haft adgang til den palæstinensiske træningslejr, men nu accepterede palæstinenserne ikke blot, at de tyske kvinder deltog i våbenøvelser, men også, at de fik deres eget hus, hvor de kunne sove sammen med deres kærester. Det var at strække sig umådelig langt, men palæstinenserne fik nok, da de tyske kvinder begyndte at spankulere topløse rundt i ørkenen. De blev bedt om at klæde sig anstændigt på, - hvorpå tyskerne gik i sultestrejke i protest mod denne kontrarevolutionære mandschauvinisme. Så reagerede PFLP ved prompte at sende de skabagtige tyskere tilbage, hvor de kom fra.

Hjemme i Tyskland blev den 20-årige damefrisør Petra Schelm i juli 1971 det første dræbte RAF-medlem. Under flugt fra politiet havde hun skudt på en betjent uden at ramme. Det gjorde han til gengæld. Tre måneder senere blev en betjent dræbt i en skudveksling med tre RAF-folk. I december 1971 blev et medlem af 2. juni-bevægelsen, professorsønnen Georg von Rauch, dræbt af politiet, og samme måned dræbtes en politibetjent under et af de bankrøverier, som RAF nu specialiserede sig i for at score til dagen og vejen og revolutionen.

Tyskland var i oprør over udviklingen, men enkelte intellektuelle forsøgte at slå koldt vand i blodet, bl.a. forfatteren Henrich Böll, der i en artikel i *Der Spiegel* omkring årsskiftet 1971/72 ironiserede over, at 6 RAF-folk kunne bringe 60 millioner almindelige tyskere ud af fatning. Han forsøgte især at tale til Ulrike Meinhofs fornuft, og om RAF's handlinger skrev han generelt: "Det er en krigserklæring fra fortvivlede teoretikere, fra nu forfulgte og forråbte, som har bevæget sig op i et hjørne, er blevet drevet op i et

hjørne, og hvis teorier lyder mere voldelige, end deres praksis er.”

Böll forsøgte, mens tid var, at bryde den onde cirkel, som han tidligt indså ville føre til større tragedier, hvis der ikke blev vist nåde og udstedt frit lejde. Men han talte for døve øren og blev lagt for had som ”terroristsympatisant”, mens udviklingen hurtigt accelererede til vanvid.

RAF's eneste politisk-militære aktioner fandt sted i maj 1972: tre rørbomber eksploderede i og ved den amerikanske hærs officerskasino i Frankfurt, og to bilbomber eksploderede i den amerikanske hærs hovedkvarter i Heidelberg. Disse baser var en integreret del af Vietnam-krigen: her befandt sig det computersystem, der styrede bombeangrebene over Nordvietnam, og herfra blev soldater fløjet til og fra fronten. Fire amerikanske soldater blev dræbt ved aktionerne, deriblandt en kaptajn, som var dekoreret i Vietnam.

RAF's aktion lå i forlængelse af Che Guevaras opfordring: ”Det gælder om at skabe 2, 3, mange Vietnam'er.” USA havde indledt en omfattende bombning rettet mod civilbefolkningen i Vietnams storbyer, fra luften blev der lagt miner ud i alle større nordvietnamesiske havne, på landet blev digerne bombet for at ødelægge ris høsten, mens marker og skove blev forgiftede med kemiske våben. Verdens rigeste nation overfaldt en af de fattigste med terrorhandling, som man kan mene rigeligt retfærdiggjorde RAF's nåleangreb.

**Døden i Stammheim.** Få måneder efter bombeattentaterne mod den amerikanske base var RAF-toppen anholdt og isoleret i Stammheim-fængslet, nemlig Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Jan-Carl Raspe, Holger Meins og Irmgard Möller. Fra nu af tog de fleste af RAF's aktioner sigte på at befri fangerne. Dette ske-

te med midler, som det var vanskeligere at retfærdiggøre, f.eks. flybortførelser, gidseldrab og drab på højtstående medlemmer af det vesttyske samfund. RAF mistede enhver politisk sympati og reducerede sig selv til en forbryderbande.

Det forhindrede imidlertid ikke, at bl.a. Amnesty International fandt de torturlignende forhold i Stammheim uacceptable for en retsstat. Det første offer var filminstruktøren Holgers Meins, der døde 1974 efter en 66 dage lang sultestrejke i protest mod fængselsforholdene. Samme år dedikerede Jean-Marie Straub sin film over Schönbergs opera *Moses und Aron* til Holger Meins, der tidligere havde arbejdet som filmtekniker for både Straub og Wim Wenders (*Summer in the City*, 1970). Dedikationen resulterede i, at filmen ikke blev sendt i vesttysk tv.

Holger Meins var blevet optaget på Deutsche Film- und Fernsehakademie i Berlin 1966, samme år som Fassbinder blev afvist ved optagelsesprøven. Også Gert Conradt kom ind på filmskolen det år - og lavede siden dokumentarfilmen *Starbuck* (2001) om Holger Meins. Starbuck var Meins' dæknavn i RAF og er hentet fra Herman Melvilles roman *Moby Dick* om jagten på den hvide hval. Faktisk gav Gudrun Ensslin samtlige medlemmer af RAF-toppen dæknavne fra denne roman, hvilket synes at rumme en tragisk selvindsigt: ekspeditionens leder, kaptajn Ahab (Andreas Baader), var drevet af en selvdestruktiv fanatisme, der endte med, at de alle døde i kampen - med undtagelse af Starbuck!

*Starbuck* rummer bl.a. scener fra nogle af Meins' egne film. Han var med til at filme shahens dramatiske besøg i Berlin, og derefter lavede han et dokumentarisk portræt af en hjemløs, *Oskar Langenfeld, 12 Mal* (1966), en avantgardefilm inspireret

af Godard. Derefter virkeliggjorde han Godards ord om, at man skal bruge kamerateget som et gevær, og lavede *Herstellung eines Molotov-Cocktails* (1968), hvorpå han tog skridtet videre og *erstattede* kamerateget med geværet ved at tilslutte sig RAF.

Conradts film giver et menneskeligt snarere end et politisk portræt af Holger Meins, hvilket Meins næppe selv ville have været tilfreds med, fordi det politiske jo for ham var en del af det menneskelige. Man savner i filmen en redegørelse for hans politiske holdning – og på det menneskelige plan savner man en sammen-tænkning af, hvad forbindelsen eventuelt er mellem Meins' kristne opdragelse og den offerdød, han vælger i fængslet: billedet af den døde Meins minder ikke blot om Che Guevara, men alluderer også til Jesus' død på korset. Meins' ven fra filmskolen, Haroun Farocki, har i en anden sammenhæng citeret Meins for nogle ord, som han tilsyneladende glemte i fængslet: "Kunstneren har en tilbøjelighed til at rette sin aggressivitet mod sig selv. Det gælder om at rette den mod den virkelige fjende."

Filmen slutter med optagelser fra Holger Meins' begravelse, hvor Otto Schily, dengang advokat for RAF, i dag tysk indenrigsminister, sammen med aktivisten Rudi Dutschke går frem og kaster jord på kisten. Over den åbne grav knytter Dutschke derpå næven og siger: "Holger, kampen går videre!"

Ordene vakte opstandelse, for Dutschke havde altid konsekvent taget afstand fra terror. I et læserbrev til *Spiegel* præciserede han senere, hvad han havde ment ved graven:

Det betød for mig, at de udbyttedes og krænkede kamp for social befrielse alene er grundlaget for vores politiske indsats som revolutionære socialister og kommunister. Den

politiske kamp imod isolationsfængsling har en klar mening, derfor vores solidaritet. Nedskydningen af en antifascistisk og socialdemokratisk dommer må opfattes som mord i den reaktionære tyske tradition.

Med den sidste bemærkning henviste Dutschke til mordet på Berlins retspræsident, dommer Günter von Drenkmann. Ugeringen blev foretaget af 2. Juni-bevægelsen, men i Stammheim formulerede RAF-toppen en støtteerklæring: "Vi kvæler ikke en eneste tåre over den døde Drenkmann. Vi glæder os over en sådan henrettelse. Denne aktion var nødvendig, fordi den gør det klart for ethvert justits- og strømersvin, at også han kan drages til ansvar." Det næste offer i Stammheim var Ulrike Meinhof, som døde 8. maj 1976. Officielt var det selvmord: hun havde hængt sig i strimler fra et håndklæde, som hun havde bundet til vinduesgitteret. Men mange, bl.a. den øvrige RAF-ledelse, fastholdt, at hun var blevet myrdet.

Af den hemmelige, skriftlige kommunikation i fængslet fremgår det, at Baader og Ensslin udviklede et stærkt modsætningsforhold til den noget blødere Meinhof. Baader kaldte hende foragtligt "en liberal kusse", og Ensslin skrev til hende: "Du åbner døren for strømmerne. Kniven i ryggen på RAF er dig." Hun udviklede i fængslet en dyb depression over både at være isoleret fra almindelig menneskelig kontakt og at blive frosset ud af sine kampefæller.

Hvis hendes død skyldtes selvmord, vidner det under alle omstændigheder om de psykisk nedbrydende, torturlignende forhold, man bød fangerne i Stammheim.

**Stockholm 1975.** Efter Ulrike Meinhofs død gik en ny generation af terrorister i aktion. En gruppe, som kaldte sig Kommando Holger Meins, besatte 25.





I Reinhard Hauffs *Stammheim* ses RAF-toppen bag tremmerne: Ulrich Tukur (Andreas Baader), Sabine Wegner (Gudrun Ensslin), Hans Cremer (Jan-Carl Raspe) og Therese Affolter (Ulrike Meinhof).

april 1975 den tyske ambassade i Stockholm og forlangte RAF-toppen løsladt, ellers ville de skyde et gidsel i timen. De nåede at henrette den tyske militærattaché og handelsattaché, inden politiet stormede ambassaden, dræbte to terrorister og reddede de øvrige gidsler. Aktionens leder Siegfried Hausner blev alvorligt forbrændt ved en eksplosion, men blev efter en uge fløjet til Tyskland, skønt de svenske læger fandt det uforsvarligt at transportere ham. Han døde få dage senere i en sygecelle i Stammheim uden at have været under forsvarlig lægebehandling.

Ambassadebesættelsen er 28 år senere beskrevet af David Aronowitsch i filmen *Stockholm 75* (2003). En af terroristerne, Karl-Heinz Delwo, er nu løsladt efter tyve års fængsel. Han medvirker i filmen sammen med sin familie, og ind i deres beretning er klippet dokumentariske optagelser fra aktionen. Delwo var 23 år, da han deltog i terroraktionen, i dag indrømmer

han, at det var "en politisk og moralsk fejl at foretage sådan en aktion", fordi den kun kunne føre til en eskalation af vold. Men hans holdning er ambivalent: på opslags-tavlen i hans og hans samlever Gabriele Rollniks køkken hænger stadig RAFs logo, og Rollnik har ved en tidligere lejlighed erklæret den væbnede kamp i 70'erne for absolut berettiget. Hun var som medlem af 2. Juni-bevægelsen med til at bortføre CDU's spidskandidat Peter Lorenz under valgkampen i Berlin i 1975. De truede med at henrette Lorenz, hvis ikke fem medlemmer af 2. Juni-bevægelsen blev løsladt. Regeringen bøjede sig for kravet, og denne succes var grunden til, at Kommando Holger Meins derpå gik i aktion for også at få RAF-toppen løsladt. Men de havde ikke taget i betragtning, at Baader, Ensslin og Raspe havde en status, der betød, at regeringen hellere ville ofre sine ambassadefolk end løslade Stammheim-fangerne.

Filmen gør en del ud af Delwos familieforhold: hans far måtte som skoleelev i 30'erne gå under jorden, fordi han var ikke-arianer, og selv hans anti-nazistiske forældre opretholdt efter krigen - i lighed med de mange, der havde noget i klemme - en total tavshed om nazi-tiden. Tysklands umiddelbare historiske fortid forblev ubearbejdet for de næste generationer - og hvad man ikke bearbejder, risikerer man som bekendt at gentage.

Efter Karl-Heinz Delwos arrestation tilsluttede hans storebror sig RAF, men blev hurtigt klogere og blev kronvidne for politiet, der samtidig sikrede ham en ny identitet og en ny eksistens i Canada. I dag er der ingen kontakt mellem de to brødre.

**Retssagen i Stammheim.** Den dramatiske retssag mod RAF-toppen i Stammheim er skildret i Reinhard Hauffs *Stammheim* (1986), som er en overordentlig vellykket blanding af dokumentarisme og fiktion. Filmen er baseret på Stefan Austs bearbejdning af de originale retsprotokoller, som derpå er iscenesat af Hauff med en række meget velvalgte skuespillere. Den udspiller sig overvejende i retslokalet og er præget af en energi og et drive, som er konstant engagerende. Filmen var samtidig så kontroversiel, at alle tyske tv-stationer afslog at deltage i finansieringen, og optagelserne blev kun mulige, fordi Hamburgs Thalia-Theater gik ind i produktionen. Filmen fik fortjent Guldbjørnen på Berlin-festivalen 1986.

*Stammheim* hører til filmhistoriens store retssalsdramaer. Den skildrer en proces, som mindst talt ikke ligner nogen anden retssag, og som overstiger, hvad nogen forfatter kunne have udtænkt i sin fantasi. En række processuelle problemer tilspidser fra starten det dramatiske forløb: Andreas Baader raser over, at retten har

påduttet ham "tvangsforsvarere" i stedet for forsvarere efter eget valg, og hele gruppen erklærer, at isolationstorturen har gjort dem uegnede til at gennemføre en retssag, hvilket i høj grad dokumenteres af deres rasende optræden i retten. Først efter fire måneder foreligger en uafhængig lægeerklæring, og den giver de anklagede ret: de lider af både fysiske og psykiske skader forårsaget af både de rigide fængselsforhold og af de sultestrejker, som var deres eneste mulighed for at protestere mod forholdene. Desuden bliver det dokumenteret, at politiet har installeret en hemmelig aflytning af det lokale, hvor advokaterne troede, de kunne tale fortroligt med deres klienter. Samtlige punkter bryder med almindelige retsprincipper.

De anklagede skælder konstant ud på dommer Prinzing og kalder ham "svin", "sadist" og "fascistisk røvhul". Deres advokater er lige så skånselsløse. De beskylder ham for "at ruinere retsstaten" og kalder hans ledelse for "en uforskammethed". På et tidspunkt springer et vidne over skranken, farer løs på dommeren og kaster ham til jorden med råbet: "For Ulrike, dit svin!".

Det skyldes, at Ulrike Meinhof midt under retssagen findes hængt i sin celle. Forsvareren Otto Schily anmoder om, at sagen nu bliver udsat, og mindes hende med ordene: "I offentligheden er Ulrike Meinhofs navn hinsides enhver defameringsforbundet med høje moralske krav, man kan også sige med en høj moralsk rigorøsitet."

Dommer Prinzing afslår at udsætte sagen, hvorpå samtlige forsvarere udvander med en bemærkning om, at de først vender tilbage efter begravelsen.

Otto Schily anklager senere dommer Prinzing for løbende at have diskuteret sagen med den forbundsdommer, der skal

træde ind i tilfælde af, at dommen appelleres. Og forbundsdommeren har ladet fortrolige oplysninger sive til avisen *Die Welt*, hvis chefredaktør han er lobebror med. Dette retsbrud er så alvorligt, at Prinzing må vige sædet.

Det kan virke som en tom demonstration, at de anklagede forlanger en række prominente vidner ført, deriblandt de tidligere og samtidige regeringschefer Richard Nixon, Willy Brandt og Helmut Schmidt. Deres begrundelse er, at retssagen er politisk, og at bomberne mod de amerikanske militærbaser er en legitim indsats mod USA's folkedrab i Vietnam. De ønsker desuden at dokumentere, at Vesttyskland støtter disse krigsforbrydelser. Otto Schily henviser i retten til to berømte fotografier, nemlig af den jødiske dreng, der rækker hænderne i vejret foran SS-soldater i Warszawas ghetto, og af de napalmforbrændte vietnamesiske børn, der løber nøgne og grædende ud ad landevejen på flugt fra de amerikanske tæppebombardementer. Han argumenterer:

Forestil Dem, at der var forøvet et bombeattentat på Hovedkvarteret for Rigssikkerhed i Det Tredje Rige, og at der blev ført en proces mod en anklaget. Ville De også nægte denne anklagede retten til at føre bevis for, at udryddelsesaktioner mod jødiske medborger blev koordineret og gennemført fra dette hovedkvarter? Enhver, der har studeret jura, ved, at inden for rammerne af nødværge eller nødhjælp kan der også gøres krav på en sådan ret, når nødhjælpen eller nødværgeren har ført til tab af menneskeliv. Et vanskeligt og alvorligt spørgsmål.

Retten valgte at betragte Baader, Ensslin og Raspe som almindelige kriminelle og ikke som politiske aktivister. I april 1977 idømtes de livsvarigt fængsel.

Det blodige efterår. Dommen over RAF-toppen blev startskuddet til et ualmindelig

blodigt "tysk efterår" 1977. Det indledtes med, at den øverste vesttyske anklager Sigfried Buback blev skudt ned og dræbt sammen med sin chauffør. Derefter blev bankdirektør Jürgen Ponto dræbt, i øvrigt under medvirken af hans guddatter Susanne Albrecht, som han intetanende lod slippe forbi sikkerhedsvagterne, da hun ringede på med favnen fuld af røde roser. Han vidste ikke, at de to venner, der ledsagede hende, var medlemmer af RAF, men hun vidste til gengæld heller ikke, at de ville dræbe ham på stedet. Hun troede, der var tale om en kidnappingsaktion med det formål at få RAF-toppen løsladt fra fængslet.

Det tredje prominente offer var formanden for arbejdsgiverforeningen Hanns Martin Schleyer. Han blev kidnappet 5. september 1977, og de tre politibetjente, der skulle bevogte ham, blev dræbt. RAF truede med at henrette Schleyer, hvis ikke deres venner i Stammheim blev løsladt. Et par uger senere bortførte fire arabere et Lufthansa-fly og landede det i Mogadishu lufthavn i Somalia. De opretholdt kravet om løsladelse af Stammheim-fangerne og truede med at sprænge flyet og passagererne i luften. Flyet blev stormet af en tysk specialenhed, som befriede passagererne og dræbte alle terroristerne. Samme nat døde Baader, Ensslin og Raspe i Stammheim, mens Irmgard Möller blev fundet bevidstløs med svære knivstik i brystet. Dagen efter blev Schleyer myrdet af sine bortførere.

Den officielle forklaring var, at RAF-toppen havde begået selvmord: Baader og Raspe havde skudt sig med pistoler, mens Ensslin havde hængt sig. Den eneste overlevende, Irmgard Möller, fastholdt, at hun var vågnet op på et hospital uden at vide, hvad der var sket. Hun sagde, at hun måtte være blevet stukket i brystet, mens hun

sov, og hun betragtede de tre dødsfald som mord begået af sikkerhedspolitiet. Mange udenforstående var af samme opfattelse, bl. a. fordi det videokamera, som skulle overvåge fængselsindgangen, netop den nat var slået fra. Og hvordan skulle det overhovedet være muligt at smugle to pistoler ind i verdens bedst bevogtede fængsel? Også selv om det måske formelt var selvmord, måtte det betragtes som mord: isolationstorturen havde gjort sin virkning.

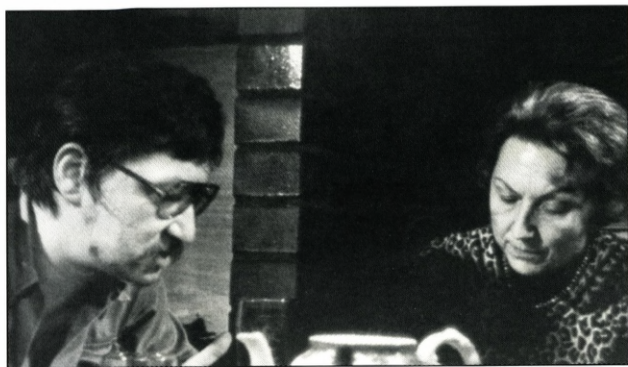
Mordmistanken næredes naturligvis også af, at den slags i hvert fald foregik i Italien. Det berømteste eksempel er det blodige bombeattentat på Banca Della Agricoltura 1969, som blev tillagt venstrefløjen, men som siden viste sig begået af den neofascistiske gruppe Nuove Ordine på bestilling af den hemmelige efterretningstjeneste Gladio og med rødder til CIA. Anarkisten Giuseppe Pinelli blev oprindelig anklaget for attentatet – og under et politiforhør ”faldt” han beklageligvis ud ad et vindue i femte sals højde og slog sig ihjel. Dario Fo skrev teaterstykket *En anarkists tilfældige død* om begivenheden.

Lutz Hachmeister har i dokumentarfilmen *Schleyer: Ein deutsches Leben* (2002), beskrevet disse begivenheder, som betød både den dramatiske kulmination og det afgørende nederlag for RAF. Schleyer personificerede et af RAF's anklagepunkter mod den vesttyske forbundsrepublik, nemlig at der aldrig var foretaget et grundlæggende opgør med nazismen, og at gamle nazister stadig sad på en række afgørende poster. Schleyer havde tilsluttet sig det nazistiske parti i 30'erne og havde under krigen meldt sig frivilligt til SS. Efter krigen blev han fængslet af amerikanerne, men løsladt efter tre år, hvorpå han grundlagde en ny civil karriere under 50'ernes Wirtschaftswunder.

Volker Schlöndorff og Alexander Kluge filmede Schleyers og Stammheim-fangerens begravelse og fik hurtigt en række kollegaer med på at lave *Deutschland im Herbst* (1978, *Tyskland i efteråret*), som er en kollektiv beretning om dette blodige efterår. Det er en meget uegal film, men Rainer Werner Fassbinders afsnit skiller sig ud, fordi han formår at udstille sin personlige desperation i en både hudløs og brutal kombination af fiktion og dokumentarisme.

Fassbinder indleder sit afsnit med under fly-bortførelsen at give et interview til en journalist, hvor han kort og fyndigt taler imod ægteskabet, som han karakteriserer som en ”kunstig” form for samliv, uanset at vi, sådan som vi nu er opdraget, har et behov for denne livsform. Den borgerlige kernefamilie er terrorismens arnested! Derefter viser Fassbinder os scener fra sit eget parforhold med Armin Meier, hvor han optræder på en måde, som man roligt kan kalde terroriserende. Armin mener med primitiv konsekvens, at man burde skyde terroristerne i Stammheim med det samme og sprænge flyet i Mogadishu i luften. Fassbinder skærer ikke ud i pap, hvor disse stupide lov-og-orden forestillinger kommer fra, men man har lov at se dem som Armins reaktion på Fassbinders konsekvente undertrykkelse af ham: frem for at vende sine aggressioner mod den, han elsker, vender Armin dem mod iøjnefaldende ballademagere uden for sin private sfære, så han dog endelig kan få fred. At aggressioner søger sig et erstatningsobjekt, har Fassbinder ofte beskrevet i sine film, og det var også hans tidligste erfaringer med terroristerne: som hævn for at han bollede med teaterlederens kone, smadrede de Action Theater - og satte ild på varehusene i Frankfurt.

I et helt improviseret skænderi med sin



Rainer Werner Fassbinder og hans mor Lilo Pempeit skændes i *Tyskland i efteråret*.

mor Lilo Pempeit går Fassbinder i rette med hende, fordi hun ønsker en terrorist henrettet i Stammheim for hvert gidsel, der dræbes i Mogadishu, og frem for alt ønsker hun sig i disse krisetider en autoritær hersker, der, som hun selv siger med et undskyldende smil, er "pæn og god". Omvendt hævder Fassbinder, at demokratiet naturligvis også gælder for dets modstandere, og at det netop er i krisesituatio-

Volker Schloendorff instruerer *Antigone*-sekvensen i *Tyskland i efteråret*.



ner, at retssamfundet skal stå sin prøve. Hans synspunkt er så aktuelt som nogen sinde i dag, hvor ikke blot Bush-regimet, men også de sorte præster i Danmark ønsker menneskerettighederne sat ud af funktion og går ind for dødsstraf mod terrorisme.

Den personlige desperation i Fassbinders afsnit sættes i relief af, at Armin begik selvmord fire måneder efter premieren på *Tyskland i efteråret*, mens Fassbinder døde fire år senere som følge af det nervedulmende forbrug af kokain, han også udstiller i filmen.

Også Volker Schlöndorffs bidrag med manuskript af Heinrich Böll skiller sig ud. Det er en sketch, som foregår i et tv-lokale, hvor en programkommission diskuterer, om det i denne spændte politiske situation går an at sende en nyindspilning af Sofokles' *Antigone*. Problemet er, at denne græske klassiker hylder en kvinde, der sætter sig op mod kong Kreons forbud mod at begrave hendes døde, fredløse bror. Programkommissionen finder, at stykket jo egentlig opfordrer til terroristisk selvtægt imod statsmagten, og derfor bliver det skrinlagt.

Denne lille, brilliant udformede satire er for længst indhentet af virkeligheden, om ikke før så i hvert fald efter 11. september-terroren, da ikke blot amerikanske radiostationer, men også Danmarks Radio forbød bl.a. John Denvers *Leaving on a Jet Plane* og The Doors' *Light My Fire*, fordi disse og mange andre moderne klassikere kunne give uønskede associationer.

*Tyskland i efteråret* rummer også et kort, bemærkelsesværdigt interview med advokaten Horst Mahler, filmet i en fængselscelle, hvor han afsoner 14 års fængsel for at være en af RAF's grundlæggere. Han stiller det meget relevante spørgsmål: hvordan kan det være, at vi, der fik vores

politiske bevidsthed ved i 60'erne at demonstrere mod de amerikanske massakrer på Vietnams civilbefolkning, nu må opleve, at nogle fra vore rækker truer den tyske civilbefolkning med fuldstændig de samme tilfældige massakrer? Hvordan kan det være, at vi ikke er blevet klogere af vores erfaringer, men ubevidst gentager, hvad vi oprindelig gik til protest imod?

Horst Mahler besvarer ikke selv spørgsmålet, men lader det hænge dirrende i luften. Han blev i øvrigt ikke selv klogere af sine erfaringer, men bevarede en tendens til ekstremisme, idet han efter løsladelsen engagerede sig i højrepolitisk arbejde, som i sin fremmedfjendskhed grænsede op til nynazisme.

**Black Box BRD.** Efter det dramatiske tyske efterår forsøgte en ny generation af terrorister at videreføre RAF op gennem 80'erne og udførte en halv snes drab. Det mest prominente offer var direktøren for Deutsche Bank, Alfred Herrhausen (1930-89), et attentat, som Andres Veiel analyserer i en fremragende dokumentarfilm, *Black Box BRD* (2001).

Veiel havde tidligere lavet filmen *Die Überlebende* (1975) om tre klassekammerater fra Stuttgart, der alle begik selvmord. Med en af disse, Thilo, havde han en dag taget sporvognen ud til Stammheim for at følge processen mod RAF-toppen. De berettede om processen i skolebladet, som blev forbudt, men alligevel havde de solgt bladet uden for skolens port. Veiel beundrede dengang RAF, "fordi de gjorde noget". Men da han året efter oplevede, at flybortførere i Entebbe lufthavn inddelte gidslerne i jøder og ikke-jøder, indså han, at historien nu var faretruende tæt på at gentage sig. Entebbe-terroristerne bestod af unge tyskere fra Revolutionäre Zellen samt palæstinensere fra PFLP. De krævede

RAF-toppen og andre "politiske" fanger frigivet, men blev alle dræbt, da flyet blev stormet. Da Veiel derefter tog afstand fra terrorismen, beskyldte Thilo ham for fejhed og manglende beslutsomhed.

Filmens titel, *Black Box BRD*, henviser til den lille kasse, der optager de informationer, som måske kan forklare en flykatastrofe. Tilsvarende vil filmen lægge nogle brikker til forståelse af terroristkatastrofen ved at tegne et portræt af en terrorist og et offer. Alfred Herrhausen var en af de mægtigste mænd i Tyskland. Hans indflydelse var ikke blot økonomisk, men også politisk, idet han var en nær ven af ministerpræsident Helmut Kohl. Men filmen viser, at han ikke nødvendigvis var det kapitalistiske uhyre, som RAF mente. Han arbejdede således for, at lande i Den tredje Verden skulle befris for deres økonomiske gæld, som er steget til det grotesk uoverkommelige på grund af rentetilskrivning. Han kunne imidlertid ikke komme igennem med synspunktet i den bank, han var direktør for, og han overvejede at træde tilbage. To dage senere blev han myrdet ved en bilbombe.

Muligvis deltog Wolfgang Grams (født 1950) i attentatet. Filmene viser, at heller ikke han var det terroristuhyre, som Springer-pressen fremstillede ham som. Hans forældre og venner tegner et billede af ham som en kærlig, hensynsfuld og livsglad ung mand. I 1984 havde han tilsluttet sig RAF efter at have besøgt sultestrejkende fanger i fængslet, hvor han var blevet oprørt over deres forhold. Efter attentatet levede han fem år under jorden, indtil han 1993 omkom i en skudveksling, som også kostede en politibetjent livet. Det er uklart, om han begik selvmord eller blev henrettet af en politibetjent. Denne skudepisode var den sidste, som RAF var involveret i. I 1998 afblæste RAF officielt



Martha Ständner som folkepensionist-terroristen i Jean-Marie Straubs *Ikke forsonet*.

de terrorhandlinger, som de selv havde forstået som politisk nødvendig by guerillakamp.

**Den uforsonlige.** Vesttyskland var et mærkeligt modsætningsfyldt land. RAF og andre ungdomsoprørere havde ret i, at den nazistiske fortid var tabu, og at gamle nazister fortsat beklædte høje stillinger i samfundet. Landet støttede ikke blot USA's krig i Vietnam, men var også enig med USA i at støtte fascistiske statsdannelse i både Den Tredje Verden og Europa. På hjemmefronten var forbudet mod kommunistpartiet og det Berufsverbot, som ramte talrige lærere, postbude og andre i statslig tjeneste, ikke foreneligt med en demokratisk samfundsudvikling. Men samtidig var den statslige støtte til filmkunsten mere liberal end noget andet steds i verden. I 60'erne og 70'erne blomstrede en politisk filmkunst, som med sin stærkt samfundskritiske holdning ville være utænkkelig i f.eks. Danmark, hvor Filminstituttet og Danmarks Radio i samme periode lukkede den filmworkshop, som var det eneste åndehul for den politiske film.

Det var også tyske filminstruktører og forfattere, som indvarslede terrorismen flere år før, politiske desperadoer omsatte den til virkelighed. Den første tyske terroristfilm var Jean-Marie Straubs bemærkelsesværdige *Nicht versöhnt* (1965, *Ikke forsonet*). Straub var fransk statsborger, men flygtede til Vesttyskland for at undgå at blive indkaldt til krigen i Algeriet. Og skønt filmen er baseret på Heinrich Bölls roman *Billard kl. halv ti* (1959), er det samtidig en meget personlig film om mennesker, der må flygte fra et politisk system, de ikke ønsker at tilhøre. I centrum står to nære venner, som under nazismen flygtede til udlandet, og som en halv snes år efter krigen fortsat føler sig hjemløse og uforsonede med deres fædreland. Filmen foregår på arkitekten Heinrich Fährmels 80 års fødselsdag, og ind i nutidsscenerne klippes flashbacks til 20'erne, 30'erne og 40'erne, så filmen danner brudstykker af Tysklands historie spejlet gennem arkitektfamilien.

Heinrich Fährmels kone Johanne har i mange år været anbragt på et asyl og regnes for lidt til en side, en etikette, familien måske oprindelig gav hende for at beskytte hende. Hun har nemlig altid haft det med at sige rent ud, hvad hun mener, og i et nazistisk klima kan denne form for galskab være livsfarlig. På sin mands fødselsdag kommer hun nu ud af asylet, men umiddelbart før middagen retter hun en revolver mod en af de nye politikere, som hun forudser bliver "min sønnesøns morder". Hun har oplevet så meget, at hun nu synes, hun må begynde at forebygge, om det så skal være med en terrorhandling. Politikeren såres, men ikke livsfarligt.

Med dette revolverskud foregriber Heinrich Böll terrorismen en halv snes år før, den opstod. Han forsøgte i 70'erne at forstå RAF-terroristerne, lige som han for-

søgte at forstå Johannes (og siden Katharina Blums) revolverskud. Men han billigede naturligvis hverken terroristernes eller sine romanfigurers handlinger, skønt han måtte finde sig i at blive lagt for had som terroristympatisør. Straubs forhold til Johanne og til RAF er derimod mere usikkert, sådan som det fremgår af filmens fulde titel: *Nicht Versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht*. Og de kommende år skulle Straub udvikle et nærmest terroristisk forhold til det traditionelle filmsprog, som han bekæmper med en fanatisme, der ikke står tilbage for RAF's.

**Bondefilmene.** Under ungdomsoprøret i slutningen af 60'erne opstod begrebet "linke Heimatsfilme", hvor unge instruktører i et forsøg på at skabe mere folkelige film knyttede an til den traditionelle hjemstavnsgenre, som havde rødder i nazitidens Blut und Boden-tænkning, og som i 50'erne var en sorgløs pendant til vore Morten Korch-film med deres idylliske kærlighedshistorier i sommerkåde landskaber. De venstreorienterede bondefilm erstattede denne eskapistiske idyl med en kritisk socialrealisme om nogle legenderiske enspændere, der ned gennem historien havde reageret på bøndernes desperate livsvilkår.

Den første var Volker Schlöndorffs *Michael Kohlhaas* (1969) baseret på en fortælling af Heinrich von Kleist om en bondeoprører fra det 16. århundrede. Kleists fortælling er et litterært og politisk mesterstykke om en retscaffen hestehandler, der på vej til marked bliver franarret sine heste og får sin staldkarl mishandlet af en junker, der står under kurfyrstens beskyttelse. I første omgang forsøger Kohlhaas at opnå retfærdighed via domstolene, men da det mislykkes, går han

amok og indleder et personligt hævntogt mod junkeren. Stadigt flere slutter sig til Kohlhaas, og han råder efterhånden over en bondehær på 400 mand, der truer den herskende orden og sætter hele landsbyer i brand. Bønderne bliver slået ned og Kohlhaas dømt til døden. Men på vej til skafottet oplever han, at kurfyrsten endelig lader retfærdigheden times. Han får sine heste tilbage samt erstatning for tort og svie. Derpå henrettes han for de lovovertrædelser, der jo egentlig var en forudsætning for, at han kunne få sin ret.

Under filmens fortekster understreger Schlöndorff dens allegoriske funktion ved at vise en aktuel reportage fra studenteruroligheder i Paris, Berlin, New York og Tokyo. Filmens problem er imidlertid, at Schlöndorff i sin fortælleform har meget lidt føling med det ungdomsoprør, han vil hylde, og overvejende benytter sig af klischeer fra Hollywoods action-film. Hvor Straub solidariserer sig med sine hovedpersoners psykiske traumer i en film, der er så sprængt, at den stort set intet publikum fik, er Schlöndorff omvendt så publikumsstyret i sin fortælleteknik, at han forråder og vulgariserer sine personers politiske ærinde. Filmen lider desuden under det paradoks, at den vil søge sin styrke i det lokale, men er en international coproduktion med både tyske, engelske og franske skuespillere.

Væsentligt mere vellykket er Schlöndorffs næste bondefilm, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (1970, *Da de fattige fra Kombach pludselig kom til penge*), som har en egen renfærdig og politisk indigneret tone. Den er baseret på en retsprotokol fra 1825 om nogle forarmede bønder og landarbejdere, der foretager et diletantisk overfald på en postvogn med skattepenge. I en speakerkommentar hedder det:



I Oberhessen er livegenskabet først afskaffet i 1820, men i stedet for at resultere i en form for frihed, bragte det småbønderne i bundløs gæld, fordi deres ejendom var for lille til, at de kunne leve af den. Efter at de i århundreder var holdt i dyb uvidenhed af øvrigheden, var det umuligt for dem at gennemskue den egentlige årsag til deres ulykke. Kun ved at udvandre til Den nye Verden, ved krybskytteri eller ved vanvittige former for skattejagt, så de en måde at komme ud af deres fattigdom på.

Problemet er imidlertid, at når fattige bønder kommer til penge, ved myndighederne automatisk, at der er noget galt. Og da en af postrøverne forærer et par gylden til en fattig daglejer, går denne straks til politiet i håb om yderligere at kunne score den udsatte dusør på 300 gylden. Så ruller retsmaskineriet ubønhørligt: bønderne tilstår under tortur, de dømmes til døden, og før de føres til skafottet, har de fleste angret for at sikre sig en plads i himlen. Men filmen viser, at de egentlige skyldige er staten og kirken, som har holdt bønderne nede i armod og overtro.

Reinhard Hauff, som spillede hovedrollen i *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, instruerede *Mathias Kneissl* (1971) om en fattig arbejder, der i slutningen af 1800-tallet bliver afskediget og ligeledes involverer sig i et temmelig amatøragtigt røveri. Under sin flugt dræber han et par politibetjente, men bliver samtidig en slags helt for den undertrykte landbefolkning, som i ham ser en handlekraftig oprører snarere end en røver og drabsmand - sådan som de senere terrorister jo også håbede at blive betragtet. Kneissl såres til sidst livsfarligt, men bringes til live på hospitalet, så han kan modtage sin dødsdom. Filmen er holdt i lange, lakoniske indstillinger, der giver tid til eftertanke som et lærestykke af Brecht, frem for at spille på publikums følelser, som den traditionelle Heimat-film gjorde.

Rainer Werner Fassbinder, der medvirkede som skuespiller i både *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* og *Mathias Kneissl*, lavede selv den mest originale af bondefilmene, *Die Niklashausener Fart* (1970, *Oprøret i Niklashausen*). Han tager udgangspunkt i et oprør i 1476, hvor fårehyrden Hans Böhm hævdede, at Jomfru Maria havde vist sig for ham og opfordret ham til at iværksætte en oprør mod de kirkelige og verdslige myndigheder. På et tidspunkt var 30.000 tilhængere samlet i Niklashausen, og de hyldede ham som en ny Messias, men få måneder senere blev han brændt på bålet.

Fassbinder sprænger de tidsmæssige rammer og associerer frit til en lang række revolutionære forsøg i historien. Han bringer citater fra middelalderlige kirkesange og fra nutidige oprørssange, fra Den Tredje Verdens revolutionære, fra De Sorte Pantere i USA og fra vesteuropæiske studentermanifeste, deriblandt RAF's militante slogan "Mach kaputt, was Euch kaputt macht!". Filmen fremtræder som en revolutionsantologi af løst sammenkædede, visuelt meget smukke tableauer. Den er en hyldest til revolutionære strømninger i fortid og nutid, en varm og hengiven bekendelse til utopiens skønhed - men også en advarsel mod at tro, at revolutionen kan iscenesættes som en teaterforestilling. Fassbinder associerer til RAF ved i filmens indledning at lade en revolutionær hjernetrust forkynde, at revolutionen naturligvis udføres af og for folket, men at en lille celle på 3-4 personer godt kan indlede revolutionen "ved agitation, ved skoling og ved et kæmpende eksempel". Men i en regibemærkning i manuskriptet noterede han desuden:

De er besjælet af en sælsom fanatisme af en helt rolig, helt bevidst slags, der lader dem fremtræde som 'sympatiske'. Dette forekom-

mer mig meget vigtigt. Tilskueren må have sympati for deres grundopfattelse for at kunne oparbejde et kritisk forhold til de metoder, der her vil blive praktiseret.

Samme holdning præger Fassbinders lige så originale tv-spil *Bremer Freiheit* (1972, *Fru Geesches frihed*) om Geesche Gottfried, der i 1831 blev halshugget offentligt i Bremen, fordi hun havde ombragt 15 personer med gift, deriblandt sin far, mor, børn og to ægtemænd samt andre, hun følte stod i vejen for hendes lykke. Fassbinders videofilm er vemodigt dæmpet og åndeløst smuk. Spillet udfolder sig på en næsten nøgen scene, som kun rummer de nødvendige rekvisitter: et sminkebord med spejl, en buffet og et par stole. På bagvæggen projiceres optagelser af et brusende hav, hvis bølger veksler fra blå og stormfulde til gyldne i solnedgangen. Geesche ses som en forløber for de moderne terrorister med rødder i kvindebevægelsen: vi er fuldt og helt på hendes side, da hun forgiver sit uhyre af en mand, for hun har intet andet valg, hvis hun vil leve en menneskeværdig tilværelse. Men beruset af succes'en går Geesche grassat og myrder efterhånden mere af lyst end af nødvendighed. Med næsten orgasmeagtig kådhed ombringer hun til slut sin veninde, blot fordi denne mener noget andet end Geesche. Hun har udviklet sig til en forblændet idealist, der ikke mere kæmper som et såret dyr for sin egen frigørelse, men forlanger, at alle andre skal mene og tænke som hun selv. Hendes sunde oprørstrang er slået over i patologisk selvforgudelse, og hun bliver nu lige så dominerende som de mænd, hun meget rimeligt gjorde oprør mod. Som sønnerne i Freuds urmyte identificerer hun sig med det tabte objekt, nemlig den dræbte fader, og viderefører hans system.

**Fassbinders terroristfilm.** Mens RAF udviklede sin revolutionære fraseologi, skabte Fassbinder den revolutionerende tv-serie *Acht Stunden sind kein Tag* (1972, *Otte timer er ikke hele dagen*), hvor han viste, at samfundsskabte problemer kan løses fredeligt og ved anarkistisk selvforvaltning, når blot man står sammen og tænker sig godt om. Han var relativt længe om at lave film om terrorismen og begrundede det med, at nogle af terroristerne var hans venner.

Da jeg i 1974 diskuterede problemet med ham, sagde han om dem:

Jeg interesserer mig for, hvordan man positivt kan bruge den kraft, som disse mennesker har. I dag er det meget vigtigt for mig at lave positive film, og de er jo overordentligt begavede folk. De har en intellektuel potens og en overfølsom fortvivelse, som jeg faktisk slet ikke ved, hvordan man skal kunne anvende konstruktivt. Og fordi de heller ikke selv ved det, har de grebet til disse vanvidsmetoder, for trods deres styrke og følsomhed er det ikke gået fremad. De har haft en forfærdelig utålmodighed. De har tænkt, at revolutionen må ske i morgen, og fordi det for dem er gået så afsindig langsomt med denne revolution, er det slået klik for dem. De har troet, at der eksisterede en folkebevægelse, fordi så mange mennesker har demonstreret i gaderne, og derefter har de fundet ud af, at denne bevægelse ikke eksisterede, da det kom til stykket, og så er de havnet i denne desperate isolation og har grebet til yderligtgående midler. Men ærligt og redeligt: jeg ved ikke, hvad de ellers skulle have gjort. Jeg ved ikke, hvordan de skulle have omsat deres desperation positivt, og derfor kan jeg ikke i dag lave en film om dem.

Året efter skabte Fassbinder en af sine bedste og mest sviende, men derfor også mest forhadte film, *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* (1975, *Mutter Küsters' himmelfart*). Han havde nu definitivt opgivet at lave en "positiv" film om terroristerne, men fastholdt den ambivalens, som han formulerede i regibemærkningen til



Karlheinz Böhm, Birgitte Mira og Margit Carstensen i Fassbinders *Mutter Küsters himmelfart*

*Oprøret i Niklashausen:* vi har sympati for deres grundholdning, men må tage afstand fra deres metoder. Filmen er en afslørende rejse ind i 70'ernes politiske landskab, og dens handling er enkel som et Brecht'sk lærestykke:

En arbejder går amok i desperation over nogle masseafskedigelser og slår personalechefen ihjel, hvorefter han begår selvmord. Hans kone, Mutter Küsters, bliver nu bestormet af journalister fra den borgerlige presse. Hun fatter tillid til en af dem og betror sig til ham, men han udnytter hendes tragedie og fremstiller i avisen hendes mand som et sadistisk uhyre. Hun er fortvivlet, men bliver til alt held kontaktet af kommunistiske journalister,

der advarer hende mod sensationsjournalisterne og lover at rehabilitere hendes mand. I taknemlighed over at møde menneskelig forståelse melder hun sig ind i partiet, men bliver efterhånden utålmodig, fordi der alligevel ikke sker noget. Så opsøges hun af en ung mand, der fortæller hende, at kommunisterne bare har det hele i munden, og at hun har brug for nogen, der vil omsætte al denne snak til handling, kort sagt: en aktion. Han lokker hende med til en *sit down*-aktion mod en af de aviser, der har smædet hendes mands minde, men han fortæller ikke, at han og hans kammerater vil medbringe skydevåben: nu truer de med at henrette en journalist i timen, hvis ikke alle politi-

ske fanger i forbundsrepublikken frigives inden 24 timer. Scenen knytter an til RAF's mord på bankdirektør Jürgen Ponto, hvor hans guddatter også var lokket med under falske forudsætninger.

Under en skudveksling med politiet omkommer Mutter Küsters, men det står ikke klart, om den dræbende kugle kommer fra politiet eller fra terroristerne, og det er da også ligegyldigt i forhold til Fassbinders fuldstændigt illusionsløse pointe, nemlig at de såkaldte samfundsop-rørere opfører sig lige så afstumpet, som det samfund, de vil til livs. Den borgerlige presse og venstreekstemisterne er fælles om en menneskeforagt, som er lige afstumpet, hvad enten den er kommercielt eller ideologisk begrundet.

Filmen havde verdenspremiere ved et særarrangement under Berlin-festivalen 1975, efter at den var blevet afvist af festivalens udvælgelseskomité. Og publikum var så rasende over filmen, at en planlagt diskussion med Fassbinder måtte afbrydes, fordi den totalt druknede i skældord og injurier. Denne hans mest sviende film om udbyttersamfundet og dets oprørere som to alen ud af et stykke blev fuldstændig afvist af et publikum, der netop bestod af de grupper, filmen var vendt imod: borgerlige journalister og militante studenter. Bagefter gik vi i byen, Fassbinder, nogle af hans skuespillere og jeg. Han var tydeligt rystet over publikums reaktion og havde ikke forventet denne afstandtagen. Så entydig var hans film jo netop ikke, fastholdt han. De mennesker, der involverer Mutter Küsters i en terroraktion, gør jo det eneste rimelige i denne situation, samtidig med at *det* naturligvis heller ikke er nogen mulighed. Dette fortvivlende paradoks, at det eneste rimelige resulterer i det mest urimelige, ønskede Fassbinder at fastholde.

Et par måneder efter lå der i min post

en filmrulle med en ny slutning på *Mutter Küsters' himmelfart*. Vores natlige diskussion havde resulteret i en happy ending på filmen. Nu omkommer Mutter Küsters ikke i kampen mellem politi og terrorister, men bliver svigtet af alle, inklusive de anarkister, der nu viger tilbage fra en voldelig aktion og lader hende sidde alene tilbage på avisredaktionen. Til slut må hun opgive sin ensomme aktion og tager hjem og spiser natmad med avisens nattevagt. Han trøster hende med, at der jo alligevel ikke er nogen, der tror på, hvad der står i aviserne.

Fassbinders næste terroristfilm *Die dritte Generation* (1979, *Den tredje generation*) fik en endnu mere dramatisk modtagelse. Ved premieren på Hamburg Film Festival trængte maskerede mænd ind i operatørrummet, slog operatøren i gulvet og flænsede filmen med en kniv. Det blev aldrig opklaret, om de var nynazister eller RAF-terrorister, hvilket er helt i overensstemmelse med filmen, der netop handler om de flydende grænser mellem højre- og venstreekstemismen. En skurkagtig politibetjent har i filmen en mærkelig drøm om, at "kapitalen har opfundet terrorismen for at tvinge staten til at beskytte kapitalen bedre." Dette er også filmens udgangspunkt: den beskriver en "venstreorienteret" terrorgruppe, som via en dobbelttagent og uden medlemmernes viden bliver finansieret af en "højreorienteret" computersælger, fordi han mener, at øget terrorisme kan skabe fornyet salg til hans vigtigste kunde, politiet. Han kidnappes til slut af terroristerne, som traditionen tro truer med at dræbe ham, medmindre samtlige politiske fanger løslades inden 24 timer. Han tror, kidnappingen fortsat er et led i den aftalte plan - og smiler sejrssikkert.

Dette børnefilmmagtigt enkle plot har

Fassbinder instrueret som et kompliceret og formsprængt avantgardistisk værk, hvis egentlige tema er det identitetstab, som ligger bag terrorismen. Filmen samler sig nu og da i en række hysterisk prægnante opsamlingsscener, mest desperat i scenen hvor to terrorister er gået under jorden efter drabet på en af deres kammerater og nu er ved at indøve deres nye identiteter foran det spejl, der altid hos Fassbinder er et billede på den sprængte identitet. Scenen trækkes ud i endeløs ensformighed som et fortvivlet udtryk for to mennesker, der gennem denne terrorgruppe håbede på at finde deres egentlige identitet i et menings- og spændingsfyldt arbejde og et opgør med deres falske, samfundsskabte roller – blot for at opdage at denne udvej fører til fornyet identitetstab og rollespil. Og mens de indøver deres nye roller, hører man på filmens enerverende lydside deres lille barn græde hjerteskræende og upåagtet som en påmindelse om, hvor tidligt identitetstabet sætter ind. Det er resultatet af uforløste forældre-børn-relationer, der i stadigt nye former dukker op som konflikter mellem arbejdsgivere og ansatte og mellem politi og terrorister. Bag dette fletværk af skiftende relationer ligger overvintrede ødipale traumer.

Når en af terroristerne f.eks. går i seng med den politibetjent, der samtidig er hendes svigerfar, så boller hun ganske konkret med den fadermagt, som hun blev forhindret i at få et rimeligt forhold til i den ødipale fase. Som indgang til terrorismen vælger hun at realisere den forbudte incestuøse dragning mod faderen, mens hendes mandlige kollegaer tilsvarende vælger at realisere det ødipale faderdrab. Da terroraktionen skal sættes i værk, bemærker en udenforstående spydigt: "Nå, har I endelig fundet en far."

Denne kryptiske konstatering lader sig

forstå på to måder, nemlig for det første at målet for terrorgruppens aktion egentlig er et faderdrab og for det andet at disciplinen inden for gruppen fungerer som en art fadererstatning. På denne måde repræsenterer terroristerne i Fassbinders film det samme som sønnerne i Freuds berømte ur-myte fra *Totem og tabu*.

Denne perverterede længsel efter enten at bolle med faderen eller at dræbe ham og i sidste instans videreføre hans system bliver i *Den tredje generation* imødegået æstetisk. I modsætning til den traditionelle Hollywood-film får Fassbinders film ikke lov at fungere som en fadererstatning for publikum. Han åbner ikke op for, at vi kan identificere os følelsesmæssigt med en af personerne og lade denne gennemleve og løse vore problemer for os. Tværtimod sparkes vi til stadighed af filmen som af en løbsk hest: frem for at være publikum til behag bruger Fassbinder irritationen som æstetisk princip.

Det er særlig tydeligt i en scene, hvor der kører 3-4 forskellige lydskilder oven i hinanden, så man ikke er i stand til at koncentrere sig fuldt ud om nogen af dem: en pige synger en protestsang til guitarakkompagnement, mens der lyttes til Rudi Dutschke på tv, en anarkist læser op af Bakunin i et hjørne af stuen, og samtidig udveksles forskellige dialoger mellem personerne. I et sådant tilfælde har de danske undertekster som en god fader været nødt til at vælge for publikum, hvad der egentlig er en urimelighed over for filmen: dens lydprincip vil spænde et tysk publikum til bristepunktet af irritation og afskære det fra at flyde følelsesmæssigt med på filmen.

I en vis forstand er Fassbinder enig med Bakunin i hans kritik af befalingsinstinktet, men at introducere en person, der i sit væsen og sin handlemåde repræsenterer



Angela Winkler (midten) i *Katharina Blums tabte ære*.

disse tanker, ville være at introducere en ny faderskikkelse i en film, der er anarkistisk vendt mod den fadermagt, som personificerer befalingsinstinktet. Derfor lader Fassbinder Bakunin-eleven høre til de mest håbløst neurotiske i filmen, så vi ingen mulighed har for at lade ham tage de beslutninger, som det er op til hver enkelt af os at tage frem for at lade dem være velforvaret i en filmhelts hænder.

Hvis Fassbinder overhovedet har et identifikationspunkt i *Den tredje generation*, er det barnegråden. Men i modsætning til de fleste andre filmskabere afstår han fra at behandle sit publikum som børn. Han sætter tværtimod en ære i at ir-

ritere, udfordre og forvirre den tilskuer, der er vant til at forlange lige så klare svar af kunsten som barnet af sine forældre. Svarene må publikum finde på eget ansvar, om de skal have gyldighed.

Fassbinder og hans faste udlejningsselskab måtte selv finansiere *Den tredje generation*, idet filmen fik afslag fra både den statslige støtteordning og fra de tv stationer, der normalt altid støttede Fassbinders film. Den er et morbidt hovedværk i hans produktion.

**Kvindefilmene.** Det er som oftest temmelig meningsløst at filme god litteratur: bøger er til for at blive læst, ikke for at bli-

ve filmet. En film baseret på et litterært mesterværk bliver sjældent et filmisk mesterværk, men langt oftere en vulgarisering af romanen til glæde for de skolelærere, der naivt tror, at en dårlig film kan vække elevernes interesse for romanen bag filmen. Fassbinder er nok den instruktør, der mest konsekvent har skabt litteraturfilm, som ikke forræder deres forlæg, men er på niveau med dette, frem for alt hans film efter Theodor Fontanes *Effi Briest* og hans tv-serie efter Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz*. I begge tilfælde formår han respektfuldt at fastholde forlæggenes litterære tonefald og dog skabe film, som er umiskendeligt Fassbinder'ske.

Da Böll udsendte romanen *Katharina Blums tabte ære* (1974), gav han den undertitlen "Wie Gewalt entstehen, und wohin sie führen kann", som utvivlsomt et polemisk svar på den undertitel, Straub gav sin Böll-filmatisering *Ikke forsonet*. "Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht." Böll, der i den tyske offentlighed foragteligt var blevet kaldt "sympatisant", fordi han insisterede på, at loven også gjaldt for terrorister, har i romanen dyb sympati for en retscaffen og pligttopfyldende ung kvinde, der huser og hjælper den terrorist, hun elsker, og som i desperation dræber en journalist ved en *Bild Zeitung*-lignende avis, der har skandaliseret hende på det mest løgnagtige og desuden forårsaget hendes kræftsyge mors død. Vist er der tale om selvtægt, men Katharina er drevet så langt ud, at der ikke er andre muligheder, hvis hun fortsat vil forsvare sin ære.

Böll fik idéen til *Katharina Blums tabte ære*, da *Bild Zeitung* i 1971 dagen efter et bankrøveri med dødeligt udfald forkyndte: "Baader-Meinhof-Bande myrder videre". At beskyldte navngivne personer for mord uden beviser kaldte Böll i en avis-kommentar "fascisme, hetz, løgn, svineri"

med det resultat, at højrepressen anklagede ham for at være medskyldig, og politiet stormede hans sommerhus for at undersøge, om han skjulte terrorister.

RAF gengældte ikke Bölls insisteren på, at også de har krav på, at retssamfundets principper overholdes. I en støtteerklæring til dommer Drenkmanns mordere skrev RAF foragteligt om Böll og andre sympatisanter, at "for Böll'erne vejer en skrivebordsforbryders død tungere end en revolutionærs. Hvad har Böll egentlig ment med sin Katharina Blum, om ikke, at nedskydningen af en repræsentant for det herskende voldsapparat er moralsk retfærdig."

Handler *Katharina Blums tabte ære* om store lidenskaber, har Böll til gengæld skrevet den i et lidenskabsløst og snørklet kancellisprog, der er begrundet i, at hovedkilderne til stoffet er anklageren og forsvarsadvokaten samt politiets forhørsrapporter. Volker Schlöndorff og Margarethe von Trotta har gjort det modsatte i deres film over bogen, *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1975, *Katharina Blums tabte ære*). Schlöndorff har gennem hele sin karriere udviklet et særligt talent for at snylte på store romaner fra Günter Grass' *Bliktrommen* (1979) til Max Frischs *Homo Faber* (1992), som han reducerer til noget der ligner, hvad det amerikanske tegneserie-hit *Illustrerede Klassikere* siden 1954 havde gjort ved verdenslitteraturen. *Katharina Blums tabte ære* forvandler han og von Trotta til en Hollywood'sk actionfilm, der nok rummer en effektiv social indignation af samme art, som man kan møde hos Sydney Pollack og Alan Pakula, men som er helt uden Bölls stilistiske rafinement. I den sammenhæng er det typisk, at der faktisk blev lavet en amerikansk remake af filmen, Simon Langtons *The Lost Honor of Kathryn Beck* (1984), en

konventionel tv-film med Kris Kristoffer-son som terrorist.

Margarethe von Trotta begyndte som skuespiller i Fassbinders tidligste film 1969-70 og medvirkede desuden som skuespiller og siden som medforfatter og medinstruktør til en lang række af sin mand Volker Schlöndorffs film op gennem 70'erne. Derefter instruerede hun en række film, der fastholder en kvindevinkel på terrorismen.

Hun debuterede med *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (1978, *Christa Klages' anden opvågning*), som uden direkte at handle om terrorismen dog kaster et let idealistisk lys over den. Pædagogen Christa Klages foretager en kriminel handling, der tydeligere end de egentlige terroristers tjener almenvællets bedste: hun begår væbnet bankrøveri for med de stjålne penge at redde den børnehaven, hun selv har været med til at opbygge, og hvor hendes datter går. Børnehaven trues med lukning på grund af manglende offentlig støtte, og Christa beslutter at hente penge, hvor de nu en gang findes.

Problemet er at overdrage de stjålne penge til børnehaven, så de kan bruges legalt. De ansatte nægter at modtage dem og kritiserer Christas "individualistiske" aktion. Træt af Tyskland stikker hun af til Portugal, hvor hun arbejder nogen tid i et kollektiv, men da de her erfarer om hendes fortid, må hun atter bryde op. Tilbage i Tyskland arresteres Christa og konfronteres med en ung pige, der så hende i banken. Pigen lever et ensomt liv foran tv-apparatet og har i nogen tid undersøgt, hvilket liv Christa lever, og hvorfor hun mon har gjort noget, der ville ligge hende selv fjært. Ved konfrontationen frikender den unge pige Christa i sympati for hendes aktion.

*Christa Klages' anden opvågning* lægger

sig politisk og æstetisk op ad den linie, Fassbinder introducerede med *Otte timer er ikke hele dagen*, både hvad angår den let folkekomedieagtige tone og den politiske holdning: folk må tage sagerne i deres egne hænder og finde utraditionelle løsninger på de problemer, der er ved at kvæle dem. Og nok handler Christa Klages forkert, fordi hun ikke tænker sig godt nok om, men selv en forkert handling kan få andre til at tænke på nye måder.

Filmen er inspireret af en af Margarethe von Trottas bekendte, der sad fem år i fængsel for en lignende handling, og som von Trotta kalder "et af de elskeligste mennesker, jeg kender". Von Trotta mener i øvrigt - med en snært af den lidt kvindechauvinistiske holdning, der ofte karakteriserede rødstrømpebevægelsen - at kvinder generelt har ædlere motiver for deres lovovertrædelser end mænd:

Man kan i aviserne fra de senere år stadig oftere læse, at kvinder er blevet forbrydere. Tidligere var det næsten udelukkende mænd. Vi har undersøgt, ud fra hvilke motiver kvinderne har handlet og har fastslået, at kvinder for det meste begår disse handlinger, fordi de vil hjælpe andre. Mænd derimod vil for det meste skaffe penge til sig selv.

Med *Die Bleierne Zeit* (1981, *De tyske søstre*) laver von Trotta en film, som tydeligt er modelleret over Gudrun Ensslins skæbne, skønt hun her hedder Marianne Klein. Titlen associerer til det italienske begreb for terroristperioden, den blytunge tid. Det er lidt forvirrende, at filmen på dansk kom til at hedde *De tyske søstre*, for Margarethe von Trottas foregående film hed netop *Schwestern* (1979, *Søstre*).

Vi følger Marianne Klein fra hendes søsters point of view. Søsteren forsøger at forstå og hjælpe den fængslede terrorist, hvilket mislykkes. Men filmen rummer to interessante pointer. Den ene ligger i en



række flashbacks til søstrenes kristne og strengt puritanske barndomshjem. Faderen er præst, og Marianne, der siden bliver terrorist, er faderens kæledægge. De har et meget tæt forhold på grænsen til det incestuøse, mens den søster, der er filmens snusfornuftige venstreorienterede point of view, gør voldsomt oprør mod faderen i sin pubertet. Der ligger her en forståelse af terrorismen som et forsinket og derfor fuldstændig overdimensioneret opgør med den autoritære fader. Det er et opgør, der forstærkes af, at forældregenerationen var nazistisk, - hvilket understreges af et i øvrigt lidt uformidlet klip af de

forfærdende dokumentariske optagelser fra kz-lejrene, der indgår i Alain Resnais' *Nuit et brouillard* (1955, *Nat og tåge*).

Skønt hovedpersonen er modelleret over Gudrun Ensslin, er Ensslins historie efter alt at dømme en anden og måske endnu mere interessant. Hun så næppe sit politiske virke som et opgør med barndomshjemmets kristendom, men som en videreførelse af den! Hun var som teenager medlem af Evangelische Mädchenwerk, hvor hun ledede bibelarbejdet, og der er bestemt Kristus-agtige elementer i den martyrrolle, hun siden påtog sig som fredløs oprører mod den etablerede orden

I Margarethe von Trottas *De tyske søstre* ses Barbara Sukowa (t.v.) som den fængslede terrorist



og mod de falske fædre.

Denne pointe har von Trotta ikke med i filmen. Hun har derimod en anden vigtig pointe, som har med den kommende generation at gøre. Mens Mariannes autoritære fader svigtede hende ved et anmassende, overkærligt nærvær i puberteten, svigter Marianne og hendes kæreste deres søn ved at være fundamentalt fraværende. Hendes kæreste magter ikke at tage sig af deres søn, da Marianne er gået under jorden, og han begår selvmord. Siden dør Marianne i fængslet, men søsteren tror ikke på den officielle forklaring om selvmord og mener, hun blev myrdet. Drengen er overladt til sig selv på en kostskole, og her bliver han terroriseret af de andre elever, da de finder ud af, at hans mor er terrorist. Han isolerer sig i en jordhule ude i skoven, men en dag smider en af eleverne en benzinbombe ind i hulen, og han bliver frygteligt forbrændt.

Ifølge Bibelen, der spillede så vigtig en rolle under Mariannes opvækst, nedarves forældrenes synder som bekendt i syv led. Men hvad der i kristendommen er en irrationel psykisk skæbne, får i psykoanalysen en mere rationel og jordnær opfattelse via Freuds begreb om det fortrængtes tilbagevenden: de kræfter, man ikke forstår at forholde sig rationelt til eller foretage et bevidst opgør med, vil vende tilbage som en ubevidst gentagelsestvang, hvor man mindst venter det.

Mens RAF i Tyskland jo bl.a. henrettede repræsentanter for retssystemet, blev italienske dommere likvideret af terrorgrupper fra det yderste højre, fordi dommerne var i færd med at optrælle mafiaens forbindelser til det politiske establishment. Dette er temaet i von Trottas *Il lungo silenzio* (1993, *Dommerens hustru*) med manuskript af Felice Laudadio, der var leder af skiftende filmfestivaler, og som von

Trotta i nogle år boede sammen med i Italien.

Det er en lumsk kedelig film, til trods for at von Trotta låner Alfred Hitchcocks nervepirrende greb fra *Psycho* (1960). Hver gang publikum har udset sig en identificeringsfigur i filmen, bliver den pågældende myrdet. To dommere, der er på sporet af højreterrorismens kilder, myrdes, det samme bliver den enes hustru, da hun kommer på sporet af noget. Men hvor effekten hos Hitchcock virker chokerende, er man jævnt hen ligeglad med von Trottas personer – hvilket endnu engang understreger, at hvad der på manuskriptplanet måske tager sig effektivt og thrilleragtigt ud, reduceres til en ligegyldig effekt, hvis ikke personerne får liv. Hos von Trotta bliver alt til klichéer, og filmen slutter med det velkendte mantra, at nu må kvinder altså også begynde at tale sammen og engagere sig politisk.

Filmene er mere velmenende end vellykket, og specielt von Trottas kække og let sukrede personinstruktion kan godt fremkalde allergi-reaktioner. Skuespillerne formulerer sig med en overtydelighed som i et gammelt dansk tv-teaterstykke, og deres sprog er fyldt med kvindeklichéer fra 70'ernes kvindebevægelse, der jo også var leveringsdygtig i rigt mål. Men frem for at afsløre klichéerne tager von Trotta dem ukritisk for pålydende.

**Post-terrorismen.** Den post-terroristiske æra indledes med *Die Terroristen!* (1992) af Philip Gröning (født 1959). Den indledes med Murens fald og knytter an til både Godards *Kineserinden* og Fassbinders *Den tredje generation*, samtidig med at den definitivt placerer sig et andet sted. Terroristerne må allerede i filmens titel have et udråbstegn efter sig i mangel på egentlig politisk motivering: de er overve-

jende interesseret i at komme i avisen og blive berømte. Som i *Kineserinden* indligger de sig i en lejlighed, hvor de gør gymnastik, udtænker slogans og forbereder en aktion. Deres offer er ministerpræsident Helmut Kohl, men deres grundelse er aldeles upolitisk: ”Den tykkes hjerte har længe tilhørt folket. Nu skænker vi folket hans krop.” De kan imidlertid ikke få bomben til at eksplodere, og i frustration skyder de i stedet deres husvært, da han forlanger penge for deres ødelæggelse af hans lejlighed. Derpå eksploderer bomben alligevel, og i pressen udlægges denne tilfældige aktion som en protest mod genforeningen af Tyskland. Terrorgruppen køber begejstret alle aviserne, - og går ind i en fotoboks og fotograferer sig selv, så de kan klæbe deres portrætter op på de plakater, hvor de rigtige terrorister er efterlyst.

*Die Terroristen!* er fotograferet håndholdt og henslængt af dogme-fotografen Anthony Dod Mantle i en stil, som glimrende matcher terroristernes fundamentale nihilisme. Det er en skræmmende film om en ny generation, der udtænker meningsløse slogans som ”RAF’s fejl er, at de bevarede deres vrede så længe, at folk ikke mere forstod dem” og ”Vi er den kommende tavsheds hævn”.

I 70’erne blev den politiske terminologi til stadighed trukket ud i retning af sort snak, men rummede dog fortsat et betydningsindhold, som gav mening. Nu tales der kun sort. Det hænger sammen med, at hvor 70’er-terroristerne endnu befandt sig inden for en ødipal problematik og i egen selvforståelse foretog et opgør med den nazistiske fadergeneration, så tilhører Grönings terrorister den narcissistiske generation, der psykoanalytisk set stikker fast i præ-ødipale problemstillinger, og som derfor ikke er i stand til at nå frem til

politiske handlinger, der rummer et skin af mening. Hvor RAF-generationen var neurotisk (”Nå, har du endelig fundet en far?”), er Grönning-generationen psykotisk og dens slogans kan minde om den Jacques Lacan, der har formuleret sentenser som: ”Kærlighed er at give, hvad man ikke har, til en, der ikke har bedt om at få det.”

I 90’erne skabte tyske instruktører fortsat film, som udsprang af RAF-scenen, men med hovedvægten på terroristernes tilværelse efter, at de havde opgivet deres aktioner. Volker Schlöndorffs *Die Stille nach dem Schuss* (1999, *Stilheden efter skuddene*) hører til de mere problematiske, skønt den udmærkedes med en sølvbjørn på Berlin-festivalen og med Den Blå Engel som årets bedste europæiske film. Det er tidstypisk at give disse priser til en underholdningsfilm, der er filmet, som om Rejseholdet har forvirret sig ind i et terroristmiljø.

En kvindelig terrorist på flugt skyder en politibetjent og undslipper til DDR. Her hjælper Stasi hende til en ny identitet på betingelse af, at hun bryder med sine gruppefæller og opgiver den væbnede kamp. Hun bliver fabriksarbejder og siden leder af en ferielejr for børn, finder sig en ny kæreste, bliver gravid og indretter sig på et nyt og mere simpelt liv i den tyske arbejder- og bonderepublik, hvis teoretiske målsætning hun identificerer sig med. Men da muren falder, må hun genoptage flugten - og hun skydes ned som jaget vildt ved en vejafspærring.

Filmen er fortalt så pænt og konventionelt, at den alene derved forråder sin problematik, som ikke lader sig formidle som en glat ugebladshistorie. Disse sprængte identiteter kræver netop en så knudret og knarvorn fortælleform som den, Fassbinder bruger i *Den tredje generation* for at



Bibiana Beglau i *Stilheden efter skuddene* som terroristen Rita, her som livredder. Th. Alexander Beyer.

blive formidlet troværdigt.

*Stilheden efter skuddene* er løseligt baseret på Inge Vietts skæbne. Hun er født 1944 og tilhører den "forældreløse generation", idet hun som 2-årig blev fjernet fra sin mor og anbragt på et børnehjem. Som 6-årig kom hun i familiepleje, men flygtede herfra, da hun var 15 og ernærede sig bl.a. som stripper i Hamburgs St. Pauli-kvarter. I 1968 kom hun til Berlin og engagerede sig i de antikapitalistiske demonstrationer, i 1972 sluttede hun sig til 2. Juni-bevægelsen og deltog i bortførelsen af Peter Lorenz. Derefter blev hun medlem af RAF, og da hun i 1981 blev forfulgt af en færdselsbetjent i Paris, skød og sårede hun ham. Hun undslap til DDR, og her levede hun fredeligt, indtil hun efter mu-

rens fald blev arresteret i 1990 og idømt 13 års fængsel. I fængslet blev hun opsøgt af Schlöndorffs manuskriptforfatter Wolfgang Kohlhaase, som arbejdede på et manuskript om de RAF-medlemmer, der havde fået husly i DDR. Da hun samtidig skrev sin selvbiografi, *Nie war ich furchtlos*, forsøgte Schlöndorff at købe filmrettighederne til den, men hun afslog. Alligevel brugte Schlöndorff uden tilladelse elementer fra hendes bog til *Stilheden efter skuddene*, som Inge Viett tog stærkt afstand fra. Hendes kritik af filmen er yderst præcis:

Personer, som skal sige publikum noget, må man fremstille i deres udviklingsproces, for at formidle deres udsagn troværdigt. Det savner jeg næsten fuldstændigt i filmen. Personerne

er alle meget overfladiske. Man fornemmer, at det er gode skuespillere, men de forstår ikke, hvad de siger, fordi de overhovedet ikke kender processerne bag deres udsagn. Volker Schlöndorff har fra starten givet afkald på at fremstille den samfundsmæssige kontekst.

Inge Viett har dog heller ikke grund til at være synderligt tilfreds med den dokumentarfilm, som Kristina Konrad lavede om hende, *Grosse Freiheit, Kleine Freiheit* (2000). Filmen er et dobbeltportræt af Viett og et medlem af Uruguays byguerilla Tupamaros, men der kommer ikke meget ud af denne anstrengte parallel mellem en kvinde, der bekæmpede et militærdiktatur, og en, der bekæmpede et vestligt demokrati. Efter en halv snes år i fængsel ligner den tidligere terrorist en almindelig tysk Hausfrau, og enten har hun intet af interesse at sige om sin fortid, eller også får hun ikke mulighed for at sige det.

En anden yngre instruktør, Christian Petzold (født 1960), kaster derimod et originalt blik på den post-terroristiske scene med *Die Innere Sicherheit* (2000), der med rette fik prisen som årets bedste tyske film. Petzold (født 1960) har skrevet manuskriptet sammen med Haroun Farocki, der som Holger Meins' ven på filmskolen i Berlin var tæt på den første terroristgeneration. Filmen er et lille, stramt fortalt mesterværk om et ægtepar, der har levet under jorden i 15 år sammen med deres datter, som nu er teenager. Hun har aldrig haft mulighed for at leve et normalt liv, har aldrig gået i skole og har aldrig haft kammerater. Hun er splittet mellem sin solidaritet med forældrene og sin længsel efter at møde andre unge. Forældrene har opfostret, hvad der uundgåeligt må blive den ufrivillige årsag til deres undergang.

Petzold giver sig ikke af med forklaringer. Vi ved intet om personernes fortid, men iagttager dem i en nutid, hvor de

som spøgelse er udelukket fra enhver menneskelig kontakt. Filmen er fortalt fra datterens synsvinkel og begynder i Portugal, hvor hun forelsker sig i en jævnaldrende dreng. Han forstår ikke, hvorfor hun pludselig må bryde op uden at kunne fortælle ham, hvor hun skal hen. Ved et tilfælde mødes de igen i Tyskland, men her fortsætter hun med uforståeligt at vise både tiltrækning og afstand. Til sidst betror hun sig til ham i en scene, som er baseret på den ikke uvæsentlige pointe, at han er en af de forældreløse, som RAF opfattede som potentielle revolutionære. Nu reagerer han ved - formentlig for deres fælles fremtids skyld - at ringe til politiet.

Som i von Trotts *Die bleierne Zeit* ser pigen også Alain Resnais' *Nat og tåge* med den manende slutreplik: "Hvem advarer os, når de nye bøddler kommer. Har de mon virkelig et andet ansigt end os?" I von Trotts film var det nærliggende at opfatte replikken som en henvisning til den generation, der støttede USA's massakrer i Vietnam; nu er det mere nærliggende at opfatte den som en henvisning til RAF.

Slutningen er grum: da pigen atter er på flugt med sine forældre, indhentes de af tre mørkelagte biler: den ene blænder dem, de to andre tvinger dem i grøften; forældrene omkommer, mens pigen overlever. Denne statslige terroraktion forklares ikke, men lægger sig i forlængelse af adskillige terroristdrab, der også tager sig ud som attentater, hvad enten de blev foretaget af en ophidset og hævngherrig politibetjent eller som i dette tilfælde måske beordredes af den stat, der for hver tilfangetagen RAF'er frygtede et blodigt befrielsesforsøg. Irmgard Möller anfører i interviewbogen *RAF – Das war für uns Befreiung*, at der i 1977 tilsyneladende forelå en ordre til politiet om at skyde for at

dræbe, og anfører, at mindst to RAF-medlemmer blev myrdet under anholdelse, uden at de havde mulighed for at gribe til våben.

Christopher Roth (f. 1965) har med sin spillefilmdebut *Baader* (2002) lavet den absolut ringeste af alle terroristfilm. Roth, der har over 100 reklamefilm bag sig, har skabt en film, der hverken har hoved eller hale, fordi han åbenbart ikke kan finde ud af, hvad han denne gang skal gøre reklame for, men heller ikke kan løfte den ud af reklamefilmens golde univers. Den er så upolitisk, at den kunne være lavet af en af Philip Grönings "terrorister!", og dertil er den fuld af billige, meningsløse effekter, hvoraf den mest groteske er gemt til sidst:

Andreas Baader har søgt skjul i en garage, hvor han omringes af politi. Han kommer ud, tilsyneladende for at overgive sig. Men han har gemt et par pistoler bag ryggen. Så rammes han af politiets kugler. Politichefen, der under jagten på Baader har fået en vis sympati for ham, springer frem og tager hans afsjælede legeme i sine arme, mens han skuer mod himlen.

I betragtning af hvor gode kår historieforfalskningen i Tyskland havde op gennem det 20. århundrede, kan man undre sig over, at en filminstruktør i den yngste generation fortsat bidrager til den almindelige fordummelse ved at forfalske sit

lands nyere historie i stedet for at blive klogere i forsøget på at forstå den.

Skønt der er lavet mange tyske film om Baader-Meinhof-gruppen, er det ikke i filmene, at man får det samlede indblik over RAF-perioden. Det får man derimod i Stefan Austs fremragende bog *Der Baader-Meinhof Komplex*. Aust var kollega til Ulrike Meinhof på *konkret* og deltog selv i en illegal, væbnet aktion, men af mere humanistisk art end terroristernes: da Meinhof var gået under jorden og planlagde at lade sine børn opdrage hos PFLP i Palæstina, var han med til at hente dem i deres sicilianske skjul og bringe dem tilbage til deres far, *konkret* redaktøren Röhl.

Af de tyske spillefilm om terrorismen er det egentlig kun Fassbinders, der fanger tidsånden. Og han overholdt sin målsætning om ikke at lave film om Baader-Meinhof-gruppen, fordi han betragtede nogle af dens medlemmer som sine venner trods sin fundamentale uenighed med dem. De to hovedværker om den tyske terrorisme er *Mutter Küsters' himmelfart* og *Den tredje generation*, som handler om de yngre generationer af terrorister. Fassbinder deler deres desperation, men er uenig med deres konklusioner. På plakaten til *Den tredje generation* skrev han: "Jeg kaster ikke bomber, jeg laver film."

### Litteratur

- Aust, Stefan (1998). *Der Baader-Meinhof Komplex*. Goldman Spiegel Buch
- Baer, Harry (1982). *Schlafen kann ich, wenn ich tot bin. Das atemlose Leben des Rainer Werner Fassbinder*. Kiepenheuer & Witsch
- Becker, Jill (1978). *Hitlers Børn*. Bogan
- Braad Thomsen, Christian (1988). *De uforsønlige*. Amadeus
- Braad Thomsen: Christian (1991). *Fassbinder. Hans liv og film*. Gyldendal
- Braad Thomsen, Christian (1994). *Kameraet som pen*. Gyldendal
- Böll, Heinrich (1960). *Billard klokken halv ti*. Grafisk Forlag
- Böll, Heinrich (1974/75). *Katharina Blums tabte ære*. Gyldendal
- Freud, Sigmund (1912/1983). *Totem og tabu*. Hans Reitzels Forlag
- Kleist, Heinrich von (2003). *Samlede fortællinger*. Gyldendal
- Lewandowski, Rainer (1981). *Die Filme von Volker Schlöndorff*. Olms Presse
- Meinhof, Ulrike Marie (1971). *Bambule*. Verlag Klaus Wagenbach
- Ratschewa, Maria (1985). *Margarethe von Trotta*. Kulturreferat der Landeshauptstadt München
- Schäfer, Annette (2001). *Ein Gespräch mit Andres Veiel*. [www.black-box-brd.de](http://www.black-box-brd.de)
- Sobolla, Bernd (2000). *Es gab einen gemeinsamen Boden. Ein Gespräch mit Inge Viett*. Freitag 38. [www.freitag.de](http://www.freitag.de)
- Tolmein, Oliver (2002). *RAF – das war für uns Befreiung. Ein Gespräch mit Irmgard Möller*. Konkret Litteratur Verlag