

## Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst

Ellen Blumenstein

„Im Kunstsystem können extreme, utopische, sogar moralisch inakzeptable Positionen ihre Repräsentation finden. Die RAF-Ausstellung entspringt der Haltung, die wir von der Kunst in der Moderne erwarten. Wenn die Kunst diese Haltung aufgibt, verliert sie ihre gesellschaftliche Funktion.“

Boris Groys, in der *Süddeutschen Zeitung* vom 28. Juli 2003

Kunst repräsentiert Meinungen, Haltungen, reflektiert Ereignisse und Zusammenhänge, das ist ihre gesellschaftliche Funktion. Trotz dieses Wissens – denn an die Möglichkeit einer objektiv darstellbaren historischen Realität wird ohnehin längst nicht mehr geglaubt – besteht offenbar eine Angst vor Bildern. Angst vor denen, die über die Medien in unser Gedächtnis eingegraben wurden, aber besonders vor denen, die mit den Mitteln der Kunst vielleicht ein neues oder ein weiterentwickeltes Bild auf die siebziger Jahre werfen und dieses deuten. Dabei ist es gerade angesichts der bisher mangelnden Historisierung der jüngsten Geschichte der Bundesrepublik hilfreich und wichtig, diesen leeren Raum von Fantasien und Theorien mit Reflexionen zu füllen. Kunst kommentiert die gesellschaftlichen Zustände und nähert sich seismographisch auch dem unbewältigten Potenzial bundesdeutschen Terrors. Das tut sie mit Mitteln, die sich von der Abstumpfung und Spektakularisierung durch die massenmedialen Bilder zu unterscheiden suchen.

Grundannahme dabei sollte sein, dass die Kunst ein eigener Diskurs ist, der neben anderen Diskursen wie beispielsweise der (zeit)historischen Forschung, der Soziologie oder der Psychoanalyse besteht. Mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln trifft die Kunst Aussagen. Gemeinsamkeiten mit anderen Diskursen bestehen in dem Wunsch danach, dem undifferenzierten Freund-Feind Schema der Medien und den sich gegenüberstehenden gesellschaftlichen Gruppen etwas entgegenzusetzen, das einen privateren, persönlicheren Blick ermöglicht und starre Interpretationsmuster aufbricht.

Diese Aussagen sind, wie jede andere Form der Geschichtsschreibung auch, fiktional: Sie sind zu verschiedenen Zeiten und Orten entstanden und unter immer anderen subjektiven und objektiven Bedingungen.<sup>1</sup> In diesem Sinne stellen die KW eine Ausstellung zusammen, weil sie alle eines gemeinsam haben, nämlich einen Beitrag dazu zu leisten, diese „Geschichte“ zu verstehen und zu verarbeiten.

Einige Faktoren sollen hier erläutert werden, um den Umgang von Künstlern mit der Thematik aus einem kunstimmanenten Diskurs heraus zu analysieren. Von den gesellschaftlichen und politischen Veränderungen seit den späten sechziger Jahren werden auch künstlerische Tendenzen und Auseinandersetzungen (insbesondere in der Konzeptkunst) beeinflusst. Möglichkeiten der künstlerischen Aufarbeitung gesellschaftlicher Traumata rücken hier in den Mittelpunkt. Zugleich werden die Medien Ende der sechziger Jahre zur bestimmenden Form der Wahrnehmung von Realität. Auf diese Präsenz geht die Kunst ebenfalls ein. Vor diesem Hintergrund sollten auch die Arbeiten in der Ausstellung betrachtet werden.

Nicht nur auf gesellschaftlicher, sondern im Besonderen auch auf künstlerischer Ebene waren die späten sechziger und die frühen siebziger Jahre eine Zeit der Veränderungen. Der Begriff „Konzeptkunst“ charakterisiert und kategorisiert diejenige kunsthistorische Zeitspanne, die mit den sozialen und kulturellen Umbrüchen von 1968, dem Vietnamkrieg und den unterschiedlichen Kämpfen um Gleichberechtigung und Bürgerrechte einherging.

Konzeptkunst war der Einbruch des Politischen in die Kunst. Mehr als ein neuer Stil war sie eine Absage an die Selbstbezüglichkeit und Unreflektiertheit der Kunst. Dies manifestierte sich genauso in Performance Kunst, Installationen und ortsspezifischen Arbeiten. Die Theorie wurde als Praxis mit einem entschieden politischen und sozialen Anliegen erweitert. Bezüge zu Marxismus, Lacanianischer Psychoanalyse, Barthesianischer Semiotik, Strukturalismus und zu Marshall McLuhan wurden genutzt, um idealistische kulturelle Paradigmen zu entwerfen. Die Künstler beschäftigten sich nicht mit dem Kunstsystem, sondern mit ideologischen Feindbildern, seien es Konrad Adenauer, Richard Nixon oder multinationalen Konzernen wie Coca-Cola<sup>2</sup> – so wie politische Aktivisten auch.

In Deutschland waren Performances, Happenings, Aktionen und Konzeptkunst zunächst Teil des Widerstandes gegen die überkommenen Strukturen. Die Gruppe Spur als deutscher Ableger der Situationistischen Internationalen, die Subversive Aktion, die umherstreifenden Haschrebellen und auch die Kommune 1 lebten die Verbindung von politischem Engagement und künstlerischen Ausdrucksmitteln aus.

Die Warenhausbrandstiftung von Gudrun Ensslin, Andreas Baader, Horst Söhnlein und Thorwald Proll war ein Ergebnis der Diskussion um die symbolische Bedeutung der Brandstiftung als Ausdruck des Protestes in surrealistischer Nachfolge und stand damit „vermittels der Nähe zur K1 in einer in die Zeit vor den Ersten Weltkrieg zurückreichenden kulturrevolutionären Tradition.“<sup>3</sup>

Mit der Radikalisierung der Studenten und der Gründung der RAF mit ihrem Imperativ der Aktion entmischte sich in Deutschland das Feld von Politik und Kunst aber zunehmend, künstlerisches Engagement als politisches Engagement wurde immer unmöglicher. Man musste sich entscheiden: entweder künstlerische Ausdrucksmittel oder politische. Das hatte zur Folge, dass die Künstler sich mit der Definition und den möglichen Inhalten politisch engagierter Kunst auseinandersetzen mussten.

„Politische Kunst“ ist ein stetig wiederkehrendes Gespenst der Moderne. Schon die DADAisten und/oder Surrealisten mussten sich der Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik und dessen Darstellbarkeit stellen. Die Bezeichnung „politische Kunst“ konfrontiert die Felder Kunst und Politik und scheint ihnen dabei eine Trennschärfe zu verleihen, die sie vorher nicht besaßen. Sie verlangt eine genaue Abgrenzung dessen, was Kunst ist und was politische Aussage. Doch dieses Verlangen führt in die Irre. Es geht vielmehr darum, welche Haltung ein Künstler in seiner Arbeit einnimmt und welche Rolle er damit für eine gesamtgesellschaftliche Auseinandersetzung spielen kann und will. Wenn die Kunst diese Haltung aufgibt, verliert sie ihre soziale Bedeutung. Denn die Kunst übernimmt in einer Gesellschaft häufig die Vorreiterrolle bei der Verarbeitung gesamtgesellschaftlicher Traumata. Die naheliegendste Form dieser (politisch/kritisch engagierten) Kunst ist die des Aufzeigens dieser Traumata, derer sich die Gesellschaft oft nicht einmal bewusst ist. Dabei geht es explizit nicht darum, mit Hilfe der Kunst Zeitgeschichte aufzuarbeiten oder die Kunst in einen politischen Kontext zu stellen. Sondern es geht darum, dass der Künstler sich eines Ereignisses oder eines Themas annimmt, von dessen Bedeutung (für sich selbst und die Öffentlichkeit) er überzeugt ist, es filtert und transformiert in ein Kunstwerk, das dem Betrachter eigene und neue Möglichkeiten der individuellen Reflexion eröffnet. Das gilt für alle in unserer Ausstellung vorgestellten Künstler.

Die Rote Armee Fraktion (RAF) ist durch die Angst, die sie für große Teile der Bevölkerung ausgelöst hat und die Opfer, die sie gefordert hat, eines der prägenden Themen für die Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. Nicht nur das rechtspolitische Klima hat sich grundlegend durch die RAF-Jahre verändert, die Zeit hat die Gesellschaft auch in klare Gruppenzugehörigkeiten gespalten. So ist die RAF über drei Jahrzehnte lang eine Gruppe gewesen, die die Gesellschaft in vielen Bereichen immer wieder dazu gezwungen hat, sich ihrer Positionierung zu vergewissern, diese gegebenenfalls auch in Frage zu stellen. Darüber hinaus fungiert die RAF als Stellvertreter/Symbol sowohl für eine gescheiterte Kritik am Nachkriegsdeutschland als auch für eine staatliche Überreaktion auf diese Bedrohung.

Die Auseinandersetzung um die RAF hat gesellschaftliche Gräben in unserer Gesellschaft sichtbar gemacht. Die RAF wurde zum Zeichen, mit weiteren Bedeutungsschichten belegbares Symbol. Sie ist damit über ihre reale Existenz hinaus zu einem „abstrakten Realitätszeichen“ (Klaus Theweleit) geworden, das für viele unterschiedliche gesellschaftliche Gruppen als Projektionsfläche für Feindbilder, Idealisierungen, für eine (fehlende) Auseinandersetzung mit der Bundesrepublik der sechziger bis achtziger Jahre steht. Diese Wahrnehmung hat unsere Gesellschaft in den letzten 35 Jahren geprägt. Kein Künstler, der sich mit dem Thema RAF auseinandersetzt, kann das ignorieren.

Eine besondere Rolle für die Wirkungskraft des „abstrakten Realitätszeichens“ RAF spielen die Medien. Um dieser Bedeutung gerecht zu werden, wird die Ausstellung auf die prägende Bildmacht sowohl von Printmedien wie *Bildzeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Spiegel* und *Stern* als auch von Fernsehberichterstattung in *Tagesschau* und *heute journal* Bezug nehmen. Mittels einer Zeitleiste, die sich auf die erste Generation der RAF, die Jahre 1970–1977 konzentriert, und darüber hinaus die Ereignisse vom 2. Juni 1967 bis hin zum 20. April 1998 einbezieht, vermittelt die Ausstellung zum einen den Verlauf der Ereignisse, aber auch deren Wirkung auf das gesamtgesellschaftliche Umfeld.

Die mediale Verarbeitung des Themenkomplexes RAF hat die Öffentlichkeit und die öffentliche Debatte und Wahrnehmung Jahrzehnte lang bestimmt. Dabei spielt der Bedeutungswandel der Medien seit Ende der sechziger Jahre eine wichtige Rolle. Die Medien machten in dieser Zeit erstmals international bedeutsame Ereignisse für

den Einzelnen erlebbar (der Vietnamkrieg war der erste weltweit in den Medien live übertragene Krieg; der große internationale Widerstand gegen den Krieg und die große Solidarisierungswelle hat hier eine ihrer Ursachen). Die Protagonisten der Studentenbewegung waren unter den Ersten, die sich die Möglichkeiten der Medien selbst zunutze machten (siehe auch die amerikanischen Sit-Ins, Go-Ins, Teach-Ins oder die Kommune 1 in Deutschland). Diese Erfahrungen machte sich auch die RAF zunutze. Einer der Gründe für ihre breite Präsenz in der Öffentlichkeit hängt sicherlich mit ihrer Rezeption und ihrer Selbstdarstellung in den Medien zusammen. Die Massenmedien haben für die RAF eine Schlüsselfunktion inne gehabt, da sie über die Öffentlichkeit eine Bedeutung und Reichweite erzielen konnten, die weit über ihre faktische Präsenz hinausging. Das betraf sowohl die Rezeption ihrer Anschläge und Verlautbarungen als auch die Kommunikation via Medien für die eigenen Aktionen.

Das Spiel mit den Medien und die mediale Selbst-Inszenierung der RAF, aber auch die Faszination für ihre ästhetische Wirkungsmacht sind Ausgangspunkt für viele künstlerische Positionen. Diese versuchen aufzuzeigen, wie die mediale Manipulation durch den Terror und durch den staatlichen Anti-Terror funktioniert, wie Technik, Bildwelt und Psychodynamik des Terrors entstehen – ohne ihn damit erklären zu wollen oder zu können. Interessant hierbei ist vor allem die Rolle medialer Bilder als Schauplatz der Auseinandersetzungen, als Katalysatoren und als Kommunikationsmittel.

Vor diesem Hintergrund greifen viele Künstler die Mittel der Medien auf. Video, Fotografie, die Bearbeitung von vorhandenen Materialien oder auch live-Aktionen, die mit Hilfe neuer Medien festgehalten werden können, werden zu neuen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Die Medien nehmen eine Schlüsselfunktion für inhaltliche Ansätze wie für formales Vorgehen von Künstlern hinsichtlich dieser Thematik ein.

Die künstlerischen Arbeiten in dieser Ausstellung können mit Blick auf diese verschiedenen Perspektiven gesehen werden, ohne diese als feste Kategorien zu betrachten. Für die Suche nach möglichen Zuordnungen sind vielmehr Faktoren wie Generation und Staatszugehörigkeit hilfreich. Was banal klingen mag, ist es dennoch entscheidend für die kreative Auseinandersetzung: welches Alter hat der Künstler und welcher Nationalität gehört er an? Denn in dieser Hinsicht spielt die

Verschiebung der Wahrnehmung der RAF eine wichtige Rolle. Für diejenigen, die die siebziger Jahre selbst als Erwachsene erlebt haben, sind die Protagonisten, vor allem Andreas Baader und Gudrun Ensslin reale Personen, die auch damals schon in gewisser Hinsicht glamourös und sexy waren und zu denen man eine Haltung entwickeln musste. Man konnte entweder Freund oder Feind sein, man konnte so sein wollen wie sie, oder bekräftigen, niemals so zu werden. Sie waren ein reales Gegenüber, mit dem man sich als Deutscher auseinander setzen musste. Für diejenigen, die spätestens 1977, im „Deutschen Herbst“, noch Kinder waren, die Ereignisse also wahrnehmen, aber keine eigene Haltung entwickeln konnten, ist die Beschäftigung mit der RAF besonders schwierig. Die Personen sind nicht mehr real, es sind keine gemeinsamen Anknüpfungspunkte mehr vorhanden, aber dennoch so präsent, dass man sich noch immer dazu verhalten muss. Auch hier ein entweder oder: entweder noch radikaler sein oder glorifizieren, ignorieren oder negieren. Eine differenzierte, distanzierte Haltung ist erst der Generation möglich, die den „Deutschen Herbst“ nicht mehr bewusst miterlebt hat. Denn jetzt ist die RAF und damit ihre Protagonisten nur noch Symbol/Zeichen, in das man sich selbst hinein imaginieren, deren Rolle man nachspüren kann, ohne sich damit festzulegen und eine politische Haltung einnehmen zu müssen: man darf *Prada-Meinhof* T-Shirts tragen (ob das besonders sinnvoll ist oder nicht) und dabei Gudrun Ensslin oder Andreas Baader „spielen“, sich genauso kleiden, so sexy fühlen. Aber auch, den Ängsten und der Einsamkeit beispielsweise von Ulrike Meinhof in ihrer Zelle nachspüren. Über die politische oder gesellschaftliche Relevanz der RAF nachdenken. Oder sie für reaktionär und uninteressant halten. All das ist möglich geworden.

Noch einmal: je größer die Distanz, desto bessere Voraussetzungen für Einordnung, auch Relativierung, Freiraum für Beurteilung. Diese Freiheit ist für Nicht-Deutsche viel größer. Fremde sind per se nicht auf diese entweder/oder Entscheidung angewiesen, sondern können eine dritte Position einnehmen. Diese Räume werden mit abnehmendem Alter größer. Hier liegt ein möglicher Ansatz für eine Untersuchung von unterschiedlichen Herangehensweisen von Künstlern an diese Thematik. Er ermöglicht einen aufmerksamen, offenen Blick gerade auch auf die jüngeren künstlerischen Positionen. Wir haben für diese Ausstellung versucht, eine grobe thematische und chronologische Verortung vorzunehmen und ein Prinzip anzuwenden, dass den Arbeiten ausreichend Deutungs- und

Wahrnehmungsspielraum lässt und spannende Gegenüberstellungen von einzelnen Arbeiten ermöglicht.

Eine zentrale Arbeit in der Ausstellung ist der Raum *Die Toten* (1998) von Hans-Peter Feldmann. Bezeichnender Weise wurde das Projekt kontrovers diskutiert, als Feldmann es vor sechs Jahren für den Kunstverein Karlsruhe realisierte – durch die Debatte verlor der Verein fast seine öffentliche finanzielle Unterstützung.

Für seine Arbeit hat der Künstler Bilder aller Toten gesammelt, die zwischen 1967 und 1993 im Zusammenhang mit dem bundesdeutschen Terrorismus ums Leben gekommen sind; seien es Täter, Opfer oder auch zufällig in diese Auseinandersetzung hineingezogene Passanten oder Geiseln. Über 90 Tote haben diese annähernd 3 Jahrzehnte hinterlassen. Feldmann dokumentiert diese Toten mit Hilfe bereits veröffentlichter Bilder, die er auf einfachem DinA 3 Papier in schwarzweiß abdruckt. Die Bilder wurden ausnahmslos bereits durch die Medien vereinnahmt und anschließend sofort wieder vergessen. *Die Toten* (1998) ist eine Arbeit, die das Vergessen thematisiert und zugleich die Erinnerung und den Schmerz über den Tod wieder wachruft.

Ohne Unterschied in Prominenz oder Zugehörigkeit entfernt Feldmann inhaltliche Indizien. Auf den Fotokopien sind nur die Bilder selbst, der Name des Toten und der Todestag abgebildet. Es wird auch keine Zuordnung etwa im Sinne einer Unterscheidung von Tätern und Opfern unternommen. Hans-Peter Feldmann macht die Toten wieder sichtbar, die in den Jahren der Kämpfe zwischen der RAF und dem Staat zum großen Teil vergessen worden und im Zwang zu Neuem in den Medien und der Öffentlichkeit bis auf wenige verloren gegangen sind.

Als einer der ersten Künstler übte Joseph Beuys bereits 1972 auf der documenta 5 Ideologiekritik an der RAF kurz nach der Verhaftung der zentralen Mitglieder.

Angeregt durch den Aktionskünstler Thomas Peiter, der als Albrecht Dürer verkleidet Performances vor dem Museum Fridericianum in Kassel veranstaltete, schlug ihm Beuys vor, *Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V* (1972). Die beiden meistgesuchten Terroristen Deutschlands waren für ihn Menschen, denen es galt, Möglichkeiten zurück in die Gesellschaft aufzuzeigen. Damit lag er dem Bemühen Heinrich Bölls gar nicht so fern – nur dass der damit den gesamten Zorn der konservativen Öffentlichkeit auf sich zog.

Beuys kritisiert jedoch viel grundsätzlicher als Böll die ideologisch verengte Haltung der Terroristen und stellt ihr seine Theorie des „Denkens, Fühlens und Wollens“ gegenüber, die drei Teilbereiche menschlicher Energien benennt. Ziel eines jeden könne nur die Zusammenführung dieser drei Bereiche sein; wer das eine zugunsten des anderen vernachlässige oder ausblende, blende einen Teil seiner selbst aus und verschwende die Energie, die er eigentlich für die Gesellschaft hatte nutzbar machen wollen. Indem das Wollen – der aktivistische Teil der Persönlichkeit – für die RAF alleinige Handlungsprämisse geworden war, habe sie sich selbst bereits zum Scheitern verurteilt. Am weitesten fortgeschritten auf seinem Weg des Zusammenführens von Intellekt, Emotion und Aktion war für Beuys im Gegensatz dazu Rudi Dutschke.

Gerhard Richter hat seinen Zyklus *18. Oktober 1977* (1988) fast anderthalb Jahrzehnte später zum ersten Mal ausgestellt. Bei seiner ersten Ausstellung 1989 war der Zyklus der Anstoß, der (wie u.a. das Erscheinen des *Baader-Meinhof-Komplexes* (1985) von Stefan Aust wenige Jahre zuvor) die öffentliche kontroverse Diskussion um die RAF und die Möglichkeiten der Reflexion in der Kunst aufflammern ließ und die Brisanz der Thematik belegte.

Richter thematisiert mit seinen Gemälden, die sich inhaltlich um die Toten in Stammheim gruppieren, Strategien der Instrumentalisierung von Bildern. Der Zyklus handelt vom Scheitern, leistet Trauerarbeit für diesen bisher unverdauten Rest der Geschichte. Er versucht, etwas von diesem „exzeptionellen Unglück“<sup>4</sup> sichtbar zu machen.

Der Fertigstellung des Zyklus ging eine jahrelange Recherche und Auseinandersetzung mit der Thematik voraus. Gerade der Entstehungsprozess des so berühmten Zyklus ist besonders faszinierend, weil Richter lange nach der richtigen Form gesucht hat, mit der Thematik umzugehen. Zwei Gemälde, die ursprünglich dem Zyklus angehören sollten, dann aber von ihm abstrakt übermalt wurden und deren Titel ausschließlich noch auf ihren ursprünglichen Zusammenhang verweisen, zeigen dies. Noch viel früher und deutlicher lässt sich aber die Entwicklung des Zyklus an acht Tafeln des *Atlas* ablesen, die sich ausschließlich mit der RAF beschäftigen. Wie die Recherchematerialien, die heute wie auch der Zyklus dem Museum of Modern Art in New York gehören, belegen, hat Richter jahrelang Text-, vor allem aber Bildmaterial gesammelt. Dabei hat er nicht nur alle Veröffentlichungen durchgesehen, sondern ist auch in die Archive von

Medienhäusern und Institutionen gegangen und hat seltene, aber extrem medienwirksame Aufnahmen gefunden – wie etwa jene Fotografien, die aus den Zellen der toten Mitglieder, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Ulrike Meinhof stammen. Die Ergebnisse sind auf den Tafeln des *Atlas* abzulesen. Nur an dieser einen Stelle seiner Materialsammlung hat Richter bereits Veränderungen an den Vorlagen vorgenommen, der Reflexions- und Transformationsprozess ist schon hier abzulesen. Unschärfe, Detailansichten, Anordnung des Materials – dies alles bildet einen eigenen Werkzusammenhang ab, der die Auseinandersetzung Richters mit den Protagonisten der RAF spiegelt und so bisher auch noch nicht ausgestellt wurde. Richter hatte hier an das Tabu gerührt, die Terroristen als die Opfer ihrer eigenen Ideologien darzustellen. Aus der Rückschau hat sich gezeigt, dass dieser Mut und diese klare Haltung dazu beigetragen haben (selbst natürlich auch davon beeinflusst waren), die Möglichkeiten des Sprechens über dieses Kapitel unserer jüngsten Geschichte zu erweitern.

Ein Künstler wie K.R.H. Sonderborg ( geboren 1923) hat selbst das Dritte Reich als dessen Opfer miterlebt – er war mehrere Jahre lang in einem Lager interniert. In seiner Arbeit *Pulver an der Hand – Blut an der Wand* (1983), setzt er sich mit dem Tod der Terroristen und insbesondere von Andreas Baader im Stuttgarter Hochsicherheitsgefängnis Stammheim auseinander. Aus einer im *Spiegel* veröffentlichten Fotografie isoliert er das eigentlich nebensächliche Detail einer Decke und einer Bodenleiste und abstrahiert es zu einem unkenntlichen Zeichen. Damit kommentiert er die Umstände des Selbstmordes und stellt Fragen nach den Ursachen.

Obwohl wesentlich jünger, hat die deutsche Vergangenheit auch für Lutz Dammbeck immer eine wichtige Rolle gespielt. In seinem Herakles-Zyklus arbeitet er sich an der deutschen Vergangenheit ab, die für ihn eine besondere Rolle auf der Suche nach seiner „deutschen“ Identität spielt, da er in beiden deutschen Staaten gelebt hat und sich keinem von beiden richtig zugehörig fühlt. Anhand einer Recherche über den Bildhauer Arno Breker, der sich von den Nazis hatte vereinnahmen lassen, begibt sich Dammbeck in die Tiefen der deutschen Vergangenheit vor der Existenz zweier deutscher Staaten und sucht nach Spuren in beider Gegenwart. *Nibelungen* (1986 –

1988) ist der Titel der drei Fotocollagen und des dazugehörigen Devotionalienschranks, der den Fundus der Arbeit mit Recherche- und Archivmaterialien beherbergt. Die Collagen setzen sich zusammen aus fragmentierten Fotografien von Gudrun Ensslin und Andreas Baader. In einer Collage ist die rechte Gesichtshälfte von Gudrun Ensslin erkennbar. Das Bild erinnert an ein grob gerastertes Fahndungsfoto. Die linke Gesichtshälfte gehört zur Büste einer jungen Frau von Arno Breker. In einer weiteren Tafel ist das Porträt Andreas Baaders mit dem Kopf des Schwertträgers (*Bereitschaft*, 1937) von Arno Breker vernäht.

Michaela Melián hat sich, vermittelt über Orte, die in dem Romanfragment von Bernward Vesper, „Die Reise“ beschrieben werden, der deutschen Vergangenheit zugewandt. Vesper, der lange mit Gudrun Ensslin zusammenlebte, bevor sie ihn für Andreas Baader verließ, bewegte sich in der linken Szene und hat die letzten Jahre seines Lebens auf die Arbeit an der „Reise“ verwendet. Erst posthum 1977 veröffentlicht, gilt das Buch als die einzige literarische Hinterlassenschaft aus der Studentenbewegung in Deutschland. Durch die persönliche Nähe zu Gudrun Ensslin wird hier ein großer Teil der frühen RAF-Geschichte mitverhandelt. Zugleich setzte sich Vesper mit der Vergangenheit seines Vaters als angesehenem Nazidichter auseinander. Diese Verknüpfung von zeithistorischen Themen setzt auch Melián in ihrer Arbeit um. *Triangel* (2002) ist noch heute der Name des Gutes, auf dem Will Vesper lebte und Ort der Kindheit von Bernward, für den der Name symbolisch mit der Vergangenheit des Vaters verbunden ist. Von den Landstraßen in der Lüneburger Heide ausgehend, folgt sie Vesper auch an die Orte, die für den Verlauf der Ereignisse von Bedeutung waren, heute aber von den meisten unerkannt bleiben wie zum Beispiel das Haus der Kommune 1. So entstehen in genähter Form fragile Räume auf dem Papier, die fast abstrakt scheinen, und gleichzeitig die drei thematisierten Zeitebenen miteinander verbinden.

Einen realen, beklemmenden Raum baut Olaf Metzger im Stil der siebziger Jahre aus Ytong Leichtbetonsteinen nach eigenen Entwürfen aus der Zeit. Der Raum ist völlig leer, von außen hinein zu schauen ist ebenso unbehaglich wie von innen nach außen. Er vermittelt keine Bedeutung, sondern gibt vielleicht nur ein Gefühl wieder,

dass viele in dieser Zeit kannten und das Metzel mit diesen einfachen Mitteln wieder spürbar macht – es ist bleischwer.

Thomas Schütte hat dagegen reale Räume gebaut. Pavillions aus edlen Materialien wie Mahagoniholz und weißen und roten Acrylglassassaden. Mit seinen *Ferienhäuser für Terroristen* (2002) schafft er bürgerliche Orte des Rückzugs, die perfekt scheinen und offenbar doch die „Brutstätte“ staatsfeindlicher Aktivitäten sind.

Als amerikanische Stipendiatin in Deutschland erlebt die Künstlerin Yvonne Rainer die Politik der frühen siebziger Jahre in Westdeutschland mit der zunehmenden Präsenz der RAF in Medien und Öffentlichkeit. Aus der Perspektive des Endes des Jahrzehntes – der Deutsche Herbst hat zwei Jahre zuvor die Republik in Atem gehalten – und mit dem Blick einer Außenstehenden betrachtet Rainer *in Journeys from Berlin/1971* (1979) mit einigen Jahren Abstand auf das Jahrzehnt zurück. Ihr Hauptthema der Beziehung zwischen öffentlicher und privater Sphäre wird hier in einen direkten politischen Kontext gestellt. Denn für Rainer bedeutete diese Zeit nicht nur politische und gesellschaftliche Auseinandersetzungen und Umbrüche, sondern erschütterte ihr Privatleben in dem Maße, dass sie einen Selbstmordversuch verübte, den sie nun, einige Jahre später, zu verarbeiten sucht.

Das Wortspiel der „Bleierten Zeit“ hat auch Wolf Vostell in seinem monumentalen Werk *Yuste* (1975) aufgegriffen. Eine bleierne, übermächtige Kuppel überwölbt eine Parlamentssitzung und scheint die Teilnehmer im Raum zu erdrücken. Die Farben sind dunkel und bedrohlich. Im Hintergrund läuft rote Farbe über das Bild. Auf eindrückliche Weise wird hier ein Bild der siebziger Jahre, einer der angespanntesten Zeiten in der deutschen Nachkriegsgeschichte hinterlassen.

Auch Jörg Immendorf hat ein deutsches Panorama geschaffen für das *Parlament I (Café Deutschland X)* (1981). Hier sind alle möglichen Gestalten versammelt, unter ihnen Künstler, Stars, Politiker; Personen der Zeitgeschichte. Im Gegensatz zu der Schwere Vostells wird hier jedoch mehr die Verworrenheit, das Chaotische sichtbar. Im Vordergrund sitzt Hanns-Martin Schleyer oder Peter Lorenz und Andreas Baader spielt mit ihm Schach, und keiner schert sich drum.

*Spindy* (1995) war das Codewort für den Schrank, in dem Hanns-Martin Schleyer einen großen Teil seiner Gefangenschaft gezwungen wurde zu verbringen. Johannes Wohnseifer baut eine Skulptur, die die Maße von *Spindy* wieder aufnimmt, und

verbindet ihn mit einem persönlichen Verweis: eine halbe Skateboardrampe deutet auf den Zufall hin, dass Wohnseifer als Kind dort aufwuchs und spielte, wo Schleyer in den ersten Wochen festgehalten wurde. Basis für seine Arbeit sind Zeichnungen und Abbildungen, die Wohnseifer in einem Künstlerbuch zu diesem Projekt festgehalten hat. Das Buch dokumentiert auf rund 80 Seiten den Entstehungsprozess und geben damit auf selten gekannte Weise Einblick in die Arbeits- und Gedankenwelt des Künstlers.

Diesen Prozess macht auch Bettina Allamoda sichtbar. In ihrem Diavortrag *Vom Happening zum Deutschen Herbst* (1992/2005) folgt sie ihrer eigenen Wahrnehmung und Beschäftigung mit der RAF aus Sicht einer Künstlerin, die immer auch an den zentralen Ereignissen des Kunst- und Kulturssystems interessiert ist und sich nicht ausschließlich auf die politische Debatte festlegen lässt. So entsteht ein Panorama der Subjektivität, das die Gleichzeitigkeit von Ereignissen und die Interdependenz von Diskursen aufdeckt.

*Konspiratives Wohnkonzept* (1998) heißt ein Projekt von Korpys/Löffler, das eine bürgerlich getarnte prototypische konspirative Wohnung der RAF untersucht. In einer „Designrecherche“ (Untertitel der Arbeit) haben die Künstler nach Polizeifotos eine konspirative Wohnung der RAF in Hannover gezeichnet. Diese Zeichnungen beleuchten eine der typischen Verhaltensweisen/Organisationsstrukturen der Terroristen, die durch die intensive Fahndungsarbeit des BKA und der Polizei quasi der gesamten Bevölkerung bekannt war: die Eingangszimmer der von den Terroristen genutzten Wohnungen waren meist mit IKEA-Möbeln gutbürgerlich ausgestattet, falls ein Nachbar oder eine Streife an der Wohnungstür klingeln sollte. Das eine oder die weiteren Zimmer, die nicht einsehbar waren, wurden nur als Matratzenlager genutzt. Allein durch die Wohnungseinrichtung wird die Widersprüchlichkeit und der tiefe Riss zwischen gutbürgerlicher (Schein-)Existenz und der Alltagsrealität eines Terroristen sichtbar. (siehe auch *IKEA* von Eggerer/Klein)

Ähnliche Zurückhaltung ließen vor allem Andreas Baader und Gudrun Ensslin in der Öffentlichkeit nicht walten. Porsche, Mercedes und BMW sowie schicke Klamotten kennzeichneten ihre äußere Erscheinung solange sie auf freiem Fuß waren. Sie propagierten den Zusammenhang von Avantgarde und Gewalt, von Glamour und revolutionärer Gesinnung. Auf diesen Zusammenhang weist Theo Ligthart in seiner Arbeit *avantgarde* (2000/2004) hin. Er löst aus Texten der RAF, die die Beziehungen

zwischen Avantgarde und Gewalt argumentieren, die zentralen Stellen heraus und vergrößert sie auf einer Leinwand. Dem gegenüber stehen Logos einer Serie von Mercedes mit dem Namen „Avantgarde“.

*Der Künstler und Grafiker Willem konzentriert sich dagegen auf die ikonografische Macht dieser Bilder. In kleinen Zeichnungen, die Ende der siebziger Jahre in der französischen Tageszeitung Libération veröffentlicht wurden (Ohne Titel 1977–1980), folgt er den Spuren der Bilder von RAF-Protagonisten und Ereignissen, indem er sie soweit reduziert, dass nur noch ihre Essenz übrig bleibt.*

Auf einen zentralen Text aus der Entstehungszeit der RAF verweist Peter Friedl in seiner Leuchtskulptur *Neue Straßenverkehrsordnung* (2000). Angeordnet in einem Möbiusband, endet die Schleife mit dem Titel des Gründungsmanifestes der RAF immer wieder dort, wo sie begonnen hat. Der Text führt nirgendwo hin, sondern bezieht sich immer nur wieder auf sich selbst, auch wenn er wie ein Fanal in Szene gesetzt wird.

Mit Leuchtstoffröhren arbeitet auch Claude Lévêque in seiner Arbeit *Baader Meinhof* (1993). Allerdings nutzt er dieses Medium auf eine ganz andere Weise: Das Leuchten verweist hier auf die herausragende Rolle, die die Namen von Andreas Baader und Ulrike Meinhof für die öffentliche Wahrnehmung spielen. Getrennt durch eine kurze Mauer, spielt die Installation auch auf die unterschiedlichen Positionen der beiden an, die jedoch zum gleichen Ergebnis geführt haben: den Zellen in Stammheim - denn daran erinnert der Aufbau ebenfalls.

Jonathan Meese setzt in *Conan der Meese* (2001–2002) Andreas Baader mit der Schwester und Gattin des Totengottes Osiris Isis analog. Sie war ebenso Unterweltgöttin, die Träume und Erscheinungen sendete, Mutter aller Wesen und vereinte Gut und Böse in sich. Gleichzeitig verweist der Titel auf Meese selbst und mit „Conan“ auf eine barbarische Kampfkultur. Baader oder Meese, oder beide, auf der Suche nach „der Mutter“, im Kampf mit den Urmächten.

Diesem Bild entspricht Ulrike Meinhof nicht, obwohl man sie gern als die intellektuelle Hauptfigur der RAF bezeichnete. Auf der Arbeit *Meinhof* (2001), die Johannes Kahrs mit Pastell auf Papier gemalt hat, ist Ulrike Meinhof in Gefängniskleidung mit hinter dem Kopf verschränkten Armen zu sehen – eine der ikonografisch bekanntesten Fotografien von ihr. Hier wird gerade ihre

Verletzlichkeit deutlich, nicht ihre Stärke. Kahrs unterstreicht diese Deutung durch die Kombination mit einer Szene aus *Taxi Driver* (1976), einem berühmten Hollywood Film von Martin Scorsese mit Robert de Niro in der Hauptrolle. Der New Yorker Taxifahrer Travis Bickle ist von der täglichen Flut von Schmutz und Niedrigkeit in seiner Stadt abgestoßen. Er läuft Amok und richtet ein Blutbad an, wird jedoch als mutiger Held dafür gefeiert. Am Ende ist nicht klar, ob Bickle zu Recht an der Gesellschaft verzweifelt ist oder ob diese so krank ist, dass sie einen Irren wie ihn auch noch feiert.

Dennis Adams beschäftigt sich in seiner Arbeit mit dem Film *Bambule* von Ulrike Meinhof, der ihren Radikalisierungsprozess widerspiegelt. Kurze Zeit vor ihrem Schritt in die RAF (1970) dreht Meinhof einen Film über die katastrophale Behandlung junger Mädchen in Erziehungsheimen. Der Film war lange Zeit verboten – wegen seiner Autorin. Dennis Adams macht ihn erneut sichtbar, indem er eine Schlüsselszene auf ihre Bilder pro Sekunde vereinzelt und diese auf dem Ku'damm in Berlin an Passanten verteilt – und sie so zwingt, die Geschichte erneut wahrzunehmen.

Auch Sue de Beer wirft in ihrer Arbeit *Hans & Grete* (2002/2003) einen Blick auf die Wirkungskraft der Person Ulrike Meinhofs. In den USA sind die Protagonisten der RAF heute ähnlich bekannt wie beispielsweise Che Guevara. Was fasziniert, sind ganz offenbar nicht ihre Taten, denn von denen weiß man kaum etwas, sondern viel mehr die Vorstellung von Gewalt, Konsequenz und der Möglichkeit des Handelns, die heute nur nicht in der Fantasie ausgelebt wird.

Eine ähnliche Richtung schlagen Erin Cosgrove und Scott King ein. Während Cosgrove in *The Baader-Meinhof Affair* (2003) diese Teenager Fantasien auf die Spitze treibt, indem sie sie in Form eines Kitschromans, der die Zeitebenen von damals und heute verbindet, und dessen „Verfilmung“ festhält, arbeitet King mehr auf der visuellen Ebene. Auf seinen sehr stark grafisch beeinflussten Bildern und Collagen, etwa dem Logo *Prada Meinhof* oder der als Mona Lisa animierten Ulrike Meinhof zu *Mona Meinhof* (2004) macht er den Umgang mit Bildern in der Populärkultur sichtbar, indem er sie reflektiert auf die Spitze treibt.

Dagegen setzt Michaela Meise eine private Sicht, in der sie die gleichen bekannten Medienbilder in stille persönliche Zeichnungen verwandelt, untereinander vermischt und mit anderen ikonografischen Bezügen verbindet.

Hier scheint deren Künstlerin ein Einblick in die inneren Teile der Persönlichkeit von *Gudrun Ensslin* (2000) zu gelingen.

Bilder von Oberflächen machen einige unter den bei Verhaftungen beschlagnahmten Dokumenten zugänglich. Unter ihnen fand sich auch der Plan für ein Flucht- und Befreiungsfahrzeug – einen *Helicopter No.21 (Flucht- und Befreiungsfahrzeug)* (2003), der dazu dienen sollte, in einer spektakulären Aktion die Gefangenen aus Stammheim zu befreien. Franz Ackermann hat die Zeichnungen wörtlich genommen und in einer Werkstatt ein reales Fahrzeug bauen lassen – das steht nun auf dem Hof hinter den KW. Fliegen kann es jedoch nicht.

Ans Fliegen erinnert auch die Fotoarbeit *Kamikaze* (1978) von Astrid Klein. Nur: hier stürzt die Besatzung ab, anstatt sich zu retten, und zwar vorsätzlich.

Kamikaze wurden die japanischen Selbstmordpiloten während des Zweiten Weltkrieges genannt, die mitten in ihre Ziele hinein flogen, um sie zu zerstören. Nach einer Kamikaze-Aktion sah der Künstlerin wohl auch die bewusst in Kauf genommene Zuspitzung des Konfliktes in den Jahren 1976–1977 auf beiden Seiten aus.

*Ohne Titel (Dr. Bonn)* (1978) von Sigmar Polke zeigt einen Bürokraten der Bonner Republik in seinem Büro, wie er mit einer Zwillie auf zwei Fahndungsplakate von Baader und Raspe zielt. Die Unangemessenheit des Kampfmittels wird von Polke ironisch-cartoonesk ins Bild gesetzt. Ebenso spielt *Sicherheitsverwahrung* (1978) auf eine sich hysterisierende Lage an, in der jeder vorgebliche Sympathisant oder auch nur Student mit Ähnlichkeiten zu RAF-Mitgliedern problemlos in Sicherheitsverwahrung genommen werden konnte. Die Gesetzeslage war vorsorglich dahingehend angepasst worden. Noch drastischer zeigt dies Katharina Sieverding, in *Schlachtfeld DeutschlandXII/78* (1978). Auf vier Meter und zweiundsechzig Länge zeigt sie ein Spezialkommando der Polizei bei Schießübungen, eine Aufnahme aus einem Bericht im *Spiegel*. In großen Buchstaben steht darüber die Titelzeile *Schlachtfeld Deutschland* und der abgeschnittene Schriftzug „Spezialkommando“. Neben dem übergroßen Format und der kreischenden violetten Farbigkeit verstärkt dies den Eindruck einer extremen Kontrolle und „Aufrüstung“ des Staatsapparates, wie sie von vielen in der damaligen Zeit empfunden wurde.

Auch Renata Stih und Frieder Schnock beschäftigen sich in ihren Arbeiten mit der angespannten Lage in der BRD siebziger Jahre. In den Krisenstäben herrschte der Konsens: „Wir müssen von den Bürgern Opfer verlangen“ – unter dem Eindruck der Bedrohung des Staates durch die RAF sollte die Bevölkerung Einschränkungen der freiheitlichen Grundrechte in Kauf nehmen.

Es war die Zeit der Terroristenfahndung und der Sorge um die Innere Sicherheit. Von Ferne observierte man das Aktzeichnen im Park, kontrollierte die Zufahrten. Ein jeder schien verdächtig.

Klaus Staeck ergreift Partei. Mit Plakataktionen prangert er den Tod von Holger Meins wie die Hetzjagd auf Sympathisanten und die Terroristen selbst an. Er ergreift nicht FÜR die RAF Partei, aber GEGEN einen hysterischen öffentlichen Mob.

Die Kehrseite dieser Anti-Hysterie ist die Glorifizierung. Hans Niehus fügt in seiner Arbeit *Hollywood Boulevard* (2001) den in einen Stern eingefassten Namen von Holger Meins dem Walk of Fame hinzu, auf dem sonst nur Schauspiel- und Sängergrößen zu finden sind. Indem er dem Star ein Denkmal setzt, übt Niehus Kritik an dem Starkult der die Mitglieder der ersten Generation der RAF umgibt, an den Medien und an einer blinden Identifizierung mit der RAF, losgelöst von realen geschichtlichen Ereignissen.

Auf diesen Kult bezieht sich auch Peter Weibel in seiner Arbeit *ich stamme aus mannheim, mein heim ist stammheim* (1975). Der Stein, auf den diese Inschrift eingraviert ist, ist allerdings ein Grabstein. Der einfache Reim wird hier konterkariert mit seinem tödlichen Gehalt. Geboren in Mannheim, gestorben in Stammheim...

Der Film *The Raspberry Reich* (2004) von Bruce LaBruce spielt in Berlin und erzählt von einer Gruppe von Terroristen, die sich als Protagonisten eines „Radical Chic“ betrachten und versuchen Sexualität mit Politik zu verknüpfen. Dabei berufen sie sich auf Vorbilder aus der RAF. Der kanadische Filmemacher überträgt schwule Traumbilder auf ein Tabu-Thema der deutschen Zeitgeschichte.

Neutraler positioniert sich Thomas Ruff, der in seine Fotoserie, in der er die Medienlandschaft Deutschlands durch mehrere Jahre hindurch porträtiert, entkontextualisierte Fahndungsfotos von RAF-Mitgliedern der zweiten oder dritten Generation integriert. Widererkennbarkeit und Präsenz dieser zwar doppelt

vergrößerten, aber immer noch sehr kleinen Fotos, unter denen nur noch das Datum ihrer Veröffentlichung zu lesen ist, sind so stark, dass die winzigen Abbildungen wie ein Kommentar auf die prägende Macht der Medien wirken (s. auch Klaus Mettig). Um Macht geht es auch in *Drei Häuser mit Schlitzfenstern* (1985), drei Gemälden von Martin Kippenberger, die die architektonisch verkörperte Macht bestimmter Gebäudetypen thematisiert. In drei unterschiedlichen Abbildungen vergleicht Kippenberger die Gebäude von Stammheim, der Betty Ford Schönheitsklinik und einer jüdischen Grundschule miteinander. Inhaltlich scheinen diese drei Institutionen nicht vergleichbar zu sein, aber betrachtet man jeweils Bauweise, Schutzvorrichtungen und Monumentalität, wird erkennbar, wie staatliche, private oder öffentliche Machtansprüche symbolhaft in Architektur umgesetzt werden. Wie machtvoll ein terroristischer Anschlag sein kann, wissen wir nicht erst seit dem 11. September 2001. Johan Grimont hat in *dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997), seiner Anthologie nahezu aller Flugzeugentführungen weltweit, nicht nur Ursprung und Entwicklungsgeschichte, sondern vor allem auch die Bildmacht dieser nur im Zusammenspiel mit den Medien funktionierenden Form terroristischer Durchsetzungskraft gezeigt. Eleanor Antin im Gegenzug hat 1977, in der Hochphase der Flugzeugentführungen weltweit und im Jahr des „Deutschen Herbstes“ in Deutschland, mit *The Nurse and the Hijackers* (1977) einen fiktiven Fall inszeniert, der prototypisch eine „Innensicht“ versucht. Sie untersucht in Gesprächen ihres Alteregos „Nurse Betty“ mit Entführungsoffizieren und Protagonisten Motivationen, den dramaturgischen Handlungsverlauf inklusive möglicher Eskalationen sowie Psychostrukturen bei Tätern und Opfern und gibt damit den Blick frei auf etwas, was in den Medien nicht vorkommt. Auf ähnliche Weise stehen sich auch die beiden Arbeiten *Hostage* (1994) von Dara Birnbaum und *Sich selbst bei Laune halten oder die Spielverderber* (1977) von Marcel Odenbach gegenüber. Als Amerikanerin, die im US-Fernsehen den „Deutschen Herbst“ aus der Distanz mitverfolgt hat, setzt Dara Birnbaum Mitte der neunziger Jahre ein vieldimensionales Stimmungsbild aus verschiedenen Perspektiven zusammen. Mit Hilfe unterschiedlicher Filmausschnitte aus der damaligen Fernsehberichterstattung – u.a. von Hanns-Martin Schleyer, Stellungnahmen staatlicher Repräsentanten, Baader-Meinhof und der RAF als Gesamtphänomen –, die auf Monitoren präsentiert werden, macht sie einen Teil der

Angst und Hysterie wieder spürbar, der durch die zeitliche Distanz in Vergessenheit geraten ist. Birnbaum verdichtet in dieser Medieninstallation aus Bildern des amerikanischen Fernsehens über den „Deutschen Herbst“ die Überforderung des Betrachters durch die Überfülle des präsentierten Materials, indem sie dem Besucher eine aktive Rolle innerhalb der Installation zuweist. Laserschranken, die den Raum durchlaufen, ermöglichen ein Stoppen der Medienflut auf einem Kanal, während sie allerdings auf allen weiteren Kanälen ungehindert weiter fließt. Die Installation holt eine unbewältigte Thematik der Zeitgeschichte wieder hervor und wirft gleichzeitig rückblickend die Frage nach der Funktion der Massenmedien – und deren manipulativen Kräften – auf.

Marcel Odenbach reagiert in seinem kurzen Film direkt auf diese Reizüberflutung. Noch in der Nacht der Befreiung der Landshut in Mogadischu und den Selbstmorden in Stammheim hält er die aggressive, tatenlose Spannung auf Video fest, die ihn angesichts der Folgeschwere der Ereignisse, die er selbst weder zu verantworten hat noch in irgendeiner Weise beeinflussen kann, umtreibt. Er versucht, sich selbst mit billigen Geduldsspielen bei Laune zu halten, während er den Fernseher zwar ausgeschaltet hat und ausschließlich mit Hilfe von alten Magazinberichten die Zuspitzung der Lage rekapituliert, aber der Sound eines Western oder Horrorfilms mit Schreien und Pistolenschüssen weiterhin den Raum erfüllt.

Mit etwas mehr Abstand und Ruhe, dafür aber detaillierter, betrachtet Klaus vom Bruch das Jahr 1977. In dem Videozuschnitt aus Medienberichterstattung, Polizeifunk und Interviews entwickelt vom Bruch ein Panorama von Ereignissen und Stimmungen des Jahres, das sich des Medienmaterials bedient und doch eine ganz andere „Geschichte“ erzählt.

Auf der Suche nach den Spuren der Insassen von Stammheim, über die kein Bildmaterial zur Verfügung steht, muss ein Künstler mit Vorstellungen und Rekonstruktionen arbeiten. Aus Indizien, Aussagen und Fotografien hat Christoph Draeger in *Black & White Room, Memories of Terror from a Safe Distance* (1999/2003) die Todesnacht von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe zusammengestellt. Notgedrungen fiktiv, aber so detailgenau wie möglich in Szene gesetzt, kann der Betrachter durch drei kleine „Peepholes“ jeweils einen Blick in eine der „Zellen“ werfen, in denen die letzten 15 Minuten der Terroristen festgehalten sind. Will man alle drei Todessekunden

sehen, muss man mindestens 45 Minuten Zeit investieren, in der gar nichts passiert. Den voyeuristischen Drang, Unglück, Gewalt oder Tod aus nächster Nähe zu sehen, kennt sicherlich jeder – wer hat sich nicht versucht vorzustellen, wie die Nacht in Stammheim verlaufen sein mag? Christoph Draeger gibt uns, was wir wollen, allerdings werden wir dabei beobachtet! Eine der wenigen echten Aufnahmen hat Ulrich Bernhard bei der Beerdigung von Baader, Ensslin und Raspe auf dem Friedhof von Stuttgart für seine Arbeit *Nationalästhetik* (1968–1977) gemacht. Diese Filmsequenzen kann der Betrachter sich jedoch nicht ansehen, denn sie sind in das Buch *Nationalästhetik* von Hegel eingelegt– Ulrich Bernhard hatte das Band darin verstecken müssen, weil es illegal war, privat bei diesem Anlass zu filmen. Doch was hat dieser Tod genützt? Unsterblichkeit? Die Begründung des Mythos? Rudolf Herz findet in seiner Skulptur *Entladung der Militanz* (1966) ein Bild, das vom Gegenteil spricht. Betonstehlen mit leeren Autobatterien, deren Kabel lose baumelnd im Nirgendwo enden, zeigen, wie der so massive Einsatz von Gewalt und Energie verpuffen muss, weil sie auf nichts gerichtet, sondern selbstbezüglich und destruktiv sind.

Felix Droese zeigt eine Reihe von Opfern dieser Gewalt. *30.11.1989 (Anti-Richter-Landschaft)* (1996) verweist auf die späten Morde der RAF. Neben Hanns-Martin Schleyer fielen auch Jürgen Ponto, Siegfried Buback und Alfred Herrhausen tödlichen Anschlägen zum Opfer. Der Deutsche Herbst hat das Töten nicht beendet, und damit bezieht Droese auch Stellung gegen den Zyklus *18. Oktober 1977* von Gerhard Richter, der vom Tod und Ende der RAF-Protagonisten spricht die Arbeit *Leninistische Friedhöfe* fungiert als Gegenstück zur *Anti-Richter Landschaft*. Sie thematisiert das Scheitern und „zu-Grabe-tragen“ der linken Utopien und die Abkehr von einem Weg, den Droese zum Teil selbst mitgetragen hat. Spätestens 1980 ist der gesamten Linken klar, dass der Leninismus in die Irre geführt und nur einen Haufen Toter produziert hat.

Einem wenig erforschten Komplex wendet sich Rainer Kirberg in seinem Film *Überfahrt* (2004) zu. Als nämlich auch die Mitglieder der sogenannten zweiten und dritten Generation der RAF entweder kampfes müde waren oder die Sinnlosigkeit ihres Tuns zu begreifen begannen, wurde der Ausstieg aus dem Terror ein zentrales Thema für viele. Die Überfahrt in die DDR war für mehrere ehemalige Mitglieder der RAF und der Bewegung 2. Juni das rettende Moment, wenn auch nur für einige

Jahre. Nach der Wende wurden die falschen Identitäten aufgedeckt, die Akten der Stasi ermöglichen heute, diese Biografien nach zu verfolgen. Rainer Kirberg rekapituliert in Gesprächen dreier Aussteiger den Prozess weg vom totalitären Gruppenzwang hin zu Selbstkritik und schließlich dem Entwurf eines neuen, selbstbestimmten Lebens.

Für Projekte außerhalb der KW sind wir froh, die Johannis Evangelist Kirche als Partner gewonnen zu haben, die das Projekt *camera silens* (1994) von Olaf Arndt und Rob Moonen beherbergen wird. Die *camera silens* zählt sicherlich zu den in der Öffentlichkeit bekanntesten und einflussreichsten Projekten, die über die RAF realisiert wurden. Die Haftbedingungen der Gefangenen haben vor allem in den Jahren 1972–1977, aber auch danach immer wieder für heftige Diskussionen in der Öffentlichkeit gesorgt, die die öffentliche Meinung gespalten hat. Die Vorwürfe, die Gefangenen der RAF in sogenannter Isolationshaft zu halten, haben bundesweit für Sympathiebekundungen gesorgt, die sich zum Teil in der Bildung Roter Hilfe Gruppen manifestierte, aus denen die RAF wiederum neue Mitglieder rekrutierte. Abgesehen von dieser politischen und öffentlichen Seite der Problematik gab es aber die ganz konkrete: was passiert mit einem Menschen, der über längere Zeit allein in einer Zelle eingesperrt ist, in der er keinen Sicht- oder Hörkontakt zur Außenwelt hat? Die Installation beruht auf einer Recherche über wissenschaftliche Forschungen, die soziale Deprivation nach dem Zweiten Weltkrieg untersucht hatten. Die Forscher wollten herausfinden, wie die menschliche Psyche auf das Ausblenden äußerer Reize reagiert und sich davon Heilung unterschiedlicher Kriegstraumata erhofft. Diese Forschungsergebnisse wurden von der Strafjustiz für die Inhaftierung und Unterbringung der Gefangenen der RAF und anderer Gruppen zu Hilfe genommen. Moonen/Arndt haben nach den ursprünglichen Rechercheergebnissen einen vollkommen schallisolierten Raum gebaut, der vom Ausstellungsbesucher betreten werden kann – und in dem er die Erfahrung einer *camera silens* selbst machen kann. Dabei ist der Betrachter umgeben von 64 Metern „Mediengeschichte“ zwischen 1978–1981. Klaus Mettig hat täglich die Nachrichten beobachtet und immer dann, wenn er ein wichtiges Detail sah, ein Foto gemacht. In diesen vier Jahren sind 2568 Bilder entstanden, die assoziativ die Geschichte der späten siebziger und frühen achtziger Jahre erzählt. Damit stehen sie analog zur dokumentarischen Zeitleiste der

Ausstellung – aber es geht im Gegensatz dazu um einen privaten Blick, keinen öffentlichen.

An diesen Beispielen sieht man, dass man eine Geschichte der RAF erzählen kann, die nicht auf detailgetreue Wiedergabe historischer Fakten angewiesen ist. Dennoch werden hier wichtige und kontroverse Themen angesprochen – es sind aber persönliche Geschichten, die diese Ausstellung erzählt, subjektive Positionen, die sie zeigt, zum Teil private Anliegen, die sie vermittelt. Man kann die Aussagen in Frage stellen, anders deuten, mehr wissen wollen. Aber was man nicht tun kann, ist zu behaupten, die Kunst hätte zu diesem Thema nichts beizutragen.

---

<sup>1</sup> Marie Luise Syring (Hg), um 1968: *Konkrete Kopien in Kunst und Gesellschaft*, Köln 1990

<sup>2</sup> Alexander Alberro and Blake Stimson (Hg.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999. S.

<sup>3</sup> Sara Hakemi, *Burn, Baby Burn. Eine andere Vorgeschichte der RAF*. In dieser Publikation. S. 69

<sup>4</sup> Gerhard Richter, „Ich will den vollen Ernst des Todes zeigen“, Ein Gespräch mit Gerhard Richter über seinen Gemäldezyklus *18. Oktober 1977* aus dem Jahre 1988, in: *taz-Journal: die RAF, der Staat und die Linke. 20 Jahre Deutscher Herbst. Analysen, Recherchen, Interviews, Debatten, Dokumente von 1977 bis 1997*, 1/97, August, 1997. S.

**Aus: Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Band 2, hrsg. Von Klaus Biesenbach, Göttingen 2005 (Steidl Verlag), S. 16-24.**