

**Gerd Koenen**

## **Black Box RAF**

Die RAF war ein weitgehend selbstreferentielles Projekt, dessen symbolische Bedeutungen schon in den 1970er-Jahren alle realen politischen Bedeutungen weit überstiegen. Das gilt für das gespensterhafte Nachleben der RAF erst recht. Nicht nur die Sachliteratur jeden Genres füllt seit mehr als 30 Jahren Bibliotheken – jeder Herbst und jedes Frühjahr bringen immer neue Titel. Auch mein Leitz-Ordner, den ich mit „Künstlerischer Nachhall“ beschriftet habe, quillt über von Verweisen auf Romane und Erzählungen, Theaterstücke, Spiel- und Dokumentarfilme, Fotobände, Rocksongs, Orchesterstücke, ganze Repertoireopern sowie Objekte bildender Kunst. Sucht man im Internet, gerät man in einen Cyberspace eigener Art, mit liebevoll gestalteten Kultseiten und rhizomhaft verknüpften Text- und Bildarchiven. Man könnte aus diesem Material ein Potpourri mixen, das einem wagnerianisch-schlingensiefischen Gesamtkunstwerk ziemlich nahe käme.

Genau das hätte der Ausgangspunkt für eine interessante Ausstellung mit dem Titel „Mythos RAF“ sein können, wie sie die Berliner „Kunst-Werke“ zunächst planten. Man hätte diesen symbolischen und phantastischen Überschuss natürlich nicht einfach reproduzieren und arrangieren, sondern historisch kontextualisieren und entziffern müssen. Das Hamburger Institut für Sozialforschung, das diese Aufgabe übernommen hatte, zog sich jedoch aus dem Projekt zurück, als dieses im Sommer 2003 nach einem Protest der Familien Rohwedder und Schleyer gegen ein früheres, dümmliches Konzeptpapier in den Verdacht der staatlich subventionierten „Verherrlichung“ geriet.<sup>1</sup>

Die Ausstellung, die die Kunst-Werke nun im Alleingang unter dem etwas camouflierenden Obertitel „Zur Vorstellung des Terrors“ produziert haben und die Ende Januar unter abermaligem großem Medienecho eröffnet worden ist, hat allerdings weder Skandal noch Begeisterung hervorgerufen, sondern eher milde Enttäuschung oder angeregtes Interesse. So ungefähr ist es mir beim Betrachten der etwa 80 Exponate von 40 Künstlern (plus einer etwas notdürftigen „Medienleiste“) auch gegangen. Feldmanns Bildreihe „Die Toten“ mit ihrer sakralen Aura wirkt in dem weißen, geschlossenen Raum eindrücklicher, als ich vermutet hätte. Neben allerhand Belanglosigkeiten finden sich schlichte, aber witzige Arbeiten, wie Korpys/Löfflers „Konspiratives Wohnkonzept“ oder die trügerischen Postkartenidyllen von Hans Niehus. Einige der gemalten Bilder tragen dick auf, aber bleiben haften:

---

<sup>1</sup> Seit Winter 2002 habe ich mich im Rahmen eines „Beirats“ an Brainstormings beteiligt und das Ausstellungsprojekt im Sommer 2003 gegen ungerechtfertigte Befürchtungen und Unterstellungen verteidigt (Rituale der Labilität. Wozu eine Ausstellung über die RAF?, in: *Süddeutsche Zeitung*, 26.7.2003, S. 11). Auch nachdem die Kunst-Werke das Projekt auf eine reine Kunstaussstellung reduzierten, habe ich mich nicht zurückziehen wollen, sondern sporadisch brieflichen Kontakt mit den Kuratoren gehalten (siehe auch Anm. 13).

etwa Johannes Kahrs „Meinhof“ als archaische Kriegerin oder Lutz Dammecks zombiehaft vernähte „Nibelungen“-Masken. Felix Droeses „Anti-Richter-Landschaft“, datiert auf den Jahrestag des Herrhausen-Mords, gibt dem Schrecken historische Tiefe. Und es gibt kleinere Entdeckungen zu machen wie Michaela Meises Text- und Bildcollagen „Von den Trümmern zu den Trümmern“ oder Astrid Kleins „Kamikaze“ und „Sie wollte von Anfang an etwas Außergewöhnliches werden“ – Arbeiten, die mit großer Leichtigkeit assoziative Räume aufschließen. Etwas Ähnliches leisten nach meinem Eindruck auch einige der Video-Installationen von Johan Grimonprez, Eleanor Antin und Dara Birnbaum oder Rainer Kirbergs „Überfahrt“, für die man sich allerdings viele Stunden Zeit nehmen muss.<sup>2</sup>

Alles in allem wird die Ausstellung gerade jugendlichen Besuchern mit medial trainiertem Blick eine ganze Menge zu sehen und zu denken geben. Und wo einzelne Objekte die Paranoia des Konflikts unmittelbar reproduzieren, wie Katharina Sieverdings grelles Poster „Schlachtfeld Deutschland“ oder Klaus Staecks sattem bekannte Agitprop-Plakate, da sind das selbst schon historische Dokumente in einer rundum medialisierten Welt, in der man heute doch ganz anderes gewöhnt ist.

Nicht die Ausstellung selbst – mit einer gravierenden Ausnahme, auf die noch einzugehen ist –, sondern die begleitenden Katalogbände bereiten Bauchgrimmen, sobald man sich tiefer hineinliest. Dies betrifft weniger die Beiträge der Fremdautoren (zu denen ich ebenfalls gehöre und die ich jetzt nicht rezensieren möchte) als vielmehr die begleitenden Texte der Ausstellungsmacher. Dass es zum modernen Kunstbetrieb gehört, über jedes Objekt einen schwülen Bedeutungsnebel von Referenzen und Zitaten zu breiten, ist man gewohnt. In diesem Falle stößt man bei näherem Hinlesen aber auf eine ideologische Mixtur aus künstlerischer und jugendlicher Anmaßung, die es in sich hat. So wird der Kunst in guter, elitärer Tradition eine „Vorreiterrolle bei der Verarbeitung der gesamtgesellschaftlichen Traumata“ zugeschrieben, nur um sie mit überlegenem Gestus „dem undifferenzierten Freund-Feind-Schema der Medien“ gegenüberzustellen<sup>3</sup> – eine pauschale Behauptung, die so nicht einmal durch die eigene, selektive „Medienleiste“ gedeckt wird, eine Sammlung von Presseausschnitten zu Schlüsseldaten von 1967 bis 1998. In der beharrlichen Leugnung, dass der zeitgenössische Kunstbetrieb selbst Teil der medialen Welt ist, steckt bereits ein eigenes Freund-Feind-Schema, das zum Leitfaden des Ausstellungsprojekts geworden ist: Kunst gegen „Medien“.

---

<sup>2</sup> Vgl. dazu Annette Vowinckel, „You Guys are Kind of Like Treckies!?!“. Film- und Videokunst in der RAF-Ausstellung, in: *Zeitgeschichte-online*, Thema: Die RAF als Kunst-Werk, Februar 2005, URL: [http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/rainbow/documents/pdf/raf/raf\\_vowinckel.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/rainbow/documents/pdf/raf/raf_vowinckel.pdf).

<sup>3</sup> Ellen Blumenstein, Zu Vorstellungen des Terrors und Möglichkeiten der Kunst, in: Klaus Biesenbach (Hg.), *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, Bd. 2, Göttingen 2005, S. 16-24, hier S. 16.

Das als schützendes Schibboleth vorangestellte Credo stammt von Boris Groys und lautet: „Im Kunstsystem können extreme, utopische, sogar moralisch inakzeptable Positionen ihre Repräsentation finden. [...] Wenn die Kunst diese Haltung aufgibt, verliert sie ihre gesellschaftliche Funktion.“ Das kann man durchaus unterschreiben, wenn es um Margen und Maximen der Selbstaufklärung einer zivilen Gesellschaft geht. Es führt allerdings zur sicheren Selbstverblödung des „Kunstsystems“, sobald daraus ein Programm oder eine salvatorische Generalklausel wird. Denn unter diesen Prämissen macht sich gerade eine angeblich auf Politik und Gesellschaft bezogene „Konzeptkunst“ zur ungreifbarsten und unzurechenbarsten von allen – zur l’art pour l’art in dritter Potenz. Sie an irgendwelchen historischen Fakten oder moralischen und ästhetischen Kriterien messen zu wollen gilt schon als Sakrileg oder Zensur. Die kritische Absicht als solche macht den Künstler erst recht unangreifbar – und seine Agenten im „Kunstsystem“ gleich mit.

Da den Künstlern im stinknormalen Zivilleben in Friedenszeiten der Stoff so leicht ausgeht oder sie ihn nicht zu finden oder zu gestalten vermögen, suchen sie immer wieder nach einem Schuss geborgter Radikalität mit echtem Blut und Schmauch. Selbst wenn wir die Geschichte des 20. Jahrhunderts und das „Gesamtkunstwerk Stalin“, das uns Boris Groys vor Jahren so luzide als totalitären Künstlertraum geschildert hat,<sup>4</sup> beiseite lassen; oder auch Thomas Manns beklemmendes Bildnis vom „Bruder Hitler“ als Wiedergänger des Künstlers selbst<sup>5</sup> – irgendwo in diesem Feld lag jedenfalls auch die Attraktion, die die RAF schon zu Lebzeiten auf ein ganzes, sie umgebendes Künstlermilieu ausgeübt hat (und posthum noch einmal). Zudem darf man wohl darauf hinweisen, dass es genau dieser spielerische Mechanismus der postmodernen Evozierung „extremer, moralisch inakzeptabler Positionen“ ist, nach dem auch das semiotische System der Neonazi-Szene längst funktioniert.

Damit wären wir bei „Bruder Baader“ angelangt. Dem Eingangsbeitrag der Kuratorin Ellen Blumenstein zufolge liegen die Anfänge der RAF bei den Situationisten, in der Subversiven Aktion und der Kommune 1, so dass die „Brandstiftung als Ausdruck des Protestes in surrealistischer Nachfolge“ zu verstehen sei.<sup>6</sup> Der Krieg der RAF gegen das „Schweinesystem“ wird in dieser kunstgeschichtlichen Perspektive anknüpfend an Theweleit zum „abstrakten Realitätszeichen“, oder vielmehr zum „Stellvertreter/Symbol sowohl für eine gescheiterte Kritik am Nachkriegsdeutschland als auch für eine staatliche Überreaktion auf diese Bedrohung“.<sup>7</sup> Die jugendlichen Zeitgenossen von damals, die das „undifferenzierte Freund-Feind-Schema der Medien und sich gegenüberstehenden

---

<sup>4</sup> Boris Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*, München 1996.

<sup>5</sup> Thomas Mann, *Bruder Hitler* (1939), in: ders., *An die gesittete Welt. Politische Schriften und Reden im Exil*, Frankfurt a.M. 1986, S. 253-260.

<sup>6</sup> Blumenstein, *Zu Vorstellungen des Terrors* (Anm. 3), S. 16.

<sup>7</sup> Ebd., S. 17.

gesellschaftlichen Gruppen“ erlebten, mussten dann entweder „so sein wollen wie sie [d.h. die RAF], oder bekräftigen, niemals so zu werden“.<sup>8</sup>

Dieser unbequemen Entscheidung sind die Angehörigen der jüngeren Generation, die im „Deutschen Herbst“ 1977 noch Kinder oder Ungeborene waren, demnach glücklich enthoben. Mit ihnen sei nun endlich eine „differenzierte, distanzierte Haltung [...] möglich“ geworden. Jetzt dürfen die Kids und Girlies ruhig auch ein Prada-Meinhof-Shirt tragen „und dabei Gudrun Ensslin und Andreas Baader ‚spielen‘, sich genauso kleiden, so sexy fühlen“. Aber natürlich dürfen sie die RAF auch „für reaktionär und uninteressant halten“<sup>9</sup> – eine neue Version der Gnade der späten Geburt.

Man versteht schon, worum es der Autorin mit ihrer sehr vorhersehbaren Provokation eigentlich geht: Wenn die irgendwie surreale RAF zu Pop wird, ist das doch gar nicht so schlecht! Ich wäre (fast) bereit, ihr darin zuzustimmen. Als Löwen gesprungen, auf dem T-Shirt gelandet – warum nicht. Popkulte sind zumindest eine Travestie der Heroenkulte alten Stils und vielleicht der leichteste Weg, sich Gespenster vom Hals zu schaffen. Aber muss dieses Programm jugendlicher Unbefangenheit auch gleich Ahnungslosigkeit bedeuten?

Davon gibt es leider genug im Katalog – und zwar nicht aus Mangel an historischen Spezialkenntnissen, sondern weil die profanen Realitäten bei diesem Kunstbegriff von vornherein nicht zählen. So heißt es zum Beispiel in der Beschreibung eines ganz anrührenden Objekts von Johannes Wohnseifer: „*Spindy* (1995) war das Codewort für den Schrank, in dem Hanns Martin Schleyer einen großen Teil seiner Gefangenschaft zu verbringen gezwungen wurde.“<sup>10</sup> Tatsächlich war „Spindy“ das Codewort für den eingeschlossenen Schleyer selbst, und das macht einen Unterschied ums Ganze. Denn in diesem gemütvollen Spitznamen steckte schon der Slang einer antrainierten Unmenschlichkeit, mit der der „kläglichen korrupten Existenz“ dieses zur Hassfigur Degradierten schließlich per bolschewistischem Genickschuss ein Ende gesetzt wurde.

Die selbstverschuldete Unmündigkeit der Ausstellungsmacher spitzt sich an einem Seitenstück der Ausstellung zu: der nachgebauten „Camera silens“ von Rob Moonen und Olaf Arndt, die in einer benachbarten Kirche aufgestellt ist. In der Architektur der Ausstellung bildet sie den eigentlichen Gegenpol zum weißen Kubus der „Toten“ von Feldmann. Wenn es ein Skandalon in der RAF-Ausstellung gibt, ist es hier. Aber kaum jemand hat es bemerkt.<sup>11</sup> Dabei könnte die tragische Ge-

---

<sup>8</sup> Ebd., S. 18.

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd., S. 20.

<sup>11</sup> Mit der Ausnahme von Hanno Rauterberg, In Geiselhaft, in: *Zeit*, 27.1.2005, S. 37.

schichte des Professors Jan Gross aus Prag, seiner Forschungen zur sensorischen Deprivation in Hamburg-Eppendorf und seiner jahrelangen Denunziation als eine Art Dr. Mengele des bundesdeutschen Strafvollzugs in den „Isolationshaftkampagnen“ eigentlich inzwischen bekannt sein.<sup>12</sup>

In einer frühen Diskussion im „Beirat“ der Kunst-Werke hatte ich sogar vorgeschlagen, diesen Nachbau der Eppendorfer Forschungsinstallation ins Zentrum der ganzen Ausstellung zu stellen – nämlich als eine „Black Box“ des Mythen-Nebels, der die RAF bis heute umweht und in den sie selbst sich gehüllt hat, eine wahre „Camera obscura“ der aggressiven Ängste und Projektionen, die sich um ihre Kampagnen und Aktionen gerankt haben. Die eigentliche Wirkungsgeschichte der RAF beginnt und endet genau mit diesem durch nichts belegten Mythos einer wissenschaftlich begleiteten und exekutierten Strategie der „Vernichtungshaft“ gegen die inhaftierten Terroristen. Da Ulrike Meinhof zufolge der „politische Begriff“ für ihre Haftbedingungen „Gas“ lautete und ihre „Auschwitzphantasien real“ waren, hätten wir es also dem „politischen Begriff“ nach mit einer modernisierten Gaskammer zu tun. Ein wunderbares Exponat! Die Besucher der RAF-Ausstellung dürfen selbst einmal diese Todeszelle betreten und sich ein paar Minuten lang als politische Gefangene vernichtet fühlen.<sup>13</sup>

Dass die Installation der „Camera silens“ und die Vorstellung einer totalen sensorischen Deprivation an menschliche Urängste rührt, ist wahr. Aber hier steht Moonen & Arndts Nachbau nun einmal im Kontext einer RAF-Ausstellung; und es ist auch das explizite Anliegen der Installateure selbst, die obskure Verschwörungstheorie von der wissenschaftlich angeleiteten Totalisolation weiter fortzuschreiben.<sup>14</sup> So heißt es im Katalog im feierlichen Ton, der zum medialen Grundgeräusch des Ausstellungsbetriebs gehört: „Die stille, tonlose Raumplastik nimmt [...] Rekurs auf abgeschlossene, zellenartige Räume, die in der Bundesrepublik nicht nur im medizinisch-psychiatrischen Kontext, sondern auch [...] im Strafvollzug als Kontroll- und Untersuchungsräume angewendet wurden. In den siebziger Jahren kamen bei der erstmals angewendeten Einzelhaft im so genannten ‚toten Trakt‘ bekannterer RAF-Mitglieder in Stuttgart-Stammheim ähnliche Mechanismen zum Tragen: Ihre Zellen befanden sich in einem hermetisch abgesonderten Einzeltrakt und waren 24 Stunden am Tag durch gleißendes Neonlicht grell erleuchtet [...]“<sup>15</sup> Wie niedlich sich „Spindy“ doch dagegen ausnimmt!

---

<sup>12</sup> Eine kursorische Schilderung findet sich in meinem Buch: *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Köln 2003, S. 326-329. Umfassender zum fachlichen Kontext: Friedemann Pfäfflin (Hg.), *Der Mensch in der Psychiatrie. Für Jan Gross*, Berlin 1988.

<sup>13</sup> Genau das habe ich als Mitglied des Beirats den Kuratoren Klaus Biesenbach und Ellen Blumenstein im September 2003 ausführlich und warnend schriftlich vorgetragen.

<sup>14</sup> Vgl. den zum Teil des Kunstwerks deklarierten Katalog: Maria Zinfert (Hg.), *Camera silens – ein Projekt von Moonen & Arndt*, Karlsruhe 1994.

<sup>15</sup> fk [= Friederike Klapp], *camera silens*, 1994, in: Biesenbach, *Zur Vorstellung* (Anm. 3), S. 103.

Man sieht: Der „Mythos RAF“ lebt, und Stammheim ist sein Kyffhäuser, an dem alles abprallt, was man darüber wissen kann. Die Aura von Geheimnis und Gewalt ist noch stets künstlerisch attraktiver als die profane Realität. Das Problem ist nicht ein Mangel an historischen Kenntnissen, sondern eine programmatische Ignoranz – etwa wenn es im Eingangsbeitrag heißt: „An diesen Beispielen sieht man, dass man eine Geschichte der RAF erzählen kann, die nicht auf detailgetreue Wiedergabe historischer Fakten angewiesen ist.“<sup>16</sup> Ein Kunstbetrieb, der sich solche Persilscheine ausstellt, ist allerdings zur Reproduktion dessen verurteilt, was er doch eigentlich dekonstruieren wollte – und was in Teilen dieser Ausstellung sogar auf gelungene Weise dekonstruiert wird.

Ich lese noch einmal in Michaela Meises Collage „Von den Trümmern zu den Trümmern“, deren „Vorstellung des Terrors“ sich gerade aus der aufmerksamen Beobachtung und „detailgetreuen Wiedergabe“ der Fakten speist – und dadurch die Suggestion historischer Wiederholungszwänge bricht, die zur Wirkungsgeschichte der RAF gehört: „Schleyer bekam Alete-Kindernahrung zu essen. ‚Andreas, Gudrun, Irmgard und Jan‘ wurden kurz zuvor in Stammheim zwangsernährt. Völlig ausgemergelt baumelte später der dünne Körper von Gudrun Ensslin am Fenstergitter ihrer Einzelzelle. Sie hat in Gefängniskleidung ausgesehen wie ein ‚dressiertes Kind in einem Naziheim‘ (meint Astrid Proll). Aber sie sieht auch aus wie eine Aufseherin in Bergen-Belsen, nur zu dünn. Oder wie die Trümmerfrau in Kittelschürze. Aber in Wirklichkeit hat sich nichts wiederholt.“<sup>17</sup>

Dr. Gerd Koenen, Mittelweg 8, D-60318 Frankfurt a.M., E-Mail: [gerd.koenen@t-online.de](mailto:gerd.koenen@t-online.de)

Zitierempfehlung:

Gerd Koenen, Black Box RAF, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Kunst-Werk, Februar 2005,

URL: <[http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/\\_rainbow/documents/pdf/raf/raf\\_koenen.pdf](http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_koenen.pdf)>.

---

<sup>16</sup> Blumenstein, Zu Vorstellungen des Terrors (Anm. 3), S. 24.

<sup>17</sup> Michaela Meise, Von den Trümmern zu den Trümmern, in: Biesenbach, *Zur Vorstellung* (Anm. 3), S. 83-87, hier S. 86f.