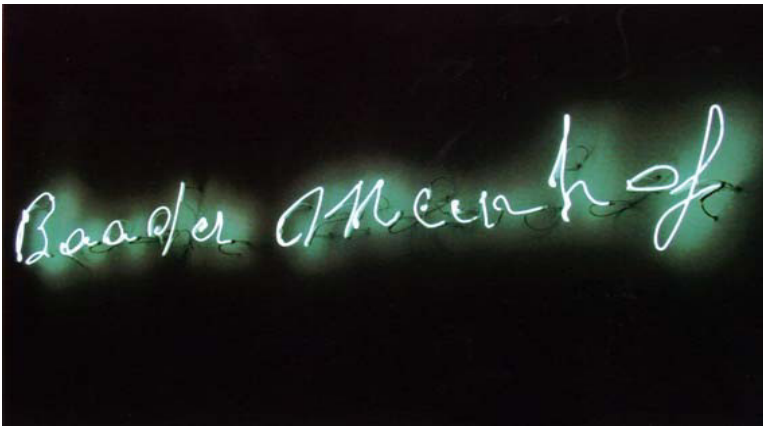


Leuchtreklame für den Terror



Claude Lévêque, „Baader Meinhof“ (1993), Weiße Neonröhren (Foto: Kunst-Werke)

Eine Kunstausstellung, die sich dem zuallererst politisch zu verstehenden Phänomen des linken Terrors in der Bundesrepublik in Gestalt der Roten Armee Fraktion (RAF) zuwendet, muss sich auch der politischen Kritik stellen. Insbesondere gilt dies, wenn die Reduktion der Ausstellung auf Kunst und Medienbilder eben die Ausschaltung der politischen Reflexion und das Entwinden der ästhetisch-politischen Inszenierungen aus dem kritischen Diskurs beabsichtigt. Die von den Berliner Kunst-Werken veranstaltete Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors“ markiert diese Absicht bereits durch den Verzicht auf eine kritisch-wissenschaftliche, zeit- und gesellschaftshistorische Perspektive, die sie durch eine Präsentation von Medienberichten und -bildern ersetzen zu können meint. Programmatisch geht es um die Herstellung eines „Freiraums für Beurteilung“.¹ Nicht politische Vernunft, sondern subjektivistisch-mediale Inszenierungstechniken sollen (angeblich) im Vordergrund stehen: „Denn jetzt ist [sic!] die RAF und damit ihre Protagonisten nur noch Symbol/Zeichen, in das man sich selbst hinein imaginieren, deren [sic!] Rolle man nachspüren kann, ohne sich damit festzulegen und eine politische Haltung einnehmen zu müssen: man darf ‚Prada-Meinhof‘-T-Shirts tragen [...] und dabei Gudrun Ensslin oder Andreas Baader ‚spielen‘, sich genauso kleiden, so sexy fühlen.“²

¹ Ellen Blumenstein, Zur Vorstellung 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. 18.

² Ebd.



Titelseite der „Bild“-Zeitung vom 2. Juni 1972

Die Reduktion auf Kunst macht nicht nur den Raum für die Ästhetisierung der politisch-terroristischen Gewalt frei; diese Ästhetisierung ist Programm. Sie wird bereits durch die Medien-Zeitleiste in der beherrschenden Halle des Erdgeschosses der Kunst-Werke sichtbar. Wenn man die Halle betritt, wird man konfrontiert mit einem 3,50 Meter mal 4,60 Meter großen Fotoplakat von Katharina Sieverding, auf dem in großen Worten die Aufschrift „Schlachtfeld Deutschland“ prangt (das ist zugleich der Titel des Werks von 1978). Der Betrachter erwartet folglich in der Halle die Dokumentation eines Krieges. Auf dem Plakat ist eine Phalanx bewaffneter GSG 9-Beamter in Angriffshaltung zu sehen, aber Gegner bleiben unsichtbar. Damit wird ein Deutungsrahmen vorgegeben, der sich in asymmetrischen Konfliktvorstellungen bewegt: „Der paranoide Staat“, „David gegen Goliath“, „RAF gegen BRD“. Die den Anschein einer ‚Dokumentation‘ erweckende Zeitleiste bestärkt diese Sicht. Gezeigt werden Ausschnitte aus Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehnachrichten zu 29 ausgewählten Tagen des RAF-Terrors. Unter dem Eindruck von fettgedruckten Headlines wie „Baader im Bomben-Lager überwältigt!“ oder „Ein nackter Terrorist flößt keinen Schrecken mehr ein“ bleibt dem Betrachter kaum anderes übrig, als die RAF als Opfer einer einseitigen Kriegführung zu sehen. Durch die Gestaltung der großen Halle wird bereits klargemacht, worauf die Ausstellung zielt – die Mitglieder der RAF als Opfer zu inszenieren.

Wäre die Absicht der Ausstellung wirklich darin zu suchen, sich eine „Haltung“ zu ersparen, dann wäre es das Mindeste gewesen, die Medienmaschine unmittelbar mit der Ideologieproduktion der linken Szene zu konfrontieren. Denn eine Gegenüberstellung der beiden Bedeutungsmaschinen würde schnell deutlich machen, dass die Mitglieder der RAF nicht Opfer, sondern Täter waren. Stattdessen wird die Diskursumgebung der RAF in einem kleinen Kellerraum versteckt.

Hans-Peter Feldmanns Bildinstallation „Die Toten“ (1998) bietet zu der Stilisierung der Terroristen als Opfer keinen Gegenpol. Zwar macht sie auf die über 90 Menschen aufmerksam, die im Zusammenhang mit der RAF-Geschichte umgekommen sind, aber sie verwischt systematisch die Differenz von Täter und Opfer, indem sie die Toten der RAF und die von der RAF Ermordeten einfach nebeneinander stellt. Die Kuratoren halten „Die Toten“ für „eine zentrale Arbeit in der Ausstellung“ – und so ist sie auch positioniert.

Beim weiteren Rundgang durch die Ausstellung fällt es schwer, den suggestiv präformierten Blick wieder loszuwerden. Denn er wird immer wieder aufgerufen und bestätigt: Gerhard Richters acht Tafeln des „Atlas“ (1989) präsentieren „die Terroristen als die Opfer ihrer eigenen Ideologie“.³ Die Arbeiten von Renata Stih und Frieder Schnock thematisieren die „bleierne Zeit“ und erkennen schließlich in allen Bürgern Opfer der Terroristenfahndung und des Sicherheitsstaates. Auf die Thematisierung der massenmedialen Übermacht konzentrieren sich darüber hinaus eine ganze Reihe der Ausstellungsstücke. Sie bestätigen damit nur den Eindruck, den die Eingangshalle bereits nahelegt. Wer in dieser Präsentation nicht eine ästhetisch-politische Strategie entdeckte, müsste blind sein. Die Terroristen werden erstens als Opfer stilisiert, und zweitens wird die Differenz von Opfern und Tätern verwischt: Irgendwie waren alle gleich; irgendwie waren alle Opfer der Macht (des Staates, der Medien, der Überwachung...).

Da nichts charmanter ist als die Identifikation mit der Macht widerstehenden, kämpfenden „Opfern“ (Stichwort: „Sechs gegen 60 Millionen!“) korrespondiert einem solchen Mythos immer auch eine Heldensaga. Diese findet sich etwa in der Parallelisierung zweier Arbeiten Johannes Kahrs: „Mein-hof“ (2001) und „93'09“ (1977). Letztere zeigt den Helden des Films „Taxi Driver“ als großformatiges Ölgemälde. Der amoklaufende Taxifahrer Travis Bickle wird zu einem tragischen Helden der Moderne stilisiert. Ähnlich verhält es sich mit dem Bild von Ulrike Meinhof. Auch hier wird eine verletzte und tragische Heldenfigur gezeichnet, ein Opfer, das vergeblich Rettung in der heroischen Tat suchte. In Sue de Beers Videoarbeit „Hans & Grete“ (2002/03) wird das ästhetizistische

³ Ebd., S. 19.

Verhältnis zum Terrorismus zum Ausdruck gebracht. Die Arbeit erzählt von der imaginären Identifikation mit der Medienikone Meinhof. Voraussetzung für ein solches über die Medien vermitteltes, spielerisches und unverbindliches Identifikationsverhältnis ist einerseits ein Opfermythos und andererseits die Relativierung der Tätergewalt – ersteres, damit die notwendige Bonnie & Clyde-Romantik ins Spiel kommt, letzteres, damit im Subjekt kein Konflikt mit moralischen Kategorien auftaucht. Beide Voraussetzungen werden vom Ausstellungskontext aufgedrängt. Dass die RAF-Ausstellung keine politische, nur eine rein künstlerische, ja vielleicht gar noch eine aufklärerisch-kritische Funktion habe, kann also nicht behauptet werden. Vielmehr geht es um nichts Geringeres als die Ästhetisierung der politischen Gewalt. Spielerisches und Haltungslosigkeit sind nur ein Schein, hinter dem sich dieser Zweck verbirgt.

Relativierung, Mythologisierung („Opfer“) und Ästhetisierung der Gewalt gegen das Recht sind die Botschaften der Ausstellung. Sie sind so dick aufgetragen, dass einzelne Kunstwerke durch den Kontext überrumpelt werden und nicht mehr zur Geltung kommen können. So verhält es sich etwa mit der Videoinstallation „Überfahrt“ von Rainer Kirberg (2004). Dort sitzen drei Ex-Terroristen in einem Boot und treiben über den Oder-Spree-Kanal. Dabei entwerfen sie neue Lebensläufe, die ihnen eine neue Existenz in der DDR ermöglichen sollen. Endlich kommt die „subjektivistische Scheiße“ zur Sprache, die man sich als „Revolutionär“ verkneifen musste. Das Boot bekommt am Ende einen Ableger – einer der Lebensläufe verwandelt sich während der schwierigen Diskussion wie von selbst in ein Papierschiffchen, wird nebenbei zu Wasser gelassen und schwimmt davon. Der Versuch, das Schiffchen wieder einzuholen, scheitert. Der Lebenslauf versinkt und treibt unter Wasser zu unbekanntem Ufern. Mit dieser Installation wird der Diskurs der RAF dekonstruiert, und die Deformation durch die Gewalt wird sichtbar. Bedauern, Reue und die Einsicht, von Anfang an falsch gelegen zu haben, erscheinen plötzlich möglich. Aber im Kontext der Ausstellung wirkt dieser Film leicht nur als ein weiterer Beitrag zu der Erzählung von den Terroristen als Opfern (in diesem Falle als Opfern ihrer eigenen Ideologie).

Während man durch die Ausstellung streift – hin- und hergerissen zwischen Entsetzen, Eindrücken der Belanglosigkeit und Versuchen, Kunst wahrzunehmen –, fragt man sich nach dem Motiv der Kontextkonstruktion. Verrät die Ausstellung etwas über den psychopolitischen Standort der Design-Schickeria Deutschlands? Plagt die Kulti-Linke im gerade angebrochenen Zeitalter der Globalisierung ein schlechtes Gewissen, weil sie ihr Geld mit Werbung verdient? Ist die Ästhetisierung der Gewalt sozialpsychologisch gesehen ein Kompromiss zwischen dem hedonistischen Verhältnis zur Konsum- und Mediengesellschaft und der Wahrnehmung gesellschaftlicher Widersprüche im glo-

balen Kapitalismus? Solche Fragen lassen sich anhand einer Ausstellung nicht beantworten, aber es genügt schon, dass sie sich aufdrängen.

Liest man darüber hinaus den Beitrag eines Vordenkers der Chic-Linken über „Theorien der Gewalt“ im Ausstellungskatalog, dann wird man erst recht hellhörig. In besagtem Artikel referiert Peter Weibel eine Reihe von Gewalttheorien. Insbesondere stützt er sich auf Carl Schmitt, Walter Benjamin und Giorgio Agamben. Diese Autoren zeichnen sich dadurch aus, dass sie die Spannung zwischen Machtwirklichkeit und rechtlicher Normativität, die für den Begriff des Politischen kennzeichnend ist, annullieren und durch ein Gleichheitszeichen ersetzen. Recht = Gewalt, das ist *in short* die Formel, die sich damit auch bei Weibel findet. Und so dürfen wir unter anderem lesen: „Was der Staat zu Recht wirklich fürchtet, ist der Terror, denn dieser verfolgt die gleiche Logik wie der Staat selbst.“⁴ Hier findet sich theoretisch formuliert, was die Ausstellung ästhetisch inszeniert: die Relativierung aus dem Recht heraustretender politischer Gewalt. Oberlehrerhaft möchte man empfehlen, doch einmal die Schriften Dolf Sternbergers zur Kenntnis zu nehmen.⁵ Aber darum geht es vermutlich nicht. Die Gewaltästhetik ist sicher nicht Ausdruck mangelnder Lektüre.

Nach dem aufgeregten Streit um das erste Ausstellungskonzept „Mythos RAF“ stellt man in der Presse nun bereitwillig fest, dass keine RAF-Verherrlichung, keine Mythenbildung durch die Kunst vorliege.⁶ Beruht die hier vorgetragene Bewertung der Ausstellung (und des neuen Theoriechics) also auf einem übertriebenen Alarmismus? Man ersetze „RAF“ versuchsweise, allerdings nicht nur in einem „spielerischen“ Sinne, durch „SS“ und simuliere folgende Aussage im Katalogtext des Kurators einer fiktiven Kunstaussstellung zum Nationalsozialismus, einem anderen „Trauma“ der deutschen Geschichte: „Denn jetzt sind die SS und die Protagonisten des Nationalsozialismus nur noch Symbole/Zeichen, in die man sich selbst hinein imaginieren, deren Rolle man nachspüren kann, ohne sich damit festzulegen und eine politische Haltung einnehmen zu müssen: man darf T-Shirts mit dem Markenemblem des SS tragen und dabei Adolf Hitler oder Adolf Eichmann ‚spielen‘, sich genauso kleiden, so sexy fühlen.“ Die Geschichte der RAF und diejenige des Nationalsozialismus sind nicht vergleichbar, auch wenn sie etwas miteinander zu tun haben. Allerdings konstituiert die Ausstellung eine relativierende Haltung, die sich als mythologisch und verdinglichend erweist, zumal sie auf gesellschaftsgeschichtliche Historisierung verzichtet. Ein solcher Ästhetizismus – das zeigt das Ersetzungsexperiment – wird nicht dadurch harmloser, dass er sich nicht auf den Nationalsozialismus bezieht. In der RAF-Ausstellung überschreitet die Kunst ihre Grenzen,

⁴ Peter Weibel, Theorien der Gewalt, in: Biesenbach, *Zur Vorstellung des Terrors* (Anm. 1), S. 49-56, hier S. 53.

⁵ Etwa Dolf Sternberger, *Begriff des Politischen*, Frankfurt a.M. 1961.

⁶ Holger Liebs, Ein moderner Totentanz, in: *Süddeutsche Zeitung*, 29.1.2005, S. 13.

weil die Ausstellung den Ereignischarakter und die Materialität von Kunst durch den inszenierten Bedeutungskontext negiert.

Dr. Dierk Spreen, Universität Paderborn, Fakultät für Kulturwissenschaften,

Fach Soziologie, Warburger Str. 100, D-33098 Paderborn, E-Mail: dierk.spreen@uni-paderborn.de

Zitierempfehlung:

Dierk Spreen, Leuchtreklame für den Terror, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Kunstwerk, Februar 2005,

URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_spreen.pdf>.