

Svea Bräunert

Soundscape Stammheim

Die Rote Armee Fraktion (RAF) markiert nicht nur in visueller, sondern auch in akustischer Hinsicht ein herausragendes Phänomen der westdeutschen Nachkriegsgeschichte. So war eine der ersten Stellungnahmen, die nach der Befreiung Andreas Baaders im Mai 1970 veröffentlicht wurde, eine Tonbandaufzeichnung Ulrike Meinhofs. Die Journalistin Michèle Ray hatte sie nach Abschluss ihres Interviews dem „Spiegel“ überlassen. Damit konnten die Aussagen Meinhofs zum Aufbau der Roten Armee nicht nur als Text, sondern auch als Ton der Nachwelt erhalten bleiben.¹ Ebenso zeichnete auch das RAF-Kommando Siegfried Hausner die Stimme seiner Geisel Hanns Martin Schleyer im September und Oktober 1977 gleich zweifach auf: einmal in den für die bundesdeutsche Medienöffentlichkeit bestimmten vier Videobotschaften, in denen Schleyer in „Bild und Ton“² präsent war, wie die „Tagesschau“ vom 8. September mit Erstaunen feststellte; und ein anderes Mal auf internen Tonbändern, die die Überschrift „Spindy – Gespräch mit Charly“ trugen und 1982 in einem Erddepot der RAF bei Heusenstamm gefunden wurden. Kurze Zeit vor der Entführung Schleyers war in Stuttgart-Stammheim der Prozess gegen Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan Carl Raspe zu Ende gegangen; Ulrike Meinhof hatte sich bereits vor Verkündung des Urteils im Mai 1976 das Leben genommen. Der von Mai 1975 bis April 1977 andauernde Prozess gegen die Kader der ersten RAF-Generation war nach den Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozessen 1945–49 und den Frankfurter Auschwitz-Prozessen 1963–68 der dritte Prozess in der (bundes-)deutschen Nachkriegsgeschichte, dessen

¹ Die Erklärung Ulrike Meinhofs wurde unter der Überschrift „Natürlich kann geschossen werden“ im „Spiegel“ abgedruckt (vgl. Spiegel 25/1970, S. 74). Das Originaltonband zu dieser Stellungnahme ist jedoch nicht mehr erhalten. Eine sowohl sprachlich als auch inhaltlich durchaus abweichende Fassung ist in der Sammlung von Hördokumenten enthalten, die die überarbeitete und ergänzte Neuauflage von Stefan Austs „Baader Meinhof Komplex“ von 2008 begleiten (vgl. Aust, Stefan: Der Baader Meinhof Komplex. Fakten, Dokumente, Originaltöne. Hamburg: Hoffman und Campe 2008.)

² Tagesschau vom 8.9.1977.

Svea Bräunert

Wortlaut auch akustisch dokumentiert wurde. Zur gleichen Zeit wurde im siebten Stock in Stammheim abgehört. Wann, wo und wie lange ist bis heute nicht vollständig geklärt.³

Aus diesen einleitenden Bemerkungen geht bereits hervor, in welchem Maße Staat, RAF und Massenmedien während der 1970er Jahre mit der Aufzeichnung und Wiedergabe von Stimmen und Originaltönen beschäftigt waren – ein Umstand, den die teilweise Veröffentlichung von einigen nicht gelöschten Tonbandspulen aus dem Stammheimer Prozess im Sommer 2007 schlagartig ins Bewusstsein der deutschen Öffentlichkeit brachte. Ich möchte das Wiederauftauchen dieser Tonbänder und die Art und Weise, wie ihre Botschaften in Massenmedien und Künsten verhandelt werden, zum Anlass nehmen, um über das Verhältnis von Ton und Erinnerung im Diskursfeld RAF nachzudenken. Hierbei sollen in einem ersten Schritt die Tonbänder und ihre journalistische und künstlerische Verarbeitung im Mittelpunkt stehen. Stefan Austs TV-Dokumentation „Die RAF“ (2007), Romuald Karmakars und Dirk Laabs' Hörspiel „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen.“ Fragmente des Stammheim-Prozesses“ (2008) und Reinhard Hauffs Spielfilm „Stammheim“ (1985) stellen auf je eigene Weise *Soundscape*s her, die auf Stammheim als Schlagwort, Metapher und Erinnerungsort des westdeutschen Terrorismus verweisen. Der von dem Komponisten und Theoretiker Murray Schafer entwickelte Begriff des *Soundscape* ermöglicht es, Verbindungen zwischen Ort und Klang nachzuzeichnen und zu analysieren. Stammheim lässt sich so als akustischer Erinnerungsraum verstehen, an und in dem Fragen nach der Bedeutung von Stimme, Körperlichkeit und Präsenz zusammenkommen. Die 2007 aufgefundenen Tonbandaufnahmen erweitern diesen *Soundscape* Stammheim um die Ebene der Mediatisierung, indem sie sich den Tönen der RAF aus einer zeitlichen Distanz zuwenden und so notwendigerweise auch die Aufzeichnungsfunktion des Tonbandes mitreflektieren. In den von ihnen fixierten Stimmen der ersten RAF-

³ Lediglich zwei Zeiträume wurden bisher offiziell bestätigt. Dabei handelt es sich um zwei Wochen im Frühjahr 1975 nach der Entführung des CDU-Politikers Peter Lorenz und um einige Tage Anfang des Jahres 1977 nach der Verhaftung des RAF-Mitglieds Siegfried Haag; über die Wochen im September und Oktober 1977 wird hingegen auch weiterhin Stillschweigen gewahrt. Vgl. u.a. Oesterle, Kurt: Stammheim. Die Geschichte des Vollzugsbeamten Horst Bubeck. Tübingen: Klöpfer und Meyer 2003, S. 154.

Generation tritt damit eine Vergangenheit in die Gegenwart ein, die nah und fern zugleich ist.

Steht in diesem ersten Teil der Überlegungen somit die Bedeutung der Stimme im Mittelpunkt, so soll es in einem zweiten Schritt um die Stille und das Schweigen gehen. Denn trotz aller Sonderbestimmungen für die seit Frühjahr bzw. Winter 1974 im siebten Stock der Justivollzugsanstalt in Stammheim einsitzenden Häftlinge, hielten die Diskussionen um Isolationshaft, Folter und sensorische Deprivation auch weiterhin an. Die semantische Aufladung der Kampfbegriffe Stammheim und Isolationsfolter war hierbei nicht selten deckungsgleich. Anhand der Rauminstallation „camera silens“ (1994) der Künstler Rob Moonen und Olaf Arndt soll aufgezeigt werden, inwiefern sich im Topos der sensorischen Deprivation Diskussionen um Raum und Klang überschneiden und sich am und durch den Körper der Gefangenen artikulieren. Stille und Schweigen lassen sich in diesem Zusammenhang als Tonproduktionen ganz eigener Art verstehen, die gerade in ihrer akustischen Verweigerung Töne hervorbringen, die den Körper auf sich selbst zurückwerfen. In Analogie zu dem sich selbst zuhörenden Körper lässt sich die *camera silens* so als Erinnerungsraum beschreiben, in dem der RAF-Diskurs in einer metaphorischen Übersteigerung und Entladung zu sich selbst kommt. Indem ich mich Stammheim unter der Perspektive des *Soundscape* zuwende, wird möglich, diesen und weiteren klangräumlichen Dimensionen des westdeutschen Terrorismus zuzuhören und im Zuge dessen Fragen nach den Zusammenhängen von Klang, Raum und Erinnerung zu stellen.

Soundscape – Raum und Klang

Bereits in den frühen 1960er-Jahren hat Murray Schafer den Begriff des *Soundscape* in die Diskussion eingebracht. Laut Schafer kann ein *Soundscape* zunächst einmal alles sein, was sich auf die Produktion, Rezeption und Imagination von akustischen Phänomenen im Raum bezieht. *Soundscape*s reichen von Musik, Klangkunst oder Sound Design in Flughäfen, Shopping Malls oder Büros bis hin zu den Klanglandschaften von Städten, Stadtteilen oder Landschaften. Es handelt sich um akustische Phänomene, die sich im und durch den Raum produzieren. *Soundscape*s beziehen sich auf ihre Umgebung und sind spezifisch für diese. Als eindeutig lokalisierbare *Soundmarks* ähneln sie dem ortsspezifischen *Landmark*. Als *Keynote* oder Grundton sind sie häufig nicht bewusst wahrzunehmen, obwohl sie die Geräuschkulisse bestimmen und maßgeblich strukturieren. Sie sprechen

Svea Bräunert

den Hörsinn an, wobei Hören nicht selten zu einer sinnlichen Erfahrung wird, die qua Schallwellen den ganzen Raum einnimmt und am ganzen Körper zu spüren ist.⁴

Auch Béla Balázs kommt in seiner Bestimmung des Verhältnisses von Bild und Ton explizit auf die Bedeutung des Raumes zu sprechen. Laut Balázs konfrontiert der Ton den Film im Moment der Einführung des Tonfilms mit dem Problem, dass er selbst „nicht raumbildend“⁵ sei, obwohl er „viel mehr Raumcharakter als die visuelle Erscheinung“⁶ habe. Dennoch ist „der Ton [...] überhaupt vom Raum nicht zu abstrahieren. Er wird immer einen bestimmten Raumcharakter haben, je nachdem, wo er klingt.“⁷ Balázs stellt somit eine unauflösbare Verbindung von Raum und Klang her und erwähnt in diesem Zusammenhang auch die Kraft des Tones, die Distanz zwischen Betrachter/in und Dargestelltem aufzuheben, so dass der Eindruck entsteht, „mitten im Raum der dargestellten Begebenheiten“⁸ zu sein. Das Erlebnis des dargestellten Raumes besteht demnach in der Zusammenwirkung von Bild und Ton, die den Körper des Zuschauers in sich aufnehmen.

Wie die Bemerkungen von Balázs und Schafer deutlich machen, wird Raum und Klang immer wieder die Fähigkeit zugesprochen, besonders unmittelbar auf die Sinne einwirken zu können. Eine solche Zuschreibung von Ursprünglichkeit und authentischer Erfahrung lässt sich umso mehr beobachten, wenn es sich bei den untersuchten Klängen um sogenannte O-Töne handelt. So hat Oliver Jungen anhand von philosophischen und medientheoretischen Diskussionen nachgezeichnet, inwiefern die ‚im Original‘ erklingende Stimme häufig für „nichts als Originalität“⁹ stehe und damit „eine ebenso radikale Konterposition zu Baudrillard“⁹ und dessen postmodernen Simulationstheorien bilde wie sie auch den im Zuge der technischen Reproduktion scheinbar abhanden gekommenen Begriff der

⁴ Vgl. Schafer, R. Murray: *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. New York: Knopf 1977.

⁵ Balázs, Béla: *Der Geist des Films*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001 [1930], S. 117.

⁶ Ebd., S. 120.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd., S. 121.

⁹ Jungen, Oliver: *What you hear is what you get. Das Originale als gefühlte Größe*. In: *Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons*. Hrsg. von Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007, S. 51–80, hier S. 59f.

Aura fortführe.¹⁰ Damit ist für Jungen „der O-Ton [...] ein innermedialer Rückblick ins Vormediale.“¹¹ In ähnlicher Weise kommt auch Nikolaus Wegmann zu dem Schluss, dass der Originalton vor allem Teil einer Medienerzählung des Authentischen sei, „eine dieser Gegen-Erfindungen zur prinzipiellen Unzuverlässigkeit der Kommunikation.“¹² Für Wegmann stehen die medialen Besetzungen des Originaltons damit in Analogie zu den Codierungen des Zwei-Kanal-Radios, wie sie in der avantgardistisch-utopischen „Radiotheorie“ Bertolt Brechts zum Ausdruck kommen: „Zweikanalrundfunk wie Originalton sind so beides Medien, von denen erzählt wird, dass sie eigentlich gar keine Massenmedien (mehr) sind, oder wenn doch, dann von solcher Art, dass sie in die Welt der Medien einen Unterschied bringen, der es erlaubt, den Beschränkungen massenmedialer Kommunikation zu entkommen.“¹³ Diese von Wegmann herausgestellten Momente des Originaltons auf der einen und des Zwei-Kanal-Radios auf der anderen Seite bilden wichtige Bestandteile zur Analyse des Deutschen Herbstes als klangliches Ereignis, wie nicht zuletzt die Diskussionen um die sogenannten Stammheimbänder im Sommer 2007 gezeigt haben.

„Stammheimbänder“ – Stimme und Körper

Bei den Stammheimbändern handelt es sich um Tonbandaufnahmen aus dem Prozess gegen Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe, der von Mai 1975 bis April 1977 an insgesamt 192 Verhandlungstagen in der sogenannten Mehrzweckhalle unmittelbar neben der Justizvollzugsanstalt in Stuttgart-Stammheim stattfand. Die Tonbandmitschnitte sollten ein lückenloses und fehlerfreies Protokoll gewährleisten und nach ihrer Abschrift überspielt werden. Dennoch wurden 21 Bänder, die rund 13 Stunden Material aus zwölf Verhandlungstagen wiedergeben, im Keller des Oberlandesgerichts in Stuttgart aufbewahrt. Die Archivarin Elke Koch entdeckte die Bänder bereits 2003, doch erst drei Jahre später sollten sie nach langen Verhandlungen in die Bestände des Staatsarchivs

¹⁰ Vgl. Ebd., S. 71.

¹¹ Ebd., S. 76.

¹² Wegmann, Nikolaus: Der Original-Ton. Eine Medienerzählung. In: ebd. Original/Ton. Zur Mediengeschichte des O-Tons. Hrsg. von Harun Maye/Cornelius Reiber/Nikolaus Wegmann. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH 2007, S. 15–24, hier S. 22.

¹³ Ebd.

Svea Bräunert

Ludwigsburg übergehen, wo sie heute für die interessierte Öffentlichkeit zugänglich sind.¹⁴ Auf diesem Weg gelangten die Aufzeichnungen schließlich auch in die zweiteilige Fernseh-Dokumentation „Die RAF“ (2007), die Stefan Aust für den Norddeutschen Rundfunk produziert hat.¹⁵ Bereits sechs Wochen vor Ausstrahlung des Fernsehweiteilers verkündeten die „Tagesthemen“ am 30. Juli 2007 die akustische Sensationsnachricht und der SWR strahlte am 1. August einzelne Aussagen im Radio aus. Zudem waren charakteristische Soundbits der ersten RAF-Generation als *Livestream* im Internet verfügbar.¹⁶ Der Hörfunkdirektor des SWR Bernhard Hermann betont die historische Bedeutung der Tonbänder, indem er auf ihre Funktion hinweist, Geschichte auch für nachfolgende Generationen greifbar zu machen:

„Diese Tondokumente, die eigentlich lediglich als Gedächtnisstütze für die Gerichtsschreiber gedacht waren, sind eine echte Sensation! Sie geben erstmals einen akustischen Einblick in die Verhandlungen und damit in das Innerste des damaligen Konflikts. Das Thema ‚Deutscher Herbst‘ und die damaligen Protagonisten sind uns Älteren wohl vertraut, aber viele junge Menschen können mit den Namen kaum etwas anfangen.“¹⁷

Hermann macht hier auf die mehrfache Gedächtnisfunktion der Bänder als Phänomen zwischen Quelle, Überrest und Spur aufmerksam. Ursprünglich als „Gedächtnisstütze“ für die Gerichtsschreiber gedacht, führen sie nach ihrer Wiederentdeckung dreißig Jahre später in „das Innerste des damaligen Konflikts“ zurück und sind so besonders für „viele junge Menschen“ relevant. Sie vergegenwärtigen ihnen die Vergangenheit und machen sie unmittelbar erleb- und nachvollziehbar. „Dieses Klima, diese Stimmung des Stammheim Prozesses haben Sie nach 10 Minuten hören besser mitbekommen als nach stundenlangem Lesen,“ so auch SWR2-Redakteur Rudolf Linßen. „Der zeitgeschichtliche Wert dieser Dokumente liegt wohl darin,

¹⁴ Informationen zu den Tonbandbeständen finden sich auf der Homepage des Staatsarchivs Ludwigsburg:

http://www.landesarchiv-bw.de/sixcms/detail.php?template=hp_artikel&id=16493&id2=8484&sprache= (Zugriff am 13. März 2009).

¹⁵ Aust, Stefan: Die RAF. Dokumentation. NDR 2007.

¹⁶ Dokumentation des SWR und Bereitstellung ausgesuchter Hörproben unter: <http://www.swr.de/swr2/wissen/specials/-/id=661214/nid=661214/did=2414272/2q12qs/index.html> (Zugriff am 13. März 2009).

¹⁷ Ebd.

die Diktion, den Ausdruck und die Haltung der Angeklagten und aller anderen Verfahrensbeteiligten unmittelbar selbst hören zu können, Aussagen, die aus schriftlichen Unterlagen bereits bekannt sind.“¹⁸

Dem Originalton wird somit das Potential zugeschrieben, die Vergangenheit in die Gegenwart zu transportieren, indem er Unmittelbarkeit und Präsenz produziert. In seinem Dokumentarfilm greift Aust daher nicht nur auf die Tonbandmitschnitte des Stammheimer Prozesses zurück, sondern er spielt neben extradiegetischer Filmmusik und *voice-over* auch immer wieder andere Originaltöne ein. Diese reichen von Reportagen und Interviews der Journalistin Ulrike Meinhof, über Gudrun Ensslins Statement zu den Frankfurter Kaufhausbränden, bis hin zum Funkverkehr der GSG 9 und dem Tonband, in dem Ulrike Meinhof dazu auffordert, die Rote Armee aufzubauen. Dennoch bildet Stammheim ohne Frage sowohl inhaltlich als auch audio-visuell den Anfangs- und Endpunkt von Austs Recherchen.

Gegen Ende des ersten Teils kommt der Film explizit auf den Prozess gegen Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe und dessen Aufzeichnung auf Tonband zu sprechen. Dabei werden palimpsestartige Überlagerungen von Körper, Tonband und Raum geschaffen, die die Möglichkeit imaginärer Passagen zwischen Vergangenheit und Gegenwart suggerieren. Die Szene beginnt mit den Aufnahmen einer Überwachungskamera, die den Einzug der Gefangenen in den Gerichtssaal in Stammheim zeigt. Der Ort des Prozesses wird damit in seiner historischen Dimension ins Bild gesetzt und bereitet so die Bühne für die vergessenen Tonbänder. Die Tonbandgeräte der 1970er-Jahre stehen als materielle Garanten für den Vorgang des akustischen Mitschnitts und geben gemeinsam mit der Versicherung, dass der gesamte Prozess auf Tonband aufgezeichnet wurde, das Stichwort für die Einspielung der O-Töne. Eine Hand dreht am Regler des Abspielgeräts. Daraufhin ertönt die Stimme von Baader, begleitet von Aufnahmen des Stammheimer Gerichtssaales 2007. Die Untertitelung „Originalton Andreas Baader 1975“ weist den Ursprung der Stimme, in dieser Funktion einer Bildunterschrift nicht unähnlich, eindeutig zu. Nach einigen Worten wird ein Schwarz-Weiß-Foto Baaders den Aufnahmen aus dem Mehrzweckgebäude unterlegt, so dass eine Schichtung aus dem Gerichts-

¹⁸ Rudolf Linßen in der Sendung „Hören Sie doch mal auf zu grinsen!“ Erstmals Originaltöne von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe aus dem RAF-Prozess in Stammheim. SWR2, 1. August 2007. Die Sendung ist nachzuhören unter: <http://www.swr.de/swr2/wissen/specials/-/id=661214/nid=661214/did=2414272/2q12qs/index.html> (Zugriff 13. März 2009).

Svea Bräunert

saal in Stammheim heute, einem Foto Baaders aus den 1970er-Jahren und seiner Stimme im Prozess 1975 entsteht. Dieses Verfahren wird mit Aufnahmen von Meinhof, Raspe und Ensslin wiederholt, wobei als vierte Ebene nun auch immer wieder die Tonbänder selbst eingeblendet werden. Ihre Abspielrichtung gegen den Uhrzeigersinn und die Herausstellung ihrer über den Inhalt der Aufzeichnung hinausgehenden reinen Materialität als Medien, die Stimmen aufnehmen und wiedergeben können, soll helfen, die Zuschauer/innen in die Vergangenheit des Stammheimer Prozesses zu transportieren.

Die Rolle Stammheims als Erinnerungsort des westdeutschen Terrorismus der 1970er-Jahre und als „so etwas wie die Hauptstadt der RAF“¹⁹ wird auf diese Weise noch einmal wirkungsvoll unterstrichen. Aust nimmt hierfür die Bedeutung auf, die Orten als Trägern von Erinnerungen und Containern zur Vergegenwärtigung von Vergangenheit zugeschrieben wird. Dieter Hoffmann hat mit Rekurs auf die Gedenkstätten des Holocaust darauf hingewiesen, dass „sich unserer Phantasie die Vorstellung aufdrängen [kann], wir näherten uns, indem wir die räumliche Distanz vermindern, den Ort des Geschehens betreten, auch dem Geschehen selbst.“²⁰ Die körperliche Anwesenheit an einem Ort, der Erinnerungen materialisiert, indem er sie lokalisiert, gibt uns das Gefühl, selbst in dieser Geschichte anwesend zu sein. In dieser Vorstellung kommt der Wunsch zum Ausdruck, die zeitliche Distanz zu überwinden, indem wir unsere Körper einem bestimmten Ort aussetzen. Doch „Gedächtnisorte verweisen zwar auf authentische Erfahrungen, ermöglichen aber nicht deren Wiederholung,“²¹ wie Beate Binder zu Recht betont. Bei Aust wird dieses Paradoxon von Erinnerungsorten anschaulich, indem Stammheim als Gespinnst von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gezeigt wird. Die Fernsehzuschauer/innen sehen das Innere des Prozessgebäudes aus dem Jahre 2007, doch als Betrachter/innen verbleiben sie in einer Position, die nah und distanziert zugleich ist. Sie befinden sich eben nicht in jenem Raum, der ihnen via Bild vermittelt wird. Und selbst wenn sie sich in ihm befänden, so lägen dreißig

¹⁹ Aust, RAF. 2007.

²⁰ Hoffmann, Detlef: Das Gedächtnis der Dinge. In: Das Gedächtnis der Dinge. KZ-Relikte und KZ-Denkmäler 1945–1995. Hrsg. von Detlef Hoffmann. Frankfurt/M., New York: Campus 1998, S. 6–35, hier S. 10.

²¹ Binder, Beate: Gedächtnisort. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hrsg. von Nicolas Pethes/Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 199–200, hier S. 200.

Jahre zwischen ihnen und dem Prozess gegen die erste RAF-Generation.²² Aleida Assmann schreibt im Hinblick auf diese zeitliche Distanz, die ein Gefühl von Abwesenheit hervorbringt:

„Ein Gedenkort ist das, was übrigbleibt von dem, was nicht mehr besteht und gilt. Um dennoch fortbestehen und weitergelten zu können, muß eine Geschichte erzählt werden, die das verlorene Milieu supplementär ersetzt. [...] Hier ist noch etwas anwesend, aber dies verweist vor allem auf Abwesenheit; hier ist noch etwas gegenwärtig, aber es signalisiert in erster Linie dessen Vergangensein.“²³

Aust visualisiert diese Abwesenheit in und zeitliche Distanz von Stammheim, indem er das leere Gerichtsgebäude abfilmt. Und zugleich füllt er die Leere mit Geschichten, die nicht nur Geschichten der RAF, sondern auch Geschichten ihrer Mediatisierungsvorgänge in Bild und Ton sind. So treten die Fotos von Baader, Meinhof, Raspe und Ensslin an die Stelle der leeren Stuhlreihen. Die Fotografien des Jahres 1977 und der Raum des Jahres 2007 ergänzen sich in ihrer wechselseitigen Transparenz und bieten den Zuschauer/innen eine Brücke in die Vergangenheit an. Im Sinne von Roland Barthes' Überlegungen zur Fotografie beglaubigen die Aufnahmen der Angeklagten ihre gleichzeitige An- und Abwesenheit. Als Zeugen der Zeit geben sie Auskunft „über *das, was gewesen ist*“²⁴ und markieren somit eine Leerstelle in der Gegenwart. Und zugleich zeugt die Einblendung der Fotos in den verlassenen Gerichtssaal von einer Präsenz des vermeintlich

²² Die eingespielten Ansichten zeigen dabei nur in wenigen Fällen Originalaufnahmen aus den 1970er-Jahren. Die Aufnahmen aus der Gegenwart erinnern so auch an die gegenwärtige Existenz von Stammheim und damit an die für die Ökonomie von Erinnerungen und Fantasien unerhörte Tatsache, dass dieser vermeintliche Erinnerungsort noch immer ein Gefängnis ist. Anstelle eines ‚Museums Stammheim‘ lagern im nahe gelegenen Landesarchiv Ludwigsburg die Prozessakten und weitere Materialien des Stammheimer Prozesses und im örtlichen Strafvollzugsmuseum zeigt eine eigene Stammheim-Abteilung unter anderem die elektronischen Bastelarbeiten von Jan Carl Raspe.

²³ Assmann, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: C.H. Beck 2003, S. 30.

²⁴ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989, S. 95.

Svea Bräunert

Vergangenen und bewirkt das unheimliche Gefühl „that a slice of the past has been shuttled into the present.“²⁵

Die Fotografien bilden so einen ersten Ansatz, den leeren Erinnerungsraum des Gerichtsgebäudes zu füllen und, in Form einer vom Bild ausgehenden Erzählung, in die Gegenwart zu transportieren. Die eigentliche Geschichte oder auch das, was Barthes als das *punctum* oder Bestechende einer Fotografie bezeichnet hat, liegt jedoch in dem, was auf den Fotos nicht unmittelbar zu sehen ist – und das ist die Entstehungsgeschichte der Bilder. Denn bei diesen Aufnahmen ist es nicht nur wichtig, wer auf dem Bild zu sehen ist, sondern auch, wer auf den Auslöser gedrückt hat. Schließlich haben die Gefangenen – mit Ausnahme der zu diesem Zeitpunkt bereits toten Meinhof – alle Aufnahmen 1977 selbst mit einer Minox-Kamera gemacht. Diese war ebenso wie die Waffen über die Rechtsanwälte in das Gefängnis geschmuggelt worden.²⁶ Die Fotografien verweisen so indirekt auf ein weiteres klingendes Detail aus dem *Soundscape* Stammheim – nämlich den Plattenspieler von Andreas Baader, der zeitweilig sowohl als Waffenversteck als auch als Bestandteil der internen Gegensprechanlage im siebten Stock gedient hat.

Baaders Plattenspieler ist seit den Ereignissen vom 18. Oktober 1977 immer wieder zum Gegenstand künstlerischer und popkultureller Auseinandersetzungen mit der RAF geworden.²⁷ In den letzten Tagen von Stammheim diente er als Versteck der Pistole, mit der Baader sich selbst mit einem aufgesetzten Genickschuss töten sollte. Auf dem Plattenteller lag noch die letzte LP, die er gehört hatte: Eric Claptons „There’s one in every crowd“ von 1975, dem Beginn des Prozesses in Stammheim. Plattenspieler, Platte und Waffe weisen auf die Verknüpfungen von Pop, Punk und RAF hin, wie sie unter anderem in Songs von Brian Eno oder Luke Haines zum Ausdruck kommen. Baader als Popstar und die Platte von Eric Clapton bilden damit auch das komplementäre Gegenstück zu Ludwig Wittgensteins „Philosophischer Grammatik“, die statt eines Abschiedsbriefes auf dem

²⁵ Baer, Ulrich: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*. Cambridge: MIT Press 2002, S. 43.

²⁶ Die Fotos finden sich auch in dem von Astrid Proll herausgegeben Fotoband wieder. Vgl. Proll, Astrid: *Hans und Grete. Bilder der RAF 1967–1977*. Berlin: Aufbau 2004.

²⁷ Eines der berühmtesten Beispiele ist Gerhard Richters Integration von Baaders Plattenspieler in seinen Zyklus „18. Oktober 1977“ (1988).

Schreibtisch von Meinhof nach ihrem Selbstmord gefunden worden war.²⁸ Tönende (Pop-) Klänge auf der einen, radikale Sprachkritik und -zweifel auf der anderen Seite.

Als Musikgerät und Waffenversteck fungierte Baaders Plattenspieler in der Situation der Haft ebenso wie die eingeschmuggelte Minox-Kamera als Medium der Selbstbehauptung und -vergewisserung. In dieser Funktion war er unter anderem auch Teil einer internen Gegensprechanlage, mit der die Gefangenen im siebten Stock untereinander kommunizieren konnten. Dieser geheime Kommunikationskanal bildet neben den Tonbandaufzeichnungen aus dem Prozess den zweiten akustischen Schwerpunkt in Austs Fernsehdokumentation. So weist der Journalist überzeugend nach, dass sich die Gefangenen auch trotz der verordneten Kontaktsperre im Herbst 1977 untereinander austauschen konnten, indem sie ihre Plattenspieler, Radiogeräte usw. umbauten und an das anstaltsinterne Rundfunk- und Schwachstromnetz anschlossen. Die Gefangenen hatten mit den utopischen Medientheorien ihrer Zeitgenossen also quasi ernst gemacht. In einer Aneignung von Brechts „Radiotheorie“ hatten sie den „Rundfunk [...] aus einem Distributionsapparat in einen Kommunikationsapparat“²⁹ verwandelt – wenn auch unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Ihre Version des Zweikanal-Radios bildet damit eine akustische Ergänzung zu den Originaltönen aus dem Stammheimer Prozess als Teil „eine[r] dieser Gegen-Erfindungen zur prinzipiellen Unzuverlässigkeit der Kommunikation.“³⁰

Da es im Hinblick auf die Gegensprechanlage im siebten Stock kein für die Öffentlichkeit am Fernsehbildschirm einzuspielendes Originalmaterial der internen Kommunikation und/oder deren geheimer Aufzeichnung in Tonbandprotokollen gibt, richtet sich der Blick der Kamera immer wieder in beschwörenden Nahaufnahmen auf die technischen Geräte selbst. Kabel, Plattenspieler und Lautsprecherboxen rufen uns so noch einmal in Erinnerung, dass es sich bei den Tönen aus Stammheim um aufgezeichnete und medial vermittelte Stimmen handelt. Daher muss gefragt werden, inwiefern auch auf diese Töne zutrifft, was Schafer als „Schizophonia“ bezeichnet hat: „the split between an original sound and its electroacoustical transmission or reproduction.“³¹ Thematisieren die Stammheimbänder also den

²⁸ Vgl. Jutta Dittfurth: Ulrike Meinhof. Die Biografie. Berlin: Ullstein 2007, S. 434.

²⁹ Brecht, Bertolt: Radiotheorie. In: Gesammelte Werke. Band 18. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1990, S. 129.

³⁰ Wegmann, Original-Ton. 2007, S. 22.

³¹ Schafer, Soundscape. 1977, S. 90.

Svea Bräunert

Vorgang ihrer Aufzeichnung oder betonen sie als Originaltöne eher ihre Unmittelbarkeit? Im Originalton tritt die Stimme als „wiedererkanntes *Original*“ und „besondere Qualität“³² auf und vermittelt körperliche Präsenz: „Originalton ist Körperstimme.“³³ In diesem Sinne binden auch die Stammheimbänder Stimme und Körper aneinander. Sie können das, indem sie ihren Status als Originalton beschwören, der die Fähigkeit besitzt, „die Diktion, den Ausdruck und die Haltung der Angeklagten“³⁴ zu artikulieren. Die aufgezeichnete Stimme tritt für die toten Körper der Angeklagten ein – sie verkörpert sie. Der Mediatisierungsvorgang wird hierbei jedoch nicht aus-, sondern vehement ins Bild eingeblendet. Ergebnis dieses Verfahrens ist, dass die Speichermedien, die die Einspielung der aufgezeichneten Stimmen von Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe überhaupt erst ermöglichen, selbst eine gewisse Materialität oder elektronische Körperlichkeit erhalten. Der Raum des Gerichtssaales und die Selbstporträts aus dem siebten Stock bilden so zusammen mit den Stimmen der vier Angeklagten und den Tonbändern, die diese Stimmen aufgezeichnet haben, ein *Soundscape* der erinnernden Vergegenwärtigung, in dessen Mittelpunkt der Körper und seine sinnlichen Erfahrungen stehen.

Mit der Einspielung des Originaltons und der Beschwörung seiner analogen Aufzeichnung zielt Aust also darauf ab, die Vergangenheit als sinnliche Erfahrung in die Gegenwart zu transportieren. Dem Ton als Originalton wird dabei eine Unmittelbarkeit und Authentizität zugeschrieben, die die Körperlichkeit der Zuschauer/innen direkt anspricht, indem sie die Körper der Gefangenen zum Sprechen bringt. Die Geschichte der Tonbänder als in mehrfache Prozesse des Erinnerns und Vergessens eingebundene Überreste unterstützt ihre Lesart als Spuren, die „die Unmittelbarkeit eines Abdrucks oder Eindrucks“³⁵ jenseits von Repräsentation zu vermitteln scheinen. Dabei ist es konstitutiv für die Spur, „dass sie als unintentional hervorgebracht angesehen wird und erst nachträglich durch einen Code zum Zeichen umgelesen wird.“³⁶ Die Spur „berichtet nicht über

³² Wegmann, *Original-Ton*. 2007, S. 19.

³³ Ebd.

³⁴ Linßen, *SWR2*. 2007.

³⁵ Assmann, *Erinnerungsräume*. 2003, S. 209.

³⁶ Ruchatz, Jens: Spur. In: *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*. Hrsg. von Nicolas Pethes/Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2001, S. 558–561, hier S. 558.

die Vergangenheit, sondern *bezeugt* sie qua Selbsteinschreibung.³⁷ Als Einschreibung und (körperliche) Nähe bildet sie somit die eine Seite eines Spannungsverhältnisses der Erinnerungen und Vergegenwärtigungen im *Soundscape* Stammheim, dessen andere Seite mit Walter Benjamins Begriff der Aura umschrieben werden kann. In den Tonbändern aus Stammheim tritt diese Aura als „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruff“ in einen Dialog mit der Spur als „Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ.“³⁸

Inwiefern dieses Zusammenspiel von Spur und Aura als komplexes Ineinandergreifen von Nähe und Distanz auf der analogen Aufzeichnung und Wiedergabe von Originaltönen aufbaut, lässt sich im Vergleich mit zwei Arbeiten nachvollziehen, die sich ebenfalls mit dem Prozess in Stammheim beschäftigen, dabei jedoch – zum Teil ganz bewusst – auf die Einspielung von Originaltönen verzichten. Es handelt sich hierbei um Reinhard Hauffs Film „Stammheim“ (1985) und das Hörstück „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen“ (2008) von Romuald Karmakar und Dirk Laabs.³⁹ Beide Arbeiten sind im Grenzbereich von Dokumentation und Fiktion angesiedelt. Sie nehmen den Prozess in Stuttgart-Stammheim zum Ausgangspunkt ihrer Auseinandersetzungen mit der RAF als Sprach-, Sprech- und Diskursmaschine der 1970er-Jahre. Hauff stützt sich hierfür gemeinsam mit seinem Drehbuchautor Stefan Aust auf die schriftlichen Protokolle des Verfahrens, die er nicht thematisch, sondern chronologisch anordnet und mit Schauspieler/innen des Thalia Theaters in Hamburg in einer leeren Fabrikhalle inszeniert. Trotz des filmischen Mediums ging es dem Regisseur dabei vor allem um „die Reduktion auf die sprachliche Auseinandersetzung.“⁴⁰ In der Rückschau bestätigt er diese Konzentration auf das Sprachliche noch einmal, wenn er im Interview sagt:

³⁷ Ebd., S. 559.

³⁸ Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften. Band V. Hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991, S. 560.

³⁹ Reinhard Hauff: Stammheim. DVD. Arthaus 2008 [1985]; Karmakar, Romuald/Laabs, Dirk: „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen.“ Fragmente des Stammheim-Prozesses. WDR 3. 24. November 2008. Ich danke Jan Henschen für den Hinweis auf diese Sendung.

⁴⁰ Konzentration und extreme Reduktion. Reinhard Hauff über seinen Film Stammheim. DVD-Extra zu Stammheim. Arthaus 2008.

Svea Bräunert

„Ich wüsste auch keinen Drehbuchautor, der das schreiben könnte heute. [...] Dieser Film lebt von den Worten, von den Dialogen und von der Konfrontation dieser beiden Seiten, der Enge des Raums, der Eingeschlossenheit, der politischen Verbortheit von beiden Seiten [...]. Und alles drückt sich über Worte aus. Dadurch [haben] die Bilder [...] nie eine Selbständigkeit.“⁴¹

Karmakar und Laabs gehen im Jahr 2008 (fast) genau den umgekehrten Weg. Sie nehmen die wiedergefundenen Tonbandmitschnitte aus dem Keller des Oberlandesgerichts in Stuttgart zum Anlass, um eine teilweise Neuabschrift des Prozessprotokolls anzufertigen. Dieses lassen sie – nur unterbrochen von einem sogenannten Stammheimer Wunschkonzert – kontinuierlich und stimmlich neutral 60 Minuten lang von einem Sprecher (Ulrich Noethen) vorlesen. Damit übersetzt Karmakar ein Verfahren in die Darstellungsform des Hörstückes, das er bereits für zwei seiner Filmprojekte – „Das Himmler-Projekt“ (2000) und „Hamburger Lektionen“ (2006) – verwendet hat.

Sowohl Hauff als auch Karmakar nähern sich der RAF, indem sie sich mit der Sprache des Prozesses auseinandersetzen. So fängt „Stammheim“ die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten eines Sprechens vor Gericht in verbalen und körperlichen Ausbrüchen und Momenten des gewaltsamen Verstummens ein. Der Prozess wird dabei zur Filmvorlage, zum „Stoff“. Man kann in ihn hineingehen, wie in einen Film.⁴² Die Prozessakten müssen hierfür vor der Kamera eine körperliche Gestalt bekommen, indem sie von den Schauspieler/innen gesprochen und in Gestik und Mimik übersetzt werden. Das Wort wird auf diese Weise zum performativen Ton, der als sinnliche Wahrnehmung den ganzen Körper anspricht. Hauff erreicht diese Wirkung, indem er die Schauspieler ganz Sprache werden lässt und so das prekäre Spannungsverhältnis von Körperlichkeit und Schrift thematisiert, wie es im Phänomen RAF insgesamt präsent ist und sich in den Konstellationen des Stammheimer Prozesses verdichtet. Den Bruch der Verfremdung, den der Regisseur trotz dieses Körper gewordenen Sprechens durch eine nicht-mimetische Besetzung und eher gefühlte als rekonstruierte

⁴¹ Ebd.

⁴² So sagt Hauff im Interview über den Prozess: „Denn Stefan Aust war selbst auch nie im Stammheim-Prozess, ich auch nicht; die einzige, [...] die drin war, war die, die Meinhof spielt, [...] die war mal einige Tage drin.“ (Ebd.) Die Formulierung „in etwas drin gewesen sein“ erinnert eindeutig an einen Kinobesuch und stellt so eine Verbindung zwischen Prozess und Film her.

Kulissen sowie eine Beschleunigung des Sprechens zu erreichen sucht, wird jedoch erst in der Retrospektive, nämlich mit der Veröffentlichung der Tonbandaufzeichnungen 2007, richtig deutlich. Denn erst jetzt, mit den Originalstimmen im Ohr, hören wir die Differenzen im Klang und in der Betonung, die uns abseits der Einforderung einer an und für sich schon problematischen Authentizität dazu auffordern, genauer hinzusehen und vor allem hinzuhören, was da in Stammheim eigentlich gesagt wurde.

Und genau diese Möglichkeit zum nochmaligen Hinhören eröffnet Karmakars „Na hören Sie doch mal auf zu grinsen“. Entgegen des Trends zum Originalton im Hörspiel der 1970er-Jahre,⁴³ übersetzt Karmakar den Originalton hier in Schrift und diese wiederum in Sprechen bzw. Vorlesen. Im Zuge dieser mehrfachen Übersetzungen wird deutlich, inwiefern der Prozess in Stammheim nicht nur formell, sondern auch inhaltlich vor allem um Fragen nach den Möglichkeiten und Unmöglichkeiten von Sprechen und Sprache kreiste. So wird immer wieder mit der Formulierung „Ich stelle den Antrag, mir das Wort zu erteilen“ um das Wort gebeten und dieses mal genehmigt, meist jedoch harsch abgelehnt oder abgestellt: „Ich bitte, das Wort abzustellen. Es hat hier niemand das Wort,“ so der vorsitzende Richter Prinzing. Ebenso kehrt auch die Bemerkung „redet unverständlich dazwischen“ stetig wieder und steigert sich in der Aussage: „Frau Meinhof, es ist nicht verständlich, was sie sagen, aber es ist eine Störung.“ Abgebrochene, zum Teil grammatikalisch falsche Sätze, Satz- und Wortfragmente und ständige Wiederholungen machen, indem sie mit einer kontinuierlichen Erzählerstimmen vorgetragen werden, das Stammeln der Verfahrensbeteiligten hörbar und zeigen, inwiefern der Stammheimer Prozess jenseits seiner Wortgewalt vor allem eine Verhinderung des Sprechens und damit eine Diskursmaschine des lärmenden Schweigens auf beiden Seiten war.

Karmakars Verfahren besteht somit darin, die zwischen Sprache, Sprechen und Körperlichkeit changierenden Übersetzungsvorgänge des Stammheimer Prozesses mit einer erneuten Übersetzung zu konfrontieren. Die Rückführung der Körper gewordenen Sprache in Text, der wiederum (vor-)gelesen wird, eröffnet einen erneuten Zugang zu den verhandelten Inhalten, die bei Aust – und mit Einschränkung auch bei Hauff – zugunsten der Vermittlung der klangräumlichen Atmosphäre in Stammheim in den

⁴³ Vgl. Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel O-Ton. Der Konsument als Produzent. Versuche, Arbeitsberichte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1974.

Svea Bräunert

Hintergrund treten. Dies wird nicht zuletzt dadurch möglich, dass Karmakar den Vorgang des Hörens selbst thematisiert. So lotet er das Medium des Hörstücks mit seiner Konzentration auf das Akustische aus, indem er mit den Zwischenspielen des Stammheimer Wunschkonzertes explizit eine musikalische Ebene einbringt. Die zweite Sprecherin (Anne Ratte-Polle) übernimmt diese Sequenzen und kündigt an: „Wir beginnen jetzt unser Stammheimer Wunschkonzert. Wir spielen die Musik, die von den Prozessbeteiligten zur Verhandlungszeit gehört worden ist.“ Von Theodor Prinzing's Vorliebe für klassische Musik, über Ruppert von Plottnitz' Erinnerungen an Frankfurter Kneipennächte, in denen Bob Segers „Night Moves“ gespielt wurde, bis hin zu Viktor Pfaffs Assoziation von Johannes Brahms Streich-Sextett, Opus 18 in B-Dur mit Louis Malles Film „Die Liebenden“ geht es hier um Musik rund um den Deutschen Herbst, die zum Teil auch in Ausschnitten eingespielt wird. Mit der Einspielung der einzelnen Titel wird auf die Bedeutung hingewiesen, die Musik als Träger und Container von Erinnerungen und affektiven Besetzungen zukommt. Mit Musik lässt sich die Vergangenheit für einen Moment in die Gegenwart transportieren – ein Verfahren, das gerade Filme, Ausstellungen und Features in Funk und Fernsehen immer wieder nutzen, um die Atmosphäre der Zeit schlagwortartig zu verdichten. Musik wird auf diese Weise zum *Soundscape*, das ebenso wie der Originalton über sich selbst hinausweist.

Doch spielt Karmakar Musik ein, die für den Soundtrack der RAF-Erinnerungen eher ungewöhnlich ist. Statt der Rolling Stones oder Joan Baez setzt er auf eine vehemente Personalisierung von Klang und Erinnerung und schafft damit nicht nur Raum für ungewohnte Stücke, sondern auch für sprichwörtliche Klangräume und für Stille. So wird Kurt Breuckers Vorliebe für die Jagd von Vogelzwitschern begleitet, und Baaders Plattenspieler bleibt unter dem Hinweis stumm, dass der Gefangene die Musik seiner großen Plattensammlung nur über Kopfhörer hören durfte. Für einen Moment scheinen Musik und Klang zu einem intradiegetischen Originalton zu werden. Doch anstatt ein Gefühl des Auratisch-Authentischen hervorzubringen, das Ton und Körper in Momenten der Vergegenwärtigung aneinander bindet, weist die Musik vielmehr darauf hin, dass auch die Sprecher/innen des Prozesses Hörer/innen waren. Damit werden wir Vorgängen der Übersetzung zwischen Schrift, Sprechen und Hören gewahr, die uns eine Lektürepraxis des Zuhörens nahelegt. Gerade im Hinblick auf Baaders stummen Plattenspieler wird uns auf diese Weise noch einmal die Frage gestellt, welche Rolle die Stille und der Entzug der sinnlichen Wahrnehmung bei einer Lektürepraxis des Deutschen Herbstes einnehmen.

camera silens – Isolationshaft und sensorische Deprivation

Denn so wie Schafer darauf hinweist, dass alle Klangforschungen in Überlegungen zur Stille enden müssen, ist auch ein Nachdenken über Stammheim als *Soundscape* ohne ein Nachdenken über die Stille der Isolationshaft und das Sprechen der Körper im Zuge der Hungerstreiks kaum möglich. Waren die Haftbedingungen auch bereits vor Inhaftierung der Kader der ersten RAF-Generation im Sommer 1972 kritisiert worden, so rückte das Gefängnis ab diesem Zeitpunkt als neuer Ort der Stadtguerilla in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. Für einen Großteil der Gefangenen aus der RAF, die sich selbst als Politische Gefangene definierten, galten folgende Sonderregelungen:

„Einzelzelle, ein gesonderter Hof, wo der Gefangene ohne andere Häftlinge seinen täglichen Hofgang durchführt, Ausschluß von jedem Kontakt mit anderen Gefangenen durch Verbot der Teilnahme an den üblichen Gemeinschaftsveranstaltungen wie Filmvorführungen, gemeinsames Fernsehen, gemeinsames Baden usw.; Verbot der Gemeinschaftsarbeit mit anderen Gefangenen bei Strafhaft wie bei Untersuchungshaft; Räumung der Nachbarzellen sowie der Zellen, die sich über und unter dem Strafgefangenen befinden, und Anbringung eines besonderen Fliegengitters vor dem vergitterten Fenster.“⁴⁴

Gegen diese Haftbedingungen organisierten die RAF-Mitglieder zwischen 1972 und 1977 fünf Hungerstreiks. Ihre Hauptforderung war die Aufhebung der Isolation, die wechselweise unter den Schlagworten Isolationshaft, Isolationfalter oder sensorische Deprivation angeprangert wurde. Mit den Hungerstreiks und der Arbeit der Anti-Folter-Komitees trat der Topos der Haft aus dem Schatten der Gefängnisse in das Licht der öffentlichen Aufmerksamkeit. Die Weiterführung des Kampfes aus der Haft wurde so auch zu einem Kampf gegen die Stille und das Verstummen. Dabei sorgte insbesondere die Inhaftierung von Ulrike Meinhof und Astrid Proll im Toten Trakt der Justivollzugsanstalt in Köln-Ossendorf für Empörung. Mit dem „Brief einer Gefangenen aus dem Toten Trakt“, der mit den berühmten Zeilen „Das Gefühl, es explodiert einem der Kopf [...], das Gefühl, es würde einem das Rückenmark ins Gehirn gepresst, das Gefühl, das

⁴⁴ Eschen, Klaus/Lang, Jörg/Laubscher, Jürgen/Riemann, Johannes: Folter in der BRD. Dokumentation zur Lage der Politischen Gefangenen. Zusammengestellt von Verteidigern in Politischen Strafsachen. In: Kursbuch 32, 1973, S. 12.

Svea Bräunert

Gehirn schrumpelt einem allmählich zusammen wie Backobst⁴⁵ beginnt, meldete sich Meinhof als Stimme der RAF aus Ossendorf noch einmal wirkungsmächtig zu Wort und setzte die sprachlichen Parameter, mit denen die Auswirkungen der Isolationshaft in Zukunft diskutiert werden sollten. Der Brief bildet damit die sprachliche Ergänzung zum Bild des zum Skelett abgemagerten Holger Meins, der am 9. November 1974 im Zuge des dritten Hungerstreiks in der Justizvollzugsanstalt in Wittlich starb. Die Fotografien seines toten Körpers markieren nicht nur den Höhepunkt in einem Kampf, in dem der eigene Körper zur Waffe wurde, sondern machen auch die mehrfache metonymische Verschiebung deutlich, an deren Ende der Körper von Meins zum Symbol dessen wurde, wogegen er protestiert hatte: die Isolationsfolter. Hungerstreik und Isolationshaft verweisen folglich wechselseitig aufeinander. Dabei bringen sie beide den Körper zurück in den modernen Strafvollzug, der laut Michel Foucault in dieser sichtbaren Form als „gemarterte[r], zerstückelte[r], verstümmelte[r], an Gesicht oder Schulter gebrandmarkte[r], lebendig oder tot ausgestellte[r], zum Spektakel dargebotene[r] Körper“⁴⁶ schon lange verschwunden sein sollte.

Wenn wir somit davon ausgehen, dass die Angeklagten in den Tonbandaufnahmen aus Stammheim eine gewisse Präsenz entwickeln, die sich als via Stimme vermittelte körperliche Anwesenheit umschreiben lässt, so kommen in diesen Körper-Stimmen auch die Bedingungen der Haft und deren Zugriff auf die angeklagten Körper zum Ausdruck. Zudem bilden die Haftbedingungen ein Thema, auf das die Angeklagten im Verlauf der Verhandlung immer wieder zu sprechen kommen. Der Vorwurf der Isolationsfolter wurde dabei zu einem Vorwurf, der auch abseits der konkreten Bedingungen im siebten Stock in Stammheim existieren konnte. Denn seit Meinhof und Ensslin im Frühjahr 1974 und Baader und Raspe im Winter 1974 dorthin verlegt worden waren, konnte von einer strikten Isolation im Sinne eines Toten Traktes wohl kaum mehr die Rede sein. Dennoch entwickelten die Angeklagten während des Prozesses Zusammenhänge zwischen Inhaftierung und Sprechen, die sie als Wechselseitigkeit von Folter und Geständnis verstanden. Besonders deutlich wird dies in der Aussage Meinhofs vom 28.10.1975:

⁴⁵ Brief einer Gefangenen aus dem Toten Trakt. In: Der tote Trakt ist ein Folterinstrument. Hrsg. von Komitees gegen Folter an Politischen Gefangenen in der BRD. Hamburg 1974, S. 30.

⁴⁶ Foucault, Michel: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 [1977], S. 15.

„Die Frage ist, wie kann ein isolierter Gefangener den Justizbehörden zu erkennen geben [...], dass er sein Verhalten geändert hat? Wie? Wie kann er das in einer Situation, in der bereits jede, absolut jede Lebensäußerung unterbunden ist? [...] Das heißt, dem Gefangenen in der Isolation bleibt [...] überhaupt nur eine Möglichkeit und das ist der Verrat. Eine andere Möglichkeit, sein Verhalten zu ändern, hat der isolierte Gefangene nicht. Das heißt, es gibt in der Isolation exakt zwei Möglichkeiten: [...] entweder sie bringen einen Gefangenen zum Schweigen, das heißt, man stirbt daran; oder sie bringen einen zum Reden und das ist das Geständnis, der Verrat. Das ist Folter, exakt Folter.“⁴⁷

Die akustische Kehrseite dieses von Meinhof hier angesprochenen Wechselverhältnisses von Geständnis und Folter ist die Stille der Isolation. So wird sowohl im Kursbuch 32 zum Thema „Folter in der BRD“ als auch in den unterschiedlichen Schriften der Anti-Folter-Komitees immer wieder betont, dass es sich bei der Isolationsfolter vor allem um eine akustische Isolation handele bzw. dass sich insbesondere der Ausschluss von Alltagsgeräuschen negativ auf die körperliche und psychische Verfassung der Gefangenen auswirke. Anlass zu dieser Konzentration auf den Geräuschentzug hatten die Inhaftierungen von Astrid Proll und Ulrike Meinhof im Toten Trakt von Köln-Ossendorf gegeben. „Hierbei handelt es sich um einen Komplex innerhalb der Haftanstalt, der von anderen Gebäudeteilen getrennt und von allen weiteren Personen entleert ist; das Fenster weist auf einen Hof, in dem nie eine Person geht, und die Zelle liegt in einem totalen Geräuschvakuum.“⁴⁸ Auf dieses „Geräuschvakuum“ eingehend, schlägt Meinhof vor, dass „die ohrenärzte zu der ganzen isolationsscheisse was zu sagen haben“⁴⁹ könnten, nämlich „dass die wirkung von ‚stille‘ dieselbe ist wie von e(lektro)-schocks. also die selbe sorte von verletzungen, verwuestungen bewirkt, im gleichgewichtsorgan und im gehirn.“⁵⁰

Der Psychiater Sjeff Teuns lieferte mit dem Begriff der sensorischen Deprivation den theoretisch-klinischen Hintergrund, um diese Haftbedingungen zu beschreiben und als wirkungsmächtige Bilder in die Öffentlich-

⁴⁷ Transkribiert nach Schönherr, Maximilian: Die Stammheim-Bänder. Baader-Meinhof vor Gericht. Tondokument. Audio Verlag 2008.

⁴⁸ Eschen u.a., Folter. 1973, S. 15.

⁴⁹ Brief von Ulrike Meinhof an ihre Anwälte. 25. Februar 1974.
http://www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/Stadtguerilla+RAF/RAF/ulrike_meinhof/iuk/anh/anh-i.htm (Zugriff am 10. Februar 2009).

⁵⁰ Ebd.

keit zu transportieren: „Unter sensorischer Deprivation verstehen wir eine drastische *Einschränkung* – Deprivation – der sinnlichen Wahrnehmung – des Sensoriums –, durch die der Mensch sich in seiner Umgebung orientiert, also *Isolation* von der Umwelt durch *Aushungerung* der Seh-, Hör-, Riech-, Geschmacks- und Tast-Organen.“⁵¹ Die Isolationshaft wirkt demnach vor allem über die sinnliche Wahrnehmung auf die Körper der Gefangenen ein. Dem Hörsinn kommt dabei eine herausgehobene Bedeutung zu, da er erstens über das Sprechen zu den primären Kommunikationsorganen des Menschen gezählt wird und sich zweitens sein Entzug auch auf den Gleichgewichtssinn und damit auf den ganzen Körper auswirkt. Als experimentelle Realisierung dieses totalen Sinnesentzugs sah Teuns die *camera silens*, mit der in Hamburg-Eppendorf im Sonderforschungsbereich 115 unter der Leitung von Jan Gross experimentiert wurde. Die Vorstellung einer *camera silens* und einer vollständigen sinnlichen Deprivation, wie sie Teuns in die Diskussion um die Haftbedingungen der RAF eingebracht hatte, sollte auch in den folgenden Jahren die Phantasien beschäftigt halten.

Inwiefern die *camera silens* damit zu einer ganz eigenen Art des akustischen Projektionsraumes und durchaus problematischen Sinnbildes der Erinnerungen an die RAF geworden ist, hat Gerd Koenen anhand der verwickelten Geschichten der Hamburger Forschungen nachgezeichnet.⁵² Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Installation „camera silens“ (1994) von Rob Moonen und Olaf Arndt, die unter anderem im Rahmen der

⁵¹ Teuns, Sjeff: Isolation/Sensorische Deprivation. Die programmierte Folter. In: Kursbuch 32, 1973, S. 118–126, hier S. 120.

⁵² Gerd Koenen hat in einem seiner Aufsätze detailliert die Geschichte der Hamburger Forschungen unter der Leitung von Jan Gross nachgezeichnet und ist dabei nicht nur zu dem Ergebnis „Kein düsteres Geheimnis, nirgends.“ (S. 1000) gekommen, sondern hat auch gezeigt, inwiefern „ausgerechnet ein jüdischer Überlebender wie Jan Gross in dieser Weise zum Objekt projektiver Vernichtungsphantasien wurde, und zwar von Seiten einer nachgeborenen deutschen Generation von Unbedingten, die den Verweis auf Auschwitz, Treblinka, Buchenwald und Bergen-Belsen doch ständig wie ein Mantra auf den Lippen führte.“ (S. 1009) Koenen, Gerd: Camera Silens. Das Phantasma der ‚Vernichtungshaft‘. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Editionen 2006, S. 994–1010. Für einen Forschungsüberblick zum Thema der Haftbedingungen siehe auch Jander, Martin: Isolation. Zu den Haftbedingungen der RAF-Gefangenen. In: Die RAF und der linke Terrorismus. Band 2. Hrsg. von Wolfgang Kraushaar. Hamburg: Hamburger Editionen 2006, S. 973–993.

umstrittenen Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors“ Anfang 2005 in den *Kunstwerken* in Berlin zu sehen war. Die ‚stille Kammer‘, die die Künstler der Hamburger Anlage folgend nachgebaut haben, ist ein abgeschlossener, schallisolierter Raum, den die Besucher/innen einzeln betreten können. Einmal temporär in diesen Raum eingeschlossen, besteht ihr einziger Kontakt zur Außenwelt in einer Überwachungskamera, die das Geschehen im Inneren filmt und nach außen überträgt. Das von Foucault beschriebene panoptische System der visuellen Überwachung tritt hier somit in seiner mediatisierten Form der Videoüberwachung neben die Ausblendung des Hörsinns. Die Betrachter/innen der Gegenwart erfahren ein sinnliches Erlebnis im Raum, das in seiner sinnlichen Intensität gerade auf dem Entzug von Sinneswahrnehmungen aufbaut. Von der äußeren Geräuschkulisse ausgeschlossen, sind sie dazu gezwungen, sich selbst zuzuhören.

Mit dem künstlich-künstlerischen Raum der *camera silens* haben Moonen und Arndt so ein wirkungsmächtiges Sinnbild für die Zusammenhänge von Klang, Raum und Erinnerung im Allgemeinen und die Erinnerungen an die RAF im Besonderen geschaffen. Indem die Besucher/innen in den schallisolierten Raum eintreten, werden sie Teil der Installation und vervollständigen diese. Erst durch ihre Anwesenheit kann sich die Stille entfalten, die als Brücke zwischen Vergangenheit und Gegenwart fungiert. Indem die Besucher/innen die Stille am eigenen Körper erfahren, bilden sie das aus, was Alison Landsberg als prothetische Erinnerung bezeichnet hat:

„Prosthetic memories are neither purely individual nor entirely collective but emerge at the interface of individual and collective experience. They are privately felt public memories that develop after an encounter with a mass cultural representation of the past, when new images and ideas come into contact with a person’s own archive of experience [...] [T]hese memories, like an artificial limb, are actually worn on the body; they are sensuous memories produced by an *experience* of mass-mediated representations.“⁵³

In der Rekonstruktion der *camera silens* als Kunstwerk treffen somit die persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen der Besucher/innen auf die Erinnerungen an die RAF. Hans Peter Schwarz betont diese Erinnerungsproduktion im Grenzbereich von Ich und Anderem als das eigent-

⁵³ Landsberg, Alison: *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press 2004, S. 19f.

Svea Bräunert

liche Element der „auf unmittelbar körperliche Erfahrung abzielende[n] Rauminstallation.“⁵⁴ „Sie [die Installation] stellt eine Art von Trojanischem Pferd dar, in dessen Innerem jenes ganz persönliche Nichts lauert [...], das die unmittelbare körperliche Erfahrung mit dem totalen Sinnesentzug, der totalen Isolierung von der sichtbaren, hörbaren und fühlbaren Außenwelt zu einer Selbsterfahrung in unmittelbarem Sinne des Wortes macht.“⁵⁵ Gerade der Sinnesentzug führt damit zur Produktion von sinnlicher Wahrnehmung. Der die gesamte Person erfassende und mit dem haptischen Sinn verwandte Klang trifft in der Installation auf die Dimension des Raumes. Die Stille wird damit, wie Balázs bereits 1930 ausgeführt hat, zum primären Medium der Erfahrung des Raumes als Erfahrung des eigenen Ich: „Stille ist, wenn ich weit höre. Und so weit ich höre, gehört der Raum zu mir und wird mein Raum.“⁵⁶ Und so umschließen Stille und Raum auch in der *camera silens* die Körper der Besucher/innen, die den Geräuschen des eigenen Körpers und der eigenen Erinnerung ausgeliefert sind.

Die Installation von Moonen und Arndt wäre demnach eine Simulation und Aneignung des westdeutschen Terrorismus, die in ihrer Konzentration auf die Erinnerungsmedien Raum und Ton die Stille der Isolationshaft und die Diskussionen um sensorische Deprivation nutzt, um sich der RAF aus der Perspektive der Gegenwart anzunähern. Die prothetischen Erinnerungen, die auf diese Weise erzeugt werden, machen abschließend noch einmal deutlich, inwiefern Klang und Raum ein Begriffspaar bilden, das sich produktiv zur Beschreibung des westdeutschen Terrorismus und der künstlerischen Auseinandersetzungen mit ihm einsetzen lässt. Die von Moonen und Arndt erzeugte künstliche Stille lässt sich in diesem Zusammenhang als notwendige Ergänzung zu den Originaltönen aus dem Prozess in Stammheim verstehen, die Aust in seinem Dokumentarfilm „Die RAF“ von 2007 einspielt. Als Originaltöne versprechen die Aufzeichnungen ebenso wie die nachgebildete *camera silens* einen vermeintlich unvermittelten und möglichst authentischen Zugang zur Vergangenheit des Deutschen Herbstes.

Die auf Tonband aufgezeichnete Stimme fungiert dabei als Schnittstelle zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Die Aura des gesprochenen und

⁵⁴ Schwarz, Hans Peter: Das camera silens Projekt. Annäherungsversuche an ein offenes Kunstwerk. In: camera silens. Ein Projekt von Moonen & Arndt. Hamburg: Edition Nautilus 1995, S. 7–21, hier S. 15.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Balázs, Geist. 2001, S. 122.

im Originalton eingespielten Wortes steht im Kontext einer Entwicklung von der Schrift zum Bild und vom Bild zur performativ an den Körper gebundenen Stimme. Thomas Elsaesser hat diese Form der mehrfachen medialen Übersetzungen „Ver-Erinnern“ genannt. Mit diesem Begriff bezieht er sich hauptsächlich darauf, dass „die RAF als nonverbal erinnert wird, während sie tatsächlich mit ihren Flugblättern, Erklärungen und Mitteilungen an die Presse in höchstem Maße verbal war.“⁵⁷ Das geschriebene Wort wurde nicht erst in der Rückschau, sondern bereits im Augenblick des Geschehens in Bilder übersetzt, die die massenmedialen, künstlerischen und persönlichen Erinnerungen bis heute als Ikonographien des Terrors dominieren und strukturieren. Mit Austs filmischer Beschwörung des Originaltons findet nun 30 Jahre später sowohl eine Weiterentwicklung als auch eine Wiederaufnahme dieser medialen Übersetzungen hin zum Akustischen statt. Als Medien und sinnliche Vorstellungen im Raum verweisen die aufgezeichneten Stimmen der Stammheimer Gefangenen bei Aust auf Stammheim als konkreten Ort *und* metaphorischen Erinnerungsraum. Ihre Einspielung macht deutlich, wie sehr die Erinnerungen an den westdeutschen Terrorismus nicht nur an Bilder, sondern auch an Töne gebunden sind. Als *Soundscape*s werden diese Töne zu wirkungsmächtigen Erinnerungsprothesen, die Brücken in die Vergangenheit anbieten. Doch was hier im Gewand des Originaltones wiederkehrt, ist nicht die RAF selbst, sondern eine akustische Erinnerung an sie, die uns ebenso wie der in der *camera silens* eingeschlossene Körper dazu auffordert, aufmerksam zuzuhören – und uns damit letztlich auch zu Zuhörer/innen unserer selbst macht.

⁵⁷ Elsaesser, Thomas: Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD. Berlin: Kadmos 2006/07, S. 94.