

Martin Steinseifer

Medienbelastete Geschichte

Zur Operationsweise von Medien gehört eine eigentümliche Latenz. Sie ermöglichen – und begrenzen – bedeutsame Formen und Kommunikationen in dem Maße, in dem sie sich als Medien im Hintergrund halten. Das gilt abstrakt theoretisch, aber auch für journalistische Massenmedien und macht Medienkritik reizvoll. Medienöffentliche Debatten begleiteten die Entstehung der „RAF-Ausstellung“ in den Berliner „Kunst-Werken“ und trugen dazu bei, dass Medien und Medienkritik in ihr eine zentrale Rolle spielten. Meine Kritik der Ausstellung setzt mit einer Erinnerung an diese Zusammenhänge und einer Analyse ihres medienkritischen Anspruchs ein. Dieser Anspruch macht es sich mit den medialen Latenzen zu einfach und ist auch nicht ganz zufällig mit der Annahme verbunden, die Kunst verfüge über einen privilegierten Zugang zur Geschichte. Warum die gezeigte Kunst dem kaum gerecht werden kann, werde ich an einigen – bisher weniger häufig diskutierten – Beispielen erläutern.

Zunächst jedoch zu Medienkritik und medialen Latenzen: Medien halten sich im Hintergrund. Medienkritik rückt gerade die damit verbundenen Bedingtheiten massenmedialer Erscheinungsformen in den Vordergrund. Sie fordert dazu auf, durch die bekannte Oberfläche hindurch auf die Realität der Medien zu schauen. Doch auch die Medienkritik selbst bleibt als bedeutsame Form auf ein Medium angewiesen – und nicht selten wird die Operationsweise des kritisierten Mediums zugleich latent in Anspruch genommen. In Zeitungsbeiträgen werden Pressekampagnen skandalisiert. Im Fernsehen wird regelmäßig über die Verblödung durchs Fernsehen debattiert. Der performative Widerspruch gehört, so scheint es, zum Geschäft. In dieser entschärften Variante kann er daher mahnen, *die* Wirksamkeit *der* Medien, die *die* anderen nicht durchschauen, selbst nicht zu überschätzen. Die Realität der Massenmedien ist nicht einfach die Realität. Auch das Gegenteil allerdings ist gefährlich: die eigene Verstricktheit in mediale Latenzen zu unterschätzen. Der performative Widerspruch lauert nämlich in neuer Schärfe gerade auch auf die Kritiker, die das Mediengefüge allzu scharfsinnig durchschauen wollen. Die Kritik der Massenmedien steht nicht jenseits ihrer Realität. Die Latenz ist hartnäckig, und damit erweist sich der historische Distanzgewinn gegenüber vielfach medial imprägnierten Phänomenen wie RAF/Terror/Terrorismus als vertracktes Unternehmen. Das gilt für diesen Text ebenso wie für die Schau „Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung“. Das Terrain ist und bleibt medienbelastet.

Schon im Titel ist das Ziel, durch die Ausstellung von Kunst die medialen Latenzen des Wissens über die RAF und den Terror durchschaubar bzw. im Medium der bildenden Kunst gerade die mas-

senmedial veröffentlichten Bilder auf neue Weise durchsichtig zu machen, selber in Gestalt des Wortes „Vorstellung“ nur latent anwesend. Es geht um RAF/Terror, Medien und Kunst, doch es heißt dort eben nicht: „Zu Medien und Terror“, „Die Medienrealität der RAF und die Kunst“ oder ähnlich. Der Titel ist aber noch auf einer anderen Ebene latent von Massenmedien geprägt. In seiner Sperrigkeit ist er nämlich als Resultat der medienöffentlichen Debatte zu sehen, während der im Sommer 2003 gerade der in einem Konzeptpapier erwogene Titel „Mythos RAF“ ein Skandalon bildete. Der Kurator Klaus Biesenbach geht in seinem einleitenden Beitrag zum Katalog auf die Debatte ein und erklärt dadurch die Titelvokabel „Vorstellung“: „Der Zwischenraum und die Schnittstelle zwischen Historie und Kunst lässt sich als das beschreiben, was im Weiteren als die ‚Vorstellung‘ der RAF bezeichnet wird. Denn anscheinend darf man in einem Land, das zum einen aus der jetzt nicht mehr existierenden BRD und zum anderen aus der anscheinend nie bestanden habenden DDR zusammengesetzt wird, nicht von einem ‚Mythos‘ sprechen.“¹ Was Biesenbach als Sprachverbot erscheint, hat allerdings wohl eher mit einem kontextbedingt nicht kontrollierbaren Wuchern der Assoziationen des Wortes „Mythos“ zu tun – und wohl weniger mit der Existenz oder Nicht-Existenz von BRD und DDR als mit der erwähnten Mediendebatte.

In ihren 2003 über Zeitungen lancierten Reaktionen befürchteten Angehörige einiger Opfer der RAF eine „Mythisierung“ der Täter und ein Übergehen der Opfer. Weitere, nahezu synonym verwendete Schlagwörter lauteten „Idealisierung“ und „Glorifizierung“, aber auch „Verharmlosung“. Gemeinsam war ihnen die Implikation: Das darf nicht sein! Und so versuchten dann auch besonders die politischen Reaktionen auf diese Reaktionen, eine zeithistorisch-kritische „Entmythologisierung“ zur Bedingung staatlicher Fördergelder zu machen. Die gestellten Anforderungen waren schließlich mit dafür verantwortlich, dass von den Planern eine Zuspitzung auf künstlerische Reflexionen des Terrors vorgenommen wurde. Angemahnte Kooperationen mit der Bundeszentrale für politische Bildung und den Wissenschaftlern vom Hamburger Institut für Sozialforschung wurden auf-, die noch nicht verausgabten Fördermittel später zurückgegeben. Der Skandal war mit der Entscheidung für die Kunst entschärft, die Debatte beendet.

Doch einmal skandalisiert war der Ausstellung fortan eine erhöhte Aufmerksamkeit der Massenmedien gewiss. So war es aus sachlichen wie werbenden Gründen nur konsequent, wenn die Kuratoren die bevorstehende Eröffnung genutzt haben, um ihre Konzeption noch einmal in verschiedenen Zeitungen vorzustellen. Und auch das Hamburger Institut für Sozialforschung, dessen – ebenfalls von der Debatte 2003 nicht unbeeinflusstes und von Wolfgang Kraushaar geleitetes – Projekt zu einer Historisierung der RAF noch nicht abgeschlossen ist, nutzte den Moment seinerseits zur Publikati-

¹ Klaus Biesenbach, Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in Zeiten des Terrors, in: ders. (Hg.), *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, Bd. 2, Göttingen 2005, S. 11-15, hier S. 12.

on des kleinen Bandes „Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF“.² Dieser fand ebenfalls die erwartbare Beachtung und wahrscheinlich auch zusätzliche Käufer(innen). Doch eine erneute Debatte löste auch er nicht aus. Was die „tageszeitung“ (taz) in den folgenden Wochen so nannte, war eine Reihe von im Wochenabstand wohldosierten Beiträgen, denen das Skandalon fehlte. Die ausgerufene Kernfrage „Muss, wer Rudi Dutschke sagt, auch Gewalt sagen?“³ war in ihrer vorgebliehen Brisanz allzu durchschaubar und wurde in den Beiträgen immer mehr als Frage nach der Bedeutung von „’68“ aufgefasst. Als „langen Marsch durch die Deutungen einer Revolte“⁴ charakterisierte die Redaktion etwas bemüht pointiert diesen Vorgang. Der Marsch dauert an, und es ist erfreulich, dass auch Historiker(innen) mit zu den Marschierern stoßen und den „bombastischen Selbstdeutungen“ ihre methodisch kontrollierten Zugänge an die Seite stellen, wie zuletzt Claus Leggewie in seinem Beitrag bemerkte.⁵ Doch der „erfrischende Positivismus“, den er darin ausmacht, taugt eben kaum zum feuilletonistischen Showdown. Das Ende der Nicht-Debatte wurde dann im redaktionellen Untertitel zu Leggewies Beitrag auch durchaus treffend kommentiert: „puh! Schluss“.⁶

Mit dem medienöffentlichen Interesse an der Ausstellung selbst war schon kurz nach deren Eröffnung wieder Schluss. Denn hier lag der Skandal bereits mehr als ein Jahr zurück. Die daraus hervorgegangenen Argumentationsstrategien der Kuratoren wurden nun bereitwillig übernommen: „Die beruhigende Versicherung [...], die Ausstellung beschäftige sich gar nicht mit der RAF, sondern mit Medien und Kunst, entspricht durchaus der Realität“, schrieb Mark Siemons zur Eröffnung in der „FAZ“.⁷ Diese Relativierung des Anspruchs lässt den Streit von 2003 rückblickend wenn nicht als unnötig, dann jedenfalls als übertrieben erscheinen. Vor allem ermöglicht sie *business as usual*: die routinierte feuilletonistische Zuwendung zu einigen der gezeigten Kunstwerke.

Die Kunst ist kein Skandal. Das zeigte das Ende der Debatte 2003, das zeigt sich in der Berichterstattung zur Eröffnung der Ausstellung. Der Bezug auf Kunst entkandalisiert die Kommunikation,

² Wolfgang Kraushaar/Jan-Philipp Reemtsma/Karin Wieland, *Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF*, Hamburg 2005.

³ So zuerst in der Erläuterung zum Artikel von Klaus Meschkat, *Fantasievolle Überraschungen*, in: *tageszeitung*, 1.3.2005, S. 15.

⁴ Ebd.

⁵ Claus Leggewie, *Entmystifiziert euch!*, in: *tageszeitung*, 3.5.2005, S. 15. Damit greift er indirekt die Einschätzung von Dirk Knipphals auf, die am Anfang der Beitragsreihe stand. Knipphals machte bei Wolfgang Kraushaar eine gelassene Souveränität im Umgang mit Dutschke aus, die „einen klaren Blick auf die Phänomene kriegen“ wolle (Dirk Knipphals, *Nach den Projektionen*, in: *tageszeitung*, 23.2.2005, S. 15). Dem ist grundsätzlich zuzustimmen, doch gilt es auch hier, angesichts des Zeitpunktes der diskutierten Publikation die Selbstdefinition Kraushaars genau zu lesen: „Zu den Aufgaben des Historikers gehört es jedenfalls nicht, die Resultate seiner Arbeit in einem funktionalistischen Sinne als Beiträge zu einer symbolischen Politik zu verstehen.“ (Wolfgang Kraushaar, *Der Eskalationsstrategie*, in: *tageszeitung*, 8.3.2005, S. 19) Die Souveränität gegenüber Funktionalisierungen verbindet sich auch bei Kraushaar mit einem spezifischen politischen Ziel, das selbst nicht ganz unabhängig von Themenkonjunkturen und dem Streit um Deutungshoheiten sein kann: Seine Arbeit will „im Kern [...] Teil einer Selbstaufklärung der Linken“ sein (ebd.).

⁶ Leggewie, *Entmystifiziert euch!* (Anm. 5).

⁷ Mark Siemons, *Die Eingeschlossenen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.1.2005, S. 33.

weil in der Kunst spätmoderner demokratischer Gesellschaften alles erlaubt ist, solange es nur um Kunst geht. Doch geht es den Organisatoren nur um Kunst? Sollte es ihnen nur um Kunst gehen? Geht es den Besucher(inne)n nur um Kunst? Sollte es ihnen nur um Kunst gehen? Worum es den Besucher(inne)n geht, lässt sich nicht beantworten, ohne sie zu fragen. An dieser Stelle kann ich lediglich über meine eigenen Eindrücke sprechen. Für die Organisatoren spricht neben dem in Berlin Gezeigten ihr Katalog.

Worum geht es also Klaus Biesenbach? Wie argumentiert er in seinem Text, der beide Katalogbände eröffnet?⁸ Der Titel „Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors“ verstärkt zunächst den Eindruck, den schon der Ausstellungstitel erweckte: dass sich das nur schwer sagen lasse. Biesenbach versucht es ausgehend von den Worten anderer. Auf Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ folgt die Anspielung auf die deutschen Titel von Susan Sontags „Regarding the Pain of Others“ / „Das Leiden anderer betrachten“ und Louis Begleys „Wartime Lies“ / „Lügen in Zeiten des Krieges“. Es geht um den Blick auf Geschichte, den Umgang mit Schrecken, und dies anhand von Bildern in den Zeiten des Terrors. Folgt man der Anspielung auf den Titel von Begley, so sind es Bilder, die lügen. Während bei Begley die Lügen gerade das Überleben der jüdischen Protagonisten im Polen unter der NS-Herrschaft sichern, beruht die assoziative Übertragung auf einer medienkritischen Wendung: Die Lügen in den Zeiten des Terrorismus sind die Bilder der Massenmedien.

Das ist bei allen Schwierigkeiten die klare und einfache medienkritische These, die sich durch Biesenbachs Argumentation zieht. Der Text beginnt (im ersten Band) mit dem Hinweis auf eine zurückliegende Ausstellungsreihe in den Kunst-Werken zum Thema „Medienrealitäten“, deren zentrale These lautete, „dass Medien die Wahrnehmung der Realität radikal beeinflussen und zu ersetzen scheinen, dass die Bilder und die Sicht der Medien oft die Sicht auf die reale Welt verstellen und verdrängen“.⁹ Und die Begründung folgt sogleich: „Die Bilderflut der Medien entkoppelt Bilder von ihrem historischen Hintergrund und entfremdet und mythologisiert diese Bilder oft bis zur Unkenntlichkeit.“¹⁰ Dieser Entfremdungsprozess wiederum wird mit der kommerziellen Struktur des Massenmediensystems in Verbindung gebracht: „Die Bilder tauchen in den Medien zwischen Werbeblöcken und sonstiger Unterhaltung auf, halten sich an Form und Layout des betreffenden Mediums. Einzelne Bilder kristallisieren sich als besonders kompatibel heraus und vereinzeln sich zu *dem* Bild einer Katastrophe. Diese besonders medientauglichen, extrem durchsetzungsfähigen, genau erinnerbaren Bilder können jedoch ebenso zu einer kitschigen Emotionalität zusammengerecht

⁸ Die beiden Texte unterscheiden sich nur durch zwei einleitende Abschnitte, die im zweiten Band hinzugesetzt sind. Biesenbach, Engel der Geschichte (Anm. 1), auch in Bd. 1, S. 9-13.

⁹ Biesenbach, Engel der Geschichte (Anm. 1), S. 11.

¹⁰ Ebd.

werden [...]. Eindrücke sind dann losgelöst von ihrem Ausgangspunkt zu einer eigenen Entität und Emotionalität geworden und einer eigenen Wirkungs- und Vermarktungs-Geschichte freigesetzt.“¹¹

Nun ist die Metapher der „Flut“ insgesamt wenig geeignet, differenzierte Analysen zu fördern. Denn wo Überschwemmung und Untergang drohen, sind Sofortmaßnahmen zur Rettung geboten – koste es, was es wolle. Die Überlegungen zu den Verdichtungen bzw. „Kristallisationen“ massenmedialer Kommunikationsprozesse anhand von einzelnen Signaturbildern oder Chiffren – bildlichen wie sprachlichen, zu denen auch die Metapher der „Bilderflut“ selbst zählt – sind aber im Grunde zutreffend. Wenn man die Argumentation allerdings so ansetzt wie Biesenbach, kann diese Analyse nur ein Zwischenschritt sein, um „die Komplexität des in der Medienauslese verloren gegangenen Gehaltes wieder herzustellen und dem Betrachter eine eigene Analyse, kritische Betrachtung und Erfahrbarkeit dieses traumatischen Kapitels deutscher Geschichte zu erlauben oder näherzubringen“.¹²

Das soll die Kunst leisten. Sie soll via Medienkritik die direkte Erfahrbarkeit der Geschichte wieder herstellen. Hier liegen die Schwierigkeiten der einfachen medienkritischen These. Das zeigt sich bereits an den verschiedenen Formulierungen für diesen Punkt. „Ist Kunst unmittelbarer, auch wenn sie imaginärer/imaginiert ist, als der Versuch einer medialen Dokumentation und Repräsentation?“, fragt auch Biesenbach. Ja, wenn sie gelungen ist, lautet die generelle Antwort – und sonst sei sie auch keine Kunst.¹³ In Bezug auf den historischen Gegenstand der Ausstellung werden die Formulierungen allerdings vorsichtiger. Noch ziemlich direkt klingt der Anspruch, die Ausstellung versuche „wieder eine erinnerbare Augenzeugenschaft für den Ausstellungsbesucher anzubieten“.¹⁴ Doch etwas weiter oben heißt es, die Ausstellung wolle den medial erzeugten „Namen und Bilder[n] der Täter als einzelne[n] Chiffren“ „wieder Bilder zuordnen, die eine Art erneute, wenn auch ebenso indirekt vermittelte Zeugenschaft des Besuchers und deshalb eine differenzierte Sicht ermöglichen“.¹⁵ Was denn nun, ist man versucht zu fragen, direkt oder indirekt? Je verfremdeter, desto direkter, lautet diesmal die ebenso ästhetisch konsequente wie sachlich befremdliche Antwort. Künstler ‚vereinzeln‘, sie ‚monumentalisieren, verfremden, überhöhen die Bilder, die uns alle umgeben‘.¹⁶ Was dem Entfremdungsprozess der Medien auf den ersten Blick zu entsprechen scheint, soll als Kunst allerdings ganz andere Effekte haben: „In einem fordernden Arbeitsprozess der

¹¹ Ebd., S. 12 (Hervorhebung im Original).

¹² Ebd., S. 13.

¹³ „Einerseits führen zu offensichtlich als pathetische oder ideologische Stellungnahme benutzte ‚künstlerische‘ Arbeiten, die eher als *gestalterische Auftrags-Praxis* denn als Kunst beschrieben werden sollten, oft zu peinlichen Denkmälern für schmerzvolle Anlässe. Andererseits kann *eine gelungene künstlerische Arbeit* eine ganz direkte Konfrontation erreichen [...].“ (Ebd., S. 12, meine Hervorhebungen.)

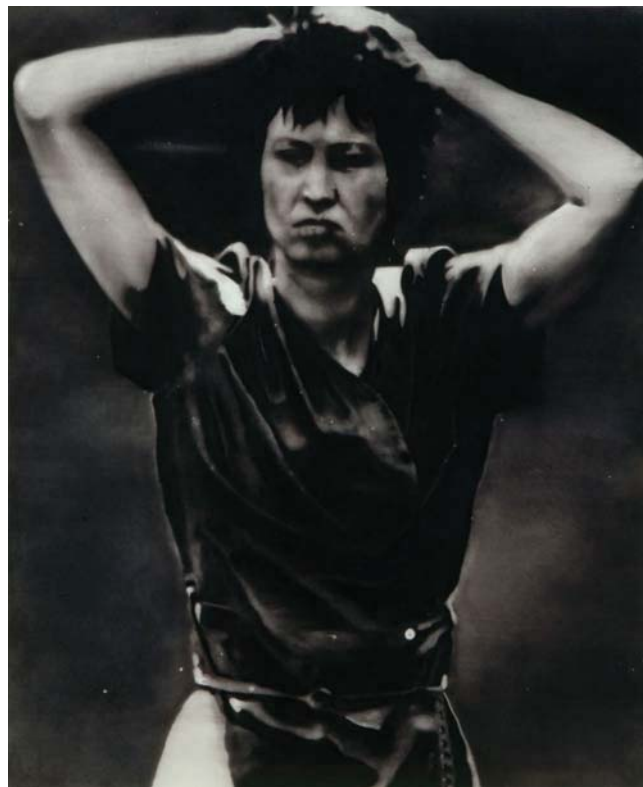
¹⁴ Ebd., S. 13.

¹⁵ Ebd., S. 12f.

¹⁶ Ebd., S. 12.

Formfindung und der letztendlichen Entscheidung über die Umsetzung eines Motivs innerhalb eines künstlerischen Werkes wird aus der unüberschaubar vorkommenden Masse an öffentlichen Bildern eine Auswahl vorgenommen und wird zum Gegenstand des aktiven künstlerischen Interesses. Es handelt sich also fast um die gegenteilige Richtung der Medienverbreiterung eines Vorkommens.¹⁷

Entfremdung und *Vermassung* auf der einen, *Verfremdung* und *Vereinzelung* auf der anderen Seite. Auch wenn mir der tendenziell elitäre Kunstbegriff nicht sonderlich behagt, der hier durchscheint, und das Verhältnis von Bildermassen zu vielfach wiederholten Verwendungen von wenigen Signaturbildern genauer gefasst werden müsste, so scheint mir ein anderer Punkt für die Beurteilung des Ausstellungsprojekts entscheidender zu sein. Denn was die gegenteiligen Effekte der in vielem vergleichbaren Prozesse der medialen und künstlerischen Bildverarbeitung garantiert, sind nicht die Bilder selbst, sondern die Kontexte – und diese Kontexte sind unterschiedlich.



Johannes Kahrs, *Meinhof*, 2001
Pastell auf Papier, 156,5 x 129 cm (gerahmt: 162,3 x 123,3 x 3,5 cm)
Sammlung Frac des Pays de la Loire, Carquefou

Die gezeigten Kunstwerke stehen dabei im Zusammenhang von Kunstwerken mit anderen thematischen Bezügen, gegenüber denen sich ihre „Gelungenheit“ bemisst. Dieser Zusammenhang muss bekannt sein, damit die Art, wie sie sich auf „Vorstellungen des Terrors“ beziehen, nachvollziehbar und ihrerseits kritisierbar wird. Als einzelne Objekte erscheinen viele Werke hermetisch, andere

¹⁷ Ebd.

„läppisch“¹⁸. Hermetisch bleibt Johannes Kahrs' Gemälde nach einem Foto von Ulrike Meinhof beim Hofgang im Gefängnis.¹⁹ Warum malt jemand dieses Motiv im Jahr 2001 in dieser Weise? Hermetisch bleiben auch die „Nibelungen“ von Lutz Dammebeck aus den 1980er- Jahren. Er vernäht grobgerasterte Fotos der Gesichter von Gudrun Ensslin und Andreas Baader mit Bildern von heroischen Statuen, von denen man jedenfalls wissen muss bzw. nur wissend sehen kann, dass sie vom „NS-Bildhauer“ Arno Breker stammen und so einen bestimmten Assoziationszusammenhang von Wiederholungen deutscher Geschichten aufrufen.²⁰



Lutz Dammebeck, *Nibelungen*, 1986/88
Fotomontage, 140 x 100cm, gerahmt (Fotoleinen, Erde, Hanf, Tempera)
im Besitz des Künstlers

Ohne Wissen über den Entstehungszusammenhang vollends hermetisch bleibt Ulrich Bernhards Wandplastik „Nationalästhetik“ von 1977. Sie zeigt eine Filmdose mit der Aufschrift „National“,

¹⁸ Henryk M. Broder, Wer nix zu sagen hat, sagt es möglichst kompliziert, online unter URL: <<http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,339338,00.html>> (kostenpflichtig). In dieser Hinsicht negativ aufgefallen ist mir besonders Theo Ligharts Arbeit „Avantgarde“ (Biesenbach, *Zur Vorstellung* [Anm. 1], S. 66ff.). Die Größe der vier Bildtafeln, von denen zwei Textausschnitte mit dem Wort „Avantgarde“ aus dem „Konzept Stadtguerilla“ zeigen und zwei Detailansichten aus einer Werbekampagne von DaimlerChrysler für eine Ausstattungslinie gleichen Namens, kontrastiert mit der letztlich banalen Aussage, dass die Bedeutung von Wörtern kontextabhängig ist – auch von solchen, die radikale politische und künstlerische Bewegungen zur Selbstbezeichnung verwenden. Die Aussage wird auch nicht viel komplexer, wenn man fragt, welche Assoziationen die Verwendungen im einem wie im anderen Kontext verbinden.

¹⁹ Biesenbach, *Zur Vorstellung* (Anm. 1), S. 115, S. 118.

²⁰ Ebd., S. 119-122.

die in eine Ausgabe von Hegels „Ästhetik“ eingelassen ist, die wiederum auf dem Zifferblatt einer Uhr befestigt ist. Assoziationen vom Ende der Kunst und dem Ende des Gutenberg-Zeitalters durch das Aufkommen neuer Bildmedien bestimmten die Rezeption, wie der Katalog informiert.²¹ Nun ist aber entscheidend, dass sich in der Filmdose ein Band befindet, das Bernhardt bei der Beerdigung von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe im Oktober 1977 gedreht hat und im Buch aus Angst vor Razzien der Polizei versteckte. Es sind also ebenso künstlerische Zusammenhänge wie die Geschichte des gezeigten Objekts und ihre Verwobenheit mit den Ereignissen, Erfahrungen und Emotionen im Herbst 1977, die für ein Verständnis entscheidend sind.

In den genannten Objekten spielen „die Medien“ eine wahrnehmbare Rolle, indem verfügbares journalistisches Bildmaterial adaptiert bzw. eine Filmrolle als Spur alternativer dokumentarischer Tätigkeit gezeigt (und verborgen) wird. Anders verhält es sich bei der genähten Bilderserie „Triangel“ von Michaela Melián (2002).²² Sie wählt einen Teil des historischen Zusammenhangs als Thema, der jenseits der massenmedialen Darstellungen von RAF/Terror liegt. Um die Bilder einordnen zu können, muss man zumindest wissen, dass Triangel das Gut ist, auf dem Bernward Vesper als Sohn des im Nationalsozialismus anerkannten Dichters Will Vesper aufgewachsen ist. Mit Bernward Vesper war Gudrun Ensslin verlobt, bevor sie gemeinsam mit Andreas Baader zu *dem* Paar der RAF wurde. Über diese Beziehung wurde viel geschrieben – in den Medienberichten der Zeit und jüngst auf erweiterter Quellenbasis von Gerd Koenen, der sich dabei allerdings – *for better or worse* – der mythosaffinen Begriffe des „Urpaars“ und der „Urszene“ bedient.²³ Kennt man die Geschichten nicht, bleibt das Kunstwerk verschlossen; kennt man sie hingegen, stellt sich die Frage, wo die Kunst hinsichtlich von „Vorstellungen des Terrors“ noch wichtige Aspekte neuer Zeitzeugenschaft eröffnet, die eine zeithistorische Darstellung nicht bietet. Und was heißt das für die Gelungenheit der Kunst hinsichtlich Form *und* Inhalt?

Für die Medienbilder, die Gegenstand der künstlerischen Kritik sein sollen, stellt sich das Problem des Kontextes in ähnlicher Weise – und zugleich doch anders. Denn durch die Beschränkung auf die Präsentation von ausgewählten Zeitungen, Zeitschriften und Fernsehbeiträgen entlang einer Zeitleiste wird das Material zu seinem eigenen historischen Kontext. Dass die notwendige Auswahl der Ereignisse und die Beschränkung auf einzelne Stichtage dabei gewisse Zufälligkeiten erzeugen, lässt sich nicht vermeiden. Sie treten aber verschärft hervor, weil ganz auf Erklärungen verzichtet wird. So hängt die Entführung von Peter Lorenz durch die „Bewegung 2. Juni“ (1975) unterschiedslos neben den Aktionen der RAF, obwohl es bei allen Gemeinsamkeiten und Beziehungen zwischen

²¹ Ebd., S. 186f.

²² Ebd., S. 97ff.

²³ Gerd Koenen, *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Köln 2003 (siehe dazu meine Rezension: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2004-1-076>>).

beiden Gruppen gerade die Unterschiede im Selbstverständnis der Akteure, in der Durchführung ihrer Aktionen und auch in den Reaktionen darauf sind, die für eine Wiederherstellung der „Komplexität des in der Medienauslese verlorengegangenen Gehaltes“ (Biesenbach) interessant wären. Eine vergleichende Analyse, die auf Unterschiede in der Bewertung und Emotionalisierung von wiederkehrenden Darstellungsmustern abhebt, wäre am Gezeigten immerhin in Ansätzen möglich. Sie von Besuchern zu erwarten ist aber illusorisch – besonders dann, wenn man wie Biesenbach unterstellt, dass „für viele einer nachgewachsenen jüngeren Generation“ die Terrorakte nur in Gestalt der kritisierten medialen Chiffren verfügbar sind. Das Interesse an der Mediendokumentation als Quelle der Information war nach meiner Beobachtung in der Ausstellung allerdings groß. Vor den dichtbehängten Zeitungswänden drängten sich die Besucherinnen und nahmen sich Zeit, die Ereignisse durchzugehen. Demgegenüber wirkten die Blicke auf die zeitlich parallele Reihe der „Toten“ von Hans-Peter Feldmann eher flüchtig. Das Arrangement trägt seinen Teil dazu bei. Die Arbeit von Feldmann – „vereinzelte“ Zeitungsbilder mit Namen und Todesdatum als Unterschrift – befindet sich in einem Kubus, einem Raum innerhalb des Raumes, an dessen Außenwänden die Zeitungsseiten aufgehängt sind. Die fordernde Frage nach der Gleichheit und Ungleichheit der Toten auf allen Seiten verliert in der reduzierten Form ihrer Präsentation den Kampf um die Aufmerksamkeit (erneut) gegen die Überfülle der Titelseiten.

Das führt zurück zur Latenz der Medien und dem performativen Widerspruch der Medienkritik. Denn während die Kunst ohne Kontextwissen vielfach hermetisch bleibt, sind die Mediendokumente zugänglich. Die Präsentation setzt zudem darauf, dass sie informativ sind, dass sie anzeigen, was gewesen ist, und die Zusammenstellung von Kunstwerken so erst verständlich machen. Zugleich sollen sie aber den Eindruck hinterlassen, dass es so, wie sie es darstellen, nicht gewesen sein kann. Hier liegt das Problem der Ausstellung. Sie weckt – neben der kritischen Reflexion von Darstellungsweisen, zu der einzelne Exponate zweifellos anregen – ein Bedürfnis nach historischer Information, dass sie dann aber nur durch die kritisierten Medien selbst befriedigt. Die Form der isolierten Wandzeitung verwendet das Material zur Dokumentation der Ereignisse und zur Dokumentation seiner selbst. Die Medienkritik reproduziert so paradoxe Latenzeffekte. Die kritisierten Medienprodukte werden praktisch als Informationsquellen in Anspruch genommen.

Dieser Befund kann aber selbst nur zu Vorsicht bei der eigenen Kritik mahnen. Die Thematisierung der Medien erweist sich auch jenseits der Kunst als vertrackte Sache. Sie ist notwendig zum Verständnis des „Terrors“ in der Bundesrepublik, den es ohne Massenmedien als gesellschaftliches Phänomen nicht gegeben hätte. Vorstellungen von Bedrohung und Sicherheit, von „wahnsinnigen“ Tätern und bürgerlicher Normalität spielen dabei eine wichtige Rolle. Das Bildprogramm von Journalisten und Fahndungsbehörden erzeugt Wahrnehmungen und Deutungen jedoch nie völlig ent-

koppelt, sondern immer im Zusammenspiel mit Zuschreibungen, die von verschiedenen Seiten, mit verschiedenen Akzenten, innerhalb und außerhalb der Massenmedien artikuliert werden. Und nicht zuletzt gehörte das Erreichen massenmedialer Aufmerksamkeit zum strategischen Kalkül der Akteure der RAF. Eine medienbezogene Analyse der „Vorstellungen des Terrors“ oder des „Terrorismus“, wie die klarer stigmatisierende Bezeichnungsvariante der öffentlichen Diskussionen lautet, ist als ein Zugang zur Geschichte neben anderen unverzichtbar, ist selbst aber gerade keine Geschichte der RAF. Denn die Motivationen der Akteure und die Dynamik ihrer Aktionen sowie die Dynamik der staatlichen Reaktionen gehen darin keineswegs auf. Es sollte jedoch auch nicht versucht werden, eine wahre Geschichte von der verfälschenden Last der Mediendarstellungen befreien zu wollen. Es kommt vielmehr darauf an, den Ort der Medien im historischen Zusammenhang genauer zu bestimmen als in der Ausstellung. Denn für den angemessenen Umgang mit einer immer schon medienbelasteten Geschichte müsste die Wiederherstellung von Komplexität das Ziel sein.

Martin Steinseifer, Steinerne Brücke 44, D-35396 Gießen,
E-Mail: martin.steinseifer@gkm.uni-giessen.de

Zitierempfehlung:

Martin Steinseifer, Medienbelastete Geschichte, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Kunst-Werk, Februar 2005, URL:

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