

Annette Vowinckel

„You Guys are Kind of Like Treckies!?“

Film- und Videokunst in der RAF-Ausstellung

Als im Sommer 2003 die Kontroverse um die geplante RAF-Ausstellung in den Berliner Kunstwerken ausbrach, geriet unter anderem der damalige Arbeitstitel massiv in die Kritik: „Mythos RAF“ wurde gelesen als Feststellung, dass die RAF bereits Mythos sei, bzw. als subtile Absichtserklärung, die RAF dem Mythos zu übereignen. Beide Lesarten führten offensichtlich (und absichtlich?) in die Irre. Schließlich ging es den Ausstellungsmachern erklärtermaßen darum, eine Debatte über den Stellenwert der RAF in der deutschen Zeit- und Kunstgeschichte anzuregen und gerade nicht darum, einen Erinnerungsprozess vorzeitig für beendet zu erklären.

Die Kritik ausschließlich als Hysterie zu verbuchen und das Thema einfach abzutun wäre indessen nicht minder kurzsichtig. Tatsächlich gibt die Ausstellung der RAF rückwirkend ein Gewicht, das diese im Kontext der frühen und mittleren 1970er-Jahre möglicherweise gar nicht gehabt hat – jedenfalls nicht für die große Mehrheit der damals in linken Gruppen und Bewegungen organisierten Menschen. Dass die 1970er-Jahre derzeit als „RAF-Dekade“ erscheinen, ist folglich ein Befund, den es wissenschaftlich zu prüfen und auch in Frage zu stellen gilt.

Dessen ungeachtet ist es eine Tatsache, dass die RAF in Deutschland und auch in anderen Ländern Gegenstand einer Vielzahl von Kunstwerken geworden ist. Naturgemäß gibt es dabei ähnlich viele Perspektiven auf den Gegenstand wie es Künstler gibt, die sich mit ihm befassen. So befinden sich in der Ausstellung einige – wenn auch wenige – Werke, die man als Versuch deuten könnte, der RAF bzw. ihren Protagonisten ein Denkmal zu setzen. Dies gilt, so meine Wahrnehmung, für ein Gemälde von Johannes Wohnseifer mit dem Titel „Vater weint“, das nichts zeigt als den Schriftzug GUDRUN vor rotem und grauem Hintergrund. Manch einer von uns erinnert sich noch, wie bis weit in die 1990er-Jahre hinein Menschen der Jahrgänge 1965 und später von „Gudrun“, „Andreas“ und „Ulrike“ sprachen, als hätten sie eben noch mit ihnen in der Eckkneipe gesessen. Indem es diese Sprache reproduziert und die Geschichte der Gudrun Ensslin in der Trauer des Vaters sich kristallisieren lässt, bewegt sich Wohnseifers Gemälde aus dem Jahr 2001 an der Schnittstelle von Sozial- und Politiksch, von Opportunismus und zweifelhafter Heldenverehrung.

Doch Vorsicht: Für die Qualität der einzelnen Werke haften nicht die Ausstellungsmacher. Sollte sich vereinzelt ein Trend zur Stilisierung oder, wie die Kritiker es allemal unterstellt hatten, Mythologisierung der RAF abzeichnen, so wird er ausbalanciert durch eine Reihe von Werken, die der RAF kritisch begegnen bzw. die selbst ernannte Guerilla gar brutal auf die Schippe nehmen. Dies gilt vor allem für einige der Filme und Videoinstallationen, die einen guten Teil der Ausstellung füllen und auf die ich mich im Folgenden konzentrieren werde.

Zunächst sei an dieser Stelle erwähnt, dass ergänzend zur Ausstellung im vierten Stock eine Art Videogalerie eingerichtet wurde, in der über die ganze Dauer der Ausstellung hinweg zehn Spiel- und Dokumentarfilme parallel gezeigt werden. Diese Filme setzen sich in sehr unterschiedlicher Weise mit dem Phänomen RAF bzw. mit dem Terrorismus im Allgemeinen auseinander. Die Bandbreite reicht von Jean-Luc Godards „Außer Atem“ über eine Reihe von Dokumentarfilmen (zu den Ereignissen von Bad Kleinen, zum Anschlag auf die israelische Olympiamannschaft in München 1972 und über Hanns Martin Schleyer), Christian Petzolds Kinofilm „Die innere Sicherheit“, die Hollywoodschmonzette „Victory at Entebbe“ und Gerd Conradts Filmporträt „Starbuck Holger Meins“ bis hin zu Fassbinders „Dritter Generation“ und Andres Veiels „Black Box BRD“. Weiteres Begleitmaterial bilden Aufzeichnungen von historischen Nachrichtensendungen (Tagesschau, heute journal und Aktuelle Kamera), die die Dokumentation der Presseberichterstattung in der großen Halle ergänzen.

Außerdem – und dies ist der eigentliche Gegenstand meines Interesses – werden in der Ausstellung 15 Filme, Videoinstallationen und Medienkunstobjekte gezeigt, die an das Bildgedächtnis der Betrachter appellieren oder den historischen Stoff zum Ausgangspunkt für Fiktionalisierungen nehmen. Christoph Draeger zum Beispiel zeigt auf drei Bildschirmen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe in ihren Stammheimer Zellen in der Nacht vom 17. auf den 18. Oktober 1977, wobei der Betrachter den Ort des Geschehens durch Abgleich mit Zeitungsfotos und Fernsehbildern auch ohne den Titel „Stammheim“ würde erkennen können. Die Bildschirme stehen nicht im freien Raum, sondern sind hinter einer Wand verborgen, die durch drei rechteckige Löcher den Blick auf das jeweilige Zellenszenario freigibt. Diese Löcher sind so klein, dass man jeweils nur mit einem Auge hindurchblicken kann, wie durch eine Kamera oder ein *peep-hole*. Unwillkürlich wird der Betrachter zum Voyeur, gar zum Gefängniswärter, der jeden Klogang ‚seiner‘ Häftlinge, das nervöse Umherwandern, das regelmäßige Anzünden von Zigaretten verfolgen kann. Vordergründig geht es hier nicht um die Politik der RAF, sondern um das Verhältnis von „Drunten“ und „Draußen“, welches gleichwohl *das* zentrale Thema der zweiten RAF-Generation war: Ihr oberstes Ziel war es,

die inhaftierten Genossen zu befreien und den Staat durch den Hinweis auf die an den Gefangenen verübte „Isolationsfolter“ immer wieder zu kompromittieren. Indessen verweigert das Werk dem Betrachter den Außenblick auf die Häftlinge, indem es ihn selbst am Geschehen beteiligt und ihn darüber nachzudenken zwingt, wer hier eigentlich wen funktionalisiert: Die Terroristen ihr Umfeld? Die Öffentlichkeit die Terroristen? Die erste RAF-Generation die zweite oder umgekehrt? Der Staat die Medien? Die Medien den Staat? Dabei wird der Betrachter zusätzlich dadurch irritiert, dass er die Gefangenen in einer mehr oder weniger privaten Situation beobachtet, obwohl weder die Zellen in „Stammheim“ noch die Ereignisse der Nacht auf den 18. Oktober in irgendeiner Weise privat hätten sein können.



Rainer Kirberg, Überfahrt (2004), Courtesy Rainer Kirberg (Foto: Kunst-Werke)

Ähnliche Irritationen löst „Die Überfahrt“ von Rainer Kirberg aus. Dieser 14 Minuten lange Film wurde im brandenburgischen Briesen gedreht, wo ausstiegswillige RAF-Angehörige von der Stasi zwecks Eingliederung in die DDR eine neue Identität erhielten – zweifellos auch eine Form der Neuerfindung des eigenen Privatlebens, die alles andere als nur eine private Angelegenheit war. Zwei Männer und eine Frau sitzen in Kirbergs Film in einem Ruderboot. Durch die ständige Kamerafahrt entsteht zunächst der Eindruck, das Boot treibe einen Fluss hinab; erst nach mehreren Minuten merkt der Betrachter, dass die Bewegung durch das Kreisen der Kamera um das Boot entsteht, das auf einem See oder einem breiten Flussabschnitt ruhig vor sich hin dümpelt. Als einer der Männer ein von ihm beschriebenes Blatt zu einem Papierschliff faltet und dieses von den anderen unbe-

merkt ins Wasser setzt, beginnt der zweite Mann zu rudern, damit die Frau das Schiffchen aus dem Wasser holen kann. Doch das Schiffchen geht in der trüben Brühe des Tümpels unter und löst sich in seine Bestandteile auf. Ästhetisch wie auch in der Perspektive auf das Zyklische der Natur, das Werden und Vergehen von Leben und Lebensgeschichten lassen sich hier Anklänge an die Videoinstallationen von Bill Viola ausmachen; unmittelbare Vorlage für die Inszenierung war jedoch ein [Gemälde des romantischen Malers Ludwig Richter](#), das eine musizierende Gesellschaft bei einer idyllischen, aber auch etwas melancholisch gestimmten Bootsfahrt zeigt.

Thema des Kurzfilms ist die Sprach- und Haltlosigkeit von Menschen, die sich selbst in eine Sackgasse manövriert haben und nun durch Verpflanzung in eine neue Umgebung zu neuen Personen werden sollen; zu Personen allerdings, zu denen ihnen selbst nichts einzufallen scheint. Auch dem Betrachter kriecht bald die Angst vor der Leere in die Knochen, und er kann froh sein, nicht an dieser kollektiven Vergangenheitslöschung und qualvollen Neuerfindung teilhaben zu müssen. Auch hier hat das vermeintlich Private eine sehr öffentliche Dimension, insofern die Leerstelle im Leben des Einzelnen eine Entsprechung in der kollektiven Erinnerung der Bundesdeutschen findet: Bis 1990 waren für sie die Mörder von Jürgen Ponto, Siegfried Buback und Hanns Martin Schleyer wie vom Erdboden verschwunden, bevor die DDR sie durch ihr Verschwinden wieder in den alten Kreislauf von Schuld und Sühne – oder besser: Verbrechen und Strafe – einspeiste. Erst jetzt konnten die Täter zur Verantwortung gezogen werden, doch waren sie nicht mehr diejenigen, die man vom Fahndungsplakat kannte, sondern brave DDR-Bürger mit Kindern, Plattenbauwohnungen und regelmäßigem Einkommen.

Ganz anders als Draeger und Kirberg haben sich zwei amerikanische Künstlerinnen dem Thema RAF genähert. Rücken an Rücken mit Kirbergs „Überfahrt“ ist in der Ausstellung Eleanor Antins 75 Minuten langer Film „The Nurse and the Hijackers“ zu sehen, in dem mit minimalen Requisiten die Geschichte einer fiktiven Flugzeugentführung nachgestellt wird. Die Akteure sind Pappfiguren im Stil der Anziehpuppe, die von Hand bewegt werden. Das Flugzeug selbst ist ein kleines Modellflugzeug, das von der als „Nurse Betty“ auftretenden Eleanor Antin in der Luft gehalten wird. Fluggeräusche werden angedeutet, Turbulenzen durch Wackeln mit der Kamera simuliert. Spontan reizen die unbeholfenen Pappfiguren eher zum Lachen als zur Identifikation mit den sich selbst als solche bezeichnenden Revolutionären oder mit ihren Opfern, und die Dialoge zielen vor allem darauf ab, das Handeln der Entführer ins Lächerliche zu ziehen. Viermal müssen die Flugzeugentführer erklären, in welcher Absicht sie die Maschine in ihre Gewalt gebracht haben. „This plane has been liberated in the name of human rights“, heißt es beim ersten Versuch. „This plane has been liberated

in the name of the revolution“ beim zweiten, beim dritten Anlauf: „This plane has been liberated in the name of the people.“ Und schließlich: „We are not adventurers, we are serious revolutionaries acting in the name of the people.“ Das Flugzeug startet in Los Angeles, landet erstmals zum Auftanken in Washington und fliegt dann nach Algier weiter, wo die Terroristen feststellen müssen, dass aus den vermeintlichen Verbündeten im antiimperialistischen Kampf „a nation of bankers“ geworden ist. Sie fliegen weiter nach Libyen, wo sie darüber aufgeklärt werden, dass die dortige Regierung ebenfalls plant, den amerikanischen Imperialisten für viel Geld Öl zu verkaufen – was sie in den Augen der Entführer mit den algerischen Kapitalisten auf eine Stufe stellt: „You will be a nation of bankers like the Algerians.“ So verlässt das Flugzeug Libyen und landet in der ägyptischen Wüste, wo es von der israelischen Armee gestürmt wird: „All passengers get down! Shalom! Shalom! ... This plane has been liberated by the state of Israel. We are now going to Tel Aviv!“ Einer der Hijacker stirbt in Nurse Bettys Armen, bevor die israelische Nationalhymne angestimmt und der Sieg des Nationalismus über den Internationalismus angezeigt wird (als Vorlage dient hier offenbar die Befreiung einer Air France-Maschine in Entebbe durch die israelische Luftwaffe im Sommer 1977).

Thema des Films ist die phrasenhafte Sprache antiimperialistischer Gruppen, die Leere revolutionärer Worthülsen, die sich im synonymen Gebrauch von „Volk“, „Revolution“ und „Menschenrechten“ offenbart, aber auch die Mediengeilheit der Fernsehgesellschaft einschließlich der Geiseln („Is this a real hijacking? Then we will soon be in the movies“) und die Perspektivlosigkeit terroristischer Biographien. „I wish you weren’t a hijacker“, sagt Nurse Betty auf dem Weg nach Algier zu dem Terroristen, mit dem sie anzubandeln versucht. „Hijackers have no future“, fügt sie hinzu und nimmt damit das gewaltsame Ende des Films wie ihres romantischen Annäherungsversuchs vorweg. Tatsächlich überlebt im Film keiner der vier Terroristen („a woman, a black, a priest and a musician“) die Stürmung der Maschine, keiner kann sich mit Hilfe der Stasi eine neue Identität zulegen, keiner sitzt in einer Zelle und wartet vergebens auf seine eigene Befreiung. Die Täter überleben nicht ihre Opfer, sie scheitern an sich selbst und können allenfalls hoffen, von ihren Anhängern zu Märtyrern (bzw. Pop-Idolen) stilisiert zu werden.

Eben dies ist das Thema von Erin Cosgroves Kurzfilm „A Heart Lies Beneath“. Ein Mann sitzt in einer Bar, neben ihm eine alternde Frau namens Mara, die sich an alte Zeiten erinnert. Als Studentin – das erfahren wir aus dem nun einsetzenden Zeichentrickfilm – hatte sie auf dem Campus einen coolen Typen kennengelernt, der sie erst zu einem „Free Mumia Benefit Dinner“ einlud, um sie dann in seinen „Secret Baader Meinhof Reading Circle“ einzuführen. Eine Freundin klärt Mara auf,

dies sei „a secret terror group, something about cute dead Germans“ (womit die RAF gemeint ist). „What’s RAF?“ fragt Mara. „A band? A clothing line?“ Als sie von dem coolen Typen (einem Andreas-Baader-Epigon) erfährt, dass der Zirkel sich mit allem beschäftigt, was irgendwie mit „Baader-Meinhof“ zu tun habe, folgert sie messerscharf: „You guys are kind of like treckies!“, um sich dann in einem Crash-Kurs in die Geheimnisse des Geheimzirkels einweihen zu lassen („We have one hour to make you RAF-fluent“). Kaum hat sie den Grundkurs absolviert und Möchtegern-Baader geküsst, schlägt sie einen Banküberfall vor („I love you – but how can we overthrow the capitalist pigs?“) und beginnt, über den Nutzen von Drogen für den Terrorismus nachzudenken („Terror-on-Retalin would be a wonderful name for a terror group“). Niemand wisse, erklärt der Mann in der Bar nach dem Ende dieser Zeichentrick-Rückblende, wer von den beiden wen verlassen habe. Mara sitzt neben ihm in der Bar; sie sieht alt aus, müde und ausgelaugt („never guess she had been a fashion model“). Den Button mit dem RAF-Logo trägt sie immer noch am Kragen. Und der Baader-Typ, heißt es, lebe nun auf einer Biofarm.

In Cosgroves Kurzfilm geht es nicht um die RAF, sondern um die Einverleibung historischer Ereignisse und Symbole in eine Popkultur, die keinen Bezug zur Realität mehr behauptet. Andreas Baader wird zum Pop-Idol, „Prada Meinhof“ zum modischen Leitbild, das RAF-Logo ziert bunte T-Shirts für die Nachgeborenen diesseits und jenseits der längst geschleiften Mauer, und über das Internet kann man Fahndungsplakate aus den 1970er-Jahren bestellen, um sie in WG-Küchen aufzuhängen. Die RAF ist ein Marketingschlager, der mit der RAF als geschichtlichem Phänomen gar nichts mehr zu tun hat. Oder doch? „History remembers symbols, not actions“, sagt die von Erin Cosgrove geschaffene „Baader“-Kopie und verweist damit auf die simple Tatsache, dass Historisierungen nicht nur von Historikern, sondern manchmal auch von der Geschichte selbst vorgenommen werden. Die Symbole der RAF stehen, mit anderen Worten, nicht nur für die Taten und Ereignisse, die sich mit Hilfe von Quellenmaterial rekonstruieren lassen, sondern sie repräsentieren auch ein Lebensgefühl, das heutige Jugendkulturen aus der Vergangenheit für ihre eigenen Zwecke „herausprengen“. Es ist dies ein Gefühl des Rebell-Seins, ein Gefühl der Abgrenzung von den eigenen Eltern, das Teil jeder Jugendkultur und in der Wahl seiner Ikonen vielleicht etwas wahlloser ist, als Zeithistoriker es wünschen. Einen solchen Gebrauch der RAF-Attribute mit einer Verharmlosung der von der RAF begangenen Morde gleichzusetzen ist ebenso kurzfristig, wie den Ausstellungsmachern eine solche Verharmlosung vorzuwerfen – kurzfristig nicht deshalb, weil die Ausstellung ohnehin nur zeigt, „was ist“, sondern weil die Ausstellungsmacher mit der Bereitstellung dokumentarischen Materials aus den 1970er-Jahren unmissverständlich die Absicht bekunden, die gezeigten

Werke an die historischen Ereignisse rückzukoppeln (ob dies gelingt oder nicht, steht auf einem anderen Blatt).

Alles Weitere besorgen die Werke selbst – im Guten wie im Schlechten. Arbeiten wie die Filme von Eleanor Antin und Erin Cosgrove sind durchaus geeignet, den „Mythos RAF“ zu dekonstruieren, und bezeichnenderweise gelingt dies gerade zwei US-amerikanischen Künstlerinnen, die im Kontrast zu manch sehr, sehr ernstem deutschen Beitrag das Thema mit ironischem Biss auf ein angemessenes Maß herunterschrumpfen. Sie sind es, die Werken wie Johannes Wohnseifers „Vater weint“ den Wind aus den Segeln nehmen.

Sicherlich: Um eine Mythologisierung der RAF zu verhindern, reicht es nicht aus zu erklären, dass man nicht zu mythologisieren beabsichtigt. Möglicherweise erhält die RAF durch die Ausstellung in den Kunst-Werken tatsächlich ein Maß an Aufmerksamkeit, das sich nicht proportional zu ihrer tatsächlichen historischen Bedeutung verhält (wie immer man diese bemessen mag). Gleichwohl ist es das Verdienst der Ausstellung, eine Debatte um die RAF in die Öffentlichkeit getragen zu haben. Und wer die Ausstellung als Ganze wahrnimmt, der sollte unabhängig von bzw. gerade wegen der Blödigkeit manches gezeigten Kunstwerks gegen jede Form von „Baader-Meinhof-Kult“ immun sein.

Dr. Annette Vowinckel, Humboldt-Universität zu Berlin, Kulturwissenschaftliches Seminar,
Sophienstr. 22a, D-10118 Berlin, E-Mail: annette.vowinckel@web.de

Zitierempfehlung: Annette Vowinckel, „You Guys are Kind of Like Treckies!“. Film- und Videokunst in der RAF-Ausstellung, in: Zeitgeschichte-online, Thema: Die RAF als Kunst-Werk, Februar 2005,

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