

Annette Vowinckel
(Berlin/potsdam)

Der Terror und die Bilder –
Anmerkungen zum Verhältnis von Kunst und Geschichte
anlässlich der Berliner RAF-Ausstellung

I. Kunst und Geschichte

Schließen Sie die Augen. Denken Sie an die siebziger Jahre und die Zeit des RAF-Terrorismus in Deutschland. Was sehen Sie?

Vermutlich tauchen vor Ihrem inneren Auge nacheinander ein Fahndungsplakat, ein Bild von der Verhaftung Andreas Baaders in einer Tiefgarage, Ulrike Meinhof mit hinter dem Kopf verschränkten Händen im Gefängnishof, die Lufthansamaschine »Landshut« in Wüstenlandschaft, Hanns Martin Schleyer vor dem RAF-Logo im sogenannten Volksgefängnis, vielleicht auch ein Nachrichtensprecher vor einer Schlagzeile wie »Anschlag auf X«, »Y verhaftet« auf. Sind dies die Bilder, die wir uns vom Terror gemacht haben? Oder sind es die Bilder, mit denen Terroristen, Künstler, Journalisten und Ausstellungsmacher den Terror in unser Bildgedächtnis eingeschrieben haben?

Diese Frage ist keineswegs eine rhetorische. Zwar liegt auf der Hand, daß sich in unserem Bildgedächtnis authentische Bilder – zum Beispiel Fahndungsplakate, die wir selbst gesehen haben – mit Medienbildern – wie Tageschaumeldungen von 1972 oder Titelseiten der *Bild-Zeitung* – und mit Bildern von Künstlern unmittelbar und unwillkürlich vermengen, wie dem »Stammheimzyklus« von Gerhard Richter oder Joseph Beuys' programmatischer Ankündigung, »Baader und Meinhof« durch die documenta zu führen. (Abb. 1) Indes gilt es sie analytisch voneinander zu unterscheiden und sie im jeweiligen historischen Kontext zu lesen. Dabei zeigt sich, daß die authentischen Bilder nur einen Bruchteil des Bildgedächtnisses füllen, zumal Anzahl und Klarheit der Erinnerung proportional zum Alter der Zeitzeugen abnehmen. Jemand, der 1977 sechs Jahre alt war, erinnert sich anders als jemand, der bereits dreißig war, während ein später Geborener sich ausschließlich auf die medial vermittelten oder bereits Geschichte gewordenen Bilder stützt – zu denen in diesem Fall auch Kunstwerke zu zählen sind.

Jede historische Epoche wird immer nur über wenige Jahrzehnte hinweg von unmittelbar erinnerten Bildern bestimmt, um dann gleitend in eine durch »Medienbilder« gefüllte Erinnerungswelt überzugehen. Daß es dabei mitunter zu Fehlschlüssen und fehlerhaften Zuordnungen kommt, läßt sich an wenigen Beispielen zeigen, unter denen Eugène Delacroix' Gemälde »Die Freiheit führt das Volk« an exponierter Stelle steht. Ungeachtet der Tatsache, daß der 1798 geborene Delacroix die Französische Revolution von 1789 gar

nicht miterlebt hatte, auf seinem Bild vielmehr die Julirevolution von 1830 darstellte¹, ungeachtet auch der offensichtlichen Tatsache, daß es sich nicht um eine realistische, sondern um eine allegorische Darstellung des Geschehens handelt, wurde und wird sein Werk als *das* Bild der Französischen Revolution wahrgenommen.

Der Verweis auf die Gefahren der Fehlinterpretation (jüngst im Kontext der Wehrmachtausstellung diskutiert) wäre durchaus geeignet, Bilder aus dem Kanon der historischen Quellen auszuschließen – zumal ihnen selbst bei gesicherter Entstehungsgeschichte und durchschaubarem Kontext seit Platon stets mit einem gewissen Mißtrauen begegnet wurde. Das Bild, meinte Platon, sei ein bloßes Abbild des wahren Seienden und deshalb ontologisch zweitrangig. Im Gegensatz zur reinen und von den Sinnen unabhängigen Vernunft seien Bilder nicht wahrheitsfähig – weder die unmittelbar wahrgenommenen noch die von Malern hergestellten Bilder.

Zweitausend Jahre später unternahm Hegel einen großangelegten Versuch, Kunstwerke des Verdachts zu entheben, sie könnten die Sinne täuschen, und sie als Exponenten der Geschichte bzw. des Weltgeistes im philosophischen Sinn für wahrheitsfähig zu erklären. Mehr noch: Indem er sie zu Exponenten der Geschichte deklarierte, stellte er einen Zusammenhang zwischen Kunst- und Ereignisgeschichte her. Das »Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes«, so Hegel, erscheine in der »gewöhnlichen äußeren und inneren Welt [...] in der Gestalt eines Chaos von Zufälligkeiten, verkümmert durch die Unmittelbarkeit des Sinnlichen und durch die Willkür in Zuständen, Begebenheiten, Charakteren usf.«. Gleichwohl nehme die Kunst

»den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt [...] von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und [gebe] ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, [sei] den Erscheinungen der Kunst der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein zuzuschreiben.«²

Zwar hält Hegel an dem alten Mißtrauen fest, das die Philosophen seit Platon den akzidentiellen Erscheinungen und den Sinneswahrnehmungen entgegengebracht hatten, doch nimmt er die Kunstwerke ausdrücklich aus der Kategorie des rein Akzidentiellen heraus, weil sich in ihnen nicht nur die Zufälligkeiten des Geschmacks oder die handwerklichen Qualitäten des Künstlers materialisieren, sondern die Vernunft in individueller Form.

Mit der Geschichtsschreibung teile die Kunst die Verantwortung für die Vermittlung dieses absoluten Geistes. Mitnichten seien

1 Vgl. Lee Johnson, *The Paintings of Eugène Delacroix. A Critical Catalogue*, 1816-1831, Bd. 1: Text, Oxford 1981, 144-151, hier 146.

2 G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: Hegel-Institut Berlin (Hg.), *Werke auf CD-ROM*, 16 f.



Abb. 1: Joseph Beuys, Installation »Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V«, 1972

»die Darstellungen der Kunst ein täuschender Schein gegen die wahrhaftigeren Darstellungen der Geschichtsschreibung zu nennen. Denn die Geschichtsschreibung hat auch nicht das unmittelbare Dasein, sondern den geistigen Schein desselben zum Elemente ihrer Schilderungen, und ihr Inhalt bleibt mit der ganzen Zufälligkeit der gewöhnlichen Wirklichkeit und deren Begebenheiten, Verwicklungen und Individualitäten behaftet, während das Kunstwerk uns die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte ohne dies Beiwesen der unmittelbar sinnlichen Gegenwart und ihres haltlosen Scheines entgegenbringt.«³

Indem sie den Weltgeist offenbart, garantiert Kunst die Kontinuität der Geschichte in einem Maße, in dem die Geschichte selbst mit all ihren Sackgassen, Umwegen und Zufälligkeiten sie nicht zu gewährleisten vermag.

Möglicherweise antizipierte Hegel hier, daß die Idee von der Kontinuität der Geschichte, auf die er selbst noch in traumwandlerischer Sicherheit vertraute, nicht ewig währen und gar sein eigenes Jahrhundert kaum überleben sollte. Glaubte Hegel noch wie die Mehrheit seiner Zeitgenossen grundsätzlich an den Fortschritt, an die stetige Annäherung der Menschheit an ein Leben in Frieden, Freiheit und Wohlstand, so belehrte das 19. und 20. Jahrhundert eines anderen. Die zahllosen Rückschläge, die die Fortschrittseuphorie der Aufklärer zunichte machten, ließen ahnen, daß Geschichte möglicherweise überhaupt kein Kontinuum sei, daß sie vielmehr nur als widersprüchlich und zersplittert wahrgenommen und interpretiert werden könne.

Walter Benjamin gehört bekanntlich zu jenen, die die fragmentierte Geschichte zum neuen Paradigma der historischen Reflexion im 20. Jahrhundert erhoben und den Historikern vor Augen geführt haben, daß die Vergangenheit nicht mit, sondern gegen den Strich zu lesen sei. Erst wenn ein Ereignis aus seinem Zusammenhang herausgenommen wird, zeigt sich seine wahre Bedeutung. Wenn wir aber die Ereignisse aus der Geschichte »heraussprengen« müssen, um ihre wahre Bedeutung zu erkennen, dann müßten wir auch die Kunstwerke aus der Kunstgeschichte »heraussprengen«, um sie zu verstehen: »Der Ertrag besteht darin, daß im Werk das Lebenswerk, im Lebenswerk die Epoche und in der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.«⁴

Dabei ist die Parallele zwischen dem Ereignis und dem Kunstwerk, die beide aus ihrem Kontext gelöst werden, mehr als nur zufälliger oder formaler Natur. Vielmehr ist es das Bild (als Wahrnehmung oder Illusion), das den Bestand der Geschichte, auch der fragmentierten Geschichte, sichert: »Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmer-

3 Ebd., 17.

4 Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Gesammelte Werke, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/Main 1974, Bd. 1.2, 693-704, hier 703.

wiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.«⁵

Während Hegel die Möglichkeiten massenhafter Reproduktion von Bildern noch völlig fern lagen, erkannte Benjamin früh, daß ihre serielle Herstellung die Welt nachhaltig verändern würde. Waren es im 19. Jahrhundert noch Gemälde, allenfalls Stiche oder später Daguerreotypen und erste Photos, die das Bildgedächtnis der Menschheit bevölkerten, so waren es zu Benjamins Zeiten bereits Photographien en masse sowie Filme, die die Kunstwerke ihrer Aura beraubten und ihre Authentizität in Frage stellten – nicht ohne Folgen für das vorherrschende Geschichtsverständnis:

»Die Reproduktionstechnik [...] löst das Reproduzierte aus dem Bereiche der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Beschauer in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte. Diese beiden Prozesse führen zu einer gewaltigen Erschütterung des Tradierten – einer Erschütterung der Tradition, die die Kehrseite der gegenwärtigen Krise und Erneuerung der Menschheit ist. Sie stehen im engsten Zusammenhang mit den Massenbewegungen unserer Tage.«⁶

Mit solchen Äußerungen ebnete Benjamin, lange vor der Erfindung des Begriffs, den Weg zu einem neuen Verständnis von Medienkunst, die nicht weniger, aber doch ganz andere Wirkungen zeitigt als die auratische Kunst vor-moderner Zeiten: »An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual ist ihre Fundierung auf eine andere Praxis getreten: nämlich ihre Fundierung auf Politik.«⁷ Man mag diese Äußerung Benjamins auf dessen anhaltenden Enthusiasmus für marxistische Theorie zurückführen; gleichwohl scheint die Diagnose, daß Medienkunst bzw. medial vermittelte Kunst immer auch politische Kunst sei, im Jahr der RAF-Ausstellung hochaktuell. Fragen nach dem Ort der Kunst in und der Bedeutung der Kunst für die Geschichte, die Hegel und Benjamin (und zahlreiche andere, die hier nicht genannt werden) gestellt und so unterschiedlich beantwortet haben, stellen sich im Hinblick auf diese Kunstschau noch einmal neu. Verhandelt werden sie nicht nur in akademischen Kreisen, sondern vor allem von einer breiten Öffentlichkeit, die angesichts der Ausstellung in zwei Lager zerfallen ist.

Bevor auf die Anfang 2005 in den Berliner Kunst-Werken abgehaltene Ausstellung selbst und die im Vorfeld geführte Debatte eingegangen wird, sind noch einige Anmerkungen zum kulturhistorischen Kontext eines sol-

5 Ebd., 695 und 703 f.

6 Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: Gesammelte Werke, Bd. 1.2 (Anm. 4), 431-469, hier 438 f. Hervorhebung im Original.

7 Ebd., 442.

chen Projekts am Platz. Bereits seit Anfang der neunziger Jahre kursiert der Begriff des *visual turn*, auch *iconic turn* genannt, der eine paradigmatische Wende vom textbasierten Wissen zu einem bildorientierten Wissen diagnostiziert. Dieser *turn*, der zunächst als Reaktion auf die zunehmend visuell gestützte Wahrnehmung der Welt durch Fernsehen, Computer und Internet erschien, geistert seither, einige Unruhe stiftend, durch die Geisteswissenschaften.

Unruhe deshalb, weil es in unserer Kultur eine lange Tradition des Mißtrauens gegen alles im Bild »nur« Erscheinende gibt, das sich unter anderem in einer Hierarchisierung von Text und Bild zugunsten des Textes und einer Degradierung des Bildes zur bloßen Illustration artikuliert. Seit Platons Höhlengleichnis wird die Philosophie von der Idee dominiert, Wahrheit könne nie mittels der Sinne, sondern allein mit Hilfe der von den Sinnen unabhängigen Vernunft erkannt werden. Zwar sind in den vergangenen Jahrhunderten mehrfach Versuche unternommen worden, die Hierarchie von Vernunft und Wahrnehmung aufzubrechen (im 20. Jahrhundert etwa von Phänomenologen wie Eduard Husserl, Martin Heidegger und Hannah Arendt), doch zeigt sich im Kontext einer aktuellen und hochbrisanten Ausstellung über die RAF gerade wieder, welch tiefsitzendes Ressentiment den Bildern von unterschiedlichster Seite entgegengebracht wird.

Kritik seitens der zeitgeschichtlichen Forschung antizipierend, haben die Kuratoren Felix Ensslin und Ellen Blumenstein die Kunstwerke nicht in Benjaminscher Manier aus ihrem Kontext heraus gesprengt, sondern im Gegenteil versucht, diesen Kontext wieder herzustellen. Mit Hilfe eines umfassenden, aus historischen Zeitungsberichten und Fernsehsendungen bestehenden dokumentarischen Teils sollten die Werke in den historischen Zusammenhang rücküberführt werden. Es war dies nicht zuletzt eine Reaktion auf die massive Kritik, der sich die ursprünglich (und vielleicht treffender) »Mythos RAF« betitelte Kunstschau ausgesetzt sah, in deren Kern der Vorwurf stand, die Ausstellungsmacher wollten den Terrorismus entkontextualisieren und damit dem Mythos übereignen. Gleichwohl entschlossen sich die Kuratoren, die historische Kontextualisierung nicht durch Erklärungen, sondern allein durch das Zeigen von Zeitdokumenten zu gewährleisten.⁸

Kritik seitens der Historikerzunft blieb dennoch nicht aus. Wurde einerseits den Ausstellungsmachern angetragen, sie hätten nicht genügend historische Hintergrundinformation geliefert, so wurde implizit auch den Werken selbst unterstellt, sie könnten nicht unkommentiert gezeigt werden, ge-

8 Der erste Teil des zweibändigen Ausstellungskatalogs enthält das dokumentarische Material, mit Ausnahme natürlich der Fernsehaufzeichnungen: Zeitungsartikel aus *Bild-Zeitung*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Süddeutsche Zeitung*, *Stern* und *Spiegel*; der zweite Band enthält Reproduktionen der ausgestellten Kunstwerke, Kommentare und begleitende historische Essays. Klaus Biesenbach (Hg.), *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung*, 2 Bde., Berlin und Göttingen 2005.

schweige denn den historischen Kontext, der den Besuchern ja in groben Zügen bekannt ist, aus eigener Kraft erhellen. Allzu oft wird hier jedoch die Frage nach der Qualität der Ausstellung mit der nach der Qualität der Werke verwechselt. Viele Künstler, so der Bremer Kulturwissenschaftler Hanno Balz, hätten sich »in ihrer Aufarbeitung eines Sujets, an dem man sich bis vor einigen Jahren durchaus noch die Finger verbrennen konnte, auf einen reflexiven Umgang mit dem kanonisierten Medienmaterial zurückgezogen«; die Ausstellung »stehe zwar durchaus an der Seite einer künstlerischen Verarbeitung, reduzier[e] die Geschichte der Auseinandersetzung um den Zustand der Republik jedoch auf eine Geschichte der Bilder und Zeichen«.⁹

In der Tat: RAF-Kunst ist Medienkunst. Wenn die in der Ausstellung gezeigten Objekte sich durch ihre Zeichenhaftigkeit und Medienverliebtheit auszeichnen, dann ist auch das ein Befund, den es zu untersuchen gilt. Anders herum fragt sich, ob die in den Kunst-Werken gezeigten dokumentarischen Materialien – Tagesschauaufnahmen und Zeitungsartikel – sich nicht unterdessen selbst in Kunstgegenstände verwandelt haben und deshalb, frei nach Hegel, die gleiche wissenschaftliche Untersuchung verdienen wie die »eigentlichen« Kunstwerke, in denen sie vielfach reproduziert werden. Es ist durchaus denkbar, daß Hegel – hätte er das Zeitalter der Massenmedien erlebt – dessen Produkte der gleichen Untersuchung hätte unterziehen wollen wie die Werke der Kunst. In seiner programmatischen Aussage »Die Kunst läßt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen«¹⁰ läßt sich der Begriff der Kunst mit Leichtigkeit durch den des Mediums ersetzen: *Das Medium, hieße es dann, läßt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Medien wieder hervorzurufen, sondern, was das Medium sei, wissenschaftlich zu erkennen.* Für ein solches Projekt bietet die Ausstellung in den Kunstwerken eine Fülle von Anregungen, angesichts derer auch die »konventionelle« Geschichtswissenschaft nicht umhin kann, die Geschichte der RAF als eine Mediengeschichte zu schreiben.

II. Die RAF-Ausstellung

Die Ausstellung wurde vom 31. Januar bis zum 16. Mai 2005 unter dem Titel »Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung« in den Berliner Kunst-Werken gezeigt. Wie erwähnt, umfaßte sie zu ebener Erde einen dokumentarischen Teil sowie Werke von zahlreichen Künstlern in den Ausstellungsräumen der Obergeschosse. Von einer strikten Zweiteilung in einen »künst-

9 Hanno Balz, »Mythos Medien«. Die RAF-Ausstellung und ihre Ikonographie der Ablenkung, in: *Zeitgeschichte-online*, Thema: Die RAF als Kunst-Werk, Februar 2005, <http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/_rainbow/documents/pdf/raf/raf_balz>.

10 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I (Anm. 2), 21 f.

lerischen« und einen »dokumentarischen« Teil kann indes kaum die Rede sein. Vielmehr gibt es einen fließenden Übergang, der sich vor allem in denjenigen Werken besonders deutlich manifestiert, die ihrerseits dokumentarisches Material wie Fernseh- und Zeitungsbilder verwenden. Zu dieser recht großen Gruppe von Werken zählen zum Beispiel Thomas Ruffs »Zeitungsfotos«, die, aus dem ursprünglichen Kontext herausgenommen, an das vage Wissen des Betrachters um die Identität der historischen Personen appellieren (Abb. 2 und 3). Das eine oder andere Gesicht kommt uns bekannt vor (vielleicht von einem Fahndungsplakat), andere sind uns fremd und lassen nur aufgrund der Nachbarschaft ahnen, um wen es sich handeln könnte. Dadurch, daß die Bildunterschriften abgeschnitten sind, werden die Bilder aus dem »realen« Raum der Zeitung in einen »fiktiven« Raum der Kunst verschoben. Sie werden dergestalt ihrer Evidenz und ihrer Funktion beraubt, nicht aber der Aura des Fahndungsphotos. Sie rufen eine dunkle Erinnerung hervor an die Zeit der Rasterfahndung, an schwarzweiße Plakate in den Räumen von Post und Sparkasse und an die allgemeine Verunsicherung, die die Republik in den siebziger Jahren erfaßte. Ruffs Werk, das aus 400 Einzelbildern (also keineswegs nur aus Bildern von RAF-Mitgliedern) besteht, zeigt, wie in Zeiten der Terroristenhatz mit Hilfe eines gerasterten und aus dem Kontext gerissenen menschlichen Antlitzes im Prinzip jeder über Nacht zum Terroristen werden kann.

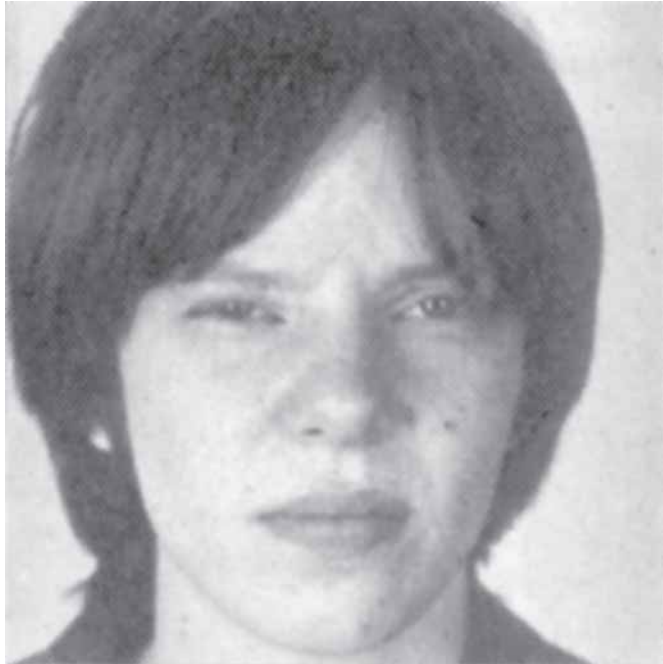
Ebenfalls mit Photos von Personen arbeitet Hans-Peter Feldmann in seiner umstrittenen Arbeit »Die Toten«. In 90 Einzelaufnahmen zeigt Feldmann all diejenigen, die aus unterschiedlichsten Gründen und in unterschiedlichsten Situationen zu Opfern des Terrors wurden: sei es, daß sie selbst Terroristen waren, sei es, daß sie von diesen ermordet wurden. Zwar sind die Bilder mit Namen und Todestag der betreffenden Person beschriftet, doch ist es auch hier dem Betrachter überlassen, das Gesicht dem Ereignis zuzuordnen. Wissen wir von Ulrike Meinhof noch, daß sie sich im Mai 1976 in Stammheim erhängte, so erinnert sich kaum jemand namentlich an Reinhold Brändle (einen der Leibwächter von Hanns Martin Schleyer) oder an Nabil Ibrahim Wabil Harb, der bei der Befreiung der »Landshut« in Mogadischu erschossen wurde. In diesen Fällen hilft allerdings eine Broschüre mit kurzen erklärenden Texten, die am Eingang zum Ausstellungsraum angebracht ist.

Rein politisch betrachtet handelt es sich hier um eine illegitime Gleichmacherei von Tätern und Opfern im Angesicht des Todes. Als Stimmungsbild hingegen zielt der Bilderzyklus auf etwas ab, das jenseits der politisch-ideologischen Positionierung der Toten im Reich der somatischen Erinnerung vonstatten geht: Es entsteht ein beklemmendes Gefühl, der Magen zieht sich zusammen angesichts der Sinnlosigkeit des gewaltsamen Todes, dann kommt Erleichterung auf darüber, daß der letzte Tote (nämlich der in Bad Kleinen erschossene Wolfgang Grams) nun schon seit 12 Jahren unter der Erde liegt und daß das Töten zumindest in diesem Zusammenhang offenbar ein Ende genommen hat.

Abb. 2:
Thomas Ruff,
»Zeitungsfotos
151«, 1991



Abb. 3:
Thomas Ruff,
»Zeitungsfotos
152«, 1991



Noch stärker dokumentarischen Charakter hat – scheinbar – das in der Ausstellung gezeigte »Schleyerband«. In einer langen Kette zeigt Klaus vom Bruch Fernsehbilder aus der Zeit der Schleyer-Entführung; doch diese Videowelt ist, wie es im Katalogtext von Martina Siebert treffend beschrieben wird, »streng genommen nicht die des Ereignisses, sondern die Welt des Suspense als Zustand der Spannung und der Beschleunigung durch ›kritische Masse‹«. ¹¹ Dokumentarisches Material wird so verdichtet, daß das Medium Fernsehen – immerhin das Medium, das unsere Erinnerung an die Zeit des RAF-Terrorismus maßgeblich bestimmt – selbst zum Gegenstand wird. Nicht die Ereignisse, sondern die Darbietungsform, nicht der Terror, sondern die Stimmungen, die er via Bildröhre verbreitete, werden uns mit dem »Schleyerband« ins Bewußtsein gerufen. Wie Prousts Madeleine läßt der Gong der Tagesschau die Zeit der Rasterfahndungen atmosphärisch wieder emporsteigen. Fast handelt es sich um ein Sittenbild der Bundesrepublik, das bei den Zeitzeugen ein Déjà vu auslöst und bei den Jüngeren eine Vorstellung davon generiert, wie Menschen in dieser Zeit sprachen, wie sie sich kleideten und wie sie ihre Fernsehstudios dekorierten.

Viele der in den Kunst-Werken ausgestellten Objekte erzielen ähnliche Effekte, wenn auch mit ganz unterschiedlichen Mitteln. Gerhard Richter tut mit seiner Arbeit *Atlas* einen tiefen Griff in das kollektive Bildgedächtnis der Deutschen, indem er, wie schon im »Stammheimzyklus«, aus der Presse bekannte Photos malerisch verfremdet. Klaus Mettig stellt in »SUCH A PRESS OF PEOPLE« Standbilder aus Fernsehnachrichten zu einer 66 Meter langen Kette zusammen, hier repräsentiert durch ein schwarzweißes Bild des Kinderwagens, mit dem Angehörige der RAF den Dienstwagen von Hanns Martin Schleyer zum Halt brachten. ¹² Durch den simultanen Anblick der Standbilder bricht Mettig den narrativen Zugriff auf die siebziger Jahre und zeichnet stattdessen eine Collage, in der scheinbar Nichtiges plötzlich mit Bedeutung versehen wird: Aus seinem zeitlichen und räumlichen Zusammenhang entfernt, steht der Kinderwagen nun wie ein Mahnmal da.

Es ist, als träten all diese Künstler in einen Dialog nicht nur mit Walter Benjamin, sondern auch mit Hegel, der vom Gemälde gesagt hatte, daß es die Koinzidenzen des historischen Geschehens in sich aufhebe:

»Zur wirklichen Existenz einer Handlung oder eines Charakters gehören viele geringfügige vermittelnde Umstände und Bedingungen, mannigfach einzelnes Geschehen und Tun, während in dem Bilde der Erinnerung alle diese Zufälligkeiten verlöscht sind. [...] [Der Künstler] hat zwar auch wohl historische Erinnerungen, aus denen er den Inhalt in die Gestalt des Allgemeinen herausarbeiten muß; aber das Bild der Vergangenheit hat

11 Martina Siebert, *Das Schleyerband*, 1977-78, in: Biesenbach (Hg.), *Zur Vorstellung des Terrors* (Anm. 8), Bd. 2, 248.

12 1-214/1978-81 (AND SUCH A PRESS OF PEOPLE), 1978-82, in: ebd., 191 ff.

schon [...] als Bild den Vorteil der größeren Allgemeinheit, während die vielfachen Fäden der Vermittlung von Bedingungen und Verhältnissen mit ihrer ganzen Umgebung von Endlichkeit zugleich die Mittel und Haltepunkte an die Hand geben, um die Individualität, deren das Kunstwerk bedarf, nicht zu verwischen.«¹³

Die Ausstellung enthält indes auch eine Reihe von Werken, die kaum im Hegelschen Sinne den Zeitgeist ans Licht bringen, sondern mit unverhohlener Ironie auf den Terror – genauer: auf die Terroristen – zurückblicken. Der niederländische Künstler Willem alias Bernhard Holtrop verwandelte die Angehörigen der RAF bereits Ende der siebziger Jahre in Comicfiguren, unter denen wir unschwer Ulrike Meinhof, Andreas Baader und Gudrun Ensslin sowie einige Angehörige der sogenannten zweiten Generation der RAF erkennen, die dem Künstler nach eigener Auskunft »wie entfernte Cousins [erschieden], die vermutlich ähnliche Musik hörten wie wir«.¹⁴ Allein der Humor der Künstlergruppe PROVO, der Willem angehörte, habe ihre Mitglieder vor dem Einstieg in die Spirale der Gewalt bewahrt.

Die Transformation der RAF-Terroristen zu Pop-Ikonen, die in den neunziger Jahren immer massiver deren Wahrnehmung bestimmte, wurde mit diesen Comicfiguren lange vorweggenommen. Mit ihnen steckte Willen das Feld ab für eine ironische Rezeption der Terrorismusgeschichte, in deren Rahmen die narrative Erzählform (wie bei Klaus Mettig) zugunsten einer assoziativen Zusammenstellung von Bildern verworfen wird – eine Strategie, die Katharina Fichtner in ihrem Katalogtext sehr treffend mit einem Satz von Jean-Luc Godard in Verbindung bringt: »Eine Geschichte sollte einen Anfang, eine Mitte und ein Ende haben, aber nicht notwendigerweise in dieser Reihenfolge.«¹⁵

Mit Ironie kommentiert auch Franz Ackermann Handlung und Habitus der RAF. Sein Objekt »Helicopter No. 21 (Flucht- und Befreiungsfahrzeug)«, das im Hof der Kunst-Werke zu sehen war, besteht aus einem zeitgenössischen VW 1500, der durch Montage eines Rotors auf dem Dach, eines Ölfasses auf dem Kofferraum und einer auskragenden Heckschraube zu einem Hubschrauber umfunktioniert wurde.¹⁶ Spontanes Lachen über das Vehikel, eine Mischung von »Fliewatüt«¹⁷ und James Bond-Schlitten, bleibt dem Betrachter im Hals stecken, wenn er erfährt, daß Angehörige der RAF tatsächlich einen solchen Minihubschrauber bauen wollten, um damit ihre

13 Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I (Anm. 2), 360 f.

14 Zit. nach Katharina Fichtner, Ohne Titel, 1977-1980 (Willem/Bernhard Holtrop), in: Biesenbach, Zur Vorstellung des Terrors (Anm. 8), Bd. 2, 100.

15 Zit. nach ebd.

16 Vgl. Raimar Stange, Helicopter No. 21 (Flucht- und Befreiungsfahrzeug), 2003, in: Biesenbach (Hg.), Zur Vorstellung des Terrors (Anm. 8), Bd. 2, 108.

17 Jenes Zwittergefährt aus Auto und Flugzeug aus der deutschen TV-Kindersendung »Robbi, Tobi und das Fliewatüt«.

einsitzenden Genossen zu befreien. Spontanes Kopfschütteln über solch megalomane Pläne weichen allmählich der Frage, ob es sich bei den Terroristen um politisch motivierte Menschen handelte oder doch eher um eine Gruppe von Möchtegern-Bonny-und-Clydes, die jeden Sinn für die Realität verloren hatten. Es ist dies eine Frage, die Historiker eher ohne die Hinzuziehung von Kunstwerken beantworten würden, doch läßt schon die Ähnlichkeit der Fragen ahnen, wie zentral sie für das Verständnis der RAF sind.

Zu viele Objekte zeigt die Ausstellung, als daß man sie alle kommentieren könnte. Neben den bereits genannten finden sich in der Ausstellung unter anderem Werke von Yvonne Rainer, Dennis Adams, Michaela Meise, Johannes Kahrs, Katharina Sieverding, Sigmar Polke, Bettina Allamoda (um nur die bekanntesten zu nennen). Hinzukommt eine große Anzahl von Filmen und Videoinstallationen, die entweder Teil der Ausstellung oder des Begleitprogramms sind – wobei sich auch hier der Übergang fließend gestaltet. Zu den letzteren gehören Dokumentarfilme wie Andres Veiels »Black Box BRD« oder Klaus Sterns Film über Andreas Baader, aber auch Spielfilme und Dokudramen wie Rainer Werner Fassbinders »Dritte Generation« und Marvin Chomskys »Victory at Entebbe«.¹⁸

Zu den Filmen, die zur eigentlichen Ausstellung gehören, zählen neben dem bereits erwähnten »Schleyerband« auch Johan Grimontprez' »Dial H-I-S-T-O-R-Y«, der erstmals 1997 auf der documenta X gezeigt worden war; Sue de Beers Video »Hans und Grete«, in dem die Künstlerin sich mit Ulrike Meinhof und ihren Äußerungen über die Isolationshaft auseinandersetzt; Dara Birnbaums Installation »Hostage«, ein gewaltkritischer Beitrag zur Schleyer-Entführung; und Christoph Draegers »Stammheim«, eine Installation, die auf drei Bildschirmen einen voyeuristischen und halbfikativen Einblick in die Zellen von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan Carl Raspe gewährt. Eleanor Antin analysiert im Rahmen einer linear erzählten Flugzeugentführung den Sprachhabitus linksterroristischer Gruppen. Rainer Kirberg thematisiert den Ausstiegsprozeß der in der DDR untergetauchten RAF-Mitglieder, und Erin Cosgrove nimmt die RAF als Gegenstand der Pop- und Jugendkultur unter die Lupe. In ihrem sechsminütigen Video »A Heart Lies Beneath« wird die Geschichte eines halbfikativen Terroristenpärchens à la Ensslin/Baader auf einen amerikanischen Campus bzw. in einen dort sich treffenden *secret Baader Meinhof reading circle* verlegt. Die RAF interessiert hier nicht als politisches oder historisches Phänomen, sondern als Bestandteil einer Jugendkultur, die historisch konstant zu sein scheint: Wichtig sind nicht Marx und Lenin, sondern der Status des Eingeweihtseins, die Opposition gegen die bürgerliche Gesellschaft, Klamotten, Coolsein. In

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

einer Zeit, in der Jugendliche T-Shirts mit dem Aufdruck »Prada Meinhof« oder gar der Kalaschnikow aus dem RAF-Logo herumlaufen, ist dies weniger Kritik als ironische Zustandsbeschreibung. Der Ort der RAF im Bewußtsein derjenigen, die das dreißigste Lebensjahr noch nicht vollendet haben, ist offenbar kein historischer, sondern ein ästhetischer.

Man mag das gutheißen (weil die RAF entmythologisiert wird) oder auch nicht (weil das Ausmaß der Gewalt auf diese Weise verharmlost wird). Tatsache ist, daß die Wahrnehmung des »Phänomens RAF« – so der diplomatisch überformte Titel einer Tagung, die im September 2004 stattfand – nicht nur durch die Fakten selbst, sondern durch das sedimentierte Zeitgefühl, durch das individuelle und das kollektive Bildgedächtnis geprägt ist. Eine solche Diagnose ist kein Plädoyer gegen zeithistorische Forschung, die naturgemäß einen ganz anderen Fokus und eine ganz andere Funktion hat. Vielmehr scheint es angebracht, die »andere«, nämlich die künstlerische Aufarbeitung des Phänomens in die historische Erforschung des Terrorismus einzubeziehen. Dies gilt in besonderem Maße für eine Mediengeschichte des Terrorismus, die sich der Verzahnung von Ereignis und Berichterstattung, von Handeln und Zuschauen, von Kunst und Erinnerung analytisch nähert.

Es mag sich dabei durchaus erweisen, daß einzelne Werke die Aufklärung eher behindern als befördern (meines Erachtens Rudolf Herz' »Entladung der Militanz«, Johannes Wohnseifers »Vater weint«) bzw. die Grenze des guten oder überhaupt des Geschmacks weit überschritten haben (»spindy«, ebenfalls von Wohnseifer, Abb. 4). Erstaunlicherweise aber war die Qualität spezifischer Exponate zu keinem Zeitpunkt Gegenstand der Diskussionen für und wider die Ausstellung. Diese hatten schon in der Planungsphase die Gemüter erhitzt, reichlich öffentlichen Staub aufgewirbelt und einiges über die öffentliche Wahrnehmung des Verhältnisses von Kunst und Geschichte gelehrt.

III. Die Debatte im Vorfeld der RAF-Ausstellung (2003/2004)

Am Anfang dieser Debatte stand eine kurze Meldung der *Düsseldorfer Stadtpost* darüber, daß eine Kunstaussstellung über die RAF in Planung sei. Am 22. Juli brachte die *Bild-Zeitung* einen Artikel zum Thema, in dem beanstandet wurde, daß die Ausstellung mit Steuergeldern gefördert werden solle. Kritisiert wurde auch der Titel »Mythos RAF«, den die Ausstellungsmacher unterdessen selbst verworfen hatten.¹⁹ Es folgte eine Reihe von Artikeln in allen großen Tageszeitungen, in denen erste Argumente für und wider die Ausstellung artikuliert wurden. In der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* wurden anfangs recht ausgewogen beide Seiten dargestellt: Angeführt wur-

19 Vgl. Klaus Biesenbach, Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors, in: ders. (Hg.), Zur Vorstellung des Terrors (Anm. 8), Bd. 2, 11-15, hier 13.

den sowohl die Argumente von Angehörigen der Opfer als auch eine Stellungnahme des an der Ausstellungsvorbereitung beteiligten Historikers Wolfgang Kraushaar, der zufolge einer Mythologisierung der RAF gerade entgegengewirkt werden sollte.²⁰

Am 23. Juli erklärte Stefan Reinecke in der *taz*, bei dem von der *Bild* ausgerufenen Skandal handle es sich um den Angriff auf ein Phantom, denn den »Typus des hin- und hergerissenen Sympathisanten, den *Bild* hier zur Strecke bringen will, gibt es schlicht nicht mehr«. Das Problem der *Bild*-Redaktion sei wohl eher, daß die Feinde von gestern sie verlassen hätten, daß also Nostalgie eher auf Seiten der Redakteure zu suchen sei. Dadurch dürfe man sich von einer differenzierten Begutachtung der RAF nicht abhalten lassen.²¹

Unterdessen legten führende Politiker der FDP und der CDU Protest gegen die geplante Ausstellung ein. Friedrich Merz sprach von einem »ungeheuren Skandal«, Guido Westerwelle griff das Steuergeldargument der *Bild* auf und forderte, die Finanzierung der Ausstellung durch den Kulturhauptstadtfond zu unterbinden, während Laurenz Meyer in seiner Funktion als Generalsekretär der CDU einen Stopp des Projekts »ohne Wenn und Aber« verlangte.²² Westerwelle und Meyer beriefen sich auf einen Brief, den Hergard Rohwedder, die Witwe des von der RAF ermordeten Treuhandchefs Detlev Rohwedder, und Hanns-Eberhard Schleyer, ein Sohn des ebenfalls von der RAF ermordeten Hanns Martin Schleyer, an Bundeskanzler Schröder geschrieben und in dem sie die Sorge geäußert hatten, die Ausstellung könne »der vorhandenen Legendenbildung und Glorifizierung der RAF Vorschub« leisten.²³ Die Absage der Ausstellung hatte Frau Herrhausen indessen nicht gefordert, vielmehr verlangte sie, daß das Konzept eine »seriöse, zuverlässige Auseinandersetzung« garantieren müsse.²⁴

Die *Rheinische Post*, die fälschlicherweise berichtet hatte, die Ausstellung werde von Jan Philipp Reemtsma, dem Leiter des Hamburger Instituts für Sozialforschung, finanziert, wurde von Reemtsma aufgefordert, nicht länger »mit seinem Namen für die Schau zu werben«.²⁵ Ursache dieses Mißverständnisses war vermutlich der Umstand, daß einer seiner Mitarbeiter, der Historiker Wolfgang Kraushaar, bei der Vorbereitung der Kunstschau als Berater fungierte. Reemtsmas Distanzierung sorgte für gewisse Irritationen,

20 Angehörige kritisieren RAF-Ausstellung, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ)*, 23. Juli 2003, 5.

21 Stefan Reinecke, Zwischen Historie und Hysterie, in: *die Tageszeitung (taz)*, 23. Juli 2003, 12.

22 Vgl. Nico Fried, Protest gegen RAF-Ausstellung, in: *Süddeutsche Zeitung (SZ)*, 24. Juli 2003, 6.

23 Zit. nach ebd.; zu Meyer vgl. CDU: Ausstellung über RAF absagen, in: *FAZ*, 26. Juli 2003, 4.

24 Ebd.

25 Alles nur Stimmungsmache, in: *taz*, 24. Juli 2003, 6 (das Zitat stammt laut diesem Bericht von Reemtsma).



Abb. 4: Johannes Wohnseifer, »spindy«, 1995

die erst verschwanden, als Reemtsma erklärte, er habe nur den Sachverhalt richtigstellen, nicht aber sich von der Ausstellung distanzieren wollen.

Daß die Streitigkeiten quer durch alle politischen Lager gingen, läßt sich daran ablesen, daß zwei ehemalige Leiter des Bundeskriminalamtes, Horst Herold und Hans-Ludwig Zachert, eine Auseinandersetzung um die RAF-Vergangenheit auch im Rahmen einer Kunstausstellung ausdrücklich unter-

stützten,²⁶ während die SPD-Politiker Dieter Wiefelspütz und Harald Schartau in den Kanon der Kritiker einstimmten und Otto Schily sich der Kritik der Hinterbliebenen anschloß.²⁷ Innerhalb der FDP zweifelte neben Guido Westerwelle auch Burkhard Hirsch an der Legitimität des Projekts; Parteifreund Gerhard Baum, Bundesminister des Inneren von 1978 bis 1982, unterstützte indes die Ausstellung aktiv, indem er die Schirmherrschaft für die Auktion von Kunstwerken übernahm, durch die die Finanzierung der Schau gesichert wurde, nachdem auf freiwilligen Beschluß der Kuratoren die vom Kulturhauptstadtfond bereitgestellten Gelder zurückgegeben wurden.²⁸ Seinem Parteifreund Westerwelle warf Baum vor, die »Grundlinie des Liberalismus« verlassen zu haben, indem er gegen die Ausstellung protestierte.²⁹ Selbst in der *FAZ* erschienen nun mehrere Artikel, in denen für die Realisierung der Ausstellung votiert wurde. Jürgen Kaube verwehrte sich hier gegen die Vorstellung, man könne den Nutzen und Nachteil einer Kunstschau für das historische Bewußtsein bereits ermessen, bevor sie auch nur klare Formen angenommen habe, und Niklas Maak erklärte am gleichen Ort, die Überstellung der RAF an die Popkultur (die den Kuratoren der Ausstellung, wohlgemerkt, fernlag) sei vielleicht der wichtigste Schritt auf dem Weg der Dekonstruktion ihrer mythischen Kraft:

»Nichts ist für Ideologie und Mythos so schädlich wie Klamauk. Baader und Meinhof, stets darauf aus, Schrecken zu verbreiten, hätten die Verballhornung ihres Weltrettungsplans sicherlich nicht gern gesehen. Der geschmacklose ›Prada Meinhof‹-Spektakel war vielleicht schon das Ende eines raunenden RAF-Mythos, an dem einige Künstler noch eifrig herummalen.«³⁰

IV. Der Terror und die Bilder

Nicht nur das Für und Wider, sondern auch die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geschichte bzw. Kunst und Politik stand in den Diskussionen um die RAF-Ausstellung auf dem Prüfstein. Während die Ausstellungskuratoren sich im Lauf des Jahres 2004 gegen eine detaillierte historische

26 Vgl. Heribert Prantl, Auf dem Grund der Geschichte der Republik, in: *SZ*, 24. Juli 2003, 4; »RAF ist Teil unserer Geschichte«, in: *taz*, 8. August 2003, 24.

27 Vgl. Vollmer versteht die Aufregung nicht, in: *FAZ*, 25. Juli 2003, 6.

28 Im Rahmen dieser ebay-Auktion wurden Werke von zehn Künstlern versteigert, die dem Projekt nahestanden, selbst aber nicht in der Ausstellung vertreten waren. Der Erlös der Auktion, die im Dezember 2004 stattfand, reichte aus, um die Ausstellung ohne staatliche Zuwendungen zu finanzieren.

29 Baum verteidigt geplante RAF-Ausstellung, in: *FAZ*, 10. September 2003, 2.

30 Niklas Maak, Terrorpop. Welche Kunst will die Berliner RAF-Ausstellung zeigen?, in: *FAZ*, 8. August 2003, 33. Vgl. auch Jürgen Kaube, Mythos RAF. Ein Fall extremer Vorabberichterstattung, in: *FAZ*, 6. August 2003, 33.

Aufarbeitung des Linksterrorismus im Rahmen der Schau entschieden und die Zusammenarbeit mit Wolfgang Kraushaar in beiderseitigem Einvernehmen beendeten, argumentierte Klaus Theweleit, man könne Kunst gar nicht von Politik bzw. Geschichte trennen. Die Autonomie der Kunst sei reine Fiktion, und die Vorstellung, autonome Werke präsentieren zu können, sei »angesichts der RAF, die auf totale politische Öffentlichkeit angelegt war, geradezu absurd.«³¹

Unterdessen äußerte Sonja Zekri in der *Süddeutschen Zeitung* die Sorge, daß dem Thema RAF »mit den Mitteln der Kunst prinzipiell nicht gerecht zu werden sei.«³² Gleichwohl warnte sie davor, der »RAF-Kunst« generell ein affirmatives Verhältnis von Form und Inhalt zu unterstellen bzw. jeden Künstler, der sich mit der RAF befasse, zum Sympathisanten zu erklären. Auf diese Weise rücke »jede ästhetische Annäherung in den Verdacht moralischer Verantwortungslosigkeit.«³³ Damit verteidigte Zekri das Recht der Kunst, sich mit politischen Ereignissen anders als nur politisch auseinanderzusetzen.

Die gleiche Position vertrat der Medienkritiker Boris Groys in einem Interview mit der *Süddeutschen Zeitung*, in dem er die Vorverurteilung der Kunst durch die Kritiker der Ausstellung auf ein mangelndes Verständnis der modernen Kunst als solcher zurückführte:

»Viele Menschen glauben, etwas in einem Museum auszustellen, bedeute seine Legitimierung oder Verharmlosung. Aber dieses Ethos entspricht dem Verständnis moderner Kunst überhaupt nicht mehr. Kunst ist keine Nobilitierung für irgendetwas. Sie war es vielleicht in ihrer klassischen Zeit, vor der Moderne. Deshalb ist die Diskussion auch ein Hinweis darauf, daß viele Menschen die Wende vom traditionellen zum modernen Kunstverständnis nicht mitgemacht haben.«³⁴

Groys verweist auf einen Sachverhalt, der hier in den einleitenden Bemerkungen über das Verhältnis von Kunst und Geschichte bereits angeschnitten wurde: Das Kunstwerk kann seine Zeit und deren Geist repräsentieren, ein Kunstwerk kann aber auch als Fragment *gegen* den Diskurs einer bürgerlichen Mitte gelesen werden. Beides widerspricht sich insofern nicht, als wir auch die Geschichte selbst schon seit geraumer Zeit als »fragmentiert« wahrnehmen; soll heißen, daß wir ein Porträt von Ulrike Meinhof mitnichten als einen Ausdruck der Verehrung zu interpretieren gewohnt sind, sondern als einen Verweis auf eine Geschichte, deren Verarbeitung nicht abgeschlossen,

31 »Kunst muss im Kontext stehen«. Interview mit Klaus Theweleit, geführt von Stefan Reinecke, in: *taz*, 21. Januar 2004, 17.

32 Sonja Zekri, Angst vor der Bildermaschine, in: *SZ*, 25. Juli 2003, 11.

33 Ebd.

34 Die RAF-Geschichte wird zum Ready-made. Über Nutzen und Risiko gefährlicher Bilder: Ein Gespräch mit dem Medientheoretiker Boris Groys über die umstrittene Ausstellung in Berlin, in: *SZ*, 28. Juli 2003, 13.

ja die vielleicht noch nicht einmal vergangen ist. Schließlich leben wir unter Menschen, die die Zeit aus unterschiedlichen Perspektiven miterlebt und sie in unterschiedlicher Weise auch mitgestaltet haben. Die Frage, die zu stellen angemessen wäre, ist deshalb nicht: Was ist erlaubt?, sondern: Was kann Kunst leisten?

Um diese Frage zu beantworten, griff Rainer Liebs in der *Süddeutschen Zeitung* weit aus. Seit dem späten 18. Jahrhundert, so der Autor, kreise eine Debatte um die Frage, »ob die Historienmalerei als idealistisch oder als realistisch, als moralisches Sittenbild einer Epoche oder als dramatischer Augenblick der jeweiligen Gegenwart zu verstehen sei.«³⁵ Im 19. Jahrhundert sei dann das Historienbild, genauer: das Schlachtenbild arg in Verruf geraten, als Baudelaire erklärte: »*Une bataille vraie n'est pas un tableau.*«³⁶ Aufgabe der Kunst sei es nach dem Verständnis moderner Menschen nicht, Historie darzustellen (ein Ding der Unmöglichkeit), sondern sie mit den ihr eigenen Mitteln kritisch zu reflektieren und analytisch aufzubereiten. Gerhard Richters RAF-Zyklus müsse man deshalb als »eine Art piktoraler Grundlagenforschung« betrachten, als eine

»Analyse der Bilder, die von der RAF in den Medien zirkulierten. [...] Im Museum der schlagartigen Ambivalenz einer aufmerksamkeitsheischenden Nachrichtenaktualität entzogen, wollen sie nicht mehr, als auf den ›suspendierten Schock‹ (Willibald Sauerländer) der generellen Rezeption von Katastrophenbildern hinweisen. Man hat Richter vorgeworfen, nicht die Opfer des Terrorismus zu zeigen – ein Reflex der alten Vorstellung, der Künstler könne heute noch ein komplettes Bild der Geschichte zeigen. Es ging aber den allermeisten Künstlern, die sich mit der RAF auseinandergesetzt haben, um etwas anderes: um eine seismografische Annäherung an das unbewältigte Potenzial bundesdeutschen Terrors. Und um die Herausforderung, den *unverdauten Rest dieser Historie* ans Licht zu bringen. In sofern können sie nie mehr bieten als Fragmente, Zuspitzungen der Wirklichkeit.«³⁷

Daß es hier nicht mehr um Historienbilder geht, auf denen wir historische Ereignisse sehen, versteht sich von selbst. Doch bleiben die Bilder des Terrors auf eine Weise Fragment, die mit ihrem Gegenstand in unmittelbarem Zusammenhang steht. Denn ausgerechnet sie zählen – so Wolfgang Ullrich in der *taz* – zu den »wenigen wirklich globalen Ikonen«, denen gegenüber sich durchzusetzen auch die bildenden Künstler machtlos sind. Ein Künstler hat

35 Holger Liebs, Im Echoraum der Geschichte. Zum Streit um die RAF-Ausstellung: Warum die Kunst die Freiheit besitzt, unverdaute Historie ans Licht zu bringen, in: *SZ*, 21. August 2003, 11.

36 Zit. nach ebd.

37 Ebd. Hervorhebung der Verfasserin.

»keine reelle Chance mehr, Bilder von vergleichbarer Reichweite und Dringlichkeit zu produzieren, weshalb er [...] am liebsten zitiert, sammelt und neu anordnet, was die Massenmedien – und damit gerade auch Terroristen – liefern. Auf einmal erscheinen die Künstler also als die eigentlichen Opfer des Terrorismus, und dass ihre Arbeiten sich aufs Unschärfe zurückziehen, stumm werden und nicht mehr werten, verrät den Machtverlust der Kunst. Diesen zu thematisieren, wäre die eigentliche Aufgabe einer Ausstellung über die RAF und die Kunst, und vielleicht wäre das dann auch ein erster Schritt, um künftig Debatten zu vermeiden, bei denen so getan wird, als kämen die starken – die gefährlichen oder destruktiven – Bilder von den Künstlern.«³⁸

Daß diese Situation einer gewissen Ironie nicht entbehrt, hat Wolfgang Kraushaar mit Verweis auf die gewollte und erzwungene Unsichtbarkeit der Terroristen selbst angemerkt. Je unsichtbarer die Täter, desto wirkungsmächtiger seien diejenigen Bilder, die die Medien von ihnen verbreiteten.³⁹ Zu den Schwierigkeiten einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Terror gehört deshalb auch, Unsichtbares sichtbar zu machen und zu den von uns abgespeicherten (Medien-)Bildern in ein angemessenes Verhältnis zu setzen.

V. Kunstgeschichte, Bildgeschichte und Bildwissenschaft im Medienzeitalter

Thematisiert Kunst das, was die Historie nicht verdauen kann? Ist es der Unwillen der Historiker über den Anwurf, etwas nicht verdauen zu können, auf dessen Konto wir ihre Skepsis der Kunst gegenüber verbuchen können? Ist es das Mißtrauen gegenüber dem »nur« Erscheinenden, der seit Platon bestehende Generalverdacht gegen die nicht wahrheitsfähigen Wahrnehmungen, der zwischen dem Historiker und dem Kunstwerk steht? Oder ist es einfach ein Mangel an Erfahrung im Umgang mit einer ungewöhnlichen Quellengattung, dem man durch einen Nachhilfekurs in Sachen Ikonographie abhelfen könnte?

Die Distanz ist spürbar. Doch eine systematische und wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Bildern als Quellen ist in den vergangenen Jahren innerhalb der Geschichtswissenschaft von einer stetig wachsenden Minderheit eingefordert und auch praktiziert worden.⁴⁰ Diese Minderheit sah sich

38 Wolfgang Ullrich, Der Machtverlust der Kunst, in: *taz*, 10. September 2003, 15.

39 Wolfgang Kraushaar, Arbeit am Mythos. Die geplante Ausstellung zur RAF ist längst zu ihrem Schaden zum Politikum geworden, in: *SZ*, 17. Oktober 2003, 13.

40 Stellvertretend genannt seien hier die eindrucklichen Texte von Bernd Roeck und Ute Daniel: Bernd Roeck, Visual turn? Kulturgeschichte und die Bilder, in: *Geschichte und Gesellschaft* 29/2 (2003), 294-315; Ute Daniel, Clio unter Kulturschock, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 4 (1997), 195-219, sowie 5-6 (1997), 259-278.

seit den neunziger Jahren durch die Wiederentdeckung der Kulturgeschichte, durch eine in der Kunstgeschichte⁴¹ und in der Philosophie⁴² einsetzende Hinwendung zur Bildwissenschaft und durch die noch viel breitere Kreise ziehende Diagnose eines *iconic* oder *visual turn* bestätigt. Während der Begriff der »visuellen Wende« faktische Veränderungen der Welt und der alltäglichen Weltwahrnehmung diagnostiziert (»So viel Bild wie heutzutage war wohl noch nie«⁴³), zeigt der Ruf nach einer Bildwissenschaft auch das Bedürfnis nach einer Neuorientierung des Denkens – konkreter: der Geisteswissenschaften – im Hinblick auf das Sehen und den Umgang mit Bildern an.⁴⁴

Dabei arbeiten weder die Kulturgeschichte noch die Bildwissenschaft oder die amerikanischen *Visual Studies* mit qualitativ neuen Ansätzen.⁴⁵ Vielmehr berufen sich ihre heutigen Protagonisten fast ausnahmslos auf die Schriften von Aby Warburg, Erwin Panofsky oder Ernst Cassirer, deren Bildbegriffe sowohl in der Theorie als auch in der Praxis Objekte wie Briefmarken, Gebrauchsgegenstände, Schnappschüsse, B-Movies, Werbefrafiken etc. einschlossen und sich damit *gegen* die Benjaminsche These vom Verlust der Aura im Reproduktionsprozeß in Stellung brachten.⁴⁶ Eine Hinwendung zu den Bildern der Wissenschaft ist ebenfalls nicht neu, sondern in jüngster Zeit allenfalls durch neue Theorien und methodische Reflexionen untermauert worden. So handelt es sich bei der Etablierung einer Bildwissenschaft

41 Hier getragen u. a. von Hans Belting und Gottfried Boehm, neuerdings von Oliver Grau: Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001; Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11-39; Oliver Grau, *Auf dem Weg zur Bildwissenschaft*, in: *Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen* 9 (2002), 25-29. Vgl. auch Klaus Sachs-Hombach (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft. Interviews*, Köln 2004 (enthält Interviews des Magdeburger Philosophen Sachs-Hombach mit 17 Professoren, darunter Belting, Boehm, W. J. T. Mitchell, Tonio Hölscher und Hans Jürgen Wulff).

42 Am dezidiertesten vertritt hier die Forderung nach der Einrichtung einer Bildwissenschaft Klaus Sachs-Hombach: Klaus Sachs-Hombach, *Das Bild als kommunikatives Medium: Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln 2003; ders./Klaus Rehkämper (Hg.), *Bild – Bildwahrnehmung – Bildverarbeitung: Interdisziplinäre Beiträge zur Bildwissenschaft*, Wiesbaden 1998. Ebenfalls einen philosophischen Standpunkt vertritt Gottfried Boehm, der sich jedoch nur eingeschränkt für die Notwendigkeit einer eigenständigen Bildwissenschaft ausspricht. Vgl. hierzu das Interview in Sachs-Hombach (Hg.), *Wege zur Bildwissenschaft* (Anm. 41).

43 Grau, *Auf dem Weg zur Bildwissenschaft* (Anm. 41), 25.

44 Eine Auflistung kulturhistorischer Werke, die Bilder als Quellen heranziehen, findet sich in Roeck, *Visual turn?* (Anm. 40).

45 Vgl. Horst Bredekamp, *A Neglected Tradition? Art History as Bildwissenschaft*, in: *Critical Inquiry* 29 (2003), 418-428, hier 427 f.

46 Vgl. ebd., 26; Hans Dieter Huber/Gottfried Kerscher, *Towards The Iconic Turn. Ein Interview mit Horst Bredekamp am 7. November 97 in Berlin*, in: *Kritische Berichte* 26 (1998) 1, 85-93.

weniger um die Neuerfindung des Rads als um eine Umbenennung oder Fusion derjenigen Disziplinen (allen voran der Kunstgeschichte), die bereits im 19. Jahrhundert keinen verengten Blick mehr auf die »hohe« Kunst hatten.

Für Historiker ist diese Entwicklung insofern interessant, als sie ganz neue Gruppen von Quellen erschließt: Objekte der Pop- und Massenkultur, Alltags- und Gebrauchsgegenstände, Werbegrafiken, aber eben auch »echte« Kunstwerke. Tatsächlich scheint es, als seien alltägliche Bilder und Gegenstände eher geeignet, die Aufmerksamkeit von Historikern zu wecken als die »eigentliche« Kunst. Doch wäre, würde man diese »eigentlichen« Kunstwerke aus dem Kanon der historischen Quellen herausnehmen und ihre Deutung der Kunstgeschichte (oder der Bildwissenschaft) überlassen, das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Gerade weil sie Alltagserfahrungen brechen, weil sie Wahrnehmungen und Ideen zuspitzen, sind Kunstwerke in hohem Maße fähig, etwas über ihre Zeit zu erzählen. So betrachtet ist die Kunstgeschichte nie nur eine Geschichte der Kunst, sondern auch eine Geschichte der Ideen.

Viel brennender als die Frage nach dem Unterschied von Kunst und Bild (als Präfixen der Wissenschaft oder der Geschichte) ist die Frage nach dem Verhältnis von Bild und Medium in einer Zeit, in der fast alle Bilder durch Medien übermittelt werden bzw. die Grenze zwischen Bild und Medium (zum Beispiel in der Digitalphotographie und bei Webcamübertragungen) sich aufgelöst hat. Es ist dies eine Frage, die uns nicht nur im Hinblick auf die Selbstdefinition akademischer Disziplinen, sondern auch im Hinblick auf das Verständnis der RAF-Ausstellung beschäftigt. Bildgeschichte ist immer auch Mediengeschichte, so wie die Geschichte der RAF eine Mediengeschichte ist. Jeder Versuch, sie allein aus ihren Handlungen heraus zu verstehen, aus ihren Positionspapieren und denen ihrer Gegner, sieht sich unweigerlich damit konfrontiert, daß die Wirkung dieser Taten und Schriften bis heute ohne die Bindung an bestimmte Medien, vor allem das Fernsehen, nicht verstehbar ist.

Ganz gleich, ob wir von Kunstgeschichte, Bildgeschichte oder historischer Bildwissenschaft sprechen, gilt es zuallererst, das Vertrauen in das Bild als solches wiederherzustellen, das vor über 2000 Jahren gebrochen wurde und sich erst seit dem Beginn der Neuzeit – zunächst durch den Visualisierungsschub der Renaissance, neuerdings durch die Medialisierung der Welt – langsam wieder eingestellt hat. Wir tragen die Verantwortung dafür, daß zukünftige Generationen von Historikern Bilder, Kunstwerke und Medien – oder Kunstwerke als Bilder und Medien – zu analysieren und zu deuten lernen, ohne dabei in das gegenteilige Extrem zu verfallen und die Welt nur noch als Medienspektakel, als virtuelle Realität zu begreifen. Denn daß es die RAF tatsächlich gegeben hat, bezeugen fast einhundert Grabstätten.