

„Traumamaschine“ oder was kommt danach?

Shamim Momin im Gespräch mit Felix Ensslin

Shamim Momin (SMM): Ich beginne mit einer naheliegenden Frage: Auch wenn die Auseinandersetzung über die Ausstellung letztes Jahr deutlich zeigt, dass sie an einen Nerv oder vielmehr an mehreren Nerven rührt: Wie kam es überhaupt zu der Entscheidung, sich mit diesen Themen im Rahmen einer Ausstellung zu befassen? Wie fand die Kunst, die du gesehen hast, aktuelle Ereignisse, die Entwicklung einer historischen „Mythologie“ hinsichtlich der RAF in Deutschland und international und deine persönliche Geschichte zueinander?

Felix Ensslin (FE): Ich glaube, für diejenigen, die sich zur selben Zeit viel mit Kunst befassten, lag die Idee förmlich in der Luft. Vor einigen Jahren unterhielten Klaus Biesenbach und ich uns darüber, und Ellen Blumenstein dachte an eine Ausstellung, die die Kunst zusammenbringen sollte, die in einem Zusammenhang mit der Geschichte der RAF stand. Mittlerweile haben sich drei Künstlergenerationen mit diesem Thema auseinandergesetzt, von Joseph Beuys (1921), Jörg Immendorff (geboren 1945), Gerhard Richter (1932), über die erste Nachkriegskünstlergeneration in Deutschland mit Martin Kippenberger (1953), Marcel Odenbach (1950), Michaela Melián (1956) bis hin zu einer jüngeren Generation, zu der etwa Korpys/Löffler (1966/1963), Johannes Wohnseifer (1967) oder Michaela Meise (1976) zählen. Natürlich sind das keine strengen Abgrenzungen, da jeder Künstler primär im Kontext seines oder ihres eigenen Werkes gesehen werden muss. Aber diese Werke existieren, und wir waren neugierig, was geschehen würde, wenn wir sie zusammenbrächten, damit die Betrachter sie erleben und die Werke in einen direkten Bezug treten könnten. Mein eigenes Interesse an der RAF war natürlich immer durch den Zusammenhang meiner Biografie mit ihrer Geschichte geprägt. Doch wenn man über zwei Jahre an einer Ausstellung arbeitet, dann tritt diese Dimension etwas in den Hintergrund, auch wenn es sie natürlich weiter gibt. Sie prägte meine Sicht der Werke, die Fragen, die ich an sie richtete, doch letztlich trifft man ein Urteil über ein Werk, seine Qualitäten, seine Wirkung und den Diskurs, den es auslöst. Bei meiner Begegnung mit einigen dieser Arbeiten gab es sehr persönliche Momente. Ich lebte viele Jahre in New York, und als der berühmte Zyklus von Gerhard Richter *18. Oktober 1977* in die Stadt kam, und ich ihn dort zum

ersten Mal sah, war das eine ganz extreme, aber wunderbare Erfahrung. Oder als ich beispielsweise zum ersten Mal Richters *Atlas* (1989) sah, Marcel Odenbach (*Wenn der Elefant zum Elfenbeinhändler wird*, 1978, *Sich selbst bei Laune halten oder die Spielverderbe*, 1977), Hans-Peter Feldmanns *Die Toten*, (1998), Michaela Meise (*Von den Trümmern zu den Trümmern*, 2000), Sue de Beer, (*Hans & Grete*, 2002/2003) Arbeiten, die alle Teil der Ausstellung sind. Der Anfang war New York. Auch wenn das ein Anachronismus ist, war dies gewissermaßen für mich ein Beginn der Arbeit an dieser Ausstellung, weil ich begriff, dass Kunst etwas bewirken kann, wozu die extrem verhärteten, irritierenden Auseinandersetzungen um die RAF häufig nicht imstande waren, jedenfalls sicherlich noch nicht vor einem Jahrzehnt oder davor. Es ging der Kunst nicht um Schließung, Leugnung oder die Vorherrschaft des „Recht habens“, nicht darum, über die wahre Geschichte zu verfügen, sondern sie öffnete die Dinge, stellte sie in einen Kontext und richtete zugleich ganz bestimmte Ansprüche an das eigene Denken und Fühlen. Die Auseinandersetzung um diese Ausstellung im letzten Jahr war kompliziert und wurde von vielen verschiedenen Wünschen und Zielen motiviert. Es gibt immer den berechtigten Anspruch derjenigen, deren Leiden persönlich ist und die ein Recht darauf haben, gehört zu werden, und deren Trauer nicht zur Debatte steht oder stehen sollte. Die Erfahrung des Todes von nahestehenden Menschen, das Trauma des Verlusts ist unhintergebar und lässt sich nicht aneignen. Ich weiß aus eigener Erfahrung, wie schwierig es sein kann, den eigenen Gefühlen und der eigenen Sichtweise nachzugehen, wenn sie so sehr von der öffentlichen Debatte, dem Definitionsstreit bestimmt und in etwas verwickelt werden, das für Tausende ein Ringen um die Kohärenz und die Integrität ihrer persönlichen Geschichte und politischen Identität ist.

SMM: Offenbar navigiert die Kunst insgesamt immer wieder um den Raum zwischen der privaten und der öffentlichen Erfahrung dieser Ereignisse. Also der persönlichen und individuellen Erfahrung, die du beschreibst, auf der einen Seite und die Erfahrung der Filterung und Interpretation durch die Medien oder der unterschiedlichen historischen Narrative auf der anderen Seite. Wie aber verhält es sich am anderen Ende des Spektrums mit dem Begriff des Spektakels des Terrors und seiner Mechanismen, mit der Idee einer vermittelten Realität?

FE: Natürlich muss das ebenfalls in Betracht gezogen werden und ist sehr wichtig für die Ausstellung. In vieler Hinsicht ist die RAF ein öffentliches Phänomen in einem sehr modernen Sinne, eine Präsenz, die für alle, die nicht unmittelbar persönlich daran beteiligt waren, primär durch die Massenmedien vermittelt wurde. Eine weitere Form der Vermittlung in den siebziger Jahren war die Erfahrung der politischen Reaktionen, aber selbst diese Erfahrung beschränkt sich auf eine Generation und wurde primär durch Fernsehen, Zeitungen und öffentliche Präsenz dieser Art vermittelt. Wäre das nicht so, gäbe es nicht soviel Kunst. Das heißt aber nicht, dass die Kunst nur ein Anhängsel oder, nur eine Reaktion darauf ist. Auf einer grundlegenden Ebene ging es um eine Medienrealität, lange bevor die Theorien vom „Verschwinden der Wirklichkeit“ zirkulierten. Deshalb muss diese Vermittlung, diese Vergegenwärtigung des Phänomens durch die Medien natürlich ein wichtiger Bestandteil der Ausstellung sein. Die RAF ist das, was man darüber gesehen und gelesen hat. Deshalb versuchen wir dies sowohl in der Ausstellung als auch im Katalog auch mit einer „Medienleiste“ zu veranschaulichen, einer Sammlung wichtiger Quellen, Zeitungen und Fernsehsendungen, in denen es um 29 Tage geht, die in der Geschichte der RAF von besonderer Bedeutung waren. Es hätten auch 23 oder 40 sein können, wir haben aber eine Auswahl getroffen. Wir zitieren aus den Medien, wie die Ereignisse wahrgenommen wurden, aber gleichzeitig gibt diese „Medienleiste“ der Wahrnehmung auch eine Struktur. Eine weitere Konsequenz, die sich aus der Betrachtung von Kunstwerken und der Reflexion, die sie sind und hervorrufen, ergibt ist die, dass das erste Jahrzehnt, die Jahre nach 1970, besonders wichtig ist. Zu deiner letzten Frage, deren Hintergrund ja „9/11“ ist. Auf einer ganz fundamentalen Ebene hat die Ausstellung nicht viel mit „9/11“ zu tun. Außer vielleicht insofern, als die Ausstellung in einem Kontext stattfindet, in dem die europäische Diskussion über den Terrorismus von der Erfahrung der Siebziger und danach geprägt ist, während dies bei der amerikanischen Diskussion weniger der Fall ist. Das ist einer der Gründe, warum mir der Widerstand gegen die Ausstellung so verfehlt erschien.

SMM: Meiner Ansicht nach ist es überhaupt die größte Gabe der Kunst, dass sie die Rahmen, durch die wir die Welt betrachten, verschiebt und kippt und die Vielfalt der Betrachtungsweisen, die Zirkularität der Begriffe und Historie deutlicher macht. Wenn man sich mit spezifischen, „realen“ Ereignissen befasst, wird die Sache wesentlich

komplexer, weil sie mit der persönlichen und der biografischen Erfahrung verknüpft sind. Häufig ist es schwierig, sich von der Faktizität des Schmerzes und des Traumas des Individuums zu lösen. In der Kunst bilden die Geschichte oder spezifische „reale“ Ereignisse zunehmend die Bühne, auf der umfassendere Ideen in Szene gesetzt werden, wobei vertraute Medienstrukturen aber auch ein älterer Begriff von „Inszenierung“ zum Einsatz kommen, so dass, um Smithson zu paraphrasieren, das Allgemeine aus dem Besonderen hervorgehen kann, ja muss. Du hast im Konzept für diese Ausstellung deinen Wunsch zum Ausdruck gebracht, das Kunstwerk in den Vordergrund zu stellen. Genauer gesagt bestche die Rolle der Kunst in der Auseinandersetzung mit dem Terrorismus, so schriebst du, in ihrer „erhellenden, kommunikativen, provokativen und häufig verstörenden Funktion“. Mit anderen Worten, dieses Kunstwerk steht im direkten Gegensatz zu der modernistischen Tendenz linearer Unvermeidbarkeit und Fortschritts, der einen Geschichte oder „Wahrheit“, ob es sich dabei um die Version der deutschen Medien oder des deutschen Staates handelt, um die der internationalen Medien oder die der Verteidiger einer vorgeblichen RAF-Ideologie. Kannst Du den Wandel zwischen den drei von dir beschriebenen Generationen zu beschreiben, im Sinne der lacanschen „verfehlten Begegnung mit dem Realen“, von die du in diesem Zusammenhang angesprochen hast. Wie hat uns der Umstand, dass wir das Leben durch die Linse der Medien wahrnehmen, geprägt? Nehmen dementsprechend Video und Fotografie in dieser Ausstellung eine gewisse Vorrangstellung ein?

FE: Ich stimme mit dir darin überein, dass Kunst oder vielmehr die Begegnung mit den Arbeiten zu einer Lockerung unseres festgefahren Verständnisses der Welt und unserer Rolle in ihr führen kann. In einem gewissen Sinne ist es nicht übertrieben zu sagen, dass die Begegnung mit Kunst, die einen angeht, traumatisch ist. Das meint in diesem Kontext die Formulierung „Begegnung mit dem Realen“. Es gibt andere Arten von Kunst, die eher etwas mit der Erfüllung einer Fantasie oder mit der Virtuosität der Imagination oder der Virtuosität der technischen Manipulation von Zeichen und Codes zu tun hat. Aber das ist ein anderes Thema. Wenn ich sage, dass diese Begegnung traumatisch ist, dann meine ich das genau in dem Sinne, dass sie die Mauern und Säulen ins Wanken bringt, welche die eigene „Weltsicht“ stützen und umgeben, die eigene Deutung dessen, was Gesellschaft, Individuum, Geschichte, Sprache, *whatever* sind und wie sie funktionieren. Ich selbst erlebe dies

häufig auf paradoxe Weise: Je intensiver diese Erfahrung ist, je mehr ich mich herausgefordert und verunsichert fühle, desto produktiver werde ich, was das Interpretieren, Erklären, Sortieren und Einordnen betrifft. Ich nehme nun aber an, dass es gerade darum geht, dies nicht zu tun. „Beim Negativen zu verweilen“, in der Präsenz der Unsicherheit auszuharren und keine neue Gewissheit zu schaffen. Doch die Frage ist, was geschieht dann? Ständige Unsicherheit, die ständige Weigerung zu urteilen, Aussagen zu treffen, ein symbolisches Universum wiederzuerrichten, das die Erfahrung des Kunstwerks beinhaltet, ist nicht machbar. Und das ist das Problem oder ein potentielles Problem, wenn man sagt, Kunst zeige, dass „Komplexität und Ambiguität der Kern des Menschseins“ sind. Ich weiß nicht. Nimm Feldmanns *Die Toten*. Eine sehr komplexe Arbeit eine Trauerarbeit, eine Arbeit des Andenkens. Rob Storr hat seine künstlerische Ahnenkette über den *Totentanz* (1538) Hans Holbeins bis zu Andy Warhols *129 DIE* von 1962 zurückgeführt. Es ist das Serielle, das Aufgreifen der „Abfall für alle“-Qualität der Medienprodukte, d.h. Zeitungsfotos, und zugleich versetzt es den Betrachter in eine Stimmung des Nachdenkens und der Erinnerung. Es ist traumatisch, denn die Faktizität des Todes wird mit der flüchtigen Leichtigkeit der Zeitungsseiten bedeckt. Es handelt vom Vergessen und nähert sich gleichzeitig einem Weg in die Erinnerung, der schrecklich, schmerzvoll ist, der des zeichenhaften Todes. Nicht sinnvoll, wie man dies vom Tod eines Märtyrers in der mittelalterlichen Kunst oder vom Tod eines sowjetischen Soldaten in einem Gemälde des Sozialistischen Realismus sagen würde, sondern zeichenhaft, weil er sich an die Kette von Zeichen anschließt, die von der endlosen Produktivität der Medien hervorgebracht werden. „Wir“ (die Konsumenten der Medienkultur) kannten sie, und deshalb kann man sie jetzt sehen, sie erinnern, ja sogar ihrer gedenken. An diesem Punkt bin ich, der Betrachter, im Grunde weit entfernt von jedwedem spezifischen Lebenslauf oder Individuum und gerate in den Bereich der sozialen oder sogar ökonomischen Kritik. Und plötzlich, siehst du, bleibt es nicht mehr bei der „Komplexität und Ambiguität“, sondern es fordert einen auf, ...ich weiss nicht...zu denken, handeln? Das ist natürlich schematisch, aber ich stimme mit dir überein, dass die „Gabe der Kunst“ darin besteht, dass sie es uns erlaubt, die Ummantelungen unserer scheinbaren Realität abzuziehen, zu subtrahieren. Allerdings bin ich mir nicht sicher, ob das dann alles ist, in einer Art endlosen Zirkularität. Einer der interessanten Aspekte hier bestünde darin, sich die formalen, materiellen Elemente einiger Werke anzusehen. Der Einsatz der Reproduktion von

Reproduktionen (Hans-Peter Feldmann), die Intensivierung, ja Verschönerung der Fotografie (Katharina Sieverding), eine Art Negation der Medien, in einem Prozess und einem Werk (Gerhard Richter), der Einsatz von Strategien der Unterhaltungsmedien wie dem Actionfilm (Eleanor Antin) oder das Versinken in Zeichen und Codes (Klaus Mettig) oder das „Überschreiben“ (Martin Kippenberger).

SMM: Kannst du eure Entscheidung erklären, dem Betrachter durch die Einbeziehung von Dokumentarmaterial den „historischen“ Kontext näher zu bringen? Vor allem im Zusammenhang mit dem Begriff der Mythologisierung der Geschichte und der Frage, ob man sie entmythologisieren soll oder kann; denn welche Geschichte ist denn nicht auf die eine oder andere Weise ein Konstrukt? Vielleicht ist es aus künstlerischer und kultureller Sicht aufschlussreicher, sie kritisch und aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, statt an einer „wahren“ Version zu kleben. Wie hält man die Balance zwischen diesen Elementen der Realität, dem Spektakel, und dem Wunsch, diese Realität zu rekonstruieren? Eine Ausstellung über reale Ereignisse und die „politische Situation“ erfordert meiner Meinung nach keine kuratorische Polemik, jedenfalls nicht insofern dies die eigene Position gegenüber diesen Ereignissen betrifft. Meines Erachtens ist das große Manko dessen, was manche Leute derzeit unter Kunst mit einem aktivistischen Ansatz verstehen, dass sie sich nur mit einer „Antwort“ auf oder Meinung über eine bestimmte Situation oder ein Ereignis befassen soll, während ich glaube, dass diese Art Kunst gerade zum Gegenteil führt, nämlich zu einer fälschlicherweise polarisierten Entscheidung, die nahelegt, dass Kunst einen bestimmten Zweck jenseits ihrer selbst erfüllt. Mit anderen Worten, wenn es dem, was man erreichen will, eher nützt, dass man auf eine Demonstration geht, an den eigenen Kongressabgeordneten schreibt oder einen Essay über den eigenen Standpunkt verfasst, dann sollte man dies tun. Kunst aber sollte, ja muss, etwas anderes tun, sie kann sich nicht ausschließlich in den Dienst einer Position stellen. Wie bist du damit bei deiner Arbeit strukturell und kuratorisch umgegangen?

FE: Ursprünglich hatten wir daran gedacht, wesentlich mehr historisches Material, Dokumente, Rechtsgeschichte einzubeziehen. Aber es wurde klar, dass es wichtiger ist, die Unterströmung, oder den Hintergrund sowohl der Produktion der „Bilder“ als auch ihrer Produktivität zu bedenken. Diese Produktivität wird von den Strategien der

Medien oder, wenn man so will, auch von den Strategien der „Gesellschaft des Spektakels“ bestimmt. Das ist der Knotenpunkt, der das historische Phänomen der RAF, der Öffentlichkeit oder verschiedener Öffentlichkeiten und die Kunst miteinander verbindet. Daraus haben sich zwei Prinzipien ergeben. Klaus Biesenbach hat es „Das Gesehene zeigen“ genannt, d.h. die massenmediale Präsenz. Und Kunst, die bereits selbst die Öffentlichkeit erreicht hat, weil sie gezeigt, ausgestellt, veröffentlicht wurde. Aus einem ähnlichen Grund haben wir die Ausstellung „Zur Vorstellung des Terrors: die RAF-Ausstellung“ genannt. Vor allem handelt es sich um eine Grundlagenarbeit, die uns, Betrachter wie Kuratoren, zu etwas hin führt. Und zweitens geht es darin um Repräsentation, Imagination, Vorstellung, darum wofür „es“ steht. Und „es“ ist nicht zwangsläufig „die politische Dimension“ der RAF, ja, diese steht gar nicht im Vordergrund: Klaus Theweleit hat dieser Position widersprochen und die Ausstellung für unmöglich, ja sogar falsch erklärt, weil seiner Auffassung nach eine solche Ausstellung nur dann möglich sei, wenn man sie mit einer Selbstreflexion der Linken verknüpft. Das ist ein weit verbreiteter Gedanke. Sein Argument lautet: Die RAF nahm mit ihrem radikalen Übergang zum „Handeln“, zu einer unmöglichen Verwirklichung immer radikalerer Bestimmungen (oder Einschränkungen) dessen, was wahr ist und eine Daseinsberechtigung hat, und dessen, was falsch ist und keine Daseinsberechtigung hat, eine Art Stellvertreterrolle für die Linke insgesamt ein. Sie zeigte die Sackgasse auf für die Linke, wie sie sich von 1968 bis in die späten Siebziger entwickelt hatte, also ein Wegzeichen am ungangbaren Weg. In einer Art „Selbstopfer“ (Theweleit) habe die RAF einen unmöglichen Horizont verschlossen, aber damit implizit auch mögliche Wege aufgezeigt. Die damalige Linke kämpfte um ökologische, partizipatorische, ja selbst Menschenrechts-Positionen und suchte nach einer Möglichkeit, Teil des parlamentarischen Prozesses zu werden. Vor kurzem habe ich an einer Podiumsdiskussion mit einem ehemaligen RAF-Mitglied teilgenommen, der im Grunde auch sagte, im Rückblick habe die RAF die Funktion erfüllt, der Linken klarzumachen, dass ein Weg, der in ihrem eigenen Diskurs und ihrem eigenen Phantasma von sich selbst und der Welt angelegt war, unmöglich ist. Ich möchte diesen Gedankengang nicht grundsätzlich in Frage stellen, er ist sehr wichtig. Aber im Hinblick auf die Fragestellung der Ausstellung halte ich ihn für irreführend. Für mich ist das Thema nicht, jedenfalls sicher nicht nur, das Verhältnis zwischen der RAF als eine mit einem Opfer verbundene Sondierung des Raums der Unmöglichkeit

im Interesse oder in Beziehung zur Linken, sondern die Produktion des Phantasmas für das sie stand, sowohl in der breiteren Öffentlichkeit als auch in der der Linken oder sogar für den Staat. Deshalb ist es sinnvoll, Werke von Künstlern und die Präsenz der Medien zusammenzubringen. Es ist eine Auseinandersetzung mit dem Raum dieser Produktion.

SMM: Das bringt mich noch einmal auf die Idee des Politischen in der Kunst zurück. Ich bin zwar nicht der Meinung, dass Kunst zu einer Veränderung im Sinne eines direkten kausalen Zusammenhangs führt. Aber ich glaube tatsächlich an die aktuelle Möglichkeit einer Position der „verinnerlichten Kritik“ in der die Politik, – und damit meine ich kritische und selbstbewusste Positionen, die von einer Klarheit darüber gekennzeichnet sind, wie man die Welt „filtert“, also wahrnimmt – in allem, was Künstler tun auf eine verinnerlichte Weise präsent ist. Bestimmte „reale“ Ereignisse werden zu einem Theater, in der die Verunklarung existierender Positionen und das Angebot anderer Denkweisen in Szene gesetzt werden können. Und ich glaube, dass man das mit einem gewissen Respekt machen kann, indem die bildhafte Verkörperung, die Formen und Strukturen der Art, wie wir etwas über diese Ereignisse erfahren, übersetzt werden, ohne dass dies zwangsläufig den persönlichen Ansatz oder die „Meinung“ der Künstler widerspiegelt. Doch gleichzeitig scheint die Idee des Persönlichen unabdingbar zu werden. Ein großer Teil der „Global Politics“-Kunst, die während des letzten Jahrzehnts im Vordergrund stand, oder sogar die „Identitätspolitik“-Kunst, die ihr vorausging und eine Position erforderte, führte letztlich zu einer Reduzierung von Möglichkeiten, sofern es nicht diesen Knotenpunkt des Spezifischen und Persönlichen gab; die Arbeiten, die diese Dimension hatten, haben sich auch gehalten.

FE: Ein damit zusammenhängendes Thema ist, was Theweleit als „abstrakten Radikalismus“ bezeichnet hat. Dieses Etikett bezeichnet einen Prozess, bei dem Künstler, die von der Irrelevanz und Bedeutungslosigkeit dessen, was sie tun, bedroht sind, sich an das Thema RAF „ranhängen“, um an dem „idealen“ Radikalismus der RAF teilzuhaben. Als ein Beispiel hierfür führt Theweleit eine Aussage Gerhard Richters an, demnach die Wahl des Sujets auch mit dem „Kampf gegen den eigenen Bedeutungsverlust“ einherging. Es ging hier darum, dass eine Ausstellung, die Kunst mit diesem Thema zeigt, den Prozess, warum gerade dieses

Thema gewählt wurde, problematisieren soll. Theweleits Einwurf beschreibt sozusagen eine Art narzisstische Objektwahl. Wenn du dich verliebst, verliebst du dich in jemanden, der etwas hat oder ist, an dem du selbst partizipieren willst oder das du selbst sein möchtest, ohne über die Mittel oder den Willen zu verfügen, selbst dieses Objekt zu werden oder sich seine Eigenschaften anzueignen. Auch das ist wieder sehr problematisch. Einerseits ist es banal. Jede Aktivität, mit der man in der Welt „erscheint“ ist ein „Kampf gegen den Bedeutungsverlust“. Und andererseits klammert es die Frage aus, warum ein bestimmtes Objekt über die Macht verfügt, dabei zu helfen, diesen Verlust zu bekämpfen, indem man sich darin verliebt oder es als Sujet wählt. Auch hier ist das eigentlich Interessante die Frage der Produktion des Phantasmas selbst. Im Hinblick auf eine Kunstausstellung. Das ist bereits vermittelt: Man verliebt sich narzisstisch in eine schöne Frau, weil es im Hinblick auf den Wert dieses Objekts bereits bestimmte Festlegungen gibt. Diese Festlegungen sind aber vielleicht nicht „einfach da“, sondern sie haben etwas mit DIR zu tun. Gleichzeitig sind sie aber auch „einfach da“. „Abstrakter Radikalismus“, wenn es das ist, worum es sich hier handelt, funktioniert nur deshalb, weil dieser „Wert“ des Radikalismus dem Objekt eingeschrieben ist. Und das bringt uns auf die Medien zurück, den Diskurs, die öffentliche Präsenz oder die öffentlichen Präsenzen. Bei einer Kunstausstellung können beide Elemente zusammenkommen. Protestantisch formuliert: Die Arbeit, die eigene Beteiligung an der Produktion des Phantasmas zu klären, ist, wie auch immer, dem Betrachter der Ausstellung aufgegeben. Wenn er oder sie dazu bereit ist.

Um es zu Verkomplizieren: „Bedeutungsverlust“ ist ein Topos der Moderne. Die Sinnentleerung der Handlungen, Existenzen und Aktivitäten in Gesellschaften, die „dem eisernen Gehäuse der Hörigkeit“ unterworfen sind. Die Praxis der Kunst und das Bemühen um historische, um politisch-revolutionäre Bedeutung konvergieren also auf einer wesentlich tieferen Ebene. Auf dieser Ebene geht es u.a. um das Thema Macht und Machtlosigkeit. Und eben im Kontext einer medialen Realität. Dieser Prozess spiegelt sich auch in der Kunst selbst. Nimm etwa *Hans & Grete* von Sue de Beer. Das Video zeigt „Kathleen“, eine amerikanische Teenager, die ihren „Bedeutungsverlust“ bekämpft, indem sie sich mit ihrer Vorstellung von Ulrike Meinhof identifiziert, gleichzeitig aber im Rahmen des Betrachters bleibt, innerhalb der Logik der „Gesellschaft des Spektakels“. Es scheint keinen Ausweg außer solch

einer narzisstischen Identifikation zu geben. Die gleichzeitig dazu führt, dass sie zu nichts führt. Nur für den Betrachter geschieht durch die Begegnung mit dem Kunstwerk noch etwas anderes. Doch mir ging es hier einfach darum zu zeigen, warum die Beziehung zwischen dem Medien-„Spektakel“ und einem ganz anderen Produktivitätsmodus, nämlich dem der Kunst, auf dem Weg „zur Vorstellung des Terrors“ etwas viel Fundamentaleres ist.

SMM: Das, wovon Theweleit spricht, scheint mir nahe an einer Art „verkörperter Politik“ oder „verinnerlichte Kritik“ zu sein, für mich in einem positiven Sinne. Während Theweleit den Begriff „abstrakter Radikalismus“ benutzt, um ein Versagen zu illustrieren. Ich setze mich mit dem, was du mit dieser Ausstellung machst, anhand der von dir genannten Werke auseinander, vor allem denen der jüngeren Generation, und damit, welche Möglichkeiten einer Art kritischen Haltung sie noch haben, die sich nicht auf selbstgerechtes Mythologisieren, singuläre Polemik oder didaktisches Moralisieren beschränken. Ich glaube, dass das bei einer neuen Generation von Künstlern in sehr hohem Maße geschieht. Um noch einmal auf etwas zurückzukommen, von dem bereits die Rede war: Kannst du etwas über die Werke im Hinblick auf die Öffentlichkeit und das Persönliche sowie die Art und Weise, wie beides zusammenhängt, sagen, ausgehend von dem, was du im Hinblick auf Sue de Beer gesagt hast? Vielleicht zu Eleanor Antin oder Yvonne Rainer, oder zu Moonen/Arndt?

FE: Yvonne Rainers Arbeit und die von Eleanor Antin sind für mich besonders wichtig. Auf sehr unterschiedliche Weise befassen sie sich mit ähnlichen Fragen. Etwa *Journeys from Berlin* (1979). Für mich ist das sehr kraftvoll, sehr intensiv. So reich, und gleichzeitig hat es eine Ästhetik und vor allem ein Tempo, das für uns ganz ungewöhnlich ist. Die Arbeit ist von 1979 und greift, was die Dramaturgie betrifft („Patient spricht vor dem Hintergrund der/unterbrochen durch soziopolitische(n) Ereignisse und Geschichte“), sehr stark Themen der siebziger Jahre auf. Die Anti-Psychiatrie-Bewegung und ihre Grundprinzipien, dass die Art und Weise, wie sich „geisteskrank“ Menschen ausdrücken, eine genauso gültige Form des Ausdrucks, der Kommunikation, der Welterschöpfung ist wie jede andere. Oder dass man letztlich nicht an irgendwelchen individuellen, neurologischen oder psychodynamischen Funktionsstörungen erkrankt, sondern dass einen die „Gesellschaft“ krank macht.

Uns, die etwas später aufwuchsen, kommen dann immer Dinge wie *RepoMan* (*Repo Jake*, 1990) in den Sinn, wo der Typ, der beim Autoknacken erwischt wird, sagt: „Hey, die Gesellschaft hat mir das angetan ...“ Rainers Arbeit setzt sich mit allen diesen Dingen auseinander, aber sie macht noch viel mehr! Und sie verfällt nie in irgendeine beschränkte „Agitprop“-Perspektive, lässt sich nicht in das von der Ideologie abgesteckte Terrain einzwängen. Ich möchte ein Detail aufgreifen, das alle möglichen Wege eröffnet. Der obszöne Anrufer „Trotsky“. Im Zentrum steht die Erinnerung der Patientin an ihren Versuch, sich das Leben zu nehmen, und in diesem Kontext greift eine obszöne Vaterfigur ein. Es ist solch eine starke Inszenierung der strukturellen Position eines „Empfängers“ der Geschichte, Tradition und aktueller gesellschaftspolitischer Strömungen, d.h. die Position des „Patienten“, der „Patientin.“ Doch in den Achtzigern war dies wie bei *Repo Man* bereits in eine Art verinnerlichten Zynismus umgeschlagen. Man denke an Grimonprez, in den Neunzigern und *dial H-I-S-T-O-R-Y*. Rainer zeigt in ihrer Arbeit auf die Möglichkeit dieser Position und stellt sie so bloß. Nichts wird nur von außen übernommen/empfangen. Die Position, von der man es empfängt, ist selbst der Filter und bildet das, was man hört. Der „gute“ Trotzki, zu dem viele Zuflucht nahmen, um sich nicht näher mit der stalinistischen Realität auseinandersetzen zu müssen (die andere Zufluchtsfigur war Mao und die Kulturrevolution, die ebenfalls häufig in der Kunst thematisiert werden), tritt in der Wahrnehmungsökonomie der Patientin an die Stelle des „obszönen Vaters“. Während gleichzeitig Statistiken zur politischen Gewalt zu hören sind, und Bilder von Unruhen oder der Russischen Revolution. Zu einem frühen Zeitpunkt thematisiert Rainer hier die Frage nach dem Begehren, nach den Phantasmen, die das Begehren derjenigen strukturieren, die zeitgenössische „Empfänger“ sind. Das Persönliche wird das Politische, aber nicht auf diese alberne Weise, bei der man den eigenen Masochismus in maoistische Gruppen trägt, um „dem Volk zu dienen“, sondern auf eine fundamentalere Weise. Was ist die Position des Subjekts, des Patienten, in Bezug auf den „Anderen“, jenem großen „Anderen“, der einen formt, prägt, geneigt oder abgeneigt macht, und demgegenüber man sich positioniert. Sowohl in Form der eigenen Aneignung der „Geschichte“, selbst der emanzipatorischen Geschichte (Revolution), wie auch in Form der Medien und des öffentlichen Diskurses.

Auf ähnliche Weise bricht Antin den Bann, dass es sexy sei, eine emanzipatorische „Identität“ anzunehmen. Eindrucksvoll ist dabei die Klarheit der Dynamik zwischen Identität, öffentlichem Diskurs, Revolte und ihrer Aneignung, sowie die Fallstricke einer „befreiten“ Identität, die sofort in den tradierten Widersprüchen verdinglicht wird.

SMM: Welche Rolle spielt es Deiner Meinung nach, wer diese Ausstellung besucht? Es gibt ein so unterschiedliches Publikum, das diesen Moment in der Geschichte auf so unterschiedliche Weise durchlebt hat, entweder unmittelbar oder ausschließlich historisch vermittelt, Menschen, die damals oder heute in Deutschland leben und lebten, andere, die die Ereignisse aus einer internationalen Perspektive wahrgenommen haben.

FE: Die Hauptbeteiligten an dieser Ausstellung gehören einer Generation an, die jünger ist als diejenige, die die Geschichte, die hier zur Debatte steht, als „ihre“ Geschichte erlebten. Auf unterschiedliche Weise natürlich, doch wir wuchsen in einer Zeit auf, in der die Medienpräsenz, von der ich sprach, ein wichtiger Bestandteil unserer Kindheit oder frühen Jugend war. Damals gab es auch nur drei Fernsehkanäle, weniger Privatmedien, kein Internet usw., so dass die Medienpräsenz, die Nachrichten, die Sondersendungen, die Zeitungsschlagzeilen eine stärkere Wirkung hatten, als dies vielleicht heute der Fall wäre. Die Hauptmedien hatten noch einen gewissen „offiziellen“ Anstrich. Außerdem ist Ellen Blumenstein ein bisschen jünger und hat das Projekt aus einer etwas anderen Perspektive gesehen. Nun, was Deutschland betrifft, glaube ich, dass das Publikum der Ausstellung das ganze Spektrum umfasst. Aber es ist wichtig, dass sie von Leuten gemacht wird, deren persönliche Geschichte, Erfahrung, politische Selbstdefinition nicht unmittelbar von den siebziger Jahren und der RAF beeinflusst wurden. Eine der Folgen hieraus ist vielleicht diese doppelte Sicht auf die Medien und die Kunst, ihre wechselseitige, sehr komplexe Abhängigkeit. Für ältere Menschen treten bei diesem Thema andererseits sehr rasch wieder die alten Kampflinien auf. Und drittens gibt es ein jüngerer Publikum, das häufig von den fraglichen Ereignissen sehr wenig oder gar nichts weiß. Es gibt also sehr klare Positionen, von denen aus man die Ausstellung betrachten kann, und wir sind uns dessen bewusst. Ein gewisser Schwerpunkt liegt möglicherweise auf der Sicht derjenigen, die in den siebziger Jahren Kinder oder Jugendliche waren. Ich bin mir

dessen aber nicht ganz sicher, denn andererseits nehmen Künstler wie Michaela Meise oder Sue de Beer oder Cosworth oder Jonathan Meese eine „jüngere“ Perspektive ein, die ein wichtiger Bestandteil der Ausstellung ist. Aber auch hier trifft zu, dass der Moment, der hinsichtlich der Wahl des Themas, seiner Reflexion, seiner Dekonstruktion, seiner Spiegelung, *whatever*, einen Großteil dieser „jüngeren“ Kunst kennzeichnet, die RAF der Siebziger ist. Was die Auswahl der Künstler betrifft, so haben wir schnell begriffen, dass wir uns auf Werke konzentrieren mussten, die sich tatsächlich mit der RAF auseinandersetzen. Zum Teil handelt es sich um internationale Künstler, die aber oft irgendeine Verbindung zu Deutschland hatten, etwa weil sie längere Zeit hier gelebt haben. Der Fokus ist relativ eng, so dass der kuratorische Aspekt etwas in den Hintergrund tritt. In einem gewissen Sinne handelt es sich um notwendige Basisarbeit, was auch im Titel der Ausstellung zum Ausdruck kommt. Man könnte auch andere Linien verfolgen, man denke an Chris Burdens *TV Hijack* (1972), an Cady Nolans Patty Hearst-Arbeit oder an Valie Export's *Aktionshose* von 1968.

SMM: Ich komme noch einmal auf die Idee zurück, wozu Kunst imstande ist, welches kritische Vermögen sie haben kann, das jenseits der unseligen reduktionistischen Didaktik liegt, an der so viele politische Kunst krankt. Ich habe darüber in letzter Zeit viel nachgedacht, und wenn ich die Katalogtexte zur Ausstellung lese, gefällt mir besonders Žižeks Bemerkung über „das fundamentale Paradox der Passion des Realen“, das „in seinem scheinbaren Gegenteil, einem theatralischen Spektakel kulminiert“, obwohl dies vielleicht, wenn man es richtig auffasst, als „sinnvolle Rückkehr des Heiligen“ als eine ritualistische Inszenierung fungieren kann. „In einer radikalen Revolution realisieren Menschen ihre emanzipatorischen Träume nicht nur, sondern sie müssen sogar die Art, wie sie träumen, neu erfinden.“ Ich finde, dass ist eine brillante Beschreibung davon, wie Kunst revolutionär sein und so die konzeptuellen Möglichkeiten für jenen synthetisierten sozialen Raum schaffen kann, der Žižek vorschwebt. Ist dies eine andere Möglichkeit, sich dem zu nähern, was du mit dieser Ausstellung vorhast und was die Kunst zu machen versucht. Das dürfte vor allem für die jüngere Generation von Künstlern gelten, die die Ereignisse nie „wirklich“ erlebt haben, so dass das Ganze wirklich zu einer Bühne, einem Rahmen wird, in dem sich andere Möglichkeiten inszenieren lassen.

FE: Eric Santner schreibt in *Psychotheology of Everyday Life*: Was, wenn der „Feiertag“ *nicht* der Tag ist, an dem all die Fantasien und Träume, auf die ich mich in meinem Leben stütze, erfüllt werden, wenn auch nur für begrenzte Zeit? Sondern wenn es *der* Tag ist, an dem mein Sich-Einlassen auf die Welt und meinen Nächsten überhaupt nicht von der Fantasie gestützt wird?¹ Das hat natürlich eine lange Vorgeschichte. Adornos Polemik gegen die Aufteilung in „Arbeitszeit“ und „Freizeit“ ist ein Beispiel. Aber es eröffnet ein bestimmtes Feld, wenn man über Kunst spricht, die wie auch immer „einen Unterschied macht“ zwischen dem Status quo der Dinge (einschließlich des Staates) und mir selbst. Weil es das Thema des „Horizontes“, des „Jenseits“, der „Utopie“ usw. zur Sprache bringt, aber als der Traum, den ich im Rahmen des existierenden Zustand der Dinge und ihrer Verwirklichung habe. Žižek betont das ja immer wieder: Die Revolution scheitert nicht deshalb, weil sie zu radikal ist, sondern sie scheitert, weil sie nicht radikal genug ist. Weil der eigene Traum sich nicht ändert. Es geht nicht nur darum, einen „Unterschied zu machen“, sondern um das, was an die Stelle dessen tritt, was bisher war, einschließlich „deines Traums“, deines Ziels, deines Begehrens. Es geht um einen neuen Kern der „Symbolisierung“, der Bedeutungsmöglichkeit (Signifizierung), des Sinns, wenn man so will. Damit nähern wir uns wieder dem Anfang unseres Gesprächs: Wenn die Begegnung mit Kunst traumatisch sein kann, dann bedeutet dies, dass sie den „Stand der Dinge“ im Hinblick darauf, wie man sich selbst und die Welt sieht, ernsthaft in Frage stellen kann. Doch wenn man dabei bleibt, wenn man sich einfach von dieser Erfahrung angezogen fühlt, dann ist das eine Art „Passion für das Reale“. Es hat etwas mit dem Thema Perversion zu tun. Das reale Begehren ist beispielsweise das nach einem neuen Gesetz (und neuen Träumen!) und nicht nach Leiden. Doch wenn man auf der Ebene dieser Leidenschaft bleibt, dann wird man immer wieder auf die Ebene des Leids, der Zerstörung zurückkommen, und die eigene Erfahrung und den eigenen Wert auf ihr aufbauen. Wenn man etwa die Zehn Gebote durch ihr Gegenteil ersetzt („Du sollst begehren deines Nachbarn Hab und Gut ..., sollst stehlen, sollst töten“) bleibt man auf dieser Ebene. Es ist eine „Traumamaschine“, die ständige Rückkehr zum Augenblick der Auflösung, Nicht-Identifizierung, persönlichen oder sozialen Psychose, wenn man so will. Ich sage dies, weil meine Mutter, in der Vorstellung der „umgewerteten“ Gebote, diese Vorstellung in der Korrespondenz zwischen inhaftierten Mitgliedern der RAF entwickelt hat. Ich hatte gerade ein Gespräch darüber mit einem der ehemaligen Mitglieder, der dieses „Info“ während der Haft

erhielt. Es ist die implizite Anerkennung, dass es bei diesem Willen zur Revolte, um ein neues Gesetz, um einen neuen Zustand geht, doch dieses Begehren bleibt der Logik verhaftet, gegen das es aufbegehrt. Gegen den Begriff des „abstrakten Radikalismus“ würde ich die These vertreten, dass dies auch der Grund dafür ist, dass viele Künstler die RAF zum Thema gewählt haben. Wenn du diese Verallgemeinerung mal einen Moment zulässt, dann geht es bei der Kunst um den Prozess des Traumas und die Symbolisierung, die Rekonfigurierung, „Schöpfung“, die daraus folgen kann oder dürfte, oder eben, genauso signifikanterweise, nicht folgt oder nicht folgen kann. Das ist übrigens auch der Grund, warum „Perversion konformistisch ist“. Innerhalb der Passion für das Reale zu verbleiben, der Sucht nach traumatischen Inszenierungen, läuft letztlich darauf hinaus, dass man den Stand der Dinge, so wie er ist, zu einem Spektakel macht. Es gibt also viele Fallstricke. Eine Art *jouissance*, ein unbewusstes Genießen der Dinge, so wie sie sind, denn es ermöglicht einem, sich einen Ort für eine spektakuläre Inszenierung der eigenen Passion für das Reale abzustecken. Ich glaube, das ist das, was Guy Debord meinte, als er schrieb, dass die Revolte selbst zu einer Ware wird. Es geht nicht nur darum, dass man „Prada Meinhof“-T-Shirts oder Werbeslogans wie „Entweder man ist die Lösung oder das Problem“, „permanent revolution“ macht, sondern es geht darum, dass das (unbewusste) Genießen der Inszenierung des Traumas, auch des Terrors, nur der Stärkung des Status quo dient. Leute, die aus ganz unterschiedlichen Richtungen kamen, haben das hervorgehoben. Die Folge hieraus ist, dass das eigentliche Thema immer das ist, „was danach kommt“, d.h. was passiert, sobald die Identifizierung mit dem Status quo zusammenbricht. Das ist meines Erachtens der tiefere Zusammenhang zwischen der Kunst, „68“ und der RAF. Nimm etwa Dara Birnbaums Installation *Hostage* (1994). Sie zeigt ganz klar den „Opfer“-Status im Verhältnis zur Produktion von Information und Bedeutung und ihrer Position in der Gesellschaft, doch zugleich veranschaulicht sie das perverse Genießen, das darin besteht, ein Bild des entführten Hanns-Martin Schleyer zu produzieren – oder zu betrachten. Der Betrachter wird einbezogen. Doch sie ermöglicht auch diese minimale Unterbrechung, einen „Zwischen“-Raum, den man selbst hervorhebt, wenn man über dieses Werk spricht. Es ist die Frage nach dem Status dieses „Zwischen“, danach, was es ist, wo es ist, und was es in puncto Neuformulierung, Neubewertung usw. möglich macht. Oder nimm, unter einem ganz anderen Gesichtspunkt Gerhard Richters Gemälde. Sie zerbrechen den

„historischen“ Zusammenhang zwischen Tat und Ziel, unabhängig davon, ob die Tat, um die es geht, erfolgreich war oder scheiterte. Das geschieht, weil sie die Ikonografie einerseits aufgreifen und sie andererseits hinter sich lassen. Indem sie diesen zeitlichen Nexus zerbrechen, die „Historische Zeit“ aufheben, verlassen sie die Ebene des „Ziels“ oder des „Traums“ und seiner Erfüllung oder tragischen Nicht-Erfüllung. In dieser Hinsicht sind sie „antitragische“ Arbeiten par excellence. Was kommt nach dem Zusammenbruch? Gibt es einen neuen „Traum“, um deine Frage aufzugreifen? Das Werk zeigt beides, dass diejenigen, die der Gegenstand dieses Gemäldes sind, die erste Generation der RAF, von dieser Frage nicht tangiert sind, und dass diese Frage „unsere“ Frage ist, diejenige der Betrachter, oder sie sein sollte, wenn der Begriff „sollte“ in diesem Zusammenhang überhaupt einen Sinn hat. Von einem völlig anderen materiellen Ausgangspunkt aus, lässt sich auch Immendorffs Bild *Café Deutschland* (1981) mit seiner comicartigen Figuration und narrativen Strategie in einem ähnlichen Zusammenhang betrachten. „Wir befinden uns alle in einem Theater des Spektakels“ – das ist die Position, mit der der Betrachter konfrontiert wird. Die scheinbaren Antagonismen, und „scheinbar“ ist fast das falsche Wort, weil wir von realen Ereignissen, realer Gewalt, realem Leiden sprechen, gehorchen EINER Logik: der des Spektakels. Dies ist übrigens auch der Grund, warum die Frage der „Verherrlichung“, die im Zusammenhang mit der Zulässigkeit oder Unzulässigkeit dieser Ausstellung so häufig aufgeworfen wurde, so falsch ist. Das Spektakel kennt keine Herrlichkeit, außer seine eigene. Es ebnet alles ein.

Übersetzung aus dem Englischen: Nikolaus G. Schneider

Aus: Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Band 2, hrsg. Von Klaus Biesenbach, Göttingen 2005 (Steidl Verlag), S. 42-48.
