

(In: Kommune, 23. Jahrgang, H. 2/2005, S. 66-70)

BLACK BOX RAF

Zur symbolischen und realen Geschichte
des linken Terrorismus in Deutschland

Gerd Koenen

Die RAF war ein weitgehend selbstreferentielles Projekt, dessen symbolische Bedeutungen schon zu Lebzeiten alle realen politischen Bedeutungen weit überstiegen. Das gilt für ihr gespensterhaftes Nachleben erst recht. Nicht nur die Sachliteratur jeden Genres füllt seit mehr als dreißig Jahren Bibliotheken; und jeder Herbst und jedes Frühjahr bringen neue Titel, wie heuer wieder. Auch mein Leitz-Ordner, den ich mit „Künstlerischer Nachhall“ beschriftet habe, quillt über von Verweisen auf Romane und Erzählungen, Theaterstücke, Spiel- und Dokumentarfilme, Fotobände, Rocksongs, Orchesterstücke, ganze Repertoireopern sowie Objekte bildender Kunst. Sucht man im Internet, gerät man in einen Cyberspace eigener Art, mit liebevoll gestalteten Kultseiten und rhizomhaft verknüpften Text- und Bildarchiven. Man könnte aus diesem Material ein Potpourri mixen, das einem Wagnerianisch-Schlingensiefischen Gesamtkunstwerk ziemlich nahe käme.

Genau das hätte der Ausgangspunkt für eine interessante Ausstellung mit dem Titel „Mythos RAF“ sein können, wie sie die Berliner KunstWerke vor Jahren planten. Man hätte diesen symbolischen und phantastischen Überschuss natürlich nicht einfach reproduzieren und arrangieren, sondern historisch kontextualisieren und entziffern müssen. Das Hamburger Institut für Sozialforschung, das diese Aufgabe übernommen hatte, zog sich jedoch aus dem Projekt zurück, als es im letzten Sommer nach einem Protest der Familien Rohwedder

und Schleyer gegen ein früheres, dümmliches Konzeptpapier in den Verdacht der staatlich subventionierten „Verherrlichung“ geriet.¹

Die Ausstellung, die die KunstWerke nun im Alleingang unter dem etwas coumouflierenden Obertitel „Zur Vorstellung des Terrors“ produziert haben und die Ende Januar unter abermaligem großem Medienecho eröffnet worden ist, hat allerdings weder Skandal noch Begeisterung, eher (nach so vielen Aufregungen) milde Enttäuschung oder angeregtes Interesse hervorgerufen. So in etwa ist es mir beim Betrachten der etwa achtzig Exponate von 40 Künstlern plus einer etwas notdürftigen „Medienleiste“ auch gegangen. Feldmanns Bildreihe „Die Toten“ mit ihrer sakralen Aura wirkt in dem weißen, geschlossenen Raum eindrücklicher, als ich vermutet hätte. Neben allerhand Belanglosigkeiten finden sich schlichte, aber witzige Sachen, wie Korpys/Löfflers „Konspiratives Wohnkonzept“ oder die trügerischen Postkartenidyllen von Hans Niehus. Einige der gemalten Bilder tragen dick auf, aber bleiben haften: Johannes Kahrs „Mein Hof“ als archaische Kriegerin oder Lutz Dammecks zombiehaft vernähte „Nibelungen“-Masken. Felix Droeses „Anti-Richter-Landschaft“ vom Tag des Herrhausen-Mords gibt dem Schrecken historische Tiefe. Und es gibt kleinere Entdeckungen zu machen: wie Michaela Meises Text- und Bildcollagen „Von den Trümmern zu den Trümmern“ oder Astrid Kleins „Kamikaze“ und „Sie wollte von Anfang an etwas Außergewöhnliches werden“, die mit großer Leichtigkeit assoziative Räume aufschließen. Etwas Ähnliches leisten auch (schien mir) einige der Video-Installationen von Johan Grimonprez, Eleanor Antin und Dara Birnbaum oder Rainer Kirbergs „Überfahrt“, für die man sich allerdings viele Stunden Zeit nehmen muss.

Alles in allem wird die Ausstellung gerade jugendlichen Besuchern mit ihrem medial trainierten Blick, die sich diese Geschichte neu zurechtlegen, eine ganze Menge zu sehen und zu denken geben. Und wo einzelne Objekte die Para-

¹ Seit Winter 2002 habe ich mich im Rahmen eines „Beirats“ an Brainstormings beteiligt und das Ausstellungsprojekt letztes Jahr gegen ungerechtfertigte Befürchtungen und Unterstellungen verteidigt („Rituale der Labilität. Wozu eine Ausstellung über die RAF?“, SZ vom 26./27. Juli 2003) Auch nachdem die KunstWerke das Projekt auf eine reine Kunstaussstellung reduzierten, habe ich mich nicht zurückziehen wollen, sondern sporadisch brieflichen Kontakt mit den Kuratoren gehalten. Leider sind meine Anregungen und Warnungen wenig berücksichtigt worden. Dazu im Folgenden.

noia des Konflikts unmittelbar reproduzieren, wie Katharina Sieverking grelles Poster „Schlachtfeld Deutschland“ oder Klaus Staecks sattem bekannte Agit-prop-Plakate, da sind das selbst schon historische Dokumente in einer rundum medialisierten Welt, in der man heute doch ganz anderes gewöhnt ist. Eine staatsbürgerkundlich durchgekämmte Kunstaussstellung zur RAF wäre natürlich ein Unding.

Es ist also – mit einer gravierenden Ausnahme (dazu gleich) – weniger die Ausstellung selbst, sondern es sind die begleitenden Katalogbände, die Bauchgrimmen bereiten, sobald man sich tiefer hineinliest. Das betrifft weniger die Beiträge der Fremdautoren, zu denen ich ebenfalls gehöre und die ich jetzt nicht rezensieren möchte, sondern die begleitenden Texte der Ausstellungsmacher selbst. Dass es zum modernen Kunstbetrieb gehört, über jedes Objekt einen schwülen Bedeutungsnebel von Referenzen und Zitaten zu breiten, als könnten sie nicht für sich sprechen, ist man gewohnt. In diesem Falle stößt man bei näherem Hinlesen aber auf eine ideologische Mixtur aus künstlerischer und jugendlicher Anmaßung, die es in sich hat.

So wird der Kunst in guter, elitärer Tradition eine „Vorreiterrolle bei der Verarbeitung der gesamtgesellschaftlichen Traumata“ zugeschrieben, nur um sie mit überlegenem Gestus „dem undifferenzierten Freund-Feind-Schema der Medien“ gegenüber zu stellen – eine pauschale Behauptung, die so nicht einmal durch die eigene, selektive „Medienleiste“, eine Sammlung von Presseausschnitten zu Schlüsseldaten von 1967 bis 1998, gedeckt wird. In der beharrlichen Leugnung, dass der zeitgenössische Kunstbetrieb selbst Teil der medialen Welt ist, steckt bereits ein eigenes Freund-Feind-Schema, das zum Leitfaden des Ausstellungsprojekts geworden ist: Kunst gegen „Medien“.

Das als schützendes Schibboleth vorangestellte Credo stammt von Boris Groys und lautet: „Im Kunstsystem können extreme, utopische, sogar moralisch inakzeptable Positionen ihre Repräsentation finden ... Wenn die Kunst diese Haltung aufgibt, verliert sie ihre gesellschaftliche Funktion“. Das kann man durchaus unterschreiben, wenn es um Margen und Maximen der Selbst-

aufklärung einer zivilen Gesellschaft geht. Es führt allerdings zur sicheren Selbstverblödung des „Kunstsystems“, sobald daraus ein Programm oder eine salvatorische Generalklausel wird.

Unter diesen Prämissen macht sich dann gerade eine angeblich politisch-gesellschaftlich bezogene „Konzeptkunst“ zur ungreifbarsten und unzurechenbarsten von allen – zur l’art pour l’art in dritter Potenz. Sie an irgendwelchen historischen Fakten oder moralischen und ästhetischen Kriterien messen zu wollen, gilt schon als Sakrileg oder Zensur. Die kritische Absicht als solche macht den Künstler erst recht unangreifbar; und seine Agenten im „Kunstsystem“ gleich mit.

Und da den Künstlern im stinknormalen Zivilleben in Friedenszeiten der Stoff so leicht ausgeht oder sie ihn nicht zu finden oder zu gestalten vermögen, suchen sie immer wieder nach einem Schuss geborgter Radikalität mit echtem Blut und Schmach. Selbst wenn wir die Geschichte des 20. Jahrhunderts und das „Gesamtkunstwerk Stalin“, das uns Boris Groys vor Jahren so luzide als totalitären Künstlertraum geschildert hat, beiseite lassen; oder auch Thomas Manns beklemmendes Bildnis vom „Bruder Hitler“ als Wiedergänger des Künstlers selbst – irgendwo in diesem Feld lag jedenfalls auch die Attraktion, die die RAF schon zu Lebzeiten auf ein ganzes, sie umgebendes Künstlermilieu ausgeübt hat; und posthum noch einmal. Und immerhin darf man wohl darauf hinweisen, dass es genau dieser spielerische Mechanismus der post-modernen Evozierung „extremer, moralisch inakzeptabler Positionen“ ist, nach dem auch das semiotische System der Neonazi-Szene längst funktioniert.

Womit wir bei „Bruder Baader“ angelangt wären. Dem Eingangsbeitrag der Kuratorin Ellen Blumenstein zufolge liegen die Anfänge der RAF bei den Situationisten, in der Subversiven Aktion und der Kommune 1; sodass die „Brandstiftung als Ausdruck des Protestes in surrealistischer Nachfolge“ zu verstehen ist. Der Krieg der RAF gegen das „Schweinesystem“ wird in dieser kunsthistorischen Perspektive zum „abstrakten Realitätszeichen“, oder vielmehr zum „Stellvertreter/Symbol für eine gescheiterte Kritik am Nachkriegsdeutsch-

land als auch für eine staatliche Überreaktion auf diese Bedrohung“. Die jugendlichen Zeitgenossen von damals, die das „undifferenzierte Freund-Feind-Schema der Medien und sich gegenüberstehenden gesellschaftlichen Gruppen“ erlebten, mussten dann entweder „so sein wollen wie sie [die RAF], oder bekräftigen, niemals so zu werden“.

Dieser unbequemen Entscheidung sind die Angehörigen der jüngeren Generation, die im „Deutschen Herbst“ 1977 noch Kinder oder Ungeborene waren, demnach glücklich enthoben. Mit ihnen sei nun endlich eine „differenzierte, distanzierte Haltung ... möglich“ geworden. Jetzt dürfen die Kids und Girlies ruhig auch ein Prada-Meinhof-Shirt tragen „und dabei Gudrun Ensslin und Andreas Baader ‚spielen‘, sich genauso kleiden, so sexy fühlen“. Aber natürlich dürfen sie die RAF auch „für reaktionär und uninteressant halten“ ... Eine neue Version der Gnade der späten Geburt.

Man versteht schon, wozu es der Autorin mit ihrer sehr vorhersehbaren Provokation eigentlich geht: Wenn die irgendwie surreale RAF zu Pop wird, ist das doch gar nicht so schlecht! Ich wäre (fast) bereit, ihr darin zuzustimmen. Als Löwen gesprungen, auf dem T-Shirt gelandet – warum nicht. Popkulte sind zumindest eine Travestie der Heroenkulte alte Stils und vielleicht der leichteste Weg, sich Gespenster vom Hals zu schaffen. Aber muss dieses Programm jugendlicher Unbefangenheit auch gleich Ahnungslosigkeit bedeuten?

Davon gibt es leider genug in dem Katalog; und zwar nicht aus Mangel an historischen Spezialkenntnissen, sondern weil die profanen Realitäten bei diesem Kunstbegriff von vornherein nicht zählen. So heißt es zum Beispiel in der Beschreibung eines ganz anrührenden Objekts von Johannes Wohnseifer: „Spindy (1995) war das Codewort für den Schrank, in dem Hanns Martin Schleyer einen großen Teil seiner Gefangenschaft zu verbringen gezwungen wurde“. Tatsächlich war „Spindy“ das Codewort für den eingeschlossenen Schleyer selbst, und das macht einen Unterschied ums Ganze. Denn in diesem gemütvollen Spitznamen steckte schon der Slang einer antrainierten Unmenschlichkeit, mit der der „kläglichen korrupten Existenz“ dieses zur Hassfigur Degra-

dierten schließlich per bolschewistischem Genickschuss ein Ende gesetzt wurde.

Diese selbstverschuldete Unmündigkeit der Ausstellungsmacher spitzt sich an einem Seitenstück der Ausstellung zu: der nachgebauten „Camera Silens“ von Rob Moonen und Olaf Arndt, die in einer benachbarten Kirche aufgestellt ist. In der Architektur der Ausstellung bildet sie den eigentlichen Gegenpol zum weißen Kubus der „Toten“ von Feldmann.

Wenn es ein Skandalon in der RAF-Ausstellung gibt, hier ist es. Aber kaum jemand hat es bemerkt. Dabei könnte die tragische Geschichte des Professors Jan Gross aus Prag, seiner Forschungen zur sensorischen Deprivation in Hamburg-Eppendorf und seiner jahrelangen Denunziation als eine Art Dr. Mengele des bundesdeutschen Strafvollzugs in den „Isolationshaftkampagnen“ eigentlich inzwischen bekannt sein.²

In einer frühen Diskussion im „Beirat“ der KunstWerke hatte ich sogar vorgeschlagen, diesen Nachbau der Eppendorfer Forschungsinstallation ins Zentrum der ganzen Ausstellung zu stellen – nämlich als eine „Black Box“ des Mythen-Nebels, der die RAF bis heute umweht und in den sie selbst sich gehüllt hat, eine wahre „Camera Obscura“ der aggressiven Ängste und Projektionen, die sich um ihre Kampagnen und Aktionen gerankt haben. Die eigentliche Wirkungsgeschichte der RAF beginnt und endet genau mit diesem durch nichts belegten Mythos einer wissenschaftlich begleiteten und exekutierten Strategie der „Vernichtungshaft“ gegen die inhaftierten Terroristen. Da Ulrike Meinhof zufolge der „politische Begriff“ für ihre Haftbedingungen „Gas“ und ihre „Auschwitzphantasien real“ waren, hätten wir es also dem „politischen Begriff“ nach mit einer modernisierten Gaskammer zu tun. Ein wunderbares Exponat! Die Besucher der RAF-Ausstellung dürfen selbst einmal diese Todeszelle be-

² Eine kursorische Schilderung findet sich in meinem letzten Buch: Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus, Köln 2003, S. 326-329. Umfassender zum fachlichen Kontext: Friedemann Pfäfflin (Hrsg.): Der Mensch in der Psychiatrie. Für Jan Gross, Berlin 1988

treten und sich ein paar Minuten lang als politische Gefangene vernichtet fühlen.³

Dass die Installation der „Camera Silens“ und die Vorstellung einer totalen sensorischen Deprivation an menschliche Urängste rührt, ist wahr. Aber hier steht Moonen/Arndts Nachbau nun einmal im Kontext einer RAF-Ausstellung; und es ist auch das explizite Anliegen der Installateure selbst, die obskurante Verschwörungstheorie von der wissenschaftlich angeleiteten Totalisolation weiter fortzuschreiben.⁴

So heißt es im Katalog (S. 103) im feierlichen Ton, der zum medialen Grundgeräusch des Ausstellungsbetriebs gehört: „Die stille, tonlose Raumplastik nimmt ... Rekurs auf abgeschlossene, zellenartige Räume, die in der Bundesrepublik nicht nur im medizinisch-psychiatrischen Kontext, sondern auch ... im Strafvollzug als Kontroll- und Untersuchungsräume angewendet wurden. In den siebziger Jahren kamen bei der erstmals angewendeten Einzelhaft im so genannten ‚toten Trakt‘ bekannterer RAF-Mitglieder in Stuttgart-Stammheim ähnliche Mechanismen zum Tragen: Ihre Zellen befanden sich in einem hermetisch abgesonderten Einzeltrakt und waren 24 Stunden am Tag durch gleißendes Neonlicht grell erleuchtet ...“ Wie niedlich sich „Spindy“ doch dagegen ausnimmt!

Man sieht: Der „Mythos RAF“ lebt, und Stammheim ist sein Kyffhäuser, an dem alles abprallt, was man darüber wissen kann. Die Aura von Geheimnis und Gewalt ist noch stets künstlerisch attraktiver als die profane Realität. Das Problem ist nicht ein Mangel an historischen Kenntnissen, sondern eine programmatische Ignoranz – so wenn es im Eingangsbeitrag heißt: „An diesen Beispielen sieht man, dass man eine Geschichte der RAF erzählen kann, die nicht auf detailgetreue Wiedergabe historischer Fakten angewiesen ist.“ Ein Kunstbetrieb, der sich solche Persilscheine ausstellt, ist allerdings dazu verur-

³ Genau das habe ich den Kuratoren Klaus Biesenbach und Ellen Blumenstein im September 2003 ausführlich und warnend schriftlich vorgetragen.

⁴ Vgl. den zum Teil des Kunstwerks deklarierten, von der Stiftung Buchkunst 1994 mit einem Förderpreis bedachten Katalog „camera silens – ein Projekt von Moonen und Arndt“, Edition Nautilus 1995

teilt, zu reproduzieren, was er doch eigentlich – und in Teilen dieser Berliner Ausstellung sogar auf gelungene Weise – dekonstruieren wollte.

+++++

In einer fast spiegelbildlichen Antiposition zum jugendlich-postmodernen Spiel mit der „Vorstellung des Terrors“ präsentiert sich das (noch undeutlich umrissene) Forschungs- und Publikationsprojekt, das das Hamburger Institut für Sozialforschung nach seiner Trennung vom Projekt der Berliner RAF-Ausstellung angekündigt hat. Hier soll es um Quellen und Fakten gehen, und zugleich um eine nachgeholte Grundsatzauseinandersetzung mit den Terroristen, wie sie damals von der Linken nicht geführt worden ist.

Ähnlich wie im Fall der hauseigenen „Wehrmachtsausstellung“ vor einigen Jahren, hat Jan Philipp Reemtsma in seiner Doppelrolle als Finanzier und Leiter des Instituts die Rolle dessen übernommen, der die Leitlinien der Behandlung des Themas vorgibt. Der pünktlich zur Ausstellungseröffnung Ende Januar im Institutsverlag herausgekommene Sammelband mit dem Titel „Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF“ wird durch Reemtsma selbst eingeleitet und endet mit seinem programmatischen Beitrag „Was heißt ‚die Geschichte der RAF verstehen‘“.

Darin nimmt Reemtsma mit schneidender Polemik die benevolenten Verständnisversuche des Gießener Psychoanalytikers Horst-Eberhard Richter auseinander, die dieser Mitte der neunziger Jahre – vor gut zehn Jahren also – gegenüber den Selbstexplikationen der als RAF-Mitglied verurteilten Birgit Hogefeld in Buchform veröffentlicht hat. Immerhin stellten Hogefelds Erklärungen einen ersten, notdürftigen Versuch dar, sich über ihren eigenen Weg Rechenschaft zu geben und trugen zur Selbstauflösung der bis heute nicht enttarnten Restgruppe der RAF bei.

Im Zentrum dieses Dialogs standen die angeblichen „Ohnmachtserfahrungen“ der deutschen Nachkriegsgenerationen und die ihnen aufgebürdete „Last der Geschichte“. Reemtsmas kühle Gegenthese lautet, dass der Terrorismus eine „attraktive Lebensform“ bedeutet habe, „die Machterfahrungen mit sich brachte

wie keine andere“. Von Anfang bis Ende habe sich bei der RAF alles um sie selbst und ihre „revolutionäre Identität“ gedreht, die die Bereitschaft zum Tod als letztem Ausweis von Authentizität mit einschloss. Insofern habe die RAF-Formel vom „Körper als Waffe“ durchaus dem Geist der Attentäter vom 11. September entsprochen. Solche Akte einer totalen Destruktion wirkten durch den „Zusammenklang von Selbstentwurf und gelebter Realität“ als eine ultimative und attraktive Antwort auf die Krise des modernen Einzelnen zwischen Selbstverwirklichung und Bedeutungslosigkeit.

Reemtsmas Polemik, deren Unnachgiebigkeit sicher auch von den eigenen Erfahrungen „Im Keller“ (als Opfer einer erpresserischen Entführung) geprägt ist, hat etwas durchaus Klärendes. Sie rückt die politischen und moralischen Maßstäbe zurecht und spitzt den „Mythos RAF“ auf die Frage zu, wie einer Gruppe gewalttätiger Desperados „die Aura des Rätsels“ zuwuchs. „'Es ist unmöglich, daß nichts dahintersteckt', sagt sich jeder und sucht nach etwas Verborgenen“, ließ bereits Dostojewski den Liberalen Werchowenski in seinem Roman „Dämonen“ rasonieren. Entsprechend geht Reemtsma von einer strukturellen Ähnlichkeit terroristischer Gruppenbildungen von den „Nihilisten“ des 19. bis zu den „Fundamentalisten“ des 21. Jahrhundert aus, jenseits ihrer konkreten Ideologien, Charakterologien und Kontexte.

Die Stärken dieser Betrachtungsweise sind allerdings auch ihre Schwächen: die einer latenten Enthistorisierung. Der einseitig erklärte Krieg der „Roten Armee Fraktion“ und die Kampagnen gegen die angebliche „Vernichtungshaft“ in deutschen Gefängnissen bewegten ja keineswegs nur radikale Linke oder besorgte Liberale. Sondern die Hysterien, die sich daran entzündeten, rührten an den Kern der Selbstunsicherheit der bundesdeutschen Nachkriegsrepublik.

Die Geschichte der RAF ist und bleibt ein integraler Teil des neurotischen deutschen „Familienromans“, bis hin zum symbolischen Vätermord an Schleyer. Es war ein gesellschaftliches Gesamtdrama, deren Akteure (wie in der antiken Tragödie) unter einem Fatum oder „Gesetz“ standen, das ihnen selbst verborgen blieb.

Die beiden flankierenden Beiträge des Buchs kompensieren den normativ verengten Blick dieser Deutungsvorgaben Reemtsmas nur wenig, im Gegenteil. Karin Wielands Versuch, die zentrale Figur des „a.“ alias Andreas Baader aus dem geläufigen Anekdotenschatz herauszuschneiden, schwankt zwischen literarischer Stilisierung zu einem „Dandy des Bösen“, der (frei nach Camus) „das göttliche und moralische Gesetz herausfordert“, und dem recht eindimensionalen Nachweis, dass es diesem „a.“ um wenig mehr als um „Luxus und Gewalt“ zu tun gewesen sei, dass also (frei nach Dostojewski) „nichts dahintersteckt“.

Aber wie viel weiß man dann wirklich über die „Chemie“ und Funktionsweise dieser Kerngruppe des linken Terrorismus der siebziger und achtziger Jahre, der überdies ja ein viel breiteres, internationales Phänomen war? In eklatanter Weise übergeht Wieland auch die historisch geradezu einzigartige Rolle, die gerade Frauen in diesen Gruppen gespielt haben, und zwar in allen drei „Generationen“ der RAF. Ein solches Phänomen müsste im historischen Rückblick schon etwas mehr an soziologischer und psychologischer Neugier wecken, als Wielands gebannter Blick auf „a.“ noch zulässt.

So wenig also die Figur des verspäteten „Nihilisten“ Baader eine Erklärung für die zwanzigjährige blutige Karriere der RAF und ihr gespenstisches Nachleben liefert, so wenig Wolfgang Kraushaars später Versuch, den SDS-Agitator Rudi Dutschke in die Rolle eines Vordenkers der RAF zu rücken. Neu in diesem Text sind einige interessante Zitate aus frühen Aufzeichnungen Dutschkes, die in dessen Nachlass im Archiv des Hamburger Instituts liegen. Darin finden sich schon 1966/67 erste Gedankenspiele über die Universität als „Focus“ einer Stadtguerilla, die allerdings noch als eine „Sabotage- und Verweigerungsguerilla“ à la Marcuse verstanden wird. Diese sollte sich durch „prinzipiell illegale Demonstrationen und Aktionen“ freilich auf die Ausübung von „Gegengewalt“ gegen die latent faschistische „Gewalt der Herrschenden“ vorbereiten.

Das ist nun allerdings keine große Entdeckung. Dutschke predigte es ja täglich und öffentlich: dass „die zweite Front für Vietnam“ in den Metropolen selbst liegen müsse, wozu auch „der Kampf der rev. Jugend in Osteuropa und in der

SU“ zählen werde. In diesem Zusammenhang machte er sich, wie Kraushaar zu berichten weiß, auch kryptische Notizen über „Untergrundeinheiten (f.d. T-Gruppen)“, „Sichere Wohnungen“, „Spezial-Waffen“, „Gelder“ und „schnelle Autos“. Und ein paar schüchterne Ansätze solcher „Untergrundeinheiten“ gab es, wie man weiß, ja tatsächlich damals im Westberliner SDS. Und dann gab es rund um den Vietnam-Kongress im Februar 1968 natürlich die oftmals erzählte Geschichte mit dem Dynamit, das der Mailänder Verleger und Castro-Freund Giangiacomo Feltrinelli im Kofferraum seines Citroën mitgebracht hatte. Kraushaar macht daraus gleich zwei „Sprengstoff-Episoden“; es dürfte aber um ein und dieselbe schwarze Farce mit Kinderwagen und Schließfächern gegangen sein. Und sie zeigt gerade, dass Dutschke den entscheidenden Schritt in eine reale terroristische Praxis stets gescheut hat, wie sich spätestens bei den Gesprächen mit Horst Mahler in London im Sommer 1969 zeigte und (das ist wohl das interessanteste, nur gesprächsweise überlieferte Detail) bei einem Treffen mit der untergetauchten Ulrike Meinhof 1971 definitiv entschied, die ihm vorschlug, ebenfalls seine Familie und Kinder zu verlassen, was er empört ablehnte.

Nun gehörte immer schon eine gehörige Naivität dazu, aus Dutschke den Säulenheiligen einer basisdemokratischen und ökopazifistischen Nach-68er-Bewegung zu machen. Wenn die TAZ nach Kraushaars Enthüllungen nun eine „Dutschke-Debatte“ führt, dann doch nur vor dem Hintergrund, dass man den armen Rudi gerade eben noch unter die „großen Deutschen“ (Walter Jens) promovieren und mit einer Straße vor dem eigenen „Rudi-Dutschke-Haus“ ehren wollte. So wie man überhaupt aus der „antiautoritären Revolte“ von 1968 gerne das verkitschte Bild einer fröhlichen Jugendbewegung gemacht hat, die aus reiner demokratischer und moralischer Empörung gegen den Bombenkrieg in Vietnam und gegen die Reste der Nazivergangenheit aufgestanden sei.

So nett und so harmlos ging es in diesem „roten Jahrzehnt“ von 1967 bis 1977 natürlich nicht zu. Was konnte die permanente Rhetorik von „Revolution“ und „Schafft zwei, drei, viele Vietnams“, von „Weltguerilla“ und „Volkskrieg“, von

„Widerstand“ und „befreiender Gewalt“ (nach Sartre, Fanon oder Eldridge Cleaver) wohl anderes bedeuten als einen Flirt mit dem, was die revolutionären Ikonen von Lenin über Mao und Onkel Ho bis Bruder Che seit jeher als „revolutionären Terror“ bezeichnet haben, den man nur nicht „individuell“, sondern „kollektiv“ zu üben hatte?

Wolfgang Kraushaar hat nun nach neuen, umfangreichen Quellenstudien entdeckt, „dass Theorie und Praxis der Stadtguerilla in Deutschland zunächst einmal auf Dutschke und Kunzelmann und damit auf zwei Protagonisten der Subversiven Aktion und die vielleicht wichtigsten Akteure der 68er-Bewegung, soweit sie sich jedenfalls als Antiautoritäre begriffen, zurückzuführen sind“. Diese Tatsache, endet sein Beitrag, sei „bisher sträflich vernachlässigt worden“.

Wirklich? Vor etwa drei Jahren noch hat Kraushaar mit ungefähr demselben autoritativen Gestus dem Autor dieser Zeilen vorgeworfen, dass ihm aus eigenen, alteingefleischten „autoritären Dispositionen“ heraus „die gesamte undogmatisch-antiautoritär-spontaneistische Linie heute ebenso fremd wie damals“ geblieben sei – eine „Strömung, die nicht zuletzt auf die ästhetische Avantgarde der Situationisten zurückzuführen ist, aus der die ‚Subversive Aktion‘ mit Dieter Kunzelmann und Rudi Dutschke hervorgegangen ist“. Und meine Frage, wie es zu verstehen sei, dass die angeblich so lustigen Kommunarden-Männer binnen kurzer Zeit (mit der Ausnahme von Langhans) bei der KPD/ML oder im Terrorismus gelandet sind, erntete den strengen Verweis, dass die „Mitglieder der ‚Kommune I‘ ... seinerzeit das wohl wichtigste Experiment eines radikal veränderten Soziallebens durchgeführt haben“.⁵

Meinungen ändern sich, und das ist gut so. Vielleicht sollte man sie nur nicht immer gleich als das letzte Wort der Zeitgeschichte präsentieren. Interessanter, auch erhellender als reine Ideologiekritik oder kriminalistische Rekonstruktion ist es, Gruppen und Personen in ihrer Zeit, ihrem Milieu, ihren (oft rasenden und paradoxen) Entwicklungsprozessen und in menschlichen Widersprü-

⁵ Wolfgang Kraushaar: Rezension von G. Koenen, Das rote Jahrzehnt. In: H-Soz-u-Kult, 27.2.2002

chen nachzuzeichnen. Dutschke war auch darin ein Sprecher und Repräsentant dieser ganzen „revolutionär“ auftretenden politischen Generation, dass er schließlich einen ungleich zivileren Weg eingeschlagen hat, als es seiner Rhetorik oder Überzeugung entsprach. Und das war – wie auch sonst in der Geschichte – nicht einfach eine Frage von geschriebenen Texten und abstrakten Ideologien, sondern von vitalen Lebensbedürfnissen und realen gesellschaftlichen Entwicklungsräumen. Davon vermittelt eine künstlerisch assoziative Annäherung tatsächlich oft mehr als ein philologisch rekonstruiertes Sündenregister.

Klaus Biesenbach (Hg.). Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Aufstellung, Steidl / KW Institute for Contemporary Art, Göttingen – Berlin 2005, 2 Bde., 718 + 278 S., 45,00 in den KW, 65,00 EUR im Buchhandel

Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF. Mit Beiträgen von Wolfgang Kraushaar, Karin Wieland, Jan Philipp Reemtsma, Hamburger Edition, Hamburg 2005, 142 S., 12,00 EUR