

Dieter Scholz

Rote Sterne und Textwolken. Brigitte Waldachs Raumzeichnungen zur RAF

Verstört und fasziniert, gebannt und irritiert wie die Figuren in ihren Bildern stehen die Menschen vor den Werken von Brigitte Waldach. Bereits seit Jahren greifen ihre Zeichnungen über die Blätter hinaus und zielen auf den Raum. Durch das Einbeziehen von Klang und Sprache entsteht darüber hinaus auch eine zeitliche Struktur, so dass die mehrdimensionalen Arrangements wie Bühnen wirken, auf denen sich Realität und Imagination durchdringen. Indem sie sich durch Bild und Texte bewegen, werden die Betrachtenden selbst Teile einer Aufführung.

Die durch mediale Verschränkungen ausgelöste Komplexität beruhigt Brigitte Waldach dadurch, dass sie ihre Bildmotive isoliert, klar konturiert und die Flächen monochrom mit karminroter Farbe füllt. Es ist der Künstlerin erklärtermaßen „sehr wichtig, eine Oberfläche zu schaffen, die sinnlich und verführerisch bleibt.“¹ Auf diese Weise zieht sie das Publikum in ihre Bilderwelt hinein und animiert es dazu, sich mit komplexen Inhalten und rätselhaften Szenen zu beschäftigen.

Die Farbe Rot fungiert als Signalgeber, sie lässt jedoch weniger Liebe oder Erotik assoziieren als – aufgrund der dunklen Karmintönung – Blut. In der Tat bestätigt Brigitte Waldach im Gespräch, bei der Farbwahl hätten Krimi- und Horrorfilme Pate gestanden.² Seit 2002 verfolgt sie ihren Werkkomplex „sichtung rot“, der Zeichnungen, Siebdrucke, Folien, Fotos, Filme und Rauminstallationen umfasst.

Bei der Beschäftigung mit der Farbe Rot war es unausweichlich, irgendwann auch auf ihre revolutionäre Symbolik zu stoßen. Dem Naturphänomen der Sonnenauf- und –untergänge folgend, hatte sich die Arbeiterbewegung im 19. Jahrhundert unter das Zeichen der roten Fahne gestellt, und über die russischen Bolschewiki und deren Rote Armee wanderte diese Bedeutungstradition in den Namen der westdeutschen Rote Armee Fraktion (RAF).

I

Als erste öffentliche Erklärung dieser in den Medien zunächst als Baader-Mahler-Meinhof-Gruppe bezeichneten militanten Vereinigung gilt der am 22. Mai 1970 veröffentlichte Aufruf „Die Rote Armee aufbauen“, im April 1971 erschien das 14-seitige Strategiepapier „Rote Armee Fraktion: Das Konzept Stadtguerilla“. Als Signet diente ein fünfzackiger roter Stern, durchquert von einem nach rechts gerichteten Maschinengewehr.

Der Graphiker Holm von Czettritz hat erzählt, er sei von dem bis zu seiner Festnahme am 1. Juni 1972 im Untergrund lebenden Andreas Baader gebeten worden, dieses Logo zu überarbeiten. Doch als „Markenartikler“ habe er den Standpunkt vertreten, das unperfekte Schablonenartige entspreche der „Corporate Identity“ der RAF wesentlich besser.³

¹ Brigitte Waldach im Gespräch mit Eleonora Garavello, in: Juliet, Nr. 143, Juni 2009, S. 56.

² Brigitte Waldach im Gespräch mit dem Autor, Berlin, 6. November 2009.

³ Nike Breyer im Gespräch mit Holm von Czettritz, in: die tageszeitung, 12. April 2003, Beilage. Vgl. dazu Rolf Sachsse, Pentagramm hinter deutscher Maschinenpistole unter Russisch Brot. Zur Semiosphäre der Erinnerung an die Rote Armee Fraktion, in: Der „Deutsche Herbst“ und die RAF in Politik, Medien und Kunst. Nationale und internationale Perspektiven. Herausgegeben von Nicole Colin, Beatrice de Graaf,

Das Medienbewusstsein der Beteiligten war hoch entwickelt. Wie zeitgenössische Embleme wirken die Bilder des am 5. September 1977 entführten Präsidenten des Arbeitgeberverbandes, Hanns-Martin Schleyer. Das RAF-Signet als Überschrift („inscriptio“), die Darstellung der Person als Bild („pictura“) und darunter der erläuternde Text („subscriptio“), in diesem Fall „Gefangener der RAF“ mit der jeweiligen Datumsangabe. Als Foto und Film wurde diese Inszenierung über das Fernsehen in die Wohnzimmer der Bundesrepublik Deutschland getragen.

Die Geschichte der RAF kulminierte im Oktober 1977, als der Versuch scheiterte, die gefangenen RAF-Mitglieder durch eine Flugzeugentführung in Mogadischu freizupressen, und als danach in der Haftanstalt Stuttgart-Stammheim mit Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe die Protagonisten der RAF tot aufgefunden wurden und in Reaktion darauf der Arbeitgeberverbandspräsident ermordet wurde.

Wer immer in den 1970er Jahren seine politische Sozialisation erlebte, wurde durch diese Ereignisse geprägt. Zwei Filme brachten die Zeit auf den Begriff. „Deutschland im Herbst“, eine Gemeinschaftsproduktion von elf Regisseuren aus teils dokumentarischem, teils szenisch erzähltem Kurzfilmmaterial, wurde im Februar 1978 erstmals gezeigt. Der Streifen gab dem zurückliegenden Geschehen einen kalendarischen Namen, der Melancholie und Trauer ebenso assoziieren ließ wie das im Zyklus der Jahreszeiten natürliche Zugrundegehen. Eine analoge Erwartung verband sich mit der damals häufig gebrauchten Wendung vom „spätkapitalistischen“ Staat.

Wenig später brachte ein Spielfilm das zurückliegende Jahrzehnt auf einen Nenner: „Margarethe von Trotta's Film ‚Die bleierne Zeit‘ war sehr wichtig für mich“, sagt Brigitte Waldach. „Er hat mein politisches Denken stärker geprägt als meine Kindheitserinnerung an die Medienberichte im Herbst 1977.“⁴ War die Künstlerin damals erst elf Jahre alt, so war sie bei Erscheinen des Kinostreifens 1981 bereits fünfzehn.

Die Regisseurin hatte ihren Titel einem unvollendeten Gedicht von Hölderlin entnommen⁵ und ihn auf die 1950er Jahre bezogen, um das starre und autoritäre Klima zu charakterisieren, in dem die späteren RAF-Mitglieder ihre Kindheit verbrachten. Doch schon rasch nach der Verleihung des Goldenen Löwen bei den Filmfestspielen von Venedig ging die Wendung als Bezeichnung für die 1970er Jahre in den Sprachgebrauch ein, wobei das Bleierne doppelsinnig sowohl Gelähmtheit und Stagnation der Gesellschaft bedeuten konnte als auch die Kugeln, welche von den Gewalttätern der RAF und auf sie abgefeuert wurden.

Der Film „Die bleierne Zeit“ zeichnete in Gestalt der beiden Protagonistinnen Juliane und Marianne den Lebensweg der Schwestern Christiane und Gudrun Ensslin nach. Aufgewachsen in einem kunstinteressierten protestantischen Pfarrhaus in Schwaben, engagierten sich beide im Rahmen der Studentenbewegung, gingen dann jedoch unterschiedliche Wege. Christiane stellte sich als Journalistin in den Dienst der Emanzipationsbewegung und zählte zu den Mitbegründerinnen der Zeitschrift „Emma“. Gudrun absolvierte eine Ausbildung zur Grundschullehrerin, plante eine Dissertation über den

Jacco Pekelder und Joachim Umlauf. Bielefeld: transcript, 2008, S. 131-140.

⁴ Brigitte Waldach, zitiert nach Henrike Thomsen, Mit dem Rotstift der Geschichte, in: die tageszeitung, 15. August 2008, S. 24.

⁵ Friedrich Hölderlin, „Der Gang aufs Land“ (1800), in: ders., Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden. Herausgegeben und kommentiert von Detlev Lüders. Bad Homburg v.d.H.: Athenäum, 1970, Bd. 1, S. 285 f.

Schriftsteller Hans Henny Jahnn und sah ihr Rollenvorbild in der Lyrikerin Else Lasker-Schüler⁶, bevor sie sich 1967/68 zur militanten Aktivistin entwickelte, die wegen ihrer Beteiligung an den Brandanschlägen auf zwei Frankfurter Kaufhäuser in Haft genommen wurde.

Christiane Ensslin war 1981 aktiv an Margarethe von Trottas Film beteiligt und gab 2005 gemeinsam mit ihrem Bruder Gottfried die Briefe heraus, welche Gudrun Ensslin 1972/73 aus dem Gefängnis an sie geschrieben hatte.⁷

II

Diese Edition wurde zu einer wichtigen Quelle für Brigitte Waldach. Das gilt nicht nur für den Text, sondern auch für die zentralen Bildmotive. Aus zwei in dem Buch abgedruckten Fotografien übernahm sie die im Profil aufgenommene, nach links ausschreitende Gudrun Ensslin und die frontal auf die Betrachtenden zulaufende Christiane Ensslin.⁸ In einer großformatigen dreiteiligen Zeichnung ist die Unterschiedlichkeit der beiden Schwestern durch eine maximale Distanz veranschaulicht, während das sie verbindende Element der Text ist. Ein Band der Kommunikation läuft von Gudrun zu Christiane, und diese Gerichtetheit ist nicht allein der westlichen Gewohnheit geschuldet, Schriftzeichen von links nach rechts auf das Blatt zu setzen, sondern auch der Tatsache, dass nur die Briefe Gudruns überliefert sind, die in die Haftanstalt gerichteten Schreiben von Christiane hingegen „verschollen sind und sich ihr Inhalt nur im Gudruns Antworten reflektiert“.⁹

Im Bild ist es also Gudrun Ensslin, die spricht. An ihrer Figur hat Brigitte Waldach zwei Modifikationen vorgenommen. Eine Augenbinde könnte Blindheit signalisieren, bezieht sich aber wohl eher auf die zeitweilige Isolationshaft, während der die Verhaftete selbst beim Hofgang keine anderen Häftlinge zu Gesicht bekam. Und dass ihr Schreitmotiv vom Bildrand überschritten wird, lässt sich als ein Verlassen des gesellschaftlichen Raumes deuten. Die in Anstaltskluft Dargestellte hat ihrer Schwester, die Alltagskleidung trägt, den Rücken gekehrt und strebt energisch nach links hinaus.

Die Sätze, die Gudrun Ensslin an ihre Schwester richtet, bewegen sich auf unterschiedlichen Ebenen. Direkt aus ihrem Kopf hervor geht „die Leidenschaft der Freiheit, der Durchblick, Du selbst, hier und jetzt, die Handlung“¹⁰ – Formeln der Erfüllung in dem Versuch, die jüngere Schwester politisch zu überzeugen. Etwas tiefer im Bild bezieht sich die Frage „Wo kommt das her“ darauf, dass in der *Frankfurter Rundschau* Sätze aus den Briefen von Gudrun an Christiane zu lesen waren. Die Autorin kann sich vorstellen, dass die Informationen durch die Zensurstelle weitergegeben wurden, verdächtigt jedoch auch ihre Schwester eines naiven Verhaltens und warnt: „Weißt Du nicht, dass sie immer mindestens ungenau sind, und die Ungenauigkeit ist in der Tendenz immer Maßarbeit“.¹¹ In der unteren Zeile schließlich eine Schilderung der Befindlichkeit: „Hase und Igel, Kälte und ich. Und ich bald ein Hund. Ich

⁶ Paul Karalus (1979), zitiert nach Gerd Koenen, Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen der RAF. Köln: Kiepenheuer + Witsch, 2003, S. 120 und 99.

⁷ Gudrun Ensslin, „Zieht den Trennungsstrich, jede Minute“. Briefe an ihre Schwester Christiane und ihren Bruder Gottfried aus dem Gefängnis 1972-1973. Herausgegeben von Christiane Ensslin und Gottfried Ensslin, Hamburg: Konkret Literatur Verlag, 2005.

⁸ Ebd. S. 156 und 161.

⁹ Ebd. S. 7.

¹⁰ Ebd. S. 83.

¹¹ Ebd. S. 32.

renne täglich etwa 4-5 Stunden in der Zelle (5 Schritte) auf und ab, bloß um nicht einzufrieren.“¹²

Zwischen persönlicher Emotion, präziser Sachanalyse und politischer Agitation oszilliert der Textausstoß von Gudrun Ensslin, und in der zeichnerischen Darstellung überlagern sich die Schichten zu einer Zone der Unlesbarkeit. Im Mittelteil des Triptychons, einem reinen Schrift-Bild, ist unten mit besonderem Nachdruck hervorgehoben: „Deinen irre neugierigen Blick, als ich verschwand, habe ich wohl gesehen“¹³, umspielt von der etwas späteren Paraphrasierung, „dass ich Deinen vor Neugier brennenden Blick sehr wohl bemerkt habe, als ich nach einem Besuch mit den Wärterinnen im langen Gang verschwand.“¹⁴ Der Blick und das Verschwinden sind im Mittelteil nur in der Schrift präsent, motivisch ist das Verschwinden der Figur an den Anfang links gesetzt, während der Blick am Ende rechts aufscheint, wo Christiane Ensslin über die Ränder des Textes hinaus schauen kann. „Sieh’ mal“, heißt es darunter ausdrücklich, „Du sagst, ‚klein und aggressiv’ kommst Du Dir vor, wenn das Tor zu ist – weißt Du, dass das die vielleicht kürzeste Formel für das ist, was ‚Armut in der Bundesrepublik Deutschland’ auf weiß ich wievielen Seiten sagt?“¹⁵ Im Original des Briefes lautet die Folgepassage: „Es ist das, was mit einem passiert, wenn man mit offenen Augen deklassiert, diffamiert, un-mög-lich behandelt wird, und dabei zusehen muss, wie gesagt ganz ohnmächtig.“¹⁶ Indem Brigitte Waldach den Textschwall über den Mund der Figur legt, visualisiert sie die beschriebene Unmündigkeit. Das Wort „Durchblick“ steht zwar bei Gudrun, doch ihr sind die Augen verbunden. „Mit offenen Augen“ dagegen kann Christiane das Geschehen weiter verfolgen und Zeugnis ablegen.

Die dreiteilige Zeichnung „Gudrun und Christiane“ ist 2009 entstanden und führt Motive fort, die Brigitte Waldach bereits im Jahr zuvor für die Potsdamer Ausstellung „Drei Farben – ROT“ entwickelt hatte.¹⁷ Als letzter Teil einer von der Trikolore und den Maximen der Französischen Revolution abgeleiteten Trilogie, bildete der Begriff „Brüderlichkeit“ den Ausgangspunkt des kuratorischen Konzepts. Dies nahm die Künstlerin zum Anlass, nach Schwesterlichkeit im Rahmen revolutionärer Politik zu suchen.

Für die Ausstellung zeichnete Brigitte Waldach direkt auf Wände, Boden und Decke eines Raumes im Obergeschoß der Villa Kellermann in Potsdam. „Passagen aus den Briefen an Christiane dringen tiefrot in diesen hermetischen Ausstellungsraum. Über die unterschiedlichsten Rottöne sind die an die Wand geschriebenen Brieffragmente von der Literatur (hellrot) unterschieden, die sich Gudrun Ensslin durch ihre Schwester Christiane ins Gefängnis bringen ließ. Die eingeforderten Bücherlisten umfassten sowohl literarische als auch philosophische und politische Texte, darunter Friedrich Engels’ ‚Der Ursprung der Familie’, ‚Der Hungerkünstler’ von Franz Kafka’, Gedichte von Ezra Pound, Dramen von Jean Genet und ‚Tractatus logico-philosophicus’ von Ludwig Wittgenstein.“¹⁸ Insgesamt zehn Lautsprecher waren in der Installation an die Wände montiert und mit roten Kabeln verbunden, so dass raumperspektivische Linien entstanden. Die Technik wurde integraler Bestandteil der Ästhetik. „Auf den ersten Blick wähnt man sich am Tatort eines

¹² Ebd. S. 39.

¹³ Ebd. S. 34.

¹⁴ Ebd. S. 61.

¹⁵ Ebd. S. 59. „Armut in der Bundesrepublik Deutschland“ lautet der Titel einer Dokumentation, die Jürgen Roth 1971 veröffentlichte und die zu den Wünschen gehörte, die Gudrun Ensslin auf einer Bücherliste festhielt, vgl. ebd. S. 23.

¹⁶ Ebd. S. 59.

¹⁷ XV. Rohkunstbau: Drei Farben – ROT, herausgegeben von Arvid Boellert, Berlin 2008: Schiler, S. ###

¹⁸ Brigitte Waldach, Gudrun und Christiane, die deutschen Schwestern, 2008, vgl. Brigitte Waldach, site specific, Ausstellungskatalog Kopenhagen o.J.: Galleri Bo Bjeegaard, unpaginert.

Verbrechens“, hieß es in einer Rezension. „Doch was wie Blutspritzer in dem weißen Raum wirkt, erweist sich als Schrift: Zitate [...] schieben sich über- und ineinander wie die Stimmen, die aus einem Lautsprecher wispern. Eine feingezeichnete Frau schwebt dazwischen, ein roter Stern.“¹⁹

Plakativ suggeriert der Stern Eindeutigkeit. Aufgehoben wird diese jedoch durch die „Textwolken“, wie Brigitte Waldach ihre Schriftverdichtungen nennt. Die Vibration der Zeichen charakterisiert ihre Raumzeichnungen zur RAF. Dass sich dabei eine Verunsicherung der Wahrnehmung einstellt, ist durchaus gewollt. Die Künstlerin verweist darauf, die Störung des Gleichgewichtssinnes sei auch eine Begleiterscheinung der Isolationshaft. Neben der 2009 für die Art Brussels konzipierten dreidimensionalen Variante „Gudrun und Christiane II“²⁰ entstand das im selben Jahr auf dem art forum berlin gezeigte Triptychon „Deutscher Herbst“, in welchem sich die Figuren zwischen Baumstämmen bewegen und neben einem roten Stern in Versalien zu lesen steht: „DER MYTHOS IST EINE MASCHINE“.²¹

Mit dem Begriff „Mythos“ ist eine Spur gelegt zu einer Diskussion, die im Sommer 2003 die deutschen Medien beherrschte. Das Berliner Ausstellungshaus Kunst-Werke plante ein Projekt unter dem Arbeitstitel „Mythos RAF“. Ein Vierteljahrhundert nach dem „Deutschen Herbst“ und fünf Jahre nach der schriftlich erklärten Selbstauflösung der RAF sollten „einer nachgewachsenen jüngeren Generation“, welche die „Gespenster von Baader, Meinhof und Ensslin“ nur noch „in verquerten Popkultur-Artefakten als Zitate“ kenne²², der historische Zusammenhang und die Wege der Rezeption der RAF aufgezeigt werden. Die massive und reflexhafte Kritik an diesem Vorhaben machte ungewollt klar, wie sehr „das Phänomen RAF zunächst personalisiert, dann enthistorisiert und damit selbst wiederum mythisiert“ wurde.²³ Einer der Kuratoren der Ausstellung, die schließlich unter dem Titel „Zur Vorstellung des Terrors“ 2005 gezeigt wurde, war Felix Ensslin. Brigitte Waldach ließ die Textwolken in ihrer Potsdamer Rauminstallation auslaufen mit dem Wunsch Gudrun Ensslins nach Fotografien von Andreas Baader und „außerdem vielleicht 2 von Felix. Felix ist kein RAF-Mitglied. Felix ist mein Sohn“.²⁴

Die Protagonisten der RAF haben eine traurige Berühmtheit erlangt. Dies reflektiert Brigitte Waldach in ihrem Diptychon „Famous“ 2009. Hier wird der rote Stern der RAF zu einem Symbol des Starkults nach dem Muster des Hollywood Walk of Fame umgedeutet. Abzulesen ist daraus die grundsätzliche Ambivalenz von Zeichen, die stets der Interpretation bedürfen: Stern oder Star, berüchtigt oder berühmt?

„Irrstern des Tages“ beginnt die vorbeiziehende Textwolke in „Famous“ oben rechts, eine Formulierung aus den so genannten „Nachtgesängen“ von Friedrich Hölderlin aufgreifend.²⁵ Der am Boden liegende Stern dient nun als eine Art Bühnenbild, in dem jedoch nicht die

¹⁹ Henrike Thomsen, „Brigitte Waldach“, in: Monopol Nr. 9/2001, S. 44.

²⁰ Eine Skizze dazu ist abgebildet im Katalog Brigitte Waldach, site specific, a.a.O.

²¹ Ein Satz von Heiner Müller, der im Zusammenhang mit der Arbeit an seinem Theaterstück „Hamletmaschine“ fiel, lautet: „Der Mythos ist ein Aggregat, eine Maschine, an die immer neue und andre Maschinen angeschlossen werden können“, in: Heiner Müller, Shakespeare Factory 2, Berlin: Wagenbach, 1989, S. 229.

²² Klaus Biesenbach, Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors, in: Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung. Herausgegeben von Klaus Biesenbach. Ausstellungskatalog KW Institute for Contemporary Art, Berlin: Steidl, 2005, Band 2, S. 11-15, hier S. 12 f.

²³ Joachim Baur, Geschichtsschreibung im Feuilleton. Anmerkungen zur Debatte um „Mythos RAF“, in: Ebd., S. 241-244, hier S. 243 f. Vgl. auch Felix Ensslin, Die doppelte Verdrängung, in: Die Zeit, Nr. 13, 22. März 2007, S. 5.

²⁴ Gudrun Ensslin, „Zieht den Trennungsstrich, jede Minute“, a.a.O., S. 36 f.

²⁵ Friedrich Hölderlin, Chiron (1802/03), in: ders., Sämtliche Gedichte, a.a.O., Bd. 1, S. 256 f.

beiden Ensslin-Schwestern agieren, sondern die Berliner Schauspielerin Fritzi Haberlandt. Mit ihr erarbeitete Brigitte Waldach 2007 eine Fotoserie, die als „Trailer“²⁶ ein komprimiertes Filmgeschehen suggerierte. Auch in der zeitlich parallelen Produktion „Neue Heimat“²⁷ trug Fritzi Haberlandt ein Kleid aus den 1940er Jahren, in Analogie zu den „Leibchen“ ihrer Kindheit, welche Gudrun Ensslin in einem Brief an ihre Schwester erwähnt.²⁸ Wenn im Diptychon „Famous“ auf allen fünf Zacken des Sterns dieselbe Figur auftritt, kann dies als Verweis auf das Monologische der Situation Gudrun Ensslins in der Isolationshaft aufgefasst werden.

III

Fünf große Monologe sind es auch, die in Shakespeares „Hamlet“ gehalten werden. In ihnen ist ein Vaterkonflikt thematisiert, doch gelingt trotz aller Reflektion nicht der Schritt zum Handeln. Diese Struktur setzte Brigitte Waldach 2008 mit „Fathers“ ins Bild, wobei sie zur Verdeutlichung der Fruchtlosigkeit des Bemühens als Klassiker der Sinnlosigkeit Samuel Beckett zitierte, dessen Angabe „A late evening in the future“²⁹ in das Bild einführt. Die Stimme Hamlets ist in Dunkelrot wiedergegeben, die seines Stiefvaters in Mittelrot, der Geist des leiblichen Vaters in Hellrot. Am Ende steht der letzte Satz des sterbenden Hamlet: „The rest is silence“.³⁰ Dazwischen verhaken sich die fünf Männer trotz der sportiven Anstrengungen in ihren Textrollen, und nicht besser ergeht es den fünf Frauen, die in „Mothers“ (2009) als Tabledancer kopfüber stürzend in den Schriftgestöbern wiedergegeben sind. Auch hier sind die Worte Hamlets in Dunkelrot gehalten, während die Passage seiner Mutter Gertrud in Mittelrot und die seiner Geliebten Ophelia in Hellrot erscheinen.

Mit „Romeo und Julia“ wählte Brigitte Waldach ein weiteres Shakespeare-Stück als Ausgangspunkt für ein eigenes Werk. In einer Amsterdamer Galerie thematisierte sie „Erfahrungen anderer möglicher Welten, die nicht mehr abgebildet werden können. In den großformatigen roten Zeichnungen befinden sich weibliche und männliche Figuren in Durchgangsräumen zwischen Rückzug und Realität. In der Raumzeichnung mit Sound *Inland – love loop* haben sich die Figuren bereits zurückgezogen und sind nur noch akustisch als Stimmen wahrnehmbar. Konkreter Ausgangspunkt für diesen Raum ist Shakespeares Liebestragödie *Romeo und Julia*. Hier geht es bekanntlich um eine große Liebe, die früh zu einem tragischen Ende führt und sich so der alltäglichen Abnutzung entzieht. Die beiden Liebenden unterliegen keiner tragischen Entwicklung. Dieser dramatische Text verdichtet sich im letzten Raum der Galerie zu einem flirrenden Texthorizont, der den Raum in Augenhöhe wie ein Band umspannt. Für *Inland – love loop* schuf der deutsche Filmkomponist Jörg Rausch eine minimalistische Soundstruktur, die sich in weiten Strecken auf einen Ton konzentriert. In der Verbindung von dramatischem Text, zeitgenössischer Soundstruktur und hörbaren Filmdialogen wird das Drama aus seiner Zeitgeschichte herausgelöst und in die mediale Gegenwart der ewigen Wiederholung entlassen.“³¹

²⁶ Brigitte Waldach, Trailer. Ausstellungskatalog Galerie DNA, Berlin, Heidelberg: Kehrer, 2007.

²⁷ Neue Heimat. Berlin Contemporary. Herausgegeben von Ursula Prinz. Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Bielefeld: Kerber, 2007/08, S. 130-133.

²⁸ Gudrun Ensslin, „Zieht den Trennungsstrich, jede Minute“, a.a.O., S. 56.

²⁹ Samuel Beckett, Krapp's Last Tape, in: ders., Das letzte Band. La dernière bande. Krapp's Last Tape. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, S. 51.

³⁰ William Shakespeare, Hamlet, in: The London Shakespeare. A new annotated and critical edition of the complete works in six volumes edited by the late John Munro. London: Eyre & Spottiswoode, 1958, Bd. 5, S. 569.

³¹ Brigitte Waldach, Inland, unpublizierter Text.

Indem Brigitte Waldach Text, Bild und Ton miteinander kombiniert, nutzt sie eine mediale Struktur, die Theater und Film auszeichnet. Und in der Tat sind insbesondere die Verweise auf das Kino zahlreich in ihrem Werk. Für „Inland“ beispielsweise dienten Dialoge aus David Lynchs Film „Inland Empire“ ebenso als Materialgrundlage wie die Texte William Shakespeares.

Großes Interesse am Film brachte auch Gudrun Ensslin zum Ausdruck, als sie ihrer Schwester in einem Brief vom 23. November 1972 ihre Ansichten zu Kunst und Ästhetik erläuterte. Nachdem sie den Weg von einer klassisch-idealistischen zu einer an Karl Marx geschulten materialistischen Kunstauffassung beschrieben hatte, versagte plötzlich die schwarze Kugelschreiber-Mine, und sie schrieb mit Rotstift weiter: „Also, welche Rolle bleibt nach allem der Kunst? Aufzuklären, klar. Und da muss man eben den Betrug von der Wirklichkeit unterscheiden; und das wiederum führt, konsequent und einigermaßen unbestechlich gedacht und gegangen, zur Praxis. Wieder ein Problem, besonders dann, wenn man die Probleme mehr liebt als die (immer unbequemere) Lösung. Godard schlägt sich zur Zeit dort rum, und überhaupt der ‚junge‘ Film. Und Aufklärung im Sinne des Klassenbewusstseins ist natürlich eine wichtige Aufgabe; aber die Vernissagen sind natürlich der Markt der Herrschaft und nicht der Ort der Aufklärung der Knechte, sowieso. Und klar ist auch, dass die Praxis, einen guten, aufklärenden, bewußtseinsschaffenden Film zu machen, die bewusste Praxis des gesellschaftlichen Seins, seiner Bedingungen, seiner Veränderbarkeit voraussetzt – also sehr unterschieden vom berühmten intellektuellen Problembewusstsein, der Spielwiese, dem Reservat der Intellektuellen.“³²

Gudrun Ensslin spricht von einem Standpunkt aus, der die Wahrheit hinter dem Schein der gesellschaftlichen Verblendung zu kennen glaubt, und sie weist daher der Kunst eine agitatorische Rolle zu. Brigitte Waldach hingegen thematisiert die Vielschichtigkeit von Persönlichkeitsstrukturen, die Ambivalenzen von Sprache und Bild, die komplexen Austausch- und Mischverhältnisse, auch zwischen den Feldern Politik und Kunst.

Was die Dramen Shakespeares und der RAF miteinander verbindet, ist die Auseinandersetzung mit der Elterngeneration und der Macht ebenso wie die Frage, wie sich Erkenntnis in Handeln umsetzen lässt. „Hamlet ist ein typisch deutscher Held“³³, sagt Brigitte Waldach, und seine klassische Sentenz „to be or not to be“ haben die an der RAF Beteiligten in existentiellm Sinne auf sich selbst angewandt.

IV

Die Frage nach Sein oder Nicht-Sein kann auch für die Bilder, insbesondere die Fotografien, gestellt werden. Astrid Proll, Fotojournalistin und ehemaliges RAF-Mitglied³⁴, datiert den Beginn der RAF auf den 10. September 1969, als der Bundesgerichtshof die Revision im Kaufhausbrandprozess verwarf und sich Andreas Baader und Gudrun Ensslin entschlossen, statt die Haftstrafe anzutreten in die Illegalität abzutauchen: „In dem Moment wurden wir zu Schwarzfilm – wir gingen sozusagen in die Dunkelheit. [...] Deshalb ist die Überführung in die Kunst gewissermaßen zwangsläufig. Diese Leerstelle – dieser Schwarzfilm – ist eine Einladung an die Kunst. Er ist attraktiv und muss besetzt werden.“³⁵

³² Gudrun Ensslin, „Zieht den Trennungsstrich, jede Minute“, a.a.O., S. 75.

³³ Brigitte Waldach im Gespräch mit dem Autor, Berlin, 6. November 2009

³⁴ Astrid Proll, Hans und Grete. Bilder der RAF 1967-1977. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage. Berlin: Aufbau, 2004.

³⁵ „Das ist doch nicht die RAF. Das ist doch ein Liebespaar!“ Astrid Proll im Gespräch mit Peter Unfried, in: die tageszeitung, 28. Januar 2005, S. 13.

Brigitte Waldach kommt dieser Aufforderung nach. Allerdings sind ihre Zeichnungen nicht unbedingt „visuelle Bomben“³⁶, wie ein Rezensent meint. Der chaotisch anmutenden Zentrifugalität einer Explosion steht bei Brigitte Waldach die lineare Ordnung der Schrift entgegen. „Lange Zeit stand in meinen Arbeiten vor allem der Filmbezug im Vordergrund, doch jetzt interessiere ich mich wieder mehr für die Literatur und die Philosophie“³⁷, sagt die Künstlerin, die an der Technischen Universität Berlin bei Reinhard Baumgart Germanistik studierte, bevor sie 1996 an die Hochschule der Künste wechselte und dort zur Meisterschülerin von Georg Baselitz wurde.

Charakteristisches Resultat dieser Kombination ist der zentrale Stellenwert, welcher den Texten in den Zeichnungen eingeräumt wird. Aus dem Verhältnis von verdichteter Schrift und geradezu asiatischer Leere in den freibleibenden Partien entsteht eine Spannung, die noch gesteigert wird durch das Hervortreten einzelner Sätze bei gleichzeitigem Unlesbarwerden anderer. „Es gibt Spuren, keine Botschaften“, sagt Brigitte Waldach und betont, es sei „ein fast automatischer Prozess des Schreibens und dessen, was als Schrift sichtbar wird.“³⁸ Auch die Auswahl von Textpassagen folge manchmal dem zufälligen Aufschlagen eines Buches, während in anderen Fällen eine sehr systematische Sichtung erfolge.

Aktuelle Weiterentwicklungen ihrer Arbeit weisen in die Mehrfarbigkeit der Schrift, etwa wenn Brigitte Waldach den Gedichtzyklus „Les fleurs du mal“ von Charles Baudelaire in Rot, Grün und Blau wie ein duftiges Blumenbouquet über einer sitzenden Männerfigur aufsteigen lässt. Sie weisen auch in die Abwandlung der strengen Horizontalzeilen, wenn die Künstlerin über Schrift nachdenkt, die eine sich aufbauende Sturmwellenachbildung, ausgehend von Hermann Melvilles Roman „Moby Dick“, aus dem die RAF-Häftlinge Decknamen ableiteten: Andreas Baader firmierte als Kapitän Ahab, Gudrun Ensslin nannte sich „Smutje“, denn „der Koch hält die Töpfe spiegelblank und predigt gegen die Haie“³⁹ (zuvor hatte das Grimmsche Märchen „Hänsel und Gretel“ Pate gestanden, als Baader sich Hans und Ensslin sich Grete nannte). Eine dritte Richtung schlägt eine Rauminstallation ein, in der auf Schrift vollständig verzichtet wird und das Thema „Deutscher Herbst“ durch einen Schwarm rötlich gefärbter plastischer Eichenblätter visualisiert und mit Stimmen und Klängen ergänzt werden soll. Text wäre also auch hier vorhanden, und dies ist das Besondere an den Arbeiten Brigitte Waldachs zur RAF.

Entwickelt wurde dieses Spezifikum im Rahmen der Arbeit an „Trailer“. Neben einzelnen Worten, Zählstrichen oder Graffiti tauchte ein fremder Text im handschriftlichen Duktus der Künstlerin dort erstmals in einem Blatt auf, das eine Frauenfigur in einem Raum zeigt, dessen Rückwand über und über mit Schrift bedeckt ist. Wie eine Dozentin vor einer Schultafel beginnt die Frau zu sprechen, doch die comicartige Sprechblase enthält keinen Text, sondern ist vollständig mit roter Farbe ausgefüllt. Es handelt sich um die maximale Verdichtung auf dem Hintergrund eines Kapitels aus Jean Baudrillards Buch „Das perfekte Verbrechen“.

Der Text beginnt mit der These: „Die Welt ist also eine radikale Illusion.“⁴⁰ Nach Auffassung des Philosophen ist die Illusion unzerstörbar und die Realität nur noch ein Produkt der

³⁶ Shaheen Merali, Redrum! Redrum! Brigitte Waldach, in: *Sleek*, Autumn 2007, S. 192-196, hier S. 194.

³⁷ Brigitte Waldach im Gespräch mit dem Autor, Berlin, 6. November 2009.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Stefan Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*. Neuausgabe. Hamburg: Hoffmann und Campe, 2008, S. 390-395, hier S. 391; Gerd Koenen, a.a.O., S. 317 ff.

⁴⁰ Jean Baudrillard, *Die radikale Illusion*, in: ders., *Das perfekte Verbrechen*, München: Matthes & Seitz, 1996, S. 33-37, hier S. 33.

Simulation: „Gegenüber dem Subjekt als unbeugsamem Produzenten von Sinn steht die Welt als unermüdlicher Produzent von Illusion“, schreibt Baudrillard, „Unsere Kultur des Sinns bricht zusammen unter dem Übermaß an Sinn“, die Konsequenz sei die „Bestattung von Zeichen und Realität im selben Leichentuch.“⁴¹

Die Zeichnung von Brigitte Waldach lässt sich auf dieser Grundlage begreifen als eine Darstellung der Implosion von Mitteilungen. Zu viel Schrift verunmöglicht das Verständnis. Die Permanenz der Botschaft wird zu einem Nullpunkt der Kommunikation. Ins Leere laufender Aktionismus, Sprechen ohne etwas zu sagen: Zeitdiagnostik in Gestalt einer Zeichnung, denn, so Baudrillard, „auch der Künstler ist immer nahe am perfekten Verbrechen: nichts zu sagen. Doch er nimmt dann Abstand, und sein Werk ist die Spur dieser kriminellen Unvollkommenheit. Nach Michaux ist der Künstler derjenige, der mit aller Kraft dem elementaren Trieb widersteht, keine Spuren zu hinterlassen.“⁴²

⁴¹ Ebd. S. 35.

⁴² Ebd. S. 11.