

Allgemeiner Beitrag

Tristan Lay*

40 Jahre Deutscher Herbst – Gerhard Richters Oktober-Bilder im DaF-Unterricht

40 years of German autumn – Gerhard Richter's cycle October 18, 1977 in the German classroom

<https://doi.org/10.1515/infodaf-2017-0100>

Zusammenfassung: Der Beitrag beschäftigt sich mit den Gemäldezyklus *18. Oktober 1977*, den Gerhard Richter zwischen März und November 1988 malte, der aus fünfzehn Bildern besteht. Unter Beachtung ihrer eigenen Ästhetik wird die Malerei in den Mittelpunkt einer interdisziplinär angesiedelten Landeskunde gerückt. Im Rahmen eines fächerübergreifenden Unterrichts wird für eine gezielte Auseinandersetzung mit den Ereignissen des Deutschen Herbst im DaF-Unterricht plädiert. Der hier behandelte Oktober-Zyklus gehört zum Kanon der Gegenwartskunst; die Bilder besitzen auf Grund ihrer thematischen Aktualität (40 Jahre Deutscher Herbst, 1977–2017), maltechnischen und formativen Besonderheiten sowie kommunikativen Offenheit einerseits das Potenzial, anhand handlungsorientierter Aufgabenstellungen authentische sprachliche Äußerungen im Unterricht zu motivieren. Andererseits knüpfen sie aus lernökonomischer Sicht an vorhandene Wissensbestände der Lernenden und bieten ferner einen anspruchsvollen Zugang zum ästhetischen Lernen im kulturwissenschaftlich ausgerichteten Landeskundeunterricht.

Stichwörter: Gerhard Richter, 18. Oktober 1977, ästhetisches Lernen, fächerübergreifender Unterricht, DaF-Unterricht, Bildende Kunst

Abstract: The article is devoted to the cycle of paintings entitled *October 18, 1977*, which consists of 15 pictures, painted by Gerhard Richter between March and November 1988. Within the framework of cross-curricular teaching, I propose here a goal-oriented approach with the events of the German autumn within teaching German as a foreign language. This cycle belongs to the canon of

*Kontaktperson: Tristan Lay, E-Mail: tristan.lay@sydney.edu.au

contemporary art. As a consequence of their contemporary thematic relevance (40 years of German autumn, 1977–2017) along with their technical and formal qualities as well as their communicative accessibility, these pictures have the capacity to motivate authentic linguistic utterances when used in teaching in connection with activity-oriented tasks. On the other hand they can be integrated with the learners' existing state of knowledge and also provide stimulating access to aesthetic learning within cultural studies teaching.

Keywords: Gerhard Richter, October 18, 1977, aesthetic learning, cross-curricular teaching, Teaching German as a Foreign Language, Visual Arts

1 Einleitende Bemerkungen

Es kann davon ausgegangen werden, dass die Arbeit mit Kunstbildern¹ im Fremdsprachenunterricht keine Selbstverständlichkeit darstellt, denn in den gegenwärtig auf dem Buchmarkt erhältlichen DaF-/DaZ-Lehrbüchern aller Niveaustufen findet eine gezielte Arbeit mit Bildender Kunst nur marginal statt.² Ein Blick in gängige Lehrbücher macht deutlich, dass künstlerische Bildvorlagen im Wesentlichen zur Semantisierung, Visualisierung von Sprachstrukturen oder als Vorentlastung benutzt werden; oft dienen sie auch nur als Textdekoration (vgl. Sturm 1991: 7 ff.). Eine interdisziplinäre Verbindung künstlerischer Ausdrucksmittel mit dem Sprachunterricht erfolgt in den meisten Lehrbüchern hingegen selten.

In den letzten drei Dekaden wurden umfangreichere Didaktisierungsvorschläge lediglich zu wenigen einzelnen Künstlern vorgelegt.³ Die fachliche Auseinandersetzung mit dem Kunstmehr im Kontext des Lehrens und Lernens fremder Sprachen weicht immer mehr der Erforschung audiovisueller und neuer Medien. Während in den 1980er und Anfang der 1990er Jahre noch diverse Fachveröffent-

1 Unter Kunstmehr werden im Folgenden gemalte Bilder, grafische Werke, Kupferstiche, Radierungen, Zeichnungen, Litografien und Holzschnitte zusammengefasst.

2 In einigen Lehrbüchern werden Kunstmehr thematisiert, zum Beispiel in *eurolingua Deutsch 3* (144–149), *DaF kompakt A1–B1* (65), *Mittelpunkt neu B2* (44), *Mittelpunkt neu C1* (80–87) oder *Tangram aktuell 2* (106). In vielen aktuellen Lehrbüchern werden Kunstmehr jedoch gar nicht behandelt: *Ja genau!, prima* (Cornelsen); *Lagune, Menschen, Schritte international/plus*, *Ziel* (Hueber); *studio d* (Klett); *Aspekte, Netzwerk* (Langenscheidt).

3 So z.B. zu Carl Spitzweg (Charpentier; Cros; Dupont; Marcou; Momenteau; Vrignaud; Wackwitz 1988), Caspar David Friedrich (Charpentier; Cros; Dupont; Marcou 1993a), George Grosz (Charpentier; Cros; Dupont; Marcou 1993b), Gustav Klimt (Perlmann-Balme; Schwalb; Weers 2011), Albrecht Dürer (Lay; Gertz; Then 2015) sowie Edward Hopper und Pablo Picasso (Wicke; Rottmann 2013).

lichungen zum Thema vorgelegt wurden, geht der Trend seit Mitte der 1990er Jahre stetig über zur Arbeit mit audiovisuellen und digitalen Medien im Fremdsprachenunterricht. Dies belegt die hohe Anzahl an Publikationen zur Implementierung dieser Medien im Sprachunterricht⁴, die sicherlich auch als Reaktion auf die veränderten visuellen Perzeptionsgewohnheiten junger Erwachsener zu verstehen ist (vgl. Ballstaedt 2004: 3ff.; Harms 2005: 247; Simonis 2012: 10). Während der Einfluss und die Relevanz von Film und Internet im Unterricht stetig zunimmt, ist seit Längerem die intensive und kritische Auseinandersetzung mit *statischen* Bildern im Kontext des Lehrens und Lernens fremder Sprachen zunehmend in den Hintergrund getreten.⁵ Ein Kinobesuch scheint heutzutage für junge Erwachsene attraktiver zu sein als ein Museumsbesuch.

Der vorliegende Aufsatz plädiert für eine intensivere Implementierung von Bildender Kunst und Geschichte im fächerübergreifenden Fremdsprachenunterricht. Aus lernökonomischer Sicht ist dies desiderabel, um Wissensbestände auf Seiten der Lernenden gezielt zu aktivieren und vorhandene Synergiepotentiale adäquat auszuschöpfen. Das Lernen und Lehren mit Kunstmälzern bietet ferner einen wichtigen Zugang zum ästhetischen Lernen im kulturwissenschaftlich ausgerichteten Landeskundeunterricht. Im Folgenden möchte ich notwendige politisch-historische Hintergrundinformationen darlegen und insbesondere kunstgeschichtliche Aspekte der Werkeinheiten herauskristallisieren, die für eine fruchtbare Arbeit am Zyklus *18. Oktober 1977* im DaF-Unterricht relevant sind. Die Darstellungen führen ebenso das Potential vor Augen, das den Bildern immanent ist: die interdisziplinäre Arbeit an Richters Grisaille-Zyklus im Unterricht kann zur Vertiefung fremdsprachlichen, landeskundlichen, politisch-historischen und kunstgeschichtlichen Wissens beitragen. Konkrete didaktisch-methodische Überlegungen zur Arbeit mit den Oktober-Bildern im DaF-Unterricht werden im Rahmen einer umfangreichen Didaktisierung von Richters Historiengemälden an anderer Stelle vorgelegt (Lay, in Vorbereitung); für allgemeine methodische Impulse im Hinblick auf den Einsatz von Bildern im Unterricht, vgl. z.B. Schoppe (2015).

⁴ Für den Einsatz von Filmen im Fremdsprachenunterricht siehe die von Burger (2012) zusammengestellte chronologische Bibliographie.

⁵ Eine der wenigen Ausnahmen bildet das Themenheft zur Kunst in *Der fremdsprachliche Unterricht Spanisch* (2014, Heft 46).

2 Gemalte Geschichte: 18. Oktober 1977

2.1 Zeitgeschichtlicher Kontext: die RAF und der Deutsche Herbst

Das Datum *18. Oktober 1977*, das dem Gemäldezyklus seinen Titel gibt, markiert den Schlusspunkt eines zehnjährigen öffentlichen Dramas. Der bundesrepublikanische Terror entwickelte sich aus dem Protest der westdeutschen Studentenbewegung und der außerparlamentarischen Opposition in den 1960er Jahren. Gewaltfreie Demonstrationen gegen den Vietnamkrieg (01.11.1955–30.04.1975), den amerikanischen Imperialismus und die Kritik an der Verarbeitung der NS-Vergangenheit in Deutschland standen an ihrem Beginn. Der herbeigeführte Tod des Studenten Benno Ohnesorg (02.06.1967) durch Kriminalobermeister Karl-Heinz Kurras im Zusammenhang mit den Protesten gegen den Staatsbesuch des Schahs von Persien in West-Berlin sowie das spätere Attentat auf den Studentenführer Rudi Dutschke (11.04.1968) führten zur gesellschaftlichen Spaltung und Eskalation der Gewaltbereitschaft auf Seiten des Staates und der westdeutschen Bevölkerung. Gewalt als eine Form des Protests wurde nun von einer radikalen Randgruppe befürwortet und mit diesen vorangegangenen Ereignissen gerechtfertigt. Der Schriftsteller Heinrich Böll bezeichnete diese Konfrontation einst als einen Krieg „von sechs gegen sechs Millionen“:

„Die sechs stehen für einen losen Verbund jugendlicher, vorwiegend anarchistischer und kommunistischer Aktivisten, die wiederum Sprachrohr ihrer entfremdeten Generation sind, einer Generation, die zumeist nach dem Krieg geboren wurde und mit der Generation der Eltern, die Hitler geduldet, wenn nicht gar unterstützt hatten, im Konflikt liegt. Die Weigerung der Gesellschaft, sich mit der Nazivergangenheit auseinanderzusetzen, der grassierende Materialismus des bundesdeutschen Wirtschaftsbooms, das Gespenst eines neuen heißen Krieges auf europäischem Boden, ausgelöst durch den Kalten Krieg zwischen Sowjetunion und Warschauer Pakt einerseits und USA und NATO andererseits, die Beziehungen der deutschen Regierung zum Schah von Persien und das verstärkte Engagement der Amerikaner in Südostasien führen dazu, dass Studenten und andere junge Leute Ende der sechziger Jahre anfangen, sich zu organisieren und mit zunehmendem Nachdruck zu protestieren“ (Storr 2002: 73).

Eine der militanten Splittergruppen, die Rote-Armee-Faktion (RAF), verfolgte ihre Ziele mit besonderer Härte. Sie arbeitete mit Guerillataktiken am revolutionären Umsturz der gesellschaftlich-politischen Ordnung der Bundesrepublik. Andreas Baader und Gudrun Ensslin, die beide zu den Mitgliedsgründern der RAF zählen, verübten aufgrund ihrer ideologischen Überzeugung im April 1968 Brandanschläge auf Kaufhäuser in Frankfurt am Main. Beide wurden daraufhin gefasst, verurteilt und bis zur Revisionsverhandlung auf freien Fuß gesetzt. Nachdem

jedoch ihre Revision im November 1969 abgelehnt wurde, tauchten Baader und Ensslin in den Untergrund ab. Nach ihrer Flucht wurde Baader bald gestellt und später von Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof gewaltsam befreit. Bei der Befreiungsaktion wurde zum ersten Mal ein Unbeteiligter verletzt. Nach der „Baader-Befreiung“ begann für Meinhof der Weg in den Untergrund und den gewaltsamen Widerstand. Sie verließ nach dem Wechsel in die Illegalität ihre zwei Töchter. Waffendiebstähle und Banküberfälle folgten und dienten der Vorbereitung des bewaffneten politischen Kampfes mit Bombenanschlägen auf verschiedene Polizeistationen, das Springer-Hochhaus in Hamburg und amerikanische Militäreinrichtungen in der Bundesrepublik. Dies führte auf Seiten des Staates zum extensiven Ausbau der Polizeikräfte und des Bundeskriminalamts, zu intensiven Kontrollen der Bürger, zu neuen Ermittlungsmethoden, wie der Rasterfahndung und der Verabschiedung von Notstandsgesetzen (Berufsverbot, Isolationshaft etc.) sowie der Verabschiedung sogenannter Anti-Terror-Gesetze. Dieses dunkle Kapitel bundesrepublikanischer Nachkriegsgeschichte enthüllte auch, dass der Staat sich bei der Verfolgung der Terroristen nicht an seine eigenen Gesetze hielt. Im Juni 1972 konnte innerhalb weniger Tage der „harte Kern“ der RAF, Andreas Baader, Holger Meins, Jan-Carl Raspe, Gudrun Ensslin und Ulrike Meinhof verhaftet werden. Der politische Terrorismus in der Bundesrepublik war damit aber nicht besiegt, denn es folgte eine zweite und dritte Generation von Terroristen, die mit Geiselnahmen und Mordanschlägen auf führende Repräsentanten des Staates noch kaltblütiger zuschlug.

Holger Meins starb 1974 in der Haft an den Folgen eines Hungerstreiks als Protest gegen die Haftbedingungen (der Hungerstreik bildete einen festen Bestandteil der Proteststrategie der Stammheim-Häftlinge). Ulrike Meinhof erhängte sich 1976 am Fenstergitter in ihrer Zelle; die offizielle und vermutlich korrekte Erklärung lautet Suizid, die Umstände ihres Todes erregten jedoch bei vielen den Verdacht, dass sie ermordet wurde. Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe wurden im April 1977 zu lebenslangen Haftstrafen im Hochsicherheitsgefängnis von Stuttgart-Stammheim verurteilt. Im bleiernen „Deutschen Herbst“⁶ des Jahres 1977 überschlugen sich schlagartig die Ereignisse: Am 5. September 1977 entführten RAF-Mitglieder der zweiten Generation in Köln den Präsidenten des Verbandes der Arbeitgeber, Hanns-Martin Schleyer; vier seiner Begleiter wurden bei der Entführungsaktion erbarmungslos getötet. Die Terroristen forderten von der Bundesregierung die Freilassung der inhaftierten Mitglieder in

⁶ Der „Deutsche Herbst“ leitet sich vom Film *Deutschland im Herbst* (D 1978) ab. Es handelt sich um einen Episodenfilm von elf Regisseuren des „Neuen Deutschen Films“ (unter ihnen Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und Alexander Kluge), die sich mit der Reaktion des Staates auf den Terrorismus aus diversen Perspektiven kritisch auseinandersetzen.

Stammheim. Am 13. Oktober entführten befreundete palästinensische Terroristen die Lufthansa-Maschine *Landshut* (LH 181) mit 86 Passagieren auf dem Rückflug von Palma de Mallorca und erhöhten dadurch zusätzlich den Druck auf die Bundesregierung. Die *Landshut* landete nach einer Odyssee durch die arabische Welt schließlich in der somalischen Hauptstadt Mogadischu. In der Nacht zum 18. Oktober 1977 stürmte das Sondereinsatzkommando GSG 9 des Bundesgrenzschutzes das entführte Flugzeug und befreite die Geiseln. Beim Einsatz wurden drei der Entführer erschossen, der Kapitän Jürgen Schumann wurde zuvor von den Terroristen hingerichtet. Nachdem kurz nach Mitternacht der Erfolg des Einsatzes über eine Sondermeldung des Deutschlandfunkes bekanntgegeben wurde, fanden Stammheimer Justizbeamte am folgenden Morgen Baader und Raspe erschossen, Ensslin stranguliert und Möller mit Stichwunden in der Brust verletzt in deren Zellen. Baader und Ensslin waren bereits tot, Raspe lebte noch, erlag aber wenig später im Krankenhaus den Folgen des Kopfschusses; lediglich Möller überlebte ihre Verletzungen. Die Selbstmorde der Häftlinge wurden ähnlich wie bei der Selbstdtötung Ulrike Meinhofs von vielen Menschen angezweifelt; der Verdacht, der nie wirklich ausgeräumt werden konnte, richtete sich gegen den Staat. Die offizielle Erklärung lautet auch hier Suizid, doch die Situation erscheint beim kollektiven Selbstmord der Stammheim-Häftlinge noch suspekter und mysteriöser als bei Meinhof. Noch am gleichen Tag des kollektiven Selbstmordes wurde als Reaktion auf die Stürmung der *Landshut* Schleyer von seinen Entführern erschossen.

2.2 Vergangenheit im Bild: zur Entstehung des Werks

Die folgenden Darlegungen erörtern verschiedene Facetten des Oktober-Zyklus. An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Genese von Richters Schaffen seit den 1960er Jahren, sein Verhältnis zu den Massenmedien (insbesondere zur Fotografie) und die Relevanz seines *Atlas* bei der Bildanalyse nur angeschnitten werden können; eine abschließende, erschöpfende Darstellung ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht intendiert, für eine umfassende Darstellung siehe exemplarisch folgende Monografien/Sammelbände zum Zyklus: Butin (1991); Museum für Moderne Kunst (1991); Hemken (1998); Storr (2000).⁷

⁷ Ebenso kann eine Parallelisierung des Zyklus mit vorausgehenden und nachfolgenden künstlerischen Werken, die explizit den bundesrepublikanischen Terrorismus, die RAF und den Deutschen Herbst thematisieren, an dieser Stelle nicht geleistet werden, da es sowohl den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen würde als auch eine großangelegte kunsthistorische Analyse für den fremdsprachendidaktischen Kontext sicherlich nicht desiderabel ist.

Das Geheimnis der Bedeutung der Bildergruppe bleibt ungeklärt: „Was habe ich gemalt. Dreimal den erschossenen Baader, zweimal die aufgehängte Ensslin, dreimal den Kopf der toten, abgeknüpften Meinhof, einmal den toten Meins. Dreimal die Ensslin, indifferent (fast an Popstars erinnernd). Dann ein großes, nichtssagendes Begräbnis – eine Zelle mit dominierendem Bücherregal – einen stummen, grauen Plattenspieler – ein Jugendbildnis der Meinhof, bürgerlich sentimental – zweimal die Verhaftung von Meins, der sich der geballten Staatsmacht ergeben muß. Alle Bilder sind dumpf, grau, meist sehr unscharf, diffus. Ihre Präsenz ist das Grauen und die schwer erträgliche Verweigerung einer Antwort, einer Erklärung und Meinung. Ich bin nicht so sicher, ob die Bilder ‚fragen‘, eher provozieren sie Widerspruch wegen ihrer Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, wegen ihrer Unparteilichkeit“ (Richter in Obrist 1993: 31).

An anderer Stelle äußert sich Richter wie folgt:

„Es ist mir nicht möglich, die Bilder zu interpretieren, das heißt, sie sind in erster Linie zu emotional und sind, wenn möglich, ein Ausdruck einer sprachlosen Ergriffenheit, sie sind der nahezu hilflose Versuch, Gefühlen von Mitleid, Trauer und Entsetzen eine Form zu geben (als wäre die Wiederholung der Ereignisse im Bild eine Möglichkeit, die Ereignisse zu verstehen, mit ihnen leben zu können)“ (hier zitiert nach Elger 2008: 327).

Richters schöpferischer Prozess begann mit der Auswahl von Fotos, die er zum Thema RAF über mehrere Jahre gesammelt hatte (siehe dazu auch Richters *Atlas*⁸): Zu Beginn trug er diverses Material auch aus dem Vor- und Privatleben der RAF-Mitglieder und von unterschiedlichen Tatorten zusammen, da er anfangs davon ausging, dass das Thema von ihm motivisch möglichst breit angelegt werden müsse. Im Laufe des Selektierungsprozesses verringerte sich die Bildauswahl; aus Hunderten von Presse- und Polizeifotos wählte Richter dann jedoch nur

8 Gerhard Richter hatte seit Beginn der 1960er Jahre damit begonnen, Alltagsfotografien sowohl aus eigener als auch fremder Produktion sowie Abbildungen aus Printmedien zu sammeln und in Tableaus zusammenzustellen. Dieses Sammelsurium von Dokumenten wird als ‚Atlas der Fotos, Collagen und Skizzen‘ bezeichnet. „Diese Sammlung, die als ‚Atlas‘ bezeichnet wird und in der neben den erwähnten Fotografien auch Collagen und Skizzen aus der Hand Richters Aufnahme fanden, stellt zunächst im konventionellen Sinne einen Motivfundus für Tafelbilder dar. Nicht selten hat Richter besonders in den 60er Jahren im Atlas die Vor-Bilder für Leinwandarbeiten gefunden. Gleichzeitig aber ist der Atlas als ein Bildspeicher in einer massenmedial geprägten visuellen Kultur angelegt. Darauf hinaus hat sich Richter in der Malerei motivisch der in den Postkarten, Schnappschussfotos und Printmedien visualisierten Alltagskultur angenommen, die zu einer grundlegenden konzeptionellen Erneuerung der Malerei führte“ (Hemken 1998: 17). Das derzeit über 800 Tafeln umfassene Kompendium dient Richter als Ausgangspunkt zur Reflexion über die Malerei (Richter; *Atlas*). Weitere Ausführungen und Erläuterungen zum *Atlas* finden sich bei: Hemken (1998); Zweite (1999), konkret zum Oktober-Zyklus auf S. 89 f.

zwölf Motive aus und konzentrierte sich – auch wenn nicht ausschließlich – auf die „Todesnacht von Stammheim“.⁹ Zum Selektierungsprozess äußert Richter sich folgendermaßen:

„Eigentlich habe ich gerade die nicht-malbaren Bilder gemalt. Die Toten. Ich wollte ja anfangs mehr das ganze Problem, diese Wirklichkeit von damals, das Lebendige malen – also ich hatte eher an etwas Großes, Umfassendes bei dem Thema gedacht. Dann hat sich das aber ganz anders entwickelt, eben zu Tod hin. Und das ist eigentlich gar nicht so unmalbar, im Gegenteil, Tod und Leid waren ja immer ein Thema in der Kunst“ (hier zitiert nach Elger 2008: 324).

In den Jahren 1987 und 1988 griff der Künstler erstmals seit langem wieder auf Vorlagen aus anderen Quellen als den von ihm selbst angefertigten Fotografien zurück. Für jedes der Gemälde existiert eine fotografische Vorlage: es handelt sich dabei vornehmlich um Presse- und Polizeifotos, die im *Spiegel* und im *Stern* unterschiedlichen Datums publiziert worden waren. Aber auch zum damaligen Zeitpunkt unbekannte oder gar der Öffentlichkeit vorenthalte Polizeifotos stellten Richters Ausgangsmaterial dar. Bei zwei der Vorlagen handelt es sich um Standbilder filmischen Ursprungs. Die einzige Ausnahme bildet die Vorlage einer Portraitaufnahme aus einem Fotostudio für das konventionelle *Jugendbildnis*, das kurz bevor Meinhof ihre Laufbahn als politische Essayistin aufgibt und nach der „Baader-Befreiung“ in den Untergrund abtaucht, entstand.

„Richter erstellt mit der Auswahl der Vorlagen nicht nur eine Bestandsaufnahme fotografischer Genres, er untersucht die Natur der schwer fassbaren „Fakten“, die von der Kamera festgehalten und vom Gedächtnis angeblich gespeichert werden, und er bedient sich der klassischen malerischen Gattungen: Porträt, Stillleben, Interieur und Figurenkomposition. Und er greift auf die Historienmalerei zurück, ein vergessenes Genre, das in der abendländischen Tradition einst in höchsten Ehren stand. Allerdings erfolgt die Wiederbelebung der Historienmalerei im Gesamtzyklus mit einem völlig neuen Konzept. Und schließlich erweitert er das Ausdruckspotenzial der Grisaille, die er zehn Jahre zuvor nicht mit dem Gedanken ad acta gelegt hatte, sie eines Tages wieder aufzunehmen“ (Storr 2002: 75).

Die Ereignisse des Deutschen Herbsts waren zu diesem Zeitpunkt bei weitem noch nicht aufgearbeitet. In den Medien wurden 1986 immer noch die Umstände des Todes von Baader, Ensslin und Raspe diskutiert und die kollektive Selbsttötung angezweifelt; dementsprechend groß war die schockierende Wirkung der Bilder.

⁹ Etwa hundert Fotos hat Richter in seinen *Atlas* aufgenommen. Sie ermöglichen Einblicke in die akribisch getroffene Vorauswahl für die schlussendlich verwendeten Motive.

Der Zyklus ließ die Ängste und Verunsicherungen wieder aufbrechen, die die deutsche Öffentlichkeit zuvor bis zum Zerreißen polarisierte.

2.3 Die Werkeinheiten: Bildanalyse

Auch wenn der Oktober-Zyklus keine feste Aufhängung in Ausstellungsräumlichkeiten vorsieht (Richter hat sie in den Austellungen immer anders, entsprechend den räumlichen Gegebenheiten arrangiert), ist es für den fremdsprachlichen Unterricht sinnvoll, vom Ablauf der Ereignisse auszugehen, auch wenn diese Reihenfolge nicht dem *Catalogue Raisonné* (CR) des Künstlers entspricht.¹⁰ Die im Werkverzeichnis¹¹ ausgewiesene Reihenfolge der Nummerierungen ist in keinem der Kataloge zum Werk (Krefeld, Frankfurt, New York) eingehalten, weist also keinen bindenden Charakter für eine feste Reihenfolge der Bilder im Zyklus auf. Durch die Variationen von Motiven bzw. das Aufgreifen einer Bildsequenz bleiben einige Gruppen jedoch innerhalb der Anordnung konstant. Die folgende Anordnung erscheint für den fremdsprachlichen Unterricht sinnvoll:

- *Jugendbildnis* (CR-Nr. 672–1): Einzelporträt Meinhofs
- *Plattenspieler* (CR-Nr. 672–2): einmal der Plattenspieler von Baader, in dem die Schusswaffe für seinen Selbstmord versteckt gewesen sein soll
- *Tote* (CR-Nr. 667/1–3): dreimal Meinhof im Profil tot auf dem Rücken liegend
- *Festnahme* (CR-Nr. 674/1–2): zwei Bilder von der Festnahme Meins' aus der Distanz
- *Gegenüberstellung* (CR-Nr. 671/1–3): drei Aufnahmen von Ensslin nach ihrer Festnahme
- *Erhängte* (CR-Nr. 668) einmal die tote Ensslin in ihrer Zelle noch an einem Kabel hängend
- *Zelle* (CR-Nr. 670): einmal die menschenleere Zelle Baaders mit einem Bücherregal und einem Mantel auf einem Garderobenständer hängend
- *Erschossener* (CR-Nr. 669/1–2): zweimal Baader tot auf dem Zellenboden liegend

10 Die Nummerierung der Bilder im *Catalogue Raisonné* läuft einer chronologischen Ordnung der Ereignisse zuwider. „Die Manipulation der historischen Reihenfolge, die demnach vielmehr auf die Chronologie der Werkentstehung verweist, lässt darauf schließen, dass Richter eine zielgerichtete, logische Abfolge des Dargestellten gerade zu hinterfragen suchte und auf die „Gemachtigkeit“ der Bilder sowie seines gesamten Zyklus verwies“ (Gelshorn 2014: 401).

11 Für weitere Informationen zum *Catalogue Raisonné* vgl. Elger 2010; für das Werkverzeichnis als Konstruktion vgl. Gelshorn (2007: 75–80).

- *Beerdigung* (CR-Nr. 673): die Beerdigung von Baader, Ensslin und Raspe in Stuttgart

Alle Abbildungen des Zyklus *18. Oktober 1977* können unter der offiziellen Richter-Homepage aufgerufen werden (Richter: 18. Oktober 1977).¹² Die Gemälde sind alle im Jahre 1988 in der Technik „Öl auf Leinwand“ gefertigt und in Grisaille ausgeführt, was einen geschlossenen Eindruck evoziert; die Reduktion auf die Schwarz-Grau-Weiß-Tonigkeit hält zudem die Verbindung zu den fotografischen Vorlagen präsent. Die Bilder der Werkreihe zeichnen sich durch Heterogenität, Ambivalenz, Fragmentarität, Unabgeschlossenheit und ein hohes Maß an Offenheit aus. Während Richter in zuvor entstandenen Werkfolgen Standardmaße verwendete (*Acht Lernschwestern*, 1966, je Bild 95 x 70 cm und *48 Portraits*, 1971/72, je Bild 70 x 55 cm), greift er im Oktober-Zyklus auf differierende Formatgrößen zurück. Dies führt dazu, dass der Betrachter sich immer wieder flexibel auf die verschiedenen visuellen, kognitiven und emotionalen Situationen der Bilder neu einstellen muss und dies unweigerlich zu einer komplexeren Form der Rezeption führt. Alle Titel der einzelnen Werkeinheiten sind anonymisiert und geben keine Auskunft über die abgebildeten Personen, wirken also einer Identifizierung der Dargestellten entgegen. Auch über die Ereignisse wird der Betrachter nicht durch die Betitelungen informiert; sie werden zwar benannt, aber nicht erklärt. Der Zyklus folgt insgesamt fünf Kategorien: Portraits, Bilder von Festnahmen, Bilder der Zellen, Bilder der Toten und der Beisetzung. Es wird deutlich, dass der Künstler alle Terrorakte und involvierte Opfer, den langwierigen Prozess und weniger prominente Mitglieder ausklammerte. Die Bilder stellen in wechselnder Einstellung, Nähe und Ausschnitt konzentriert den Ausgang des Deutschen Herbst ins Zentrum.

Im Folgenden werden punktuell zentrale kunstwissenschaftliche Interpretationen und Bewertungen zu den einzelnen Werkeinheiten angeführt.¹³

Die fotografische Vorlage zum **Jugendbildnis** (CR-Nr. 672–1) stammt von 1970 (vermutlich eine Presseaufnahme für den Film *Bambule*¹⁴), bei dessen Dreh-

12 Als Quelle für Materialien dient die fünfsprachige offizielle Homepage von Gerhard Richter (siehe Literaturangaben): Die integrierte Suchfunktion der Homepage erleichtert u.a. das Auffinden seiner Werke (am besten durch die Eingabe der Werkverzeichnisnummer/Catalogue Raisonné, WV (CR)-Nr.), die ohne nennenswerte Qualitätseinbußen vergrößert (Zoomfunktion) und so für den Unterricht im Klassenverband eingesetzt werden können.

13 Eine ausführliche Erörterung aller Bilder kann an dieser Stelle nicht geleistet werden, da es den Umfang der Publikation sprengen würde.

14 *Bambule* ist ein Fernsehspiel des Südwestfunks (1970; Regie: Eberhard Itzenplitz; Drehbuch Ulrike Meinhof). Die autoritären Methoden der Heimerziehung in einem Mädchenheim werden darin kritisiert.

arbeiten Meinhof Baader kennengelernt hatte), als Meinhof 36 Jahre alt war, mit einem Ruf als Autorin und Aktivistin. Es stellt eine Ausnahme¹⁵ im Oktober-Zyklus dar, denn durch das Bild wird die biografische Perspektive zum Thema gemacht. Meinhof war ungefähr in Richters Alter, auch sie kam aus dem Osten und war eine Intellektuelle (vgl. Danchev 2011: 70). Anfang 1970 begann mit dem Zusammentreffen von Meinhof, Baader und Ensslin für Ulrike Meinhof der Weg in die Illegalität.

„Dieser Aspekt stellt eine inhaltliche Verbindung zu den anderen Bildern des Zyklus her, da erst mit der Begegnung von Meinhof, Baader und Ensslin die Voraussetzung für die Gründung der RAF gegeben war. Während Ulrike Meinhof, die Intellektuelle, für die ideologische Durchdringung verantwortlich war, brachte Baader, der Abenteurer, die Bereitschaft mit, gegen Ordnung und Recht zu verstößen“ (Jenni-Preihs 2013: 179).

Monika Jenni-Preihs weist ferner darauf hin, dass das *Jugendbildnis* – das einzige Motiv ist, das nicht aus der Zeit der RAF stammt – ein Schlüsselbild im Zyklus darstellt, denn „[n]eben der zeitlichen Verschränkung der Aufnahme mit dem Zusammentreffen des Trios in Berlin, stammt die Vorlage als einzige aus der Zeit vor der Gründung der RAF. Die Hängung in der erstmaligen Präsentation im Haus Esters in Krefeld belegt noch die Bedeutung des Bildes. Dort wurde es getrennt von den anderen Bildern auf einer eigenen Wand zwischen den Ausstellungsräumen genau gegenüber dem größten Gemälde des Zyklus, der *Beerigung* (673), präsentiert“ (Jenni-Preihs 2013: 179).

Der Künstler scheint mit dem *Jugendbildnis* ein Tronie (Kopf- und Charakterstudie) vorzulegen. Im Vergleich zur Fotovorlage wirkt das Konterfei der Dargestellten wesentlich jünger, sanfter und verletzlicher. Träumerisch wirkt der Blick des Mädchens, wie mit dem Weichzeichner aufgenommen. Das *Jugendbildnis* (CR-Nr. 672-1) wird von Richter mit dem **Plattenspieler** (CR-Nr. 672-2) aus Baaders Zelle in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis in einer Nummer zusammengefasst. Die Fotovorlage stammt aus einem der polizeilichen Beweisfotos, das in Baaders Zelle gemacht wurde. „Das Bild ist matt und dünn gemalt und wirkt in der Folge am ehesten wie ein Photo. Während Richter bei seinen anderen Gemälden den dokumentarischen Wert des Photos reduzierte, ließ er ihn hier aufscheinen.“ Der Plattenspieler ist weit mehr als ein Stück Inventar. In der Fachliteratur wird der Plattenspieler ebenso zeichenhaft als Ausdruck für die Isolationshaft in der Justizvollzugsanstalt Stuttgart (JVA) gewertet. So ruft der Plattenspieler eines

¹⁵ Auch auf formaler Ebene hebt sich diese Werkeinheit aus dem Zyklus heraus. Die Schwärze des Bildes führt weg von Reportagejournalismus und Polizeifotografie und als Referenz hin zur Historienmalerei eines Goya, David, Manet oder Picasso (vgl. auch Westheider 2011: 158).

Toten (verstummte Lautquelle, aber auch Medium des Nicht-Vergessens) erbitterte Diskussionen auf, die um die Haftbedingungen der Stammheimer geführt wurden. „Sprachen die Inhaftierten von „Vernichtungshaft“, so kritisierten viele Bürger den Komfort in den Zellen und dass man sie nicht als Kriminelle, sondern als Staatsfeinde behandelte. Das scheinbar randständige Motiv steht darüber für ein Skandalon der deutschen Rechtsgeschichte um die Frage, wie Waffen in den Hochsicherheitstrakt von Stuttgart-Stammheim eingeschmuggelt werden konnten – im Plattenspieler hatte Baader seine Pistole versteckt“ (Westheider 2011: 160f.). Betrachtet man beide Bilder nebeneinander so treten formale Analogien hervor: Meinhofs dunkle Haare rahmen ihr helles, fast kreisrundes Antlitz ähnlich wie die schwarze Farbe der Schallplatte, von oben betrachtet, ihren hellen Innenkreis (vgl. Jenni-Preihs 2013: 180). Aber auch Meinhofs rechtes Handgelenk findet seine Entsprechung in Form des eingerasteten Tonarms¹⁶. Ebenso erscheint es mir an dieser Stelle wichtig, nochmals auf das Kabelgewirr – links neben dem Plattenspieler – hinzuweisen, da Ensslin sich mit einem Verbindungskabel in ihrer Zelle erhängt hatte (vgl. auch Hentschel 1989: 61).

„So wird der Plattenspieler, zum Versteck für die Selbstmordwaffe umfunktioniert, zur Metapher für Ulrike Meinhof selbst. In ihr, einer jungen Frau, verbirgt sich eine todbringende Gedankenwelt ähnlich der Selbstmordwaffe im Plattenspieler, die einmal freigelegt, konsequent auf den eigenen Untergang zusteert, dessen Endgültigkeit sich in der Beerdigung manifestiert. So stehen am Ende Tod, Trauer, Hass, Angst, Genugtuung, Vergeltung – im Grunde beim Anblick des *Jugendbildnisses* noch unvorstellbare Gefühle. Mit diesem Bild scheint sich alles auf Ulrike Meinhof als Ausgangspunkt zu konzentrieren, die nicht am 18. Oktober 1977, sondern im Jahr 1976 Selbstmord begangen hatte und 1970 scheinbar zufällig am Anfang einer Kette des Leidens von Opfern und Tätern gestanden war“ (Jenni-Preihs 2013: 180).

Im Rahmen des Zyklus erfüllt das *Jugendbildnis* die wichtige Funktion des unschuldigen, noch hoffnungsvollen Gegenpart zu den dramatischen Bildern vom tödlichen Ende einer gescheiterten Ideologie (vgl. Elger 2008: 332); Meinhof hatte sich in der Nacht vom 8. auf den 9. Mai 1976 in ihrer Zelle das Leben genommen. Die Umkehrung der Formatmaße vom *Jugendbildnis* (67 x 62 cm) und dem ersten Bild des modernen Triptychon **Tote** (62 x 67 cm) (CR-Nr. 667/1–3), in dem Meinhofs im Profil wiedergegebener Kopf auf einer flachen Unterlage liegt, lässt auf eine vom Künstler absichtsvolle Querverbindung schließen: das Bild des jungen Mädchens und die Bildreihe der toten Frau blenden ineinander über. Die

¹⁶ Dem Tonarm obliegt die Aufgabe, die Nadel mit leichtem, aber doch festem Arm über die Schallplatte schweben zu lassen und sich dabei im Takt der Musik zu bewegen.

Tafelfolge in *Tote* variiert in einer neuen Formulierung des Triptychon-Motivs die Größe der Darstellung der toten Meinhof. Der Schärfegrad nimmt bei jedem Bild stetig ab, beginnend beim *Jugendbildnis*, dann übergehend in der Dreierserie *Tote* mit der Umkehrung der quadratähnlichen Formatmaßen und weiter mit der Formatgröße reduzierend (62 x 67 cm–62 x 62 cm¹⁷–35 x 40 cm), so dass sich das Motiv in den drei variierten Darstellungen zunehmend in Unschärfe auflöst und die Frau sukzessive entrückt wird. Ähnlich wie sich eine Kamera wegzoomt, wird dem Betrachter der Blick entzogen. Die differierenden Schärfegrade in den „letzten Bildern eines reißenden Films“ (Thorn-Prikker 1989b: 63) reflektieren die Vergänglichkeit und den Verlauf des Lebens hin zum Tod. Während Meinhof als Lebende auf dem *Jugendbildnis* kaum verwischt ist, löst sie sich in *Tote* graduell in Unkenntlichkeit auf. Es wird in der Fachliteratur angenommen, dass die Auflösung in Richters Porträtkomposition das simultane Verblassen von Leben und Erinnerung andeutet (Storr 2002: 75) und dass der Künstler vermutlich den Weg vom Leben zum Tod durch das unterschiedlich erkennbare Strangulationsmal am Hals habe verdeutlichen wollen (Hemken 1998: 172). Torsen H. Wallraff weist auf einen weiteren Aspekt das Triptychon betreffend hin: „Waren die Innenseiten mittelalterlicher Triptychen nur an Feiertagen dem Betrachter sichtbar, werden Richters Totenbilder täglich dem Betrachter näher gebracht. Richter verweigert uns so nicht nur jeden Versuch einer historischen Distanzgewinnung, sondern er macht sogar das physische Sich-Entziehen unmöglich. Damit erreicht er mit dem Medium der Malerei etwas höchst Seltenes“ (Wallraff 1989: 82).

Die beiden Bilder **Festnahme** (CR-Nr. 674/1–2) thematisieren die Festnahme von Meins, Baader und Raspe am 1. Juni 1972 in Frankfurt am Main. Die Szene (originär Filmstill) zeigt auf beiden Bildern – jeweils leicht unterschiedlich positioniert – vor einem Parkhaus Meins, der sich auf Anweisung der Polizei bis auf die Unterhose entkleiden musste, einen dunklen Panzerwagen im Hintergrund und einige PKWs am vorderen Bildrand. Diese sind jedoch nur auf den Fotovorlagen auszumachen, in Richters Bildern sind sie weitgehend malerisch aufgelöst. „Richter hat das helle Grau der Fassade nach links verstrichen. Die zweite Variante ist

17 Einer Person aus dem chinesischsprachigen Kulturraum oder einem aufmerksamen Betrachter mit sinologischen Grundkenntnissen könnte beim Betrachten des Bildes *Tote* (2) die symbolische Affinität mit dem folgenden chinesischen Piktogramm auffallen: 囚(qiú). Dieses Zeichen bildet symbolisch einen gefangenen Menschen (人) in einem Quadrat ab (口) und findet seine semantische Bedeutung in *Gefangener/Sträfling* (im Modernen Chinesisch auch: 囚犯(qiúfàn)). In der quadratischen Ausführung (62 x 62 cm) tritt Meinhofs Strangulationsmal am Hals deutlich hervor. Ähnlich wie beim *Jugendbildnis* arbeitet der Künstler die schwarze Farbe von außen an das Motiv heran.

etwas dunkler, und die Figur des sich entkleidenden Holger Meins wird deutlich erkennbarer“ (Westheider 2011: 158).

In einer Bildsequenz zeigt die dreiteilige **Gegenüberstellung** (CR-Nr. 671/1–3) Gudrun Ensslin im Dreiviertelprofil bei einer unfreiwilligen Selbstentblößung in Form einer polizeilichen Gegenüberstellung. Diese Bilder, die in Helligkeit und Konturschärfe verschieden ausfallen, gehen auf Fotovorlagen zurück, die nach Ensslins Festnahme am Hamburger Jungfernstieg am 7. Juni 1972 im Gefängnis in Essen aufgenommen wurden¹⁸ (vgl. Westheider 2011: 158). Nach ihrer Festnahme wurde sie zur Identifizierung Zeugen gegenübergestellt. Alle drei Gemälde besitzen ein Quadrat angenähertes Format und sind gleich groß (112 x 102 cm), während die Abgebildete den Bildraum immer stärker ausfüllt. Die drei dargestellten Situationen im zweiten Triptychon des Zyklus wirken beinahe wie eine filmartige Sequenz (vgl. auch Storr 2000: 106). Filmisches Sehen wird hier mit den Möglichkeiten der Malerei imitiert und gleichsam vor Augen geführt. Illusionsgeschichtlich erinnert uns diese Bilderfolge daran, dass die Bildanimation zwecks Bewegungsdarstellung als Ziel in der Kunst durch Bildung grafischer Serien schon seit dem 14. Jahrhundert bekannt ist (vgl. Berns 2000: 7).¹⁹ Das Ergebnis dieser Technik der Bewegungsvisualisierung, die nicht nur gesehen werden wollen, sondern ihren epistemischen Wert der Darstellungen und Funktionen vielmehr dann ausfüllen und ihren Erkenntniswert erst dann freisetzen, erfolgt nur, wenn die vorliegende Bilderfolge zum Objekt von aktiven Vergleichen gemacht wird, vgl. dazu auch Finke (2010: 256f.²⁰): Die Abgebildete bewegt sich fast schemenhaft durch das Bild, wendet sich auf dem zweiten Bild flüchtig,

18 Die Aufnahmen zu dieser Bild-Serie stammen vom Heidelberger Fotografen Franz Ruch, der für das Magazin *Stern* diverse Reproduktionen von Polizeifotos anfertigte.

19 „Die Gesetze des inneren Films wollten bedacht sein, wann immer er durch äußere Bilder manipuliert werden sollte. Die äußeren Bilder mussten in ihrer Elementarstruktur der Struktur des inneren Films angepaßt werden, um auf ihn einwirken zu können; sie mussten ihm kompatibel gemacht werden, um sich in ihn einlassen zu können. Das gilt auch heute noch für den Bildfluß von Kinofilm und Television“ (Berns 2000: 8).

20 Marcel Finke bezieht sich zwar auf fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert, aber seine Erkenntnis kann auf die Dreierfolge Richters übertragen werden: „Der epistemische Wert eines vergleichenden Sehens liegt nachgerade darin, Einsichten in Sachverhalte zu ermöglichen, die sich aus der simplen Ansicht von Einzelheiten allein nicht gewinnen ließen. Es ist schon deshalb potentiell offen, weil es zwar von isolierten und fixierten Einheiten ausgeht, sein eigentlicher Erkenntnisgewinn jedoch aus jenem Wechsel resultiert, der zwischen diesen Einzelheiten stattfindet und im Bild selbst nicht dargestellt ist. Die Evidenz des visuellen Vergleichs setzt zwar am Sichtbaren an, erschöpft sich aber darin nicht. Hierin ist dann auch der Grund dafür zu sehen, dass sich für die statischen Bilder von Bewegung die Wahrnehmungspraxis des vergleichenden Sehens besonders eignete, da sie selbst auf der Beweglichkeit des Blicks beruht. Ein vergleichendes Auge ist stets auch ein wanderndes Auge, welches die Stabilität

lächelnd und kontaktsuchend, dem Betrachter zu und geht gesenkten Hauptes nach rechts aus dem Bild. Vergleicht man die drei Bilder Ensslins mit den drei Bildern der toten Meinhof, so fällt auf, dass die Unschärfe sich bei Ensslin entgegengesetzt entwickelt. Die abgebildete Ensslin wird fortschreitend deutlicher, was auf den Zustand der Lebendigkeit zum Zeitpunkt der Aufnahme verweist, während Meinhof sukzessive entschwindet, und für den Tod steht. „Die Gemälde dieser Sequenz erreichen bei mittlerer Größe eine besondere Monumentalität, in der sie das Bildnis von Ulrike Meinhof, dessen Format kleiner, aber in der Größe des Gesichtes vergleichbar ist, deutlich übertreffen. Das Spiel von Licht und Schatten auf der Gefängniskleidung erinnert an ein altmeisterliches Gewandfaltenstück. In Haar und Kleidung ist wieder die asphaltartig glänzende schwarze Farbe erkennbar“ (Westheider 2011: 159).

In *Gegenüberstellung* wird auch der Betrachter gegenübergestellt, denn er wird mit seinem Hass und seiner Empathie gleichermaßen konfrontiert. „In Verbindung mit der Sequenz von Bildnissen der Gudrun Ensslin, die Richter seinem Zyklus einverleibt, wird deutlich, dass er die Geschichte in Hinsicht auf die widersprüchlichen Gefühle zu aktualisieren sucht, die mit den Ereignissen verbunden sind. Die Offenheit des Blickes der En-face-Darstellung zieht den Betrachter hinein, weil der Blick der jungen Frau Sympathie provoziert. Es stellt sich eine verführerische Vertrautheit ein, die mit dem öffentlichen Anspruch der Gruppe kollidiert. So wird auch die so problematische Debatte um die Sympathisanten der Terrorgruppe aufgerufen, indem ein Angebot zur Identifikation mit der Privatperson suggeriert wird, das die Dargestellte nie intendiert hatte“ (Westheider 2011: 174).

Bei dem Bild **Erhängte** (CR-Nr. 668) handelt es sich nunmehr um ein Einzelbild, da der Künstler das zweite gleich große Pendant nachträglich wieder verworfen und anfänglich weiß (ähnlich wie mit einem Leinentuch einhüllend), später abstrakt überdeckt hat (*Decke*, CR-Nr. 680–3). Bei dem übermalten Gemälde sind am linken und oberen Rand noch die schattenhaften Umrisse der zweiten Fassung von *Erhängte* erkennbar. Bei der erhängten Person handelt es sich um Gudrun Ensslin, die sich mit einem Kabel an ihrem Zellenfenster erhängte. Ihr Körper ist jedoch nur vage zu erkennen, der Boden unter ihren Füßen bleibt für den Sehenden unzugänglich. „Für das Gemälde der erhängten Gudrun Ensslin (...) verwendete Richter kein glänzendes, tiefes Schwarz. Hier verrieb er die Oberfläche besonders stark. Es wirkt, als läge ein Schleier über Figur und Raum. Richter erteilt damit jedem Voyeurismus eine Absage. Nur das Fenster behält als Markierung des Raumes Deutlichkeit. Der Körper der Erhängten erscheint mate-

diskreter Elemente übersteigt und dadurch die Starre des Bildes mit einer neuen, perzeptiven Dynamik investiert“ (Finke 2010: 257).

rieros, die Beine verlieren sich. Etwas Licht fällt auf die Wand unterhalb des Fensters“ (Westheider 2011: 159 f.).

Das Bild **Zelle** (CR-Nr. 670) gleicht im Hinblick auf Formatgröße (200 x 140 cm) exakt dem Bild *Erhängte*; bei beiden Bildern handelt es sich um Hochformate, während die anderen Bilder Querformate oder sich durch ein Quadrat angenähertes Hochformat auszeichnen. Das Zelleninterieur gewährt Einblick in Baaders Gefängniszelle, in der ein gefülltes Bücherregal (die Idee der RAF wird durch Bücher vermittelt) und ein aufgehängtes Kleidungsstück am linken Bildrand auf einer Garderobe hängend zu sehen sind (vermutlich ein schwarzer Mantel). Der schwarze Mantel in der linken Bildhälfte erinnert an einen Erhängten und findet seine symbolische Entsprechung im Motiv *Erhängte*. Anders als beim Bild *Erhängte* verlaufen die Strukturen der Vermalung von oben nach unten. Diese auffällige vertikale Verwischung im Bild erinnert an ein filmisches Bewegungsmoment. Robert Storr (2002: 75) weist noch auf Folgendes hin: „(...) in *Zelle* verstärken die Rillen in der Farbe das Gefühl, von Büchern eingekerkert zu sein – metonymische Symbole ideologischer Verblendung –, und den Eindruck, der Boden sei wie eine Falltür weggeklappt“.

Auf beiden Ausführungen von **Erschossener** (CR-Nr. 669/1–2) ist Andreas Baader auf dem Boden liegend mit ausgestrecktem Arm abgebildet. Der Betrachter muss aufgrund der malerischen Verwischung zwangsläufig zurücktreten und das Objekt aus der Ferne lesen. Er wird – bedingt durch die einzunehmende Entfernung zum Objekt – neben dem respektierenden Sehen sogleich durch das Diptychon mit identischem Motiv zum vergleichenden Sehen aufgefordert. Beide Gemälde differieren in Bezug auf Kontraststärke und Ausschnittswahl, sodass der Erschossene selbst sehr unterschiedlich erscheint. Auf der ersten Ausführung ist die Pistole noch in der Hand abgebildet, nachdem er sich mit einer Pistole das Leben nahm. Die zweite Version ist im Ausschnitt ein wenig enger und die Hand abgeschnitten. Für beide Bilder wurde dieselbe Vorlage und ein gleiches Format gewählt. Der Motivausschnitt wurde jedoch anders bestimmt und seine Darstellung unterschiedlich intensiv vermaut. Als Betrachter erhält man ähnlich – wie bei *Tote* – den Eindruck, als würde sich eine bewegte Kamera dem Motiv nähern, indem sie immer wieder einen neuen Blick auf ihr Motiv sucht. Jeder Bildausschnitt ist anders gewählt, der Darstellungsgegenstand jeweils neu fokussiert. Die nach Aussagen der Behörden im *Plattenspieler* (CR-Nr. 672–2) versteckte Schusswaffe, die auf der Fotovorlage noch in der Blutlache links neben dem Kopf zu erkennen ist, kann auf beiden Gemälden nicht mehr identifiziert werden. „Der Boden, auf dem der Körper liegt, ist hier wolkiger, als schwebte die Figur über einer hellen Zone. Die weißen, einen Paravent andeutenden Dreiecksformen über dem Kopf werden abgeschnitten und nicht mehr so einschneidend weiß gezeigt. Das Gesicht ist heller und stärker aufgelöst“ (Westheider 2011: 159).

Bei der letzten Werkeinheit in der Ereigniskette der Bildthemen handelt es sich um das ebenso gewaltige wie gewaltvolle Panorama **Beerdigung** (CR-Nr. 673), das mit den Maßen von 200 x 320 cm das größte Format innerhalb des Zyklus aufweist – die mehrfach gesteigerte Übergröße im Vergleich zu gewöhnlichen Fotoformaten monumentalisiert es und weckt von daher schon eine andere Aufmerksamkeit beim Betrachter. Die Bildvorlage entstand am 27. Oktober 1977 anlässlich der Beerdigungszeremonie für Baader, Ensslin und Raspe auf dem Stuttgarter Waldfriedhof (später auch im Film *Deutschland im Herbst*). Die Prozession wurde von mehreren tausend Sympathisanten begleitet – bei keinem anderen Begräbnis in der Bundesrepublik der 1970er wurden die Trauergäste so lückenlos observiert. Richter wählte aus der Fülle der zu diesem Thema existierenden Fotografien, die partiell auf die Angehörigen fokussieren, für das größte Gemälde des Zyklus das Bild mit der größten Distanz aus (vgl. Westheider 2011: 161). Die starke Verwischung erschwert die Lesbarkeit des Gemäldes dergestalt, dass die *Beerdigung* ohne Angabe des Titels als solche nicht erkennbar wäre und das Signifikat sich verflüchtigt, sobald man sich dem Bild zu sehr nähert. Der hohe Unschärfegrad schafft also auch Distanz, indem der Rezipient zwecks Scharfstellung des Sujets automatisch zurücktreten muss, will er nicht nur Malerei sehen, sondern auch versuchen, das Gemalte identifizieren zu wollen; bei größer werdender Distanz fügen sich die Schemen wieder zu einem Bildgefüge zusammen.²¹ „Aus der Masse treten einzelne Figuren auf seinem Gemälde nur rechts erkennbar hervor. Die Verwischungen, die die Menschenmenge noch diffuser machen, legte Richter in breiten horizontalen Zügen an. Bäume und Menschen blieben als amorphe Strukturen zurück“ (Westheider 2011: 161). Die horizontale Verwischung evoziert auch hier Assoziationen an filmische Bewegungsmomente. Der *Spiegel*-Redakteur Jürgen Hohmeyer (1989: 9) weist in seinem Pressebericht im Hinblick auf die malerisch imitierte Unschärfe auf folgendem Umstand hin: „Bei ‚Beerdigung‘ könnte diese Unschärfe eine zweckdienliche Vermummung der Trauergäste sein. Angesichts der Toten aber offenbart sie sich unverkennbar als wohltätige, zugleich pietätvoll-diskrete Verschleierung des Blicks, eine Synthese von Kunst und Wahrheit in heikler Balance. Das Motiv wird gezeigt und alsbald entrückt.“ Die drei Särge²² sind durch die starke Verwischung nur sehr vage als helle längliche Formen im Mittelgrund der Darstellung zu identifizieren. Es scheint so, als würden die Särge beim gemalten Trauerzug auf einer Menschen-

21 Dieses Gemälde erfordert einen distanzierten *seitlichen* Standpunkt zum Bild, von dem aus die horizontale Verwischungen durch die verzerrte Perspektive ausgeglichen wird. Die einzunehmende Entfernung zum Gegenstand erinnert an die „absolute Distanz“, die Jean-Paul Sartre für Alberto Giacometti's Plastiken beschrieben hat.

22 Bereits 1962 griff Richter die Thematik auf und malte uniformierte *Sargträger* (CR-Nr. 5).

welle schwimmen (Storr 2002: 75).²³ Auch wenn das Blow-up des Totenkonvoi den Betrachter zur größeren Gegenstandsnähe und damit zu einer neuen Begegnung mit dem Bild zwingt, verweigern die verunklarten Konturen des Bildgegenstands eine klare Aussage.

„Unschärfer als alle anderen ist es zugleich rätselhaft klar. Ein oszillierendes Bild, ein Balanceakt. Es erinnert an die malerische Dynamik der Werke Jackson Pollocks, denen jede ästhetische Harmlosigkeit fehlt. Ein Bild der Bewegung. Ein im Stillstand gemalter endloser Trauerzug. Es ist auch ein ganz und gar kaltes Bild. Ein Winterbild, dessen Grau an die Farbe von Wehrmachtsuniformen denken lässt. Diese Beerdigungsszene ist auch ein Kriegsbild. Russlandfeldzug – und doch nur die Schlussszene eines unmöglichen Guerillakriegs, der ein Jahrzehnt BRD-Geschichte schrecklich verformt hat“ (Thorn-Prikker 1989 a: 21).

Aus der hier vorgelegten Übersicht wird deutlich, dass der Werktitel sich auf das Datum bezieht, an dem sämtliche Handlungsstränge zusammengeführt werden. Die Motive beschränken sich weder auf diesen konkreten Tag, noch auf die Wiedergabe der Ereignisse, wodurch der Augenblick multipliziert wird. Die kontextuellen Zusammenhänge und engen Verpflechtungen der 15 Bilder im Zyklus sind ernorm vielfältig, komplex und partiell auf vertrackte Weise angelegt. In den Oktober-Bildern hat der Künstler gezielt Zusammenhänge zwischen den einzelnen Motiven mit Hilfe der Formate, der Wiederholung der Motive, dem Schärfe-grad und der Anordnung im Catalogue Raisonné intendiert.

Formale und inhaltliche Verbindungen geben Aufschluss darüber, dass Richter die Bilder und ihre Motive miteinander verwob:²⁴

- Lebende und Tote und deren Entsprechungen in jeweils vier Bildern: Meinhof 1 x lebend, 3 x tot; Meins/Baader 2 x lebend, Baader 2 x tot; Ensslin 3 x lebend, 1 x tot. Nur die Toten wurden von Richter mehrmals gemalt.²⁵
- Symbolik von Gegenständen und Personenzuordnung: Baaders Plattenspieler=Meinhof (Anhaltspunkte: Nummerierung im Werkverzeichnis; formale

23 Storr weist auf ein weiteres Detail hin: „Am oberen Rand des Gemäldes versieht Richter einen Baum mit einem schwach zu erkennenden Querbalken: ein diskretes Kruzifix, das in der fotografischen Vorlage nicht existiert“ (Storr 2002: 75).

24 Ähnlich wie bei den im Umlauf gebrachten RAF-Kassiber muss auch der Rezipient sich auf Spurensuche begeben.

25 „Mit seinen Bildern nach Fotos untersucht Gerhard Richter nicht eine Malweise, indem er sie für verschiedene Themen anwendet. (...) Richter arbeitet nicht didaktisch, indem er eine Malweise für verschiedene Themen benutzt oder ein Thema in verschiedenen Malweisen zeigt. Vielmehr lässt er es geschehen, daß eine Malweise ihren Sinn mit einem neuen Thema ändert, so daß ebendieses Thema durch ebendiese Malweise angemessen gesehen werden kann“ (Janhsen 1989: 74).

Analogien); Baaders Mantel=Ensslin (Anhaltspunkte: identische Formatgröße; Hochformat)

Richters Bilder werden zum Sinnbild unserer persönlichen Art der Wirklichkeitserfahrung, die immer fragmentarisch bleibt, subjektiv gebunden ist und bei der von außen dringenden Informationsfülle stets von einer varierenden graduellen Unschärfe begleitet und geprägt sein muss.

3 Schluss

Es existieren nur wenige Werke der Gegenwartskunst, die in Deutschland so viel öffentliche gespaltene Resonanz erfahren haben wie Gerhard Richters Gemäldezyklus *18. Oktober 1977*. Ihm ist es in diesem Zyklus gelungen, ein Stück bundesrepublikanische Zeitgeschichte einzufrieren, Geschichtsschreibung und Erinnerung in ihrer Kontingenz piktorial erfahrbar zu machen; finstere kollektive Erinnerungen an ein dunkles Kapitel bundesrepublikanischer Geschichte, das einen wichtigen Platz in der bundesdeutschen Geschichte einnimmt und die Entwicklung der Republik nachhaltig beeinflusste. Dies ist umso bemerkenswerter, bedenkt man, dass Ereignisse der Zeitgeschichte in der Bildenden Kunst seit dem 20. Jahrhundert nunmehr sporadisch dargestellt werden (vgl. Fleckner 2014: 23).

Die Sprengkraft des emotional und inhaltlich aufgeladenen Themas erhitze die Gemüter, hatten diese doch in spezifischer Weise die Führungsspitze der RAF und Ereignisse aus der Frühzeit des Linksterrorismus in der Bundesrepublik bis zum Tode der im Hochsicherheitsgefängnis Stuttgart-Stammheim inhaftierten Terroristen im Jahr 1977 zum Thema. 40 Jahre nach dem Deutschen Herbst wird deutlich, dass das Kapitel RAF noch lange nicht abgeschlossen ist. Richter versucht mit seinem Zyklus dazu beizutragen, die damaligen traumatischen Ereignisse nicht zu verewigen, sondern vielmehr zu vergegenwärtigen: Reminiszenzen an unsere Geschichte, an deutschen Terrorismus auf beiden Seiten. Die Arbeit mit Richters Bildwerk im Allgemeinen, und die Konzentrierung auf diesen speziellen und für DaF-Lernende eher unbekannten Abschnitt der deutschen Nahgeschichte im Besonderen laden zur landeskundlichen und fächerübergreifenden Exploration ein.

Literatur

- Ballstaedt, Steffen-Peter (2004): „Kognition und Wahrnehmung in der Informations- und Wissensgesellschaft: Konsequenzen gesellschaftlicher Veränderungen für die Psyche“. In: Kübler, Hans-Dieter; Elling, Elmar (Hrsg.): *Wissensgesellschaft: Neue Medien und ihre Konsequenzen*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung (CD-ROM).
- Berns, Jörg Jochen (2000): *Film vor dem Film: Bewegende und bewegliche Bilder als Mittel der Imaginationssteuerung in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Marburg: Jonas Verlag.
- Butin, Hubertus (1991): *Zu Richters Oktober-Bildern*. Köln: Walther König.
- Charpentier, Marc; Cros, Rotraud; Dupont, Ute; Marcou, Carmen (1993a): *Sprechende Bilder: Deutsch lernen mit Kunstmotiven. Caspar David Friedrich: Kreidefelsen auf Rügen*. München: Klett.
- Charpentier, Marc; Cros, Rotraud; Dupont, Ute; Marcou, Carmen (1993b): *Sprechende Bilder: Deutsch lernen mit Kunstmotiven. George Grosz: Querschnitt 1919/1920*. München: Klett.
- Charpentier, Marc; Cros, Rotraud; Dupont, Ute; Marcou, Carmen; Momenteau, Barbara; Vrignaud, Irene; Wackwitz, Gustav (1988): *Bild als Sprechkanal: Kunstbild*. München: Goethe-Institut (Projekt Didaktik und Methodik für den Unterricht Deutsch als Fremdsprache in Frankreich, 8).
- Danchev, Alex (2011): „Der Künstler und der Terrorist, oder das Malbare und das Unmalbare: Gerhard Richter und die Baader-Meinhof-Gruppe“. In: Elgar, Dietmar (Hrsg.): *Gerhard Richter: Fotografie und Malerei – Malerei als Fotografie*. Köln: Walther König, 51–81 (Schriften des Gerhard Richter Archiv Dresden, 8).
- Elger, Dietmar (2008): *Gerhard Richter, Maler*. Köln: DuMont.
- Elger, Dietmar (2010): „The Gerhard Richter Archive Dresden and Gerhard Richter’s Catalogue Raisonné“. In: Mehring, Christine; Nugent, Jeanne Anne; Seydl, Jon L. (Hrsg.): *Gerhard Richter: Early Work, 1951–1972*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 145–149.
- Finke, Marcel (2010): „Bild, Differenz und (Un-)Vergleichbarkeit: Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert“. In: Bader, Lena; Gaier, Martin; Wolf, Falk (Hrsg.): *Vergleichendes Sehen*. München: Wilhelm Fink Verlag, 237–257.
- Fleckner, Uwe (2014): „Die Ideologie des Augenblicks: Ereignisbilder als Zeugen und Protagonisten der Geschichte“. In: Fleckner, Uwe (Hg.), *Bilder machen Geschichte. Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Bad Langensalza: Akademie Verlag, 11–28.
- Gelshorn, Julia (2007): „Geschichtsrezeption und Rezeptionsgeschichte. Zur Zeitgenossenschaft Gerhard Richters“. In: Elger, Dietmar & Müller, Jürgen (Hrsg.), *Sechs Vorträge über Gerhard Richter. Februar 2007, Residenzschloss Dresden*. Köln: Walther König, 71–95.
- Gelshorn, Julia (2012): *Aneignung und Wiederholung: Bilddiskurse im Werk von Gerhard Richter und Sigmar Polke*. München: Wilhelm Fink.
- Gelshorn, Julia (2014): „Das unauslöschliche Gedächtnis der Bilder: Gerhard Richters Zyklus ‚18. Oktober 1977‘“. In: Fleckner, Uwe (Hrsg.): *Bilder machen Geschichte: Historische Ereignisse im Gedächtnis der Kunst*. Bad Langensalza: Akademie Verlag, 399–415.
- Harms, Michael (2005): “TV is quite a big part of my life”: Konsequenzen aus der Dominanz von *Bildlichkeit im Lerneralltag für den Fremdsprachenunterricht in Großbritannien*. Regensburg: FaDaF.
- Hemken, Kai-Uwe (1998): *Gerhard Richter – 18. Oktober 1977*. Frankfurt am Main: Insel.

- Hentschel, Martin (1989): „Gerhard Richter: 18. Oktober 1977. Museum Haus Esters, Krefeld – Portikus, Frankfurt am Main“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.): *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 60–61.
- Hentschel, Martin (1999): *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977: Das verwischte Bild der Geschichte*. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Hohmeyer, Jürgen (1989): „Das Ende der RAF, gnädig weggemalt“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.): *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 7–9.
- Janhsen, Angeli (1989), „Gerhard Richter – „18. Oktober 1977““. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hg.), *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 73–74.
- Jenni-Preihs, Monika (2013): *Gerhard Richter und die Geschichte Deutschlands*. Wien: LIT.
- Lay, Tristan (2014), „Kunstbilder im DaF-/DaZ-Unterricht: Die Porträts des Malers Gerhard Richter und seiner Kinder Betty, Ella und Moritz“. In: Bernstein, Nils; Lerchner, Charlotte (Hrsg.): *Ästhetisches Lernen im DaF-/DaZ-Unterricht. Literatur – Theater – Bildende Kunst – Musik – Film*. Göttingen: Universitätsverlag, 279–294.
- Lay, Tristan; Gertz, Armin; Then, Marion (2015): *Bamberg – Kaleidoskop einer fränkischen Stadt*. 2. Aufl. Bamberg: Selbstverlag.
- Lay, Tristan (in Vorbereitung): *Verwischte Bilder bundesrepublikanischer Geschichte: Theorie und Didaktisierung von Gerhard Richters Gemäldezyklus 18. Oktober 1977 im Unterricht Deutsch als Fremdsprache*.
- Magnani, Gregorio (1989): „Gerhard Richter: For me it is absolutely necessary that the Baader-Meinhof is a subject for art“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.), *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 67–69.
- Magnani, Gregorio (1989): „Gerhard Richter: Für mich ist es absolut notwendig, daß Baader-Meinhof ein Thema für die Kunst ist“. In: *Flash Art* 146, 97.
- Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.) (1989): *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König.
- Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main (Hrsg.) (1991): *Gerhard Richter: 18. Oktober 1977*. 2. Auflage. Köln: Walther König.
- Obrist, Hans-Ulrich (Hrsg.) (1993): *Gerhard Richter: Text. Schriften und Interviews*. Frankfurt am Main: Insel.
- Perlmann-Balme, Michaela; Schwalb, Susanne; Weers, Dörte (2011): *em neu 2008 Abschlusskurs. Deutsch als Fremdsprache für die Mittelstufe*. Ismaning: Hueber.
- Richter, Gerhard: *Homepage*. Online: <https://www.gerhard-richter.com/> (24.10.2017).
- Richter, Gerhard: *Atlas*. Online: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/atlas-17677/?p=1> (24.10.2017).
- Richter, Gerhard: *18. Oktober 1977*. Online: <https://www.gerhard-richter.com/de/art/paintings-photo-paintings/baader-meinhof-56> (24.10.2017).
- Schoppe, Andreas (2015): *Bildzugänge: Methodische Impulse für den Unterricht*. 3. Auflage. Klett, Kallmeyer: Seelze.
- Simonis, Annette (2012): „Einleitung – Bilder, Medien, Schriftkultur. Das Zusammenspiel zwischen Medien und ihre Wechselwirkungen mit soziokulturellen Kontexten als Triebfedern von ästhetischen und kulturgeschichtlichen Transformationsprozessen“. In: Simonis, Annette; Schröder, Berenike (Hrsg.), *Medien, Bilder, Schriftkultur: Mediale Transformationen und kulturelle Kontexte*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 7–20.
- Storr, Robert (2000): *Gerhard Richter October 18, 1977*. New York: Museum of Modern Art.

- Storr, Robert (2002): *Gerhard Richter – Malerei*. New York, Ostfildern-Ruit: MoMA, Hatje Cantz.
- Sturm, Dietrich (1991): „Das Bild im Deutschunterricht“. In: *Fremdsprache Deutsch* 10, 4–11.
- Thorn-Prikker, Jan (1989): „Gerhard Richter / Jan Thorn-Prikker: Gespräch über den Zyklus „18. Oktober 1977““. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.), *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 23–32.
- Thorn-Prikker, Jan (1989a): „Gerhard Richter. 18. Oktober 1977“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.): *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 20–22.
- Thorn-Prikker, Jan (1989b): „Stammheim im Bild. Gerhard Richters Zyklus über ein Totenhaus“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.), *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 63–64.
- Wallraff, Torsen H. (1989): „Gerhard Richter“. In: Museum für Moderne Kunst und Portikus (Hrsg.), *Presseberichte zu Gerhard Richter „18. Oktober 1977“*. Köln: Walther König, 82.
- Westheider, Ortrud (2011): „Eine Idee, die bis zum Tod geht. Der Zyklus 18. Oktober 1977“. In: Westheider, Ortrud; Philipp, Michael (Hrsg.), 154–177.
- Westheider, Ortrud; Philipp, Michael (Hrsg.) (2011): *Gerhard Richter: Bilder einer Epoche*. München: Hirmer.
- Wicke, Rainer E.; Rottmann, Karin (2013): *Musik und Kunst im Deutsch-als-Fremdsprache-Unterricht*. Berlin: Cornelsen.
- Zweite, Armin (1999): „Gerhard Richter’s „Album of Photographs, Collages, and Sketches““. In: Buchloh, Benjamin H.D.; Chevrier, Jean-François; Zweite, Armin; Rochlitz, Rainer: *Photography and Painting in the Work of Gerhard Richter. Four Essays on Atlas*. Llibres de Recerca, 61–101.

Biographische Angaben

Tristan Lay

Dr. Tristan Lay lehrt und forscht in den Bereichen Deutsch als Fremdsprache und Applied Linguistics am Department of Germanic Studies der University of Sydney.