

Trinity College

Trinity College Digital Repository

Senior Theses and Projects

Student Scholarship

Spring 2019

Gewalt und Gedächtnis: Gerhard Richters 18. Oktober 1977 und die westdeutschen Massenmedien

Matthew McDevitt
mmcdevit@trincoll.edu

Follow this and additional works at: <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses>



Part of the [Contemporary Art Commons](#), [European History Commons](#), [Fine Arts Commons](#), [German Linguistics Commons](#), [German Literature Commons](#), [Modern Art and Architecture Commons](#), [Other German Language and Literature Commons](#), and the [Theory and Criticism Commons](#)

Recommended Citation

McDevitt, Matthew, "Gewalt und Gedächtnis: Gerhard Richters 18. Oktober 1977 und die westdeutschen Massenmedien". Senior Theses, Trinity College, Hartford, CT 2019.

Trinity College Digital Repository, <https://digitalrepository.trincoll.edu/theses/759>

Gewalt und Gedächtnis: Gerhard Richters *18. Oktober*
1977 und die westdeutschen Massenmedien



Eine Diplomarbeit von
Matthew P. McDevitt
Zur Germanistikfakultät in Erfüllung von den
Anforderungen an Auszeichnungen in Germanistik
Berater: Professor Jason Doerre

Trinity College
Hartford, Connecticut

Frühling 2019

Im Februar 1988, fast elf Jahre nach dem gewaltsamen Ende des Deutschen Herbstes und den scheinbaren Selbstmorden von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe am 18. Oktober 1977 im Stammheimer Gefängnis, begann Gerhard Richter mit der Arbeit an der Gemäldeserie über die Rote Armee Fraktion (RAF), die *18. Oktober 1977* werden sollte. An diesem Tag beendete ein unerwarteter und einseitiger Waffenstillstand den bewaffneten Kampf der RAF gegen den scheinbaren Faschismus und vergnüglichen Materialismus der Bundesrepublik Deutschland. Die Büchse der Pandora, die in 1970 mit dem Ausbruch von Andreas Baader geöffnet worden war, wurde mit der Befreiung der Lufthansa 181, dem Tod des ideologischen Kerns der RAF in Stammheim und der vergeltenden Hinrichtung des Industriellen Hanns-Martin Schleyer durch die Terrorgruppe gewaltsam geschlossen. Die Vormachtstellung des Staates wurde nach dem deutschen Herbst bekräftigt; wo Splittergruppen, die die Zugehörigkeit zur RAF beanspruchten, einen symbolischen, zahnlosen Kampf gegen die herrschende Ordnung fortsetzten, setzte sich der Staat durch. In der Republik war die Ordnung wiederhergestellt worden, aber die Wunden der Vergangenheit waren nicht verheilt, und der Schmerz der Geschichte hatte sich in die langweilige Taubheit unverarbeiteter Gefühle verwandelt. Gebäude trugen noch immer die Narben der Gewalt. Die Lieben der Terroristen und ihrer Opfer gingen noch immer durch die Straßen deutscher Städte. Die Erinnerung an die RAF war lebendig, aber weitgehend unterdrückt.

18. Oktober 1977 ist ein Zyklus von fünfzehn Bildern, die Schlüsselpersonen und Ereignisse im Zusammenhang mit der RAF darstellen und ihren siebenjährigen gewalttätigen Kampf zu einer einzigen ästhetischen Erfahrung zusammenfassen. Jedes der Gemälde basiert sich auf einem gefundenen Bild, das der Künstler aus Medienarchiven bezieht; viele davon wurden in westdeutschen Zeitschriften und Zeitungen veröffentlicht, da die Medien die

Herrschaft des Terrors der RAF und ihre Nachhallzeit leidenschaftlich mitgenommen haben. Richter belebte sein frühes Grisaille-Fotomalkonzept wieder, das seit 48 Porträts im Jahr 1972 sechzehn Jahre lang ungenutzt blieb, um das Phänomen Baader-Meinhof aufzunehmen. Die Gemälde, aus denen sich *18. Oktober 1977* wird, im malerischen Sfumato mit dem Richter die fotografischen Fundamente seiner Leinwände verdunkelt und die RAF-Geschichte in Form von Originalbildern unter dem dichten Rauch der Farbe begraben. Richters Aneignung und Verdunkelung gefundener Fotografien, die das RAF-Phänomen detailliert beschreiben, trennt diese Bilder von ihren fetischistischen und ideologischen Anwendungen in den westdeutschen Massenmedien und hinterfragt die Wahrhaftigkeit und Objektivität der Fotografie in Bezug auf den politischen Einsatz dieser Bilder während und nach dem bewaffneten Kampf der RAF. Richters Rekontextualisierung von RAF-Fotos trennt dieses schmerzhaftes Kapitel der jüngeren deutschen Geschichte von der Ideologie und Sensationslust, die die Berichterstattung dominierten, und ermöglicht es den Zuschauern, sich mit der Erinnerung an die RAF nicht von einer vorgegebenen ideologischen Position, sondern von einem Ort der intellektuellen Distanz auseinanderzusetzen.

Richter begann mit der Arbeit am *18. Oktober 1977* im Februar 1988 und beendete den Zyklus im November desselben Jahres. Von den fünfzehn Leinwänden sind die meisten bescheiden in der Größe und alle in einem dichten Schleier gegossen, übertriebener als der Künstler, der in seinen Fotomalereien der 1960er Jahre, dem konzeptuellen Vorläufer von *18. Oktober 1977*, verwendet wurde. Die Oberflächen der Oktobergemälde sind malerischer als Richters frühere fotobasierte Leinwände und neigen nicht dazu, die Paletten der teilweise farbigen Originalbilder nachzubilden. Richter entschied sich, nicht von den Originalbildern zu arbeiten, wie sie in den Medien erschienen, sondern von kontrastreichen, schwarz-weißen

Fotokopien dieser Fotos, die die Mitteltöne der Originale eliminierten.¹ Die fünfzehn Gemälde haben keine feste visuelle Ordnung; über den Zeitraum von 1970 bis 1977 hinweg negiert der Oktoberzyklus die reale Zeitlinie der Ereignisse des bewaffneten Kampfes der RAF und des deutschen Herbstes. Chronologisch ist das früheste Gemälde des Zyklus *Jugendbildnis*, ein junges Porträt von Ulrike Meinhof. Obwohl Meinhof nicht älter als ein Mädchen auf Richters Leinwand scheint, wurde das Originalfoto 1970 aufgenommen, um den Journalistenfilm *Bambule* zu promoten. Das Gemälde, das das jüngste Ereignis darstellt, ist *Beerdigung*, die auch die größte der fünfzehn Leinwände ist, basierend auf einer Nachricht, die noch bei der gemeinsamen Bestattung von Baader, Ensslin und Raspe am 27. Oktober 1977 auf dem Stuttgarter Friedhof Dornhaldenfriedhof aufgenommen wurde. Von den dazwischen liegenden Gemälden zeigen *Festnahme 1* und *2* in chronologischer Reihenfolge die 1972 erfolgten Verhaftungen von Baader, Meins und Raspe in Frankfurt, basierend auf Stills aus der Live-Übertragung der Veranstaltung. *Gegenüberstellung 1, 2* und *3* porträtieren Ensslin, als sie in eine Polizeiaufstellung gelaufen ist, wahrscheinlich auch aus dem Jahr 1972. Ihr Foto wurde mit einer versteckten Kamera aufgenommen, als sie sich weigerte, fotografiert zu werden. Die *Tote 1, 2* und *3* sind an forensische Fotos von Meinhof angelehnt, die nach ihrem Selbstmord von 1976 reduziert wurden. Die übrigen Leinwände zeigen die Ereignisse der "Todesnacht" am 18. Oktober 1977, dem Datum, an dem Richter den gemeinsamen Titel der Werke gewählt hatte. *Erschossener 1* und *2* basieren auf postmortalen Fotos von Baader in seiner Zelle. *Zelle* und *Plattenspieler* sind an Tatortfotos von Baaders Zelle bzw. Plattenspieler angelehnt, mit denen angeblich die Pistole verborgen wurde, mit der Baaders Leben beendet wurde. *Erhängte* zeigt Ensslin an den Gitterstäben ihrer Zelle, wiederum basierend auf einem forensischen Foto vom

¹ Elger, Dietmar. *Gerhard Richter: A Life in Painting* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009): 283

Morgen des 18. Oktober. Die von Richter gemalten Bilder basieren alle auf Fotos von Medien- oder Polizeifotografen; fast alle wurden zwischen Juni 1972 und Oktober 1980 in den Ausgaben des beliebten Wochenmagazins *Der Stern* sowie in unzähligen anderen Publikationen veröffentlicht.²

Das RAF-Phänomen ist ein unverkennbares politisches Thema für einen selbsternannten unpolitischen Künstler wie Richter. Der Künstler hatte sich noch nie zuvor mit einem solchen parteipolitischen oder aktuellen Thema beschäftigt. Richter hatte zuvor historische Fragen der politischen Eindeutigkeit angesprochen und Leinwände wie *Onkel Rudi* und *Herr Heyde* von 1965 (Abbildungen. 1—2) vervollständigt, die sich mit der kollektiven deutschen Schuld für die Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs befassen, aber diese Werke waren durch Jahrzehnte von ihren Subjekten getrennt und unterstützen eine offensichtliche moralische Position. Obwohl elf Jahre seit dem Ende des deutschen Herbstes vergangen waren, war die RAF in Westdeutschland immer noch ein heiß diskutiertes Thema und an vorderster Front des kollektiven Bewusstseins; Splittergruppen führten immer noch Aktionen im Namen des bewaffneten Kampfes durch, und ehemalige Mitglieder der Fraktion veröffentlichten Memoiren, die die antikapitalistischen Ziele der Gruppe gnadenlos untergraben.³ Wie hat Richter also den offensichtlichen politischen Charakter der Oktoberleinwände mit seinem selbst geschenkten Status als unpolitischer Maler in Einklang gebracht? Robert Storr postuliert, dass Richter, von ästhetischen und moralischen Zweifeln am Zustand der Malerei in der überdimensionalen, profitorientierten Kunstwelt der

² Storr, Robert. *Gerhard Richter: October 18, 1977*. (New York: The Museum of Modern Art, 2000): 106-111

³ Die im Namen der RAF durchgeführten Taten wurden bis zur offiziellen Auflösung der Gruppe im April 1998 sporadisch fortgesetzt. Spätere Generationen der Fraktion bombardierten weiterhin US-Militäreinrichtungen in Deutschland und richteten sich an prominente Mitglieder von Regierung und Industrie, wie den 1989 ermordeten Alfred Herrhausen, den Vorsitzenden der Deutschen Bank. Umgekehrt kauften sich Mitglieder der ersten Wellen und ihre Verbündeten in das Medienspektakel um die RAF und ihre Taten ein und veröffentlichten Memoiren wie Bommi Baumann, der eine grobe Nacherzählung seiner Taten anbot, und Astrid Proll, die eine Sammlung von Fotografien veröffentlichte, die das Leben im Untergrund dokumentieren.

1980er Jahre (die zwischen formalistischem neoexpressionistischem und subjektfokussiertem neokonzepualistischem Werk gespalten wurde), der Ideologie gegenüber immer feindselig gesinnt ist, weil der Künstler in zwei bedrückenden Staaten aufgewachsen ist, die jeweils schonungslos Bilder zur Verfolgung totalisierender Ideologien verwendeten, und ambivalent über die immer homologer werdenden künstlerischen und politischen Avantgarden Europas nach den 1970er Jahren, stellte fest, dass „die ineinandergreifenden Widersprüche [der Baader-Meinhof-Gruppe]—insbesondere diejenigen, die aus dem apokalyptischen Absolutismus der RAF hervorgingen— eine Metapher für diejenigen waren, die ihn als Künstler verführten,“ zu einem Zeitpunkt, als er zwischen dem Druck der politisch besessenen Kunstwelt der 1970er und dem der gefräßig kapitalistischen 1980er Jahre gefangen war.⁴ Richters Dilemma bestand darin, „der Malerei eine Bedeutung zu geben, deren Komplexität der Kooption durch ein sensationshungriges Publikum widerstehen könnte, während sie gleichzeitig den Druck abwehrt, die Malerei auf die eine oder andere ihrer dialektischen Komponenten –Form oder Inhalt– zu reduzieren.“⁵ Die RAF erlaubte es Richter, sich mit modernen formalen Innovationen in Form der Auferstehung der historischen kanonischen Gattungen der Malerei einem historisch bedeutsamen Thema zu stellen und dabei die Trends und den Druck der ihn umgebenden Kunstwelt zu ignorieren. Richter erneuerte die figurative Malerei, indem er ein aktuelles und kontroverses Thema mit dem anachronistischen Genre der Historienmalerei behandelte; der Oktoberzyklus ist zugleich ein Experiment der formalistischen Erfindung und eine vernichtende Kritik an dem unnachgiebigen ideologischen Engagement seines Sujets.

In Vorbereitung auf den Oktoberzyklus sammelte Richter eifrig einen großen Bestand an Bildern der RAF aus Medienarchiven, zuerst in Hamburg aus den Sammlungen vom *Spiegel* und

⁴ Ibid. 97-98

⁵ Ibid. 99

später aus diesen vom *Stern*.⁶ Das RAF-Phänomen war in den 1970er und 1980er Jahren das dominante Medienspektakel der Bundesrepublik; die Öffentlichkeit war von der Faszination RAF verzaubert, und Boulevardzeitungen wie *BILD* und renommierte Publikationen wie *Der Spiegel* haben ihren Skandal gleichermaßen freudig verbreitet. Zwischen Terrorismus und Medien besteht eine symbiotische Beziehung: Der Terrorismus versorgt die Presse mit Skandal und Schock, er verschafft Schlagzeilen; die Medien wiederum stärken durch ihre Berichterstattung das mythische Bild von terroristischen Gruppen und treiben versehentlich die Agenda der Gruppen von Angst und Isolation voran. In ihrer Analyse der deutschen Kulturbesessenheit von der RAF verfolgt Maria Stehle die sich verändernden medialen Darstellungen der RAF vor und nach dem gewalttätigen Crescendo des deutschen Herbstes.

Die Allgegenwart der RAF in den Medien begann mit dem Ausbruch von Baader in 1970. Die Pressedarstellungen der Terroristen wurden durch redaktionelle Ausrichtung, aktuelle Ereignisse und nationalen Konsens bestimmt. Frühe Bilder der aufkommenden RAF zeigen die Terroristen als revolutionäre Globetrotter, die schwer fassbare Bewegungen über nationale Grenzen hinweg und den Nervenkitzel des Lebens unter Tage genossen. Fotos von sonnenbadenden Guerillas in Jordanien verliehen dem bewaffneten Kampf der Terroristen einen Hauch von üppiger Exotik. Die idealistische Illusion der Bonny- und Clyde-ähnlichen Terroristen wurde jedoch nach ihrer Verhaftung durch die Berichterstattung über die Grausamkeit ihrer Gefangenschaft verändert. Das Medienbild der Gruppe wurde durch Ereignisse wie den Tod von Holger Meins verändert, dessen makabreres Sterbebettfoto in der

⁶ Elger. *Gerhard Richter: A Life in Painting*: 300

Presse kursierte und die Mitglieder der RAF als „selbstverhungernde politische Gefangene, die vom deutschen Staat gefoltert und misshandelt wurden,“ darstellte.⁷

Als der Terror außerhalb von Stammheim mit der 1975 Entführung des Berliner Bürgermeisterkandidaten Peter Lorenz und dem RAF-Überfall auf die Deutsche Botschaft in Stockholm eskalierte, schwang das Pendel der öffentlichen Meinung in die andere Richtung; die Westdeutschen fühlten sich vom linken Extremismus bedroht und sprachen sich zunehmend für einen härteren Staat aus, der in der Lage ist, terroristische Bedrohungen abzuwehren. Nach diesen Ereignissen veröffentlichte *Der Spiegel* Statistiken, aus denen hervorgeht, dass mehr Westdeutsche einen starken Staat unterstützten, auch auf Kosten ihrer eigenen Rechte.⁸ Nach dem Selbstmord von Ulrike Meinhof in Stammheim wurde jedoch hinter der RAF die öffentliche Unterstützung mobilisiert, da sich die Bürger wieder einmal gegen die skrupellose Behandlung der Guerillas durch den Staat richteten.

Das Verhältnis zwischen den Terroristen und dem reaktiven Staat wurde immer ambivalenter; die schamlosen Tageslichtmorde von Bundesanwalt Siegfried Buback und Dresdner-Bank-Chef Jürgen Ponto 1977 zeigten den Westdeutschen, dass sich die RAF-Strategie vom symbolischen bewaffneten Widerstand gegen den Staat zu gezielten Angriffen gegen Mitglieder der politischen und wirtschaftlichen Elite verlagert hatte. Die Forderungen nach einer härteren Regierung wurden mit der Sorge um den Zerfall der Demokratie beantwortet.

Der gewalttätige Streit um den Deutschen Herbst erschütterte die Bundesrepublik und machte deutlich, dass weder die RAF noch die Bundesregierung bereit waren, den Forderungen des anderen nachzukommen. Stehle argumentiert über Stuart Hall, dass die Ereignisse des

⁷ Stehle, Maria. "The Whole World Is in Uproar: Discourses of Fear, Instability, and Global Change in West German Media, 1977-1980" in *German Politics & Society*, Vol. 25, No. 3 (Autumn 2007): 31

⁸ Ibid. 31

Deutschen Herbstes einen „moralischen Panikzyklus“ in den Medien ausgelöst haben, in dem die Presse oszillierende Ängste sowohl vor dem Terrorismus als auch vor der Reaktion der Regierung auf den Terrorismus propagierte, die dann zusammenfielen und sich überschneiden, was Wolfgang Kraushaar, einer der führenden Wissenschaftler der 68er Bewegung und RAF, als „neurotische Reaktion“ bezeichnete.⁹

Die Berichterstattung nach dem 18. Oktober 1977 war ambivalent über die Erfolge der Bundesrepublik und ironisch darüber, wer der eigentliche Sieger war. Unmittelbar nach dem 18. Oktober zitierte *Der Spiegel* ironisch einen Artikel des Wall Street Journal, der die Deutschen für ihre „starke und menschliche“ Antwort lobte. Die trockene Berichterstattung *Des Spiegels* macht es schwierig zu sagen, wer verarscht wird: die deutsche Regierung für ihren einzigartigen Sieg in den Jahren des Terrors; die ausländische Presse für die plötzliche Erklärung der moralischen Erlösung Deutschlands nach den Gräueltaten des Dritten Reiches; oder die deutsche Öffentlichkeit für den Glauben, dass der nachweislich schlecht ausgestattete Staat in der Lage sei, sie vor terroristischen Bedrohungen zu schützen. Die Besorgnis über die wiedergewonnene Macht der Polizei angesichts der Verwirrung der RAF-Situation veranlasste die *Süddeutsche Zeitung* zu der Sorge, dass weitere terroristische Aktionen den Staat, der den Schmuggel von Waffen nach Stammheim erlaubt hatte, zwingen würden, seine Antiterror-Kampagne zu eskalieren und die Rechte seiner Bürger weiter einzuschränken. Die empörende Unfähigkeit der deutschen Strafverfolgungsbehörden war häufig das Ziel der Medien, aber die Presse sät den Skandal um die RAF bis in die 1980er Jahre weiter.¹⁰

Richter hat hunderte von Fotos über die RAF in *Atlas* zusammengestellt, sein selbst organisiertes Quellenmaterial, das seit Anfang der 1960er Jahre in verschiedenen Formen ein

⁹ Ibid. 33-34

¹⁰ Ibid. 34-36

laufendes Projekt ist, und einhundertzwei Bilder umfassen sein Arbeitsalbum für den Oktoberzyklus. Die Bilder im *Atlas* sind diffus, viele von ihnen sind deutlich verschwommen, Fotos von Fotos, die mit erhöhtem Kontrast nachbearbeitet wurden. Obwohl es eine gewisse gegenseitige Befruchtung von Bildern zwischen dem *Atlas* und dem Studioalbum des Künstlers gibt, sind die Inhalte der beiden Kompilationen nicht identisch. Im Gegensatz zu den Bildern im *Atlas* sind die Fotos des Studioalbums schärfer im Fokus, Schwarz-Weiß-Kopien der Fotos, die der Künstler im *Spiegel* und *Stern* gefunden hat. Richter wollte ursprünglich eine umfassende Studie über die RAF von ihren Anfängen bis zu ihrem Untergang durchführen und dabei die Terroristen, ihre Opfer und die sie untersuchenden Strafverfolgungsbehörden hervorheben, doch schließlich verengte er seinen Fokus auf die Hauptfiguren und Großereignisse bis zur sogenannten "Todesnacht" in Stammheim.¹¹ Die von Richter gemalten Bilder zeigen Mitglieder der RAF in Isolation oder sind materielle Spuren ihres Lebens in Stammheim - eine Zelle, die von einem Bücherschrank dominiert wird, ein Plattenspieler und später drei Särgen. Richters Leinwände sind keine malerischen Berichte über die Geschichte, sondern individuelle Auseinandersetzungen mit ihr. Und in jedem dieser Bilder ist der Tod gegenwärtig.

Um sich Richters Oktoberbildern zu nähern, ist es am besten, mit den eigenen Bemerkungen des Künstlers zu beginnen. In Vorbereitung auf das Debüt des Zyklus im von Mies van der Rohe entworfenen Museum Haus Esters in Krefeld, fasste Richter seine Arbeit prägnant zusammen:

Was habe ich gemalt? Dreimal schoss Baader. Dreimal Ensslin gehängt. Dreimal der Kopf des toten Meinhofs, nachdem sie sie niedergeschnitten hatten. Sobald die toten Meins. Dreimal Ensslin, neutral (fast wie Popstars). Dann eine große, unspezifische

¹¹ Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 101

Bestattung - eine Zelle, die von einem Bücherschrank dominiert wird - ein stiller, grauer Plattenspieler - ein jugendliches Porträt von Meinhof, bürgerlich sentimental -, zweimal die Verhaftung von Meins, die gezwungen war, sich der geballten Macht des Staates zu ergeben. Alle Bilder sind stumpf, grau, meist sehr unscharf, diffus. Ihre Anwesenheit ist das Entsetzen der schwer zu tragenden Weigerung, zu antworten, zu erklären, eine Meinung zu äußern. Ich bin mir nicht so sicher, ob die Bilder etwas fragen: Sie provozieren Widersprüche durch ihre Hoffnungslosigkeit und Trostlosigkeit, ihren Mangel an Parteilichkeit. Seitdem ich denken kann, weiß ich, dass jede Regel und jede Meinung - soweit sie entweder ideologisch motiviert ist - falsch, ein Hindernis, eine Bedrohung oder ein Verbrechen ist.¹²

Was an Richters vorbereitenden Kommentaren zunächst auffällt, sind die Erwähnungen von Leinwänden, die nicht in den abgeschlossenen Zyklus aufgenommen wurden. Von der dreimal gehängten Ensslin schaffte nur einer den letzten Schnitt; ebenso wurden nur zwei der drei Bilder vom geschossenen Baader aufgenommen. Das Gemälde von des toten Meins wurde ganz weggelassen. Diese Komposition dient jedoch als Grundlage für Richters *Abstraktes Bild (H.M.)* von 1988 (Abb. 3), Stücke von Meins, die unter dem chaotischen Wirbel der Abstraktion unterdrückt werden. Eines der beiden weggeworfenen Gemälde von Ensslin erstrahlt zudem in *Decke*, ebenfalls aus dem Jahr 1988 (Abb. 4). Richters Entstellung der Verweise auf diese Bilder ist an sich schon ein Beitrag zur Gesamtbedeutung des Oktoberzyklus, indem sie neue Wege finden, diese Bilder sichtbar oder unsichtbar zu machen, ein Konzept, das für Richters Werk als Künstler zentral ist. Robert Storr vergleicht Richters selektive Aufnahme und Auslassung von RAF-Bildern mit der selektiven Bearbeitung von Filmstills in den Schneideräumen von

¹² Ibid. 95

Filmstudios. Während diese Bilder „an sich schon von großem Interesse oder Schönheit sein können“, beeinträchtigen sie „die Integrität des realisierten Ganzen, anstatt es zu verstärken.“¹³

Erschossener 1 und *2*, die Leinwände mit der Darstellung von dem erschossenen Baader, basieren sich auf einem forensischen Foto, das die Polizei am Morgen des 18. Oktober aufgenommen hat (Abb. 5—7). Sie werfen die Leiche der Stadtguerilla in einen unbestimmten Schleier, der reaktiv die grausamen Details des Originalfotos auslöst und von ihrer nackten Brutalität zurückschreckt. Baader liegt direkt auf der Leinwand, ein undeutliches Möbelstück und eine schwarze Masse, eine Spur vom Blutkreislauf auf dem Quellfoto, sammeln sich um seinen Kopf. Sein Tod ist unheldisch; Richters Gemälde haben kritische Vergleiche mit Davids *Death of Marat* (1793) und Manets *Dead Torreador* (1864) (Abb. 8—9) gezogen, weil sie den Tod des Terroristen unideal behandelt haben. Richter hebt oder vernachlässigt die Details der einzelnen Leinwände unterschiedlich. *Erschossener 1* ist knackiger als sein Gegenstück und so zugeschnitten, dass die Pistole in Baaders Hand, die direkt außerhalb des Rahmens liegt, ausgeschlossen ist. Der Künstler dämpft auch die grausame Blutlache um den Kopf des Terroristen. *Erschossener 2* übertreibt die Neutralisierung des Makabren, indem es das Bild noch näher zuschneidet und das Originalbild weiter in die Tiefe von Richters Dunst taucht und es von dem fetischisierten Schock des Originalfotos befreit.

Erhängte (Abb. 10—11), das einzige der drei Gemälde von „Ensslin gehängt“, ist eine grässliche Vignette der toten Ensslin, als sie an den Gittern ihres Zellenfensters baumelt. Wie bei den *Erschossener* Leinwänden unterdrückt Richter den Schrecken des Originalfotos, indem er dieses Gemälde in eine undeutliche Unschärfe badet, zieht aber den Blick auf Ensslins schlaffen, leblosen Körper, indem er den Vorhang links und den Boden unten zu einem großen schwarzen

¹³ Ibid. 96

Rahmengerät verschmilzt. Ensslin wird durch die Gravitationskraft der schwarzen Masse in den Hohlraum gezogen, während der Betrachter hinter den schrecklichen Vorhang in ihre Zelle schaut.

Tote 1, 2 und 3 (Abb. 12—15) zeigen den „Kopf des toten Meinhofs, nachdem sie sie niedergeschnitten haben“. Die drei *Tote*-Gemälde basieren auf einem einzigen forensischen Foto, das nach Meinhofs Selbstmord 1976 aufgenommen wurde, und denaturalisieren das Originalfoto nach und nach, indem sie seine Details verwischen, um das Bild von seinem grotesken Schrecken zu reinigen. Das postmortale Foto des journalistisch gedrehten Extremisten ist eng beschnitten und direkt; Richter stellt seine Komposition wieder her, zieht sich aber mit jedem Bild weiter in die Ferne und allmählich in die Dunkelheit zurück. *Tote 1*, die größte der drei Leinwände mit 62 x 73 cm, ist auch die unterscheidbarste der Gruppe und stellt einen Großteil der Details des Originalfotos wieder her, insbesondere die schwarze Ligaturmarkierung auf Meinhofs Hals, die von der Schlinge stammt, mit der sie Selbstmord beging, und zwar in auffälligem Schwarz-Weiß-Kontrast. *Tote 2* ist mit 62 x 62 cm etwas kleiner und taucht das Originalbild in einen höheren Grad an *Sfumato* ein. Der schwarze Brand am Hals von Meinhof ist leichter, aber immer noch vorhanden. *Tote 3* ist mit 35 x 40 cm die kleinste der drei Leinwände und zeigt die größte Intensität von Richters malerischem Rauch. Meinhof ist in dieser Iteration am kleinsten und entferntesten; sie und das forensische Detail des Postmortal-Fotos lösen sich beide in den grauen Dunst des Hintergrunds auf. Richter benutzt seine Unschärfe, um die grafischen Details der Fotografie, wie sie im *Stern* veröffentlicht wurde, zu löschen.¹⁴ Die Untergruppe *Tote* kann als Visualisierung eines verblässenden Gedächtnisses interpretiert

¹⁴ Elger. *Gerhard Richter: A Life in Painting*: 284

werden; mit jeder Leinwand wird das Gedächtnis von Meinhof immer kleiner, ferner und diffuser.

Gegenüberstellung 1, 2 und 3 (Abb. 16—21) zeigen Ensslin, als sie kurz nach ihrer Verhaftung 1972 in eine Polizeiaufstellung gebracht wird. Diese Leinwände unterscheiden sich deutlich von denen, die ihnen vorausgehen; Richter bemerkt, dass Ensslin „neutral“ erscheint, als wäre sie ein „Popstar“.¹⁵ Tatsächlich zeigen sie die drei Gemälde der schwäbischen Pastorentochter, als sie den Blick der Kamera erkennt, ihn mit einem Lächeln zurückgibt und wegblickt, so wie eine Berühmtheit die Paparazzi begrüßen würde. Zu diesem Zeitpunkt hatte Ensslin sicherlich ein hohes Maß an Berühmtheit, wenn nicht gar allgemeine Bekanntheit erreicht; die RAF war die faktische Medienbesessenheit der Bundesrepublik und hielt die Nation für einen Großteil eines Jahrzehnts atemlos. Bilder der Gruppe wurden zusammen mit Fotos von Prominenten in den Boulevardzeitungen und Illustrierten des Landes verbreitet. Die Bilder simulieren eine Abfolge von Bewegungen, als wären sie aus einer Wochenschau gespleißt worden. Richter isolierte Ensslin vor dem grauen Hintergrund des Originalfotos und beschneidet die Bilder, in denen Ensslin in ungünstiger voller Länge steht und nur das Gesicht und den Oberkörper der Terroristin darstellt, während sie nach oben schaut, lächelt und wegschaut.

Gegenüberstellung scheint ein seltsamer Titel für diese offenen Boulevardzeitungschnappschüsse zu sein, aber tatsächlich war sich Ensslin der Anwesenheit der versteckten Kamera nicht bewusst und hatte sich geweigert, während der Haft fotografiert zu werden.¹⁶

¹⁵ Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 95

¹⁶ Danchev, Alex. “The Artist and the Terrorist, or the Paintable and the Unpaintable: Gerhard Richter and the Baader-Meinhof Group” in *Alternatives: Global, Political, Local*, Vol. 35, No. 2. (Apr-Jun 2010): 100

Beerdigung (Abb. 22—23) ist die größte Komposition des Oktoberzyklus und zeigt die Gruppenbestattung von Baader, Ensslin und Raspe auf dem Stuttgarter Friedhof Dornhaldenfriedhof am 27. Oktober 1977. Die Beerdigung der Terroristen war nach dem 18. Oktober ein heiß umstrittenes Thema; viele Westdeutsche waren der Meinung, dass sie nicht richtig bestattet werden sollten, geschweige denn neben aufrechten Deutschen. Das Begräbnis der Terroristen durfte nur der Stuttgarter Bürgermeister Manfred Rommel, Sohn des deutschen Taktikers Erwin Rommel, der sich wie die Antigone der Sophokles für die ordnungsgemäße Bestattung der Terroristen einsetzte, damit „irgendwo muss jede Feindschaft enden, und für mich endet sie in diesem Fall beim Tod.“¹⁷ *Beerdigung* basiert auf einer Nachricht von der Beerdigung der Terroristen; die Leinwand ist eine weitgehend unverständliche Masse, die in einem heftigen, vom Wind gepeitschten Fleck gefangen ist. Drei große weiße Schatullen stehen feierlich im Mittelpunkt der Komposition; ihre immense Schwerkraft zieht die umliegende Menge an. Richter glättet die gesammelte Masse und senkt den Horizont, der durch ein undeutliches Baumband gebunden ist. Einer der Bäume fällt jedoch auf - eine einfache vertikale Masse mit horizontalen Zweigen, die an ein Kreuz erinnert. Auf dem Originalfoto existiert kein solches Element; viele Kunsthistoriker gehen davon aus, dass es sich bei dieser Einbeziehung um Richters handelt. *Beerdigung* wurde oft mit Courbets *Burial at Ornans* von 1849-1850 (Abb. 24) verglichen, wegen seiner friesartigen Masse und seiner feierlichen Segenstimmung. Richter wies die wissenschaftlichen Theorien über die zahlreichen Ähnlichkeiten seiner Leinwände mit wichtigen Werken aus dem Pantheon der Kunstgeschichte, nämlich Kompositionen von David, Manet und Courbet, zurück und erklärte, man habe „die Hälfte der Kunstgeschichte im Kopf, und natürlich findet so etwas unwillkürlich seinen Weg.“¹⁸

¹⁷ Spörl, Gerhard. „Tage des Zorns, Tage des Trauers“ in *Die Zeit* (Hamburg, DE) October 16, 1988

¹⁸ Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 123

Die nächsten Leinwände, *Zelle* und *Plattenspieler* (Abb. 25—28), sind materielle Porträts aus Baaders Leben in Stammheim, basierend auf Farbfotos, die von Gefängnisbehörden nach der "Todesnacht" aufgenommen wurden. *Zelle* stellt Baaders Zelle dar; die Komposition wird dominiert von dem überquellenden Bücherregal des Terroristen, dem eine dunkle Masse von Kleidung auf der linken Seite, vielleicht eine Jacke, entgegengesetzt ist. Diese amorphe schwarze Masse spiegelt die Silhouette von Ensslins Leiche in *Erhängte* wider und erzeugt eine starlingische Illusion der Gleichwertigkeit zwischen den beiden Leinwänden. *Plattenspieler* porträtiert Baaders stummen Plattenspieler, mit dem er anscheinend die Pistole, mit der er getötet wurde, verborgen hielt; Eric Claptons *There's One in Every Crowd* ist auf der Nadel.¹⁹ *Plattenspieler* ist eine verblüffend stumme Darstellung eines Plattenspielers, ein Memento Mori entfernt von der Kunstgeschichte. Seine ruhige Stille erinnert an die Schädel- und Kerzenarbeiten, die Richter Anfang der 80er Jahre gemalt hat, und wenn man *Plattenspieler* in Bezug auf die RAF-Geschichte betrachtet, schweigt er ironisch: Wenn „die Waffe spricht,“ schwieg er nach dem 18. Oktober wie der Plattenspieler.

Jugendbildnis (Abb. 29—30) ist ein Porträt, „bürgerlich sentimental,“ von Meinhof. Meinhof wirkt in Richters Gemälde viel jünger als im Quellbild, einem 1970er Werbefoto, das zur Förderung ihres Films über Mädchenheime, *Bambule*, aufgenommen wurde.²⁰ Zu diesem Zeitpunkt war der sechsunddreißigjährige Meinhof ein national anerkannter Journalist geworden, verheiratet und geschieden, zog Zwillingstöchter auf und wollte den Komfort des „bürgerlichen“ Lebens hinter sich lassen. Richter hat die Komposition, insbesondere den anspruchsvollen Blick von Meinhof auf das Original, deutlich abgeschwächt. Elger stellt fest, dass *Jugendbildnis* das

¹⁹ Saltzman, Lisa. "Gerhard Richter's Stations of the Cross: On Martyrdom and Memory in Postwar German Art" in *Oxford Art Journal*. Vol. 28, No. 1 (2005): 29

²⁰ Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 106

einziges Thema darstellt, das nicht in direktem Zusammenhang mit dem bewaffneten Kampf der RAF steht.²¹ Andere Wissenschaftler haben festgestellt, dass Meinhof das einzige Subjekt ist, dem Richter eine Hintergrundgeschichte, eine Vorgeschichte gibt.²² Zusammen mit den anderen Darstellungen von Meinhof bietet *Jugendbildnis* ein unschuldiges „Vorher“ zum schockierenden „Nachher“ der Tote-Leinwände. Storr argumentiert, dass die Sentimentalität, mit der Richter diese Leinwand durchdringt, ein „Gegenmittel gegen das wahre Gift des Boulevardkitschs“ ist, das die Berichterstattung über die RAF dominierte.²³ Der jugendliche Meinhof von *Jugendbildnis* steht in scharfem Kontrast zu der rücksichtslosen *Femme Fatale*, in der sie wie in den Medien dargestellt wurde.

Festnahme 1 und *2* (Abb. 31—33), die letzten Elemente des Oktoberzyklus, stellen die Verhaftung von Holger Meins nach. Diese Leinwände basieren sich auf Bildern aus der Live-Übertragung der 1972 erfolgten Verhaftungen von Baader, Raspe und Meins vor ihrer Garagenbombenfabrik im Frankfurter Hofeckweg. Sie sind stark verdunkelt; Meins ist auf einen nicht erkennbaren Schatten reduziert, als er sich gegen das gepanzerte Fahrzeug der Polizei stellt. Auf der ersten *Festnahme*-Leinwand steht der Panzerwagen Meins aus nächster Nähe direkt gegenüber, als er seine Hände hebt, um sich „der geballten Macht des Staates hinzugeben“ *Festnahme 2* basiert auf einem sukzessiven Stillstand, als Meins sich nackt in symbolischer Unterwerfung unter die Polizei, der gepanzerte Wagen, der seine Kapitulation annahm, leicht zurückzog.

Richters Kommentare nach der Beschreibung seiner Leinwände zeigen die emotionale Not hinter den Bildern. Es geht ihm nicht darum, die immer kontroverse Aura der RAF zu

²¹ Elger. *Gerhard Richter: A Life in Painting*: 284

²² Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 106

²³ *Ibid.* 106

beruhigen, sondern sie zu betonen und zu ergänzen, indem er ihre Geschichte in Unsicherheit und Unentschlossenheit taucht: „Ihre Anwesenheit ist das Entsetzen der schwer zu tragenden Weigerung, sich zu erklären, eine Meinung zu äußern.“ Richter nimmt keine Stellung zur RAF ein, vielmehr entkräftet er alle möglichen Haltungen zu diesem Thema, indem er die Bilder auf schwach erkennbare Erinnerungen an Erinnerungen reduziert, weit entfernt von der schlüpfrigen Sensationslust und der leidenschaftlichen Ideologie, die die deutsche Öffentlichkeit hinter oder gegen die Gruppe verzückt hat. Das RAF-Phänomen war sowohl bei seiner Entfaltung als auch in den Folgejahren ein höchst umstrittenes Thema; durch die Auflösung seines Gedächtnisses in malerischem Terpentin entfernt Richter die Patina der Ideologie und entlarvt, wenn auch in ätzendem Ton, die zugrunde liegende Substanz, den Fehler der Terroristen: ihre Menschlichkeit.

„Ich habe gewusst, dass jede Regel und Meinung –soweit sie entweder ideologisch motiviert ist - falsch, hinderlich, bedrohlich oder kriminell ist,“ schloss Richter seine Ausführungen zu *18. Oktober 1977*. Nachdem er in den ersten dreizehn Jahren seines Lebens unter dem despotischen ideologischen Regime der Nationalsozialisten aufgewachsen war, um dann in den nächsten sechzehn Jahren im Rahmen des politischen Programms der Sowjetkontrollierten Deutschen Demokratischen Republik (DDR) als Propagandamacher an der Dresdner Hochschule zu leben und zu arbeiten, ist Richter tief gegen Ideologie in jeder Form immunisiert worden. Aber auch ist er damit bestens vertraut. Er ist sich der verführerischen Kraft der Ideologie bewusst und akzeptiert widerwillig ihre Existenz und Unvermeidlichkeit; er hält sie jedoch für inakzeptabel, weil ideologisches Engagement allzu menschlich ist. Die der Ideologie innewohnende Überkompensation, so Richter, führt meist zu unveränderlichen Fehlern und sogar zu irreparabler Gewalt.²⁴ Das RAF-Phänomen verkörpert diesen Fehler. Richter hat erklärt, dass

²⁴ Ibid. 98

er, nachdem er unter der repressiven Ideologie der DDR aufgewachsen ist, kein Mitgefühl für die RAF hatte, obwohl er ihre Überzeugung bewunderte; er war beeindruckt von der „Energie, ihrer kompromisslosen Entschlossenheit und ihrem absoluten Mut“ der Terroristen.²⁵ Nachdem er die ersten dreißig Jahre seines Lebens unter dem repressiven Joch der Totalisierung von Regimen verbracht hatte, fühlte er sich jedoch nicht in der Lage, den Staat für die Art und Weise zu verurteilen, wie er die Rebellion der RAF unterdrückte; er hatte „andere, rücksichtslosere“ gekannt.²⁶ Richter identifiziert sich mit dem Idealismus der RAF, aber nicht mit ihren Idealen, von denen er glaubt, dass sie letztlich irregeführt werden. Er malt die Terroristen nicht so heldenhaft, sondern als „verzweifelt und getäuscht“.²⁷ Richter glaubt, dass die Mitglieder der RAF Opfer ihrer eigenen Ideologie geworden sind, nicht der Ideologie der Linken oder Rechten, sondern des korrumpierenden Einflusses der eigentlichen Ideologie.²⁸

Dietmar Elger, Richters Archivar und Autor der offiziellen Biographie des Künstlers, schreibt, dass der starke Einsatz von Unschärfe die „Grafikbrutalität“ der in den Medien veröffentlichten Fotografien neutralisiert, die von der westdeutschen Öffentlichkeit mit einem Gefühl von raffgierigem Voyeurismus konsumiert werden. Richter hatte zuvor verschwommene Fundstücke gefunden, um die Oberfläche der Leinwand auszugleichen und ihren Bezug zu verdecken, indem er „alles gleich wichtig und ebenso unwichtig“ machte und dabei überschüssige Informationen entfernte.²⁹ Richters Unschärfe ist aber auch ein visueller Ausdruck einer philosophischen Position, die die Möglichkeit einer endgültigen Wahrheit ablehnt und die dargestellten Situationen depersonalisiert. Richters Position ist eine von „Ungenauigkeit,

²⁵ Storr, Robert. *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*. (New York: The Museum of Modern Art, 2003): 119

²⁶ Ibid. 119

²⁷ Ibid. 119

²⁸ Elger. *Gerhard Richter: A Life in Painting*: 307

²⁹ Ibid. 86

Unsicherheit, Vergänglichkeit, [und] Unvollständigkeit.“ Indem Richter Fotos der RAF in seinem unsicheren Dunst neu malt und dekontextualisiert, entfernt er die Bilder und das Gedächtnis der RAF aus der Ideologie, die ihre Berichterstattung begleitete, die das RAF-Phänomen in einer schwarz-weißen Binärformel von moralischem Gut und Böse, politischem Links und Rechts, Revolutionär und Reaktionär präsentierte. Richter führt die schmerzhafteste Erinnerung an die RAF in den unsicheren Grauraum, das „willkommene und einzig mögliche Äquivalent von Gleichgültigkeit, Unverbindlichkeit, Meinungslosigkeit, [und] Formfreiheit“ ein und zwingt die Zuschauer, ihre eigene Erinnerung an die Geschichte zu überdenken.³⁰

Richters Oktobergemälde, wie die früheren fotobasierten Gemälde des Künstlers aus den 1960er Jahren, befinden sich in den unsicheren Zwischenräumen zwischen zwei zeitgenössischen Medien, Malerei und Fotografie. Die Malerei ist der bildliche Vorläufer der Fotografie, und die zeitgenössische Hegemonie der Fotografie wird oft als vatermörderisch angesehen. Die beiden Medien behandeln die Geschichte jedoch unterschiedlich, und indem sie die Schwächen jedes einzelnen ausnutzen, ist Richter in der Lage, ein stärkeres zusammenhängendes Ganzes zu bilden. Richter ist sich der schwachen Position der Malerei in der zeitgenössischen Kunst kritisch bewusst; er hat immer sein bevorzugtes Medium verteidigt und gegen ihre Kritiker gekämpft, die wie frühe Befürworter der Fotografie den Tod der Malerei vorweggenommen haben. Richter ist sich auch der Allgegenwart und Macht der Fotografie in der modernen Welt bewusst. In der ästhetischen banalitäts DDR erwachsen geworden, traf er bei seiner Ankunft im Westen auf ein unbekanntes Schauspiel von Medien und Konsum und lernte schnell, die Kraft der Fotografie für seine eigene Praxis zu nutzen. Richter nimmt nicht so hartnäckig eine Haltung ein wie Baudelaire, sondern nutzt die Fotografie in seiner Praxis als

³⁰ Ibid. 217

„bescheidener Diener der... Kunst,“ indem er Fotos als Grundlage für sein figuratives Werk verwendet.³¹ Richter stützt seine Bilder entweder auf gefundene oder selbst aufgenommene Bilder. Richter kritisiert die weitgehend unangefochtene Autorität der Fotografie in der modernen Welt und glaubt, dass wir einem Medium, das häufig zum Lügen gebracht werden kann, zu sehr vertrauen. Richter beansprucht mit der Malerei aus Fotografien den scheinbar veristischen fotografischen Blick auf die Malerei und rettet das väterliche Medium aus seinem vermeintlich bevorstehenden Tod.

Roland Barthes schrieb, dass „der Tod das Eidos der Fotografie ist,“ ihrer wesentlichen Substanz.³² Alle Fotos sind Memento Mori, da sie die Sterblichkeit und Verletzlichkeit des Sujets bezeugen; alle Fotos zeugen vom unerbittlichen Marsch der Zeit auf eine Weise, die die Malerei nicht kann.³³ Barthes schreibt, dass die Fotografie zwar der ästhetische Nachkomme der Malerei ist, aber wegen ihrer Verbindung zum Tod die Kunst über das Theater berührt. Ursprünglich trennten sich die Akteure von der größeren Gemeinschaft, indem sie „die Rolle der Toten spielten“ und den gleichzeitigen Status von Leben und Tod annahmen.³⁴ Barthes findet, dass die Fotografie bei all ihren Bemühungen, das Leben wiederherzustellen, „lebensecht“ zu sein, eine Art uraltes Theater ist, das das „bewegungslose und erfundene Gesicht“ den Toten offenbart.³⁵ Die Fotografie imitiert die Toten durch ihre unsterblichen Nachbildungen der Lebenden. Die Fotografie lässt keinen Raum für die Betrachtung des Todes. Da „der Kreis geschlossen ist“ und das Bild ewig statisch ist, ist die Fotografie ein „denaturiertes Theater,“ in dem die Betrachtung und Reflexion des Todes unmöglich ist.³⁶ Die Malerei hingegen öffnet den

³¹ Baudelaire, Charles. “On Photography,” from *Salon of 1859*.

³² Barthes, Roland. *Camera Lucida*. (New York: Hill and Wang, 2010): 15

³³ Sontag, Susan. *On Photography* (New York: Picador, 2001): 15

³⁴ Barthes. *Camera Lucida*: 31

³⁵ Ibid. 32

³⁶ Ibid. 90

„Erfahrungsraum,“ den die Fotografie ausschließt.³⁷ Das Malen braucht Zeit und die Zeit ist ein elementarer Bestandteil der Malerei, der ewig auf der Oberfläche der Leinwand getragen wird, während ein Foto sofort und für immer statisch gemacht wird. Storr schreibt, dass Richters Oktobergemälde einen Widerspruch zwischen „der Langsamkeit der Malerei und der Geschwindigkeit der Fotografie, zwischen dem Zustand des Betrachters, der es erlaubt, Zeit zu verbringen, und dem des Sujets, für das die Zeit aufgehört hat zu existieren“ einführen. Dieser Raum wird nicht durch unsere Assoziation mit den Toten definiert, sondern durch „unsere Unterschiede und Entfernungen“ vom toten Sujet.³⁸ Der Tod kann nur in der Distanz zwischen Zeit und Ewigkeit betrachtet werden. In der Malerei von Fotos stellte Richter die Zeitlichkeit zu Bildern des Todes wieder her und öffnete den Erfahrungsraum, den die Fotografie eliminiert.

Ein Foto ist nicht einfach nur ein Bild, sondern eine Spur vom Realen, „direkt vom Realen abgeschabt, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske.“³⁹ Der Verweis der Fotografie ist also nicht derselbe wie der Verweis auf andere Repräsentationssysteme. Es ist nicht der „optional reale“ Verweis auf Malerei oder Skulptur, der vielleicht existiert hat oder auch nicht, und der vom Künstler verschönert werden kann oder auch nicht, sondern das „unbedingt reale“ Ding, das vor das Objektiv gestellt wurde; ohne die Existenz seines Verweises gibt es kein Foto.⁴⁰ Fotografien können als „eng selektive Transparenten“ des Realen behandelt werden, im Gegensatz zu den „eng selektiven Interpretationen“ der anderen bildenden Künste.⁴¹ Bei der Fotografie ist es unmöglich zu leugnen, dass der Referent zum Zeitpunkt der Aufnahme vor dem Objektiv erschienen ist; es handelt sich um eine reine Referenz, eine versteinerte Darstellung

³⁷ Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 104

³⁸ *Ibid.* 104

³⁹ Sontag. *On Photography*: 154

⁴⁰ Barthes. *Camera Lucida*: 76

⁴¹ Sontag. *On Photography*: 6

eines Moments in der Zeit, der erfahrungsgemäß aufgehört hat zu existieren, aber weiterhin in einem Zustand unendlicher Reproduzierbarkeit als Foto existiert.⁴² Barthes schreibt, dass das Noem oder die Essenz der Fotografie „das, was gewesen ist,“ dass die Fotografie eine hartnäckige Repräsentation des Realen ist, eingefroren und unveränderlich in der Zeit; es ist gleichzeitig der Signifikant und das Zeichen, und sein Wesen besteht darin, „zu ratifizieren, was es repräsentiert.“⁴³

Der Moment der Fotografie zeichnet auf und trennt den Signifikanten von seinem Zeichen, aber diese Trennung bezeugt den unwiderlegbaren Präsenz des Zeichens, die bereits beim Schließen des Verschlusses verschoben wurde. Die Fotografie kann jedoch nicht die Vergangenheit wiederherstellen, das, was durch Zeit und Distanz abgeschafft wurde; es gibt „nichts Proustisches auf einer Fotografie.“⁴⁴ Es kann nur bezeugen, dass das, was hier abgebildet ist, existiert hat. Die Fotos der RAF, auf denen Richter seine Gemälde basierten, stellen weder den hin und her gerichteten Antagonismus, der Deutschland während der RAF-Terrorherrschaft unterdrückte, noch das unnachgiebige Engagement der Terroristen für ihre zum Scheitern verurteilte Revolution wieder her; es kann nur bezeugen, dass diese Dinge geschehen sind, dass es in der Vergangenheit einmal eine Gruppe von Sechs gab, die gegen eine Nation von sechzig Millionen Krieg führte. Fotografie ist Authentifizierung an sich. Es kann nicht erfinden, sondern nur dokumentieren. Als solche ist ein Foto ein komplettes Bild. Es kann nichts hinzugefügt werden, was zum Zeitpunkt der Belichtung noch nicht im Blick der Kamera war. Ihre Aktion ist bereits abgeschlossen. In diesem Sinne ist das Foto ohne Zukunft. Es ist die Vergangenheit, die als Gegenwart erhalten geblieben ist; das unbestechliche Überbleibsel der Zeit verging. Fotos

⁴² Barthes. *Camera Lucida* 76

⁴³ Ibid. 77, 85

⁴⁴ Ibid. 82

haben jedoch die einzigartige Qualität der Rückschau. Rückblickend auf das Ausgangsbild von Jugendbildnis, dem Porträt von Meinhof zur Förderung ihres Films *Bambule*, sieht der Betrachter an der Oberfläche eine junge Journalistin, kennt aber im Laufe der Zeit das Schicksal, dem Meinhof sich stellen wird: dass sie einen zum Scheitern verurteilten bewaffneten Kampf gegen ihr Land führen und dabei sterben wird. Barthes nennt dies das Stigmatum eines Fotos, „ein Produkt der Zeit“ und die „zerfetzende Betonung“ des „das, was gewesen ist“ der Fotografie.⁴⁵ Der Betrachter weiß, dass, obwohl sie auf dem Foto als lebendig und jugendlich dargestellt wird, Meinhof sterben wird; „das wird sein, und das war es auch schon.“⁴⁶ Der Tod ist im Foto enthalten und für den zeitgenössischen Betrachter deutlich sichtbar.

Obwohl Fotos angeborene Spuren des Realen sind, sind sie notwendigerweise stumm. Sie können keine moralische Position schaffen und nur eine verstärken. Sontag schreibt, dass der „angemessene Kontext von Gefühl und Haltung“ in der öffentlichen Meinung bereits existieren muss, damit ein Foto einen wirklichen Einfluss auf es ausüben kann; „ein relevantes politisches Bewusstsein“ diktiert die moralische und politische Wirksamkeit eines Fotos.⁴⁷ Die westdeutschen Medien haben unerbittlich Bilder von der RAF aufgenommen, um die politischen und moralischen Empfindlichkeiten der Bürger über die bereits gebildete oder im Entstehen begriffene Gruppe zu skandalisieren und zu appellieren. Die Nachrichtendienste nutzten diese Sensibilität, sei es für oder gegen die Terroristen, um ideologische Gewinne zu erzielen und ideologische Medien zu verkaufen. Auf jeden RAF-Angriff folgten eine BILD-Schlagzeile, die die Opfer übertreibt, und ein Partnerstück des *Spiegels*, das den Sensationsgedanken von *BILD* verurteilt. Darüber hinaus hat der Kontext, in dem ein Foto zu sehen ist, auch Auswirkungen auf

⁴⁵ Ibid. 96

⁴⁶ Ibid. 96

⁴⁷ Sontag. *On Photography*: 17-19

seine Bedeutung. Fotos von Baaders Leiche oder Plattenspieler erhalten durch die Veröffentlichung auf den linken Seiten des *Spiegels* oder in der rechten *BILD* eine neue Bedeutung. Die Betrachter assoziieren den Fotos je nach ihrer Umgebung eine vorgegebene ideologische Haltung, ganz zu schweigen von der Berichterstattung, die die Fotos begleitet. Sontag argumentiert über Wittgenstein, dass die Bedeutung eines Fotos seine Verwendung ist; ein identisches Foto von Ensslins Leiche bekommt auf den Seiten der linken *Süddeutschen Zeitung* eine andere Bedeutung als in der Springer-Tageszeitung *Die Welt*.⁴⁸

Da ein Foto zeigt und nicht sagt, kann einem einzelnen Bild eine unendliche Anzahl von Bedeutungen zugeordnet werden. Das Foto ist stumm; „es spricht durch den Mund des darunter geschriebenen Textes,“ schrieb Godard über seinen Film von 1972, *A Letter to Jane*. Die Aufnahme einer Bildunterschrift und damit die Berichterstattung, die Nachrichtenfotos wie die im *Stern* veröffentlichten begleitet, verleiht den ansonsten stummen Bildern Bedeutung und Ideologie. Walter Benjamin plädierte dafür, dass Fotografen ihre Fotos mit Bildunterschriften versehen, um eine Kunstform zu schaffen, die „die Beziehungen des Lebens literarisiert,“ die sie aus „der Reportage des Klischees, das beim Leser nur verbale Assoziationen bildet“ und einfacher Annäherung befreit.⁴⁹ Für Benjamin ist die Stummheit der Fotografie ihr größtes Manko und ermöglicht notwendigerweise die Zuordnung unzähliger Bedeutungen zu einzelnen Bildern. Sontag bemerkt die Bedeutung der Bildunterschrift, erkennt aber ihre vorübergehende Austauschbarkeit an; sie schreibt, dass „der Bildunterschrift-Handschuh so leicht ein- und ausgezogen werden kann. Es kann nicht verhindern, dass Argumente oder moralische Einwände, die ein Foto (oder eine Reihe von Fotos) unterstützen sollen, durch die Vielzahl von

⁴⁸ Ibid. 106

⁴⁹ Benjamin, Walter. *A Short History of Photography* (1931): 25

Bedeutungen, die jedes Foto trägt, untergraben werden.“⁵⁰ Für Sontag ist der größte Misserfolg der fotografischen Bildunterschrift, dass sie die Bedeutung des Fotos nicht vor den unzähligen anderen Interpretationen schützen kann, die unvermeidlich auf sie angewendet werden können. Richter sieht die tiefe Fähigkeit der Sprache, die Bedeutung von Bildern mit großer Skepsis zu verändern. Keines der Gemälde des Oktoberzyklus ist mit Bildunterschriften versehen, die Richter während seiner gesamten Karriere bei früheren Gelegenheiten verwendet hatte. *Herr Heyde* von 1965, der den nationalsozialistischen Geburtshelfer und Leiter des Sterilisationsprogramms Aktion T4 Werner Heyde porträtiert, enthüllt dem Zuschauer durch die Aufnahme der Bildunterschrift der Zeitung die Identität des ansonsten unbewussten Kriegsverbrechers. Richter glaubte zu Recht, dass er diese Leinwand verbal kontextualisieren musste, um ihr Thema bekannt zu machen; Heyde, der bis zu seinem Ausflug als Nazi und anschließendem Selbstmord 1959 eine völlig unbekannte Arztpraxis in der BRD betrieben hatte, wäre wieder anonym gewesen, wenn Richter ihn nicht als Sujet seiner Leinwand entlarvt hätte.⁵¹ Richters Wegfall von fotografischen Bildunterschriften in den fünfzehn Leinwänden des *18. Oktober 1977* ist auf die Allgegenwart der Bilder in der westdeutschen Presse zurückzuführen, die für die meisten Deutschen sofort erkennbar wäre, aber es ist auch eine Weigerung, eine Aussage auf den Leinwänden zu machen, sondern zwingt den Betrachter, seine Erinnerung an das RAF-Phänomen zu überdenken. Der Oktoberzyklus, so Richter, ist die „schwer zu tragende Weigerung, zu antworten, zu erklären, eine Meinung zu äußern.“ Indem er sich weigert, eine Stellungnahme abzugeben, negiert Richter die Galaxie der von den westdeutschen Medien angebotenen Berichte und Interpretationen über die RAF.

⁵⁰ Sontag. *On Photography*: 109

⁵¹ Elger. *Gerhard Richter: A Life in Painting*: 131

Die Tat der Aneignung und Verdunkelung von Medienbildern ist eine Negation der objektiven Autorität der Fotografie und eine Ermahnung gegen ihre inhärente Neigung zu ideologischen Anwendungen. Richters Unschärfe verweist auf die ungenaue Beziehung zwischen einem Objekt und seiner Wahrnehmung; sie ist auch ein visueller Ausdruck der technischen Grenzen der Fotografie. Er misstraut der direkten sensorischen Erfahrung und nutzt die angenommene Glaubwürdigkeit der Fotografie, um die Komplexität der Realität und die Fehlbarkeit der menschlichen Wahrnehmung aufzudecken. Indem er vermeintlich objektive fotografische Bilder verschleiert, hinterfragt Richter sowohl den Wahrheitsgehalt der Fotografie als auch unsere Bereitschaft, ihr zu vertrauen. Im *18. Oktober 1977* ruft Gerhard Richter fotografische Darstellungen der Mitglieder und Ausbeuter der Roten Armee Fraktion zurück, um die schmerzhafteste Erinnerung an den linksextremen Terrorismus in Deutschland von der Sensationslust und Ideologie zu trennen, die der Berichterstattung über diese Ereignisse innewohnt. Obwohl Fotografien Spuren des Realen sind und eindeutig bezeugen, dass das fotografierte Sujet existierte, sind sie von Natur aus stumm und enthalten daher eine Vielzahl von Interpretationsmöglichkeiten. So sind Fotos natürlich die Grundlage für die Prägung der Ideologie. Indem er die Erinnerung an die RAF isoliert, die die Oberflächen der gefundenen Fotografien unter seinem Grisaille-Schleier verdeckt, ermutigt Richter die Zuschauer, ihre Erinnerungen an den deutschen Terrorismus in den 1970er Jahren, getrennt von den ideologischen Interpretationen der Ereignisse in den zeitgenössischen Medien, zu überdenken. Auf die Frage, ob es schwierig sei, sich in den sechs Monaten, in denen er am Oktoberzyklus arbeitete, mit Bildern des Todes auseinanderzusetzen, antwortete Richter: „Es war schwer. Aber es war mit der Arbeit verbunden. Ich musste die Toten nicht untätig ansehen, ich konnte etwas

tun. Während ich die Toten male, bin ich wie ein Totengräber beschäftigt.“⁵² Indem Richter die unglücklicherweise verdrängte Erinnerung an die RAF exhumierte, erhebt er das Bild des Todes in die Welt und fragt nach seiner Substanz.

⁵² Storr. *Gerhard Richter: October 18, 1977*: 140

Anhang der Bilder



Abbildung 1: Gerhard Richter. *Onkel Rudi*. 1965.



Werner Heyde im November 1959, als er sich den Behörden stellte.

Abb. 2: Gerhard Richter. *Herr Heyde*. 1965.



Abb. 3: Gerhard Richter. *Abstraktes Bild (H.M.)*. 1988.

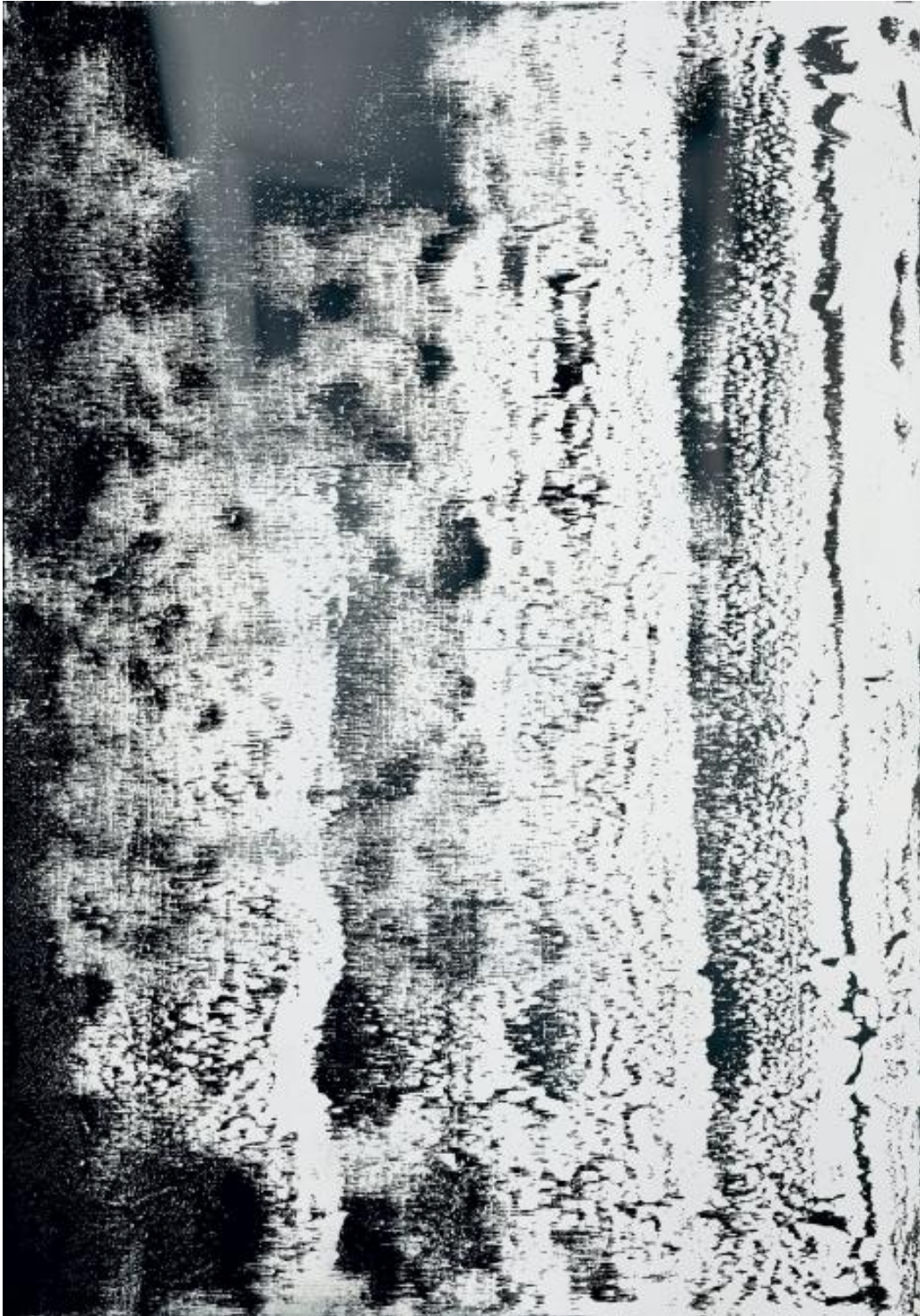


Abb. 4: Gerhard Richter. *Decke*. 1988.

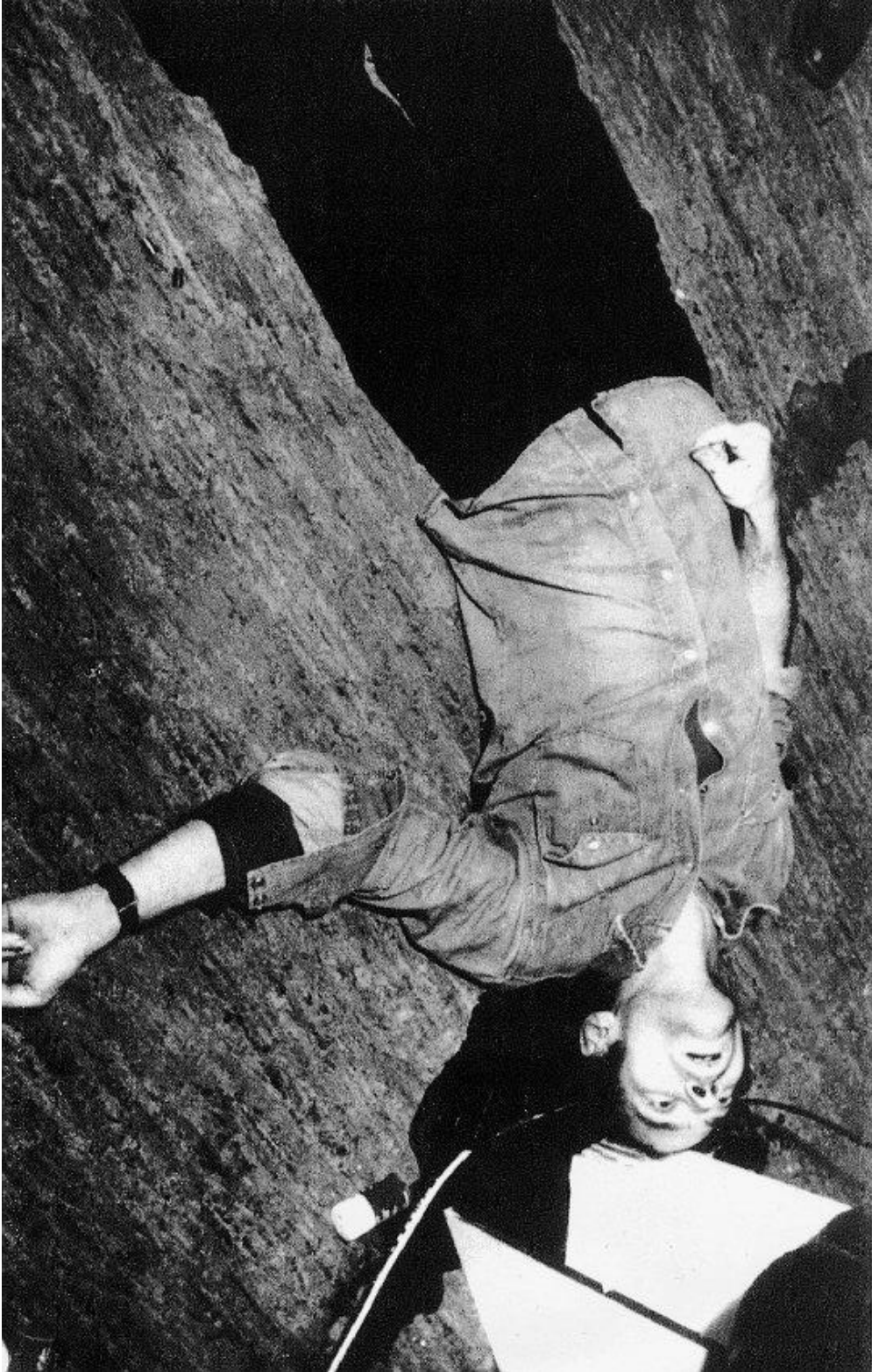


Abb. 5: Tatortfoto von Andreas Baader, veröffentlicht im *Stern*



Abb. 6: Gerhard Richter. *Erschossener 1*. 1988.



Abb. 7: Gerhard Richter. *Erschossener 2*. 1988.



Abb. 8: Jacques-Louis David. *Death of Marat*. 1793



Abb. 9: Eduard Manet. *Dead Torreador*. 1864.



Abb. 10: Tatortfoto von Gudrun Ensslin, veröffentlicht im *Stern*



Abb. 11: Gerhard Richter. *Erhängte*. 1988.



Abb. 12: Tatortfoto von Ulrike Meinhof, veröffentlicht im *Stern*



Abb. 13: Gerhard Richter. *Tote I*. 1988.



Abb. 14: Gerhard Richter. *Tote 2*. 1988.



Abb. 15: Gerhard Richter. *Tote 3*. 1988.

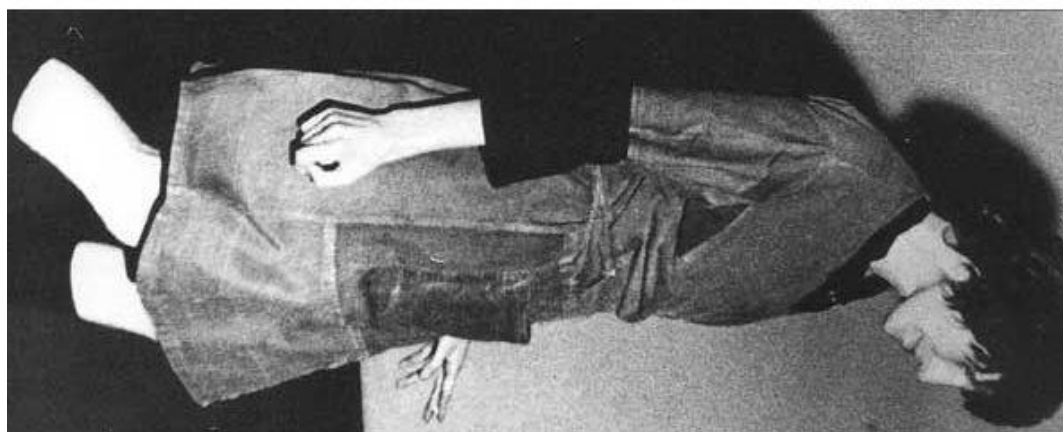
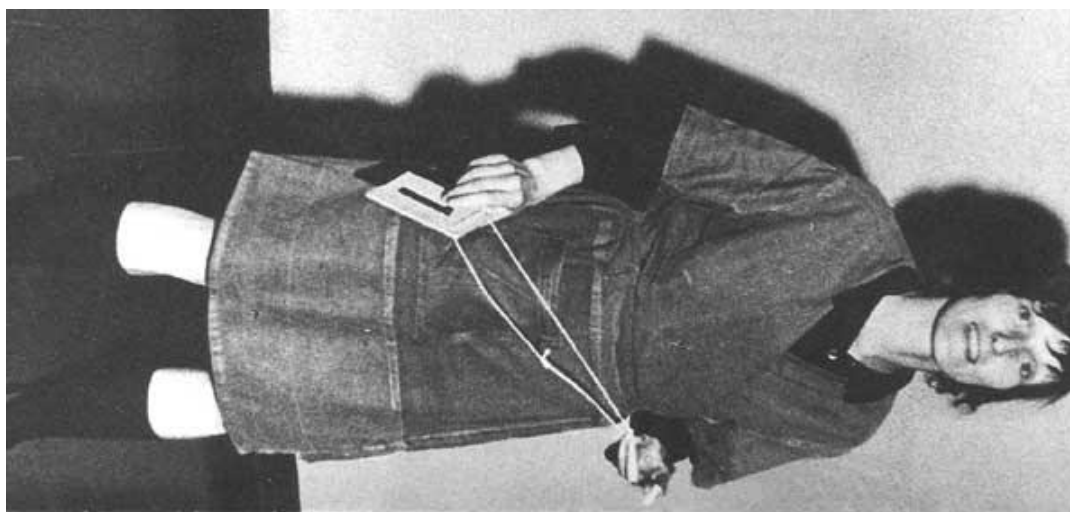


Abb. 16—18: Fotos von Gudrun Ensslin im Polizeipräsidium, wahrscheinlich 1972.



Abb. 19: Gerhard Richter. *Gegenüberstellung 1*. 1988



Abb. 20: Gerhard Richter. *Gegenüberstellung 2*. 1988.



Abb. 21: Gerhard Richter. *Gegenüberstellung 3*. 1988.



Abb. 22: Bildquelle von *Beerdigung*, die die gemeinen Bestattungen von Andreas Baader, Gudrun Ensslin, und Jan-Carl Raspe im Stuttgarter Dornhaldenfriedhof am Oktober 27, 1977 darstellt. Veröffentlicht im *Stern*.



Abb. 23: Gerhard Richter. *Beerdigung*. 1988.



Abb. 24: Gustave Courbet. *Burial at Ornans*. 1849-1850.



Abb. 25: Bildquelle für *Zelle*. Veröffentlicht im *Stern*.



Abb. 26: Bildquelle für *Plattenspieler*. Veröffentlicht im *Stern*.



Abb. 27: Gerhard Richter. *Zelle*. 1988.



Abb. 28: Gerhard Richter. *Plattenspieler*. 1988.



Abb. 29: Werbefoto von Ulrike Meinhof, für ihre 1970 unveröffentlichte Journalistenfilm *Bambule*.



Abb. 30: Gerhard Richter. *Jugendbildnis*. 1988.



11.



12.

Abb. 31: Bilderquellen von *Festnahme 1* und *2*, aus dem Studioalbum des Künstlers



Abb. 32: Gerhard Richter. *Festnahme 1*. 1988.



Abb. 33: Gerhard Richter. *Festnahme 2*. 1988.

Literaturverzeichnis

- Apter, Emily. "Weaponized Thought: Ethical Militance and the Group-Subject." *Grey Room* 14 (2004): 6–25. <https://doi.org/10.1162/152638104322894886>.
- Aust, Stefan. *Baader-Meinhof: the inside Story of the RAF*. Oxford University Press, 2008.
- Barthes, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. New York: Hill & Wang, 2010.
- Barthes, Roland. *Mythologies*. New York: Hill & Wang, 2012.
- Baudelaire, Charles, and P. E. Charvet. *The Painter of Modern Life*. London: Penguin, 2010.
- Baudrillard, Jean, and Chris Turner. *The Spirit of Terrorism, and Other Essays*. Verso, 2012.
- Benjamin, Walter, and James Amery. Underwood. *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. London: Penguin Books, 2008.
- Benjamin, Walter. "A Short History of Photography." *Screen* 13, no. 1 (1972): 5–26. <https://doi.org/10.1093/screen/13.1.5>.
- Bourdieu, Pierre, and Marie-Claire Bourdieu. "The Peasant and Photography." *Ethnography* 5, no. 4 (2004): 601–16. <https://doi.org/10.1177/1466138104050701>.
- Bourdieu, Pierre. *Photography: A Middle-Brow Art*. Polity, 1996.
- Broadbent, Philip. *Berlin Divided City: 1945-1989*; New York: Berghahn Books, 2012.
- Buchloh, Benjamin H. D. "A Note on Gerhard Richter's 'October 18, 1977.'" *October* 48 (1989): 88. <https://doi.org/10.2307/778953>.
- Buchloh, Benjamin H.D. "Gerhard Richter's 'Atlas': The Anomic Archive." *October* 88 (1999): 117. <https://doi.org/10.2307/779227>.
- Böll, Heinrich. "Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?" *Der Spiegel*. January 10, 1972. <https://www.spiegel.de/spiegel/print/d-43019376.html>.
- Crawford, Karin L. "Gender and Terror in Gerhard Richter's October 18, 1977 and Don DeLillo's 'Baader-Meinhof.'" *New German Critique* 36, no. 2 (2009): 207–30. <https://doi.org/10.1215/0094033x-2009-006>.
- Curley, John J. *A Conspiracy of Images: Andy Warhol, Gerhard Richter, and the Art of the Cold War*. New Haven: Yale University Press, 2013.

- Danchev, Alex, Gerhard Richter, and Max Brod. "The Artist and the Terrorist, or the Paintable and the Unpaintable: Gerhard Richter and the Baader-Meinhof Group." *Alternatives: Global, Local, Political* 35, no. 2 (2010): 93–112. <https://doi.org/10.1177/030437541003500201>.
- Debord, Guy. *Society of the Spectacle*. Detroit, MI: Black & Red, 2016.
- Elger, Dietmar. *Gerhard Richter: A Life in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- Fahlenbrach, Kathrin, Erling Sivertsen, and Rolf Werenskjold. *Media and Revolt: Strategies and Performances from the 1960s to the Present*. Berghahn, 2016.
- Kaes, Anton. *From Hitler to Heimat: The Return of History as Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989.
- Kracauer, Sigfried, and Thomas Y. Levin. "Photography." *Critical Inquiry* 19, no. 3 (1993).
- Meinhof, Ulrike. "Offener Brief an Farah Diba." *Konkret*. June 1967.
- Murphy, Anthony. *Red Army Faction: The Urban Guerilla Concept*. Montreal, Quebec: Kersplebedeb, 2005.
- Proctor, Robert N. *Racial Hygiene: Medicine under the Nazis*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 2002.
- Richter, Gerhard, and Robert Storr. *Gerhard Richter: Forty Years of Painting*. New York: Museum of Modern Art, 2004.
- Richter, Gerhard, Hayashi Sumi, and Helmut Friedel. *Atlas*. Tokyo: Imex Fine Art, 2001.
- Saltzman, L. "Gerhard Richter's Stations of the Cross: On Martyrdom and Memory in Postwar German Art." *Oxford Art Journal* 28, no. 1 (2005): 25–44. <https://doi.org/10.1093/oaj/kci011>.
- Schepen, Randall K. Van. "Gerhard Richter's Critical Artistic Strategies: Politics, Terrorism and War." *Messages, Sages, and Ages* 4, no. 1 (2017): 7–23. <https://doi.org/10.1515/msas-2017-0001>.
- Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Picador, 2009.
- Stehle, Maria. "The Whole World Is in Uproar: Discourses of Fear, Instability, and Global Change in West German Media, 1977-1980." *German Politics and Society* 25, no. 3 (2007). <https://doi.org/10.3167/gps.2007.250302>.

Storr, Robert, and Gerhard Richter. *Gerhard Richter: October 18, 1977*. New York: Museum of Modern Art, 2000.

Storr, Robert. *Gerhard Richter: Doubt and Belief in Painting*. Museum of Modern Art, 2003.

Trachtenberg, Alan. *Classic Essays on Photography*. Leete's Island Books, 1980.

Usselman, Rainer. "18. Oktober 1977: Gerhard Richter's Work of Mourning and Its New Audience." *Art Journal* 61, no. 1 (2002): 4. <https://doi.org/10.2307/778164>.

Wencker, Willi. "Der Innere Zugang." *Süddeutsche Zeitung*. May 11, 2010.