

## Zuviel des Bösen

### Terrorismus und andere Katastrophen aus sicherer Distanz

Zuviel des Bösen scheint es für den in New York lebenden Christoph Draeger (\*1965) nicht geben zu können. Unter seinen neuesten Arbeiten finden sich Titel wie *Stammheim* oder *Black September*, die zu Draegers Beschäftigung mit dem internationalen Terrorismus von seinen Anfängen bis zum vorläufigen Höhepunkt am 11. September 2001 gehören. Die seit 9/11 wieder entflammte Diskussion über die Thematik des Terrorismus ist noch immer im vollen Gange und die Kunst Draegers somit von grösster Aktualität. Springt der Künstler auf einen fahrenden Zug? Nein, denn Draeger setzt sich mit konsequenter Ausschliesslichkeit seit rund zehn Jahren mit sämtlichen Arten von Unheil auseinander: Natur- und Umweltkatastrophen, desaströse Unfälle, kriminelle und eben auch terroristische Gewalt. Andererseits reagiert Draeger ganz offensichtlich auf das aktuelle Weltgeschehen mit seiner momentanen Fokussierung auf den Terrorismus. Das ist fast zwangsläufig so, denn wenn sich die Massenmedien auf ein Desaster stürzen, tritt auch Draeger irgendwann auf den Plan. Die im Ausstellungs- und Buchtitel erwähnte "sichere Distanz" ("memories of terror from a safe distance") impliziert zwar durchaus eine zeitliche Verzögerung – manchmal setzt sich Draeger mit längst Vergangenen auseinander oder reist erst Jahre später an die Katastrophen-Schauplätze, wie z.B. in seiner Fotoreihe *Voyages apocalyptiques* (seit 1994) –, die Distanz beruht aber vor allem darauf, dass sich Draeger weniger für die Katastrophe an sich interessiert als für ihre mediatisierte Form. Wie werden Schrecken und Terror von den Medien aufgearbeitet und präsentiert? Anhand verschiedener Strategien gelingt es Draeger, die Mechanismen des Katastrophen- und Sensationsjournalismus in seiner Arbeit zu spiegeln und zu hinterfragen.

In der Kunst findet mit den Anfängen der Videokunst seit den 60er Jahren eine kritische Auseinandersetzung mit dem Massenmedium TV statt. Bereits damals pendelten die Kunstschaffenden zwischen Bewunderung und Kritik angesichts der unglaublichen Massenwirkung des Fernsehens. Das neue Medium Video bot die technischen Möglichkeiten, die Fernsehästhetik perfekt zu simulieren und gleichzeitig durch Verfremdungen die Sehgewohnheiten des Publikums zu irritieren. Die Utopie allerdings, mit der am Fernsehen ausgestrahlten Videokunst auch die breiten Massen zu erreichen, ist gescheitert. Einen derartigen Idealismus besitzt die junge Künstlergeneration von heute nicht mehr; jedoch ist die kritische Hinterfragung der Medienrealität und deren Auswirkungen auf unsere Gesellschaft aktueller denn je. Die Bilderflut aus TV, Film, Druckmedien oder Internet, die unseren Alltag weitgehend bestimmt, scheint täglich zu wachsen. Wie viele zeitgenössische Künstler bedient sich Draeger aber nicht nur dieses visuellen Rohmaterials, sondern auch der Strukturen und der Ästhetik der Massenmedien. Das Herauslösen der Bilder aus ihrem medialen Kontext sowie das Offenlegen der Funktionsmechanismen der Medien macht die kommerzielle und politische Vereinnahmung des Bildes sichtbar und ermöglichen Draeger, eine kritische Distanz zur übermächtigen Medienpräsenz unserer Zeit herzustellen.

#### Ironische Distanz als Strategie

Am Video *The Last News* (DVD, 13', 2002, in Zusammenarbeit mit dem US-Regisseurs Reynold Reynolds und dem Animationskünstler Gary Breslin) lassen sich einige von Draegers Strategien aufzeigen. Über ein Fernsehergerät ausgestrahlt, imitiert das Video die Struktur und Ästhetik der amerikanischen Nachrichtensendungen so täuschend echt, dass ihr ironisch-fiktiver Charakter erst auf den zweiten Blick erkennbar wird. Der Sprecher Guy Smith liefert für "MSNBC 24 Hour Disaster and Survival Newschannel" bestes "infotainment". Aus den Begriffen "information" und "entertainment" zusammengesetzt, bezieht sich "infotainment" auf die zunehmende Entwicklung bei TV-Nachrichten, komplexe und ernste Inhalte möglichst unterhaltsam aufzubereiten. Da die schlechten Nachrichten die besten fürs Medien-Geschäft sind, erfindet Draeger mit MSNBC konsequenterweise den reinen Katastrophensender.

Der strukturelle Aufbau von Nachrichtensendungen weist immer gleichbleibende Elemente auf: Der/die Sprecher/in führt vor einem Hintergrundbild ins Thema ein. Darauf folgt eine aus dem Off kommentierte Filmreportage und eine Liveübertragung des Korrespondenten vom Ort des Geschehens. Im Studio wird abschliessend eine zusammenfassende Analyse durch den Sprecher oder einen Experten geliefert. Wie Götz Grossklaus in seinem aufschlussreichen Aufsatz "Bild und Katastrophe" erläutert, löst

dieses wiederkehrende Ritual beim Zuschauer ein Gefühl von Sicherheit aus: "In den Nachrichten-Ritualen der Television erleben wir tagtäglich die Rückkehr des "Versorgers"; in der Gestalt des/der Nachrichtensprecher/in und der Form des rational-sprachlichen Kommunikués akzeptieren wir ein Sicherheitsversprechen, das jeweils den Argumenten der Experten folgt. [...] Gegenüber der Bild-Botschaft, die von Mal zu Mal schockhaft den Blick freigibt auf katastrophisches Geschehen, geht es der Sprach-Botschaft des Sprechers oder Kommentators um die Reetablierung von Gefühlen ontologischer Sicherheit. [...] Die Zuverlässigkeit der Systeme (der technischen, medizinischen, militärischen, juristischen, politischen...), die Beherrschbarkeit der Katastrophen werden durch den Experten garantiert. Die Medien sind die Bühne ihrer Verlautbarungen: als der eigentliche Ort der Reduktion von Komplexität."

Allein schon Draegers perfekte Imitation der typischen Elemente einer Nachrichtenshow sowie die überzeichnete Sensationslust des Sprechers Guy Smith machen aus *The Last News* eine schlagende Parodie auf die amerikanische Berichterstattung. Dabei belässt es der Künstler jedoch nicht, denn das von Smith enthusiastisch dokumentierte Geschehen nimmt immer extremere Dimensionen an. So werden Smiths Reporter vor Ort während der Live-Übertragung weggebombt, sämtliche Verbindungen zu Korrespondenten und zu Fernsehstationen anderer Länder brechen nach und nach ab, bis die ganze Welt ausserhalb Smiths Fernsehstudios an den Folgen globaler Terroranschläge in Schutt und Asche versinkt. Angesichts der totalen Zerstörung, die zuletzt auch sein Studio trifft, kann Smith seine professionelle Haltung nicht mehr aufrecht erhalten und somit die von Grossklaus beschriebene Sicherheit nicht mehr vermitteln. Damit stürzt die von den Medien dominierte Welt endgültig in sich zusammen. Die jämmerliche Figur Guy Smith provoziert unser Lachen und doch spiegelt seine plötzliche Verlorenheit unsere ureigenen apokalyptischen Visionen. Angesichts des letzten Fernsehsprechers drängt sich für einen kurzen Moment die Vorstellung auf, die letzte Zuschauerin zu sein.

#### Echte oder falsche Bilder

So wie dieser persönliche Schreckensmoment die ironische Distanz von *The Last News* brechen kann, bietet diese Arbeit noch weitere Reflexions-Ansätze. Die Tatsache, dass sämtliche darin gezeigten Katastrophenszenarien aus Science Fiction- und Katastrophenfilmen stammen, ist ein Hinweis auf die Ähnlichkeit zwischen wirklichen und erfundenen Bildern. Wie viele Leute glaubten angesichts der Fernsehbilder am 11. September 2001, aus Versehen in einen schlechten Science Fiction-Film geraten zu sein? Die Berichterstatter erachteten es teilweise sogar als nötig, auf die Realität dieser Bilder explizit hinzuweisen. So echt wie diese Bilder waren, so falsch sind jene in Draegers Nachrichtenvideo. Auch hier sehen wir die Türme des WTC brennen, erkennen aber bald, dass es sich um eine Spielfilm-Sequenz handelt. Allerdings bringt diese Erkenntnis nicht viel Erleichterung, da wir um die tatsächlichen Ereignisse wissen. Hier verlieren wir unsere ironisch-distanzierte Haltung erneut.

Vor 9/11 wäre *The Last News* lediglich eine gelungene Parodie gewesen, danach – das Video ist klar eine Reaktion auf 9/11 – regt es aber zu weiteren Fragen an. Erinnern wir uns zum Beispiel daran, dass die terroristischen Anschläge vom 11. September ohne Bekenntnis oder Forderung ausgekommen sind. Wie unter anderen der Islamwissenschaftler Navid Kermani feststellt, entsteht dadurch das Gefühl einer diffusen, omnipräsenten Bedrohung durch einen Feind ohne Gesicht, der jederzeit und überall zuschlagen kann und nicht an eine bestimmte Person (auch nicht Bin Laden) gebunden ist. George Bushs Begriff des "Bösen" mag politisch ungeschickt sein, erfasst jedoch dieses bestimmte Gefühl durchaus richtig. Die terroristischen Angriffe in Draegers Pseudo-Nachrichtensendung folgen ebendiesem Vorbild eines undefinierbaren Bösen. Die Anschläge geschehen überall gleichzeitig, überraschend, unerklärlich, aber keiner der Reporter interessiert sich auch nur andeutungsweise für Urheberchaft und Gründe. "Es" passiert einfach. Wie Draeger mit dem unkritischen Sensations-Journalismus von *The Last News* in drastischer Weise zeigt, führt die fehlende Subtilität in der Berichterstattung zwangsläufig zur hollywoodesken Aufteilung der Welt in Gut und Böse.

#### Medien und Terror

Nicht zuletzt verweist Draeger mit dieser Arbeit auf die verhängnisvolle Verbindung zwischen Medien und Terrorismus. Dabei spielen auch die fiktiven Medien-Bilder eine Rolle, wie Lydia Haustein in ihrem Buch über Videokunst feststellt: "Die

Erkenntnis, dass Erinnerung eine Funktion der jeweiligen Gegenwartsprägung sei, stellt nur einen weiteren Schritt zum Bewusstsein über das Manipulations- und Zwangspotenzial dar, das im Bilderstrom einer ausufernden Mediengesellschaft liegt. Wie viele Science-Fiction-, Action- und Horrorfilme, Computerspiele und Videoclips nahmen in den letzten Jahren nicht die Szenarien des Terrors vorweg? Zwar übertraf die Wirklichkeit die Imagination bei weitem, doch offenbarte sie noch in der Steigerung eine erschreckende Ähnlichkeit mit der "gespielten" Katastrophenästhetik. In "Echtzeit" wandelten sich die brennenden Türme in Manhattan vor unseren Augen zu Topoi von Zerstörung und Gewalt – aber auch zur Parabel vom unfassbaren Potenzial medialer Bilder." Tatsächlich sehen sich Terroristen mit einem ähnlichen Zwang zum spektakulären Ereignis konfrontiert wie die Medien. Terroranschläge werden heute bewusst hinsichtlich ihrer medialen Verbreitung geplant, in der Gewissheit, dass sich die Medien in ihrem täglichen Kampf um Einschaltquoten und Leserschaft geradezu darauf stürzen müssen. Diese Instrumentalisierung der Medien lässt sich bis zu den Anfängen des internationalen Terrorismus Ende der 60er Jahre zurückverfolgen.

Mit den Videoinstallationen *Black September* (DVD, 13', verschiedene Materialien, 2002) und *Stammheim* (DVD, 35', verschiedene Materialien, 2003) wirft Draeger den Blick zurück auf einschneidende Terroraktionen in den 70er Jahren. Die erste Aktion der Volksfront für die Befreiung Palästinas (PFLP) in Europa führt 1972, während der Olympiade in München, unter dem Kommando "Black September" zur Geiselnahme und Ermordung von elf israelischen Sportlern. Mit *Stammheim* dagegen beleuchtet Draeger die Ereignisse des "Deutschen Herbst" 1977, als mit der Entführung des deutschen Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer versucht wird, elf in Stuttgart-Stammheim inhaftierte Mitglieder (u.a. Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe, Irmgard Möller) der Roten Armee Fraktion (RAF) freizupressen. Um dieser Forderung noch mehr Nachdruck zu verleihen, entführt ein palästinensisches Kommando eine Lufthansa-Maschine nach Mogadischu. Als die Aktion missglückt, begehen Baader, Ensslin und Raspe in ihren Zellen Selbstmord. Einen Tag später wird Schleyer ermordet aufgefunden. Möller überlebt ihre Verletzung und bestreitet bis heute die offizielle Version des kollektiven Selbstmords. Mit *Stammheim* und *Black September* thematisiert Draeger gewissermassen ein Ende und einen Beginn in der Geschichte des Terrors. *Black September* zählt zu den Anfängen des internationalen Terrorismus; international auch aufgrund der komplexen Vernetzung terroristischer Gruppierungen verschiedenster Nationen (Die PFLP bildete zum Beispiel Mitglieder so unterschiedlicher Organisation wie RAF, IRA oder ETA aus.) Die RAF hingegen, offiziell zwar erst 1998 aufgelöst, ist 1977 mit dem Tod ihrer Gründerfiguren bereits weitgehend am Ende.

Ausgehend von der Aktualität der Terrorismus-Debatte besinnt sich Draeger mit *Black September* und *Stammheim* auf die ersten terroristischen Akte, an die er sich noch vage selber erinnern kann. Ausgangspunkt für diese Auseinandersetzung sind historische TV-Bilder, denen er die eigenen, imaginierten Szenen gegenüberstellt. In *Black September* schneidet Draeger zwischen die dokumentarischen Ausschnitte selbst produzierte Sequenzen, die hypothetisch jene Innen-Ansicht bieten, die den Reporterkameras damals unmöglich war. Im Auge des Betrachters fügen sich Inszenierung und Dokumentarmaterial zu einem Ganzen, obwohl Draeger den fiktiven Charakter seiner amateurhaft gespielten Filmsequenzen bewusst betont. Damit will der Künstler offenlegen, wie unterschiedslos der Zuschauer Bilder konsumiert, aber auch wie ununterscheidbar TV-Bilder letztlich sein können, sobald der Kontext (Spielfilm oder Tagesschau?) wegfällt. Ebendiese Nähe von Realität und Fiktion liess denn auch viele Menschen die Bilder der implodierenden Twin Towers zuerst für Science Fiction halten.

#### Ein Bild machen

In der Video-Installation *Stammheim* zieht Draeger die Trennlinie zwischen imaginierten und echten Bildern noch deutlicher als in *Black September*. In dieser Installation werden die Besucher zuerst in einen Wohnraum geführt, wo auf einem Fernseher ein Zusammenschritt von Dokumentarfilmen zum "Deutschen Herbst" läuft. Hinter dem Zimmer folgt ein nüchterner Gefängnisgang mit drei unzugänglichen Gefängniszellen, in denen Draegers Versionen der Selbstmorde von Baader, Ensslin und Raspe projiziert sind. Durch ein Guckfenster kann der Besucher sehen, was die Aufseher damals bei einer Kontrolle hätten sehen sollen. Heute geht man davon aus, dass die Verantwortlichen wussten, dass die Gefangenen über das Radio alle Neuigkeiten von

draussen erfuhren und über ein selbstgebautes Kommunikationssystem auch miteinander in Kontakt treten konnten. Trotzdem wurden die RAF-Mitglieder nach der Meldung, dass die Flugzeugentführung in Mogadischu und damit ihre Befreiung gescheitert war, nicht verstärkt überwacht. Die fehlenden Zeugen bzw. Bilder geben bis heute Anlass zu Spekulationen. Indem Draeger diese Lücken hypothetisch füllt, macht er auf sie aufmerksam und damit auf die Tatsache, dass grundsätzlich kein Bild und keine Reportage mehr als eine Teilwahrheit zu zeigen vermag. Etwas "im Fernsehen gesehen" zu haben, wird heute längst nicht mehr als Garantie für die absolute Wahrheit verstanden.

In Draegers Auseinandersetzung mit *Stammheim* führt diese Unsicherheit gegenüber der von den Medien vermittelten Bildern dazu, sich ein eigenes Bild machen zu müssen, im übertragenen wie konkreten Sinn. Draeger schreibt ein Drehbuch, führt Regie, schneidet, kürzt und verfremdet seine Videos. Indem er seine eigene Produktion dem "echten" Filmmaterial gegenüberstellt, hinterfragt er jedoch auch dessen Konstruierbarkeit, Kontext und Bedeutung. Diese Nähe von erfundenem und echtem Bild zieht sich durch Draegers ganze Arbeit: Zwar betont er durch die verschwommene Erscheinung der Zeitlupen-Bilder das Traumartige, Imaginierte dieser fiktiven Szenen, stützt sich jedoch gleichzeitig auf die historischen Fotografien der toten Terroristen. Es sind zum Teil dieselben Fotos, die Gerhard Richter für seinen 1988 entstandenen Zyklus *18. Oktober 1977* zur Vorlage nahm. Draeger scheut die Anlehnung an den berühmten Maler nicht; die verschwommene Qualität seiner Videos zitiert geradezu die unscharfe Malerei Richters, der im Zusammenhang mit seinem Zyklus meinte, dass ihm eine grössere Schärfe oder Genauigkeit der Darstellung auch nicht zum besseren Verständnis jener Vorgänge verholfen hätte.

Draeger zitiert Richter noch viel direkter, wenn er in dem 70er-Jahre-Wohnzimmer (erstmalig realisiert 1999 unter dem Titel *Black&White Room – Memories of terror from a safe distance*) eine Reproduktion eines Richter-Gemäldes übers Sofa hängt. Es zeigt jenen Plattenspieler in Baaders Zelle, in dem der Terrorist seinen Revolver versteckt hielt. Draeger eignet sich für seine Zwecke also nicht nur Medien-Bilder sondern auch Bilder von Künstlern an. Eines seiner Ziele bei *Stammheim* ist tatsächlich, in einer Art Collagetechnik, eigene und fremde Erinnerungen mit eigenen und fremden Bildern zu einem komplexen Ganzen zusammenzufügen. In Draegers biederem Wohnzimmer vermittelt Richters Bild - ein gewöhnlicher Plattenspieler, der aber eine tödliche Waffe verbirgt - das Gefühl der Hilflosigkeit der westdeutschen Bevölkerung gegenüber dieser terroristischen Bedrohung, die täglich übers Fernsehen in die gute Stube drang. Die Ausstellungs-BesucherInnen schauen sich nun im authentischen Setting der damaligen Jahre dieselben Reportagen an. Dass sie dabei mit den Füßen auf einem Teppich stehen, worauf die Gefängnisanlage von Stammheim aus der Vogelschau abgebildet ist, mag ein ironischer Hinweis auf jene Distanz und Übersicht sein, die damals so offensichtlich fehlten.

#### Inszenierung des Terrors

Weder die bundesdeutsche Polizei noch die Bevölkerung wusste wirklich mit der rasanten Entwicklung der linksextremen Baader-Meinhof-Gruppe zur terroristischen RAF umzugehen. Die verworrenen Schriften der RAF, ihre totale Entschlossenheit zur Tat, die Diskrepanz zwischen dem idealistischen Gedankengut und dem terroristischen Umsetzungsversuch müssen vielen wie eine schreckliche Farce vorgekommen sein. Von Henrik Pedersen stammt diesbezüglich eine aufschlussreiche Untersuchung zur "Inszenierung und Selbstinszenierung der deutschen Terroristen", welche die Nähe von Realität und Fiktion in Bezug auf den Terrorismus thematisiert: "Interessant ist zu beobachten, wie sehr die RAF von der Unwirklichkeit ihres Vorhabens profitiert hat. Mit den zwei Ebenen der menschlichen Kognition, Fiktion und Non-Fiktion (Film oder Bombe?) hat man geschickt gespielt. Dass eine kleine Gruppe von Revolutionären dem westdeutschen Staat einfach den Krieg erklären könnte, erscheint den meisten Menschen als schier unwirklich. So gelang es ihr, das Material und die Sprengstoffbehälter für ihre erste Terrorwelle als Requisiten für einen Film herstellen zu lassen. Als Titel des Films gab sie an: ‚Revolutions-Fiction‘. Spielort: Südamerika." Mit "Film oder Bombe" bezieht sich Pedersen übrigens auf Rainer Werner Fassbinders Äusserung "Ich schmeisse keine Bomben. Ich mache Filme". Der Hang zur Dramatik bleibt den Hauptfiguren der RAF bis zum Schluss: Selbst ihr kollektiver Selbstmord in Stammheim gleicht einer Inszenierung, schockierend und skandalös.

Mit seiner Beschreibung der RAF-Geschichte als politischem Happening, das ausser Kontrolle geriet, stellt Pedersen auch eine interessante Verbindung zwischen Kunst und Terrorismus her. Das Happening bewegt sich tatsächlich oft an der Grenze zwischen künstlerischer Äusserung und illegaler Handlung. Der Performer spielt nicht einfach eine Rolle, sondern setzt seinen Körper – wie der Terrorist – direkt und bisweilen erbarmungslos für seine künstlerischen Zwecke ein. Gerade ab den 60er Jahren gewinnt die Aktionskunst stark an Bedeutung. Gemäss dem demokratisch-idealistischen Wunsch, die Kunst aus der elitären Institution ins "wirkliche" Leben zu holen, findet sie auf der Strasse, in der Landschaft in Form von Happenings oder Aktionen statt. Joseph Beuys erweitert den Kunstbegriff noch radikaler, indem er jeden tätigen Menschen zum Kunstwerk deklariert. Gerade durch Figuren wie Beuys, der 1972 mit seinen nicht zugelassenen Studenten das Sekretariat der Düsseldorfer Kunstakademie besetzt und darauf entlassen wird, vermischt sich die künstlerische Avantgarde mit der politischen. Das wird deutlich mit Beuys berühmten Schildern an der Documenta 1972. Auf den zwei gelben Demonstrationsschildern steht "Dürer, ich führe persönlich Baader + Meinhof durch die Documenta V / J. Beuys". Das ist gleichzeitig eine Provokation, eine Solidaritätskundgebung und ein Versuch, die Realität (auch eine erschreckende) in die elitäre Sphäre des Kunstbetriebs hereinzuholen. In Christoph Draegers Ausstellung steht auf ähnlichen Schildern nun "Beuys, ich führe persönlich Osama + Bin Laden durch die Documenta XII / C. Draeger". Wir erkennen sofort das reisserische Kunst-Zitat, und doch gelingt es Draeger, die damalige Provokation gewissermassen zu wiederholen. Heute löst der Name Osama Bin Laden, ebenso viel Angst oder Hass aus, wie 30 Jahre früher Baader und Meinhof.

#### Science Fiction und Terrorismus

Es stellt sich die Frage, warum Christoph Draeger seiner Beschäftigung mit Terrorismus eine Arbeit im Bereich der Science Fiction (ausgehend von Stanley Kubricks Film *2001: A Space Odyssey*) entgegensetzt. Natürlich wurde der Begriff der Science Fiction nach 9/11 vielfach bemüht, um die eigene Ungläubigkeit gegenüber den Schreckensbildern zu beschreiben. Unzählige Male wurden die Twin Towers oder ähnliche Wahrzeichen schon fiktiv angegriffen (etwas in den Filmen *Independence Day* oder *Mars Attacks*); die möglichen Auswirkungen solcher Bilder auf den Terrorismus haben Haustein und andere thematisiert. Besonders interessant sind im Zusammenhang mit 9/11 aber auch die Übereinstimmungen mit ganz bestimmten Mustern des Science Fiction-Genres. Es handelt sich insbesondere um den Angriff einer unbekanntes Macht mit dem Ziel der totalen Zerstörung oder der totalen Unterwerfung der Erde. Gegen die ausserirdischen Geheimwaffen sind die Menschen machtlos. Nach 9/11 erkennen wir dasselbe Muster in der tatsächlichen terroristischen Bedrohung. Der Gegner ist eine unfassbare, abstrakte Grösse, wird deshalb mit "das Böse" vage umschrieben und verfügt mit dem Selbstmordattentäter über eine Geheimwaffe, wogegen die Menschheit hilflos ist.

Eine weitere Parallele zwischen Science Fiction und Terrorismus ergibt sich im Versuch der totalen Überwachung. Als Reaktion auf Terrorattacken greifen viele Länder oft zu polizeistaatlichen Mitteln. Draeger führt die vergleichbaren Reaktionen in der BRD der 70er Jahre und in den USA nach 9/11 darauf zurück, dass der "omnipräsente Mythos des Terrorismus" alle Instanzen der Zivilgesellschaft durchdringt und ihre demokratischen Lebensformen lähmt. Zum Beispiel: die Rasterfahndung ist zurückgekehrt und in den USA wurden neue Gesetze zur präventiven Ermittlung ohne konkreten Tatverdacht erlassen. Die gegenwärtigen Forschungen, anhand von Gehirnschans mutmassliche Terroristen bereits an ihren Absichten zu erkennen, zeigen, dass selbst die fantastischsten Überwachungs-Visionen längst nicht mehr nur Gegenstand von Science Fiction sind. In der Tat beinhalten die fiktiven Weltkatastrophenszenarien immer eine Weltdeutung, wenn nicht gar einen Welt/Gesellschaftsentwurf. Es ist also nicht weiter erstaunlich, dass in Zeiten des Aufbruchs wie der 68er-Bewegung auch das Science Fiction-Genre einen Aufschwung erlebt. Das Aufbegehren gegen festgefahrene Strukturen, gegen die dominante Gesellschaftsschicht oder Staatsmacht kann ebenso zur Radikalisierung führen wie zu einer Kanalisierung in Ausdrucksformen wie Kunst oder Film. Fassbinders Entscheidung zwischen "Film oder Bombe" ist nicht zuletzt Ausdruck der geistigen Nähe vieler Intellektueller zu linksradikalen Utopien. Obwohl sich der Aufschwung der Science Fiction in den späten 60er- und 70er-Jahren weitgehend mit den grossen Hoffnungen in Technik und Raumfahrt erklären lässt, spricht auch hieraus letztlich der idealistische

Wunsch, die Menschheit zu verändern und weiter zu bringen.

Die aus der Studentenbewegung von 1968 hervorgehenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen bringen gleichzeitig die Anfänge des internationalen Terrorismus mit sich. Draeger interessiert sich für Kubricks *2001: A Space Odyssey* unter anderem, weil dieser Film im folgeschweren Jahr 1968 gedreht wurde. Die futuristische Vorstellung von friedlichen, aber technisch anfälligen Errungenschaften der Raumfahrt, die der 1999 verstorbene Regisseur für das Jahr 2001 imaginierte, trafen nicht ein. Dagegen realisierte sich mit dem Einsturz der Twin Towers ein anderes Science Fiction-Szenario, das 1968 wohl genauso fantastisch erscheinen musste. Mit seiner Arbeit *Odyssey Space A: 2001- Back to the Future* (DVD, ??, verschiedene Materialien, 2003) reist Draeger zurück ins Jahr 2001, in Kubricks Zukunft. Draeger bezieht sich auf die berühmte, psychedelisch anmutende Lichttunnelsequenz, in der sich durch die rasende Geschwindigkeit der auftauchenden Lichter und Farben jegliches Zeitempfinden aufzulösen scheint. Der Astronaut geht daraus um Jahre gealtert hervor und stirbt, um am Ende als Embryo im All zu schweben. Indem Draeger diese Zeitreise in einer 2-Kanal-Videoprojektion rückwärts laufen lässt, vermischt er die Zukunfts- und Gegenwartsebenen noch stärker. Mit dieser Arbeit stellt er – nach dem Jahr 2001 und der frappierenden Ähnlichkeit der einstürzenden Twin Towers mit fiktiven Vorbildern – erneut die Frage, wie sehr die Zukunft auf erdachten Zukunfts-Visionen beruht.

#### Fiktion und Realität

Im Hinblick auf die unwiederbringliche Zerstörung der Twin Towers entwirft Draeger schliesslich mit dem "Modell für ein rekonstruierbares Gebäude" (Puzzle, Karton, 4x1x2 m, 2003) einen Turm, der seine zukünftige Zerstörung bereits vorwegnimmt, da er aus lauter Puzzleteilen besteht. Das Puzzle taucht schon in früheren Arbeiten Draegers auf, etwa mit riesigen Zusammensetzspielen von bekannten Desastern, die er dem Käufer ironisch als "die schönsten Katastrophen zum Selbermachen" anbot. Am neuen Turmmodell aus weissen Puzzleteilchen kann nun auch der Wiederaufbau nach der potenziellen Zerstörung geübt werden. Die Katastrophenübung funktioniert bei Draeger als eigentliche Metapher für die gefährliche Nähe von Imagination und Wirklichkeit: "Simulation und Zerstörung stehen in einem verhängnisvollen Zusammenhang. Wir simulieren Zerstörung, um sie real nicht stattfinden zu lassen, und wir zerstören die Realität, indem wir sie simulieren."

Die Beschäftigung mit dem nachgestellten und dem echten Bild zieht sich wie ein roter Faden durch die medienkritische Arbeit Draegers. Dabei kreist er immer wieder um die Feststellung, dass einem isolierten Bild nicht eine einzige Bedeutung zugeordnet werden kann, genauso wie ein einzelnes Puzzleteil ohne seinen Kontext wenig Sinn macht. Beim Turmmodell überzeichnet Draeger diese Analogie ironisch, indem er alle Puzzleteile gänzlich weiss belässt. Das Zusammensetzen eines Puzzles funktioniert auch als Metapher zu Draegers künstlerischem Vorgehen: Durch das Kombinieren eigener und fremder, fiktiver und realer Bilder schafft Draeger ein Gesamtbild. Natürlich erhebt auch dieses Gesamtbild keinen Anspruch auf die absolute Wahrheit: es ist ein subjektives Bild, in dem sich Draegers eigene Erinnerungen spiegeln. So werden – wie im Memory-Spiel – die existierenden Bilder mit jenen aus der Erinnerung ergänzt, was im Titel des vorliegenden Buches "memories of terror from a safe distance" anklingt.

Katharina Ammann