

## Konspirative Wohnungen um 1968

Zur Bild- und Ideengeschichte der Architekturpsychologie.

Jörg Probst

*Vorbemerkung: Der Text ist die überarbeitete Fassung eines Vortrages im Rahmen der Reihe „Was ist Politik? Bilder und Ideen der interdisziplinären Forschung“ (Semesterschwerpunkt: Das Wissen des Verräters) von Portal Ideengeschichte am 17. Dezember 2015.*

### Totenstädte

*Blinker* lautet der Titel eines Autorenfilms, den der Regisseur, Filmproduzent, Schriftsteller und Schauspieler Uwe Brandner im Auftrag des Berliner Literarischen Kolloquiums 1968/69 gedreht hat und dessen Bildsprache sich im Rückblick als eine verblüffende wissens- und ideengeschichtliche „black box“ erweist.<sup>1</sup> Vor allem in Bezug auf die bisher noch nicht vergleichend betrachtete Geschichte der Architekturpsychologie in der Bundesrepublik hält dieses avantgardistische Revolutions-Poem erstaunliche, die Dimensionen einer politischen Wissensgeschichte der bundesdeutschen Baukultur andeutende Denkbilder bereit. Einige im Zusammenhang mit der Entwicklung der Architekturpsychologie zu untersuchende politische Phänomene wie die „konspirative Wohnung“, d.h. der illegale getarnte, verschwörerische Aufenthalt in der Stadt, werden durch die Bildlichkeit Brandners in ihren Etappen schlaglichtartig deutlich.

So besticht der sich aus zahlreichen bedeutungsschwangeren Einzelszenen zusammensetzende, darin einem modernen Musik-Videoclip vergleichbare hoch assoziative und temporeiche Streifen schon durch eine symbolisch stark überhöhte Eingangssequenz. Im Stil einer „Ouvertüre“ hat Brandner seinem mit aufwühlenden

---

<sup>1</sup> Vgl. Jörg Probst, Hanns Zischler (Hg.), *Großes Kino, kleines Kino. 1968 Bilder*, Berlin 2008.



*Abb.1: Hanns Zischler in Blinker (Regie: Uwe Brandner, 1968/69).*

Klängen unterlegten anspielungsreichen Film eine Art „Todesspaziergang“ vorge-schaltet. Ca. zwei Minuten lang ist die Kamera auf eine karge Winterlandschaft gerichtet (**Abb.1**). Deren Horizont ist vollkommen von Hochhäusern und Baukränen verbarrikiert, sodass dem einzigen Bewohner dieses ansonsten menschenleeren, unwirtlichen „Wohngebietes“ nur noch die Flucht nach vorne übrig bleibt. Mit gesenktem Blick und gleichmäßigem Schritt strebt die hochgewachsene, in einen dicken Mantel mit aufgeschlagenem Kragen gehüllte männliche Gestalt auf den Betrachter zu und aus dem Bild heraus.

Zu einem beklemmenden Sinnbild wird diese Einstellung durch die Sense, die der einsame Tramp auf der Schulter balanciert und die ihn als eine Personifikation des Todes, als einen Sensenmann im Bild erscheinen lässt. Formale Ähnlichkeiten der elegant geschwungenen Sense mit den am Horizont sich emporreckenden dünn-gliedrigen Baukränen, aber auch die bedrohliche Kälte, die von den hohläugigen

Containerbauten im Hintergrund ausgeht, lässt auch die Winterlandschaft selbst zu einem dramatischen Symbol werden. Deren Vielschichtigkeit soll sich dem Betrachter während der vergleichsweise lange andauernden Kameraeinstellung nach und nach erschließen. Das Denkbild zeigt sich dabei als eine Todeslandschaft, das Voranschreiten des Sensenmannes lässt sich als die unheilvolle voranschreitende Bebauung des noch freien Ackerlandes deuten. Brandner schloss auf diese Weise den modernen Siedlungsbau an die weit zurück zu verfolgende Bildtradition der Totenstadt an.

### **Auf Leben und Tod**

Bauen und Wohnen wurde in der übersteigerten Diktion dieser Regiearbeit Uwe Brandners zu einer Frage von Leben und Tod. Schon in diesem Punkt ist der Vorspann von *Blinker* ein Denkbild, das eine bestimmte, nicht auf äußerliche ästhetische, sondern stets auf existentielle Grundfragen bezogene Art der Auseinandersetzung mit der Architektur und dem Städtebau der Moderne um 1970 in einzigartiger Weise verkörpert. Brandners bemerkenswerte Bildidee einer funktionalistischen Metropole als Totenstadt übertrifft die berühmteren romantischen Aufnahmen des nächtlichen Paris in dem modernekritischen Science-Fiction-Film *Alphaville* von Jean-Luc Godard von 1965 und selbst der 1973 entstandene prominente anarchistische Kino-Spaß *Themroc* (Regie: Claude Faraldo) über die heilsame Rückbesinnung auf das barbarische Leben des Höhlenmenschen als Antwort auf die Gleichschaltungen durch die moderne Großstadt bleibt hinter Brandners Drastik zurück.

Gerade diese extreme Bildidee einer Neubausiedlung als Totenstadt bewahrt wie eine „black box“ eine heute befremdende, höchstens im Zusammenhang mit den sozialen Brennpunkten der Pariser Vororte und der vor zehn Jahren in der Neubausiedlung Clichy-sous-Bois aufgeflammt Unruhen noch wiederkehrende zugespitzte Problematisierung funktionalistischer Architektur als lebensbedrohender Gefährdung. Ein Vergleich mit dem Modernediskurs um 1970 erweist, dass *Blinker* die Kritik an der modernen Architektur keineswegs ausgelöst, sondern lediglich visuell begleitet hatte. Die Quellen der bereits zu Beginn der 1960er Jahre ihren

Anfang nehmenden Modernekritik haben nicht erst des 1968 begonnenen Filmes von Uwe Brandner bedurft, um sich als Standards der Architekturpsychologie durchzusetzen. *Blinker* richtet in seiner merkwürdigen barocken Theatralik jedoch den Blick auf das meiner Kenntnis nach wissens- und ideengeschichtlich bisher noch nicht näher untersuchte charakteristische Pathos dieser in den 1960er Jahren weit verbreiteten und die Gegenkultur der 1968er-Studentenbewegung stark prägenden architekturpsychologischen Debatte um den Verschleiß von Lebensqualität durch den modernistischen Städtebau.

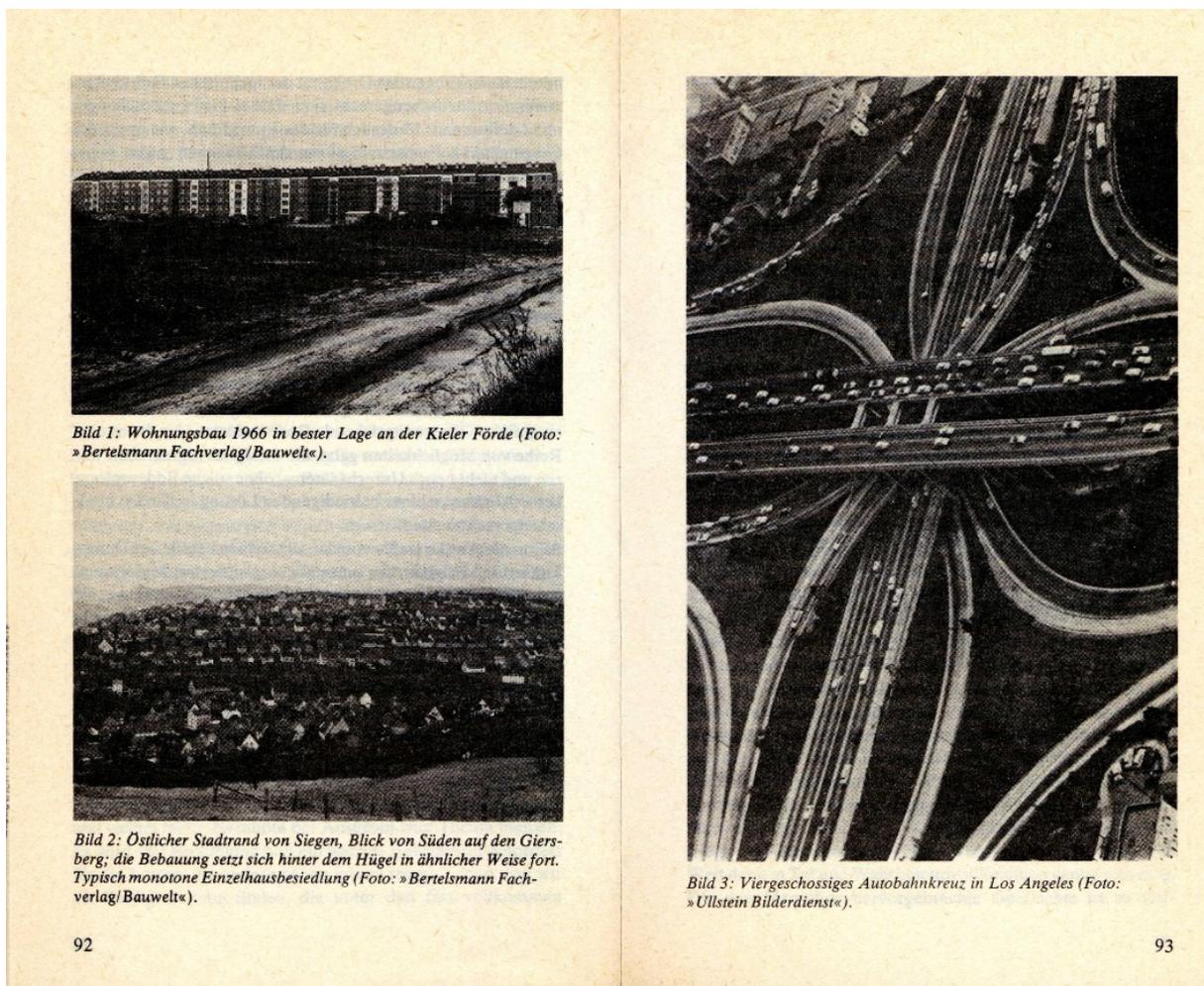
Als eine Frage von Leben und Tod wurde Bauen und Wohnen bereits von der Journalistin Jane Jacobs in ihrer 1961 in Amerika erschienenen und 1963 ins Deutsche übersetzten maßgeblichen Schrift *Tod und Leben großer amerikanischer Städte* behandelt. Die von Jacobs ausführlich diskutierte Stuyvesant-Town (1947) in New York, aber auch die 1972 durch ihren Abriss weltbekannt gewordene Siedlung Pruitt-Igoe (1954) in St. Louis lassen sich durchaus mit der Trabantenstadt im Hintergrund von Brandners Denkbild ikonographisch vergleichen.

Ebenfalls in Amerika 1961 erschienen und ebenfalls 1963 ins Deutsche übersetzt, bildet auch der Band *Die Stadt – Geschichte und Ausblick* von Louis Mumford den Hintergrund des Hintergrunds von Brandners Bildidee. Stärker noch als Jane Jacobs kann Mumford die Bildlichkeit des Mauerartigen und Burgenhaften der Todesarchitektur in der Eingangssequenz von *Blinker* beeinflusst und dabei Brandner auch zu der seltsamen Bildfindung des Sensenmannes als Wanderarbeiter inspiriert haben. „Wenn nämlich“, so Mumford 1961, „die Mächte, über die der Mensch heute gebietet, nicht aus ihren alten Bindungen an die Zitadelle gelöst und menschlichen Zielen dienstbar gemacht werden, müssen sie von ihrem jetzigen Zustand krankhaften Mißtrauens und Hasses zu einem letzten Vernichtungswahn führen.“ Und Mumford über die tödliche Gefahr durch die Stadt wie in einem direkten Kommentar zu Brandners Personifikation des Städtebauers als Todesbotschafters weiter: „Der Krieg war eines der ‚tödlichen Gene‘, welche die Stadt von einem Jahrhundert zum anderen vererbt hat.“<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Lewis Mumford, *Die Stadt. Geschichte und Ausblick* (engl. 1961), München 1979, S.669.

Die größte rhetorische, historische und auch argumentative Nähe zwischen der eindrucksvollen Dramatisierung von Bau- und Wohnungspolitik als einer Frage von Leben und Tod und Brandners Bildlichkeit der industriellen Metropole als Totenstadt besteht gewiss zu den architekturpsychologischen Schriften des bekannten deutschen Psychoanalytikers Alexander Mitscherlich. Bereits der zu einem Schlagwort verselbständigte Titel von Mitscherlichs größtem Erfolg als Architekturkritiker, dem 1965 gedruckten Band *Die Unwirtlichkeit unserer Städte. Anstiftung zum Unfrieden* kann sich der abweisenden unwirtlichen Winterszenerie ohne Baum und Strauch am Anfang von *Blinker* eingeschrieben haben.



**Abb.2:** Architekturfotografie zu „Die menschlichen Lebensalter...“ von Alexander Mitscherlich, 1967.

Vor und nach 1965 engagierte sich Mitscherlich für die kritische Architekturpsychologie in wirkungsvoll platzierten Vorträgen, von denen der Text über „Die menschlichen

Lebensalter und die städtische Umwelt“ von 1967 als eine direkte Parallele der Bilderfindungen Brandners angenommen werden kann. Nicht nur die Rhetorik des Wohnens als Frage von Leben und Tod wird hier in besonders markanter Weise wieder aufgenommen. „Wenn ich eine Schlussfolgerung meiner Überlegungen vorwegnehme“, erklärt Mitscherlich im Rahmen einer stark beachteten Architektur Ausstellung im Frühjahr 1967, „so die Feststellung, dass viele Funktionen des Lebens in unseren Städten die Tendenz haben, in einer Agonie zu erstarren, die an einen Totenkampf erinnert“.<sup>3</sup> Sogar unmittelbare ikonische Anregungen können von diesem Aufsatz auf Brandner ausgegangen sein, denn Mitscherlich zeigt 1967 als eine architektonisch nicht näher besprochene, metaphorisch gemeinte Visualisierung des „Totenkampfes“ und der „Agonie“ in den modernen Städten das Foto einer modernen Siedlung als Totenstadt (**Abb.2**). Diesem Foto mit seinen Reihenhäusern am Horizont und dem Acker mit der schmutzigen Landstraße im Vordergrund musste Brandner nur noch den Sensenmann hinzufügen. Der hochgelegte Horizont d.h. verbaute Perspektiven in Form von knappen Himmelschlitzern oder Himmelslöchern findet sich auch in späteren Publikationen von und mit Alexander Mitscherlich.

### Lebenskämpfe

Nur dieser Zusammenhang mit den in Bild und Wort vorgetragenen Polemiken und Pamphleten der Architekturpsychologie in den 1960er Jahren über das Wohnen als einer Frage von Leben und Tod macht letztlich auch verständlich, warum Brandner in seinem Film *Blinker* den Beginn der Revolution als erschütternde Begegnung mit dem modernen Wohnungsbau imaginierte. Auch aus dieser Sicht ist Brandners *Blinker* von symbolischer Kraft. Nicht nur durch die Eingangsszene des tödlichen Bauarbeiters, durch den gesamten Plot hat Brandner in seinem Film die um 1970 weit verbreiteten Debatten um eine lebenswerte Stadtkultur in ein nicht mehr zu überbietendes Extrem gesteigert. Das road-movie über das Aufbegehren zweier Liebender gegen bürgerliche Konventionen und gesellschaftliche Normierungen würde sich 1968 ganz gewiss auch als Protest gegen Ausbeutung und Unterdrückung in der Bundesrepublik oder in der Dritten Welt inszeniert haben lassen. Die politische Empörung und revolutionäre Entschlusskraft des Paares in *Blinker*,

---

<sup>3</sup> Alexander Mitscherlich, „Die menschlichen Lebensalter und die städtische Umwelt“ (1967), in: ders., *Thesen zur Stadt der Zukunft*, Frankfurt/ M. 1971, S. 67.



*Abb.3: Hanns Zischler und Karin Ehret in Blinker (Regie: Uwe Brandner, 1968/69).*

gespielt von Hanns Zischler und Karin Ehret, visualisiert Brandner jedoch nicht durch Aufnahmen von Fabrikarbeitern oder palästinensischen Flüchtlingslagern, sondern durch Schockbilder aus dem Berliner Märkischen Viertel. Die Schlüsselszene des Films nimmt dabei die Optik der Eingangsszene wieder auf. Doch diesmal wandert nicht der Sensenmann, sondern ein Liebespaar durch die klaustrophobische Metropole, um es dem Sensenmann anschließend gleichzutun, sich angesichts der todesähnlichen Eingemauertheit des Menschen in den Containerbauten des Märkischen Viertels für den vermeintlich revolutionären terroristischen Kampf zu entscheiden und demonstrativ von einer konspirativen Kreuzberger Altbau-Wohnung aus als eine Art Stadtguerilla in den Untergrund zu gehen (**Abb.4**).

Ohne den Hintergrund der ungeheuer dramatischen, sich stets um Leben und Tod drehenden architekturpsychologischen Diskussion um 1970 wäre auch kaum verständlich, warum die filmgeschichtlichen Anleihen angesichts eines Terrorismus

aus dem Geist der Mieterunzufriedenheit nicht ins Lächerliche abrutschen. Zweifellos war Brandner mit seiner Erzählung einer gefährlichen, sich wechselseitig zum äußersten treibenden Liebschaft von dem Kinoklassiker *Bonny and Clyde* (Regie: Arthur Penn, 1967) geprägt, der während der Großen Depression im Amerika der 1920er Jahre spielt und Bankräuber als Volkshelden zeichnete. Diese Bildgeschichte von *Bonny and Clyde* wurde auch durch die wenig später als erste Generation der RAF berühmt-berüchtigt gewordenen Gudrun Ensslin und Andreas Baader fortgeschrieben, die auf einem vielmals kommentierten Foto von Astrid Proll von 1969 in einem Pariser Café wie die Darsteller eines Autorenfilms posieren.<sup>4</sup>

Leben und Sterben in den großen Städten verbindet sich, auch darin ist der kaum bekannte Film *Blinker* von Uwe Brandner eine starke Anregung der politischen Wissensforschung, nicht nur mit der Bild- und Ideengeschichte der Architekturkritik. In den zahlreichen fotografisch begleiteten Dokumentationen, Dokumentarfilmen oder filmkünstlerischen Dramatisierungen über die Lebensverhältnisse im modernen Wohnungsbau um 1970 ist meines Wissens nach niemals der Bogen zwischen der Kritik an der Nachkriegsmoderne in der Bundesrepublik und der Geschichte der Stadtguerilla, d.h. zur Entwicklung der sich im Dickicht der Städte versteckenden und von hier aus innerhalb und außerhalb der Stadt Gewalttaten verübenden Terrorzellen geschlagen worden.

Diese Kombination von Architekturtheorie bzw. Architekturpsychologie und Terror vollzog Brandners Film auf eine eigentümlich spielerische Weise nach. Es ist anzunehmen, dass diese spielerisch-essayistische Revolutions-Romanze über den Terrorakt als Architekturkritik durch die Stadt-Guerilla nur prognostisch oder spekulativ, d.h. nur vor den blutigen Erfahrungen mit dem Terror der RAF oder der „Bewegung 2.Juni“ in Deutschland möglich war und sich intellektuelle Kopplungen dieser Art mit dem Beginn der so genannten „bleiernen Zeit“ ab 1970 nicht mehr finden lassen. Brandners Film von 1968/69 ist auch aus dieser Sicht ein Extrem und zugleich ein Schwellenort oder turning point. Das ungeheuer assoziative Stimmungsbild dieser Filmcollage regt zu Nachforschungen über die Bezüge von Architektur-

---

<sup>4</sup> Vgl. Probst / Zischler 2008.

psychologie und Terrorismus an, weil es Problematisierungen dieses Zusammenhanges während der nachfolgenden politisch eklatanten Phase des RAF-Terrorismus bis zur Entführung von Hanns-Martin Schleyer 1977 offenbar nicht oder nur verzögert gegeben hat.

### **Konspirative Wohnungen als Architekturpsychologie**

Konspirative Wohnungen und ihre Geschichte stellen dabei jenen „Blickpunkt“ dar, der Brandners Film zur weiterführenden Anregung einer politischen Wissensgeschichte der Architekturpsychologie werden lässt und zugleich die Dimensionen solcher Forschungen aufzuzeigen vermag. Das Beispiel zeigt auch an, dass diese politische Wissensforschung ohne weiteres sowohl die Kunstgeschichte als auch die politische Geschichte, die historische Dokumentation und die ästhetische Imagination als Quellengrundlage zu nutzen und miteinander zu verbinden vermag. Abgleiche der Bildlichkeit politischer Ereignisse mit den Erzeugnissen der künstlerischen Einbildungskraft sind daher eine wechselseitige ideenhistorische Bereicherung.

So stellt die Kontrastierung von Altem und Neuem, von Konvention und Irritation, von Wille und Anpassung zweifellos jene innere Spannung dar, die in der Wohnkultur, wie sie in Brandners Film von 1968/69 in ihren extremen Gegensätzen gezeigt wird, ihren widersprüchlichen Höhepunkt erreicht. Das aufbegehrende jugendliche Liebespaar sucht in einer Altbauwohnung ihren Rückzugsort, die Mieter der Neubauten im Märkischen Viertels werden als alte, verbrauchte Menschen gezeigt. Wie sehr diese Bildrhetorik zu einer politischen Wissensgeschichte der Architekturpsychologie anregt, zeigt der Vergleich mit der Geschichte des zeitgleich sich entwickelnden Terrorismus der RAF bzw. der Westberliner „Bewegung 2. Juni“.

Brandners Film mag aus Gründen der Dramaturgie darauf verzichtet haben, die konspirative Wohnung seiner Protagonisten in das Märkische Viertel zu verlegen. Wie sehr diese Kino-Imagination noch 1975 nachwirkt bzw. Brandners Visualisierung einer konspirativen Wohnung dem entspricht, was noch 1975 die Strategie der Stadtguerilla prägte, beweist jedoch ein politisches Ereignis wie die Entführung des Westberliner CDU-Politikers und Bürgermeister-Kandidaten Peter Lorenz im Februar

1975 durch die „Bewegung 2. Juni“. Verglichen mit dem Unterschlupf, den die Geiselnnehmer 1975 als Versteck für den entführten Lorenz angemietet hatten (**Abb.4**), könnte die Szene eines Fensterbildes aus Brandners *Blinker* durchaus auch in der konspirativen Wohnung in der Schenkendorfer Straße 7 in Berlin-Kreuzberg gedreht worden sein.



**Abb.4:** Berlin-Kreuzberg, Schenkendorfer Straße 7.

Nicht einen Moment, darauf lassen die Erinnerungen von Rolf Reinders und Ronald Fritsch von der „Bewegung 2. Juni“ schließen, verfolgte die Terrorgruppierung den Gedanken, diese konspirative Wohnung nicht in einem Altbau, sondern eventuell auch in einem modernistischen Neubaugebiet einzurichten. „Für so eine Aktion“, berichten Reinders und Fritsch über die Lorenz-Entführung 1975 in der Diktion, eine Neubauwohnung nicht einmal einem Entführungsoffer zumuten zu wollen, „brauchten wir einen großen Keller oder zwei Wohnungen übereinander. Der

Entführte sollte bei uns gute Haftbedingungen haben. Wir wollten nicht die Geschichten, wie sie aus den Mafiasachen bekannt sind, dass die Entführten dann in engen Kisten sitzen mussten und nachher schwere körperliche Schäden hatten. Schließlich haben wir dann den Laden in der Schenkendorfer Straße 7 gefunden.“<sup>5</sup>

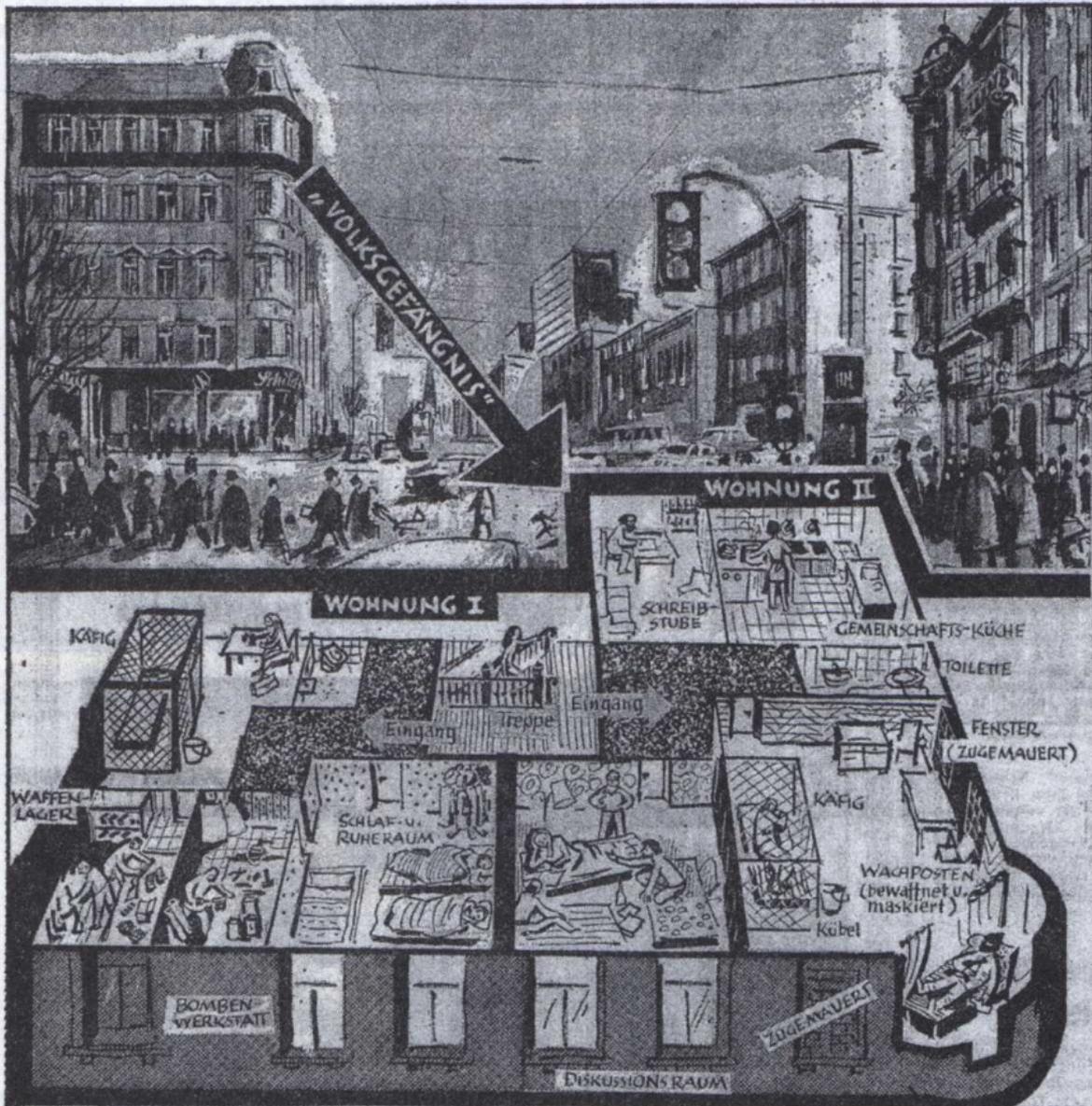
Die Ähnlichkeit zwischen der filmischen Imagination einer konspirativen Wohnung in Brandners *Blinker* von 1968/69 und dem so genannten „Volksgefängnis“ der Geiselnahme von der „Bewegung 2. Juni“ für Peter Lorenz sind mehr als nur Zufall, wenn man in den umfangreichen Dokumenten über die Lorenz-Entführung nach Bildern oder Beschreibungen von „Volksgefängnissen“ oder konspirativer Wohnungen in den zeitgenössischen Medien sucht. Bilder, wie sie z.B. die BILD-Zeitung während der sechstägigen Geiselhaft von Peter Lorenz einrückte (**Abb.6**), um ihren Lesern einen Eindruck davon zu geben, was hinter den täglich kolportierten Begriffen wie „konspirative Wohnung“ oder „Volksgefängnis“ eigentlich steckt, enthüllen unbewusst auch die Grenzen des Vorstellungsvermögens dessen, wie ein solches „Volksgefängnis“ aussehen und vor allem wo es sich befinden könnte. Offenbar auf der Grundlage von Informationen über „konspirative Wohnungen“ in anderen, das Konzept der Stadtguerilla bereits seit Anfang der 1960er Jahre in Peru oder in den USA verfolgenden Terrorgruppen, vor allem aber mit einem gehörigen Maß an Vermutungen und Erwägungen zeigt BILD am 28. Februar, also noch am Tag der Entführung von Peter Lorenz, die Zeichnung eines „Volksgefängnisses“, wie sie „auf Befehl von Baader-Meinhof ... in Deutschland eingerichtet worden sind“. „Sie liegen wahrscheinlich im obersten Stockwerk eines Wohnhauses, damit es keinen Publikumsverkehr gibt“, heißt in der Bildunterschrift weiter, „dann sind es zwei gegenüberliegende Wohnungen, damit es keine Nachbarn gibt.“

Die Wohnungen lagen dann tatsächlich nicht einander gegenüber, sondern übereinander, doch in einem Punkt traf sich die Vorstellungskraft der BILD-Redaktion mit den Prämissen der Entführer exakt – nämlich den passenden Schlupfwinkel nicht in einem Neubaugebiet, sondern in einer Altbauwohnung zu suchen. Wie sehr die Idee der konspirativen Wohnung auch 1975 noch von der Vorstellung einer Altbau-

---

<sup>5</sup> Ralf Reinders, Ronald Fritsch, *Die Bewegung 2. Juni. Gespräche über Haschrebellen, Lorenzentführung, Knast*, Berlin-Amsterdam 1995, S.63.

# So sieht es in einem ‚Volksgefängnis‘ aus



„Volksgefängnis“ — der Begriff stammt von südamerikanischen Stadtguerillas. Auf Befehl von Baader-Meinhof sind solche Volksgefängnisse in Deutschland errichtet worden. Sie liegen wahrscheinlich im obersten Stockwerk eines Wohnhauses, damit es keinen Publikumsverkehr gibt. Dann sind es stets zwei gegenüberliegende Wohnungen, damit es keine Nachbarn gibt. Sie enthalten:  
**KÄFIG:** Der Entführte liegt in einem 2 m

mal 1,50 m großen Käfig aus Draht.  
**WAFFELLAGER/BOMBENWERKSTATT:** Die Bande stellt hier ihre Bomben her.  
**Schlaf- und Ruheraum:** Nach der Wachablösung liegen die Bandenmitglieder, Frauen und Männer, auf Gummimatratten.  
**DISKUSSIONSRAUM:** Ort der Selbstkritik. Hier wird jede Phase des Unternehmens durchgesprochen.  
**SCHREIBSTUBE:** Hier werden die Forderungen verfaßt.

**Gemeinschaftsküche:** Frauen übernehmen die Verpflegung. In den Vorratskammern sind Konserven für ein halbes Jahr.  
**ZUGEMAUERT:** Alle Fenster, in die man hineinsehen könnte, sind zugemauert, damit keine Schreie nach draußen dringen.  
**KÜBEL:** Der Gefangene darf den Drahtkäfig nie verlassen. Für die Notdurft gibts einen Kübel.  
**WACHPOSTEN:** Er trägt ständig eine Maske mit Sehschlitzen.

Abb.5: BILD-Zeitung, 27.Februar 1975.

wohnung dominiert war, beweisen nicht zuletzt die intensiven, in ihrer gewalttätigen Vorgehensweise die breite Kritik der Medien und der Bevölkerung auslösenden

Fahndungsmaßnahmen der Berliner Polizei nach der Freilassung von Peter Lorenz, z.B. am 06. März 1975 in über siebzig Gemeinschaftswohnungen bzw. so genannter „Wohnkollektiven“ ausschließlich in Altbauwohnungen in Berlin-Kreuzberg.<sup>6</sup>

### **Anonyme Wohnverhältnisse**

Das Wissen über die anonymen Wohnverhältnisse in Neubaugebieten, so wäre die idealtypische Überhöhung der Gegensätze von menschenfeindlicher Tristesse in den funktionalistischen Siedlungen wie dem West-Berliner Märkischen Viertel und der Heimeligkeit von Rückzugsorten in Altbauwohnungen zu interpretieren, ist um 1970 eine Art Gemeinplatz. Dennoch gehört die Suche nach konspirativen Wohnungen von Terroristen in Neubauwohnungen noch 1975 nicht zu den zentralen Maßnahmen der Fahndung. Brandners ahnungsvolles Denkbild einer funktionalistischen Metropole als Totenstadt mit dem melancholischen, habituell an einen Intellektuellen erinnernden todbringenden Sensenmann hat seine sonderbarste und zugleich auch besonders beängstigende Seite vielleicht darin, auch diesen Zusammenhang von Modernismus und Terror, von Funktionalität und Anarchismus in sich aufgenommen und bereits 1968 vorausgeahnt zu haben.

Aus dieser Sicht ist der wandernde Tod aus Brandners eindrücklichem Film nicht nur eine Verkörperung einer **Stadt der Toten** im Sinne Alexander Mitscherlichs, sondern auch eine Verkörperung der **tödlichen oder todbringenden Stadt**, die ihrer Größe wegen aus sich heraus verletzlich ist. Offenbar wird diese Überlegung, die Anonymität der Wohnverhältnisse zu instrumentalisieren und für die Einrichtung von Schlupfwinkeln zu nutzen, jedoch erst zu einer Zeit, in der das Wissen der Architekturpsychologie um das Defizit der Anonymität in modernistischen Siedlungen längst gang und gäbe ist, zur Planungsgrundlage von Terroristen. Der Vergleich unterschiedlicher so genannter „Theorien“ der Stadtguerilla legt nahe, dass die sozialkritische Parteinahme gegen die als krisenhaft erlebten negativen Aspekte des modernen Großwohnungsbaus die in Städten sich organisierenden terroristischen Gruppierungen zunächst davon abhielt, dieses architekturpsychologische Know How

---

<sup>6</sup> Vgl. –er, „Wohnkollektive in Kreuzberg bei Polizeieinsatz verwüstet. Unbewohnbare Räume – 27 zerschlagene Fenster“, in: *Der Tagesspiegel*, 07.März 1975, S.14.

für sich zu nutzen und konspirative Wohnungen nicht im Weichbild der alten Stadt, sondern in gerasterten Wohnwaben der Neubaugebiete einzurichten.

Dass in Großstädten agierende Terrorgruppen dort ihr Versteck suchen würden, wo sie niemand kennt, widerspricht demnach als taktische Überlegung dem Großteil der militärisch-strategischen Literatur über den so genannten „Kleinkrieg“ oder den „Landsturm“, wonach Partisanenbewegungen als Volksbewegungen anzusehen sind, die vom Volk selbst versorgt werden.<sup>7</sup> Das bekannte Diktum Mao Tse-Tungs, wonach sich der Revolutionär in den Massen bewegen solle wie ein „Fisch im Wasser“,<sup>8</sup> war unter den anonymen, jede Nachbarschaftlichkeit verhindernden Wohnverhältnissen in modernistischen Siedlungen fast vollkommen ausgeschlossen. Die Einrichtung konspirativer Wohnungen in Neubausiedlungen kann somit als das Indiz eines einschneidenden Bruchs im Selbst- und Fremdbild extremistischer, asymmetrisch agierender politischer Bewegungen angesehen werden.

### **Isolation**

Die Entscheidung der Terroristen, in den einstmals so geschmähten modernistischen Stadtteilen ihre Stützpunkte zu suchen, ist in seiner Dramatik kaum überschätzbar. Auch für diese Entwicklung gibt es ein filmgeschichtliches Ikon. Als Filmstill ist dieses Ikon zu Brandners Denkbild von 1968/69 aus mehrerer Hinsicht ein vielschichtiges Pendant. Das Bild stammt aus der 1997 gedrehten Semi-Dokumentation *Todesspiel. Die dramatischen Wochen des Deutschen Herbstes 1977* von Heinrich Breloer über die Entführung Hanns-Martin Schleyers durch das RAF-Kommando „Siegfried Hausner“. Breloer hatte für diesen preisgekrönten Streifen nicht nur die an den schrecklichen Ereignissen Beteiligten erstmals umfassend und mit größter persönlicher Intensität interviewt. Bei den Dreharbeiten ist zudem die innere Tragik des von Heinrich Böll treffend charakterisierten aussichtslosen Kampfes von „sechs gegen sechzig Millionen“ der RAF-Terroristen durch einzelne berührende, die Blicke der Akteure durch Fenster oder über Flure rekonstruierende Kameraeinstellungen an Originalschauplätzen bildlich überhöht worden. Ähnlich wie in Brandners *Blinker* ist

---

<sup>7</sup> Vgl. Joachim Schickel (Hg.), *Guerilleros, Partisanen. Theorie und Praxis*, München 1970.

<sup>8</sup> Carlos Nunez, „Die Tupamaros“, in: Alex Schubert (Hg.), *Stadtguerilla. Tupamaros in Uruguay – Rote Armee Fraktion in der Bundesrepublik*, Berlin 1971, S.33.

dabei auch in Heinrich Breloers Film *Todesspiel* der Vorspann bildgeschichtlich besonders verdichtet. Breloers Denkbild einer der RAF-Terroristinnen, gespielt von Claudia Michelsen, besteht in der nur kurz zu sehenden Szene eines Blicks durch das Fenster des gewaltigen Uni-Centers in Köln über die Stadtlandschaft (**Abb.7**).



**Abb.7:** Claudia Michelsen in *Todesspiel* (Regie: Heinrich Breloer, 1997).

Der Blick ist zugleich ein Rückblick auf die Bild- und Ideengeschichte der Konspirativen Wohnung aus dem Geist der Architekturpsychologie. Eine Reihe von Dokumenten der RAF belegt, dass diese Terrorgruppe schon bald nach ihrer Gründung Kenntnis der architekturpsychologischen Literatur über Neubausiedlungen besaß, das Wissen zu dem Zeitpunkt aber offenbar noch nicht für sich selbst nutzte. „Im Märkischen Viertel fehlt alles: Spielplätze, Verkehrsmittel, Schulen, billige Einkaufsmöglichkeiten, Ärzte, Anwälte,“ heißt es in einem Text der RAF mit dem Titel *Dem Volke dienen. Stadtguerilla und Klassenkampf* von 1972, „Brutstätten von Armut,

Kindesmißhandlungen, Selbstmord, Bandenkriminalität, Verbitterung, Not. Das Märkische Viertel ist soziale Zukunft.“<sup>9</sup> Dass sich die RAF im selben Atemzug von dem von ihr zitierten „bürgerlichen Autoren“, vermutlich Alexander Mitscherlich, distanziert, weil sich derjenige mit seinen eigenen „Rechercheergebnisse arrangiert“, der es nur bei „verbalem Protest“ beläßt, gehört ebenso sehr zu einer politischen Wissensgeschichte der Architekturpsychologie wie die Tatsache, dass sich die konspirativen Wohnungen der zweiten Generation der RAF ab ca. 1975 schließlich offenbar nur noch in Trabantensiedlungen und Satellitenstätten in der Art des von ihnen als Symptom verachteten Berliner Märkischen Viertels befanden.

Der Blick von Claudia Michelsen in der Rolle der Terroristin Sieglinde Hofmann über Köln ist ein verächtlicher Blick auf die Bundesrepublik,<sup>10</sup> zugleich aber auch die Fixierung der Lebensräume, die der RAF als Aufenthaltsorte zuletzt noch übrig geblieben waren. Brandners Denkbild in *Blinker* von 1968/69 deutet an, dass die tödliche Bedrohung durch die Stadt auch von der Stadtguerilla herrührt. Breloeurs knapp dreißig Jahre später, im Rückblick auf die Ereignisse der „bleiernen Zeit“ geschaffenes Denkbild ist als Gegenstand der politischen Wissensgeschichte der Architekturpsychologie in der Bundesrepublik ein finales Psychogramm der Terroristen und deren unausweichlicher Isolation. Um dem Volk zu dienen, wie es die RAF 1972 verkündet hatte, verbargen sich die Terroristen 1977 letztlich an Orten, an denen man mit der Bevölkerung am allerwenigsten in Berührung kam.

*Dr. Jörg Probst ist Kunsthistoriker und Koordinator der interdisziplinären Forschungs- und Lehrplattform „Portal Ideengeschichte.“*

---

<sup>9</sup> Rote Armee Fraktion (Hg.), *Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin 1997, S.131.

<sup>10</sup> Dass Volker Schlöndorff für seine Verfilmung des Heinrich-Böll-Romans *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* als Kommentar zur Terrorfahung in der „Bleiernen Zeit“ 1975 bereits im Uni-Center Köln eine Wohnung mietete, also in demselben Hochhaus, in dem 1977 das RAF-Kommando „Siegfried Hausner“ untertaucht, wäre ein weiterer Beleg für die Überschneidung von Ikonographie und politischer Architekturgeschichte.