

Svea Bräunert
Gespenstergeschichten

Svea Bräunert ist Postdoktorandin am DFG-Graduiertenkolleg »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung« der Universität Potsdam. Sie hat Neuere deutsche Literatur, Kulturwissenschaft und Neuere/Neueste Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert, wo sie 2013 mit der vorliegenden Arbeit promoviert wurde. Zuvor war sie Fulbright Stipendiatin an der Washington University in St. Louis und Schurman Assistentin an der Cornell University. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen Literatur, Film und bildende Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Erinnerungs- und Trauma-Forschung, Medientheorie sowie Gender Studies.

Svea Bräunert

Gespensstergeschichten

Der linke Terrorismus der RAF und die Künste

Kulturverlag Kadmos Berlin

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2015, Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades doctor philosophiae (Dr. phil.), eingereicht an der Philosophischen Fakultät II der Humboldt-Universität zu Berlin, Fachbereich Neuere deutsche Literatur.

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin

Cover: Gerhard Richter, *Gegenüberstellung 1–3*, 1988.

© Gerhard Richter, 2014.

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-386599-278-9

ISBN 978-386599-358-8 (ePdf 2019)

Inhalt

Danksagung	9
1. Einleitung: Terrorismus als Gegenstand von Literatur- und Kulturwissenschaft	11
Kunst als Reflexionsmedium: Zum Verhältnis von Kunst und Terrorismus	13
Die Rote Armee Fraktion und das rote Jahrzehnt.	30
Terrorismus als mentale Kategorie und Denkbild	36
I. RAF & MEDIEN: ZUM VERHÄLTNIS VON TERRORISMUS, MASSENMEDIEN UND MEDIENTHEORIE.	53
2. Medienkritik: Heinrich Böll und die Springer-Pressen	60
Von Ulrike Meinhof zu Katharina Blum: Bölls Lektüre der <i>Bild</i> -Zeitung	63
Schlagzeilengewalt erzeugt Gegengewalt: Die Anti-Springer- Kampagne 1968.	72
Literatur als Medienkritik: Bölls Erzählung der <i>Bild</i> -Zeitung	81
<i>Spotlight I</i> : Hans Magnus Enzensberger: <i>Baukasten zu einer Theorie der Medien</i> (1970)	98
3. Terrorismus und Medientheorie: Die Geiselnahme bei den Olympischen Spielen 1972	124
Die Olympischen Spiele 1972 als entführtes Medienereignis.	126
Das Motiv des maskierten Attentäters: Jürgen Klaukes <i>Anlitze</i> (1972–2000)	136
Fernsehen und Fotografie als Erinnerungsmedien: Ulrike Draesners <i>Spiele</i> (2005)	149
Terrorismus als Kommunikationsstrategie: 1972/2001.	163

4. Medienbild und Geschichtlichkeit:	
Zur Medialität des RAF-Archivs	168
Mediale Sichtbarkeit und konspirative Unsichtbarkeit: Das RAF-Archiv.	169
<i>Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung (2005)</i>	180
Das Medienbild als <i>Reenactment: Der Baader Meinhof Komplex</i> (2008)	196
Die RAF als Medienzeichen oder Ist Terrorismus ein Medium?	211

II. RAF & ERINNERUNG: DER DEUTSCHE HERBST
ALS TRAUMA, GESPENST UND ARCHIV 219

5. Die Rückkehr der Geschichte aus der Notwendigkeit der Gegenwart: <i>Deutschland im Herbst</i> (1978)	235
Die Dokumentation der Gegenwart: Zur Herstellung von Gegenöffentlichkeit.	238
Familienkonstellationen als Geschichtsmodelle im Deutschen Herbst: Sohn Hamlet und Schwester Antigone	250
Die RAF als multidirektionale Erinnerung.	270
<i>Exkurs: »Geschichtskonglomerat« bewaffneter Kampf:</i> <i>2. Juni 1967 & 9. November 1969</i>	273
Die RAF als multidirektionale Erinnerung (Fortsetzung)	294
»Eine Bewegung in den Gefühlen«: Luftkrieg und Terrorismus.	300

Spotlight II: Klaus Theweleit: Bemerkungen zum RAF-Gespent.
»Abstrakter Radikalismus« und Kunst (1997) 337

6. Sich ein Bild vom Gespenst machen: Gerhard Richters <i>18. Oktober 1977</i> (1988)	371
<i>Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost:</i> Enslins fliehender Augenblick	377
Das Detail der Unschärfe: Zur metonymischen Kraft des <i>punctum</i>	388
Die Nachträglichkeit der Fotomalerei.	414
Von Stammheim nach Mogadischu und zurück: Die (fehlenden) Bilder des <i>18. Oktober 1977</i>	423

7. Transatlantische Übersetzungen post 9/11: Wie Marlene Dumas und Don DeLillo Gerhard Richters <i>Tote</i> (1988) sehen	437
Das Bild der weiblichen Leiche: Marlene Dumas' <i>Stern</i> (2004)	445
Relationalität und Verletzlichkeit: Das Sprechen über den 18. Oktober 1977 nach dem 11. September 2001	460
Nachträgliche Trauerarbeit im literarischen Blick: Don DeLillos <i>Looking at Meinhof</i> (2002)	479
8. Das fotografische Archiv der RAF: Thomas Demands <i>Attempt</i> (2005) oder Die Stalinorgel von Karlsruhe als Nebenschauplatz des Deutschen Herbstes	498
Terrorismus im Modell	500
Die Stalinorgel als Nebenschauplatz der RAF-Geschichte: Zum archivarischen Impuls der deutschen Gegenwartskunst.	512
Jenseits des Indexes: Demands Bild des Fotografischen	520
9. Fazit: Ansichten eines Gespenstes: Blicke auf die RAF in Kunst und Geschichte	531
Abbildungsnachweise	546
Literaturverzeichnis.	547

Danksagung

Gespensstergeschichten. Der linke Terrorismus der RAF und die Künste liegt die gleichnamige Dissertation zugrunde, die ich 2013 im Fachbereich Neuere deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin eingereicht und verteidigt habe. Der Weg zu ihrer Fertigstellung war nicht immer einfach, dafür oft herausfordernd und bereichernd – nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen Begegnungen und Gespräche, die die Arbeit in Berlin, Ithaca und St. Louis begleitet haben. Vielen Menschen und Institutionen bin ich zu großem Dank verpflichtet. Allen voran möchte ich meiner Doktormutter Inge Stephan danken, die mich über viele Jahre gefördert und begleitet hat. Ohne ihr Engagement, ihre Zuversicht und Offenheit hätte die Arbeit so nicht entstehen können und wäre mein Weg ein anderer gewesen. Sie wird mir stets ein Vorbild sein. Ebenso danke ich Ulrike Vedder, die die Dissertation als Zweitgutachterin betreut und mit ihren Kommentaren und Beobachtungen bereichert hat, sowie Manuel Köppen, der wichtige Anmerkungen zur Überarbeitung des Manuskripts gemacht hat.

Die Arbeit an der Dissertation wurde durch ein Elsa-Neumann-Stipendium des Landes Berlin sowie durch ein Abschlussstipendium des Gleichstellungsfonds der Humboldt-Universität zu Berlin gefördert; der Druck wurde durch die Potsdam Graduate School der Universität Potsdam unterstützt. Die ersten Ideen für die Entwicklung des Themas gehen auf einen einjährigen Aufenthalt an der Washington University in St. Louis im Rahmen eines Fulbright-Stipendiums zurück, das mir die Zusammenarbeit mit Sabine Eckmann, Lutz Koepnick, Paul Michael Lützeler und Stephan Schindler ermöglicht hat. Lutz Koepnick begleitet meine intellektuelle Entwicklung seither. Mit seinen umfassenden Kenntnissen, seinem Enthusiasmus und Einsatz hat er mir dabei geholfen, ein so genuin interdisziplinäres Projekt wie das vorliegende Buch erschließen und durchdenken zu können. Ohne ihn wäre ich heute nicht da, wo ich bin – und dafür danke ich ihm sehr. Ein ebensolcher Dank gebührt auch Sabine Eckmann. Als Kunsthistorikerin und Kuratorin

hat sie mein Interesse für Gegenwartskunst geweckt und mir über viele Jahre dabei geholfen, mir einen kunstwissenschaftlichen Zugang zu erarbeiten und einen Blick auf Kunst zu entwickeln, der über das reine Interesse hinausgeht. Zugleich hat sie mir immer wieder Mut gemacht und Zuversicht gegeben, dass das scheinbar endlose ›Projekt Dissertation‹ sicherlich zu einem guten Ende finden wird, womit sie dankenswerterweise – wie mit so vielem – Recht behalten hat.

Zudem konnte ich von einem einjährigen Aufenthalt an der Cornell University profitieren, wo ich ideale Arbeitsbedingungen vorgefunden habe und durch Gespräche mit Leslie Adelson und Peter Uwe Hohendahl meine Überlegungen nochmals präzisieren konnte. Ebenfalls bereichernd war meine Assoziierung am DFG-Graduiertenkolleg ›Geschlecht als Wissenskategorie‹ an der Humboldt-Universität zu Berlin. Hier konnte ich meine Arbeit in einem interdisziplinären Rahmen diskutieren und voranbringen, wobei ich insbesondere Christina von Braun, Gabriele Dietze und Vojin Saša Vukadinović für ihr Interesse und ihr Feedback danken möchte. Weitere wichtige Arbeitszusammenhänge waren das Netzwerk für Terrorismusforschung, die *Widok*-Gruppe in Warschau und die Kolleg/innen am Lehrstuhl von Inge Stephan.

Nicht zuletzt möchte ich meiner Familie und meinen Freundinnen und Freunden danken. Sie haben mich in den letzten Jahren unterstützt, aufgemuntert und abgelenkt, hatten Geduld und Verständnis und haben zum Teil auch ganz konkret geholfen. So hat Brigitta Heinrich das Manuskript unter großem Zeitdruck präzise Korrektur gelesen; Lisa Paula Heinrich und Astrid Niederberger haben sie bei der Korrektur unterstützt und Astrid Niederberger hat mich zudem beim Layout beraten. Weiterhin gedankt sei Rutah Berhane, Katarzyna Bojarska, Sven Brandenburg, Leah Chizek, Viktor Englund, Tracy Graves, Katharina Kleineberg, Krzysztof Pijarski, Nathan Taylor und meiner Großmutter Anneliese Riedel. Ein großer Dank geht auch an die Künstler/innen, Filmemacher/innen und Archive, die mir Abdruckgenehmigungen erteilt haben, sowie an Wolfram Burckhardt, Claudia Oestmann und Christine Würll vom Kulturverlag Kadmos, die das Projekt mit viel Enthusiasmus aufgenommen haben.

Meine Eltern Monika und Wolfgang Bräunert haben stets an mich geglaubt, mir Zuversicht gegeben und mich in all meinen Unternehmungen gefördert und unterstützt. Ihnen ist dieses Buch gewidmet.

1.

Einleitung: Terrorismus als Gegenstand von Literatur- und Kulturwissenschaft

Wer über die RAF schreibt, schreibt immer mit und gegen andere Schreibweisen über die RAF, zitiert oder korrigiert absichtlich oder unabsichtlich immer schon frühere Schablonen der Wahrnehmung. Und deswegen liest mancher Leser in die Texte über die RAF immer nur frühere Texte von und über die RAF hinein.
(Carolin Emcke)

Willi Winkler beginnt seine *Geschichte der RAF* (2007) mit einem äußerst denkwürdigen Prolog: *Die Frau auf dem Dachboden*. Obwohl schon lange tot, 1976 in Stammheim erhängt, geht sie noch immer um, die »Untote«,¹ die »Drohung«,² das »Gespenst«.³ Sie ist ein »Familiengeheimnis«,⁴ eine Verwandte, die »man nicht vorzeigen kann. [...] Sie geht oben um, sie gehört zum Hausstand, aber sie darf um Gottes willen nicht in Erscheinung treten, weil sie den Familienfrieden durch die Erinnerung an einen vor Zeiten begangenen Frevel weckte. Ulrike Meinhof hat etwas von dieser verborgenen Frau, und die RAF ist dieser alte unvergängliche Frevel.«⁵ Mit seiner Charakterisierung von Ulrike Meinhof als Untote und der Roten Armee Fraktion (RAF) als Gespenst greift Winkler einen Topos auf, der im Sprechen über die RAF immer wieder zu hören ist. So ist bei Wolfgang Kraushaar vom *Phantomschmerz RAF*⁶ und von der RAF als der *Untoten der Bonner*

¹ Willi Winkler, *Die Geschichte der RAF*, Berlin 2007, 9.

² Ebd., 13.

³ Ebd.

⁴ Ebd., 20.

⁵ Ebd.

⁶ Wolfgang Kraushaar, »Phantomschmerz RAF«, in: *taz*, 18.11.1997.

*Republik*⁷ die Rede. Und Cristina Nord schreibt: »31 Jahre nach dem Deutschen Herbst gibt es etwas, was uns in regelmäßigen Abständen heimsucht – eine Art Spuk, eine Unruhe, ein Erregungszustand.«⁸ Diese wiederholte Geisterbeschwörung angesichts des westdeutschen Linksterrorismus ist kein Zufall. Denn die Rede von der RAF als Gespenst und Phantom, als Wiedergängerin und Untote ist nicht nur besonders eingängig, sondern sie macht auch sehr viel Sinn. Und zwar ganz ausdrücklich *nicht*, weil damit Verschwörungstheorien das Wort geredet werden soll, wie sie Anfang der 1990er Jahre unter Hinweis auf *Das RAF-Phantom* kursierten,⁹ sondern weil der westdeutsche Linksterrorismus für eine bestimmte Vorstellung von Geschichte und Erinnerung steht, als deren genuine Ausdrucksform das Gespenst verstanden werden kann.

Dabei geht es den meisten Autor/innen mit ihrer Rede vom Gespenst zunächst einmal um die vom Gespenst angezeigte Bewegung der Wiederkehr. Im Volksglauben ist das Gespenst die Gestalt, mit der die Toten wiederkehren und die Lebenden heimsuchen. Es macht darauf aufmerksam, dass es etwas gibt, was nicht erledigt oder noch zu verstehen ist. Und solange dieses Etwas nicht erfasst ist, können die Toten keinen Frieden finden. Sie müssen umhergehen und Unruhe stiften. Das Gespenst ist also sowohl eine Figur des unheimlichen Nachlebens als auch eine Form des ungewollten Weiterlebens. Im Hinblick auf die RAF zeigt sein Geistern an, dass vom Linksterrorismus noch immer nicht als Geschichte gesprochen werden kann. Denn obwohl das Gespenst stetig wiederkehrt, seit über vierzig Jahren also eigentlich ständig *da* ist, kann man seiner nicht habhaft werden. Einerseits drängt es sich auf, andererseits entzieht es sich dem Verstehen. Es ist ein Rätsel, das nach Lösung verlangt. Damit steht es für ein Zusammenspiel von Wiederkehr und Bedeutungsflucht, das darauf hindeutet, dass die Beschäftigung mit der RAF eine Beschäftigung der bundesdeutschen Gesellschaft mit sich selbst sein könnte und dass es etwas an diesem Selbstgespräch gibt, das man versuchen sollte zu verstehen.

⁷ Wolfgang Kraushaar, »Vermächtnis der RAF. Die Untoten der Bonner Republik«, in: *Spiegel-Online*, 05.09.2007. URL: <http://www.spiegel.de/panorama/zeitgeschichte/0,1518,503966,00.html> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

⁸ Cristina Nord, »Der Spuk geht weiter«, in: *taz*, 20.09.2008.

⁹ Vgl. Gerhard Wisnewski, Wolfgang Landgraeber, Ekkehard Sieker, *Das RAF-Phantom. Wozu Politik und Wirtschaft Terroristen brauchen*. Aktualisierte und erweiterte Neuauflage, München 1997. Dennis Gansels Thriller *Das Phantom* (2005) ist eine fiktionale Verfilmung eben dieser Verschwörungstheorie.

Mein Ansatz, um diesem Selbstgespräch zuzuhören, einzelne Gesprächsfetzen aufzuschnappen, in ihnen Muster zu erkennen und so zur weiteren Konturierung des RAF-Gespenstes beizutragen, besteht in einer Betrachtung der RAF im Spannungsfeld von Kunst und Erinnerung. Mein Interesse richtet sich also primär auf den Linksterrorismus als ein Thema der Künste. Dabei gehe ich von der Beobachtung aus, dass sich so gut wie alle namhaften (bundes-)deutschen Schriftsteller/innen, Filmemacher/innen, bildende Künstler/innen und Intellektuelle früher oder später mit der RAF beschäftigt haben: Heinrich Böll, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Helke Sander, Margarethe von Trotta, Heiner Müller, Gerhard Richter, Klaus Wagenbach, Joseph Beuys, Katharina Sieverding, Hans Magnus Enzensberger, Peter Schneider, Friedrich Christian Delius, Volker Schlöndorff, Rainald Goetz, Thomas Demand – die Liste ist lang und wäre leicht um ein Vielfaches zu ergänzen. Ihre prominente Besetzung macht deutlich, dass der Linksterrorismus eine bedeutende Rolle in der deutschen Kulturgeschichte nach 1945 spielt und dass sich die RAF daher nicht nur als politisches, sondern auch als kulturgeschichtliches Phänomen verstehen lässt. Denn wie die Vielzahl an Beiträgen deutlich macht, ist der Linksterrorismus eines der großen zeitgeschichtlichen Themen, das Kunst und Kultur in den letzten vierzig Jahren beschäftigt hat.

Kunst als Reflexionsmedium: Zum Verhältnis von Kunst und Terrorismus

Einer der bekanntesten und am meisten zitierten Texte zur Bestimmung des Verhältnisses von Terrorismus und Kunst ist Don DeLillos Roman *Mao II* (1991). Darin erprobt DeLillo die These, dass die Literatur im Angesicht des Terrors ihre Bedeutung verloren habe. So lässt er seinen Protagonisten, den Schriftsteller Bill Gray, mehrmals an der Nützlichkeit des eigenen Schreibens zweifeln. Innerhalb des Romans vertritt er die Stimme desjenigen, der davon überzeugt ist, dass die Künste irrelevant geworden seien. Für ihn war Samuel Beckett »the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work involves midair explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative.«¹⁰ Im Angesicht des Terrors zählt die Kunst demzufolge nicht mehr. Was

¹⁰ Don DeLillo, *Mao II*, London 1992 [1991], 157.

die Menschen bewegt, sind Attentate und Explosionen; die Literatur hingegen kann zu ihnen nicht mehr durchdringen. »In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act.«¹¹ Derjenige, der diesen Bedeutungsverlust beklagt, ist selbst Schriftsteller. Er sieht den Terroristen als Konkurrenten, der seinen angestammten Platz eingenommen und ihn in seiner Funktion als radikale Gegenstimme zur öffentlichen Meinung ersetzt hat. In diesem Sinne sagt er: »For some time now I've had the feeling that novelists and terrorists are playing a zero-sum game. [...] What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought. The danger they represent equals our own failure to be dangerous.«¹² Die Angst vor dem eigenen Bedeutungsverlust knüpft sich also an die Angst, nicht so radikal sein und handeln zu können wie die Terrorist/innen. Sie sind nach Meinung von Bill Gray die Einzigen, die noch außerhalb des Systems stehen; alle anderen Formen von Kritik und abweichendem Verhalten sind hingegen integrierbar geworden, womit sie ihre schockierende Wirkung verloren haben. Der Terrorismus fasziniert die Literatur aufgrund seiner Radikalität und Randständigkeit: »Who do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith. Everything else is absorbed. The artist is absorbed, the madman in the street is absorbed and processed and incorporated. Give him a dollar, put him in a TV commercial. Only the terrorist stands outside. The culture hasn't figured out how to assimilate him.«¹³

Dass auch der protagonistische Schriftsteller gerne eine solche Randzone der Radikalität bewohnen würde, steht außer Frage. So werden seine selbstgewählte Isolation und sein Versteck irgendwo im Nirgendwo der amerikanischen *Countryside* mehr als einmal mit dem Versteck eines Terroristen im Untergrund verglichen. Die Fotografin auf dem Weg zu ihm fühlt sich »as if I'm being taken to see some

¹¹ Ebd.

¹² Ebd., 156f.

¹³ Ebd., 157. Zehn Jahre vor 9/11 nimmt DeLillo hier eine Konstellation vorweg, die Jean Baudrillard in Anbetracht der Selbstmordanschläge von 2001 als den unmöglichen Tausch des Terrorismus analysieren wird. Bei Baudrillard heißt es: »Der Terrorismus ist der Akt, der inmitten des allgemeinen Tauschsystems wieder eine Singularität entstehen lässt, das heißt etwas, dessen Tausch unmöglich ist. [...] Die geheime Botschaft ist ganz einfach der Selbstmord, der unmögliche Tausch des Todes, die Herausforderung an das System durch die symbolische Gabe des Todes.« (Jean Baudrillard, *Der Geist des Terrorismus*, Wien 2002, 57ff.)

terrorist chief at his secret retreat in the mountain.«.¹⁴ Ebenso wird im Gespräch mit seinem Lektor deutlich, dass der Schriftsteller am liebsten so gefährlich und so unfassbar wäre wie ein Terrorist:

»You have a twisted sense of the writer's place in society. You think the writer belongs at the far margin, doing dangerous things. In Central America, writers carry guns. They have to. And this has always been your idea of the way it ought to be. The state should want to kill all writers. Every government, every group that holds power or aspires to power should feel so threatened by writers that they hunt them down, everywhere.«

»I've done no dangerous things.«

»No. But you've lived out the vision anyway.«

»So my life is a kind of simulation.«

»Not exactly. There's nothing false about it. You've actually become a hunted man.«¹⁵

Die Grenze zwischen Terrorismus und Literatur ist also doch nicht so hermetisch abgeriegelt, wie es die Rede vom Bedeutungsverlust der Literatur im Angesicht des Terrors zunächst hat vermuten lassen. Anstatt für einen Unterschied zwischen Literatur und Terrorismus zu plädieren, geht es DeLillo nämlich vielmehr um den »curious knot that binds novelists and terrorists«.¹⁶ Innerhalb des Romans wird diese Verbindung vonseiten derjenigen betont, die mit den in der zweiten Hälfte der Handlung auftretenden Terroristen in Verbindung stehen. Von ihnen stammt eine Reihe von Aussagen über den Schriftsteller und seine Nähe zur terroristischen Sensibilität. So ist etwa zu hören: »And isn't it the novelist [...] who understands this rage, who knows in his soul what the terrorist thinks and feels? Through history it's the novelist who has felt affinity for the violent man who lives in the dark.«¹⁷ Und später noch einmal: »It's the novelist who understands the secret life, the rage that underlies all obscurity and neglect. You're half murderers, most of you.«¹⁸

Es ist nicht allzu erstaunlich, dass DeLillos *Mao II* zu einem *der* Referenztexte für die Bestimmung des Verhältnisses von Literatur und Terrorismus geworden ist. Denn mit seinem Verweis auf den Bedeu-

¹⁴ DeLillo, *Mao II*, 27.

¹⁵ Ebd., 97.

¹⁶ Ebd., 41. Das vollständige Zitat lautet: »There's a curious knot that binds novelists and terrorists. [...] Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated.«

¹⁷ Ebd., 130.

¹⁸ Ebd., 158.

tungsverlust der Literatur im Angesicht des Terrorismus einerseits und seinem Beharren auf ihre innige Nähe und Verbundenheit andererseits, hat DeLillo in seinem Roman schon früh Grundlegendes formuliert.¹⁹ So hat etwa Klaus Theweleit in seinen *Bemerkungen zum RAF-Gespent* (1997) indirekt die These DeLillos aufgegriffen, wonach die Künste am liebsten auch als so radikal wahrgenommen werden würden wie der Terrorismus. Sie wenden sich dem Terrorismus zu, um den eigenen Bedeutungsverlust und das eigene radikale Ungenügen zu kompensieren. Theweleit bezeichnet diese Tendenz als abstrakten Radikalismus in der Kunst. Er erläutert: »Mit dem *Sujet* RAF hat man das große Thema, hat man ›die Zeit‹ sozusagen auf der Palette, und damit Kontakt zu diesem Syndrom, das ich jetzt mit einem Stichwort nur als ›Führungsanspruch der Kunst‹ umreiße: dem Wirklichen auf der Spur sein, da wo es am heißesten staubt, und die Wege aus den Staubwolken zeigen.«²⁰ Mögen die Künste das Spiel um die öffentliche Aufmerksamkeit auch verloren haben, so können sie sich doch einen Schuss Relevanz und Radikalität borgen, indem sie sich den Terrorismus zum Thema machen. Auch wenn ich Theweileits These vom abstrakten Radikalismus in der Kunst eher skeptisch gegenüberstehe – warum das so ist, werde ich ausführlich im *Spotlight II* diskutieren –, zeigt sich in ihr doch ein ähnliches Verhältnis von Terrorismus und Kunst, wie es auch DeLillo in *Mao II* entwirft. Das bestimmende Zeichen der Beziehung zwischen den beiden wäre demnach die Konkurrenz beziehungsweise das radikale Ungenügen, das die Kunst dem Terrorismus gegenüber empfindet.

¹⁹ Dieser Bedeutung entsprechend, ist DeLillos Roman nicht nur zu einem Referenztext der Theorie, sondern auch der Kunst geworden. So sind als *voice-over* von Johan Grimont's Videoarbeit *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) Passagen des Romans zu hören; und auch Erin Cosgrove greift in ihrem konzeptionellen Groschenroman *The Baader Meinhof Affair* (2002) die Überlegungen DeLillos als These und Antithese auf. So lässt sie einerseits ihren Protagonisten James die Behauptung aufstellen, dass die eigentlich Radikalen die Künstler und nicht die Terroristen sind. Er sagt: »But most *terrorists* are *artists* wannabees. They wanna change the way people think, but they're too lazy to do something cool about it like, say, make a sculpture, paint a picture, or whatever, so they resort to violence. I mean, violence does change thinking, but never for the better. If you think of the most radical stuff in Germany in the seventies, you don't think of the Baader-Meinhof Gang. You think of Fassbinder or early Kiefer. The Baader-Meinhof Gang wasn't so great because of their activism – they were total losers on that front.« (Erin Cosgrove, *The Baader-Meinhof Affair*, New York 2002, 170.) Die Erzählerin allerdings entgegnet dieser Behauptung mit einer an DeLillo angelehnten Setzung: »James's claim that terrorists are artist wannabes is absurd. If anything artists are terrorist wannabes. They just wish anything they did had as much impact as a rag, lighter fluid, and an empty Coke bottle.« (Ebd., 172.)

²⁰ Klaus Theweleit, »Bemerkungen zum RAF-Gespent. ›Abstrakter Radikalismus‹ und Kunst«, in: Klaus Theweleit, *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge*, Frankfurt am Main, Basel 1998, 69f.

Eine ähnliche Argumentation verfolgt auch Boris Groys in seinen Essays *Das Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors* (2005) und *Die Körper von Abu Ghraib* (2005), wobei er als drittes Element in die Gleichung von Terrorismus und Kunst noch die modernen Massenmedien einbringt. Dabei geht Groys davon aus, dass die Medien inzwischen einen Großteil der Aufgaben übernommen haben, die früher der Kunst zugekommen seien. Der Terrorismus braucht demnach die Kunst weder zur Informationsvermittlung noch zur Erhöhung, da die Medien diese Aufgaben sehr viel besser und effizienter erfüllen. Groys führt aus:

Der zeitgenössische Krieger braucht keinen Künstler mehr, um Ruhm zu erlangen und seine Tat in das universelle Gedächtnis einzuschreiben. Für diesen Zweck stehen dem zeitgenössischen Krieger die zeitgenössischen Medien zur sofortigen Verfügung. Jeder Akt des Terrors, jeder Akt des Krieges wird sofort von den Medien registriert, repräsentiert, beschrieben, abgebildet, erzählt und interpretiert. Die Maschinerie der medialen Berichterstattung arbeitet fast automatisch. Sie benötigt keine individuelle künstlerische Intervention, keine individuelle künstlerische Entscheidung, um sich in Bewegung zu setzen. Wenn der zeitgenössische Krieger oder Terrorist den Knopf drückt, der die Bombe zündet, drückt er damit den Knopf, der die Medienmaschine startet.²¹

Die Kommunikationsstruktur des Terrorismus wird in der Moderne also nicht mehr durch die Kunst, sondern durch die Medien garantiert. Entsprechend hat sich der Terrorismus im Verlauf seiner Entwicklung stets an den jeweiligen medialen Paradigmen seiner Zeit ausgerichtet. Terrorist/innen setzen nicht selten die neuesten Errungenschaften der Kommunikationselektronik ein und treiben so bisweilen deren Entwicklung mit voran. Dieser Umstand ist gerade im Zusammenhang mit der RAF stets betont worden. Als Beleg für die mediale Innovationskraft der Gruppe diente insbesondere deren Verwendung von Polaroid und Video;²² in der heutigen Spielart des Terrorismus sind es zumeist Foto

²¹ Boris Groys, »Das Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors«, in: Boris Groys, *Die Kunst des Denkens*, Hamburg 2008, 50.

²² Vgl. u. a. Andreas Elter, der schreibt: »Mehrere Mitglieder der Gruppe hatten als Studenten der Berliner Hochschule für Film und Fernsehen bereits vor dem Gang in den Untergrund Erfahrungen mit der damals noch innovativen Videotechnik gemacht. Auch der Einsatz von Polaroids zeigt, daß die Terroristen technisch auf dem aktuellsten Stand waren. Obwohl das Sofortbildverfahren in den USA bereits in den vierziger Jahren von der Firma Polaroid erprobt worden war, wurde das ›Sofortbild für jedermann‹ erst in den siebziger Jahren flächendeckend eingeführt. Das dafür notwendige System SX 70 kam zur Jahreswende 1972/73 auf dem [sic!] amerikanischen und 1974 auf den europäischen Markt. Sofortbild und Video wurden 1977 zwar auch schon von normalen Konsumenten genutzt, allerdings

und Video, die in ihren digitalen Formaten ins Internet eingespeist werden und so eine Zirkulation im globalen Maßstab erreichen.

Für die Kunst bedeutet diese mediale Affinität des Terrorismus einen weiteren Bedeutungsverlust. Denn nicht nur lehnt sich der Terrorismus in seinem Mediengebrauch an die Paradigmen seiner Zeit an und sucht sich damit Ausdrucksweisen, die von den Massenmedien leicht integriert werden können, sondern seine medialen Präferenzen überschneiden sich auch mit denen der Kunst. »Der zeitgenössische Künstler benutzt nämlich dieselben Medien wie der Terrorist: Fotografie, Video und Film.«²³ Und genau aus dieser Nähe ergibt sich das eigentliche Problem. Denn auch wenn sich Kunst und Terrorismus der gleichen Ausdrucksformen bedienen und dabei manchmal sehr ähnliche Bilder hervorbringen, ist doch klar, »dass der Künstler nicht weiter gehen kann als der Terrorist, dass der Künstler gegen den Terroristen im Wettbewerb auf dem Gebiet der radikalen Gesten nicht bestehen kann.«²⁴ Und deshalb befindet »sich die Kunst im Wettkampf um die Radikalitäten von Zerstörung und Selbstzerstörung offensichtlich auf der Verliererseite.«²⁵ In diesem Punkt stimmt Groys mit DeLillo's schriftstellerischem Protagonisten überein. Der Künstler wäre gerne so radikal wie der Terrorist, doch kann er es nicht sein. Obwohl sie ebenfalls in Ausbruchsfantasien und Grenzüberschreitungen investiert ist, bewegt sich die Kunst innerhalb eines moralischen Wertesystems, dessen Gültigkeit der Terrorismus für sich nicht anerkennt. Und damit kann der Terrorismus so radikal sein, wie es auch die Kunst gerne wäre. Er ist es, der die Bilder schafft, die den Menschen in Erinnerung bleiben, sie traumatisieren und heimsuchen – nicht die Kunst. »Diese Eliminierung des Künstlers aus der Praxis der Bildproduktion ist besonders schmerzhaft für das Kunstsystem, da mindestens seit dem Beginn der Moderne die Künstler radikal, wagemutig und alle Tabus brechend sämtliche Einschränkungen und Grenzen überschreiten wollten.«²⁶ Das gilt insbesondere für die Kunst in der Tradition der Avantgarde, die sich in ihrer manifestartigen Metaphorik und versuchten Umwälzung des Kunstsystems eng an das Vokabular von Krieg und Revolution

hatten sich die technischen Systeme noch nicht massenhaft durchgesetzt.« (Andreas Elter, *Propaganda der Tat. Die RAF und die Medien*, Frankfurt am Main 2008, 170.)

²³ Groys, »Das Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors«, 55.

²⁴ Ebd., 55f.

²⁵ Ebd., 56.

²⁶ Ebd., 52f.

angelehnt hat und so im symbolischen Register gewissermaßen selbst Krieg geführt hat.²⁷

Groys entwirft diese Überlegungen nicht vor dem Hintergrund des Linksterrorismus der 1970er Jahre, sondern er reagiert damit auf die Situation seit den Terroranschlägen vom 11. September 2001 und dem anschließenden *war on terror*. Seine zwei wichtigsten Referenzpunkte zur Auslotung des Verhältnisses von Terrorismus und Kunst sind die Aussage des Komponisten Karlheinz Stockhausen, der in Anbetracht der in sich zusammenstürzenden Twin Towers vom »größte[n] Kunstwerk, was es je gegeben hat«²⁸ gesprochen hat, sowie die Aufnahmen von Folterszenen aus dem Gefängnis in Abu Ghraib. In der Zusammenschau lassen diese beiden Momente das Verhältnis von Terrorismus und Kunst als in sich komplexe und durchaus nicht widerspruchsfreie Reziprozität sichtbar werden. Die Aussage Stockhausens steht innerhalb dieser Dynamik für den Wunsch des Künstlers nach einer Radikalität, wie sie sich in der terroristischen Tat manifestiert. Ähnlich wie DeLillo Protagonist den Bedeutungsverlust der Literatur beklagt, vergleicht auch Stockhausen den Anschlag vom 11. September mit einem Konzert, das etwas vollbracht habe, was ihm nicht möglich sei. Für ihn haben die Attentäter etwas getan, »was wir in der Musik nie träumen könnten, daß Leute zehn Jahre üben wie verrückt, total fanatisch, für ein Konzert. Und dann sterben. [Zögert.] Und das ist das größte Kunstwerk, das es überhaupt gibt für den ganzen Kosmos. [...] Das könnte ich nicht. Dagegen sind wir gar nichts, also als Komponisten.«²⁹

²⁷ Groys schreibt hierzu: »Der Kunstdiskurs der Avantgarde gebraucht viele Konzepte aus dem Militärischen, den Begriff der Avantgarde selbst eingeschlossen. Es ist die Rede davon, Normen zu sprengen, Traditionen zu zerstören, Tabus zu verletzen, gewisse künstlerische Strategien anzuwenden oder existierende Institutionen anzugreifen. Daran kann man sehen, dass die moderne Kunst nicht nur fortfährt, wie früher den Krieg zu illustrieren, zu lobpreisen oder zu kritisieren, sondern selbst Krieg führt.« (Ebd., 53.)

²⁸ Karlheinz Stockhausen zitiert nach: »Huuuh!« Das Pressegespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg mit Karlheinz Stockhausen«, in: *MusikTexte* 91, 76–77. URL: <http://stockhausen.org/hamburg.pdf> (letzter Zugriff am 22.04.2013). In ähnlicher Weise hat sich auch Damien Hirst geäußert, doch hat seine Äußerung weniger Aufruhr verursacht als die von Stockhausen. Wahrscheinlich auch, weil er sie nicht unter dem unmittelbaren Eindruck der Ereignisse gemacht hat, sondern ein Jahr später. Zu diesem Zeitpunkt hatte bereits ein Sprechen über 9/11 eingesetzt, das die Choreographie des Anschlags in ihrer medialen und künstlerischen Dimension verortete. Hirst hat gesagt: »The thing about 9/11 is that it's kind of an artwork in its own right. It was wicked, but it was devised in this way for this kind of impact. It was devised visually.« (Damien Hirst zitiert nach: Manon Slome, »The Aesthetics of Terror«, in: Manon Slome, Joshua Simon [Hgg.], *The Aesthetics of Terror*, Mailand 2009, 10.)

²⁹ Stockhausen zitiert nach »Huuuh!«, 77.

Schnittstelle zwischen Terrorismus und Kunst ist für Stockhausen die Grenzüberschreitung in Form der Gewalt, die (alle) Sicherheiten infrage stellt. Vor dem Hintergrund dieser Setzung kann er die Anschläge auf das World Trade Center einerseits als Verbrechen ablehnen und sich andererseits von ihnen als Kunst angesprochen und herausgefordert fühlen. Schließlich beabsichtigt seine Charakterisierung des Anschlags als Kunst keineswegs eine Verharmlosung des Ereignisses, sondern er möchte vielmehr dessen radikales Potential noch unterstreichen. Denn in seinem radikalen Anspruch und in der von ihm verursachten Verunsicherung liegt für Stockhausen die eigentliche Nähe des Terrorismus zur Kunst. Er betont, dass auch »manche Künstler versuchen [...], über die Grenze des überhaupt Denkbaren und Möglichen zu gehen, damit wir für eine andere Welt uns öffnen«. ³⁰ Denn Kunst findet seiner Meinung nach nur dort statt, wo »dieser Sprung aus der Sicherheit, aus dem Selbstverständlichen, aus dem Leben« ³¹ passiert. Ohne ihn, so Stockhausen, ist Kunst nichts.

Was sich in Stockhausens Aussage zu Wort meldet, ist also keineswegs eine Legitimation oder Verherrlichung des terroristischen Anschlags, sondern vielmehr Ausdruck der künstlerischen Sehnsucht nach Radikalität und Grenzüberschreitung, wie sie das Programm der künstlerischen Avantgarde ausmacht. In eben diesem Diskurs verortet Groys denn auch das Statement des Komponisten, wenn er schreibt: »Indem Stockhausen sein künstlerisches Unvermögen gesteht, positioniert er sich in der Nachfolge der klassischen Avantgarde – denn jeder Avantgardenkünstler beginnt sein Werk mit dem Eingeständnis des Unvermögens, ein Werk zu vollbringen.« ³² Worum es in der Rede von 9/11 als größtem Kunstwerk aller Zeiten geht, ist also nicht die Glorifizierung des Terrorismus, sondern das Unvermögen und Ungenügen der Kunst. In Stockhausens missverstandener Aussage artikuliert sich für Groys die lang tradierte »tiefe innere Komplizenschaft zwischen moderner Kunst, moderner Revolution und individueller Gewalt«. ³³ Die Kunst blickt dabei auf den Terrorismus und was sie sieht, ist der eigene Mangel an Radikalität und Transgression.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Boris Groys, »Die Körper von Abu Ghraib«, in: Boris Groys, *Die Kunst des Denkens*, Hamburg 2008, 75.

³³ Groys, »Das Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors«, 54.

Die Fotos und Videos aus Abu Ghraib bilden die notwendige Ergänzung zu diesen künstlerischen Sichtweisen auf den Terrorismus. Das bekannteste Foto ist der *Hooded Man*. Es zeigt einen Gefangenen, der mit einer Decke über seinem Kopf und Oberkörper auf einer Kiste balanciert, die Arme ausgebreitet, Hände und Genitalien mit stromführenden Drähten verkabelt. Sein Bild steht neben anderen Motiven, die unter anderem Gefangene beim erzwungenen Oralsex zeigen, als Pyramide nackter Körper oder als menschlicher Hund an einer Leine. Oft sind auch die amerikanischen Soldat/innen im Bild zu sehen. Sie posieren neben den von ihnen Gequälten und Getöteten mit einem breiten Lächeln, den Daumen triumphierend nach oben gestreckt. Die beiden Referenzfelder, in die diese Fotos sofort eingeordnet wurden, waren Kunst und Pornografie.³⁴ So berichtet beispielsweise Slavoj Žižek über seine erste Reaktion:

When I saw the well-known photo of a naked prisoner with a black hood covering his head, electric cables attached to his limbs, standing on a chair in a ridiculous theatrical pose, my first reaction was that this was a shot from the latest performance-art show in Lower Manhattan. The very positions and costumes of the prisoners suggest a theatrical staging, a kind of *tableau vivant*, which cannot but bring to mind the whole spectrum of American performance art and »theatre of cruelty« – the photos of Mapplethorpe, the weird scenes in David Lynch's films, to name but two.³⁵

Ähnlich argumentiert auch Groys. Für ihn stammen die kunsthistorischen Vorlagen der Bilder aus der europäischen Neo-Avantgarde der 1960er und 70er Jahre mit ihrer radikalen Ausstellung und Fragmentierung des Körpers. Er schreibt: »Vom Wiener Aktionismus bis zu Pasolini kennen wir diese Bilder, welche die Wahrheit des Menschen als eines azephalen, begehrenden, verängstigten Körpers manifestieren, der in sadomasochistische Spiele involviert ist. Mit diesen Bildern ist die Generation der sechziger und siebziger Jahre aufgewachsen.«³⁶ In dem Verweis auf künstlerische Vorlagen findet der Blick der Kunst auf

³⁴ Vgl. u.a. Stephen Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, London 2007. W.J.T. Mitchell, »Echoes of a Christian Symbol (on the Abu Ghraib torture photographs)«, in: *Chicago Tribune*, 27.06.2004. W.J.T. Mitchell, »Cloning Terror. The War of Images 2001–04«, in: Diarmuid Costello, Dominic Willson (Hgg.), *The Life and Death of Images. Ethics and Aesthetics*, Ithaca (NY) 2008, 179–207. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images. 9/11 to the Present*, Chicago, London 2011. Susan Sontag, »Regarding the Torture of Others«, in: *The New York Times*, 23.05.2004. URL: <http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine/23PRISONS.html?pagewanted> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

³⁵ Slavoj Žižek, *Violence. Six Sideways Reflections*, New York 2008, 172.

³⁶ Groys, »Die Körper von Abu Ghraib«, 82.

das radikale Potential des Terrorismus sein unvermeidliches Gegenstück. Denn indem die fotografierten Motive kunsthistorische Assoziationen auslösten und entsprechend kontextualisiert und interpretiert wurden, machten sie darauf aufmerksam, dass auch die Kunst als radikale Vorlage und Bedeutungsraster für die Gewalt dienen kann und nicht nur umgekehrt.³⁷

Wirft man einen Blick auf die Geschichte der RAF, so lassen sich eine Reihe solcher Referenzen an Kunst und Kultur ausmachen. Das beginnt bereits bei der Vorgeschichte der Gruppe, ohne die es nie zur gewaltsamen Befreiung von Andreas Baader aus der Haft und damit zum Beginn der RAF gekommen wäre.³⁸ Gemeint sind die Brandanschläge auf zwei Frankfurter Kaufhäuser im April 1968, verübt von den späteren RAF-Mitgliedern Gudrun Ensslin und Andreas Baader sowie von Thorwald Proll und Horst Söhnlein. Vor Gericht präsentierten sie sich in einer Mischung aus Brecht, Mao und Nouvelle Vague und ließen ihren Anwalt Horst Mahler Herman Hesses *Steppenwolf* (1927) und Max Frischs *Biedermann und die Brandstifter* (1958) zitieren.³⁹ »Betrachtet man die Bilder der Angeklagten auf der Bank, wie sie im Blitzlichtgewitter Castro-Zigarren rauchen, das rote Buch schwenken, sich küssen oder über die Bänke hechten, fühlt man sich wie in einem Film.«⁴⁰ Doch ihre eigentliche künstlerische Referenz erhielt die Gerichtsverhandlung aufgrund dessen, was ihr ein Jahr zuvor vorausgegangen war. Denn während die Gruppe um Ensslin und Baader tatsächlich Feuer in zwei Kaufhäusern legte, hatte die Kommune I in einer Serie von Flugblättern vermeintlich dazu aufgerufen. Im Mai 1967 hatten die Kommunarden vier Flugblätter in West-Berlin verbreitet, in denen sie in Reaktion auf einen Bericht der *Bild*-Zeitung den Brand in einem

³⁷ Allerdings darf man, so Groys, wenn man die Fotos mit kunsthistorisch geschultem Blick betrachtet und einordnet, »nicht vergessen, dass die Folterungen im Gefängnis von Abu Ghraib auch wirklich stattfanden. Extrem eigenartig ist aber, dass die meisten der angeblichen sexuellen Ausschweifungen extra für die Foto- oder Videoaufnahmen inszeniert wurden. Es ging hier also in erster Linie um Kunst – eben um typische Gegenwartskunst.« (Ebd.) Und das bedeutet: Die Gestaltung der Folterszenen ist ebenso an der Kunst orientiert wie sie selbst Kunst ist und wiederum von der Kunst aufgegriffen wird.

³⁸ Damit soll nicht behauptet werden, dass es ohne die Frankfurter Brandstiftung und den erfolgten Richterspruch von drei Jahren Gefängnis nicht zur Bildung der RAF gekommen wäre. Denn sicherlich hätte sich auch ein anderer Anlass gefunden, so wie sich ja auch die anderen linksterroristischen Gruppen wie die Tupamaros West-Berlin und die Bewegung 2. Juni nicht mit einer Gefangenenbefreiung gründeten.

³⁹ Vgl. Winkler, *Die Geschichte der RAF*, 125f.

⁴⁰ Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt. Unsere kleine deutsche Kulturrevolution 1967–1977*, Frankfurt am Main 2004 [2001], 360.

Brüsseler Kaufhaus zum Happening und Beispiel neuer Protestformen erklärten und empfahlen, ähnliche Methoden zukünftig auch in Berlin anzuwenden: »Keiner von uns braucht mehr Tränen über das arme vietnamesische Volk beim Frühstück zu vergießen. Ab heute geht er in die Konfektionsabteilung von KaDeWe, Hertie, Woolworth, Bilka oder Neckermann und zündet sich diskret eine Zigarette in der Ankleidekabine an.«⁴¹ Für Sätze wie diese wurden Fritz Teufel und Rainer Langhans »wegen des Verdachts der Aufforderung zu menschengefährdender Brandstiftung«⁴² angeklagt.

Zu ihrer Verteidigung war eine Reihe namhafter Wissenschaftler bestellt worden, die bescheinigten, dass die Flugschriften Elemente von Dadaismus, Surrealismus, Fluxus, Pop und Happening enthielten.⁴³ Auf der Grundlage ihrer Gutachten erfolgte am 22. März 1968 der Freispruch, denn laut Kommune I war nachgewiesen worden, »daß wir alles gar nicht so meinten, daß das eigentlich unverbindliche Literatur sei und überhaupt ziemlich schlecht gemacht, außerdem sei das alles schon dagewesen (aber besser!)«.⁴⁴ Der Kunstkontext – so zutreffend er für den Gestus der Flugblätter auch sein mochte – war also im deutlichen Widerspruch zum politischen Anspruch der Avantgarde bemüht worden, um die Aktion zu entschärfen und zu erklären, die Flugschriften seien deshalb ungefährlich, weil es sich bei ihnen »nur«

⁴¹ Flugblatt 8 der Kommune I vom 24.5.1967. Zitiert nach: Kommune I, *Gesammelte Werke gegen uns*, Berlin 1967, ohne Seitenzahlen. Vgl. auch Rainer Langhans, Fritz Teufel, *Klau mich*, Frankfurt am Main, Berlin 1968. Eine ausführliche Schilderung der Ereignisse findet sich u. a. in Ulrich Enzensberger, *Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967–1969*, München 2006 [2004], 135–145. Eine literaturwissenschaftliche Analyse der Flugblätter mit Rekurs auf die Avantgarde-Tradition findet sich in Sara Hakemi, »Terrorismus und Avantgarde«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 1, Hamburg 2006, 604–619. Sara Hakemi, *Anschlag und Spektakel. Flugblätter der Kommune I. Erklärungen von Ensslin/Baader und der frühen RAF*, Bochum 2008.

⁴² Aus dem Brief des Generalstaatsanwalts beim Landgericht Berlin an Rainer Langhans: »Ich führe gegen Sie ein Ermittlungsverfahren wegen des Verdachts der Aufforderung zu menschengefährdender Brandstiftung (§111 Abs., § 306 Nr. 3 StGB). Anlaß dazu haben die am 24. Mai 1967 vor der Mensa der Freien Universität in Berlin-Dahlem verteilten Flugblätter gegeben, die vom 24. Mai 1967 datiert sind. Die Flugblätter wiesen die »Kommune I« als Urheber und Herkunftsbezeichnung aus. Der Inhalt der mit den Zahlen 6–9 versehenen Flugblätter ist Ihnen bekannt.« (Kommune I, *Gesammelte Werke gegen uns*, 17.)

⁴³ Vgl. u. a. Enzensberger, *Die Jahre der Kommune I*, 183. Hakemi, *Anschlag und Spektakel*, 59ff. Richard Langston, *Visions of Violence. German Avant-Gardes after Fascism*, Evanston (IL) 2008, 133. Laut Hakemi liegen Gutachten von Eberhard, Frank, Lämmert, Landmann, Nichols, Szondi, Taubes, Wapnewski sowie von den Schriftstellern Baumgart und Kluge vor. Grass, Hans Werner Richter und Adorno lehnten es hingegen ab, Gutachten zu verfassen. (Vgl. Hakemi, *Anschlag und Spektakel*, 59f.)

⁴⁴ Kommune I, *Gesammelte Werke gegen uns*, 41.

um Kunst handele. In einer durchaus ironischen Wendung war die Aktion der Kommune I so zwar entpolitisiert worden, doch zugleich bildete der Prozess »einen wichtigen Moment in der bundesdeutschen Wiederentdeckung jener historischen Avantgarden, die es sich zum Ziel gesetzt hatten, die Kunst ins revoltierende Leben zu überführen.«⁴⁵

Im Hinblick auf den Linksterrorismus bilden die Flugblätter der Kommune I eine wichtige Basis für die Rezeption der RAF im Bedeutungsfeld Kunst. Aspekte dieser Beziehung, die Gerrit-Jan Berendse zunächst als Bedingungsverhältnis und später als Wechselseitigkeit bestimmt hat,⁴⁶ beinhalten sowohl die Selbstausslegung der Gruppe auf Grundlage der Literatur – Herman Melvilles *Moby Dick* (1851) und Bertolt Brechts *Die Maßnahme* (1930) dienten als Standardtexte und »Handbücher für korrektes Benehmen im Kollektiv«⁴⁷ – als auch die zum Teil eher zufällige Nutzbarmachung von Kunst und künstlerischem Umfeld. So wandte sich die Gruppe Ende 1971 an den Metallbildner Dierk Hoff unter dem Vorwand, Requisiten für einen Revolutionsfilm zu benötigen. Für das von Holger Meins als »eine Art Revolutionsfiktion«⁴⁸ charakterisierte Projekt stellte er eine Reihe von Handgranaten, zu Maschinengewehren umgebaute Schrotflinten sowie einen Prototyp der berühmten Babybombe her, bis ihm der Verdacht kam, dass er nicht

⁴⁵ Thomas Hecken, »Kommune I und populäre Kultur. Nachwort«, in: Sara Hakemi, *Anschlag und Spektakel. Flugblätter der Kommune I. Erklärungen von Ensslin/Baader und der frühen RAF*, Bochum 2008, 201. Zum Kontext von Kommune I, RAF und Avantgarde vgl. auch Thomas Hecken, *Avantgarde und Terrorismus. Rhetorik der Intensität und Programme der Revolte von den Futuristen bis zur RAF*, Bielefeld 2006.

⁴⁶ Vgl. Gerrit-Jan Berendse, *Schreiben im Terrordrom. Gewaltcodierung, kulturelle Erinnerung und das Bedingungsverhältnis zwischen Literatur und RAF-Terrorismus*, München 2005. Gerrit-Jan Berendse, »Die Wunde RAF. Zur Reziprozität von Fiktion und Terrorismus im Spiegel der neuesten Sekundärliteratur«, in: *Seminar* 47.1, Februar 2011, 10–26. Als Erklärung für seine leichte Kurskorrektur schreibt er: »Was das Verhältnis zwischen Ästhetik und Terrorismus angeht, will ich meine 2005 eingenommene Position korrigieren, da sich diese zu sehr an bestimmten Formulierungen von Karl Heinz Bohrer orientierte, will somit Abstand von seinem Konzept des Bedingungsverhältnisses nehmen: Stattdessen soll die Wechselseitigkeit der Beziehungen zwischen politischer Gewalt und Ästhetik hervorgehoben werden.« (Berendse, »Die Wunde RAF«, 11.)

⁴⁷ Ebd. Für eine ausführliche Analyse zur Art und Weise, wie die RAF die Texte von Brecht und Melville in der Haft einsetzte und inwiefern sich die Texte als literarische Schlüssel für ein Verständnis der Gruppe anbieten, siehe u. a. Gerrit-Jan Berendse, »Aesthetics of (Self-)Destruction. Melville's *Moby Dick*, Brecht's *The Measures Taken* and the Red Army Faction«, in: Steve Giles, Maïke Oergel (Hgg.), *Counter-Cultures in Germany and Central Europe. From Sturm und Drang to Baader-Meinhof*, Frankfurt am Main, New York 2003, 333–351. Siehe auch die Kapitel *Literarische Repräsentationen des Terrors. Zwischen Körperkultur und Körperpolitik* sowie *Melville, Brecht und Baader-Meinhofs Über-Leib* in Berendse, *Schreiben im Terrordrom*.

⁴⁸ Stefan Aust, *Der Baader Meinhof Komplex*, Hamburg 2008, 312.

für linke Filmemacher, sondern für die RAF arbeitete.⁴⁹ Eine weitere Situation ergab sich Ende August 1977, als sich die RAF unter falschem Namen beim Künstlerehepaar Sand in Karlsruhe anmeldete. Sie gaben vor, am Ankauf eines Bildes von Theo Sand interessiert zu sein, waren aber eigentlich auf die Lage des Künstlerateliers vis-à-vis der Bundesanwaltschaft aus. Von hier aus wollten sie die Bundesanwaltschaft mit einem Raketenwerfer beschießen. Die Maschine funktionierte allerdings nicht, sodass am Ende eine Art Skulptur zurückblieb, deren räumliche Wirkung das Künstlerduo Andree Korpys und Markus Löffler dazu veranlasst hat, das Attentat als »skulpturale Absichtserklärung«⁵⁰ zu bezeichnen, in der ein »situationistische[r] Ansatz«⁵¹ zu erkennen sei.

In der Einschätzung von Korpys/Löffler klingt bereits an, was für das Verhältnis von RAF und Kunst wesentlich ist. Denn auch wenn gerade für einen kulturwissenschaftlich geschulten Blick jene Momente von besonderem Interesse sind, in denen sich die RAF direkt an die Kunst wandte und ihr eigenes Tun in einen unmittelbaren künstlerischen Kontext stellte, geht es doch eher um die Wahrnehmung ihrer Existenz und ihrer Aktionen *als Kunst*. Oder anders formuliert: Es geht darum, inwiefern das Bedeutungsfeld Kunst aufgerufen wird, um die RAF als *kulturelles* Phänomen zu interpretieren. Eine solche Sichtweise findet sich beispielsweise bei Thomas Elsaesser, der die RAF in die unterschiedlichen Strömungen der zeitgenössischen Gegenwartskunst und des Films einordnet, wenn er schreibt:

Baader, Meinhof, Ensslin und Raspe beschwören weniger das romantische Hollywood-Klischee der Gesetzlosen auf der Flucht, als dass sie die Happening-Kultur, die Graffiti-Künstler und die Fluxus-Bewegung, das Straßentheater und das Living Theatre zitierten: Als ob sie deren symbolischer Energie noch eins draufsetzten und sie radikal veräußerten, erschien die RAF wie eine weitere Stufe in der wilden Eskalation vom Baudelaire'schen Flaneur über die Pariser Situationisten zur Stadtguerilla.⁵²

Und wenig später schließt er an:

⁴⁹ Für den Hergang der Ereignisse vgl. ebd., 310–322.

⁵⁰ »Andree Korpys und Markus Löffler im Gespräch mit André Rottmann«, in: Yilmaz Dziewior (Hg.), *Wessen Geschichte. Vergangenheit in der Kunst der Gegenwart*, Jahressring 56, Jahrbuch für moderne Kunst 2009, 110.

⁵¹ Ebd., 109. Ich werde auf den versuchten Anschlag und seine künstlerische Rahmung ausführlich in Kapitel 8 *Das fotografische Archiv der RAF: Thomas Demands Attempt (2005) oder Die Stalmorgel von Karlsruhe als Nebenschauplatz des Deutschen Herbstes* eingehen.

⁵² Thomas Elsaesser, *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*, Berlin 2006/07, 83.

Einige Tollkühnheiten der RAF erinnerten in der Tat unheimlich an Film-szenen – nicht notwendigerweise aus Hollywood-Filmen: Der Kinderwagen, der Schleyers Fahrer zum Halten zwingt, scheint von Eisenstein entliehen; andere spektakuläre Aktionen wie Banküberfälle oder Autojagden waren wie nachgespielte Szenen aus Godards *Band à part* oder *Weekend*. [...] Durch das Rollenspiel und die Filmverweise entstand eine doppelte Codierung.⁵³

Auch Elsaesser denkt im Hinblick auf die RAF also vor allem an Beispiele aus den Traditionen von Avantgarde und Neo-Avantgarde. Fluxus und Surrealismus werden ihm ebenso zu Vorbildern des Linksterrorismus wie Eisenstein und Godard. Ob bewusst oder nicht, zitiert die RAF demnach die Kunst und diese greift die terroristischen Zitate wiederum auf und macht aus ihnen erneut Kunst. Es handelt sich also um eine Wechselseitigkeit, bei der es aus Sicht von Kunst und Kritik zunächst einmal egal ist, ob die künstlerischen Zitate auch wirklich so gemeint waren oder ob es sich lediglich um freie Assoziationen der Betrachter/innen handelt. Wichtig ist vielmehr, dass sich die entsprechenden Assoziationen eingestellt haben, die es möglich machen, den Linksterrorismus in Analogie zu künstlerischen Artikulationen zu setzen und damit übereinstimmend zu interpretieren.

Eine der Folgen eines solchen Ansatzes besteht darin, dass »die *politische Erscheinung* RAF (zumindest der ersten Generation) schon mit ihrer Entstehung in eine *kulturelle Erscheinung* transformiert«⁵⁴ wurde und die RAF in Kunst- und Kulturwissenschaft bisweilen nicht nur in Analogie zur Kunst, sondern darüber hinaus auch selbst *als* Kunst gesehen wird. Gehen Berendse und Ingo Cornils noch davon aus, dass zwischen Kunst und Linksterrorismus eine besonders enge Bindung bestehe, weshalb sich die RAF als exemplarisches Fallbeispiel anbieten, um das komplexe Verhältnis von Kunst und Terrorismus zu betrachten,⁵⁵ sieht Klaus Biesenbach die Kunst bereits als die eigentliche

⁵³ Ebd., 83f.

⁵⁴ Hanno Balz, »Mythos Medien«. Die RAF-Ausstellung und ihre Ikonographie der Ablenkung«, in: Jürgen Danyel (Hg.), *Die RAF als Kunst-Werk. Pressestimmen, Texte und Materialien zur Ausstellung »Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF-Ausstellung« in den Kunst-Werken Berlin*, in: *Zeitgeschichte-online*, Februar 2005, 2. URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/mythos-medien> (letzter Zugriff am 04.04.2013).

⁵⁵ Berendse und Cornils schreiben: »Cultural memory of the RAF is a useful device to disentangle the complex relationship between terror and the arts. [...] We argue that the links between culture and political violence are particularly strong when investigating the West German scene of the 1970s.« (Gerrit-Jan Berendse, Ingo Cornils, »Introduction. The Long Shadow of Terrorism«, in: Gerrit-Jan Berendse, Ingo Cornils [Hgg.], *Baader-Meinhof Returns. History and Cultural Memory of German Left-Wing Terrorism*, Amsterdam 2008, 11.)

Adressatin des Linksterrorismus. Seiner Meinung nach hat »die erste Generation der RAF eine Gewalt kondensiert, die vor allem die Kunst zwischen Ästhetik und Politik herausfordert«. ⁵⁶ Und Elsaesser geht sogar so weit zu fragen, ob die RAF am Ende nicht vielleicht versucht habe, eine besonders extreme Form von Konzeptkunst zu entwickeln. »Vielleicht hat die RAF versucht, eine andere Art von ›Kunst‹ zu erzeugen: nicht spektakulär, sondern ›konzeptuell‹, indem sie tiefere, unversöhnliche Widersprüche sichtbar machte, dadurch, dass sie eine Reihe von ›Sackgassen‹ im Staat, im Gefüge der Demokratie selbst artikuliert hat?« ⁵⁷ Nach kurzem Nachdenken kommt er allerdings zu einer negativen Antwort: »Also doppeltes Versagen, als Künstler wie als politische Aktivisten.« ⁵⁸

Doch auch wenn die RAF selbst als Kunst gescheitert sein mag, ist doch kaum zu übersehen, dass sie die Künste seit inzwischen vier Jahrzehnten beschäftigt hält und dass eine ganze Reihe von Arbeiten in den unterschiedlichen Medien und Gattungen aus der intensiven Beschäftigung mit dem Linksterrorismus hervorgegangen ist. Es muss also etwas an der RAF geben, wovon sich die Künste angesprochen und herausgefordert fühlen. »Mein Leitz-Ordner, den ich mit ›Künstlerischer Nachhall‹ beschriftet habe, quillt über von Verweisen auf Romane und Erzählungen, Theaterstücke, Spiel- und Dokumentarfilme, Fotobände, Rocksongs, Orchesterstücke, ganze Repertoireopern sowie Objekte bildender Kunst«, ⁵⁹ schreibt etwa Gerd Koenen mit Blick auf das veritable kulturelle Nachleben des westdeutschen Linksterrorismus. Und ohne Frage stimmt es, dass in den letzten Jahrzehnten ein umfangreicher Korpus an Texten, Bildern und Tönen entstanden ist, von dem auch die vorliegenden Überlegungen ausgehen. Gibt es doch kaum ein anderes zeithistorisches Thema, das die westdeutschen Künste in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts über die unterschiedlichen Gattungen

⁵⁶ Klaus Biesenbach, »Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors«, in: Klaus Biesenbach (Hg.), *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, Bd. 1, Göttingen 2005, 12.

⁵⁷ Elsaesser, *Terror und Trauma*, 100. In ähnlicher Weise fragt auch Hakemi: »Hätte die RAF sich unter anderen Bedingungen womöglich zu einer radikalen Künstlergruppe entwickeln können statt zur Stadtguerilla?« (Hakemi, »Terrorismus und Avantgarde«, 605.)

⁵⁸ Elsaesser, *Terror und Trauma*, 101.

⁵⁹ Gerd Koenen, »Black Box RAF«, in: *Zeitgeschichte-online*, Februar 2005. URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/thema/black-box-raf> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

hinweg ebenso zahlreich und vehement wie zeitnah behandelt haben wie den Linksterrorismus.⁶⁰

Obwohl also alles für eine äußerste Affinität von Kunst und Terrorismus spricht, möchte ich zum Abschluss dieser einleitenden Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Terrorismus noch einmal auf Groys und seine Ausführungen zum *Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors* zurückkommen. Denn es kann ja keineswegs die Rede davon sein, dass Kunst und Terrorismus sich in einem Abbildverhältnis zueinander befänden oder dass sie das Gleiche tun und meinen würden.⁶¹ Vielmehr sind ihnen durchaus Unterschiede zu eigen, die gerade für eine kulturwissenschaftliche Analyse von Bedeutung sind. Die Frage muss daher lauten: Was kann die Kunst, was der Terrorismus nicht kann? Groys gibt hierauf eine Antwort, die mit dem unterschiedlichen Verhältnis von Kunst und Terrorismus dem Bild gegenüber zu tun hat. Denn auch wenn er seine Argumentation polemisch damit eröffnet, in der Tradition von DeLillos *Mao II* den Bedeutungsverlust der Kunst angesichts des Terrors zu beklagen, ist Groys doch weit davon entfernt, den Glauben an die Kunst zu verlieren und diese in die Irrelevanz zu verabschieden. Vielmehr laufen seine Überlegungen darauf hinaus, das spezifische Potential der Kunst zu betonen und zu behaupten, dass es die Kunst vor allen anderen Mitteln und Wegen sei, die dem Terrorismus etwas entgegenzusetzen habe. Mit ihr kann man »den Potlatsch des Terrorismus [...] erwidern – indem man nämlich eine zusätzliche Ressource für diesen Potlatsch findet, über die der Gegner nicht verfügt. Diese Ressource ist die westliche moderne Kunst – und speziell die Gegenwartskunst.«⁶²

Was kann also die Gegenwartskunst, was der Terrorismus nicht kann? Und was unterscheidet Kunst und Terrorismus voneinander, dass die Kunst zu einer möglichen Antwort auf den Terrorismus wird? Die Differenz, auf die Groys beharrt, hat mit dem terroristischen Glauben an den Realitätsgehalt des Bildes zu tun. Der Terrorismus muss am Wahrheitsgehalt des Bildes festhalten, weil sonst sein kommunikatives Kalkül nicht aufgeht. »Die Bildproduktion eines Terroristen [...] hat

⁶⁰ Das Verhältnis des Linksterrorismus zu Nationalsozialismus und Holocaust – ohne Frage die zeithistorische Aufgabe der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts – wird ausführlich in Kapitel 5 *Die Rückkehr der Geschichte aus der Notwendigkeit der Gegenwart: Deutschland im Herbst (1978)* behandelt.

⁶¹ Wer so denkt, argumentiert wie Lothar Ulsamer, *Zeitgenössische deutsche Schriftsteller als Wegbereiter für Anarchismus und Gewalt*, Esslingen am Neckar 1987.

⁶² Groys, »Die Körper von Abu Ghraib«, 72f.

das Ziel, starke Bilder zu produzieren – die Bilder, die wir tendenziell als ›wahr‹ akzeptieren.«⁶³ Und genau hierin unterscheidet er sich von der Kunst. Denn das grundsätzliche Bildverständnis des Terrorismus ist nicht ikonoklastisch, sondern ikonophil. »Das bedeutet: Der Terrorist, der Krieger ist radikal – aber er ist es nicht im gleichen Sinne, wie der Künstler radikal ist. Er praktiziert keinen Ikonoklasmus, sondern möchte vielmehr den Glauben an Bilder, die ikonophile Verführung und das ikonophile Begehren verstärken.«⁶⁴ Während Kunst Bilder befragen und gegebenenfalls auch infrage stellen möchte, möchte Terrorismus Bilder bestätigen. Sowohl Kunst als auch Terrorismus glauben also an das Bild und an seine Kraft. Doch der Terrorist geht in seinem Glauben noch einen Schritt weiter, indem er nicht nur das Bild, sondern auch seinen Wahrheitsgehalt und seinen Bezug zur Realität absichern möchte. Er stellt sich damit abseits der Repräsentationskritik. Und deshalb kommt Groys zu dem Schluss: »Ich denke vielmehr, dass der Terrorist [...] mit seiner eingebetteten Bildproduktionsmaschinerie ein Gegner des modernen Künstlers ist, weil er versucht, Bilder zu schaffen, die den Anspruch erheben, wahr und wirklich zu sein – jenseits aller Repräsentationskritik.«⁶⁵ Weitergedacht bedeutet das, dass es nicht einfach allgemein »die westliche moderne Kunst – und speziell die Gegenwartskunst« ist, die sich gegen die Bildmacht des Terrorismus in Anschlag bringen lässt, sondern genauer deren Repräsentationskritik und Ikonoklasmus. In dieser Funktion ermöglicht die Kunst eine Befragung des Bildes und des vom ihm repräsentierten Ereignisses. Die Kunst steht demnach gerade nicht in einem Verhältnis der Abbildung oder Darstellung zum Terrorismus, sondern in einer Beziehung der Reflexion und Kontemplation. Sie fungiert als Reflexionsmedium des Terrorismus.

⁶³ Groys, »Das Schicksal der Kunst im Zeitalter des Terrors«, 56. Und er fügt an, dass die spektakulären Inszenierungen des Terrors den durchaus unerwarteten Effekt haben, dass wir »nach so vielen Jahrzehnten der Kritik der Repräsentation, die sich gegen den naiven Glauben an fotografische und kinematografische Wirklichkeit richtete, [...] nun wieder bereit [sind] zu akzeptieren, dass gewisse fotografische und gefilmte Bilder unbestreitbar wahr sind.« (Ebd., 57.)

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd., 59.

Die Rote Armee Fraktion und das rote Jahrzehnt

Zwar geht Groys in seinen Überlegungen von der Situation nach dem 11. September 2001 aus, doch können seine grundsätzlichen Bestimmungen zum Verhältnis von Kunst und Terrorismus auch auf den Linksterrorismus übertragen werden. Dabei bleibt allerdings zu fragen: Wovon genau wird im Folgenden die Rede sein? Was ist das zeitgeschichtliche Thema, das in Literatur, Film und bildender Kunst nachverfolgt werden soll? Zwar wird nachstehend immer mal wieder von *Linksterrorismus* und *westdeutschem Terrorismus der 1970er Jahre* die Rede sein, doch sind diese Bezeichnungen nur bedingt korrekt. Denn auch wenn die Künste nicht immer eindeutig zwischen den unterschiedlichen Spielarten des Terrorismus unterscheiden, ist doch in den meisten Beispielen, auf die ich mich im Rahmen meiner Analyse beziehe, so gut wie immer eine Gruppierung gemeint, wenn von westdeutschem Linksterrorismus die Rede ist. Und das ist die Rote Armee Fraktion, kurz: RAF. Sie ist die bekannteste unter den radikalen Organisationen, die sich Ende der 1960er Jahre zu formieren begannen, allerdings »geht die Geschichte des deutschen Terrorismus nicht annähernd in der Geschichte der RAF auf«. ⁶⁶ Weitere Gruppierungen sind die aus Tupamaros West-Berlin, Blues und Haschrebellen hervorgegangene Bewegung 2. Juni sowie die Revolutionären Zellen und die Rote Zora. Zudem schloss sich eine Reihe von Linksterrorist/innen internationalen Verbänden an oder kooperierte mit diesen. ⁶⁷ Es gibt also ein historisch schiefes Bild, wenn man RAF und Linksterrorismus synonym verwendet. Und es ist eine eigentlich unzulässige Verkürzung, sich in der Betrachtung dieses Phänomens nur auf die RAF zu beschränken. Dennoch wird beides im Folgenden bis auf wenige Ausnahmen getan. Der Grund hierfür liegt im untersuchten Material. Denn die meisten Beispiele, auf die ich mich beziehe und mit denen ich mich intensiver auseinandersetze, haben etwas mit der RAF zu tun. Mit diesem Fokus verweisen sie auf einen gängigen Trend in der künstlerischen Beschäftigung mit dem Linksterrorismus, die dazu neigt, den terroristischen Gegenstand entweder nicht näher

⁶⁶ Gerd Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, 365.

⁶⁷ Zu den bekanntesten Beispielen für eine solche transnationale Zusammenarbeit zählt die Beteiligung von Brigitte Kuhlmann und Wilfried Böse an der PFLP-Flugzeugentführung nach Entebbe 1976 sowie die Mitwirkung von Hans-Joachim Klein an dem von ›Carlos‹ initiierten Überfall auf die OPEC-Konferenz 1975 in Wien. Alle drei waren Mitglieder der Revolutionären Zellen.

zu definieren oder sich auf die RAF zu konzentrieren. Im Hinblick auf die Kunst handelt es sich bei der Verkürzung des Linksterrorismus auf die RAF also um einen legitimen Vorgang.

Doch während ich meine Analyse einerseits auf die RAF reduziere, weite ich das terroristische Betrachtungsfeld andererseits aus, indem ich auch auf die Geiselnahme des Schwarzen September bei den Olympischen Spielen 1972 in München eingehe sowie die von al-Qaida verübten Anschläge auf das World Trade Center und das Pentagon am 11. September 2001 beachte. Die Berücksichtigung von München hat damit zu tun, dass das medientheoretische Interesse am Terrorismus an diesem Ereignis seinen Ausgang nimmt. So gut wie jede Überblicksgeschichte setzt den Beginn mit der Live-Übertragung der Geiselnahme per Satellitenfernsehen an, obwohl Terrorismus und Massenmedien auch zuvor schon Hand in Hand gearbeitet haben. Doch erst mit der Geiselnahme von München erweckte diese Zusammenarbeit verstärkt das wissenschaftliche Interesse und führte zur Herausbildung eines medientheoretischen Zweigs innerhalb der Terrorismusforschung. Aus diesem Grund kann München 1972 als der Beginn eines medientheoretischen Sprechens über Terrorismus verstanden werden, das auch die RAF-Rezeption nachhaltig geprägt hat. Die Autorin Ulrike Draesner hat in ihrem Roman *Spiele* (2005) von München als einem »Beginn«⁶⁸ gesprochen; und Kurator Felix Hoffmann hat die Geiselnahme an den Anfang seiner Ausstellung *Unheimlich vertraut* (2011) gestellt. Als ein solch theoretischer Beginn für ein Nachdenken über Terrorismus soll München 1972 auch in meinen Überlegungen eine Rolle spielen. Die Relevanz des Ereignisses liegt dabei in der von ihm sichtbar gemachten Verbindung von Terrorismus und Medien, die wiederum einen entscheidenden Einfluss auf die Gestalt des Terrorismus in Kunst und Erinnerung hat.

Geht es bei der Bezugnahme auf München 1972 also vor allem um eine ideengeschichtliche Einbettung der RAF, kann hiervon im Fall von 9/11 kaum die Rede sein. Schließlich kamen die Anschläge von 2001 *nach* der RAF; und al-Qaida und die RAF haben als terroristische Phänomene nur äußerst wenig miteinander gemeinsam. Dennoch kann ein Sprechen über die RAF nach 9/11 nicht hinter diese Anschläge zurück und muss sie mitdenken. Denn seit 2001 ist Terrorismus wieder ein höchst aktuelles Thema und hat in seiner tagespolitischen

⁶⁸ Ulrike Draesner, *Spiele*, München 2005, 240.

Präsenz einen Einfluss darauf, wie wir über Terrorismus nachdenken und sprechen, welchen Stellenwert wir ihm in unserem persönlichen sowie im gesellschaftlichen Gefühlshaushalt einräumen und wie wir infolgedessen auch vergangene Terrorisimen in neuem Licht sehen. Oder wie Wolfgang Kraushaar schreibt: »Der ›alte‹ Terrorismus gewinnt sein Kontrastbild im Vergleich mit dem ›neuen‹.«⁶⁹ Bei der Erwähnung von 9/11 geht es also weniger – wie im Fall von München 1972 – um eine Auseinandersetzung mit dem Ereignis selbst. Vielmehr steht die Frage im Mittelpunkt, inwiefern der 11. September nachträglich die Wahrnehmung der RAF verändert hat. Dabei hat sich das erneute Sprechen über Terrorismus seit 9/11 neben aller zwischenzeitlichen Unüberlegtheit und Aufgeregtheit als großes Potential erwiesen. Denn in der Diskussion haben sich noch einmal ganz neue thematische und theoretische Perspektiven eröffnet, um über das Verhältnis von Kunst und Terrorismus nachzudenken. Das haben bereits die vorstehenden Überlegungen von Groys deutlich gemacht. Anlässlich von 9/11 und dem sukzessiven *war on terror* formuliert, lassen sich seine Erkenntnisse nachträglich auf den Linksterrorismus anwenden. Diese Form der theoretischen Übertragung wird auch im Folgenden immer wieder eine wichtige Rolle spielen und dazu beitragen, der mnemonisch-künstlerischen Gestalt der RAF im Angesicht des Terrorismus-Diskurses seit 2001 neue Konturen abzugewinnen.

Aber wann fängt die Geschichte der RAF eigentlich an? Oder genauer: Wo setze ich mit meiner Geschichte der RAF eigentlich an? Die Frage ist keineswegs so rhetorisch gemeint, wie sie auf den ersten Blick klingen mag. Denn auch wenn sich die Eckdaten der RAF vermeintlich genau mit den Jahren 1970 bis 1998 benennen lassen, ist die historische Sachlage damit keineswegs geklärt. Als Gründungsdatum der RAF wird gemeinhin der 14. Mai 1970 angegeben. Es ist der Tag, an dem sich eine Gruppe um Gudrun Ensslin dazu entschloss, Andreas Baader aus der Haft zu befreien. Ulrike Meinhof hatte eigentlich nur den ›Lockvogel‹ spielen sollen, doch als sich die Ereignisse überschlugen und ein Mann bei dem Befreiungsversuch lebensgefährlich angeschossen wurde, sprang auch sie aus dem Fenster und die gesamte Gruppe ging in den Untergrund. Meinhofs Sprung aus dem Fenster gilt vielen als das Symbol, mit dem sie und der Rest der Gruppe den Trennungsstrich voll-

⁶⁹ Wolfgang Kraushaar, »Einleitung. Zur Topologie des RAF-Terrorismus«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 1, Hamburg 2006, 13.

zogen und vom legalen Widerstand in den illegalen Untergrundkampf wechselten. Knapp drei Wochen später erschien die erste Erklärung: *Die Rote Armee aufbauen*. So die eine Gründungsgeschichte der RAF.

Sie hat eine Reihe von Vorgeschichten, die jeweils als der eigentliche Beginn des Linksterrorismus gelten. So setzt etwa Hans-Peter Feldmann seine Fotoserie *Die Toten* (1997) mit dem Tod von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967 an. Und auch für Winkler beginnt »an diesem 2. Juni 1967 die Spirale von Gewalt und Brutalität, in der die RAF entstand«. ⁷⁰ Für andere fängt die RAF hingegen mit den bereits erwähnten Brandanschlägen auf zwei Frankfurter Kaufhäuser im April 1968 an. An ihnen waren mit Baader und Ensslin immerhin zwei spätere Mitglieder der Gruppe beteiligt. Zudem war die verhängte Haftstrafe der Grund dafür, dass Baader im Mai 1970 überhaupt im Gefängnis saß und befreit werden musste. Für Sara Hakemi ist die Sache denn auch klar. Für sie handelt es sich »bei dem Brand in dem Frankfurter Warenhaus [...] um die erste terroristische Aktion der beiden späteren Gründungsmitglieder der Roten Armee Fraktion (RAF), die zwei Jahre danach [...] unter diesem Namen [...] an die Öffentlichkeit treten wird«. ⁷¹ Und die Redaktion von *Spiegel-Online* geht sogar so weit, sich für eine vermeintlich falsche Angabe zum linksterroristischen Auftakt folgendermaßen zu entschuldigen:

In einer früheren Version des Artikels hieß es, der Anschlag auf das jüdische Gemeindezentrum in Berlin am 9. November 1969 sei »der Auftakt zum deutschen Guerillakampf« gewesen. Tatsächlich begannen die Anschläge der Linksextremisten mit den Brandstiftungen von 1968. Wir haben den Fehler korrigiert und bitten, ihn zu entschuldigen. ⁷²

Doch ob der Hinweis auf die Bombe im Jüdischen Gemeindehaus ein »Fehler« war, ist keineswegs gesagt. So schreibt etwa Bommi Baumann über die Aktion am 9. November 1969, dass »genau diese Bombe [...] der Beginn der Guerilla in Deutschland« ⁷³ war. Wann also beginnt die Geschichte der RAF? ⁷⁴

⁷⁰ Winkler, *Die Geschichte der RAF*, 87.

⁷¹ Hakemi, *Anschlag und Spektakel*, 10.

⁷² Jan Fleischhauer, »S.P.O.N. Der Schwarze Kanal. Propaganda der Tat«, in: *Spiegel-Online*, 21.02.2013, URL: <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/der-vergessene-antisemitismus-terror-gegen-juden-bei-raf-vorlaeufern-a-884099.html> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

⁷³ Bommi Baumann, *Wie alles anfing. Mit einem Vorwort von Heinrich Böll und einer Nachbemerkung von Michael Sontheimer*, Berlin 1991 [1975], 78.

⁷⁴ Das fragt sich auch Gerd Koenen, wenn er schreibt: »Was war [...] die Urszene des deutschen Terrorismus? Der Abend des 2. Juni 1967 im Republikanischen Club in Berlin, als

Die zeithistorische Eingrenzung, für die ich mich entschieden habe, ist ebenso konventionell wie sachdienlich. Sie orientiert sich an Gerd Koenens Modell eines roten Jahrzehnts der Jahre 1967 bis 1977.⁷⁵ Den Beginn markiert der Tod von Benno Ohnesorg am 2. Juni 1967. Das Ende bilden die Selbstmorde von Baader, Ensslin und Jan-Carl Raspe und die Ermordung von Hanns Martin Schleyer am 18. Oktober 1977. Dabei ist mir selbstverständlich bewusst, dass es die RAF 1967 noch nicht gab, die Gruppe ihren letzten Anschlag 1993 verübte und sich erst 1998 offiziell auflöste. Doch lässt sich innerhalb von Kunst und Erinnerungskultur eine inhaltliche Verdichtung um das rote Jahrzehnt und die Akteure der Gründungsgeneration beobachten. Von daher überrascht es nicht, dass sich alle von mir näher betrachteten Beispiele an der Zeit zwischen 1967 und 1977 abarbeiten. Der Fokus auf das von Koenen postulierte rote Jahrzehnt begründet sich also bereits im künstlerischen Material. Darüber hinaus geht es bei dem zeitlichen Vorgriff in die 1960er Jahre jedoch auch darum, ein Gefühl für die Zeit, ihre Stimmungen, Mentalitäten und Diskurse zu bekommen. Und dafür ist eine Berücksichtigung der sogenannten Vorgeschichte der RAF unablässig, wobei für meine Argumentation insbesondere die Ermordung Ohnesorgs 1967 sowie die Anti-Springer-Kampagne 1968 relevant sind. Sie stehen für eine Anrufung der deutschen Geschichte einerseits und eine Kritik an der Manipulationsmacht der herrschenden Medienkonzerne andererseits und bezeichnen damit zwei Momente, die auch in den späteren Diskussionen um die RAF eine wichtige Rolle spielen.

Allerdings bezieht sich die Konzentration auf das rote Jahrzehnt der Jahre 1967 bis 1977 nur auf die Zeitgeschichte, also auf das, was die Künste in ihrer Reflexion des Topos RAF thematisch aufgreifen, nicht aber auf den Entstehungszeitraum der künstlerischen Arbeiten. Dieser umspannt vielmehr vier Jahrzehnte und zu den untersuchten Arbeiten gehören Positionen aus Literatur, Film und bildender Kunst. Für ihre Auswahl bin ich von einem breiten Korpus möglicher Texte und Bilder von den späten 1960er Jahren bis in die Gegenwart ausgegangen. Es bildet den notwendigen Hintergrund der folgenden Überlegungen,

eine blonde Frau, die (angeblich) wie Gudrun Ensslin aussah, geschrien haben soll, dass der Generation von Auschwitz nur mit Waffen zu begegnen sei? Die Kaufhausbrandstiftung in Frankfurt als das vage Fanal eines kommenden Kleinkriegs? Die anschließenden ›Osterunruhen‹ nach dem Dutschke-Attentat oder die ›Schlacht am Tegeler Weg‹ als weithin sichtbare Übergänge vom Spiel der Provokation zum Ernst der Militanz?« (Gerd Koenen, *Vesper, Ensslin, Baader. Urszenen des deutschen Terrorismus*, Köln 2004, 223.)

⁷⁵ Vgl. Koenen, *Das rote Jahrzehnt*.

auch wenn es vordergründig nur um einige wenige Beispiele gehen wird. Nachdem ich nämlich zunächst einmal möglichst viel gesammelt hatte, habe ich im Anschluss daran das Gesammelte wieder auf die wesentlichen Punkte reduziert. Denn das Anliegen der vorliegenden Untersuchung ist nicht ein enzyklopädischer Überblick, der möglichst viele Beispiele versammelt oder auch nur repräsentativ für die unterschiedlichen Dekaden ist. Stattdessen geht es mir darum, einzelne Arbeiten auszuwählen und ihren Interpretationen Zeit und Raum zu geben, sodass sich das Paradigmatische an ihnen ebenso zeigen kann wie das Abseitige und bisher vielleicht Übersehene. Mein grundlegendes Anliegen besteht dabei darin, in der Kombination von Zusammenschau und konzentrierter Betrachtung und Lektüre dem Verhältnis von RAF und Kunst seine historische Tiefe und Komplexität zurückzugeben. Im Ergebnis dieses Verfahrens lassen sich dann auch in jenen Arbeiten neue Aspekte finden, die gemeinhin als kanonisch und wissenschaftlich gut erschlossen gelten. Die Auswahl dieser Arbeiten ist vor allem thematisch motiviert. Sie ist das Ergebnis *meines* Nachdenkens über das Verhältnis von RAF, Kunst und Erinnerung; und jede/jeder andere, die/der sich mit dem Thema beschäftigt, mag zu einer anderen Auswahl und Schwerpunktsetzung gelangen.

Im Hinblick auf das untersuchte Material hat dieser Ansatz dazu geführt, dass mit Heinrich Bölls Erzählung *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974), dem kollektiven Episodenfilm *Deutschland im Herbst* (1978) und Gerhard Richters Bilderzyklus *18. Oktober 1977* (1988) drei äußerst kanonische Beispiele aus Literatur, Film und bildender Kunst im Mittelpunkt ausführlicher Analysen stehen. Zwar ist es keineswegs mein Anliegen, die Kanonisierung des RAF-Materials weiter voranzutreiben und dieses auf einige wenige ›große Erzählungen und Werke‹ engzuführen. Doch haben sich die drei Arbeiten am Ende als besonders paradigmatisch für gewisse Trends erwiesen, die mir beim Nachdenken über die RAF wichtig waren. Sie werden von einer Reihe weiterer Beispiele begleitet. Zum Teil sind ihnen eigene Kapitel gewidmet, zum Teil bilden sie Anlass für Querverweise; oder sie sind die Kontrastfolie, auf deren Grundlage sich erst der spezifische Ansatz und die thematisch-mnemonicische Ausrichtung anderer Arbeiten erkennen lassen. Zu ihnen zählen Jürgen Klaukes fotokonzeptionelle Arbeit *Antlitze* (1972–2000), Ulrike Draesners Roman *Spiele* (2005), Uli Edels Verfilmung des RAF-Bestsellers *Der Baader Meinhof Komplex* (2008), Marlene Dumas' Gemälde *Stern* (2004), Don DeLillo's

Kurzgeschichte *Looking at Meinhof* (2002) sowie Thomas Demands Fotografie *Attempt* (2005).

Sie werden im Rahmen von zwei thematischen Abschnitten behandelt, in die die folgenden Überlegungen unterteilt sind und die sich dem Zusammenhang von *RAF & Medien* sowie *RAF & Erinnerung* widmen. Diese Schwerpunktsetzung ist erstens Ausdruck meines Wunsches, die RAF innerhalb der bundesdeutschen Medien-, Zeit- und Kunstgeschichte zu verorten. Damit schließe ich nicht nur an Elsaesser an, der die »RAF-Geschichte als Hieroglyphe und Rebus [...] der Mediengeschichte«⁷⁶ beschrieben hat, sondern ich möchte auch die These erproben, wonach sich der Linksterrorismus als Prisma verstehen lässt, durch das hindurch sich ein neuer und verschobener Blick auf die deutsche Kulturgeschichte seit 1945 werfen lässt. Und zweitens geht es mir darum herauszuarbeiten, inwiefern die mediale Verfügbarkeit des Ereigniszusammenhangs das gemeinsame Archiv von RAF und Kunst verändert und damit einen entscheidenden Einfluss darauf hat, was wir unter den Begriffen und Zuständen von Erinnerung und Trauma zu verstehen haben. Denn diese Veränderungen, so meine These, könnten sich als ein wichtiger Teil dessen herausstellen, was die Geschichte der RAF zur Gespenstergeschichte macht. In diesem Sinne verstehen sich die folgenden Überlegungen sowohl als Beispiel einer kulturwissenschaftlichen Terrorismusanalyse als auch als Beitrag zum stetig wachsenden Feld der Erinnerungsforschung.

Terrorismus als mentale Kategorie und Denkbild

Wie eine solche kulturwissenschaftliche Erschließung des Terrorismusphänomens aussehen kann, habe ich in ersten Ansätzen anhand meiner Lektüre von DeLillos Roman *Mao II* sowie von Groys' Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Terrorismus gezeigt. Dabei ging mein Blick primär von der Kunst aus. Ich habe die Kunst als Prisma verstanden, um den Terrorismus zu betrachten. Doch lässt sich diese Blickrichtung auch umkehren. Denn durch den Terrorismus beziehungsweise genauer durch die Terrorismusforschung lässt sich auch einiges über die Kunst lernen. Als Basis einer solchen Betrachtung soll hier eine Definition von Terrorismus als mentaler Kategorie und Denkbild

⁷⁶ Elsaesser, *Terror und Trauma*, 34.

vorgestellt werden. Sie lässt sich aus den gängigen Terrorismusdefinitionen ableiten.⁷⁷ Anstatt also wie gemeinhin üblich eine eigene Terrorismusdefinition an den Beginn meiner Argumentation zu stellen, möchte ich lieber lesen, was andere bereits geschrieben haben. Denn es kann kaum die Aufgabe einer primär literatur- und kulturwissenschaftlich ausgerichteten Analyse zum westdeutschen Linksterrorismus sein, eine weitere Terrorismusdefinition in die ohnehin schon unübersichtliche Diskussion einzubringen. Gilt Terrorismus doch als »eines der am häufigsten gebrauchten, zugleich aber am wenigsten verstandenen Worte«.⁷⁸ Diese Feststellung trifft sowohl auf den umgangssprachlichen Gebrauch als auch auf die wissenschaftliche Forschung zu.

Obwohl es weit über hundert Definitionsversuche von Terrorismus gibt, hat sich bis heute keine dieser Charakterisierungen durchgesetzt. Das dürfte nicht zuletzt daran liegen, dass die Erscheinungsformen des Terrorismus selbst stetigen Wandlungen unterliegen. Deshalb hat Mieke Bal die These aufgestellt, dass Terrorismus notwendigerweise undefiniert bleiben müsse, um als theoretisches Konzept produktiv zu sein. »Terrorism« must remain undefined so that the concept is able to absorb historical change, the mode of staying ›inside‹ – inside Germany, inside the times, then and now, and inside the domain where political and conceptual thinking must remain bound together.⁷⁹ Zwar würde ich in meiner Einschätzung nicht unbedingt so weit gehen wie Bal. Vielmehr erkenne ich gerade aufgrund der Unübersichtlichkeit möglicher Zugänge durchaus die Notwendigkeit an zu klären, was eigentlich gemeint ist, wenn von Terrorismus die Rede ist. Das bedeutet aber auch, dass eine allgemeingültige Definition von Terrorismus nicht möglich ist. Stattdessen müsste sie jedes Mal aufs Neue erfolgen. Doch anstatt eine solche neue Definition vorzulegen, beziehe ich mich im Folgenden auf Auszüge dessen, was bisher über Terrorismus gesagt und geschrieben wurde. Dabei geht es mir darum zu fragen, ob sich in diesem

⁷⁷ Die Bezeichnung von Terrorismus als mentaler Kategorie geht auf Charles Townshend zurück, der schreibt: »Krieg will letztendlich zwingen, Terrorismus beeindruckt. Krieg ist physisch, Terrorismus mental.« (Charles Townshend, *Terrorismus. Eine kurze Einführung*, Stuttgart 2005, 26.)

⁷⁸ Wolfgang Kraushaar, »Einleitung. Zur Topologie des RAF-Terrorismus«, 29. Kraushaar bezieht sich hier auf eine Aussage von Robert Paul Hoffmann.

⁷⁹ Mieke Bal, »Migratory Terrorism«, in: Jaap Kooijman, Patricia Pisters, Wanda Strauven (Hgg.), *Mind the Screen. Media Concepts According to Thomas Elsaesser*, Amsterdam 2008, 307. Bal bezieht sich hier auf ihre Lektüre von Thomas Elsaessers *Terror und Trauma*. Ihrer Lesart nach bezieht Elsaessers Studie ihre Kraft gerade daraus, dass Elsaesser Terrorismus nicht definiert. »Elsaesser wisely declines to define terrorism.« (Ebd., 297.)

Sprechen *über* Terrorismus dezidiert kulturelle Aspekte finden lassen. Gibt es also etwas in diesen Definitionsversuchen, was Rückschlüsse auf die kulturelle Bedeutung des Phänomens zulässt? Gibt es etwas im Konzept des Terrorismus, das seine enge Beziehung zu den Künsten erklärt? Gibt es also aufseiten der politischen Theorie etwas, das sich zu Kunst und Kultur komplementär verhält? Lassen sich Terrorismus und Terrorismustheorien demnach als »constructive conceptual tool«⁸⁰ für die kulturwissenschaftliche Analyse gangbar machen?

Für eine Annäherung an diese Fragen gehe ich von jenen Definitionsversuchen aus, die Terrorismus in Abgrenzung zum Guerillakampf bestimmen. Dabei ist zunächst einmal festzuhalten, dass Terrorismus und Guerillakrieg umgangssprachlich häufig synonym verwendet werden, obwohl sie in sich unterschiedliche Erscheinungsformen bezeichnen. Im Zuge dessen wird zumeist von Guerillakampf gesprochen, wenn eigentlich von Terrorismus die Rede sein sollte. Diese Ersetzung von *Terrorismus* durch *Guerilla* hat vor allem etwas mit der negativen Zuschreibung von Terrorismus zu tun. Denn Terrorismus ist weniger eine Selbstbezeichnung als vielmehr ein pejorativer Terminus, mit dem Andere als feindliche Gegner markiert werden.⁸¹ Entsprechend hat Herfried Münkler von Terrorismus als »Ausschlussbegriff«⁸² gesprochen, bei dem »oftmals nicht wissenschaftliche Präzision, sondern politische Sympathie oder Antipathie«⁸³ eine Rolle spielen. In diesem Szenario ist der Terrorist immer der Andere; seine Bezeichnung stammt »aus dem Wörterbuch des politischen Gegners«.⁸⁴ Jassir Arafat kommentierte diese Negativität der Terrorismusvokabel, als er in seiner Ansprache vor der Generalversammlung der Vereinten Nationen im November 1974 sagte: »The difference between the revolutionary and the terrorist lies in the reason for which each fights. For whoever stands by a just cause and fights for the freedom and liberation of his land from the invaders,

⁸⁰ Ebd., 298.

⁸¹ Vgl. Bruce Hoffman, der schreibt: »Terrorism« is a pejorative term. It is a word with intrinsically negative connotations that is generally applied to one's enemies and opponents.« (Bruce Hoffman, *Inside Terrorism*. Revised and expanded edition, New York 2006, 23.) Ähnlich heißt es auch bei Peter Waldmann: »Terrorist ist außerdem ein stark negativ besetzter Begriff, während Guerilla und Guerillero eher positive Assoziationen wecken.« (Peter Waldmann, *Terrorismus. Provokation der Macht*. 2. vollständig überarbeitete Ausgabe, Hamburg 2005, 20.)

⁸² Herfried Münkler, *Die neuen Kriege*, Reinbek bei Hamburg 2002, 175.

⁸³ Herfried Münkler, »Guerillakrieg und Terrorismus. Begriffliche Unklarheit mit politischen Folgen«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 1, Hamburg 2006, 78f.

⁸⁴ Kraushaar, »Einleitung. Zur Topologie des RAF-Terrorismus«, 34.

the settlers and the colonialists, cannot possibly be called terrorist.«⁸⁵ Auch Arafat geht also von einer negativen Konnotation des Terrorismus aus. Terrorismus bezeichnet demnach ein illegitimes Verhalten. Er ist etwas, was man der Gegenseite vorwirft, aber selbst nicht tut.

Die Guerilla hingegen hat nie die gleiche negative Zuschreibung erfahren. In dem tradierten Sprichwort *One man's terrorist is another man's freedom fighter* nimmt sie die Rolle der Freiheitskämpferin ein. In der Selbstbezeichnung als Guerilla ist demnach ein moralischer und politischer Anspruch enthalten. Für Franz Wördemann fungiert die Designation als Guerilla denn auch als »moralische[r] Tarnanzug«.⁸⁶ Er schreibt: »Der Terrorist zieht sich den Kampfanzug des Guerilla über. Für ihn ist es ein Tarnanzug, denn er will sich nicht vom Hintergrund der Legitimität und der Legalität abheben. Er will den Schein der Rechtmäßigkeit erwecken. [...] ›Stadtguerilla‹ ist ein Public-Relations-Begriff des Terroristen.«⁸⁷ Wer in den 1960er und 70er Jahren eine politische Absicht geltend machen wollte, verstand sich demzufolge als Guerillero und nicht als Terrorist. Was im roten Jahrzehnt als aktionistische Vokabel in der Luft lag, war also Guerillakampf und nicht Terrorismus. Zwar schreibt Carlos Marighella in seinem *Minimanual of the Urban Guerilla* (1969), dass Stadtguerilla auf Terrorismus nicht verzichten könne, doch bildet er damit – zumindest was seine Wortwahl anbelangt – die Ausnahme.⁸⁸

Vor dem Hintergrund dieser Begriffsgeschichte überrascht es kaum, dass auch die RAF sich selbst als Stadtguerilla verstand.⁸⁹ Denn mit dieser Selbstdefinition konnte man sowohl an die Tradition der Befreiungsbewegungen in Nordafrika und Lateinamerika anknüpfen als

⁸⁵ Jassir Arafat zitiert nach Hoffman, *Inside Terrorism*, 16.

⁸⁶ Franz Wördemann, *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*, Frankfurt am Main, Berlin 1979 [1977], 160.

⁸⁷ Ebd., 55.

⁸⁸ Carlos Marighella widmet dem Terrorismus in seinem *Minimanual of the Urban Guerilla* einen eigenen Abschnitt. Darin fasst er unter terroristische Aktionsformen den Einsatz von Bomben und Brandzündern und kommt zu dem Schluss: »Terrorism is an arm the revolutionary can never relinquish.« (Carlos Marighella, »Minimanual of the Urban Guerilla«, in: Robert Moss, *Urban Guerilla Warfare. With an Appendix. Minimanual of the Urban Guerilla by Carlos Marighella, Adelphi Papers* 79, August 1971, 36.) Was an Marighellas Ausführungen ungewöhnlich ist, sind nicht die von ihm genannten Mittel der Gewalt, sondern die Tatsache, dass er sie als »Terrorismus« charakterisiert und so den Terrorismus nicht als moralische Zuschreibung, sondern als Aktionsform versteht.

⁸⁹ Sie meldete diesen Anspruch spätestens mit ihrem ersten Positionspapier *Das Konzept Stadtguerilla* von April 1971 an. Vgl. RAF, »Das Konzept Stadtguerilla. April 1971«, in: ID-Verlag (Hg.), *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin 1997, 27–48.

auch die allgemeine Faszination nutzen, die der Guerilla als Zeichen politischer Revolutionsbereitschaft und des Ausbrechens aus normativen Ordnungsvorstellungen entgegengebracht wurde. Eignet sich die Figur des Guerillero doch »als Identifikationsobjekt für alle möglichen Ausbruchsphantasien aus den dichten, überkomplexen und saturierten Gesellschaften des Westens«. ⁹⁰ In dieser Funktion löste sie im kunstinernen Diskurs zwischenzeitlich sogar den Begriff der Avantgarde ab. Das zeigt etwa ein Blick auf Enzensbergers *Baukasten zu einer Theorie der Medien* (1970), um den es im *Spotlight* I gehen wird. Darin greift Enzensberger sowohl auf Theorien der historischen Avantgarde der Vorkriegszeit als auch auf die zeitgenössischen Aktionsformen der Tupamaros in Uruguay zurück, um ein interventionistisches Modell eines neuen Mediengebrauchs zu entwickeln. Anhand seines Essays lässt sich exemplarisch nachvollziehen, wie präsent die Guerilla als kulturelle Metapher um 1970 war. Ihre Faszinationskraft lag sowohl in der Irregularität ihrer Kampfformen als auch in einer Vermittlung von Kunst und Politik, die Luis Camnitzer mit Blick auf die Situation in Uruguay als *active aesthetics* bezeichnet hat. ⁹¹

Neben solch symbolisch-strategischen Überlegungen ist jedoch auch zu beachten, dass die Terrorismus-Vokabel im Unterschied zur Guerilla, die um 1970 in aller Munde war, im öffentlichen Sprachgebrauch der Bundesrepublik keineswegs so selbstverständlich verfügbar war, wie es im Nachhinein vielleicht den Anschein haben mag. So wurde auf den ersten Fahndungsplakaten des Bundeskriminalamtes nicht nach *Terroristen* gesucht, sondern nach *Anarchistischen Gewalttätern*; und in Medien und Politik wurde darüber gestritten, ob man die Gruppe nun als Baader Meinhof *Gruppe* oder Baader Meinhof *Bande* bezeichnen sollte. ⁹² Diese begriffliche Unbestimmtheit wurde in den ersten Jahren von einer Unbestimmtheit in den Aktionsformen der RAF begleitet. Denn während man noch mit Logistik (Banküberfälle, Beschaffung von Fahrzeugen, Ausweispapieren, konspirativen Wohnungen und Waffen) und Öffentlichkeitsarbeit (Formulierung und Verbreitung eines politischen Programms) beschäftigt war, »war es keineswegs selbst-

⁹⁰ Koenen, *Das rote Jahrzehnt*, 89.

⁹¹ Luis Camnitzer, »The Tupamaros«, in: Luis Camnitzer, *Conceptualism in Latin American Art. Didactics of Liberation*, Austin 2007, 58.

⁹² Die Bezeichnung *Bande* sollte dabei eine Abwertung signalisieren, die später vom Terrorismus-Begriff abgelöst wurde, während *Gruppe* angeblich, so der Vorwurf vonseiten der Konservativen, ein geheimes Einverständnis zum Ausdruck brachte.

verständlich, die Akteure der RAF als Mitglieder einer terroristischen Organisation einzuordnen.«.⁹³ So kommt Kraushaar denn auch zu dem Schluss, dass es sich bei der RAF nicht unbedingt von Anfang an um eine terroristische Vereinigung gehandelt habe, sondern dass sich die Gruppe erst im Laufe der Zeit zu einer solchen entwickelt habe. Er schreibt:

Es spricht unabhängig von ihrem ideologischen Selbstverständnis einiges dafür, dass die RAF nicht von Anfang an eine terroristische Gruppe gewesen, sondern erst durch die Auslösung einer eigenen Dynamik dazu geworden ist bzw. sich von einem bestimmten Punkt an dazu gemacht hat. Auffällig ist jedenfalls, dass sie zunächst bestrebt war, ihre Angriffe nicht gegen Vertreter ihres politischen Adressaten zu richten und Unschuldige vor Schaden zu bewahren. Diese Linie ist jedoch rasch verloren gegangen. Je mehr ihrer Mitglieder inhaftiert waren und je stärker der Druck bei gleichzeitig minimiertem Bewegungsspielraum wurde, umso rücksichtsloser und undifferenzierter wurden die Anschläge, Entführungs- und Mordaktionen. Allem Anschein nach hat tatsächlich eine Inversion von einer – freilich nie im strikten Wortsinne ausgebildeten – Guerilla- zu einer Terrororganisation stattgefunden.⁹⁴

Wenn im Folgenden mal von Guerilla und mal von Terrorismus die Rede ist, so hat dies seinen Grund also nicht in sprachlicher Ungenauigkeit, sondern vielmehr in jener eigentümlichen Spannung, die zwischen den Polen Guerilla und Terrorismus besteht und die für ein Verständnis der RAF als kulturelles Phänomen unabdinglich ist. Denn während es vor allem der Begriff der Guerilla ist, der im roten Jahrzehnt in der Luft lag und mit seinem Versprechen von Irregularität und Radikalität gerade auch Künstler/innen und Intellektuelle faszinierte, ist es eigentlich eher der Terrorismus und nicht die Guerilla, der sich aus Sicht der Begriffs- und Definitionsgeschichte als Denkbild anbietet. Lässt man nämlich die wertende Seite der beiden Begriffe für einen Moment außen vor, so werden zwei Konzepte sichtbar, die durchaus unterschiedlich sind und im Rahmen der Terrorismusforschung auch entsprechend diskutiert werden. Wichtigstes Distinktionsmerkmal ist dabei die Unterscheidung zwischen einer physischen und einer psychischen Intention der Gewaltanwendung.

Als Bonmot dieser Differenzierung hat sich im deutschen Sprachraum eine pointierte Formulierung von Wördemann durchgesetzt,

⁹³ Kraushaar, »Einleitung. Zur Topologie des RAF-Terrorismus«, 21.

⁹⁴ Ebd., 35.

die zumeist in folgender Form wiedergegeben wird: »*Der Guerillero will den Raum, der Terrorist will dagegen das Denken besetzen.*«⁹⁵ Im Original lautet sie: »Die neuzeitliche Guerilla besetzt Raum – der Terrorismus besetzt Denken.«⁹⁶ Oder in einer etwas ausführlicheren Fassung: »Der Neue Guerilla besetzt tendenziell den Raum, um später das Denken gefangen zu nehmen – der Terrorist besetzt das Denken, da er den Raum nicht nehmen kann.«⁹⁷ Während der Guerillakrieg von Wördemann als Strategie im Raum definiert wird, sieht er den Terrorismus als Kampfform, die auf das Denken abzielt. Im Bereich der Terrorismusforschung hat sich diese Unterscheidung als Differenzierung zwischen einer physischen und einer psychischen Intention der Gewaltanwendung fortgeschrieben. Wördemann selbst formuliert diese grundlegende Unterscheidung folgendermaßen: »Kommt es der Guerilla darauf an, durch den Einsatz von Gewalt vor allem *physische* Folgen anzustreben, die Schwächung und das Aufreiben des Gegners, so kommt es dem Terrorismus darauf an, durch die Verbreitung von Schrecken in erster Linie *psychische* Reaktionen unter der Bevölkerung auszulösen, von denen ihre Handlungsstrategie profitieren könnte.«⁹⁸ Und David Fromkin geht sogar so weit, in der psychologischen Dimension des Terrorismus jenes Charakteristikum zu sehen, das ihn von allen anderen Arten der Gewaltanwendung unterscheidet. Er schreibt:

Was noch längst nicht alle erkannt haben, ist die Einzigartigkeit der Strategie: sie erreicht ihr Ziel nicht durch ihre Handlungen, sondern durch die Reaktion auf ihre Handlungen. In jeder anderen derartigen Strategie ist die Gewalt der Anfang, und ihre Folgen sind das Ende. Was jedoch den Terrorismus betrifft, so sind die Folgen der Gewalt nur der erste Schritt und bilden ein Sprungbrett für weiter entfernt liegende Ziele. Während militärische und revolutionäre Aktionen ein physisches Ergebnis anstreben, handelt es sich bei den Aktionen der Terroristen eher um etwas Psychologisches.⁹⁹

⁹⁵ So beispielsweise zitiert bei Waldmann, *Terrorismus*, 19. Eine ähnliche Definition nimmt auch Mitchell später auf, wenn er schreibt: »Terrorists do not occupy territory. They deterritorialize violence, making it possible for it to strike anywhere.« (Mitchell, *Cloning Terror*, 64.)

⁹⁶ Franz Wördemann, »Mobilität, Technik und Kommunikation als Strukturelemente des Terrorismus«, in: Manfred Funke (Hg.), *Terrorismus. Untersuchungen zur Strategie und Struktur revolutionärer Gewaltpolitik*, Bonn 1977, 145.

⁹⁷ Wördemann, *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*, 57.

⁹⁸ Ebd., 34. Auch Münkler betont, wie wichtig diese grundlegende Unterscheidung in der theoretischen Diskussion ist, indem er folgende Zwischenüberschrift wählt: »Die unterschiedlichen Intentionen der Gewaltanwendung: physische oder psychische Folgen« (Münkler, »Guerillakrieg und Terrorismus«, 85.)

⁹⁹ David Fromkin, »Die Strategie des Terrorismus«, in: Manfred Funke (Hg.), *Terrorismus. Untersuchungen zur Strategie und Struktur revolutionärer Gewaltpolitik*, Bonn 1977, 93.

Ähnlich ist auch bei Münkler zu lesen:

Allen Guerillastrategien ist gemeinsam, dass sie ihre politisch-militärischen Ziele durch die Anwendung von Gewalt unmittelbar zu erreichen suchten und es ihnen primär um die physischen Folgen der Gewaltanwendung ging. Dagegen orientiert sich die Strategie des Terrorismus [...] an den durch die Gewaltanwendung provozierten *Reaktionen* bei Freund, Feind und zunächst Gleichgültigen und sucht so primär die psychischen Folgen der Gewaltanwendung. [...] Nicht die *violencia* selbst, sondern der von ihr ausgehende *terror*, der Schrecken, ist es, worum es der terroristischen Strategie im Kern geht.¹⁰⁰

Mögen sich Guerillagruppen zwar von regulären militärischen Einheiten unterscheiden, so orientiert sich ihre Strategie dennoch an einem überwiegend militärischen Modell, das sie allerdings auf irreguläre Weise einsetzen, um so die eigene ›Schwäche‹ gegenüber dem militärischen Gegner auszugleichen. Sie setzen Gewalt ein, um ein konkretes Ziel zu erreichen, beispielsweise die Unterbrechung von Nachschubrouten des Gegners oder die Besetzung einzelner Gebiete. Terrorismus hingegen stützt sich zwar auch auf Gewalt, doch sein Hauptziel sind nicht Tod und Zerstörung, sondern Angst und Schrecken. Während es der Guerilla also vor allem darum geht, mit manifester Gewalt Einfluss auf konkrete physische Bedingungen zu nehmen, geht es dem Terrorismus um die Androhung dieser Gewalt und um die Angst, die durch ihre Potentialität erzeugt wird und die in die Zukunft wirkt.¹⁰¹ Im Unterschied zur Guerilla wird Terrorismus also vor allem als mentale Kategorie verstanden. Seine primäre Wirkungsabsicht ist nicht physischer, sondern psychischer Natur. Er ist ein Angriff auf »Denken und Fühlen, auf Meinung, Urteil, Phantasie«.¹⁰²

Damit sich diese psychische Wirkung entfalten kann, bedarf es einer Kommunikation des Schreckens, der vom terroristischen Anschlag ausgeht. Wördemann hat in diesem Zusammenhang vom »Transmis-

¹⁰⁰ Münkler, »Guerillakrieg und Terrorismus«, 86.

¹⁰¹ Vor allem Jacques Derrida hat die Wirkung des Terrorismus auf die Zukunft herausgearbeitet. In Anbetracht der Terroranschläge vom 11. September 2001 schreibt er: »Wir müssen die Temporalisierung eines Traumas anders denken, wenn wir begreifen wollen, worin der ›11. September‹ einem ›major event‹ gleicht. Durch den Terror, den Schrecken, bleibt es eine offene Wunde im Angesicht der Zukunft, nicht nur im Angesicht der Vergangenheit.« (Jacques Derrida, »Autoimmunisierung, wirkliche und symbolische Selbstmorde. Ein Gespräch mit Jacques Derrida«, in: Jürgen Habermas, Jacques Derrida, *Philosophie in Zeiten des Terrors*. Zwei Gespräche, geführt, eingeleitet und kommentiert von Giovanna Borradori, Hamburg 2006, 130.)

¹⁰² Wördemann, *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*, 15.

sionsriemen vom begrenzten Mitteleinsatz zur großen Wirkung«¹⁰³ gesprochen. Gemeint hat er damit vor allem die Arbeit der Massenmedien, die das Wissen über den terroristischen Anschlag weit über seinen unmittelbaren Wirkungsradius hinaus verbreiten. Ein Verständnis von Terrorismus als mentaler Kategorie, die weniger auf Gewalt als vielmehr auf die Angst vor dieser Gewalt setzt, hat also viel mit einem Verständnis von Terrorismus als Kommunikationsstrategie gemeinsam, wie es in der deutschsprachigen Diskussion unter anderem von Peter Waldmann vertreten wird. Was genau hierunter zu verstehen ist, werde ich in Kapitel 3 erläutern, das sich anhand der Geiselnahme bei den Olympischen Spielen 1972 mit dem Zusammenhang von Terrorismus und Medientheorie beschäftigt. Für den Moment geht es mir zunächst einmal darum zu betonen, dass auch Waldmann für seine Definition von Terrorismus als Kommunikationsstrategie auf die Unterscheidung zwischen physischer und psychischer Intention der Gewaltanwendung zurückgreift, was vermuten lässt, dass eine theoretische Verbindung zwischen der mentalen und der kommunikativen Seite des Terrorismus besteht. Waldmann schreibt: »Guerillakampf ist eine militärische Strategie; hier geht es um die Belästigung, allmähliche Einkreisung und letztlich die Vernichtung des Feindes. Dagegen stellt der Terrorismus [...] eine Kommunikationsstrategie dar. Gewalt wird nicht wegen ihres Zerstörungseffektes, sondern als Signal verwendet, um eine psychologische Breitenwirkung zu erzielen.«¹⁰⁴ Gewalt spielt im terroristischen Kalkül also nicht unbedingt als Zerstörungskraft eine Rolle, sondern als Botschaft. »Die Gewalttat hat primär einen symbolischen Stellenwert, ist Träger einer Botschaft, die in etwa lautet, ein ähnliches Schicksal kann jeden treffen, insbesondere diejenigen, die den Terroristen bei ihren Plänen im Wege stehen.«¹⁰⁵ Die Eigenart der terroristischen Aktion besteht demnach darin, »daß das Element der erzeugten Angst oder Furcht losgelöst wird vom Element der tatsächlich eingesetzten Gewalt«.¹⁰⁶

Aus diesen Überlegungen ergeben sich zwei Schlüsse: Erstens haben die psychologische und die kommunikative Dimension des Terrorismus offenbar sehr viel miteinander zu tun. Bei der Beschäftigung mit der medialen Seite des Terrorismus, wie ich sie in Abschnitt I verfolge, spielt

¹⁰³ Wördemann, »Mobilität, Technik und Kommunikation«, 141.

¹⁰⁴ Waldmann, *Terrorismus*, 19.

¹⁰⁵ Ebd., 15.

¹⁰⁶ Wördemann, »Mobilität, Technik und Kommunikation«, 151.

also auch die Vorstellung von Terrorismus als Kraft, die sich auf das Denken auswirkt, eine wichtige Rolle. Entsprechend häufig werde ich an unterschiedlichen Stellen meiner Überlegungen auf die Setzung von Terrorismus als mentaler Kategorie zurückkommen. Und zweitens ist es die Reaktion der Angegriffenen, die mehr als alles andere zählt. Denn so gut wie alle derjenigen, die von der psychologischen Dimension des Terrorismus sprechen, nennen im gleichen Atemzug die »*Reaktionen* bei Freund, Feind und zunächst Gleichgültigen«. ¹⁰⁷ Sie sind es, die eigentlich mit den Anschlägen gemeint sind; auf ihren Kopf und auf ihre Gefühle zielen die Terrorist/innen ab. Wördemann hat in diesem Zusammenhang auch von der »Judo-Strategie des Terrorismus« gesprochen, die darauf beruhe,

durch den Eindruck einer Aktion oder Aktionskette den Angegriffenen zu einer Entscheidung oder Entscheidungskette zu veranlassen, die den eigentlichen Interessen und Haltungen des Angegriffenen widerspricht und so dem Terroristen langfristig in die Hände arbeitet. Das heißt aber, daß die Strategie des Terrorismus als Strategie der Schwachen eine wesentliche Schwäche hat: sie überläßt dem Angegriffenen die Verfügung über die Entscheidung. Er kann sie verweigern. ¹⁰⁸

Worauf es ankommt, ist also die Reaktion der Angegriffenen. Und das bedeutet: Gerade weil Terrorismus eine antidemokratische Aktionsform ist, muss man ihr unbedingt mit demokratischen Mitteln begegnen.

Auf die RAF trifft diese Setzung von Terrorismus als mentaler Kategorie insofern zu, als die Gruppe zumindest in ihren Anfängen auch ein Gedankenexperiment war. Sie war ein Gedankenexperiment für den bewaffneten Kampf, der als Idee gerade deshalb faszinierte, weil er von einer kleinen Gruppe innerhalb der Linken in die Tat umgesetzt wurde. In diesem Sinne sprach Böll Anfang 1972 von der RAF als »verzweifelten Theoretikern, [...] deren Theorien weitaus gewalttätiger klingen, als ihre Praxis ist«. ¹⁰⁹ Manifeste Gewalt und die Idee von dieser Gewalt schoben sich in den Anfangsjahren unauflöslich ineinander. So proklamierte die RAF einerseits die Abwendung von der Theorie und

¹⁰⁷ Münkler, »Guerillakrieg und Terrorismus«, 86.

¹⁰⁸ Wördemann, »Mobilität, Technik und Kommunikation«, 154f. Ähnlich heißt es auch bei Mitchell: »[Terrorism] is [...] a form of psychological warfare designed to attack, not military opponents, but symbolic targets (preferably including ›innocent victims‹). It is an assault on the social imaginary designed to breed anxiety, suspicion, and (most important) self-destructive behavior.« (Mitchell, *Cloning Terror*, 12.)

¹⁰⁹ Heinrich Böll, »Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?« in: *Der Spiegel*, 10.1.1972, 54.

die Hinwendung zur Praxis und produzierte andererseits viele hundert Seiten Text. Zwar heißt es in *Das Konzept Stadtguerilla* (1971):

Praxislos ist die Lektüre des »Kapital« nichts als bürgerliches Studium. Praxislos sind programmatische Erklärungen nur Geschwätz. Praxislos ist proletarischer Internationalismus nur Angeberei. Theoretisch den Standpunkt des Proletariats einnehmen, heißt ihn praktisch einnehmen. Die Rote Armee Fraktion redet vom Primat der Praxis. Ob es richtig ist, den bewaffneten Widerstand jetzt zu organisieren, hängt davon ab, ob es möglich ist; ob es möglich ist, ist nur praktisch zu ermitteln.¹¹⁰

Doch weist gerade der letzte Satz darauf hin, dass der vielbeschworene Primat der Praxis zunächst vor allem als *Idee zur Aktion* zu verstehen war. Mit ihm sollte ermittelt werden, ob der bewaffnete Kampf in Westeuropa zu diesem Zeitpunkt machbar war. Als Versuchsanordnung tritt der Ruf zu den Waffen damit in die Nähe von Sätzen wie: »Um die Konflikte auf die Spitze treiben zu können, bauen wir die Rote Armee auf.«¹¹¹ Und: »Die Bomben gegen den Unterdrückungsapparat schmeißen wir auch in das Bewußtsein der Massen.«¹¹² Es sind Sätze, die recht deutlich einem Verständnis von Terrorismus als mentaler Kategorie entsprechen, da es in ihnen nicht um den Einsatz von Gewalt um der Zerstörung willen geht, sondern um Gewalt als Katalysator für die Veränderung von gesellschaftlichen und mentalen Zuständen.

Die theoretischen Fundamente für einen solchen Glauben an die Gewalt als transformierender Kraft waren vielfältig und äußerst zeitgemäß. Sie orientierten sich ebenso an Mao und der chinesischen Kulturrevolution wie an den weltweiten Befreiungsbewegungen und Herbert Marcuses Randgruppentheorie, an Che Guevaras Focustheorie wie an Marighellas Konzept der Stadtguerilla.¹¹³ Einen konstanten Referenzpunkt bildete zudem Frantz Fanons *Die Verdammten dieser Erde* (frz. 1961, dt. 1966). Denn insbesondere sein erstes Kapitel *Von der Gewalt* bot einen Anhaltspunkt dafür, wie sich Gewalt als Potential

¹¹⁰ RAF, »Das Konzept Stadtguerilla«, 40.

¹¹¹ RAF, »Die Rote Armee aufbauen. Erklärung zur Befreiung Andreas Baaders vom 5. Juni 1970«, in: ID-Verlag (Hg.), *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin 1997, 25.

¹¹² RAF, »Über den bewaffneten Kampf in Westeuropa. Mai 1971«, in: ID-Verlag (Hg.), *Rote Armee Fraktion. Texte und Materialien zur Geschichte der RAF*, Berlin 1997, 100.

¹¹³ Für eine Analyse der theoretischen Bezüge der RAF vgl. u.a. Bernhard Gierds, »Che Guevara, Régis Debray und die Focustheorie«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 1, Hamburg 2006, 182–204. Sabine Kebir, »Gewalt und Demokratie bei Fanon, Sartre und der RAF«, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.), *Die RAF und der linke Terrorismus*, Bd. 1, Hamburg 2006, 262–279.

denken lässt, das über sich selbst hinausgeht und in seiner Anwendung einen neuen Menschen und eine neue Welt schaffen soll.¹¹⁴ Fanon schreibt: »Der Kolonisierte entdeckt die Realität und verändert sie in der Entfaltung seiner Praxis, in der Ausübung der Gewalt, in seinem Befreiungsplan.«¹¹⁵ Und: »Für den Kolonisierten bedeutet diese Gewalt die absolute Praxis.«¹¹⁶ Denn: »Der kolonisierte Mensch befreit sich in der Gewalt und durch sie.«¹¹⁷ Gewalt wird bei Fanon also gleichgesetzt mit Praxis. Sich zu befreien, bedeutet zu handeln, bedeutet Gewalt anzuwenden. Dabei dient die Gewalt als Mittel der Befreiung von Unterdrückung. Sie richtet sich gegen die Kolonialherren und schafft in diesem Kampf zugleich ein neues Bewusstsein vom Ich. Gewalt wird auf diese Weise als Medium der Transformation des Selbst vorgestellt.

Geht es Fanon um den Kampf der Kolonisierten gegen die Kolonialmächte, der nur mit Gewalt zu gewinnen sei und somit die Waffe der einstigen Unterdrücker nun gegen diese wende, griff die westeuropäische Linke seine Überlegungen auf und wandte diese auf die eigene Situation an. Den Anfang hierzu machte Jean-Paul Sartre, der in seinem Vorwort zu *Die Verdammten dieser Erde* schreibt: »Denn wir empfinden die Kraft der revolutionären Völker, und wir antworten darauf durch die Gewalt. Es entsteht also ein neues Moment der Gewalt, und diesmal muß man auf uns zu sprechen kommen, denn sie ist im Begriff, uns in dem Maße zu verändern, wie sich der Eingeborene durch sie verändert.«¹¹⁸ Auch Sartre betont in seiner Lektüre von Fanon also die transformierende Kraft der Gewalt; doch funktioniert sie bei ihm weitestgehend selbstreferentiell. Im Unterschied zur terroristischen Gewalt, die auf die Reaktionen der Überlebenden als potentiell nächste Opfer zielt, meint die Gewalt bei Sartre/Fanon vor allem diejenigen, die sie verüben. Gewalt kann dieser Überlegung zufolge nicht nur auf unliebsame gesellschaftliche Zustände einwirken, sondern sie kann auch das eigene Dasein verändern. Damit bildet die Vorstellung von der Gewalt als transformierender Kraft des Selbst die notwendige Ergänzung zur Setzung von Terrorismus als mentaler Kategorie. Beide zielen sie

¹¹⁴ Das einleitende Kapitel »Von der Gewalt« wurde bereits vor der Veröffentlichung der deutschen Übersetzung 1966 bei Suhrkamp im *Kursbuch* veröffentlicht. Vgl. Frantz Fanon, »Von der Gewalt«, in: *Kursbuch* 2, August 1965, 1–55.

¹¹⁵ Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1981 [1966], 49.

¹¹⁶ Ebd., 72.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Jean-Paul Sartre, »Vorwort«, in: Frantz Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt am Main 1981 [1966], 22.

auf das Denken ab, doch in einem Fall führt ihre Stoßrichtung nach innen, im anderen nach außen. Terroristische Gewalt wirkt demnach ebenso endemisch wie exzessiv. Schnittstelle von innen und außen ist dabei die psychische Intention der Gewaltanwendung.

Diese psychische Intention der Gewaltanwendung wird in der politischen Theorie bisweilen dahingehend ausgeweitet, Terrorismus als Philosophie und den Terroristen als Intellektuellen vorzustellen. So bezeichnet etwa Bruce Hoffman den Terroristen als »violent intellectual;«¹¹⁹ Peter Townshend spricht davon, dass Terrorismus »eher ein Geisteszustand als eine Handlungsweise«¹²⁰ sei; und auch Marighella geht davon aus, dass Intellektuelle und Künstler/innen in besonderem Maße das Potential besäßen, sich am bewaffneten Kampf der Stadtguerilla zu beteiligen.¹²¹ Was sich hier zu Wort meldet, ist eine Engführung von Terrorismus und Intellektualismus, die dann problematisch wird, wenn sie – wie in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik geschehen – den Boden für einen Antiintellektualismus bereitet. Damals schrieb etwa die *Berliner Morgenpost*: »Eines Tages wird der Spuk der Baader-Meinhof-Bande vorüber sein. Doch die Bölls und die Brückners werden bleiben. Und von ihnen droht der Demokratie langfristig die größere Gefahr.«¹²² Es waren Aussagen wie diese, mit denen bereits die Kritik am Staat kriminalisiert und Intellektuelle als die eigentlichen Terrorist/innen denunziert wurden.

Die Künste haben diesen Vorwurf des Sympathisantentums in einer Reihe von Arbeiten aufgegriffen. Nähert man sich dem Thema von der Seite des Denkens, so ist unter ihnen insbesondere Reinhard Hauffs Film *Messer im Kopf* (1978) interessant. Denn im Zentrum seiner Handlung steht eine Kopfverletzung. Ein Schuss hat den eigentlich unbeteiligten Protagonisten, der nur zur falschen Zeit am falschen Ort war, bei einer Polizeiaktion in den Kopf getroffen. Abgefeuert wurde er von einem jungen Polizisten, der angeblich aus Notwehr gehandelt hat. Der Film zeichnet die politischen Zusammenhänge nach, die sich um diesen Schuss herum ergeben; noch viel mehr konzentriert er sich jedoch auf die Hirnverletzung selbst. Immer wieder werden Röntgen-

¹¹⁹ Hoffman, *Inside Terrorism*, 38.

¹²⁰ Townshend, *Terrorismus. Eine kurze Einführung*, 12.

¹²¹ Marighella schreibt: »The urban guerilla intellectual or artist is the most modern of the Brazilian revolution adherents.« (Marighella, »Minimanual of the Urban Guerilla«, 42.)

¹²² Zitiert nach Otto Köhler in: Frank Grützbach (Hg.), *Heinrich Böll. Freies Geleit für Ulrike Meinhof. Ein Artikel und seine Folgen*, Köln 1972, 22.

aufnahmen des verletzten Schädels eingeblendet; mehrmals erklärt der behandelnde Arzt, wo die Kugel eingetreten, welchen Verlauf sie genommen und welche verbalmotorischen Funktionen des Gehirns sie dabei in Mitleidenschaft gezogen hat. Die Zuschauer/innen sehen, wie der Protagonist mühsam wieder Sprechen und Laufen lernen muss, wie sich seine Persönlichkeit verändert hat. Fast den ganzen Film hindurch trägt der Angeschossene zunächst einen Verband um den Kopf, später eine weiße Baumwollmütze. Der Ort des Angriffs und der Grund für seine verbalmotorischen Störungen sind auf diese Weise die ganze Zeit im Bild präsent und der verletzte Kopf kann zum körperlichen Zeichen des gesellschaftlichen Konflikts zwischen Staat, Terrorismus und Bevölkerung werden. Der Protagonist selbst sagt über seinen Zustand: »Es ist nicht gut, wenn der Kopf über sich selbst denkt. Ist kaputt.« Damit kritisiert er nicht nur indirekt die Selbstreferentialität der RAF, sondern in seiner Kopfverletzung manifestiert sich auch die Vorstellung von Terrorismus als Angriff auf das Denken. Indem der Film das Terrorismusthema ganz unmittelbar im Bild des verletzten Kopfes verhandelt, steht er einem Verständnis von Terrorismus als mentaler Kategorie besonders nahe. Und zugleich macht er auf die problematischen Dimensionen einer solchen Engführung von Terrorismus und Denken aufmerksam, indem er seine Handlung im Kontext des Sympathisantendiskurses und dessen antiintellektueller Tendenzen verortet.

Doch ist eine mögliche Öffnung hin zum Antiintellektualismus nur ein Problem, das sich durch die Konzeption von Terrorismus als mentaler Kategorie ergibt. Mindestens ebenso gefährlich ist nämlich ein Ableiten des Konzepts in Richtung einer Pathologisierung oder Psychiatrisierung der Terrorist/innen. Als eines von vielen Beispielen sei hier nur Walter Laqueur zitiert, der mit Blick auf die RAF schreibt:

Unter den deutschen Terroristen der sechziger und siebziger Jahre war abnormes psychisches Verhalten offenbar verbreitet. Es scheint kein Zufall zu sein, daß sich die zweite Generation deutscher Terroristen teilweise aus Mitgliedern des Heidelberger psychiatrischen Patientenkollektivs rekrutierte. Baader, der zum Führer der RAF wurde, zeigte schon als Junge asoziale Tendenzen. Diese wurden in späteren Jahren ausgeprägter; seine Hemmungslosigkeit war Teil seines Charismas. Ein ziemlich hoher Prozentsatz deutscher Terroristen (Baader und Meinhof eingeschlossen) wuchs ohne Vater oder ohne Eltern auf.¹²³

¹²³ Walter Laqueur, *Terrorismus. Die globale Herausforderung*, Berlin 1987, 205.

Seinen wohl bekanntesten und zugleich problematischsten Niederschlag fand diese Pathologisierung der RAF in der Behandlung von Ulrike Meinhofs Gehirn. Bereits 1972 druckte der *Stern* Röntgenbilder ihres Schädels ab, anhand deren sie nach ihrer Verhaftung identifiziert wurde. Zehn Jahre zuvor war sie wegen eines Blutschwamms am Gehirn operiert worden und trug seitdem eine Silberklammer unter der Schädeldecke. Anhand dieser Silberklammer konnte verifiziert werden, dass es sich bei der Verhafteten um Meinhof handelte, wobei Kriminalisten und Wissenschaftler weniger die Identifizierung als vielmehr die Frage interessierte, ob das »Gehirn des Terrors«¹²⁴ überhaupt zurechnungsfähig war. Ließ sich ihr Weg in den Terrorismus neurochirurgisch begründen? »Wäre doch sehr peinlich, wenn sich herausstellte, dass alle diese Leute einer Verrückten nachgelaufen sind«, soll Peter Zeis, damals Oberstaatsanwalt bei der Bundesanwaltschaft, gesagt haben.«¹²⁵ Der Verdacht führte dazu, dass Meinhofs Gehirn nach ihrem Tod nicht zusammen mit ihrem Körper bestattet wurde. Stattdessen wanderte es nach der ersten Obduktion, bei der der Tübinger Neurologe Jürgen Peiffer zu dem Ergebnis kam, dass »aus nervenfachärztlicher Sicht [...] Hirnschäden des hier nachgewiesenen Ausmaßes und entsprechender Lokalisation unzweifelhaft Anlass gewesen [wären], im Gerichtsverfahren Fragen nach der Zurechnungsfähigkeit zu begründen«,¹²⁶ durch die Labore und Archive mehrerer Forschungseinrichtungen. Als 2002 bekannt wurde, dass Meinhofs Gehirn die Zeit in Formaldehyd überdauert hatte, brach ein Sturm der Entrüstung los, der einerseits dazu führte, dass ihr Gehirn nachträglich in Berlin-Mariendorf zu Grabe getragen wurde und dass andererseits erneut Fragen nach einem möglichen Zusammenhang von Terrorismus und Hirnschaden aufgeworfen wurden. Der Grund für Meinhofs Weg in den Terrorismus wurde im Zuge dessen im Gehirn lokalisiert und das einstige Denkzentrum der RAF als krank diagnostiziert.¹²⁷

¹²⁴ Jürgen Dahlkamp, »Das Gehirn des Terrors«, in: *Spiegel-Online*, 8.11.2002, URL: <http://www.spiegel.de/panorama/raf-das-gehirn-des-terrors-a-222124.html> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Der Filmemacher Bruce La Bruce hat die Diskussionen um das Gehirn von Meinhof in seinem Film *Ulrike's Brain* (2012) verarbeitet, den er im Rahmen der Tagung *Die Untoten* drehte. Vgl URL.: <http://www.untot.info/243-0-Ulrikes-Brain.html> (letzter Zugriff am 22.04.2013).

Da sowohl die Pathologisierung und Psychiatrisierung von Terrorist/innen als auch die Engführung von Intellektualismus und Terrorismus im Zeichen eines konservativen Antiintellektualismus weit verbreitete Phänomene im Sprechen über die RAF und über Terrorismus allgemein sind, möchte ich ausdrücklich betonen, dass es mir darum gerade nicht geht, wenn ich vorschlagen möchte, Terrorismus in seiner mentalen Dimension als Denkbild zu verstehen. Vielmehr sehe ich in dieser aus der politischen Wissenschaft entlehnten Definition eine Chance, um die kulturellen Erscheinungsformen des Terrorismus zu analysieren und zu verstehen, warum die RAF so viele Künstler/innen und Intellektuelle beschäftigt (hat). Denn auch wenn die Künste gerade in den 1960er und 70er Jahren die Metapher von der Guerilla dem Terrorismus vorziehen, ist doch kaum zu übersehen, dass es aus Sicht der Begriffsgeschichte eigentlich der Terrorismus sein müsste, der den Künsten nahesteht. Denn auch die Künste beziehen sich in ihrer Beschäftigung mit dem Terrorismus sehr häufig auf seine psychischen Auswirkungen. Sie sind daran interessiert, wie Terrorismus Einfluss nimmt auf »Denken und Fühlen, auf Meinung, Urteil, Phantasie.«¹²⁸ Ganz unmittelbar spricht dies Draesner an, wenn sie in *Spiele* schreibt: »Terrorismus ist eine der schlimmsten Möglichkeiten der Phantasie. [...] Eine der schlimmsten Möglichkeiten des Terrorismus ist Phantasie.«¹²⁹ Und auch Dagmar Leupold lässt in *Die Helligkeit der Nacht* (2009) einen fiktiven Heinrich von Kleist an eine ebenso fiktive Ulrike Meinhof schreiben: »Terrorismus und Imagination – beides ist ihnen gleichermaßen verdächtig, unheimlich und ordnungszerstörend. Ersterer zerstört, Letztere ist imstande, Zerstörung zu gestalten.«¹³⁰ Die Künste interessieren sich also für den psychischen Effekt, den der Terrorismus auf die Vorstellungswelt der Menschen hat. In seiner Ausrichtung auf das Denken und Fühlen steht er der Kunst insofern nahe, als es beiden um den Kopf als Sitz von Intellekt und Emotionen geht.

Darüber hinaus lässt sich ausgehend von der Idee des Terrorismus als mentaler Kategorie aber auch ein Konzept vorstellen, das den Terrorismus nicht nur als Angriff auf das Denken, sondern auch selbst als Denkbild begreift. Denn Terrorismus dient sehr häufig als Anlass

¹²⁸ Wördemann, *Terrorismus. Motive, Täter, Strategien*, 15.

¹²⁹ Draesner, *Spiele*, 474.

¹³⁰ Dagmar Leupold, *Die Helligkeit der Nacht. Ein Journal*, München 2009, 46.

und Gegenstand, um über weiterführende Zusammenhänge nachzudenken. Indem er immer wieder über sich selbst hinausgeht, animiert Terrorismus Grenzdiskurse; und in dieser Funktion fasziniert er die Künste. Für sie fungiert Terrorismus als Denkbild, durch das hindurch sich Fragen der Zeit wie durch ein Prisma hindurch betrachten und adressieren lassen. Und das bedeutet: Die Künste denken nicht nur *über* Terrorismus nach, sondern auch *mit* ihm. Ganz im Sinne einer Definition von »*medium* as ›that which remediates‹«¹³¹ verstehen sie Terrorismus als Medium, das zwischen unterschiedlichen Bereichen vermittelt. Oder anders formuliert: Sie verstehen Terrorismus als »constructive conceptual tool«,¹³² mit dem sich nachdenken lässt. Er kann diese Funktion als Denkbild übernehmen, weil er selbst mental ausgerichtet ist. Und deshalb werde ich im Folgenden sowohl an der strittigen Terrorismusvokabel als auch an der potentiell problematischen Definition von Terrorismus als mentaler Kategorie festhalten. Denn nicht nur rechtfertigt die Vorgehensweise der RAF weitestgehend eine solche Charakterisierung, sondern in der theoretischen Definition von Terrorismus als mentaler Kategorie liegt auch ein wichtiges Potential für die kulturwissenschaftliche Analyse begründet. In ihr kreuzen sich die unterschiedlichen Stränge von politischem Phänomen, künstlerischer Verarbeitung und kultureller Analyse und legen so eine Sicht auf Terrorismus als Denkbild nahe. In dieser Funktion wird er neben seiner topischen Behandlung denn auch im Mittelpunkt meines Nachdenkens über die RAF und ihre Gespenstergeschichten stehen.

¹³¹ Lev Manovich, *The Language of New Media*, Cambridge (Mass.), London 2001, 89. Manovich bezieht sich hier auf die Mediendefinition von Jay David Bolter and Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), London 2000.

¹³² Bal, »Migratory Terrorism«, 298.

I.
RAF & MEDIEN:
ZUM VERHÄLTNIS VON TERRORISMUS,
MASSENMEDIEN UND MEDIENTHEORIE

Dies ist ein Denken, das Marshall McLuhan ebensoviel verdankt wie Mao Tse-tung. (Brian Jenkins)

»The revolution will ~~not~~ be televised.« So müsste man das berühmte Statement von Gil Scott-Heron wohl ändern, um über die Situation in der Bundesrepublik zu sprechen. Denn die Studenten- und Protestbewegung der 1960er Jahre ist ebenso wie der auf sie folgende Linksterrorismus der 1970er Jahre nicht nur ein wichtiger Teil der westdeutschen Geschichte, sondern auch ihrer Mediengeschichte. Von Anfang an begleiteten die Massenmedien das Geschehen im roten Jahrzehnt. Sie produzierten jene Bilder, die bis heute die Erinnerungen an die RAF bestimmen, wobei ihre Bedeutung mit zunehmendem zeitlichen Abstand immer größer wird. Ihre Existenz hat dazu geführt, dass die RAF vor allem »ein Medienphänomen [ist], selbst für einen Großteil der radikalen Linken«. ¹ Eine solch unmittelbare und überaus präzise Mediatisierung muss sich sowohl auf die Wahrnehmung der Gegenwart als auch auf die Erinnerung auswirken. Deshalb tut man gut daran, beim Nachdenken über die RAF von den Medien auszugehen. Dabei ist zu klären, inwiefern die Massenmedien das Archiv des Linksterrorismus sowohl inhaltlich als auch strukturell bestimmen und welche Auswirkungen die Medialität der RAF auf ihren Status in Geschichte und Erinnerung hat. Denn die Medien haben nicht nur einen entscheidenden Einfluss darauf, *was* erinnert wird, sondern auch *wie* erinnert wird. Ihre Struktur gestaltet die Parameter des Archivs als Raum, dessen Inhalt sie zugleich sind. Und das bedeutet: Bevor man über Erinnerung redet, sollte man über die Medien reden und darüber, wie diese die Erinnerungsarbeit verändern. Denn diese Veränderungen sind ein wichtiger Teil dessen, was die Geschichte der RAF zur Gespenstergeschichte macht.

Am Anfang meines Nachdenkens über das Verhältnis von RAF und Medien steht somit die These, dass das gespenstische Potential der RAF etwas mit ihren medialen Erscheinungsweisen zu tun hat und dass ein

¹ Hanno Balz, *Von Terroristen, Sympathisanten und dem starken Staat. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren*, Frankfurt, New York 2008, 56.

wichtiger Grund für diese spektrale Verbindung in der spezifischen Zeitlichkeit sowie in der visuellen Präsenz des Medienbildes liegt. Denn einerseits machen die Massenmedien die Bilder des Terrorismus sofort verfügbar. Sie zeichnen das Ereignis auf und zirkulieren es weit über seinen ursprünglichen Aktionsraum hinaus. Aber andererseits speichern sie es auch in ihren Archiven und halten es so im Status seiner möglichen Wiederkehr. Das terroristische Medienbild ist also in zeitlicher Hinsicht zweifach gelagert. Es verweist ebenso auf den Augenblick der Aufnahme wie auf die Zukunft seines erneuten Abrufes. Da ihm sowohl Unmittelbarkeit als auch Archivierung zu eigen sind, bietet es sich als Wiedergänger geradezu an. Einen entsprechenden Vorschlag hat Astrid Proll gemacht, als sie schrieb: »Die RAF hat sich 1998 aufgelöst, doch sie beschäftigt immer noch die Öffentlichkeit. [...] Bilder der RAF-Mitglieder tauchen immer wieder in den Medien auf, wie Wiedergänger.«² Das, was wiederkehrt und die Gegenwart heimsucht, ist demnach gar nicht die RAF, sondern es sind ihre medialen Erscheinungsformen. Sie machen einen Großteil des Gespensterstatus des Linksterrorismus aus, denn in ihrer Gestalt kehrt die RAF zurück und wird zur Wiedergängerin. Konsequenterweise bedeutet das, dass sich das Gespenst als Konzept erweisen könnte, mit dem man die Medialität des Terrorismus denken und das Trauma unter den Bedingungen medialer Präsenz neu bestimmen kann.

Notwendig ist eine solche Neubestimmung, da sich mit der Medialisierung auch der mnemonische Status der RAF verändert. Noch nie zuvor ist in Deutschland ein Ereigniszusammenhang so schnell mediatisiert worden; und von wenig anderen Momenten der westdeutschen Geschichte gibt es so präzise Bilder wie von der RAF. Eine der historischen Besonderheiten des Linksterrorismus besteht daher in seiner Sichtbarkeit. Er markiert ein Trauma, »das nicht im Versteck arbeitet, sondern größte Sichtbarkeit genießt«³, und das sich damit von der geläufigen Vorstellung des Traumas als Lücke in Wahrnehmung und Erinnerung unterscheidet. Das Gespenst ist die Figur, die anstelle dieser einstigen traumatischen Lücke erscheint; es markiert die mediale Sichtbarkeit der RAF und zugleich reagiert es auf sie. Die Ausführungen in Abschnitt I legen den Grundstein für ein solches Denken mit

² Astrid Proll, »Das Foto als Waffe«, in: Thomas Demand, Udo Kittelmann (Hgg.), *Nationalgalerie. »How German is it?«*, Berlin 2011, 117.

³ Cristina Nord, »Der Spuk geht weiter«, in: *taz*, 20.09.2008.

und über das Gespenst. Mit ihrer Analyse des Zusammenhangs von RAF und Medien tragen sie zu einer Konturierung des RAF-Gespenstes bei, obwohl das Gespenst in den ersten Kapiteln selbst gar nicht in Erscheinung tritt. Bis zu Beginn von Kapitel 4 bleibt es abwesend und wird so seinem Ruf überaus gerecht, eine andere Form von Anwesenheit zu sein, in die sich zugleich eine Abwesenheit schließt. Denn auch in seiner vermeintlichen Abwesenheit ist das Gespenst da. Obwohl es nicht namentlich genannt wird, geistert es dennoch durch meine Überlegungen und strukturiert mein Nachdenken über das Verhältnis von RAF und Medien. Darin gleicht es einem blinden Passagier, so wie Hans Ulrich Gumbrecht ihn sich als Zeichen von Latenz vorstellt, wenn er schreibt: »In einer Situation der Latenz sind wir ebenso wie in Gegenwart eines blinden Passagiers in erster Linie sicher, dass etwas (oder jemand) da ist, das wir nicht fassen oder berühren können – und dass dieses ›Etwas‹ (dieser ›Jemand‹) eine materielle Artikulation besitzt, was bedeutet, dass es (er, sie) Raum benötigt.«⁴ Solcherart ist auch die Anwesenheit des Gespenstes in Abschnitt I. Es ist da, auch wenn es namentlich erst ganz am Ende erwähnt wird. Dennoch ist seine gedankliche Anwesenheit wichtig.

Doch bevor ich über das Gespenst sprechen kann, muss ich über die Medien sprechen. Sie haben einen entscheidenden Anteil daran, dass die mnemonische Gestalt der RAF zum Gespenst hindrängt. Ich beschäftige mich in Abschnitt I also deshalb so ausführlich mit den Medien, weil sie einen fundamentalen Einfluss auf das Erinnern haben. Das ist das eine. Das andere hat mit der Mediengeschichte selbst zu tun. Denn so, wie die Mediatisierung des Ereigniszusammenhangs das Archiv der RAF ausmacht, stehen auch die Medien selbst nicht abseits der Geschichte. Das rote Jahrzehnt hat in vielerlei Hinsicht Mediengeschichte geschrieben und die politischen und künstlerischen Diskussionen jener Jahre können zugleich als Diskussionen mit und über die Medien gelesen werden. Ich möchte im Folgenden einige dieser Mediengeschichten rekonstruieren, die für ein Verständnis der RAF und ihrer Zeit relevant sind. Damit verfolge ich das Anliegen, die These von der Medialität des Linksterrorismus nicht einfach nur anzuzitieren und als gegeben vorauszusetzen. Vielmehr möchte ich verstehen, was genau gemeint ist, wenn die RAF als Medienphänomen

⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin 2012, 39.