

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: Hans Magnus Enzensberger:</i> <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 Theweleits 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.