

Nicole Colin, Beatrice de Graaf,
Jacco Pekelder, Joachim Umlauf (Hg.)
Der »Deutsche Herbst« und die RAF in Politik, Medien und Kunst

NICOLE COLIN, BEATRICE DE GRAAF,
JACCO PEKELDER, JOACHIM UMLAUF (Hg.)
Der »Deutsche Herbst« und die RAF
in Politik, Medien und Kunst.
Nationale und internationale Perspektiven

[transcript]

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.

© 2008 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Robert van Willigenburg,

Driemond, Niederlande

Lektorat & Satz: Nicole Colin, Laura Hofmann, Krystian Lada,
Joachim Umlauf

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-89942-963-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis

und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung: „Terrorismus“ als soziale Konstruktion NICOLE COLIN, BEATRICE DE GRAAF, JACCO PEKELDER, JOACHIM UMLAUF	7
--	---

I. Internationale Aspekte der RAF-Rezeption

Herbst in Holland. Die RAF in den Niederlanden 1970-1980 JACCO PEKELDER	17
Die Bekämpfung politischer Gewalt: Versuch eines internationalen Strukturvergleichs BEATRICE DE GRAAF	36
Vis ludens INGRID GILCHER-HOLTEY	57
Mensch oder Schwein? Andreas Baader, Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin auf Besuch in Hamburg und Paris NICOLE COLIN	67
Die RAF im Lichte von 9/11. Ein Vergleich BOB DE GRAAFF	83
„Polizei und Justiz drehen völlig durch.“ Die <i>Rote Armee</i> <i>Fraktion</i> in den niederländischen Medien JANNEKE MARTENS	91

II. Der „Deutsche Herbst“ als Kommunikationsereignis

Terrorismus und Kommunikation: Forschungsstand und -perspektiven zum bundesdeutschen Linksterrorismus der 1970er Jahre KLAUS WEINHAEUER	109
--	-----

Verändern oder Sterben: Imperative der Revolte KLAUS-MICHAEL BOGDAL	124
--	-----

Pentagramm hinter deutscher Maschinenpistole unter Russisch Brot. Zur Semiosphäre der Erinnerung an die <i>Rote Armee</i> <i>Fraktion</i> ROLF SACHSSE	131
---	-----

Isolation oder Isolationsfolter. Die Auseinandersetzung um die Haftbedingungen der RAF-Häftlinge MARTIN JANDER	141
--	-----

Die unfreiwillige Selbstbespiegelung einer <i>lernenden</i> <i>Demokratie</i> . Heinrich Böll als Intellektueller zu Beginn der Terrorismuskussion ANGELIKA IBRÜGGER	156
---	-----

Gesellschaftsformierungen. Die öffentliche Debatte über die RAF in den 70er Jahren HANNO BALZ	170
---	-----

III. Zeitzeugenberichte

Täter- versus Opferdiskurs: Eine <i>andere</i> Geschichte des deutschen Terrorismus? NICOLE COLIN	187
---	-----

Recht auf Klärung. Reflexionen eines Betroffenen MICHAEL BUBACK	195
--	-----

Straftaten müssen aufgeklärt werden. Reflexionen eines deutschen Staatsanwaltes JOACHIM LAMPE	208
---	-----

Was bleibt von der RAF? Reflexionen eines niederländischen Rechtsanwalts WILLEM VAN BENNEKOM	216
--	-----

Zu den Autoren	229
----------------	-----

Pentagramm hinter deutscher Maschinenpistole unter Russisch Brot. Zur Semiosphäre der Erinnerung an die *Rote Armee Fraktion*

ROLF SACHSSE

Dieser Artikel behandelt die Entstehungsgeschichte des RAF-Logos, seine Emblematisierung und Rezeption. Die Frage, die sich hierbei stellt, ist, inwiefern das „Erscheinungsbild“ der RAF etwas zur Wirkung des Terrorunternehmens beigetragen hat und wie seine Wiederbelebung als Zitat im „radikalen Chic“ der Jahrtausendwende zu deuten ist.

Der radikale Chic

Die Zeichenwelt des Terrors ist konventionell, denn sonst würde er nicht funktionieren: Nur wer den Schrecken verbildlichen kann, den er verbreiten will, kann ihn wirksam ankündigen, gerade unter den medialen Bedingungen einer Mythenbildung aus religiöser Metaphorik und zerstörenden Aktionen. Diese Bedingungen enthalten relativ umfangreiche Felder von Zeichen samt Ketten von Ableitungen diverser Bedeutungsebenen, zu denen grafische Kürzel und Filme ebenso gehören wie Fotografien und Motive aus der Musik, eben alles das, was unter Pop-Kultur zusammengefasst wird.¹ Sie konstituiert eine Zeichenwelt, die

¹ Der vorliegende Versuch basiert auf einer früheren Publikation: Rolf Sachsse: Prada Meinhof. Die RAF als Marke. Ein Versuch in politischer Ikonologie, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.): Die RAF und der linke Terrorismus, Hamburg 2006, S. 1260-1269. Gegenüber diesem Text wurden hier einige Akzente verschoben und Fehlinformationen korrigiert. Vgl.

Jurij Lotman unter dem Begriff der Semiosphäre zur Generalmetapher hat werden lassen, und mit Peter Weibel kann deren visuelle Unterwelt als Logokratie verstanden werden.² Gut postmodern ist diese Zeichenwelt doppelt codiert, zum einen durch die Etablierung von Zeichen auf der Basis emblematischer Symbolik und zum zweiten durch den historisch distanzierten Gebrauch derselben Zeichen jenseits der vorherigen Fixierung in Gebrauch und Bedeutung.

Für die Zeichenwelt des deutschen Terrorismus der 1970er Jahre kann aus dieser Sicht eine mindestens zweifache Verdopplung mit jeweils unterschiedlicher Metaphorik konstruiert werden, die sich aus einer kurzen Phase ihrer eigenen Geschichte ergab: Zwischen 1998 und 2001 erfuhren die Wortmarke und das Emblem der *Rote Armee Fraktion* (RAF) eine ungeahnte Blütezeit im radikalen Chic der Mode rund um große Ausstellungshäuser, die mit den Ereignissen vom 11. September 2001 abrupt endete und ab 2005 in eine zaghafte Erneuerung im Kontext von Gedenk-Ausstellungen und -Büchern mündete. Gerade die Flut der Publikationen aus den Jahren 2007 und 2008 zum dreißigsten Jahrestag des „Deutschen Herbstes“ von 1977 und zum vierzigsten Jahrestag der studentischen Bewegungen von 1968 hat – quasi als wissenschaftliches Nebenergebnis der zeitgeschichtlichen Untersuchungen zu einzelnen Phänomenen und dem gesamten Geschehen – auf Desiderate im Verständnis jener Elemente zwischen Studentenbewegung und Terrorismus hingewiesen, die im konsumistischen Alltag der 1960er und 1970er Jahre zu finden waren und heute als Wiedergänger einer Nostalgie des linken Habitus und seiner Bildmarken fungieren.³

Da die allgemeine Geschichte der RAF, ihrer Gründung, Ideologien und Taten im Kontext dieser Publikation vorausgesetzt werden darf, soll es in den folgenden Zeilen um die mediale Vorgeschichte der Wortmar-

auch: Stefan Reinecke: Die RAF und die Politik der Zeichen, in: Klaus Biesenbach, Ellen Blumenstein, Felix Ensslin (Hg.): Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Bd. 2, Göttingen 2005, S. 219-221.

2 Jurij Lotman: *Universe of the Mind, A Semiotic Theory of Culture*, New York, London 2001 (New York 1990). Zur Generalmetapher vgl. Thomas Luckmann: Aspekte einer Theorie der Sozialkommunikation, in: Hans P. Althaus u. a. (Hg.): *Lexikon der Germanistischen Linguistik*, Bd. 1, Tübingen 1980, S. 28-41. Zur Logokratie vgl. Peter Weibel: *Im Bauch des Biestes: Logokultur. Vom Symbol zum Logo: Zeichen des Realen*, in: Ders.: *Gamma und Amplitude, Medien- und kunsttheoretische Schriften*, hg. und kommentiert von Rolf Sachsse, Berlin 2004, S. 489-513.

3 Einen recht ausführlichen Überblick zur Literatur gibt <http://hsozkult.geschiede.hu-berlin.de/rezensionen/type=rezbuecher&sort=datum&order=down&rubrik=ZG&search=1968> [27.4.2008]. Zum Begriff der Nostalgie im Design vgl. Volker Fischer: *Nostalgie, Geschichte und Kultur als Trödelmarkt*, Luzern, Frankfurt a.M. 1980.

ke und des Logos der RAF gehen, um deren Emblematisierung und Rezeption sowie am Ende noch einmal um das Phänomen einer gelegentlichen Erneuerung der visuellen Überlieferung in neueren Kontexten. Da es bei der Betrachtung des Terrors immer auch um Menschen geht, um Täter wie Opfer, sei mit ihnen begonnen.

Die Medienprofis

Die Bildwelt des deutschen Terrorismus war vorbereitet, von langer Hand: Entgeistert hatten die Boulevardblätter über die Schwabinger Krawalle von 1962 berichtet, auch über die Konzerte der Rolling Stones des Jahres 1965 mit dem zertrümmerten Mobiliar der Dortmunder Westfalenhalle – Gewalt seitens Jugendlicher war neu in der Öffentlichkeit; bis dato hatten allein Lehrer, Eltern, Polizei und Militär ein Monopol aufs Schlagen und Prügeln. Eine in den 1950er Jahren mühsam kaschierte Bereitschaft zur Eskalation brach sich Bahn, auch und gerade in den fotografischen Berichten darüber.⁴ Der Rubicon war am 2. Juni 1967 überschritten worden, als ein Polizist den offensichtlich an Gewalttaten unbeteiligten Studenten Benno Ohnesorg erschoss – und dafür nie wirklich zur Rechenschaft gezogen wurde. Damit brachen die Dämme der gegenseitigen Unterstellung möglicher Gewaltbereitschaft, und diese Präsuppositionen bedurften der symbolischen Überhöhung in Bildern. Wo ein Berliner Bürgermeister wie Klaus Schütz nur davon sprach, dass man bei demonstrierenden Studierenden „diesen Typen ins Gesicht sehen müsste“, um zu wissen, welch Geistes sie seien, sorgten die Polizisten bei Straßenschlachten wie der am Tegeler Weg in Berlin (4. November 1968) durch ihre Ausstattung mit Schwimmerbrillen und Tschakos für eine transsilvanische Erscheinung, die ihnen persönlich nicht anzuheften war.⁵

Für die Pfarrerstochter Gudrun Ensslin, die im Umfeld der *Kommune 1* und des Filmemachers Holger Meins an mancherlei Medienprojekten beteiligt war, dürfte es ein Leichtes gewesen sein, am Abend des 2. Juni 1967 die Wortmarke von der Auschwitz-Generation zu prägen, die eben so weitermache, als ob es die 22 Jahre seit Kriegs-

4 Vgl. Lucius Burckhardt: Der Photograph als Komplize, in: Karl Pawek (Hg.): Panoptikum oder Wirklichkeit. Der Streit um die Photographie, Hamburg 1965, S. 218-221.

5 Rolf Sachsse: Kunst aus Bildern. Michael Ruetz, Essayist, in: Michael Ruetz: Die unbequeme Zeit. Das Jahrzehnt um 1968, Göttingen 2008, S.169-183.

ende nicht gegeben habe.⁶ Wesentlich sprachgewaltiger noch war Ulrike Meinhof, doch ihre Kompetenz lag im Verfassen längerer Texte mit appellativem Charakter, weniger in der Verkürzung auf knappe Begriffe. Die männlichen Mitglieder der Gruppe – Horst Mahler ausgenommen – sahen ihre symbolischen Möglichkeiten eher in der visuellen Repräsentation, von Thorwald Prolls dicker Zigarre im Frankfurter Gerichtssaal bis zu den Selbstinszenierungen Andreas Baaders.⁷ Hier gab es in der Performance – die ja zur selben Zeit über die Fluxus-Bewegung und das Happening zur Kunstform avanciert war⁸ – eine direkte Beziehung durch die Aktivisten der *Kommune 1*, vor allem Fritz Teufel und Dieter Kunzelmann. Andreas Baader war in einigen Formen der Repräsentation wesentlich professioneller als alle anderen Mitglieder der Gruppe: Kleine Regelverletzungen auch der internen Konventionen sorgten neben aller filmischen Selbstinszenierung für einen Anspruch auf Sonderstellung, der sich schließlich in der öffentlichen Wahrnehmung als *Baader-Meinhof-Gruppe* (oder auch *-Bande* auf dem Boulevard der Springer-Blätter) als personale Marke etablierte.⁹

Wesentliches Medium dieser visuellen Repräsentation war die Fotografie. Hatte sich die Studentenbewegung von 1968ff. noch darauf verlassen können, dass ihre Aktionen genügend journalistische Öffentlichkeit finden, d. h. bei allen Demonstrationen und Konventen Pressefotografen anwesend sein würden – in Michael Ruetz hatten die Berliner Studenten ja einen eigenen Chronisten¹⁰ –, so gehörte es bei der RAF zur Selbstwahrnehmung als Untergrundkämpfer, die notwendigen Erinnerungsbilder selbst herzustellen. Das Resultat sind konventionelle Schnappschüsse, wie sie aus allen Untergründen des Medienzeitalters bekannt sind¹¹ und alle rufen: „Hurra, wir leben noch!“ Insofern ist es völlig konsequent, wenn die ehemalige RAFlerin Astrid Proll den schicken Bildband der Selbsterinnerung aller, die dabei waren oder gewesen sein wollten, „Hans und Grete“ nannte, als ob der Wald weiterhin aus

6 Susanne Bressan, Martin Jander: Gudrun Ensslin, in: Wolfgang Kraushaar (Hg.): *Die RAF*, S. 398-429.

7 Karin Wieland: a., in: Jan Philipp Reemtsma (Hg.): Rudi Dutschke, Andreas Baader und die RAF, Hamburg 2005, S. 51-99.

8 Richard Mortel (Hg.): *Art Action 1958-1998, Rencontre internationale et colloque interactif*, Québec 2002.

9 Dieter Herbst (Hg.): *Der Mensch als Marke*, Göttingen 2003.

10 Michael Ruetz: „Ihr müsst diesen Typen nur ins Gesicht sehen.“ *APO Berlin 1966-1969*, Frankfurt a.M. 1980; ders.: *1968. Ein Zeitalter wird besichtigt*, Frankfurt a.M. 1997.

11 Rolf Sachsse: *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Berlin 2003, S. 173-177.

Springer-Bäumen bestünde.¹² Einige der in diesem Buch versammelten Fotos haben den Status von Ikonen erlangt, auf welche Weise auch immer: Ensslin und Baader im Pariser Café, das hat doch etwas Existentialistisches; Holger Meins in Unterhose bei der Festnahme; das Flagellatio-Motiv der christlichen Ikonografie; die Bilder aus dem Gefängnis: Pop & Rock in Stammheim. Es ist eine billige und wohlfeile Bildauswahl, die von der RAF als Fotogeschichte übrig bleibt, aber sie ist exzellent vermarktbar, genau wie die Interviews. Strategisch waren und sind die Rollen verteilt: Einer war in allem zu früh (Holger Meins), einige zahlten die Zeche des frühen Todes im Ruhm (die Stammheimer und Wolfgang Grams als Nachkömmling auf dem Bahnhof von Bad Kleinen), die kalten Profis überleben alles und vermarkten sich erwartungsgemäß, von den Damen in Medienberufen über die in Büchern und Interviews an der Legende strickenden Herren bis zum ewig polternden, uneinsichtigen letzten Gefängnisinsassen.

Der eigentliche Geniestreich der Gruppe besteht in der Wortmarke *Rote Armee Fraktion*, die inklusive ihrer unklaren Überlieferung zur kultischen Wirkung des Terror-Unternehmens nicht unwesentlich beitrug – umso erstaunlicher der Fakt, dass bislang wenig Forschungsmaterial dazu vorliegt.¹³ Ein Teil dieser Überlieferungsgeschichte ist die Legende, dass Horst Mahler den Namen Geyers Schwarzer Haufen vorgeschlagen haben soll, was weniger wegen dessen persönlicher Nähe zum Neonazi-Umfeld vor und nach seinem Engagement für die RAF Sinn macht als wegen der zeitlichen Nähe zur Publikation eines Bildes von Michael Ruetz, das dieser im Juli 1969 bei einer Bauerndemonstration gegen den Lärm eines Hunsrücker Militärflughafens aufgenommen hatte und das als visuelle Inkarnation dieses Bauernkriegsbegriffs dienen kann.¹⁴ Was immer zur endgültigen Wortmarke führte: Sie ist ein klassisches Produkt der Werbestrategien am Ende der 1960er Jahre. Zum einen beschreibt sie im vollen Wortlaut exakt den selbstgestellten Auftrag, nämlich den Bruchteil einer *Roten Armee* zu bilden; dabei weist das ungewöhnliche Substantiv Fraktion auf den hohen intellektuellen Anspruch eines frei (oder zufällig) geformten, jedoch unverzichtbaren Bestandteils des großen Ganzen hin – bis zur Assoziation des künstlerischen Informel, das derlei Beschreibungen häufiger evozierte. Zum anderen ist das Kürzel RAF beste Pop Art (und Werbung) dieser Zeit:

12 Astrid Proll (Hg.): Hans und Grete. Bilder der RAF 1967-1977, Berlin 2005 (Göttingen 1998).

13 Wolfgang Kraushaar: Entschlossenheit: Dezisionismus als Denkfigur. Von der antiautoritären Bewegung zum bewaffneten Kampf, in: Ders.: Die RAF, S. 153-155.

14 Michael Ruetz: Die unbequeme Zeit, S. 72-73.

Verdopplung eines bestehenden Begriffs bei gleichzeitiger Dekontextualisierung sowie Neucodierung in der Intention – aus der Königlichen Luftwaffe Großbritanniens war die Elite des deutschen Widerstands gegen die Staatsgewalt geworden, gleichzeitig waren Uniformjacken auf *Portobello Road* damals überaus beliebt.

Logo(s) und Strategie

Zur Wortmarke gehört das visuelle Emblem, als Logo nur wenig von aller Allegorese befreit.¹⁵ Auch hier haben die Medienprofis rund um Baader und Meinhof nur wenig Neues zu kreieren gehabt, sondern konnten sich eines etablierten Musterschatzes bedienen. Auch dieser hat sich eher über Fotografien verbreitet als über andere Medien, vor allem in den bedeutsamen Details: Bilder des kubanischen Revolutionsführers Ernesto Che Guevara hatten ebenso Kultstatus wie die erhobene Faust des afroamerikanischen Läufers Carlos Smith bei der Siegerehrung anlässlich der Olympiade in Mexico von 1968. Auf Che Guevaras Mütze fand sich ein Stern, und die Kombination von Faust und Gewehr fand sich bei diversen lateinamerikanischen Befreiungsorganisationen, insbesondere bei den Tupamaros aus Uruguay. Damit waren Mitte 1969 alle Elemente des RAF-Logos gegeben; im Winter 1970 wurde es vom Hamburger Grafiker Holger von Czettritz noch ein wenig überarbeitet¹⁶ und hatte dann Bestand bis zur Selbstaflösung der RAF 1998 – und im *radikal chic* der folgenden Jahre darüber hinaus.

Hintergrund des Signets ist ein fünfzackiger, spiegelsymmetrischer Stern, dessen Basis aus zwei Spitzen geformt wird – das Pentagramm. Spätestens seit es von Aristoteles als Zeichen der vier Elemente im Zusammenwirken mit dem menschlichen Geist beschrieben wurde, gilt das Pentagramm als Ausweis einer elitären Haltung, als Signet des Herrschaftsanspruchs des Menschen über die Natur. So wurde es in vielen Druckschriften der frühen Neuzeit publiziert, bei denen dem Pentagramm ein menschlicher, meist männlicher Körper mit ausgebreiteten Armen eingeschrieben ist; so wurde das Pentagramm in Freimaurerzeichen des 18. Jahrhunderts durch den Zirkel und ein Winkelmaß geformt; und der Stern der gleichnamigen Illustrierte ist nichts als ein seitlich verzogenes Pentagramm. Zur selben Zeit wie die RAF verwendeten die

¹⁵ Vgl. www.markenlexikon.com/glossar_1.html [8.5.2008].

¹⁶ Nike Breyer: Gespräch mit Holm von Czettritz, in: *die tageszeitung*, 12.4.2003, Beilage.

italienischen Brigade Rosse diesen Stern, und vor allem prangte er in sämtlichen Fotografien auf der Mütze des Che Guevara.

Vor den Stern gesetzt ist eine Maschinenpistole, die MP 5 der Firma Heckler & Koch. Sie referiert zum einen ein häufiges Teil von Signets lateinamerikanischer und afrikanischer Befreiungsbewegungen, den seit 1947 in alle Welt exportierten, sowjetischen Apparat Kalashnikov, kurz AK-47. Die Entscheidung für ein deutsches Modell auf dem RAF-Logo mag ästhetischen Gründen geschuldet sein – die MP5 ist wesentlich gerader, strenger, konstruktivistischer in ihrer Silhouette – oder ein Hinweis auf die Vorliebe einiger RAF-Mitglieder für schnelle deutsche Automobile und andere Insignien von Luxus und Macht. In Kombination mit dem Pentagramm, vor allem durch die Parallele der oberen Dreiecksschenkel mit dem Lauf der MP 5, vermittelt dieser Teil des Logos deutlich seine Herrschaftsansprüche und ist – im Gegensatz zu vielen durchbrochenen Gewehren auf pazifistischen Logos – eine klare Botschaft des bewaffneten Kampfes, dessen Ernsthaftigkeit nicht zur Debatte steht.

Die Schriftmarke auf dem Logo der RAF ist simpel und funktional: Sie ist in der *Compacta Outline* der Firma Letraset gesetzt, eines Herstellers von typografischen Durchreibefolien, der diese Schrift für diesen Zweck hat schneiden lassen. Da die Umrisslinien dieser Schrift an den Ecken arg empfindlich sind, wurden sie abgerundet, sodass ihre Ausführung an ein Gebäck in Buchstabenform gemahnt, das in den 1960er Jahren als Russisch Brot verkauft wurde. An der Verwendung dieser Schrift ist allein bemerkenswert, dass sie ein Bindeglied zwischen der handgeschriebenen Plakaturschrift, die die meisten 1968er Manifestationen auszeichnete, und der industriell gesetzten Großtypographie ist, die wiederum die Gegendemonstranten, gelegentlich auch die organisierten Ostermarschierer verwendeten.¹⁷ Der Terrorismus der RAF stellt sich hier in eine Linie mit deutschen Handwerkstraditionen, zeitlich in die frühe Neuzeit vor der Industrialisierung und nach der medialen Revolution des Buchdrucks.¹⁸

Interessanter als die vorhandenen mögen die Elemente des Logos sein, die fehlen: Die bei nahezu allen Befreiungsorganisationen des amerikanischen Kontinents übliche Faust ist eines davon. Körperliche Durchschlagskraft war offensichtlich kein Thema für die deutsche Terrorszene, ebenso wenig wie ein Gesicht, das sich auf vielen Signets afrikanischer und lateinamerikanischer Organisationen findet, beispielsweise der Stich des Kopfs von Tupac Amaru auf dem ersten Logo der Tu-

17 Michael Ruetz: *Die unbequeme Zeit*, S. 30.

18 Marshal McLuhan: *Die Gutenberg-Galaxie*, Düsseldorf 1962, S. 104-127.

pararos oder die drei Köpfe von Marx, Engels und einem lokalen Gruppen-Anführer. Auch andere identifikatorische Elemente sind im RAF-Logo nicht zu entdecken, etwa die bei vielen islamistischen Bewegungen übliche Moschee oder das Wappentier eines Landes, das es zu befreien gilt. Schon gar nicht erwartet werden können die Elemente, die auf Frieden und Versöhnung hindeuten: Sich gegenseitig greifende Hände oder Unterarme, die eine Waffe zerbrechen.

Zwar enthält das RAF-Logo keine identifikatorischen Elemente – und ist damit mehr ökonomisch motiviertes Logo als Emblem im Sinn einer Deutungsvorlage –, doch fehlt ihm andererseits auch die formale Fassung für eine abstrakte Überlieferung. Zum einen ragt die Maschinenpistole seitlich über den Stern hinaus, zwar nicht bis über seine äußeren Spitzen hinweg, aber doch zu weit, um den Eindruck einer geschlossenen Figur zu erwecken. Die Schriftelemente wiederum verunklären die Form des Pentagramms, weil sie dem Auge nicht erlauben, die fehlenden Elemente des Sterns in seiner Binnenzeichnung zu ergänzen.¹⁹ Damit changiert das Logo zwischen der Abstraktion einer eher mühsam sich neu etablierenden Firmenmarke – von denen die 1960er eine ganze Reihe sahen, etwa die Limonaden *AfriCola* oder *Bluna* – und dem plakativen Anspruch auf politische Wirksamkeit, der aus der Emblematik anderer revolutionärer Gruppen herzuleiten versucht wurde. Kein Wunder auch, dass genau diese Unentschiedenheit des Logos in Bezug auf seine formale Fassung zu allerlei Persiflagen in Karikaturen und auf Web-Sites angeregt hat.

Bei dieser formalen Kritik ist allerdings die mediale Situation am Ende der 1960er und Beginn der 1970er Jahre einzubeziehen: Fotokopien waren noch sehr teuer und Logos wie das der RAF ließen sich nur per Handzeichnung und Stempelmatrize in die damals üblichen Vervielfältigungs-Apparate einspannen. Dabei ging die notwendige Präzision der Übertragung von Gewehr und Schrift verloren, was Holger von Czettritz zu seinem Spott vom Kartoffeldruck-Signet anregte.²⁰ Also blieb – neben einem oder zwei mittelgroßen Stempeln, die für Bekennerbriefe professionell geschnitten wurden – zumeist nur der Umweg über die Fotografie: Entweder wurde das Logo mit einem Opfer aufgenommen, oder es wurde als Reproduktion auf ein Dokument geklebt. Selbstverständlich war es unter diesen Umständen nicht möglich, das Logo einzufärben – alle Rötungen des Pentagramms sind spätere Zugaben. Ebenso selbstverständlich war es allerdings, dass die Hauptaufgabe

19 Peter Weibel: Wahrnehmung im technologischen Zeitalter, in: Ders., *Gamma und Amplitude*, S. 335-336.

20 Nike Breyer: Gespräch mit Holm von Czettritz.

der Verbreitung des Logos von der Presse und ihrem unersättlichen Bildhunger übernommen wurde; für die RAF selbst dürften relativ kleine Mengen von Bildvorlagen ausgereicht haben. Erst für die Schleyer-Entführung im Herbst 1977 wurde eine professionelle Vergrößerung des Logos auf ein Plakat gedruckt, das sich dann auf mehreren Erpresserfotografien der Gruppe findet.²¹ Doch zu diesem Zeitpunkt bahnte sich bereits die Digitalisierung aller Lebensbereiche an, und eine Gruppe mit der Symbolpolitik einer RAF musste schnell hoffnungslos veralten.²²

Am Ende der Zeichenwelt

Die Bedeutung eines Logos für den Terror und die politischen Ziele der RAF ist schwer einzuschätzen: Mag sein, dass nach der Wort- eine Bildmarke geschaffen werden sollte, weil dies nun so Usus war unter derlei Gruppen. Mag sein, dass das Logo für die ganze Politik der RAF stehen sollte, quasi als zeichenhafte Besiegelung des bewaffneten Kampfes und als Attraktor für Sympathisant/inn/en. Gut möglich auch, dass das Zeichen in Analogie zu Strategien der Pop-Music entwickelt wurde, wo derlei Logos bei manchen Bands genutzt wurden – aber dass deswegen eine Platte häufiger verkauft oder ein Konzert besser besucht wurde, ist nicht bekannt geworden. Markenidentitäten sind oft nur historisch zu erreichen, vielfach über einen ökonomisch wenig sinnvollen, sehr langen Zeitraum – und dieser lange Zeitraum kann zu erheblichen Umdeutungen der Ursprungsmarke führen.²³

Genau dieser Prozess ist es, der die Betrachtung des visuellen Erscheinungsbildes der RAF über längere Zeit interessant macht: Vom eher missglückten Elite-Anspruch der anti-intellektuellen Tatkraft²⁴ über den radikalen Chic der Jahrtausendwende bis zur eher distanzierten Wertschätzung einzelner Gedanken aus dem Umfeld der Organisation im Kontext einer mühsamen Konstituierung neuer linker Positionen am Ende des ersten Jahrzehnts im 21. Jahrhundert führt ein steiniger Weg, der sich – gut deutsch oder gut protestantisch oder gut platonisch – immer wieder als ikonoklastisch beschreiben lässt, bei der Erinnerungspro-

21 Rolf Sachsse: Die Entführung, in: Gerhard Paul (Hg.): Bilderatlas des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts, München 2009.

22 Vgl. Henner Hess: Die neue Herausforderung. Von der RAF zu Al-Qaida, in: Wolfgang Kraushaar: Die RAF, S. 103-122.

23 Petra Schütz: Die Macht der Marken – Geschichte und Gegenwart, Regensburg 2001, <http://www.opus-bayern.de/uni-regensburg/volltexte/2002/108/> [8.5.2008].

24 Wolfgang Kraushaar: Die RAF, S. 23-26.

duktion jedoch ganz auf Bilder angewiesen ist. Und diese werden mit jedem Jahr, das sie älter werden, stärker zum Objekt der Zuschreibung denn zum Beleg eines historischen Geschehens. Das ist unausweichlich, auch für die RAF.