

Erindring og fortrængning

Gerhard Richters 18. oktober 1977

ANJA MØLLER PEDERSEN

Anti-imperialistisk kamp tager, hvis den ikke blot skal være en tom frase, sigte på at tilintetgøre, ødelægge og knuse det imperialistiske magtsystem – politisk, økonomisk og militært; at tilintetgøre de kulturelle institutioner, gennem hvilke imperialismen skaber ensartethed mellem de herskende eliter, og ødelægge de kommunikationssystemer, hvorigennem den hævder sig ideologisk.

Ulrike Meinhof, september 1974¹

I

En yngre kvinde ligger på ryggen med lukkede øjne. Et fredfyldt udtryk hviler over hendes ansigt.

Det næsten kvadratiske fotografi er beskåret, så vi kun ser hendes hoved og det øverste af brystkassen. Det er sløret og viser sig ved nærmere eftersyn at være et oliemaleri. Et oliemaleri af et avisudklip af et politifoto af den døde Ulrike Meinhof. Billedet der hænger ved siden af gentager motivet. Denne gang i lidt mindre målestok, men stadig lige fængslende i sin sort-hvide slørede intensitet. En tredje gang gentages motivet. Lidt mindre endnu. Den døde kvinde i sin lyse bluse med stranguleringsmærket på halsen og det mørke hår, der nærmest går i et med baggrundens mørke. Nu mere opløst i konturerne – mere sløret.

Gerhard Richter fastholder vores blik. Det slørede udtryk holder øjnene travlt beskæftiget. De vil så gerne stille skarpt, men de får ikke lov. Richter lader os ikke se forbi den døde kvinde. Og selv før vi ved, at vi ser på den berygtede terrorist, journalist og filmskaber Ulrike Meinhof, fornemmer vi, at hun er noget særligt. Vi kan ikke undgå at se hende. Vi skal

konfronteres med hendes død. En, to, tre gange. *Tote 1, Tote 2, Tote 3.*

II

Den 5. maj 1976 bliver Ulrike Meinhof fundet død i sin celle. Retssagen mod kernen i Baader-Meinhof-gruppen: Andreas Baader, Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe og Ulrike Meinhof havde på det tidspunkt stået på et år. Den startede i maj 1975, kort efter "Holger Meins-kommandoen" den 24. april havde besat den tyske ambassade i Stockholm og krævet alle 26 fængslede medlemmer af Baader-Meinhof-gruppen løsladt. Den tyske stat nægtede at opfylde terroristernes, eller som de selv kaldte sig, by-guerillaens, krav. Afvisningen kom til at koste to af ambassadens medarbejdere livet. Militærattachéen Baron von Mirbach blev skudt med 5 skud og kastet ud over gelænderet til en repos på etagen under, hvor han blev efterladt blødende en time, før politiet fik tilladelse til at hente ham. Og den militære attaché Heinz Hildegart blev stillet op foran et vindue og skudt 3 gange, så han hang med overkroppen ud af det åbne vindue. Aktionen sluttede, da terroristerne detonerede det sprængstof, de havde haft med ind i ambassaden.

De fængslede medlemmer blev ikke frigivet, men i stedet indledtes retssagen mod de hovedanklagede i Stammheim-fængslet i Stuttgart den 21. maj samme år. Den retssag, der angiveligt knækkede Ulrike Meinhof og førte til hendes selvmord. Eller som, hvis man konsulterer den venstrefløjslitteratur, der blev skrevet om emnet i årene derefter, endte med, at den tyske stat myrdede Meinhof i hendes isolationscelle.

III

En mand ligger på ryggen med hovedet slapt bagover. Hans overkrop er placeret i øverste halvdel af det 100 x 140 cm store sort-hvide foto-maleri, mens hans lyse arm falder ned og deler den nederste mørke halvdel efter det gyldne snit. Motivet er sløret, men vi fornemmer, at han er død. Det er han også på billedet ved siden af. Her har Richter zoomet ind på den døde Andreas Baader, så hans krop er placeret midt i billedet, og armen er beskåret i bunden af billedet. Konturerne endnu mere udviskede; vores øjne bliver udfordret af malerierne af politiets fotografi af den afdøde revolutionær. Gentagelsen. *Erschossener 1, Erschossener 2.*

IV

I de tidlige morgentimer den 18. oktober 1977 dør Andreas Baader i sin celle i Stammheim. Man finder ham liggende på cellens gulv, død af et skud gennem baghovedet. Den officielle forklaring lød på selvmord. Venstrefløjen undrede sig over, hvordan Baader havde fået smuglet en pistol ind i cellen. Man undrede sig også over, hvordan han havde formået at skyde sig gennem baghovedet og over de to andre skud, der var blevet affyret i cellen. Til gengæld undrede man sig ikke over, at dødsfaldet blev forklaret som selvmord. Året før var en uafhængig international undersøgelseskommision gået i gang med at udarbejde en rapport om Ulrike Meinhofs død med den sigende titel *Og straks var det selvmord.*

Selv mordet eller selvmordene – Gudrun Ensslin og Jan-Carl Raspe dør samme nat – sker umiddelbart efter en mislykket flykapring.

Den 5. september havde medlemmer af RAF bortført formanden for den vesttyske arbejdsgiverforening, Hanns Martin Schleyer. Schleyer var på vej hjem fra arbejde, da en kvinde med barnevogn gik lige ud foran hans bil. Barnevognen indeholdt ikke baby men maskingeværer. Politiet havde fået oplysninger om den planlagte bortførelse, men de tre politimænd, der skulle beskytte Schleyer, blev mejet ned af fem bevæbnede mænd, og Schleyers chauffør blev skudt i brystet inden terroristerne trak af med den forhadte kapitalist.

Bortførerne krævede 11 fængslede RAF-medlemmer løsladt. De skulle hver have 100 000 DM og en rejse til et valgfrit land – men regeringen gav sig ikke. Fangerne blev i stedet totalt isoleret fra omverdenen. Efter næsten 6 uger kaprede RAF i desperation et tysk fly på vej hjem fra Spanien. De fik hjælp af den Palæstinensiske Befrielsesfront. Flyet endte i Mogadishu i Somalia, hvor terroristerne bandt passagererne med deres strømper og overhældte dem og flyets interiør med spiritus, så det lettere ville antænde, når deres sprængstof detonerede.

Natten til den 18. oktober blev terroristerne overmandet og skudt af GSG 9 – Grenzschutz Gruppe Neun – en israelsk trænet tysk antiterrorgruppe oprettet efter massakren mod de israelske sportsfolk ved OL i Munchen i 1972. Kaprernes krav havde været løsladelsen af alle RAF-fanger.

Den 19. oktober blev Schleyers lig fundet i en grøn Audi.

V

En bogreol fylder det meste af det lille rum. Den okkuperer massivt halvdelen af det vertikale billedfelt. Den anden halvdel domineres af, hvad der ligner en mørk frakke eller morgenkåbe på en knage. Vertikaliteten understreges af sloringens striber ned over maleriet. Gråt i gråt. *Zelle.*

VI

I 1972 følte den tyske stat sig så presset af terroristerne, at den så sig nødsaget til at lave særlige regler for de fængslede terrorister. Fangerne blev systematisk skilt fra hinanden og isoleret fra de andre fanger med forbud mod at deltage i de almindelige fængselsaktiviteter. Der blev opsat særlige gitre for cellevinduerne, der forhindrede fangerne i at se ud, og deres gårdture blev begrænset til en time dagligt uden mulighed for kommunikation. I situationer, hvor staten følte sig særligt presset, blev fangerne anbragt i ekstrem isolation. Fangen var her absolut isoleret fra social kontakt i et fuldstændigt lydisoleret og lyddæmpet rum – ‘camera silens’.

Ulrike Meinhof var første gang anbragt i ekstrem isolation i 237 dage fra juni 1972 til februar 1973. Hun skriver ved en af sine senere isolationer:

Det man ikke kan se, kan man heller ikke byde trods: og så meget desto mindre kan man yde modstand. Jeg ved, hvorfor jeg i Berlin sagde, at den døde afdeling var et forsøg på at *presse* en til selvmord. For hele modstandsenergien har i den absolutte, absolut ikke synlige stilhed i sidste instans ikke noget andet objekt end en selv. Da man ikke kan bekæmpe stilheden, kan man kun bekæmpe det, der sker med en, med en selv – til sidst bekæmper man kun sig selv. Det er formålet med den døde afdeling: at fangen skal ødelægge sig selv. Det vil sige, at under den form for tortur bliver endog modstanden styret af torturudøverne. [...]

Ødelagte øren betyder naturligvis også: ødelagte ligevægtsorganer. Man flagrer, ja tumler fra det ene hjørne til det andet. Alt hvad man registrerer er ude af proportioner, overdrevent. Hvisken er som en drønen, en antydning som et hammerslag. En bisætning som en totenschlæger.²

Metoden kaldes medicinsk for 'sensorisk deprivation'. I 1971 udsætter englænderne 14 nordirere for sensorisk deprivation; den Europæiske Menneskerettighedsdomstol kender i februar 1977 Storbritannien skyldig i tortur.

VII

62 x 83 cm. Nærbillede af en pladespiller. *Plattenspieler*.

VIII

Andreas Baader hørte Eric Claptons plade *There's One in Every Crowd* inden sin død. Kilder hævder, at den 7.65 kaliber FEG pistol, der dræbte Baader, blev smuglet ind i fængslet skjult i pladespilleren.

IX

Tre lyse kister transporteres gennem et anonymiseret menneskehav. Kisterne skaber en diagonal bevægelse op mod horisonten, der skærer ved den øverste femtedel af billedet. Det understreger læreredets rektangulære form: 200 x 320 cm. Formatet overvælder, og anonymiseringen af menneskemassen skaber rum for vores egne refleksioner over, hvem der fulgte de revolutionære på deres sidste rejse. Kunne vi selv have været iblandt deltagerne? Richters sløring lader spørgsmålet stå åbent.

Værket peger på os, samtidig med at det både i format og motiv viser tilbage til historiemaleriet

som genre. En eksplicit reference til Courbets *Begravelsen i Ornans* fra 1849-50. *Beerdigung*.

X

Den 18. oktober blev Andreas Baader, Gudrun Enslin og Jan-Carl Raspe fundet døde i deres celler i Stammheim-fængslet i Stuttgart. Det var enden på Baader-Meinhof-gruppen – men der var ingen tilgivelse i døden; det måtte Ensslins far, Pastor Enslin, sande i sin planlægning af datterens begravelse. Kirkegårdene ville ikke lægge jord til de tre terroristers gravlæggelse. Til slut lykkedes det med hjælp fra Stuttgarts borgmester, Manfred Rommel, at få tilladelse til at begrave gruppen på Stuttgart Kirkegård. "Efter døden må al fjendskab ophøre", udtalte han.

Rote Armee Fraktion var en lille gruppe revolutionære, men fremmødet til begravelsen talte sit tydelige sprog om gruppens store opbakning i bredere venstreorienterede kredse. Den nuværende kansler Gerhard Schröder og hans indenrigsminister Otto Schily var begge med i gruppen af idealistiske advokater, der kæmpede for Baader-Meinhof-gruppens retssikkerhed. Det er en del af den revolutionære strategi at vise eller, vil nogen indvende, fremprovokere magtapparatets mørke side, og behandlingen af terroristerne i Stammheim var tydeligvis i strid med menneskerettighederne, hvilket måtte vække retfærdighedsfølelsen i de venstreorienterede kredse. Staten kan ikke upåagtet tilsidesætte sine egne retfærdighedsprincipper, fordi den føler sig presset. En ting som terroristerne bevidst brugte og stadig bruger i deres kamp.

XI

The Museum of Modern Art's indkøb af Gerhard Richters 18. oktober 1977-serie har vakt undren i USA. Værket er i høj grad kontekstorienteret. Det trækker på en forforståelse, som stadig lå præsent i det tyske samfund sidst i 1980'erne, da Richter færdiggjorde malerierne.

De fortæller mellem linjerne historien om terrorgruppen, der i 70'erne var statens fjende nr. 1. En forholdsvis lille gruppe på omkring 100 revolutionære, der op til den hårde kernes første tilfan-

getagelse i 1972 formåede at sætte magtapparatet i højeste beredskab. Meinhof udtrykker det sådan:

Da strisserne i 1972 gennemførte en total mobilisering – 150.000 mand – i eftersøgningen af RAF, gennemførte en folkeeftersøgning via TV, inddrog Forbunds-kansleren og centraliserede hele politimagten i Forbundskriminalpolitiet –, da var allerede alle denne stats materielle og mandskabsmæssige kræfter sat ind på grund af en talmæssig lille gruppe revolutionære; det blev klart demonstreret at dens kræfter ikke er uudtømmelige [...].³

Statsmagten var dog ikke kun oppe imod de aktive medlemmer af gruppen. Den øverst ansvarlige for Stammheim-fængslet, Baden-Württembergs politi-præsident Alfred Stümper, anslog midt i 1970'erne, at der bag terrorgrupperne i Tyskland var et net af sympatisører, der talte mellem 5000 og 20.000. En hemmelig infrastruktur af mere eller mindre med-skyldige.

XII

Richter insisterer på, at vi ikke må glemme Rote Armee Fraktion. De er en del af Tysklands kollektive efterkrigshistorie. En lille gruppe med sympatisører i brede venstreorienterede kredse; sympatisører der for fleres vedkommende på nuværende tidspunkt er placeret i det politiske magtcentrum.

Men hvordan holder han os fast? Hvordan repræsenterer han historien efter historiemaleriets endeligt? Og i særdeleshed: Hvordan repræsenterer han den historie, som næsten ikke er blevet historie endnu – samtidshistorien? Den historie, som stadig ikke har nået bagklogskabens ulideligt klare lys, og som rummer en voldsom uenighed fra de stridende parter. Hvem var skurkene og hvem var heltene i kampen mellem de revolutionære og statsapparatet?

Richter gør brug af massekulturens billeder; han henter de fotografier, som har været præsenteret for tyskerne i medierne, frem fra den kollektive bevidsthed. Fotografierne, som alle kender, bliver i Richters bearbejdning løftet ud af den uendelige strøm af billedinformation. Ved at bruge fotografierne som motiv for sine malerier forvandler han de anonyme fotografier til kunstværker, og hvad vigtigere er: Han

skaber et rum for fornyede refleksioner over historien og over maleriet og fotografiet som medier.

At glemme eller ikke at glemme Baader-Meinhof-gruppen.

Foto-maleriet forbinder de to medier. Fotografiet opfattes i almindelighed som aftryk af virkeligheden. Selv i vores digitale tidsalder sættes det i forbindelse med en referent. Det rummer med Roland Barthes' ord et 'haven-været-der' – en ærlig repræsentation af det repræsenterede.

Fotografiet er samtidig forbundet med erindringen. Vi tager billeder for at huske, og i den forstand stopper fotografiet tiden. Det er altid allerede historie. Fotografier bliver med tiden slørede, eller sådan var det i hvert tilfælde med mediet i sin tidlige form. Det blegner ligesom minderne, hvilket skaber en forbindelse mellem det slørede billede og erindringen. Et tema, som Richter trækker på i sin sløring af motiverne – men sløringen virker samtidig i høj grad fysisk. Den sætter øjnene på hårdt arbejde og forhindrer dermed beskueren i at blive lige så hurtigt færdig med malerierne som med deres fotografiske forlæg.

Forlæggene var ikke oprindeligt tænkt i forbindelse med erindring. Politi og presse lægger vægt på en anden side af fotografiets 'haven-været-der', nemlig dokumentationen. Fotografiteoretikeren Susan Sontag problematiserer samfundets og særligt massemediernes ureflekterede brug af fotografiet. Det mangler, modsat medier som sprog og maleri, bearbejdning og fortolkning og bliver i den optik magtkonserverende. Det fastholder verden 'status quo'.

Richters brug af mediebilleder kan ses som en kommentar til de revolutionæres afhængighed af medierne. Billederne af terrorhandlingerne og terroristerne bag kan ikke undgå at vække følelser og det både hos fjender og sympatisører. Det er svært at forestille sig en terrorhandling uden mediebevågenhed; aktionen ville miste sin betydning, hvis den ikke blev billedliggjort.

XIII

Den 30. januar i 2005 åbnede udstillingen *Zur Vorstellung des Terrors, Die RAF* på KunstWerke i Berlin. Et år senere end oprindeligt planlagt. Kuratorerne ønskede at skabe en udstilling, der viste, hvilke idealer og værdier der havde overlevet RAF og efterfølgende præget det tyske samfund – med millionstøtte fra Berlins kunstfonde og derigennem den tyske stat. Det udløste voldsomme protester. Schröder og Schily, der tidligere er blevet offentligt kritiseret for stadig i hemmelighed at dyrke deres terrorismefascination, turde ikke fastholde statsstøtten. Udstillingen blev udsat, men ikke aflyst. Flere kunstnere donerede værker, der blev solgt på en internetaktion, og indbragte næsten 2 millioner kr. til finansieringen af udstillingen.

Men hvorfor de voldsomme protester? En del af udstillingens påstand var, at medierne allerede har 'udstillet' terrorismen og skabt de 'billeder', terrorismen er afhængig af. Det er ikke kunstnerne, der skaber myten. I 70'erne og 80'erne var billederne af RAF allestedsnærværende. Det var her, RAF og særligt Baader-Meinhof-gruppen fik ikonstatus, og det var blandt andet mediernes billeder af gruppen, Richter samlede som en del af sit store billedarkiv *Atlas*. Det rummer 100 fotografier i relation til Baader-Meinhof-gruppen. *AtlasTafel 470 & Atlas Tafel 471* indgik i *Zur Vorstellung des Terrors, Die RAF*.

Kataloget til udstillingen består af to telefonbogstykke bind, hvoraf det første rummer mediernes 'billeder' af RAF – deres 'Vorstellung' – der har gjort venstreterrorismen til en del af den kollektive bevidsthed. Men medierne har ikke bearbejdet det spørgsmål om kollektivt ansvar og skyld, der ligger under protesterne mod udstillingen. En erindringsbearbejdning der ligner den, tyskerne har haft behov for i forbindelse med 2. verdenskrig. Bearbejdningen tager tid; først inden for de seneste år har man i *Der Untergang* turde fremstille Hitler som et almindeligt menneske.

Protesterne mod udstillingen rummer en angst for idealisering af terroristerne, der knytter sig til kunstens 'merbetydning'. En merbetydning, der får kunsten til at pege ud over sig selv. Sontag påpeger mediernes ureflekterede brug af fotografiet. Det

dokumenterer, mens der til kunsten er en berettiget forventning om refleksion. Den tyske kulturteoretiker Rüdiger Bubner taler, i forlængelse af Kants tanker om den æstetiske dømmekraft, om 'den æstetiske erfaring', der finder sted i os som beskuerer, når vi møder et kunstværk. Det er i beskueren værkets egentlige betydning konstitueres i et samspil mellem den intellektuelle proces og den sanselige oplevelse. Værket starter, ifølge Bubner, en dialog med recipienten. Værkets 'svar' på recipientens første forsøgsvisse betydningstilskrivning korrigerer og nuancerer den forventningshorisont, den æstetiske erfaring tager afsæt i, og recipienten kan nu projicere et nyt, mere kvalificeret bud på merbetydning ind i værket, som igen svarer, etc.

Avisen *Die Welt* konkluderede imidlertid, at værkerne i udstillingen var så lukkede, at der hverken var fare for idealisering eller dialog.

XIV

Akkurat som RAF-udstillingen på KunstWerke har Richter været beskyldt for at idealisere Baader-Meinhof-gruppen. Det har blandt andet været fremme, at hans daværende kone var aktiv inden for grupper, der sympatiserede med og måske endda aktivt støttede Rote Armee Fraktions aktiviteter.

I bedste intentionalistiske stil kunne vi spørge kunstneren om hans holdning til RAF og om hvilke motiver, der ligger bag skabelsen af *18. oktober 1977*. Han har i et interview udtalt, at han har medfølelse med de døde terrorister og deres bristede drøm, men at han ikke kan følge deres massive kritik af den vesttyske stat. "I was impressed by the terrorists' energy, their uncompromising determination, but I could not find it in my heart to condemn the state for its harsh response. That's what states are like: and I have known other, more ruthless ones."⁴ Det er imidlertid vigtigere at se på, hvad kunstneren gør, end hvad han siger.

Richter kopierer ikke sine motiver direkte fra de fotografiske forlæg. Han forenkler motiverne og benytter sig i større eller mindre grad af den sløring, der får malerierne til at fremstå som uskarpe fotografier. Malerierne driller sanserne. Richter får os til at bevæge os rundt om værkerne – tæt på – på afstand

– men der er ikke nogen ideel beskuerposition. Sløringen er et vilkår. En stærk sanseoplevelse.

Malerierne giver ikke afkald på deres genkendelighed. De kalder på en intellektuel bearbejdning af mediernes billeder. Dele af motivkredsen trækker på historiemaleriet, og serien kan ses som et forsøg på, i kombinationen af maleri og massemedialt fotografi, at skabe en ny form for historiemaleri. Benjamin H. D. Buchloh beskriver Richters cyklus som et bevis på, at historiemaleriet ikke længere kan praktiseres; en ironisk kommentar til en genre, der ligger før kunstens autonomi. Robert Storr derimod fortolker ikke værket som ironisk. Han ser det ikke som historiemaleriets "last gasp", men derimod som genrens først dybe indånding i over et halvt århundrede.⁵ Modsat tidligere tiders historiemaleri skildrer Richter hverken helte eller sejrherre, men det lykkes ham alligevel at nå en form, der rækker ud over den flade – der ifølge den modernistiske opfattelse er det mediespecifikke ved maleriet – helt ud i det omgivende samfund. Ved både at appellere til sanser og intellekt forpligter værket i den æstetiske erfaring beskueren på at huske – at huske samtidshistorien – at huske RAF som et væsentligt kapitel i den kolde krig, der stoppede med murens fald i 1989, bare et år efter Richter færdiggjorde *18. oktober 1977*.

XV

Lykkes det Richter at skabe et nyt historiemaleri? Der er ikke ét endegyldigt svar på det spørgsmål. Richters billedcyklus hænger ikke i Tyskland, hvor den kunne være en del af den kollektive bearbejdning af erindringen om RAF, men på MOMA i New York, hvor den historie malerierne fortæller er knap så kontroversiel. Storr, der er kurator på MOMA og ansvarlig for indkøbet af *18. oktober 1977*, beskriver i sit vægtige katalog 70'erne som terrorismens årti. Han bruger, som forsvar for værkets placering i New York, meget energi på at gøre RAF's sag til en del af en større bevægelse, der også gav sig udtryk i USA – men Richters værk adresserer sig til en specifik tysk kontekst. Værket bevæger sig op på et generelt plan, når det flyttes til USA – det bliver til form snarere end kontekst.

Richter har tilsyneladende foretaget den samme bevægelse. Han har taget afsked med det figurative maleri og maler nu store abstrakte malerier, der dog i forlængelse af mediediskussionen er malerier af forstørrede fotografier af malerier.

18. oktober 1977 virker på den anden side stærkt på beskueren – både sanseligt og intellektuelt. Det skaber en nysgerrighed, der udfordrer os til at sætte os ind i værkernes kontekst og forholde os til, hvem der er skurke, og hvem der er helte i historien om *18. oktober 1977*. I den æstetiske erfaring åbnes vores øjne for den fortrængte samtidshistorie. Vi ser gradvis et billede af virkeligheden, der ikke er sort-hvidt, men snarere nærmer sig den grå farve, der dominerer billedcyklussen. Vi ser de døde terrorister som ofre for terrorismens egen autonome logik.

"Efter døden må al fjendskab ophøre", sagde Stuttgarts borgmester, Manfred Rommel. Richters værk skaber rum for en bearbejdning af vreden; for at erindre og tage afsked.

XVI

At glemme eller ikke at glemme Baader-Meinhof-gruppen.

Noter

1. Meinhof, s. 55.
2. Den internationale undersøgelseskomité, s. 80-81.
3. Meinhof, s. 62.
4. Storr, s. 135.
5. Storr, s. 132.

Litteratur

<http://www.baader-meinhof.com>

Becker, Julian: *Hitlers børn. Baader-Meinhof terroristernes historie*, København 1978

Biesenbach, Klaus (red.): *Zur Vorstellung des Terrors. Die RAF*, Berlin og Göttingen 2005

Bubner, Rüdiger: *Ästhetischer Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989

Buchloh, Benjamin H.D.: "A Note on Gerhard Richter's *October 18, 1977*", in *Theory in Contemporary Art since 1985*, Kocut, Zoya (red.), Oxford 2005

Crossant, Groenewold, Schily, Ströbele: *Politiske processer uden forsvar*, København 1976

Den internationale undersøgelseskomité: *Og straks var det selvmord*, København 1979

Meinhof, Ulrike: *Sidste tekster om den væbnede kamp mod imperialisme og kapitalisme*, København 1976

Røde Armé Fraktion: *Væbnet kamp i Vest-europa*, København 1973

Storr, Robert: *Oktober 18, 1977*, New York 2000

Sontag, Susan: *Fotografi*, København 1979

Thomsen, Jens: *Rejsende i terror*, København 1977

Weper, Torsten: "Billeder af billeder af terror", in *Information*, 1. februar 2005

