

## **Engel der Geschichte oder Den Schrecken anderer betrachten oder Bilder in den Zeiten des Terrors**

Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm

Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1974, 691 f.

Walter Benjamins „Engel der Geschichte“ könnte, als eine Metapher für Journalismus und Medien, Pate stehen für einen wesentlichen Teil der Ausstellung, in der die einzelnen Pressemeldungen der Widerschein der Ereignisse sind. Die Bilder der einzelnen Medien haben auch in ihrer Zeit die Tagesroutine, den Alltag aber auch die Ateliers der Künstler erreicht. Die Ausstellung und der Katalogband *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF. Ausstellung* zeigen Arbeiten von rund 40 Künstlern, die sich direkt mit der RAF auseinandergesetzt und hierzu Bilder geschaffen haben, eigene und teilweise von Medienbildern, Fahndungsplakaten oder Literatur der Zeit abgeleitete Bilder. Dabei haben wir ausschließlich ausgestellt und abgebildet, was schon öffentlich, das heißt bereits veröffentlicht war. Die bis heute entstandenen Kunstwerke wurden möglichst umfassend, wenn finanziell und sicherheitstechnisch möglich, wenn vom Künstler oder Leihgeber gewollt, zu dieser Ausstellung zusammengetragen. „Ich werfe keine Bomben, ich mache Filme.“, hat Rainer Werner Fassbinder einmal gesagt. Der Anspruch auf diese Freiheit der Kunst war Rückbestätigung für die Ausstellung und letztendlich ihre Legitimation. Die Kunst visualisiert auch die Trauer um die verpasste einzigartige Chance, die durch den Terror der RAF vertan wurde: dass aus dem Deutschland der sechziger Jahre ein noch freierer und gesellschaftlich herausfordernder und anspruchsvollerer Staat als der heutige hätte entstehen können.

Im Katalog- und Essayband werden die abgebildeten und erläuterten künstlerischen Arbeiten ergänzt durch Essays von Kuratoren, Historikern, Sozialwissenschaftlern

und Medienwissenschaftlern zur Kunst (Robert Storr), Texte zur kulturellen Vorgeschichte der RAF (Sara Hakemi), dem internationalen Terrorismus, wie der Weatherman Bewegung in den USA (Jeremy Varon), zu Flugzeugentführungen als Waffe des Terrorismus (Annette Vowinckel), über die protestantisch geprägten Elternhäuser von Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin (Jörg Herrmann), wie auch über ehemalige RAF-Anwälte, die inzwischen dem rechten Spektrum angehören (Dorothea Hauser), Essays zu Demokratie (Slavoj Žižek) und Gewalt in der Demokratie (Peter Weibel), einen Überblick über die Debatte 2003 um den „Mythos RAF“ (Joachim Baur) sowie Einschätzungen von Zeitzeugen, wie Manfred Rommel oder Gerhart Baum.

Die KW widmeten das Jahr 2000–2001 einer Ausstellungsreihe, die den Titel *Medienrealitäten* trug. Zentrale These dieser Veranstaltungsreihe war die Beobachtung, dass Medien die Wahrnehmung der Realität radikal beeinflussen und zu ersetzen scheinen, dass die Bilder und die Sicht der Medien oft die Sicht auf die reale Welt verstellt und verdrängt. Im Rahmen dieser Reihe zeigten die KW die *Desastres de la Guerra* von Francisco de Goya. Ereignisse, historische Geschehnisse suggerieren in ihrer bildlichen Darstellung eindringlich direkte Erfahrbarkeit. Aber ist es die Erfahrbarkeit des Schreckens selber, die Erfahrbarkeit der Bilder des Schreckens oder letztendlich nur die Vorstellung des eigenen Schreckens, die den Betrachter ebenso abstößt wie beschäftigt? Diese Differenzierung ist zu einem Hauptstrang der Aktivitäten der KW in den letzten Jahren geworden. Worüber reden wir, was sehen wir? Sehen wir die Welt, die Ereignisse, die Taten oder nur noch ihre medialen Bildwerdungen?

In einem zur Ausstellungsreihe veranstalteten Symposium berichtete eine Kunsthistorikerin, dass sie anlässlich einer Polenreise mit einer Broschüre konfrontiert wurde, die für amerikanische Touristen in einem Hotel in Krakau auslag. Eine Exkursion an die Gedenkstätte Auschwitz wurde unter dem Titel „Die Schindlers-Liste-Tour“ angeboten. Nicht der unbegreifliche Schrecken des Konzentrationslagers selber, sondern die filmische, erinnerbare Umsetzung des Schreckens bildete die Referenz. Die Bilderflut der Medien entkoppelt Bilder von ihrem historischen Hintergrund und entfremdet und mythologisiert diese Bilder oft bis zur Unkenntlichkeit. Wenn man an den 11. September 2001 denkt, identifizieren sich

sehr wenige Menschen mit den Tätern, vergleichsweise mehr aber identifizieren sich mit den fast 3000 Todesopfern, Verletzten und deren Angehörigen. Die meisten aber, sicherlich Milliarden Individuen, erinnern sich an diesen Tag in ihrer Rolle als Zeuge des Terroranschlags. Wo, mit wem hat man von der Katastrophe gehört, die Bilder gesehen, wie hat man reagiert und die nächsten Tage verbracht. Am Morgen des 11. September 2001 hat der renommierte US-amerikanische Künstler Tony Oursler seine auf Aufnahme gestellte Videokamera vor das Gesicht gehalten, um aus seinem Atelier in Lower Manhattan auf die Straße zu treten, sich den Ereignissen des Tages anzunähern und sich gleichzeitig von ihnen zu distanzieren, sie für ihn „real“ zu machen. Und auch Goyas „Schrecken des Krieges“ sind oft fantastisch und unrealistisch übertrieben, also erkennbar nicht realistische Darstellungen, aber sie sind „wirklich“, indem sie eine Wirkung haben.

Sollte Kunst etwas mit Wahrheit und Schönheit zu tun haben, so stellt sich die Frage, ob die Goya-Radierungen wegen ihres Wahrheitsgehalts oder ihrer Schönheit, ihrer künstlerisch hervorragenden Qualität immer noch so aktuell und sichtbar sind. Ist Kunst unmittelbarer, auch wenn sie imaginärer/imaginiertes ist als der Versuch einer medialen Dokumentation und Repräsentation? Einerseits führen zu offensichtlich als pathetische oder ideologische Stellungnahme benutzte „künstlerische“ Arbeiten, die eher als gestalterische Auftrags-Praxis denn als Kunst beschrieben werden sollten, oft zu peinlichen Denkmälern für schmerzvolle Anlässe. Andererseits kann eine gelungene künstlerische Arbeit eine ganz direkte Konfrontation erreichen, was dem Gehalt der Wahrnehmung des Terrors, den man ausdrücken möchte, gerechter wird: Bilder des Schreckens anderer sind in einer durch Massenmedien geprägten, informierten Gesellschaft zu einer Bilder-Welt kondensiert, die darüber Schmerz, Verlust, Angst, Panik und im günstigsten Fall noch etwas Hoffnung vermittelt. Doch ohne diese Bilder würden die visualisierten Vorkommnisse nicht in unser kollektives Bewusstsein gerückt, und auch nicht der Skandal, den sie hervorrufen, die schmerzliche Erinnerung, die zu einer Verbesserung und einem „Nie wieder!“ führen soll. Die Bilder tauchen in den Medien zwischen Werbeblöcken und sonstiger Unterhaltung auf, halten sich an Form und Layout des betreffenden Mediums. Einzelne Bilder kristallisieren sich als besonders kompatibel heraus und vereinzeln sich zu DEM Bild einer Katastrophe. Diese besonders medientauglichen, extrem durchsetzungsfähigen genau erinnerbaren Bilder können jedoch ebenso zu einer

kitschigen Emotionalität zusammengekocht werden, wenn zum Beispiel ein Songtitel der Sängerin Enya die offizielle Pathos-Erkennungsmusik des 11. September wird. Eindrücke sind dann losgelöst von ihrem Ausgangspunkt zu einer eigenen Entität und Emotionalität und einer eigenen Wirkungs- und Vermarktungs-Geschichte freigesetzt.

Im Gegensatz dazu „vereinzeln“ Künstler Bilder, monumentalisieren, verfremden, überhöhen die Bilder, die uns alle umgeben. In einem fordernden Arbeitsprozess der Formfindung und der letztendlichen Entscheidung über die Umsetzung eines Motivs innerhalb eines künstlerisches Werkes wird aus der unüberschaubar vorkommenden Masse an öffentlichen Bildern eine Auswahl vorgenommen und wird zum Gegenstand des aktiven künstlerischen Interesses. Es handelt sich also fast um die gegenteilige Richtung der Medienverbreiterung eines Vorkommens.

Wie privat ist das Leid, das ein Einzelner erfährt, welches Recht hat eine Gesellschaft, von dem Schrecken anderer zu lernen, zu begreifen, daran letztendlich zu wachsen? Die Faszination der Öffentlichkeit daran ist vielleicht die gleiche, die der zufällige Zeuge eines schlimmen Autounfalls hat. Es ist eine Frage des Anstands, den Blick zum richtigen Zeitpunkt abzuwenden, aber auch mehr oder weniger direkt Hilfe zu leisten und Mitleid zuzulassen.

„Menschlich“ sein ist über Metaphern, Gleichnisse und Bilder fassbar. Einige der verheerendsten Tiefpunkte der menschlichen Zivilisation, wie etwa die großen, zum Teil menschenverschuldeten und menschenverantworteten Hungersnöte des ausgehenden 19. Jahrhunderts, haben Abermillionen Menschen das Leben gekostet, aber gibt es ein kollektives Bild im Bewusstsein der Menschheit über diese Katastrophe? Erst die zeitgenössischen, in den Medien verbreiteten Fotos verhungender Kinder in Biafra, Äthopien, werden kollektiv erinnert und flackern wieder auf, wenn der „Schwarze Kontinent“ im Ruanda der neunziger Jahre wieder die Medien prägende, schockierende, vorher nicht vorstellbare, aber nicht wieder zu vergessende Bilder menschlichen Elends und Grausamkeit, liefert.

Was ist Wahrheit und Schönheit in den Medien und was wäre dort das Gegenteil von „Wahrheit und Schönheit“? Eine vermittelte Offenbarung, einen indirekten Blick auf

die Ewigkeit oder das Inferno richten zu dürfen? Das Versprechen, dass alles anders wird, nachdem man tabula rasa die Verhältnisse vollkommen nivelliert oder außer Kraft gesetzt hat? Der unheimliche Trost und die geheime Freude, die sich im Anbetracht des Schreckens anderer breit macht, weil man selber überlebt hat und noch einmal neu, ganz anders beginnen könnte? Millionen scharen sich berührt/betroffen/lebendig vor dem leuchtenden Licht des Lagerfeuers, das die Bilder der Direktübertragung des Schreckens, sei es der 11. September 2001 oder die Szenen nach der Tsunami-Katastrophe in Asien auf den Fernsehschirmen bedeuten.....utopische und katastrophische Formen und Deformationen flackern auf... Mittelfristig bleibt in der Erinnerung nur sehr wenig Platz für Detail und Differenzierung sowohl was den faktischen wie den emotionalen Gehalt des Geschehenen betrifft.

Für viele einer nachgewachsenen jüngeren Generation bieten die Terrorakte der siebziger Jahre im Augenblick fast nur die Namen und Bilder der Täter als einzelne Chiffre. Die Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF. Ausstellung* möchte diesen wieder Bilder zuordnen, die eine Art „erneute, wenn auch ebenso indirekt vermittelte Zeugenschaft des Besuchers und deshalb eine differenzierte Sicht ermöglichen. Unsere hedonistisch geprägte deutsche Konsumkultur bietet jedoch fast keine Inhaltsträger an (Deutschland hat in den letzten 15 Jahren keinen weltberühmten Medienstar hervorgebracht, der nicht Model oder Sportler wäre), die für oder gegen etwas stehen. Ein Generalverdacht verhindert verständlicherweise konsensfähige Führungsgestalten. Aber woher kommen die, sich im Vagen und in grundlegender Uninformiertheit bewegendes Gespenster von Baader, Meinhof und Ensslin? Sie erscheinen losgelöst von ihren Verbrechen und von ihrem Scheitern auf einmal in verquerten Popkultur-Artefakten als Zitate auf. Wenn der Schrecken über wiedererkennbare Personen oder Sujets kodiert wird, wird er sogar noch erzählbarer für die Medien.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde durch die Popularisierung der Welt der Bilder und ihrer Orte und Protagonisten charakterisiert. Jeder Bewohner eines noch so fern gelegenen Dorfes in Süddeutschland oder Nordchina hat im Fernsehen schon einmal New York oder Paris gesehen, weiß wie sich die Polizeisirene in den USA anhört oder was die akustische Atmosphäre des Regenwaldes ist. Die

Revolutionen, Umwälzungen, Befreiungen der sechziger und siebziger Jahre haben den einzelnen Menschen freigesetzt, ein eigenes Drehbuch für sein Leben zu schreiben und sein Leben so zu realisieren, als sei es ein Film. Viele Handlungen erscheinen so, als seien sie unter anderem auch deshalb für die imaginierte Kamera durchgeführt worden, eben gerade, um fotografiert, gefilmt und veröffentlicht zu werden. Andy Warhols Verlangen, sich zu verewigen, indem man die technische, elektronische und jetzt mittlerweile digitale Reproduzierbarkeit von Bildern, dem eigenen Bild, in den Medien erreicht, ist zu einer führenden Motivationskraft des heutigen Menschen geworden. Seine Maxime, sich mit Schönheit, Jugend und kreativem Potential zu umgeben, hat es allzu leicht erscheinen lassen, „neu-archetypische“ Medien-Rollen zu spielen, scherenschnitthaft wie zum Beispiel den „angry young man“ eines James Dean, eines Marlon Brando, oder auch Bonnie und Clyde, wie Faye Dunaway und Warren Beatty...oder....oder... oder...

*Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF. Ausstellung* setzt in einer Art Überinformation und Reprivatisierung den überbeanspruchten Bildern der Medien die Kunst entgegen und versucht wieder eine erinnerbare Augen-Zeugenschaft für den Ausstellungsbesucher anzubieten. Sie beleuchtet die erste Generation der RAF als Gegenstand einer Bilder-, Zitier- und Referenzmaschine, die in der postmodernen mediengeprägten Welt eine hohe, unhinterfragte Aufmerksamkeit innezuhaben scheint. Sie versucht die Komplexität des in der Medienauslese verlorengegangenen Gehaltes wieder herzustellen und dem Betrachter eine eigene Analyse, kritische Betrachtung und Erfahrbarkeit dieses traumatischen Kapitels deutscher Geschichte zu erlauben oder näherzubringen. Der Zwischenraum und die Schnittstelle zwischen Historie und Kunst lässt sich als das beschreiben, was im Weiteren als die „Vorstellung“ der RAF bezeichnet wird. Denn anscheinend darf man in einem Land, das zum einen aus der jetzt nicht mehr existierenden BRD und zum anderen aus der anscheinend nie bestanden habenden DDR zusammengesetzt wird, nicht von einem „Mythos“ sprechen.

Am 15. Mai 2003 erschien eine kleine Meldung in der *Düsseldorfer Stadtpost*. Eine lokale Einrichtung für Kultur und Wirtschaft hatte ein Papier für den eigenen Vorstand zusammengestellt, man wollte eine Ausstellung aus Berlin übernehmen und musste die Zustimmung seiner Repräsentationsgremien erreichen. Manch eine

Kunstinstitution wird in Deutschland nicht nur professionell von Marketingstrategen betreut, sondern gleich von ihnen geleitet. Durch „cut and paste“ aus dem Zusammenhang genommen, entstand ein internes Papier, etwas polarisiert und „catchy“, versteht sich. Und schon hat ein Vorstandsmitglied, der gleichzeitig hoher Würdenträger im lokalen städtischen Zusammenhang ist, seine eigene Interpretation, und die lokale Presse auch – so viel zu vertraulichen internen Verhandlungen – die öffentliche Verunsachlichung nahm ihren Lauf...

Am 22. Juli zitierte die *Bild-Zeitung* unter Berufung auf die Tatsache, dass jedes dritte Kind in Berlin unter der Armutsgrenze lebt, die Ungeheuerlichkeit, dass eine Ausstellung durch unsere „Steuergelder“ gefördert wird, die zur Glorifizierung der RAF beitragen werde... Der Artikel nannte weder die die Ausstellung planende Institution, noch die Urheber eines vermeintlichen Konzeptpapiers, sondern nur einen dato schon obsoleten Arbeitstitel – die Pressemaschine des Saure-Gurken-Sommerlochs 2003 kommt überregional national ins Rollen.

Die Lawine des Medienspektakels verunsichert, macht zögernd und bringt Fehler der KW ins Spiel, auch persönliche Fehler, auch meine Fehler: Aber wie erklärt man ein eher formales, künstlerisch-kuratorisches Interesse an einem erschreckenden Kapitel deutscher Geschichte? Wie entscheidet man im Trommelfeuer so einer Debatte, was offensiv und was defensiv ist? Die genaue, fast intime „Bildende-Kunst“-Öffentlichkeit, erscheint im Vergrößerungsglas des allgemeinen Interesses fast unemotional grob. Man hätte das eigentliche Konzeptpapier, was ja zu der Zeit Bestand hatte, veröffentlichen sollen und es offensiv durchboxen müssen oder daran scheitern müssen. Eine Kunstinstitution ist keine Konsensmaschine politischer, gesellschaftlicher Interessen, sondern ein Freiraum, in dem künstlerische Umsetzungen zu Kontroversen führen dürfen. Aber die Wucht der auch nachvollziehbaren Betroffenheit lähmt... Bis zu der Debatte wurde die Vorbereitung des Projektes durch den Hauptstadtkulturfonds finanziert, im Januar 2004 wurden die noch verbliebenen Mittel unsererseits an die öffentliche Hand zurückgegeben.

Also ein neuer Ansatz: Im Sommer 2003 habe ich durch einen glücklichen Umstand mit Susan Sontag an einem Ausstellungsexposé über die Rolle der Betrachtung öffentlicher „Bilder“ zusammen arbeiten dürfen. Sontag war seit Jahren in einem die

Ausstellungen des New Yorker Kunstzentrum P.S.1 begleitenden Beirat Mitglied. Zeitgleich zu der Veröffentlichung ihres Bandes, *Regarding the Pain of Others* (2003), war die besondere Aufmerksamkeit unter anderem auf der erneuten Betrachtung und Vertiefung der vorgenannten *Desasters of War* von Goya einer der Ansatzpunkte. Ihr Band *Regarding the Pain of Others* kann unter anderem auch so interpretiert werden, dass in unserer Medienzeit ein Trauma erst dann nachdrücklich wahrgenommen wird, erst bewusst wird, wenn es als öffentliches Bild in der Welt existiert, beschreibbar und erinnerbar ist.

Obwohl ich sichtlich durch die Pressedebatte in Deutschland vereinnahmt war, meinte sie, dass ich diese öffentliche Diskussion doch sicherlich in meiner Beschreibung aufblasen und dramatisieren würde, da noch gar nichts davon in einem englischsprachigen Presseorgan gestanden hätte. Obwohl die Antwort darauf, dass es sich hier um ein sehr deutsches Phänomen handelt, Sinn macht, habe ich in ihrem Büro, den Begriff „RAF-Ausstellung“ im Internet gegoogelt. Aber die große Zahl der Listungen überzeugte. Auf die Frage, was wir denn zeigen wollten, habe ich ebenfalls viele der Exponate durch Eingabe des Künstlernamens und des Titels im Internet abgebildet zeigen können. Es wurde allzu augenscheinlich, dass die Bilder der geplanten Ausstellung schon in der Welt waren. Eigentlich könnte man diese Ausstellung in jeder Staatsbibliothek zumindest in Reproduktion zusammenstellen, und solange man nichts Neues für die Ausstellung produzieren ließe, dürfte eigentlich niemand ernsthaft diese Ausstellung zensieren oder verhindern wollen... Schließlich zeigt man ja nur zusammen, was einzeln schon öffentlich zugänglich war und ist. Diese einfache, aber kategorische Beschreibung war der Ausgangspunkt der neuen, jetzt vorgestellten Ausstellung. Ich möchte mich bei Susan Sontag ausdrücklich für diese klare, ihrerseits fast beiläufige Analyse bedanken.

Die Ausstellung *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF. Ausstellung* zeigt in diesem Sinne wirklich ausschließlich, was schon öffentlich, veröffentlicht war und trägt die einzelnen „Bilder“ in einer Weise zusammen, die so noch nie zusammen vorgestellt wurden. Die Ausstellung diskutiert die Rolle der Medien als eine Kraft gegen/mit/um den Terrorismus. Print-, Rundfunk- und Fernsehberichterstattung haben eine zentrale Position in der RAF-Ausstellung und sollen auf ihr Wesen, ihre Wirkung, ihre Kommunikation mit den Tätern und dem Staat und der breiten Öffentlichkeit

hinterfragt werden. Ihre Rolle in der „Bildermaschine“ RAF muss kritisch hinterfragt und großflächig ausgestellt werden. Die Ausstellung soll anhand einer Chronologie von im Wesentlichen 1970–77 und darüber hinaus die Taten, Opfer, Bilder, Kommentare auf einer Zeitleiste anordnen. Bilder von Ereignissen, die an einem bestimmten Zeitpunkt entstanden sind oder die sich auf einen bestimmten Zeitpunkt beziehen, werden genau diesem Datum zugeordnet. Dadurch werden Bilder, Kommentare, wieder mit dem Geschehenen in seiner zeitlichen Ordnung verbunden. Einige Bilder sind besonders medientauglich und medienwirksam und werden immer wieder verwendet, publiziert und dadurch auch dekontextualisiert, während andere, vielleicht unangenehmere, den Presse-, Aufmerksamkeits-Darwinismus nicht überlebt haben, deshalb sollen in der Ausstellung zum Beispiel die Titelblätter und Artikel der Printmedien wie einzelne rote Fäden die Zeitleiste bilden und mit verschiedenen Fernsehsendungen und Berichterstattungen ergänzt werden. Das Verhältnis vom Impuls und Reaktion, Ereignis und Gegenreaktion wird zum Untersuchungsgegenstand um herauszufinden, warum die RAF eine derartige Medien-Wirkung und -Präsenz entwickeln konnte. Die erste Generation der RAF war frühzeitig und ist immer noch Gegenstand einer Maschine der Bilder, Zitate und Referenzen. Der Wechselkurs dieser andauernden Gegenwart in der Öffentlichkeit ist die mediale Aufmerksamkeit und die kontinuierliche Umsetzung und partielle Verarbeitung dieses Spannungsfeldes, das durch sie in der allgemeinen Wahrnehmung skizziert wurde.

Zwischen unmenschlicher Barbarei und dem Willen, der Hoffnung auf Zivilisation und kulturellen Fortschritt hat sie eine Gewalt kondensiert, die vor allem die Kunst zwischen Ästhetik und Politik herausfordert. Sie setzt einen weiteren Verlust von Unschuld in die Nachkriegsgeschichte Deutschlands hinter die auch die mediale und künstlerische Umsetzung nicht zurückfallen kann. Ihrer fast romantisch infernalisches Nichtvereinnehmbarkeit und Unheimlichkeit, die sich mit der Zeit nicht abnutzt, steht eine zunehmende Uninformiertheit über die gewesenen Tatbestände gegenüber.

Hier setzt die Ausstellung an, um die Komplexität des in der Medienauslese verlorengehenden detaillierten Informationsgehaltes wieder herzustellen und eine kritische Betrachtung und Erfahrbarmachung dieses Kapitels deutscher Geschichte zu erlauben. Anhand von 29 Daten, Taten, Ereignissen wird die Resonanz dieser

Tage in den führenden Print- und Fernsehmedien der damals existenten BRD und der *Aktuellen Kamera* (soweit archiviert) der damals existenten DDR dokumentiert. Coverartikel und wichtige Berichte, heute und Tagesschau, bilden das Narrativ dieser 29 Daten jeweils in ihrer typischen Form.

Im Sommer 2003 hat das die Ausstellung vorbereitende Team Johannes Stüttgen in Düsseldorf besucht und ein wichtiges Gespräch führen dürfen. Dieses Gespräch war elementar, die Motivation für die nun vorgestellte Ausstellung durch die Debatte hindurch zu halten. Ich möchte mich bei Johannes Stüttgen besonders für diese Einführung bedanken. Er entwickelte für uns anhand einer Beuys-Zeichnung, drei verschiedene Typen, den des Wollens, Fühlens und Denkens....also den Rocker, der einfach nur „machen“ und ändern will, den Hippie, der alles emotional motiviert sieht und die dritte Kraft, die es zu einer wahren Synthese, einer fruchtbaren freien Neuerung bringt. Die Kunst hat sich in den sechziger und siebziger Jahren nicht nur grundlegend erweitert, sondern sich auch als autonome Praxis behaupten müssen.

Ich will Wolfgang Kraushaar für seine Bedenken und sein Wissen danken. Die Ausstellung gäbe es nicht ohne Felix Ensslin und Ellen Blumenstein. Das gesamte Team der KW hat über zwei Jahre kontinuierlich an diesem Projekt gearbeitet, stellvertretend erwähnt seien Katharina Fichtner, Maike Cruse, Vera von Lehsten und Marlies Krause. Besonderer Dank an Adrienne Goehler, der Kuratorin des Hauptstadtkulturfonds, dass sie das Projekt erst einmal durch die Unterstützung des HKF auf den Weg gebracht hat und gezeigt hat, was es heißt, öffentlich zu dieser Entscheidung zu stehen. Ich danke Antje Vollmer für ihre entschiedene Verteidigung des Projektes, ebenso Klaus Wowereit! Der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum Graz, in persona Peter Weibel und Christa Steinle, die die Ausstellung übernimmt, und Gerhard Steidl persönlich für seine Entschiedenheit und Konsequenz, für sein eingebrachtes Wissen und Können, und dem Steidl Verlag für die professionelle Unterstützung bei der Produktion der Kataloge zur Ausstellung. Vanessa Adler für ihre sorgfältige, konsequente Umsetzung der Ausstellungsidee in den Essayband. Gerd Conradt, Harun Farocki, Dorothea Hauser, Jörg Hermann, Gerd Koenen, Gerd Rosenkranz, Klaus Stern, Tobias Wunschik, Andreas Veiel danken wir für wesentliche Impulse für die Ausstellung und den Katalog.

Am 12. Januar 2004 haben die KW entschieden, die Ausstellung ohne weitere öffentliche Förderung zu realisieren. Dies war letztendlich nur durchführbar durch die wesentliche, persönliche Unterstützung einiger wichtiger internationaler Künstlerpersönlichkeiten: Künstler, die nicht in der Ausstellung sind, haben für diese Ausstellung große Arbeiten den KW gespendet: Marina Abramovič, Doug Aitken, Francis Alÿs, Monica Bonvicini, Dinos und Jake Chapman, Thomas Demand, Andreas Gursky, Carsten Höller, Paul Pfeiffer, Ugo Rondinone, Lawrence Weiner, Jane und Louise Wilson gebührt ein außerordentlicher Dank!!! Am 22. Dezember 2004 wurde eine Online-Auktion beendet, die inklusive Spenden einen Erlös von 250.000 Euro eingebracht hat: ebenfalls ein Dank an alle an dieser Auktion Beteiligten, im Besonderen an den Schirmherren der Auktion, den Bundesminister des Inneren der BRD a.D., Herrn Gerhart Baum, und alle Mit- und Ersteigerer. Ebenso danke ich Beate Barner, Katharina Sieverding, Olaf Metzel und dem Vorstand der KW, Eike Becker, Eberhardt Mayntz, Kate Merkle, Alanna Heiss, Lawton W. Fitt, Jenny Goetz, Egidio Marzona, Rosa und Gilberto Sandretto, Julia Stoschek für ihre nie in Zweifel stehende, aber nicht immer leichte Unterstützung der künstlerischen Leitung und des kuratorischen Teams durch alle Unwegsamkeiten des Projektes hindurch.

Klaus Biesenbach

Gründungsdirektor und ehemaliger künstlerischer Leiter, KW

Idee und Konzept der Ausstellung

**Aus: Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung, Band 2, hrsg. Von Klaus Biesenbach, Göttingen 2005 (Steidl Verlag), S. 11-15.**