

A photograph of a winter landscape. The scene is dominated by snow-covered evergreen trees, their branches heavily laden with white snow. In the foreground, a wooden bench is partially visible, situated on a snow-covered slope. The background shows a hazy, overcast sky, suggesting a misty or snowy day. The overall mood is quiet and serene.

Andreas Mühe Im Banne des Zorns

Andreas Mühe **Im Banne des Zorns**

26.02. – 24.05.2025

Im Banne des Zorns

Christina Leber

»Zorn und Selbstbehauptung sind als Abkömmlinge des Stolzes mächtvolle Kräfte, welche die Welt seit Homer und bis in die Moderne bewegen.«
Peter Sloterdijk

»Mit der Kamera ins Herz der Finsternis«¹ lautet die Überschrift eines Textes über den »Obersalzberg Komplex«² von Andreas Mühe*. Mit dieser Werkreihe, die zwischen 2010 und 2012 entstanden ist, beginnt unsere Ausstellung »Im Banne des Zorns«. Auch das Bild »Mooslahnerkopf«, 2010, mit dem wir die Ausstellung bewerben (Abb. Cover), entstammt dieser Serie – eine Stelle vor dem Teehaus am Berghof, an der Adolf Hitler und seine Gefolgschaft von Walter Frenz³, seinem »Hoffotografen«, immer wieder fotografiert wurden. Einige Bilder aus der Serie »Obersalzberg« waren die ersten des Künstlers, die Einzug in die Sammlung der DZ BANK gefunden haben.

In diesem Zyklus »Obersalzberg« untersucht Andreas Mühe Fotografien von Walter Frenz, indem er die Landschaft und die Figuren wie in einem Bühnenbild arrangiert und neu inszeniert. Mit einer Plattenkamera, die er für seine Aufnahmen verwendet, kann man keine Schnappschüsse machen. Alles muss fein säuberlich an seinem Platz sein, bevor

das Bild abgelichtet werden kann. Diese bedachte Art des Fotografierens gibt Andreas Mühe die Möglichkeit, die Szenerie sowie seine persönliche Position und Haltung immer wieder zu überprüfen, bevor er auf den Auslöser drückt.

Es ist die magische Fessel des Zorns, die uns Menschen bis heute nicht losgelassen zu haben scheint und die in Europa mit Homers »Ilias« – einer der ältesten europäischen Schriften – beginnt. Magisch deshalb, weil der Zorn den Menschen in »einen Zustand einströmender Kräfte« bringt, die ihn in eine »gehobene Energisierung versetzen«⁴.

»Der Zorn als Zorn ist ja zunächst einmal keine politische, sondern eine moralische Energie«⁵, so Peter Sloterdijk. Aristoteles habe den Zorn in »seiner Ethik gelobt«, fährt er fort, »weil er ein unentbehrlicher Begleiter des Gefühls für Gerechtigkeit sei«⁶.

Zornesausbrüche sind daher keine Kriege – auch wenn sie sich aus ihnen oder zu ihnen entwickeln können –, sondern

Aktionen des Widerstands gegen eine ungerechte Sache, wie es erst kürzlich am Ende des Assad-Regimes geglückt zu sein scheint. Auch der Arabische Frühling 2010 kann als ein Ausbruch gerechten Zorns gewertet werden, ebenso wie die friedlichen Proteste gegen die DDR-Regierung im Jahr 1989, die zum Fall der Mauer führten, um nur auf einige wenige Beispiele des Zorns in der jüngeren Geschichte zu verweisen.

Wie aber lässt sich der Zorn, der immer auch mit Hoffnung verbunden ist, in positive gesellschaftliche Impulse verwandeln, damit er nicht in Wut umschlägt und nur »Telefonzellen zertrümmert und Autos in Brand setzt«⁷? Solange wir unseren Zorn zusammen mit unserer Hoffnung den Parteien in Form von Wählerstimmen zur Verfügung stellen, sehen wir die Möglichkeit, dass die Investition sich lohnt, dass im Akt des Wählens eine Chance steckt, die Zukunft verspricht. In seinem Buch »Zeit und Zorn« schreibt Peter Sloterdijk auch vom »Sparkasseneffekt« und von der »Bankform« des Zorns ähnlich einer Geldanlage. Nur wenn die Energien des Zorns »in überlegene Großprojekte investiert werden und wenn sich weitsichtige, hinreichend ruhige [...] Regisseure um die Verwaltung der kollektiven Zornvermögen kümmern, kann aus den vielen und isolierten Feuerstellen ein Kraftwerk werden, das Energie für koordinierte Aktionen liefert, bis hinauf zur Ebene der Weltpolitik. Dazu sind visionäre Parolen nötig, die nicht nur zur akuten Wut der Menschen sprechen, sondern [...] nicht zuletzt auch zu ihrer Hoffnung.«⁸

»Der Zornige hat immer Recht, wenn er ihn von einer hinreichend hohen Position aus ausüben kann.«⁹ Die zornigste

Instanz in der Welt monotheistischer Religionen ist Gott selbst. Am Ende aller Tage, am Tag des Zorns, wird Gericht gehalten. So sprechen wir auch vom göttlichen oder gerechten Zorn im Gegensatz zur blinden Wut. Diese kennzeichnet etwa den Wutbürger¹⁰, die Wutbürgerin, denen attestiert wird, dass sie aus niederen Motiven Unruhe stiften, weil sie ihre Privilegien zugunsten einer Veränderung für das große Ganze nicht aufgeben möchten. In dieser Definition ist die Wut daher keine moralische Instanz, sondern entstammt egoistischen Motiven.

Vielleicht ist dies auch der Grund, warum Andreas Mühe die Aufsicht für viele seiner Motive wählt. Nicht weil er sich dadurch selbst erhöht, vielmehr gibt ihm der Blick von oben genügend Distanz zur Untersuchung seiner Themen. Zusammen mit der sorgfältigen, Bühnenhaften Inszenierung und der Zeit, die für seine analogen Aufnahmen nötig ist, gewähren auch die Masken, die er seit seiner Serie »Mischpoche« immer wieder verwendet, dem Künstler eine distanziertere Haltung, um sich von Gefühlen nicht mitreißen zu lassen. Im Unterschied zu Leni Riefenstahl¹¹ und Walter Frenz (Abb. 2), die mit Hilfe der Untersicht die Bildsprache der nationalsozialistischen Propaganda prägen und die abgelichteten Figuren erhaben wirken ließen, fotografiert Andreas Mühe seine Protagonisten nicht selten von oben herab, so dass sie verkleinert wirken. Allein der Perspektivwechsel macht Mächtige zu Zwergen (Abb. 3).

Was hat der Zorn nun mit der Kunst von Andreas Mühe zu tun? Oder gar mit ihm selbst? »Die Familie ist die Keimzelle der

* Zur Biografie des Künstlers siehe S. 46f.



Abb. 1
Andreas Mühe, Hahn I, 2019,
aus der Serie:
Mischpoche, 2016–2019

Sofern kein anderer Urheber angegeben,
sind alle folgenden Abbildungen
Kunstwerke von Andreas Mühe.

Gesellschaft«, so Annegret Hahn, Intendantin, Dramaturgin, Regisseurin – und die Mutter des Künstlers. »Und weil das immer noch so ist, verknüpfen sich biografische und historische, persönliche und gesellschaftliche, politische und ästhetische Bezüge in der Arbeit von Andreas Mühe [...] zu einer zwangsläufigen Folgerichtigkeit.«¹²

Beim Blick in unsere innerfamiliären Gefüge, etwa der letzten hundert Jahre deutscher und europäischer Geschichte, können Fragen über die Vorkommnisse jener Zeit entstehen:

Welchen politischen Überzeugungen hingen unsere Vorfahren an? Mit welchen Konsequenzen? Wie haben sich unsere Väter und Großväter, unsere Mütter und Großmütter in dieser Zeit verhalten? Gab es Verwandte und Personen im direkten Umfeld, die verfolgt wurden, das Land verlassen mussten oder den unterschiedlichen Regimen zum Opfer gefallen sind? Wer aus der Familie hat im Ersten oder Zweiten Weltkrieg gekämpft, wer wurde verletzt oder ist gefallen? Und welche Konsequenzen hatte das für die Angehörigen? Wie hat man sich eingerichtet nach den Kriegen und welche Folgen waren in den Familien spürbar? Hatten unsere Ahnen genug zu essen vor, während und nach den Kriegen? Welche Geschichten wurden erzählt? Und welche davon sind wahr oder verschleiern Fakten, die nicht erzählt werden sollten oder konnten? Wo und wann sind die Kinder geboren und mit wem sind sie aufgewachsen? Wie war es im Kalten Krieg? Hat er uns Angst gemacht? Haben wir geglaubt, was erzählt wurde? Und wie war das Leben in der DDR und in der BRD? Konnten wir alle

unsere Fragen stellen und wurde uns geantwortet? Gab es Themen, die tabu waren? Wie wurde in den Familien mit dem Zusammenschluss Deutschlands umgegangen? Und was hatte dies für Folgen für den Einzelnen, für Deutschland und für Europa? All dies sind mögliche Fragen, die Verflochtenheit aufzeigen und die nicht immer leicht zu beantworten sind.

»Jetzt stellt sich heraus, dass die Friedlichkeit, die wir innerhalb dieses großen Befriedigungssystems der westlichen Wohlstandskultur geschaffen haben, in unserem eigenen Bereich auch brüchig wird. So dass bei uns neue Bewegungen, die von politischer Unzufriedenheit gesteuert sind, haben aufbrechen können.«¹³ Unmut und Wut sind wieder spürbar und die Gerechtigkeit ist in Gefahr.

Die Verhältnisse von heute beruhen auf den Ereignissen von gestern und vorgestern. Um damit im Jetzt produktiv umgehen zu können, haben wir die Aufgabe, sie uns gelegentlich in Erinnerung zu rufen: Dann können wir neue Aspekte darin entdecken, die erst mit einer Distanz zu den Begebenheiten sichtbar werden. Was uns Andreas Mühe in seinen konstruierten Szenarien anbietet, ist, einen anderen Blick auf unterschiedliche historische Geschehnisse zu werfen, unsere Wahrnehmung immer wieder neu zu hinterfragen, ja, zu korrigieren – und uns vielleicht auch mit den Ereignissen und ihren Folgen zu versöhnen.

»Andreas Mühe wurde international bekannt durch seine Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit und Identität. Seinen Fotografien, die er ausschließlich analog herstellt, ist oftmals eine Ambivalenz, fast düstere Andeutung,

inhärent, die auf die nicht mehr sichtbaren aber noch immer spürbaren Folgen der deutschen Geschichtsschreibung verweisen.«¹⁴

Aspekte der DDR- und der BRD-Geschichte finden gleichermaßen Einzug in seine Bildsprache. So »porträtiert« er förmlich in seiner Serie »Wandlitz«, 2011 zwanzig Häuser der Mitglieder des SED-Politbüros in der Waldsiedlung bei Wandlitz (Abb. 7). Diese wurde von 1958 bis 1960 erbaut und war bis 1989 Sperrge-

biet. In den Fotografien sind die Häuser von Dunkelheit umgeben – sie wirken wie von Flutlicht angestrahlt und wie Kulissen eines düsteren Theaterstücks. Die Frage steht im Raum, was hinter den Fassaden passiert sein mag, die eher kleinbürgerlich als repräsentativ wirken.

»Wandlitz« stellt Andreas Mühe zwanzig Fotografien des Bonner »Kanzlerbungalow«, 2021 gegenüber, der zuletzt von Helmut Kohl während seiner Amtszeit bewohnt wurde. In dem verlassen wirken-

Abb. 2
Leni Riefenstahl hinter Kameramann Walter Frenz auf einem Kamera-Wagen, August 1936



den, gedrunghenen Haus hält sich eine Frau auf, die ihrer Körperhaltung, Frisur und Kleidung nach Angela Merkel sein könnte (Abb. 6, 14). Das »Mädchen« des Kanzlers läuft einsam durch die Innenräume und durch den Garten des Wohnhauses in Richtung Rhein.

Helmut Kohl und Angela Merkel haben zusammengenommen eine Regierungszeit von 32 Jahren geprägt, die Stabilität versprach. Aufkommende Stimmen des Zorns wurden überhört, »so dass bei uns neue

Bewegungen, die von politischer Unzufriedenheit gesteuert sind, haben aufbrechen können«¹⁵, wie Peter Sloterdijk es formulierte.

In der Serie »Mischpoche«, die zwischen 2016 und 2019 entstanden ist, nimmt Andreas Mühe auf der Grundlage seiner politischen und persönlichen Fragestellungen seine eigene Familie ins Visier. »In einem intensiven und komplexen Produktionsverfahren hat der Künstler die verstorbenen Mitglieder seiner Familie

von Fotovorlagen ausgehend als täuschend lebensechte Figuren nachbauen lassen.«¹⁶ (Abb. 11-13) Auf den Bühnen, auf denen er die Lebenden und die Wachsfiguren positioniert, bleibt nichts dem Zufall überlassen. Er inszeniert die Familien väterlicherseits und mütterlicherseits getrennt voneinander zur Weihnachtszeit (Abb. 1, 4, 10). So schafft er Bezüge zwischen seiner »Mischpoche«, die uns einerseits Einblicke verschaffen, andererseits uns als Beobachterinnen

und Zuschauer auch draußen halten, weil wir die Familienmitglieder nicht kennen. »So wie jede Familie mit ihren eigenen Geschichten zum Spiegel von Geschichte werden kann, kann auch diese äußerst subjektive Betrachtung der einzig mögliche Weg sein, sich mit seiner Familie zu konfrontieren.«¹⁷

In »A.M. Bunker«, 2023 kombiniert Andreas Mühe verkleinerte, aus Plüsch nachgebildete Bunker des Atlantikwalls, die auf dem Boden herumliegen, mit



Abb. 3
Andreas Mühe,
Unbekannt 43 I /
Unbekannt 43 II,
2012, aus der Serie:
Obersalzberg,
2010–2012

Glasfaserbunkern, die es in dieser Art auf Spielplätzen der DDR gegeben hat. Sie werden mit Tapeten, auf denen Zinnsoldaten abgebildet sind, an der Wand hinterlegt. Die Miniaturfiguren, die zum Spielen einladen, machen die perfide Verharmlosung deutlich, mit der der Krieg Einzug in die Kinderzimmer hält.

Als Schlusspunkt dieser Ausstellung stehen die Totenmasken aus der Serie »RAFNSU«, 2023, die Andreas Mühe im selben Jahr unter dem Titel »Brüder und Schwestern« in der Galerie Anita Beckers in Frankfurt am Main zum ersten Mal zeigte. Je drei Mitglieder der Roten Armee Fraktion sowie des Nationalsozialistischen Untergrunds setzt er auf diese Weise in Beziehung zueinander. So wie die RAF sich aus der Radikalisierung der Studentenbewegung entwickelte und sich gegen das Establishment der BRD wandte, richteten die rechten Terroristen des NSU sich gegen eine offene Gesellschaft und töteten in ihrer blinden Wut deutsche Mitbürgerinnen und Mitbürger mit Migrationshintergrund.

Er sei Fotograf, sagt Andreas Mühe über sich selbst. Dabei ist er noch so viel mehr. Er ist Analyst seiner Zeit sowie der deutschen Geschichte, er ist Archäologe, Beobachter, Bühnenbildner, Produzent, Geschichtenerzähler, Dramaturg, Chronist, Regisseur und er ist Sohn, Vater, Ehemann und Bruder, um nur einige seiner Rollen zu nennen. Durch seine Suche nach präzisen Bildern befragt der Künstler auch immer wieder sich selbst, seine Vorstellungen und Überzeugungen. Auf diese Weise macht er sich angreifbar und verletzlich.

Gleichzeitig fordert er uns zur Selbstreflexion und zum Dialog auf.

»Mit Hilfe fotografischer Bilder und installativer Kunstwerke sucht Andreas Mühe nach spürbaren Folgen der deutschen Geschichte. Er befragt die Vergangenheit als einen Zeitraum, der Narben und Traumata hinterlassen hat, die noch immer nicht zur Genüge aufgearbeitet sind. Dabei lässt das Erstarken antidemokratischer und radikaler Tendenzen in unserer gegenwärtigen politischen Landschaft die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit unserer Geschichte wichtiger werden denn je«¹⁸, ist auf der Webseite des Künstlers zu dieser Ausstellung zu lesen.

So lassen sich die Kunstwerke von Andreas Mühe als eine Aufforderung verstehen, sich der blinden Wut entgegenzustellen und in den Dialog zu treten. In einen Dialog über unsere Wunden. Den Vorkommnissen, die waren und sind, können wir nicht entgehen. Sie sind in uns eingeschrieben. Wenn wir uns entscheiden, uns damit auseinanderzusetzen, können wir verstehen lernen. Was wir verschweigen, erhält eine dunkle Eigen-dynamik, die sich in blinder Wut Bahn brechen kann. Suchen wir jedoch die persönliche Begegnung, treten wir in Kontakt, erschließen wir die Möglichkeit, dass sich die Wut in einen Zorn wendet, mit dem wir uns für Gerechtigkeit einsetzen können.

Daher ist es uns einmal mehr ein zentrales Anliegen, mit unseren Besucherinnen und Beobachtern in ein intensives Zwiegespräch zu treten, um nicht nur die Themen, die Andreas Mühe beschäftigt,

sondern auch die Fragen unserer Gäste ernst zu nehmen und zu behandeln. Unsere Demokratie ist ein fragiles Gut, das sich zu schützen lohnt.

Wir freuen uns sehr, dass Anita Beckers und Nina Mößle mit der Ausstellung »Golden American«, die vom 29.03. bis 10.05.2025 in der Galerie Anita Beckers gezeigt werden wird, unsere Präsentation mit den jüngsten Werken von Andreas Mühe begleiten.

Allen Beteiligten an diesem Projekt sowie dem ganzen Team sei für die immerwährende produktive Zusammenarbeit gedankt. Danken möchten wir auch der Historikerin Gabriele Metzler, der Friedensforscherin Hanna Pfeifer sowie der Kunstkritikerin Katharina Cichosch, die als Autorinnen diese Publikation entscheidend bereichert haben. Katrin Thomschke gilt unser Dank für die wunderbare Konzeption und Umsetzung dieser so gelungenen Publikation sowie für die Organisation der Ausstellung zusammen mit Doreen Reichenbach vom Studio Andreas Mühe. Der DZ BANK AG danken wir einmal mehr für ihre großzügige Unterstützung.

Unser aller und besonderer Dank gebührt dem Künstler Andreas Mühe. Ohne seinen Mut, sich dieser Themen anzunehmen und sie uns allen zur Verfügung zu stellen, ohne seine Leidenschaft und Hingabe für die Kunst würde eine wichtige Stimme der Zeitgenossenschaft fehlen.

Wir freuen uns auf intensive Gespräche mit all unseren Besucherinnen und Beobachtern. Sprechen Sie uns an!

1 <https://andreamuehe.com/publications/obersalzberg> (letzter Zugriff: 02.01.2025).

2 »Zweites Machtzentrum des Deutschen Reichs«, wo »politische Gespräche und Verhandlungen geführt sowie Entscheidungen getroffen« wurden, heißt es auf der Hinweistafel zum Berghof im Berchtesgadener Land.

3 Walter Frentz (* 1907 Heilbronn, Deutsches Reich – † 2004 Überlingen, Deutschland) war ein deutscher Kameramann, Filmemacher und Fotograf. Wie Leni Riefenstahl (siehe Anm. 11) war er maßgeblich an der Bildsprache der nationalsozialistischen Propaganda beteiligt. Er arbeitete als Kameramann für Leni Riefenstahl und war von 1939 bis 1945 Kriegsbericht-erstatte für die Deutsche Wochenschau. Er fotografierte in derselben Zeit auch privat Personen und das Leben in den Führerhauptquartieren in Berlin und am Obersalzberg. Er trat 1941 der SS bei und distanzierte sich wie Leni Riefenstahl nie von Adolf Hitler.

4 »Im Banne des Zorns. Theorie des Fundamentalismus«. Ein Gespräch zwischen Peter Sloterdijk und Alexander Kluge über Peter Sloterdijks Buch »Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch« (Frankfurt am Main 2006). In: <https://www.dctp.tv/filme/im-banne-des-zorns-news-stories-28-01-2007> (letzter Zugriff: 27.12.2024).

5 »Sternstunde Philosophie: Peter Sloterdijk – Über Zorn und die »Ethik der Gabe«, Gesprächsleitung: Katja Gentinetta, Schweizer Rundfunk, 20.03.2011. In: <https://www.youtube.com/watch?v=KTqHj29pYm8> (letzter Zugriff: 27.12.2024).

6 Ebd.

7 Peter Sloterdijk: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt am Main 2006, S. 100f.

8 Ebd., S. 102.

9 »Sternstunde Philosophie: Peter Sloterdijk – Über Zorn und die »Ethik der Gabe«.

10 Dirk Kurbjuweit: »Der Wutbürger«. In: <https://www.spiegel.de/politik/der-wutbuenger-a-794628ba-0002-0001-0000-000074184564?context=issue> (letzter Zugriff: 04.01.2025).

11 Helene Bertha Amalie »Leni« Riefenstahl (* 1902 Berlin, Deutsches Reich – † 2003 Pöcking, Deutschland) war eine deutsche Fotografin, Filmregisseurin und -produzentin, Drehbuchautorin, Cutterin sowie Schauspielerin und Tänzerin, die ihre Werke in den Dienst nationalsozialistischer Propaganda gestellt hat.

12 Annegret Hahn: »Lebende Bilder«. In: Andreas Mühe, »Mischpoche«, Berlin 2019, S. 31–32, hier S. 31.

13 »Sternstunde Philosophie: Peter Sloterdijk – Über Zorn und die »Ethik der Gabe«.

14 <https://www.smb.museum/ausstellungen/detail/andreamuehe> (letzter Zugriff: 01.01.2025).

15 »Sternstunde Philosophie: Peter Sloterdijk – Über Zorn und die »Ethik der Gabe«.

16 Kristina Schrei: »So ist es nie gewesen« – Andreas Mühes Mischpoche als Konstrukt«. In: Andreas Mühe, »Mischpoche«, Berlin 2019, S. 16–17, hier S. 16.

17 Hahn, »Lebende Bilder«, S. 31.

18 <https://andreamuehe.com/exhibitions/im-banne-des-zorns-dz-bank-kunststiftung> (letzter Zugriff: 27.12.2024).



Abb. 4
Installationsansicht Mischpoche, 2016–2019

Heimsuchung in Hochglanz

Katharina J. Cichosch

Das ›uncanny valley‹ ist ein gefühlter Abgrund, der sich auftut, wenn das menschlich Vertraute urplötzlich fremd erscheint. Man kennt das erstmals von Masahiro Mori beschriebene »Phänomen des unheimlichen Tals«, der »Akzeptanzlücke« aus der Robotik und inzwischen aus mancher Kunstausstellung, die humanoide Roboter oder digital generierte Bilder einsetzt: Je mehr ein menschenähnliches Bild dem Menschen gleicht, umso vertrauter ist es; je vertrauter, umso tiefgreifender kann das einsetzende Fremdheitsgefühl sein.

In Andreas Mühes Bildern bekommt man es mit fraglos echten Menschen zu tun, aber im selben Augenblick auch mit solchen, die bloß so aussehen – menschenähnlich bis zur Perfektion, wie etwa in dem auf den vorangehenden Seiten abgedruckten Familienporträt. Und auch in den Fotografien, für die der Künstler reale Orte, Architekturen und Dinge aufsucht, erscheint etwas oft nicht ganz richtig, manchmal geradezu inszeniert, wie eine Attrappe – während umgekehrt die tatsächlich fiktiven Bildelemente dem ersten Blick als ›echt‹ durchrutschen können. Nicht immer lässt sich der Wahr-

nehmungsabgrund genau benennen. Und selbst wenn man ihn kennt, bringt auch das keine Erlösung. Die Verunsicherung reicht tief. Was nicht zuletzt mit der Art und Weise zu tun hat, mit der Andreas Mühe die großen Themen immer wieder ins Häusliche, Familiäre, in die private Sphäre setzt oder sie ebenda aufsucht.

Zwei biografische Umstände scheinen mir besonders relevant für seine Arbeit zu sein: das Aufwachsen in zwei unterschiedlichen politischen Systemen, gleichwohl beide Nachfolger desselben Staates, und eine große Nähe zum Theater. Andreas Mühe ist 1979 in Karl-Marx-Stadt geboren, einer Stadt, die heute wieder Chemnitz heißt; seit 1990 lebt er folglich in der Bundesrepublik Deutschland. Und dann sind beide Eltern Theatermenschen. Das Theaterleben prägt Andreas Mühes gesamte Bildsprache: den Hang zur Bühnenbildhaften Inszenierung, die Ausstattung seiner Protagonistinnen und Protagonisten, die dramatische Lichtsetzung.

Von diesem doppelten Ausgangspunkt aus sucht Andreas Mühe Manifestationen auf, an denen sich die gemeinsamen, dann geteilten und schließlich wiedervereinigten Jahrzehnte deutsch-deutscher

und somit seiner eigenen Geschichte festmachen lassen. Oft sind es Orte und Objekte von starker Aufladung: der Kanzlerbungalow, der Kreidefelsen auf Rügen, die Waldsiedlung Wandlitz, der Obersalzberg. Kinderspielzeug aus der NS-Zeit, Kinderspielplätze der DDR. Aber auch die Menschen oder gar Tiere, die damit in Zusammenhang stehen. Die eigene Familie spart der Künstler dabei nicht aus.

Sind Andreas Mühes Fotografien nun eine Offenlegung? Geheimnisse offenbaren sie nicht. Oder wenn, dann allenfalls Dinge, die im Englischen unter die Redewendung ›hidden in plain sight‹ fallen würden – versteckt bei bester Tagessicht. Schon deshalb ist Unbehagen keine ungewöhnliche Reaktion beim Gang durch eine Andreas Mühe-Ausstellung: Hier wird ganz offenbar etwas erfasst, ohne selbst ad hoc benannt werden zu können. Das Pathos ist in diesen Fotografien oft nicht weit. Ein künstlerisches Mittel natürlich, kein Zufall (›Pathos als Distanz« war 2017 eine Ausstellung in den Deichtorhallen Hamburg überschrieben).

Andreas Mühe dekliniert seine Oberflächen durch. Er geht von sich selbst aus, den eigenen Faszinationen, der erweiterten Familie, dem Mikro- und Makrokosmos der eigenen Bildvorstellungen, die er mit der dreidimensionalen Welt abgleicht. Die Motive sind präzise gesetzt, bisweilen geradezu gebaut. Für einige Serien hat der Künstler mit Spezialwerkstätten zusammengearbeitet, um seine Bildvorstellungen umzusetzen. Sich selbst sieht er dabei stets als Fotografen, wobei sich seine fotografische Praxis von außen nähert, dabei aber nur manchmal ins Innere führt.

Bei alledem sind diese Bilder nicht zuletzt oft ein großer Spaß. Andreas Mühes Fotografie kann lustig sein, ohne das Kuriosum als Zweck anzu-steuern. Humor, Konfrontation, Unbehagen, das eben schon angedeutete Pathos, Kühle – all das findet sich je nach Serie in unterschiedlichen Ausprägungen wieder. Die besondere Qualität dieser Fotografien scheint darin zu liegen, dass sie wie ein permanentes Gerade-jetzt wirken und dabei den Eindruck vermitteln, sich an einem spezifischen Kipppunkt zu befinden. Doch vielleicht hat das auch etwas mit einer Sehnsucht nach Apokalypse zu tun, in der sich das Publikum in seinen Bildern wiedererkennt. Denn ganz grundsätzlich gilt ja: Demokratie ist kein Naturzustand und ein einigermaßen ziviles Miteinander die absolute, fantastische Ausnahme der Geschichte.

Die fast physisch greifbare atmosphärische Spannung entlädt sich nicht, sie scheint sich eher noch zu verdichten. Andreas Mühes Fotografien praktizieren eine Art Heimsuchung in Hochglanz. Formal gegossene, motivisch aber vor sich hin spukende Phantombilder, die das Raum-Zeit-Kontinuum immer wieder zu sprengen drohen. Unverhofft materialisiert sich die Vergangenheit in der Gegenwart; oder haben wir es mit einer Sicht aus der Zukunft auf eine Gegenwart zu tun, die noch alles werden könnte, die nichts automatisch werden muss? Da wäre man wieder beim Theater, in dem sich viele(s) anders fügen, neue Gestalt annehmen, sich verwandeln kann. Vielleicht also doch eine Offenlegung. Aber noch lange keine Katharsis.



Abb. 5 Katze 1–24, 2024, aus der Serie: Beates Katzen

Ein wenig eingeübter Blick

Die Ausstellung beginnt mit einer Konfrontation. Es sind Bilder aus der Reihe »RAFNSU«, 2023–fortlaufend, für die der Künstler die Totenmasken von Gudrun Ensslin, Jan-Carl Raspe und Andreas Baader fotografiert und um die von Beate Zschäpe, Uwe Böhnhardt und Uwe Mundlos ergänzt hat (Abb. 15). Die erstgenannten gibt es tatsächlich, sie wurden 1977 von Gudrun Ensslins Vater angefertigt. Die letztgenannten sind fiktiv, insofern sie nie von den Gesichtern abgenommen wurden, und sie sind zugleich real, insofern sie im Raum existieren. Andreas Mühe hat sie selbst nach Fotografien der drei Terroristen, von denen zwei verstorben sind und eine derzeit eine Gefängnisstrafe verbüßt, in einer Londoner Werkstatt anfertigen lassen. Ungewohnt nah und überlebensgroß rücken sie hier an das Publikum heran.

Die Arbeit suggeriert nun schon im Titel eine Gleichsetzung, die manchen, je nach politischer Sozialisation, verärgern dürfte. Niemand würde wohl den offensichtlichen Kontrast zwischen beiden Terrorgruppen bestreiten. Die einen trugen die Anknüpfung an den Nationalsozialismus stolz im Namen, die anderen stellten sich nach eigenem Bekunden gegen ihre nationalsozialistische Elterngeneration. Die einen mordeten auch deshalb jahrelang im Geheimen, weil sie sich relativ sicher fühlten, dass ihre vor allem türkeistämmigen Opfer offenbar nicht als relevanter und damit betrauernswerter Teil der Mehrheitsgesellschaft gelten würden. Die anderen suchten gezielt öffentlichkeitswirksame Orte und Opfer, Politiker oder Funktionäre.

Doch gibt es auch Gemeinsamkeiten und Kontinuitäten, nicht nur in der Wahl ihrer Mittel. Und während die Rote Armee Fraktion gegen die Elterngeneration der Nazis mordend aufbegehrte, hatten ihre Mitglieder doch wenig Scheu, deren anti-

jüdisches Ressentiment, immerhin ein Kern der nationalsozialistischen Ideologie, fortzuführen. Gemeinsam mit Mitgliedern der Popular Front for the Liberation of Palestine (PFLP) selektierten RAF-Terroristen bei ihren Flugzeugentführungen so jüdische von nicht-jüdischen Geiseln, allein letztere durften gehen. Die Kritik eines KZ-Überlebenden soll ein deutscher Entführer mit dem Spruch erwidert haben, er sei »kein Nazi, sondern Idealist«.¹

Man könnte sich nun, mit »RAFNSU«, beide Terrororganisationen als jeweils ost- bzw. westdeutsche Fortführung des einstigen Staates vorstellen, der Terror nach innen und außen verbreitete, wie es der Politologe und Jurist Franz Neumann in »Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1945« analysierte.² In welche Form ideologisches Ressentiment, Hass oder Wahn fließen, wenn sein ursprünglicher politischer Körper nicht mehr existiert, ist keine rhetorische Frage. Die Deutsche Demo-

kratische Republik wurde über Nacht bekanntlich zum Bollwerk gegen den Faschismus und die Bundesrepublik Deutschland zum Aufarbeitungsweltmeister.

Andreas Mühe konzentriert sich auf das für ihn Sichtbare. Nicht mit den Opfern der deutsch-deutschen Terroristen beschäftigt er sich, sondern mit den Tätern. Auch das überrascht immer wieder, wenn man sich auf seine Fotografien einlässt: Wie wenig eingeübt dieser Blick doch ist, obwohl man ja meinen könnte, es sei gerade andersherum. Tatsächlich gibt es unzählige Filme, Berichte, Pressefotografien, die selbstverständlich die Tätersicht einnehmen – und nicht, wie hier, unseren Blick auf die Täter zur Disposition stellen.

Wenn das Unerwünschte so flauschig Gestalt annimmt, dass es sich schlicht nicht mehr ignorieren lässt, auch dann ist man wieder beziehungsweise immer noch bei Andreas Mühe: »Beates Katzen«, 2024 heißt eine neue Arbeit, die den

Abb. 6 (diese und nächste Seite)
Am Bungalow / Am Klavier, 2021,
aus der Serie: Kanzlerbungalow





»RAFNSU«-Komplex ergänzt (Abb. 15). Es sind Hauskatzen, von denen eine ursprünglich Beate Zschäpe gehört hat, und die Andreas Mühe recherchiert, schließlich in einem Tierheim gefunden und fotografiert hat, während die anderen Katzen sinnbildlich für seine Suche nach Zschäpes Katzen stehen. Bunt gefleckte oder schwarze Tiere, einige erschrocken vom Blitzlicht, vor improvisiertem Studiovorhang (Abb. 5, 16). Es ist die in dieser Ausstellung sicher popkulturell frechste Arbeit, man könnte sich gut eine Punkband mit diesem Namen vorstellen oder mindestens ein Plattencover. Ist die Katzenbesitzerin mit dieser Serie nun endgültig eine von uns? Tierliebe und Menschenverachtung schließen einander bekanntlich nicht aus. Welche Regression sich im affektiv Niedlichen verbergen kann, lässt sich bei einem Blick auf das Internetportal X nachvollziehen, wo extreme Gewaltfantasien widerspruchsfrei zwischen KI-geniertem Heile Welt- und Tier-Kitsch stecken. Und dann vermittelt

»Beates Katzen« nicht zuletzt eine ansteckende, diebische Freude am Voyeurismus, dem Einblick ins vermeintlich Privateste oder vielleicht auch Gewöhnlichste, das man von einer Rechtsterroristin erfahren kann.

Die Kanzlerin beim Klavierspielen

Der Kanzlerbungalow war die verspätete, Architektur gewordene Stunde null der westdeutschen Bundesrepublik. Gestalterisch offensiv an eine Moderne anknüpfend, die in Deutschland nicht mehr erwünscht gewesen war und dann in Amerika fortgeführt wurde, nicht zuletzt von etlichen deutschen und österreichischen Exilanten; große Fensterflächen, entstaubt vom Pathos vorheriger Repräsentationsbauten, sollte das Wohnhaus des Bundeskanzlers offenbar auch architektonisch ein weltoffenes und modernes Land repräsentieren.

Als Angela Merkel Bundeskanzlerin wurde, war der Regierungssitz längst nach

Berlin umgezogen. Weder hat sie also je hier gewohnt noch ist die Frau, die wir im »Kanzlerbungalow« stets aus der Rückansicht beim Klavierspielen, auf dem Bett liegend oder beim Besteigen eines Holzpferds sehen können, tatsächlich Angela Merkel (Abb. 6, 14). Es ist vielmehr die Mutter des Künstlers, die für uns eine Version der Bundeskanzlerin aufführt. Eine doppelte Täuschung und trotzdem eine, die den unbändigen Wunsch wachruft, sich von ihr täuschen zu lassen.

Andreas Mühe geht es nicht darum, sich über sein Publikum zu erheben. Auf mehreren Reisen hat er die Bundeskanzlerin begleitet, ihre Körperhaltung und Gestik studiert und sie selbst mehrfach porträtiert. Angela Merkel verbindet ihn mit Millionen anderen Bundesbürgerinnen und -bürgern, zugezogenen wie hier geborenen. Alle unterhalten eine Form der parasozialen Beziehung zu ihr, die Affekte von stürmischer Begeisterung bis hin zu rasender Wut umfassen kann. Vielen galt sie, ungeachtet aller Inhalte, als

Inbegriff von Beständigkeit. Eine jüngere Generation kannte lange Zeit kein anderes deutsches Staatsoberhaupt.

Den ikonografischen Behausungen der Volksvertreter widmet sich Andreas Mühe auch in der Serie »Wandlitz«, 2011, diesmal im geografischen Osten (Abb. 7). Gut geschützt hinter Mauern befand sich die in der DDR sagemunwobene Waldsiedlung für das SED-Spitzenpersonal, das schmiedeeiserne Tor ließ keine Außenstehenden herein. Der Spitzname »Bonzenhausen« zeigt, welche Vorstellungen sich Bürgerinnen und Bürger von den Wohnverhältnissen der Honeckers oder eines Egon Krenz so machten.

Inzwischen ein besuchbares Kuriosum, wie vieles nach der Wiedervereinigung rasch in eine Art Ostalgie überführt. Andreas Mühes Fotografien dagegen zeichnen sich durch kühle Abwesenheit aus. Abwesend sind Tagestouristen, Anekdoten, Sentiments, jedes natürliche Licht. Wie ein nächtlicher Architektur-Paparazzo oder vielleicht auch Geisterjäger nähert er



Abb. 7
Wandlitz, 2011, aus der Serie: Wandlitz

sich den einstigen Wohnbauten in Wandlitz. Mit einigem Sicherheitsabstand fängt er Häuser, Bäume und die karge Vegetation ein. Kein Glanz geht von den Fassaden aus, die im fahlen Schein kaum pompöser als ein durchschnittliches Einfamilienhaus wirken. Für die tatsächlichen Verhältnisse ist diese vorgebliche Bescheidenheit allerdings nicht aussagekräftig, erst im Vergleich mit der Bevölkerung ihrer Zeit werden Macht und ökonomischer Status ihrer Besitzer verständlich. Zweifel kommen auf: Wie unzuverlässig doch das Exterieur sein kann!

Geister der Gegenwart

2024 zeigte das Kunsthaus Dahlem Andreas Mühes plastische Installation »A.M. Bunker«, 2023. Unzählige grau schattierte Plüschbunker bedeckten den Boden der Ausstellungshalle (Abb. 8). Die klein geschrumpften Festungsanlagen sind eine Referenz auf den Atlantikwall, den der Künstler mehrmals bereist hat: Eine monumentale Infrastruktur, beauftragt von der NS-Führung, deren Überreste sich bis heute über 2.685 Kilometer Länge entlang der Küsten des Atlantiks, des Ärmelkanals und der Nordsee ziehen. Nicht etwa Defensive eines angegriffenen Landes, sondern monumentaler Schutzwall einer Nation, die zuvor neben einem großen Teil der eigenen Bevölkerung auch die anderer Länder dezimiert hatte und sich bei beiden Vorhaben von den Westalliierten nicht stören lassen wollte. Zwischen den Plüschbunkern platziert Andreas Mühe Spielplatzarchitekturen seiner Kindheit, die offenbar ebenso von Schutzräumen inspiriert sind.

Für die Ausstellungshalle der Kunststiftung musste räumlich eine andere Lösung gefunden werden. Statt weitläufig-lichtdurchflutetem Raum nun klaustrophobische Enge, die Andreas Mühe außerdem um eine zusätzliche Arbeit früheren Datums ergänzt: eine von mehreren Wandtapeten, auf der Zinnfiguren zu sehen sind; Kinderspielzeug aus dem Nationalsozialismus, dazwischen dicht verstreut die Plüschbunker. Die Assoziation zum Bällebad liegt diesem spielerisch anmutenden Setting nicht fern. Auf den Wandtapeten abgebildet finden sich beispielsweise ein militärischer Trommlerjunge oder eine Figur, die die Hand zum Hitlergruß erhebt (Abb. 9).

Während die Bunker also ganz klein und soft werden, wird das NS-Kinderspielzeug groß und repräsentativ. Andreas Mühes Wandtapeten machen aus dem absolut Normalen ein Exotikum, etwas Aufsehererregendes, und sind als Einrichtungsobjekt doch ihrerseits Teil der häuslichen Sphäre. Denn natürlich muss dieses Spielzeug für seine jungen Besitzer und ihre Eltern beides gewesen sein: ungeheuer anziehend als einzelnes Objekt der Begierde und geradezu gewöhnlich als gut verfügbares Massenprodukt.

Der Wechsel zwischen Mikro- und Makrokosmos, privater und politischer Sphäre zeichnet Andreas Mühes Arbeit grundsätzlich aus. Geister aus Vergangenheit und Gegenwart holte er noch in einer ganz anderen Dimension wörtlich auf die Bühne: Für die Serie »Mischpoche«, 2016–2019 – ein aus dem Jiddischen stammender Begriff, der wie so viele in den deutschen Wortschatz eingesickert ist – entstanden mehrere großformatige

Porträts seiner eigenen Familie (Abb. 1, 4, 10). Die Referenz an die repräsentative Porträtmalerei höherer Stände ist offenkundig. Andreas Mühe nutzt sie für eine Bildserie der hochartifizial inszenierten zwischenmenschlichen Beziehungen, die ihrerseits das komplexe Geflecht seiner eigenen, berufsbedingt teils in der Öffentlichkeit stehenden Familie reflektieren. Zahlreiche entferntere Verwandte sind dabei, aber auch Schlüsselfiguren wie seine Mutter, die Theaterregisseurin Annegret Hahn, oder sein Vater, der

Schauspieler Ulrich Mühe. Doch Ulrich Mühe ist bereits 2007 verstorben, Jahre vor dieser Arbeit, ebenso wie die Groß- und gar Urgroßeltern. Andreas Mühes Sippschaft ist also eine der lebenden und toten Familienmitglieder, teils aus tatsächlichen Personen bestehend, teils aus lebensechten Wachsfiguren, die jene nur aufführen (Abb. 10). Und noch etwas stimmt nicht in dieser großen Inszenierung: Alle Familienmitglieder sind ungefähr im selben Alter, der sogenannten Mitte des Lebens, in der sich auch der

Abb. 8
Kuschelbunker / Spielplatzbunker, 2023, aus der Serie: A.M. Bunker



Künstler zum Zeitpunkt seiner Arbeit befindet. Eine Gleichzeitigkeit und damit erneuert eine Sprengung des Raum-Zeit-Kontinuums, die Fragen aufwirft: Was hätte ich wohl zu ihrer Ära und Zeit gemacht? Und was wiederum würden sie in meiner tun? Aufwändig hat er alle verstorbenen Familienmitglieder nach Fotoaufnahmen erfasst und auf dieser Grundlage Wachsfiguren anfertigen lassen. Die Serie »Mischpoke« umfasst auch Werkstattaufnahmen, die Einblick in den Herstellungsprozess geben (Abb. 4, 11–13). Der Künstler präsentiert sie in einer geschichteten Hängekonstruktion, in der einzelne Bilder verdeckt oder überlagert sind. Die Auflösung bleibt im doppelten Sinne aus beziehungsweise wird dem Publikum selbst überlassen.

Ob Orte und Räume schon aus sich heraus mythische Ausstrahlung besitzen oder ob es die Geschichten und Bilder sind, die man sich von ihnen macht, kann man sich mit der Serie »Obersalzberg«, 2010–2012 fragen. Es sind Bilder, die dem Kanon und Kollektivgedächtnis offenbar eingeschrieben sind. Halbherzig verdrängt, kaum heimlich immer noch geliebt. Und das als keineswegs allein deutsch-deutsche Angelegenheit: Nazi-Schick wie auch heimattümelnde Romantika sind in unterschiedlichste Kulturkreise vorgedrungen – und sei es als vermeintliche Negativfolie. Auch für die kritische Aufarbeitung benötigt man Bilder. Nach Westdeutschland kehrten jene Ansichten, die zuvor vielleicht in Schubladen verstaut und aus den Familienalben gerissen worden waren, vor allem via Hollywood zurück.

So einfach ist es, sich von dieser historisch aufgeladenen Landschaft hin- oder niederreißen zu lassen, dass umso bemerk-



Abb. 9
Andreas Mühe
im Hintergrund: Wallpaper Installation
(Soldat mit Pauke), 2012,
aus der Serie: Obersalzberg,
2010–2012 (Detail)
Foto: Thomas Krüger

Abb. 10
Mühe I, 2019, aus der Serie:
Mischpoche, 2016–2019



kenswerter scheint, was Andreas Mühes Fotografien erst einmal alles nicht sind: Es sind keine Schockbilder und keine Rehabilitierungs-Panoramen; keine heroischen Geschichten, in denen das eigentlich Gute (oder das gute Eigentliche) endlich über das Böse gesiegt hätte; keine gezielten Tabubrüche und keine ausschließlich ironischen Überhöhungen. Aber was sind sie dann?

Der Schlüssel scheint gerade in dieser offenen Frage zu liegen. Was wäre heute überhaupt fotografisch anzufangen mit jenen Landschaften, die Bilderreihen fürs NS-Regime und seine Anhänger produzierten, und den Menschen darin, die ihrerseits Protagonisten oder Statisten der Erzählung geworden sind. Andreas Mühe ist mit »Obersalzberg« an die Primärquelle seiner Bilder gegangen. Einmal ins titel-

gebende Gebirge selbst, und dann an die Abbildungen, die Adolf Hitlers Kameramann Walter Frentz von jener Umgebung und ihren Bewohnern angefertigt hat. Als »Auge des Dritten Reichs« wird Frentz heute bezeichnet, seine Bildaufnahmen machten knapp ein Drittel allen Bildpropagandamaterials aus. Auseinandersetzung mit den Mitteln der ihrerseits bildproduzierenden Fotografie: Mit Anfang 30 reiste Andreas Mühe erstmals ins Berchtesgadener Land und somit in das nach Berlin zweitwichtigste Machtzentrum der Nationalsozialisten. Hier fotografierte er junge Männer in Uniform, später auch nackt, vor malerischer Naturkulisse und im Studio, junge Frauen in traditioneller Tracht und nicht zuletzt den Obersalzberg selbst (Abb. Cover, 3).

Andreas Mühe operiert mit dem sehnsüchtig-affirmativen Blick auf diese Landschaft und die ihr einstmals zugehörigen Menschen, ohne ihn zu wiederholen oder explizit zu dekonstruieren. Dass er damit genau jene neuralgischen Punkte trifft, die ein heute auch internationales Publikum mit diesem Flecken Erde verbindet, und dessen Erwartungen dann konsequent nicht einlöst, zeigt vielleicht am schönsten der folgende Kommentar eines Amazon-Nutzers, der sich Andreas Mühes gleichnamigen Katalog bestellt hatte. Unter dem Titel »Strange dude.« notiert er enttäuscht: »I thought I was buying a book on WW 2 Obersalzberg, but instead a book full of pictures of a naked man arrived. Weird.« (Komischer Typ. Ich dachte, ich kaufe ein Buch über den Zweiten Weltkrieg und den Obersalzberg, und dann landet hier ein Buch voller Bilder von einem nackten Mann. Echt schräg.)

Unzuverlässige Bilder

Wenn weder die Abspaltung funktioniert noch die positive Identifikation mit dem Gezeigten, dann befindet man sich bei Andreas Mühe. Der Spuk, den seine Fotografien in den Raum bringen, löst sich selten in Wohlgefallen auf. Er breitet sich in mehrere Richtungen zugleich aus, rückt nah heran und bleibt zugleich fremd. Die oberflächliche Zugänglichkeit, das Plakative sind Versprechen, die sich womöglich niemals einlösen werden, weil gerade im Suchen und Herbeisehen von Bedeutung ja sich diese Bildersuche erst in Gang setzt.

Bei allen historischen Bezügen: Die Auseinandersetzung, die persönliche, die intellektuelle oder begriffliche, nimmt diese Fotografie ihrem Publikum nicht ab. So mag manche Serie eindeutiger zu lesen sein, andere eröffnen genau dieses Feld der Ambiguität, aus dem sie dann ein Text wie dieser wieder einfangen soll. Dass er das seinerseits nur unzuverlässig vermag, so wie diese Fotografie uns immer wieder ihre eigene Unversicherbarkeit vorführt, zeichnet Andreas Mühes Arbeit gerade aus.

Katharina J. Cichosch arbeitet als freie Autorin und Kunstkritikerin in Frankfurt am Main.

1 David Tinnin: »Like Father«. In: Time vom 8. August 1977; Julian Becker: A review of Hitler's children. Zitiert u.a. in <https://www.kriminalpolizei.de/ausgaben/2024/detailansicht-2024/artikel/antizionismus-und-antisemitismus-im-links-extremismus.html> (letzter Zugriff: 26.01.2025).

2 Franz Neumann: Behemoth – Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933–1945, Frankfurt am Main 1984.

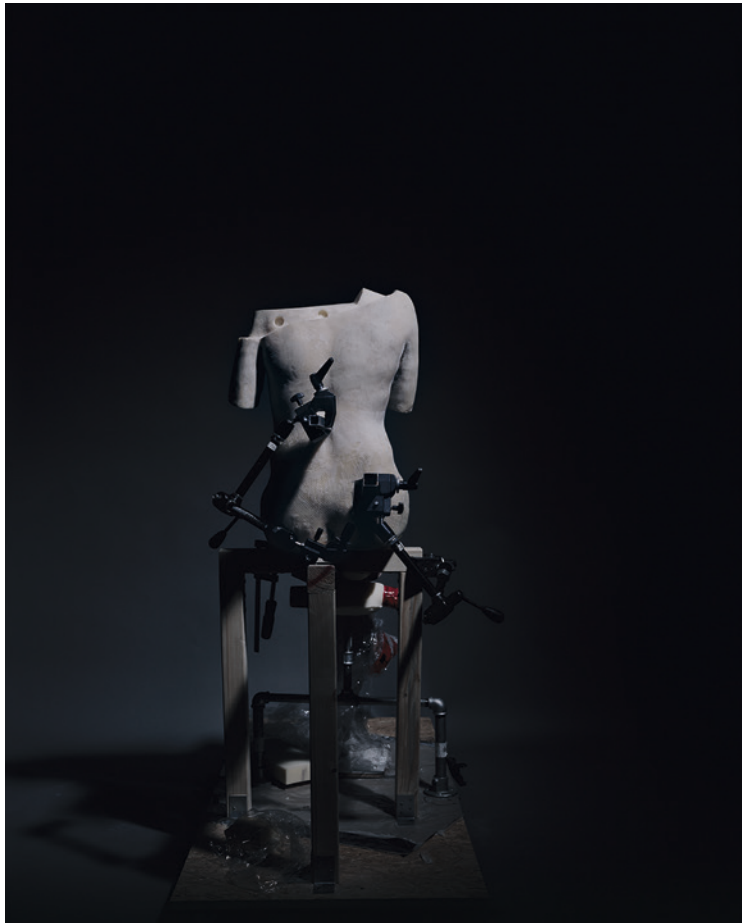


Abb. 11
Frau III XIV, 2019,
aus der Serie:
Mischpoche, 2016–2019



Abb. 12
Vater XIV, 2019, aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019



Abb. 13
Frau III XI, 2019, aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019

Gewalt-Gesichter

Hanna Pfeifer¹

Die Figur des »Terroristen« übt eine beklemmend-unheimliche Faszination aus – auf Gewaltforscherinnen, Literaten, die breite Öffentlichkeit. Dabei ist es in der Wissenschaft höchst umstritten, ob die Bezeichnung von Individuen oder Gruppierungen als »Terrorist:innen« überhaupt einen analytischen Mehrwert hat.² Denn primär wird sie in Konflikten als politisches Instrument eingesetzt: In den Händen der Mächtigen, die autoritativ darüber entscheiden können, was als gerechtfertigte Gewalt gilt, dient das ›labelling and listing‹ als Praxis der effektiven Delegitimierung des politischen Gegners bei gleichzeitiger Legitimierung von Gegengewalt.³ Die Wirkmächtigkeit dieser Kategorisierung ist Regimen jeden Typs wohlbekannt und wird deshalb regelmäßig angewandt. Bashar al-Assad bezeichnete bereits 2011 die in Massen protestierenden Syrer:innen als »terroristische Gruppen«;⁴ Wladimir Putin behauptete, die ukrainische Regierung bestünde aus »Terroristen«;⁵ und manchmal ist die Kategorie des Terroristen regelrecht ›ansteckend‹, so dass etwa bei den israelischen Operationen in Gaza zwischen 2023 und 2025 auch Zivilist:innen in den Kreis der ›legitimen‹ Ziele militärischer Gewaltanwendung aufgenommen

wurden.⁶ Wer »Terrorist« ist, dem kann nur mit Gewalt begegnet, der muss gar »ausgemerzt« werden.⁷ »Terroristen«, so Helmut Schmidt 1977 mit Blick auf die RAF, besiegt man,⁸ mit ihnen zu verhandeln, gilt als Tabu.⁹

Jenseits der Instrumentalisierung des Terroristen-Etiketts erweist sich seine Zuordnung als bloß scheinbar eindeutig. Akteur:innen wenden in aller Regel unterschiedliche Formen von Gewalt an und setzen darüber hinaus auch nicht-gewalt-same Mittel zur Verfolgung und Durchsetzung ihrer Ziele ein. Die Verkürzung dieses Handlungsspektrums auf nur eine Gewaltform durch die Bezeichnung »terroristisch« überdauert nicht selten eine in Wirklichkeit bereits transformierte Gewaltpraxis. Bewaffnete Gruppen, die schon lange keine gezielte Gewalt mehr gegen Zivilist:innen anwenden oder dies gar niemals getan haben, werden so weiterhin auf Terroristen geführt. Die Tragweite einer solchen offiziellen Einordnung ist nicht nur für den betroffenen Akteur, dem das Terroristen-Label regelrecht anhaftet, groß.¹⁰ Auch für die Konfliktbearbeitung bringt sie nichts Gutes: Konflikte lassen sich kaum transformieren, solange eine Partei als terroristisch gilt.¹¹

In wissenschaftlicher Hinsicht produktiver als das ›labelling‹ von Akteur:innen erscheint die Zuordnung von einzelnen Akten oder fortgesetzter Gewaltanwendung zu bestimmten Formen der politischen Gewalt. Zu unterscheiden ist dann beispielsweise, von wem Gewalt wie ausgeübt wird, gegen wen oder was sie sich richtet, ob sie einseitig oder beidseitig stattfindet, welche Ziele sie verfolgt und ob sie sich innerhalb oder außerhalb legaler oder normativer Rahmen vollzieht.¹² Terroristische Anschläge sind dann etwa als Gewalt zu bestimmen, wenn sie sich gegen Zivilist:innen richten und das Ziel verfolgen, eine dritte Adressatengruppe – in aller Regel Entscheidungsträger:innen in einer Regierung – im Hinblick auf ihr politisches Handeln zu beeinflussen.¹³

Typischerweise wird nur die von nicht-staatlichen Akteur:innen gegen Zivilpersonen verübte Gewalt als Terrorismus bezeichnet – was jedoch nicht bedeutet, dass Staaten keine gezielte Gewalt gegen Zivilist:innen oder zivile Infrastruktur einsetzen würden. Im Gegenteil: In vielen Konflikten der Gegenwart, darunter dem russischen Krieg in der Ukraine,¹⁴ der jüngsten Gewalteskalation in Israel und Palästina¹⁵ oder dem internationalisierten Bürgerkrieg in Syrien,¹⁶ sind die mit Abstand meisten zivilen Opfer durch die Hand staatlicher Akteur:innen, ja organisierter Gewaltmaschinen getötet worden. Staaten können auf Kapazitäten zurückgreifen, die den meisten nicht-staatlichen Akteur:innen nicht zur Verfügung stehen.¹⁷ Sie haben deshalb ein breiteres Repertoire, das die Effekte der von Staaten angewandten Gewalt auch qualitativ von derjenigen der meisten Nicht-Staaten unterscheidet.

Dazu gehören insbesondere auch Formen der Gewaltanwendung, deren tödliche, verstümmelnde, lebensentziehende Effekte erst *über die Zeit* sichtbar werden (durch kumulative Effekte anhaltender Gewalteinwirkung) und die *indirekt* Tod und Verelendung nach sich ziehen (durch Entzug oder gar Vernichtung von Lebensgrundlagen und Infrastruktur) oder die mithilfe Staaten zur Verfügung stehender Ressourcen zunächst *unsichtbar* gemacht werden können (durch den Entzug von Öffentlichkeit und die Verhinderung von Zugang zu Orten der Gewalt). Zu diesen Gewaltformen gehören beispielsweise Massenvertreibung, Einkesselung und Belagerung, Aushungern, Verhinderung der Leistung humanitärer Hilfe, der Einsatz chemischer Waffen, die breite und systematische Zerstörung ziviler Infrastruktur (insbesondere von Krankenhäusern) und agrarischer Lebensgrundlagen. Techniken der Verschleierung finden Anwendung, wenn Folter, Vergewaltigung und Verelendung hinter dicken Gefängnismauern stattfinden;¹⁸ wenn eine Konfliktpartei hochtechnologische Mittel der Kriegsführung einsetzt, die sie von einer Beteiligung eigener, verletzlicher Körper am Gewaltgeschehen entbinden und ihr so eine für die eigene Öffentlichkeit nahezu nicht wahrnehmbare Kriegsführung erlauben;¹⁹ wenn durch den Ausschluss medialer Berichterstattung ein Berichtsmonopol über den Verlauf des Gewaltprozesses errichtet werden kann, das die Deutungshoheit des Geschehenen und seiner Legitimität dem eigenen Apparat der Kriegspropaganda überlässt.²⁰



Abb. 14
Am Rhein, 2021, aus der Serie: Kanzlerbungalow

Wie der Kanzlerinnenrücken in der Serie »Kanzlerbungalow« von Andreas Mühe erscheint der Staat bei der Gewaltanwendung als kühl, distanziert und abgewandt (Abb. 14). Dennoch wissen wir natürlich in gewisser Weise, um wen es sich bei den Täter:innen handelt – der Soldat lässt den Staat als Urheber der Gewalt erkennen. Es herrscht eine Art konkreter Anonymität, die durch Kompetenz- und Autoritätsverhältnisse, durch Hierarchien und Befehlsketten, durch bürokratische Apparate und deren Dokumentenspuren insgesamt eine Art grundlegender Behauptung von Rationalität und Nachvollziehbarkeit verkörpert. Der Staatsapparat beansprucht Legitimität gerade über diese konkrete Anonymität mitsamt einer Rhetorik der Austauschbarkeit, Gleichförmigkeit, Kalkulierbarkeit.

Demgegenüber starren uns die RAFNSU-Masken frontal an, sie sind uns radikal zugewandt (Abb. 15). Wir blicken

zurück in identitätslose Gesichter, die irgendwie leer sind und doch zur Spekulation auffordern, ja ihr Gegenüber herausfordern. Was sind das nur für Menschen? Oder gar: Sind das überhaupt Menschen?²¹ Das Antlitz des Gegenübers etabliert eine Beziehung, in der man sich Antworten schuldet.²² Wie wurde er so? Was treibt sie an? Warum? Die Anonymität ist hier nicht auszuhalten. Es muss entschlüsselt werden, was sich hinter diesen teils verzerrten, teils stoischen Fratzen zwischen Tod und Leben verbirgt. Zugleich ist es nicht so, als seien uns diese Unheimlichen nicht längst bekannt: Die Terroristen werden uns am Ende gleich. Die Herstellung einer Beziehung wechselseitiger Verantwortung ist ausgeschlossen. Egal, womit man sie adressiert – die Masken schweigen. Eine Antwort ist gar nicht erwartet, könnte sie doch ohnehin nichts erklären. Alles Fragen ist dann nur Ausdruck der Entrüstung und

Fassungslosigkeit wie Markierung der Monstrosität einer Tat, die durch nichts zu rechtfertigen ist.

Denn anders als die staatliche Gewalt gegen Zivilist:innen – nicht weniger tödlich, nicht weniger grausam, nicht weniger exzessiv – stellen wir und stellt sich die terroristische Gewalt als Ausdruck des Bösen dar und macht damit jede Erklärung überflüssig.²³ Nachvollziehen zu wollen, was Hamas zu ihren Gewaltakten trieb, ist im öffentlichen Diskurs ausgeschlossen, ja selbst verdächtig. Es ist alles bekannt, was es hier zu wissen gibt – wer fragt, hat schon halb gerechtfertigt. Jeder weitere Versuch des Verstehens unterschreitet das Abstandsgebot und wird als Verständnis umgedeutet.²⁴ In der Nähe färbt die Schuld ab. Terroristische Gewalt ist ereignisförmig, direkt und durchsichtig – denn das ist die Bedingung dafür, dass sie gesellschaftlich funktioniert.²⁵ Nur durch die öffentliche Zuarbeit in Form des unmittel-

baren und stetig sich wiederholenden Aufschreis erreicht diese Gewaltform ihr Ziel: Angst und Schrecken zu verbreiten und so die anvisierte Seite zum Handeln zu bewegen – bestenfalls unbedacht, die eigene Kalkulierbarkeit und Legitimität unterlaufend.²⁶ Ist staatliche Gewalt oft unsichtbar, anonym, fern, so gräbt sich die terroristische Gewalt ins öffentliche Bewusstsein als fratzenartiges, alpträumerhaftes Gesicht eines unaussprechlichen Schreckens, der immer »ganz nah« ist und jede:n heimsuchen könnte.

Hanna Pfeifer erforscht innerstaatliche und internationale Dynamiken von Ordnung und Gewalt. Sie arbeitet an der Schnittstelle der politikwissenschaftlichen Gewalt-/Konfliktforschung, den internationalen Beziehungen und den Regionalstudien zu Westasien und Nordafrika (WANA). Seit 2024 ist sie Leiterin des Forschungsbereichs Gesellschaftlicher Frieden und Innere Sicherheit des Instituts für Friedensforschung und Sicherheitspolitik an der Universität Hamburg.

1 Für seine klugen Hinweise und Gedanken zu meinem Text danke ich Thomas Scheffer.

2 Manche rufen gar dazu auf, »Terrorismus« als analytische Kategorie aufgrund ihrer vielfältigen Bedeutungsvorbelastungen ganz aufzugeben, siehe z. B. Rabea M. Khan: »A Case for the Abolition of »Terrorism« and its Industry.« In: *Critical Studies on Terrorism* (online first) (2024), S. 1–24. Weil Terrorist im Deutschen in aller Regel als männlicher Begriff verwendet wird, verzichte ich im Weiteren auf eine geschlechtergerechte Schreibweise.

3 Den rasanten Anstieg und die Verbreitung dieser Praxis illustrieren Yasutaka Tominaga, Chia-yi Lee und Lyu Mengting: »Introducing a New Dataset on Designated Terrorist Organizations (DTO)«. In: *Journal of Peace Research* 59/5 (2022), S. 756–766. Zur grundlegenden Wirkungsweise siehe Lisa Stampnitzky: *Disciplining Terror. How Experts Invented »Terrorism«*, Cambridge, New York 2013.

4 <https://www.theguardian.com/world/2011/aug/09/syria-protest-troops-attack-democracy-demonstrators> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

5 <https://www.themoscowtimes.com/2022/02/25/putin-calls-for-ukraine-army-to-overthrow-zelensky-a76598> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

6 <https://www.haaretz.com/israel-news/2024-12-18/ty-article-magazine/premium/idf-soldiers-expose-arbitrary-killings-and-rampant-lawlessness-in-gazas-netzarim-corridor/0000193-da7f-de86-a9f3-fefff2e50000> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

7 So etwa Benjamin Netanjahu über Hamas: <https://www.youtube.com/watch?v=tRDZxnnVvc> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

8 <https://www.hdg.de/lemo/bestand/objekt/druckgut-bild-schmidt.html> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

9 Harmonie Toros 2008. »We Don't Negotiate with Terrorists! Legitimacy and Complexity in Terrorist Conflicts.« In: *Security Dialogue* 39/4 (2008), S. 407–426.

10 Véronique Dudouet: »From Rebels to Violent Extremists. Evolving Conflict Trends and Implications for the Recognition of Armed Non-state Actors«. In: Anna Geis, Maéva Clément und Hanna Pfeifer (Hgg.), *Armed Non-state Actors and the Politics of Recognition*, Manchester 2021, S. 237–256.

11 Sophie Haspeslagh: *Proscribing Peace. How Listing Armed Groups as Terrorists Hurts Negotiations*, Manchester 2021.

12 Birgit Enzmann: »Politische Gewalt. Formen, Hintergründe, Überwindbarkeit«. In: dies. (Hg.), *Handbuch Politische Gewalt. Formen, Ursachen, Legitimation, Begrenzung*, Wiesbaden 2013, S. 43–66.

13 Jessica Stanton: »Terrorism, Civil War, and Insurgency«. In: *The Oxford Handbook of Terrorism*, hg. von Erica Chenoweth, Richard English, Andreas Gofas und Stathis N. Kalyvas, Oxford 2019; <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780198732914.013.20> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

14 Für einen Überblick über zivile Opfer in diesem Krieg siehe United Nations Human Rights, Office of the High Commissioner (OHCHR). 2024. 41st Periodic Report on the Human Rights Situation in Ukraine (1 September to 30 November 2024). Veröffentlicht am 31.12.2024, Genf: United Nations.

15 Laut dem Syrian Network for Human Rights (SNHR) sind über 201.000 der 231.500 zivilen Opfer im syrischen Bürgerkrieg durch das syrische Regime und von ihm unterhaltene Milizen getötet worden. Weitere 7.000 Zivilist:innen brachte das russische Regime ums Leben, das zugunsten Assads in den

Konflikt eingriff. Insgesamt gehen somit fast 90 Prozent der zivilen Todesopfer in diesem Krieg auf das Konto zweier Staaten. Siehe <https://snhr.org/blog/2024/08/30/civilian-death-toll/> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

16 Von den seit Oktober 2023 mehr als 47.000 durch israelische Kampfhandlungen in Gaza getöteten Palästinenser:innen befinden sich je nach Phase der Gewalt mindestens 60 bis 70 Prozent zivile Opfer. Die Zahl der durch Hamas und andere militante Gruppen aus Gaza im Zuge der jüngsten Gewalteskala- tion getöteten Zivilist:innen israelischer und anderer Nationalität liegt bei 829. Siehe United Nations Human Rights, Office of the High Commissioner (OHCHR). 2024. Six-month Update Report on the Human Rights Situation in Gaza (1 November 2023 to 30 April 2024). Veröffentlicht am 08.11.2024. Genf: United Nations, sowie die konsolidierte Übersicht des United Nations Office for the Coordination of Humanitarian vom Januar 2025 <https://www.ochaopt.org/content/reported-im-pact-snapshot-gaza-strip-14-january-2025> (letzter Zugriff: 22.01.2025). In der Westbank sind im selben Zeitraum mehr als 800 palästinensische Zivilist:innen durch israelische Sicherheitskräfte getötet worden sowie 22 israelische Zivilpersonen durch nicht-staatliche Gewalt. Siehe <https://www.ochaopt.org/data/casualties> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

17 Jüngere Forschung zeigt, dass »schwache« Staaten und »starke« Nicht-Staaten sich in ihrem Verhalten und ihren Taktiken in Konflikten annähern. Deshalb ist eine strenge binäre Unterscheidung staatlich vs. nicht-staatlich in der Konfliktforschung zu hinterfragen. Siehe Hanna Pfeifer und Regine Schwab: »Re-examining the State/Non-state Binary in the Study of (Civil) War«. In: *Civil Wars* 25/2–3 (2023), S. 426–449.

18 Jüngst viel Aufmerksamkeit erfuhr die lange bekannten, nach dem Machtwechsel in Syrien aber nochmals in vollem Schrecken sichtbar gewordenen durch das Assad-Regime begangenen Verbrechen im berühmten, als »menschliches Schlachthaus« bezeichneten Foltergefängnis Sednaya, siehe <https://www.nytimes.com/2024/12/10/world/middleeast/sednaya-prison-syria.html> (letzter Zugriff: 22.01.2025).

19 Für eine Diskussion der rechtlichen und ethischen Implikationen der Kriegsführung mit Drohnen unter US-Präsident Barack Obama, insbesondere die Veränderung der Rolle einer kritischen Öffentlichkeit, siehe Michael J. Boyle: »The Legal And Ethical Implications of Drone Warfare.« In: *The International Journal of Human Rights* 19/2 (2015), S. 105–126.

20 Nach mehreren internationalen Appellen veröffentlichten im September 2024 auch führende deutsche Medienschaffende einen Aufruf an die israelische und ägyptische Führung, Journalist:innen Zugang nach Gaza zu gewähren, siehe <https://corporate.dw.com/en/open-letter-call-for-media-access-to-gaza/a-70229638> (letzter Zugriff: 22.01.2025). Auch nach dem Inkrafttreten eines Waffenstillstands im Januar 2025 bleibt diese Möglichkeit verwehrt. Journalistische Arbeit in Deutschland verlässt sich daher regelmäßig auf die Informationen israelischer Armeesprecher:innen.

21 Entmenslichende Rhetorik trägt nach bestehenden Erkenntnissen der Forschung dazu bei, die Vernichtung einer Gruppe als legitim anzusehen, und geht deshalb oftmals genozidaler Gewalt voraus. Siehe zum Beispiel John Hagan und Wenona Rymond-Richmond: »The Collective Dynamics of Racial Dehumanization and Genocidal Victimization in Darfur«. In: *American Sociological Review* 73/6 (2008), S. 875–902.

22 Siehe dazu auch Judith Butlers Entwicklung eines Begriffs von Verantwortung durch die und in der Begegnung mit dem Anderen, die einen ethischen Anspruch stellt und deren Antlitz

zu einer Reaktion, zum Geben einer Antwort herausfordert. Judith Butler: *Kritik der ethischen Gewalt*, Frankfurt am Main 2007.

23 Zur Praxis und den Effekten von »Verböschung« oder »evilization«, siehe Mona Kanwal Sheikh: »Appointing Evil in International Relations«. In: *International Politics* 51/4 (2014), S. 492–507.

24 Nicht für jede Gruppe gelten dieselben Abstandsgebote, und die Wahrscheinlichkeit dafür, durch den in Politik und Gesellschaft hegemonialen Diskurs sowie Sicherheitsbehörden als »terroristisch« angesehen zu werden, verteilt sich ungleich über nicht-staatliche Gruppen unterschiedlicher ideologischer Orientierung. Weltweit haben islamistische und salafistisch-dschihadistische Gruppen ein besonders großes Risiko, als terroristisch eingeordnet zu werden. In Bezug auf rechtsextreme Gruppen wird dagegen eine Neigung zur Verharmlosung attestiert. Für eine Diskussion der epistemischen und normativen Verzerrungen im deutschen Diskurs, siehe zum Beispiel Juliane Karakayali, Çağrı Kahveci, Doris Liebscher und Carl Melchers (Hgg.): *Den NSU-Komplex analysieren. Aktuelle Perspektiven aus der Wissenschaft*, Bielefeld 2017.

25 Für eine kritische Reflexion auf die Rolle von Medien und globaler Öffentlichkeit für Gewaltdynamiken im Konflikt mit der ISIS-Organisation, siehe Hanna Pfeifer und Christoph Günther: »ISIS und die Inszenierung von Kulturgüterzerstörung für ein globales Publikum.« In: Gabi Schlag und Axel Heck (Hgg.), *Visualität und Weltpolitik. Praktiken des Zeigens und Sehens in den Internationalen Beziehungen*, Heidelberg 2020, S. 151–179.

26 Insbesondere verstoßen militärische und geheimdienstliche Maßnahmen der Terrorismusbekämpfung sowie in deren Namen durchgeführte Einschränkungen von Freiheiten oftmals selbst gegen Menschenrechte. Einige in der Debatte vertreten die Ansicht, dass die Zentrierung von Menschenrechten nicht nur aus moralischer Sicht geboten ist, sondern auch die einzig effektive und nachhaltige Strategie zur Niederringung von Terrorismus darstellt. Siehe dazu Tom Parker: *Avoiding the Terrorist Trap. Why Respect for Human Rights Is the Key to Defeating Terrorism*, London 2019.



Abb. 15
RAFNSU, 2023–fortlaufend
v.l.n.r.: Jan Carl weiss, Gudrun weiss,
Andreas weiss, Uwe I weiss,
Uwe II weiss, Beate weiss

Vergifteter Zorn

Gabriele Metzler

Totenmasken, das Antlitz unbewegt, das Leben erloschen (Abb. 15). Fast möchte man meinen, sie wirkten erleichtert, erlöst, Uwe Mundlos und Uwe Böhnhardt. Von ihren leblosen Körpern hat in Wirklichkeit niemand Masken abgenommen, sie wurden Fotografien der Lebenden nachempfunden, von ihnen abgeleitet. Lächelt Beate Zschäpe gar? Ihre »Totenmaske« ist erst recht keine, denn sie lebt und verbüßt ihre Haftstrafe. Der Ausdruck der Toten Andreas Baader und Jan-Carl Raspe: erschöpft? Der toten Gudrun Ensslin: Sieht man der Maske noch den Todeskampf an?

Offene Fragen um Tod und Leben, Erinnerung und – Folgen? Andreas Mühe hat seine Fotografien der sechs Totenmasken erstmals 2023 unter dem Ausstellungstitel »Brüder und Schwestern« in der Frankfurter Galerie Anita Beckers präsentiert, was vorderhand familiäre Assoziationen wecken mag. Sie würden historisch in die Irre führen. Brüder und Schwestern im Geiste, vielleicht? Das hätten die einen, der »NSU«, der »Nationalsozialistische Untergrund« mit Mundlos/Böhnhardt/Zschäpe, genauso vehement von sich gewiesen wie die Mitglieder der »RAF«, der »Roten Armee Fraktion« Baader/Ensslin/Raspe. Die einen hassten »Ausländer« und ermordeten Menschen, deren Familien aus der Türkei und Griechenland nach

Deutschland gekommen waren, sowie eine deutsche Polizistin. Die anderen bekämpften »das System«, vier Menschen verloren durch ihre Sprengstoffanschläge ihr Leben. Dazu, Repräsentanten »des Systems« gezielt zu ermorden, kamen die drei nicht mehr, doch ihre Inhaftierung motivierte andere dazu, dies zu tun.

»Brüder und Schwestern« waren die sechs im Hass, in ihrem alle Menschlichkeit verneinenden Willen zur Gewalt. Historisch waren sie nicht die ersten, die aus Hass handelten, Menschen kaltblütig ermordeten und darin politische Taten erblickten. In ihren Milieus wurden sie darüber zu Helden, gefeiert für ihren Mut und ihre Entschlossenheit, ihren Zynismus, den sie in kalten Bekennerschriften oder Videos zur Schau stellten. Sie leitete weder der Zorn der Verzweifelten, der Machtlosen, noch der aufflammende Zorn des Stolzes oder ein »edles Gerechtigkeitsstreben«, wie Peter Sloterdijk es dem Zorn zuschreibt.¹ Sie steigerten sich in ihre Affekte hinein, verweigerten sich bewusst anderen, bestehenden Wegen, ihren politischen Anliegen Gehör zu verschaffen, Mehrheiten zu gewinnen. Ihr zum hassvollen Ressentiment umgeschlagener, »vergifteter« Zorn erwuchs aus Fantasien der Macht, aus Akten der Selbstermächtigung, und im Fall des NSU begleitete jenes Gelächter noch die Opfer, mit dem

auch die Nationalsozialisten oder rechtsradikale Täter wie Anders Breivik noch nach der Tat ihre Opfer verhöhnten. Klaus Theweleit hat davon geschrieben. Das Lächeln Beate Zschäpes, vermeintlich im Moment des Scheidens von dieser Welt: Es gilt den Opfern des NSU.

Wer hasst, glaubt sich im Recht. Wer hasst, lässt der Gewalt freien Lauf, schont seine Opfer nicht, berechnet allenfalls die Chance auf das eigene Davonkommen in rationales Kalkül und in die Planung der Taten mit ein. Es führt kein gerader Weg von Hass zu Amok. Wohl aber von giftig gewordenem, aufgestautem Zorn zur Ausschaltung jeglichen Mitgeföhls, jeglichen Mitleidens mit den Opfern. Solidarität gibt es nur unter den Mit-Hassenden, nicht mit jenen, die als Opfer markiert werden. Sie werden entmenschlicht, in ihrem Mensch-Sein radikal verneint, ihres Lebens beraubt. Wer andere entmenschlicht, muss nicht geföhlos sein, nicht Verantwortung für andere grundsätzlich ablehnen. Andreas Mühes Fotografien »Beates Katzen«, 2024 setzen dafür einen Marker. Unschuldige Tiere, ihnen galt Zschäpes Mitgeföhls (Abb. 5, 16).

Die Gewalt, die Wut und der Hass, sie können ganz unscheinbar im Alltag sein. Als treusorgende Familienväter, besorgt um das Wohl von Ehefrauen, Kindern und Haustieren, zeigten sich auch etliche der Täter des Nationalsozialismus. Massenmord und Idyll, sie lagen näher beieinander als die dramatische Überzeichnung der Nationalsozialisten in den Medien oder einer frühen Geschichtsschreibung als fehlgeleitete Psychopathen und grausame Gewalttäter glauben ließe. Andreas Mühe lässt uns Caspar David Friedrich

assoziiieren mit seiner Fotografie vom »Mooslahnerkopf«, 2010 (Abb. Cover). Doch Friedrichs »Wanderer« fehlt, niemand ist da, der für uns die Verantwortung für die Blickrichtung übernehmen könnte; und anstelle des »Nebelmeers« erschauen wir Licht aus dem imaginierten Abgrund. Der Widerschein ferner Flammen? Nach-Leuchten eines vergangenen Tages? Dass die Fotografie der Serie »Obersalzberg«, 2010–2012 entnommen ist, legt uns dann doch eine Blickrichtung nahe. Vom Obersalzberg und Hitlers Berghof ist nichts zu sehen, zu ahnen aber durchaus. Kaltes Idyll, kalt das Kalkül, den Zorn einer ganzen Gesellschaft zu vergiften und sie zu Hass zu animieren, die Ressentiments zu schüren, ja aus Ressentiment und Hass als verbindenden Affekten eine »Volksgemeinschaft« zu formen, die an Heldentum und Opferbereitschaft glaubte, an die Berechtigung des eigenen Kampfes und des Todes der Anderen. Am Horizont schon das Licht zu sehen, in dem die Verheißung des »geieinten und wahren Volkes«, das über andere herrschte, sich abzeichnete. Kaltes Idyll, brutales, zynisches, menschenverachtendes, die Menschlichkeit verachtendes Kalkül. Wurden die als »Andere«, als »Fremde« Markierten verhöhnt und verlacht, ausgegrenzt, entrechtet und ermordet, so waren doch auch die »Volksgenossen« nicht frei. Sie machten mit, ließen sich mobilisieren oder mobilisierten sich selbst, warfen Uniformen über, um als Gleiche zu gelten, marschierten im Gleichschritt, ließen sich begeistern, verführen, ermächtigen oder ermächtigten sich selbst. Die Ästhetik der Disziplin war nicht bloß Inszenierung der Oberfläche, sondern sie bemächtigte sich

der Körper, die die Uniformen auszufüllen und den Gleichschritt auszuführen hatten; harte Körper, kämpferische Körper, rassistisch, sexistisch, klassistisch definierte Körper; Körper, die in wogender Masse aufgehen und einen ganz neuen, einem gemeinsamen Willen folgend scheinenden Körper bilden konnten; Körper, die Straffheit und Disziplin auch dann noch ausstrahlten, wenn sie nackt waren (»Unbekannt 43 I / Unbekannt 43 II«, 2012, Abb. 3). Zur Gewaltherrschaft gehört untrennbar, ja konstitutiv, der absichtsvolle Ausschluss ihrer Opfer aus der hegemonialen Ästhetik. Auf das nackte Leben reduziert, ihrer menschlichen Würde beraubt, formten auch ihre Körper die neuen Körper der Leichenberge, der Massengräber und der verstreuten Asche.

Auf den gemeinsamen Hass und die Gewalt folgte für die Deutschen: Einüben von Zivilität, Zähmung, »Nie wieder«-Beschwörung und mühsames Eingewöhnen in den friedlichen, geregelten Konflikt-ausgang. Neue Formen der (Selbst-)Disziplinierung waren zu erlernen. Schneidigkeit wurde zur Schau gestellt, wenn der all-jährliche politische Festkalender das erforderte. Kein Idyll, sondern Banalität und technokratische Belanglosigkeit gingen ein in die Ästhetik der Macht (»Wandlitz«, 2011; »Kanzlerbungalow«, 2021, Abb. 6, 7, 14). Eine Gesellschaft, die aus der Geschichte gelernt hatte und sich als Friedensmacht verstand, die Mahnung der Opfer stets vor Augen.

Und nun: Der Krieg als Spielplatz. Was für eine Spannung tut sich auf, sieht man, den Blick eingeübt an den Hunderten, Tausenden historischer Fotos zerstörter Städte und Infrastrukturen, auf Andreas

Mühes »Bunker«. Blut, zerfetzte Körper: nichts davon zu sehen; das Leid und der Mut, die Angst und der Kampf, Opfer und Tod – in den alten Bunkeranlagen aus den beiden Weltkriegen meint man all dies noch zu spüren, wenn man durch die Ruinen klettert. Bei Andreas Mühe löst sich der Schrecken des Kriegs auf in einen Haufen von Plüschobjekten, die historischen Bunker-Bauten nachempfunden sind. Pastellfarbene Plastikobjekte ragen aus dem Haufen empor; wie man erfährt: Miniatur-»Einmann-Bunker«, wie sie auf DDR-Spielplätzen zum spielerischen Umgang mit der Erfahrung von Bedrohung und Schutz zu finden waren (Abb. 8). Zeugnisse des Krieges: eine Einladung zum kindlichen, friedlichen Spiel. Ist das zynisch, ein unangemessen ironischer Umgang mit der Erinnerung an entgrenzte Gewalt und ihre Opfer? Aus der Perspektive der europäischen Erinnerungskultur mit ihren Symbolen, festen Ritualen und gemeinsamen Narrativen ließe sich für diese Kritik manches Argument finden. Doch in der Transformation der Schrecken ins Spiel, der Härte der Kämpfe ins Herumtollen in weichem Plüsch mag auch ein Memento stecken: Seid Euch Eures Zorn bewusst. Lasst ihn nicht vergiften, macht Euch Wut und Hass nicht zu eigen, lasst Euch nicht davon leiten. »Lasst Euch nicht verhärten in dieser harten Zeit«. (Wolf Biermann)

Gabriele Metzler ist eine deutsche Historikerin. Sie hat seit 2007 den Lehrstuhl für Geschichte Westeuropas und der transatlantischen Beziehungen an der Humboldt-Universität zu Berlin inne.

¹ Vgl. dazu Peter Sloterdijk: Zorn und Zeit. Politisch-psychologischer Versuch, Frankfurt am Main 2006.

Abb. 16
Katze 9, 2024, aus der Serie: Beates Katzen





Andreas Mühe
Foto: Patrick Desbrosses

Andreas Mühe (* 1979 Karl-Marx-Stadt, DDR) ist ein deutscher Fotograf und Künstler. Nach einer Ausbildung zum Fotolaboranten bei PPS Berlin und im Labor Pixel Grain arbeitete er zunächst als Fotoassistent für Ali Kepenek, Berlin und Anatol Kotte, Hamburg. Seit 2001 ist Andreas Mühe freischaffender Künstler. In seinen fotografischen Kunstwerken setzt er sich mit der jüngeren deutschen Vergangenheit auseinander und hinterfragt Konstruktionen von Identität, Erinnerung und Geschichte. Seine Fotografien sind akribisch inszeniert und mit einer Plattenkamera aufgenommen. Seine Werke wurden u. a. im Benaki Museum, Athen, in den Deichtorhallen, Hamburg, in der Galerie Anita Beckers, Frankfurt, in der Galerie Bastian, Berlin, im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart, Berlin, im Kunsthaus Dahlem, Berlin, in der Kunststiftung DZ BANK, Frankfurt, im Red Brick Art Museum, Peking und im Städel Museum, Frankfurt gezeigt. In den vergangenen Jahren fanden seine Einzelausstellungen einen enormen Besucheranhang und stießen auf ein breites Medienecho.

Andreas Mühes Arbeiten sind in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen vertreten, so u. a. in der Kunsthalle Rostock, im Städel Museum und im Musée National d'histoire et d'art Luxembourg, in den Sammlungen der DZ BANK und der Deutschen Bank, in der Sammlung Götz, in der Sammlung F. C. Gundlach, in der Sammlung Camera Work und in der Sammlung zeitgenössischer Kunst der Bundesrepublik Deutschland.

Andreas Mühe lebt und arbeitet in Berlin.

Ausführliche Angaben zu seiner Biografie sowie sämtlichen Ausstellungsprojekten finden Sie unter <https://andreasmuehe.com/curriculum-vitae>

Bibliografie (Auswahl)

Andreas Mühe/Konrad Mühe – Vertauschte Köpfe, hg. von Pit Stenkhoff, Berlin 2022

Andreas Mühe – Mischpoche, hg. von Udo Kittelmann und Kristina Schrei, Köln 2019

Andreas Mühe – Pathos als Distanz, hg. von Ingo Taubhorn, Heidelberg 2017

Ancien Régime 2016 – Andreas Mühe mit Markus Lüpertz, Berlin 2016

Märkisches Viertel. Ostkreuzschule für Fotografie. Seminarabschlussarbeit mit Andreas Mühe und Sebastian Treytnar, hg. von Andreas Mühe/Sebastian Treytnar, Lüdenscheid 2014

Andreas Mühe – Obersalzberg, Berlin 2013

Im Blick. Fotografie aus der Sammlung Wemhöner, hg. von Philipp Bollmann, Bielefeld 2012

State of the Art Photography, hg. von der Feymedia Verlagsgesellschaft mbH, Düsseldorf 2012

Andreas Mühe – ABC, hg. von Ingo Taubhorn, Berlin 2011

Andreas Mühe 1997–2010, Köln 2010

LeadAwards Visual Leader 2009, Das Beste aus Zeitschriften und Internet, Presse Fachverlag 2010

Berlin Now, hg. von Dagmar von Taube, Kempen 2009

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1

Andreas Mühe, Hahn I, 2019,
aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: 175 x 220 cm

Abb. 2

Originaltitel des Scherl-Bilderdienst-Olympiafilms:
Am 20. April erlebt der von Leni Riefenstahl
geschaffene große Olympiafilm in Berlin
seine feierliche Uraufführung. Das Bild zeigt
Leni Riefenstahl mit einem Kameramann
(Walter Frentz) des Olympiafilms bei der Arbeit,
August 1936, Bundesarchiv,
Bild 146-1988-106-29

Abb. 3

Andreas Mühe, Unbekannt 43 I / Unbekannt 43 II,
2012, aus der Serie: Obersalzberg, 2010–2012
Digitale Ausbelichtungen auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: je 157 x 121 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 4

Andreas Mühe, Mischpoche, 2016–2019,
aus der Serie: Mischpoche
Installationsansicht Kunststiftung DZ BANK,
Frankfurt am Main 2019,
Installation 17-teilig, digitale Ausbelichtungen
auf chromogenem PE-Papier, Metallkonstruktion
mit Glasscheiben,
Maße: divers
Foto: Norbert Miguletz
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 5

Andreas Mühe, Katze 1–24, 2024,
aus der Serie: Beates Katzen
Tableau 24-teilig, digitale Ausbelichtungen
auf chromogenem PE-Papier,
Rahmen: je 44 x 37 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 6

Andreas Mühe, Am Bungalow / Am Klavier, 2021,
aus der Serie: Kanzlerbungalow
Tableaus je 4-teilig, digitale Ausbelichtungen
auf chromogenem PE-Papier,
Rahmen: je 22,5 x 31 x 2,8 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 7

Andreas Mühe, Wandlitz, 2011,
aus der Serie: Wandlitz
Abzug auf chromogenem PE-Papier,
Blatt: 29,7 x 21 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 8

Andreas Mühe, Kuschelbunker / Spielplatzbunker,
2023, aus der Serie: A.M. Bunker
Installationsansicht Kunsthaus Dahlem, Berlin 2024,
Kuschelbunker: Baumwolle, Polyacryl/Modacryl,
Mohair,
Maße: divers
Spielplatzbunker: Kunststoff,
Maße: 150 x 160 cm
Foto: Gunter Lepkowski
© VG Bild-Kunst, Bonn 2025: Andreas Mühe;
Kunsthau Dahlem; Gunter Lepkowski

Abb. 9

Andreas Mühe
im Hintergrund: Andreas Mühe,
Wallpaper Installation (Soldat mit Pauke), 2012,
aus der Serie: Obersalzberg, 2010–2012 (Detail)
18-teilig, SW-Offsetdrucke auf Zeitungspapier,
Motiv: 210 x 300 cm
Foto: Thomas Krüger
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 10

Andreas Mühe, Mühe I, 2019,
aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: 175 x 220 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 11

Andreas Mühe, Frau III XIV, 2019,
aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: 29,7 x 21 cm

Abb. 12

Andreas Mühe, Vater XIV, 2019,
aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: 29,7 x 21 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 13

Andreas Mühe, Frau III XI, 2019,
aus der Serie: Mischpoche, 2016–2019
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Blatt: 140 x 110 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 14

Andreas Mühe, Am Rhein, 2021,
aus der Serie: Kanzlerbungalow
Tableau 4-teilig, digitale Ausbelichtungen
auf chromogenem PE-Papier,
Rahmen: je 22,5 x 31 x 2,8 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 15

Andreas Mühe, RAFNSU, 2023–fortlaufend
» Jan-Carl weiss
» Gudrun weiss
» Andreas weiss
» Uwe I weiss
» Uwe II weiss
» Beate weiss
Digitaldrucke, Pigmenttintenstrahldrucke
auf Baumwollpapier,
Motiv: je 140 x 110 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 16

Andreas Mühe, Katze 9, 2024,
aus der Serie: Beates Katzen
Digitale Ausbelichtung auf chromogenem
PE-Papier,
Rahmen: 44 x 37 cm
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Abb. 17

Andreas Mühe
Foto: Patrick Desbrosses
© Andreas Mühe, VG Bild-Kunst, Bonn 2025

Urheberrechtshinweis:

Alle Inhalte in dieser Publikation sind, soweit nicht anders gekennzeichnet, urheberrechtlich geschützt. Die Rechte an den Texten liegen bei den Verfasserinnen und Verfassern, die Rechte an den Abbildungen bei den Künstlerinnen und Künstlern.

Bei allen VG Bild-Künstlerinnen und -Künstlern erfolgt die Geltendmachung der Ansprüche gem. § 60h UrhG für die Wiedergabe von Abbildungen der Exponate/Bestandswerke durch die VG Bild-Kunst.

Vermittlungsangebote zur Ausstellung

Öffentliche Führungen

Donnerstags um 18 Uhr, an jedem letzten Freitag im Monat um 17.30 Uhr

Kuratorinnenführung

Donnerstag, 24.04.2025, 18 Uhr; mit Dr. Katrin Thomschke

Denkanstöße

»Demokratie braucht Kunst. Chantal Eschenfelder über politische Bildung im Museum«
Donnerstag, 06.03.2025, 18 Uhr; Dr. Chantal Eschenfelder (Leitung Bildung und Vermittlung und Digitale Sammlung, Städel Museum und Liebieghaus Skulpturensammlung Frankfurt am Main) zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

»Frankfurt und die RAF: Geschichte, Erinnerung und Aufarbeitung. Auf Spurensuche in Frankfurt mit Simone Rodriguez Stöhr«

Dienstag, 29.04.2025, 17.30 Uhr; Simone Rodriguez Stöhr (Kunsthistorikerin und zertifizierte Gästeführerin der Stadt Frankfurt) zu Gast in der Kunststiftung DZ BANK

Künstlergespräch

Mittwoch, 02.04.2025, 18 Uhr; Dr. Christina Leber im Gespräch mit dem Künstler Andreas Mühe

Podiumsgespräch

»Niemand kann aus der Geschichte austreten«

Donnerstag, 08.05.2025, 18.30 Uhr; ein Gespräch mit Dr. Christina Leber, Andreas Mühe, Dr. Hanna Pfeifer (Leiterin des Forschungsbereichs Gesellschaftlicher Frieden und Innere Sicherheit beim Institut für Friedensforschung und Sicherheitspolitik an der Universität Hamburg) und Philipp Sturm (stellvertretender Leiter der Stabsstelle Entwicklung Paulskirche / Haus der Demokratie, Frankfurt am Main),
Moderation: Heike Ließmann, Redakteurin Politik hr/ARD

Andreas Mühe in der Galerie Anita Beckers

GOLDEN AMERICAN

29.03.–10.05.2025

Ausstellungseröffnung mit Künstlergespräch

28.03.2025, 18 Uhr

Parallel zur Ausstellung »Andreas Mühe. Im Banne des Zorns« präsentiert die Galerie Anita Beckers jüngste Arbeiten von Andreas Mühe. Unter dem Ausstellungstitel »Golden American« knüpft der Künstler an die frühere Serie »RAFNSU« an und stellt zwei für die jüngere deutsche Geschichte zentrale Orte gegenüber: die Zellen der RAF in Stuttgart Stammheim und den Jugendclub in Jena, in dem sich der NSU formierte.



Kunst für Kids

Neben den individuell buchbaren Workshops bieten wir an jedem ersten Samstag im Monat von 15.30 bis 17.30 Uhr »Kunst für Kids« an. Die Teilnehmenden können alleine oder in Kleingruppen zu uns kommen und sich durch eigene künstlerische Praxis den Themen der Ausstellung annähern. Das Angebot richtet sich an Kinder zwischen 5 und 12 Jahren. Eltern und erwachsene Begleitpersonen sind ebenso willkommen.

Fortbildung für Pädagoginnen und Pädagogen

Zu jeder Ausstellung in der Kunststiftung DZ BANK gibt es eine Fortbildung für Lehrkräfte. Diese besteht aus einer einstündigen Führung sowie der Vorstellung der angebotenen Workshops. Das Vermittlungsprogramm wurde an das schulische Curriculum angepasst. Nächster Termin: Montag, 10.03.2025, 16 bis 18 Uhr

Sonderführungen und Workshops auf Anfrage

Ab einer Gruppengröße von 5 Personen können Sie Führungen und Workshops auf Anfrage buchen. Dies gilt für Erwachsene wie für Kinder und Jugendliche ab der Grundschule.

Dauer: 30 min / 60 min / 90 min / 120 min

Buchungsanfragen für Führungen und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbank.de

Der Eintritt, die Führungen sowie die Workshops sind kostenfrei. Bitte beachten Sie: Für alle öffentlichen Führungen und Veranstaltungen ist eine Anmeldung erforderlich. Die Führungen finden ab einer Teilnehmerzahl von 5 Personen statt. Informationen zur Anmeldung finden Sie auf unserer Webseite: <https://kunststiftungdzbank.de>

Workshops

Workshop I: Wie sieht es aus in Wandlitz?

(Primarstufe, Sek I)

Wer wohnte da eigentlich, in diesen von Flutlicht angestrahlten Häusern, die alle gleich aussehen? Und wie sieht es in dieser Wohnsiedlung aus, wenn die Sonne scheint? Andreas Mühe hat in seiner Serie »Wandlitz« die Anwesen wichtiger DDR-Politiker abgebildet. Wie auf einer Theaterbühne leuchtet er sie aus und setzt sie in Szene. Zugezogene Vorhänge verbergen, was in ihrem Inneren passiert. Wie sieht es dort wohl heute aus? In unserem Workshop fragen wir uns, was passiert, wenn wir die Häuser in andere Umgebungen setzen. Wie ist das Wetter? Gibt es einen Marktplatz, Spielplätze, Bäume oder gar einen See? Mit Hilfe unserer Fantasie unternehmen wir eine kreative Zeitreise in die DDR.

Workshop II: Schützende Räume

(Primarstufe, Sek I, Sek II)

Schon immer fanden Menschen Schutz in Bunkern und anderen Schutzräumen. In kriegerischen Konflikten bieten sie einen Zufluchtsort. Innerhalb der Gesellschaftswissenschaften versteht man unter einem Schutzraum auch eine Umgebung, die Menschen als diskriminierungsfreier Rückzugsort dient. Mit seinen Plüsch-Bunkern lässt Andreas Mühe die kalten Stahlbetonkonstruktionen hinter sich. Sie nehmen eine andere Form an und werden zu handlichen Stofffiguren, die an Kuscheltiere erinnern. Wie würdest du deinen persönlichen Schutzraum einrichten? Was würdest du mitnehmen, was ist für dich wertvoll und wichtig? In einer Führung lernen wir etwas über die Funktion von Schutzräumen und gestalten dann unsere ganz persönlichen Rückzugsorte.



Workshop III: Liebes Tagebuch ...

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q2.1)

Ein Mann in einem langen schwarzen Ledermantel steht vor einer Mauer. Seine Hände stecken in den Manteltaschen, er trägt eine Krawatte und blickt konzentriert auf etwas oder jemanden außerhalb der Bildfläche. Hinter ihm wurde in großen Buchstaben das Wort »Heimat« an die Wand geschrieben. Andreas Mühe hat diesen Mann in Prora, Rügen fotografiert. Dort erinnert der sogenannte »Koloss von Prora« bis heute an die Baupläne der Nationalsozialisten, die eine Urlaubsanlage für 20.000 Menschen errichten wollten. In der DDR dienten Teile des Gebäudes als Kaserne. Wohin schaut dieser Mann, was macht er dort und woran denkt er wohl gerade? In fiktiven Tagebucheinträgen und Briefwechseln nähern wir uns der Gedankenwelt von Andreas Mühes Protagonisten und der deutschen Vergangenheit an.

Workshop IV: Streitgespräch

(Sek I, Sek II, gymnasiale Oberstufe/Kerncurriculum Q 2.1)

Kunstwerke regen zum Nachdenken und Sprechen über Themen an, die für das gesellschaftliche Zusammenleben relevant sind. Manchmal lösen sie auch kontroverse Meinungen und Debatten aus, besonders, wenn sie politische Themen verhandeln. Das betrifft auch die Werke von Andreas Mühe. In einem Streitgespräch wollen wir verschiedene Positionen einnehmen und Argumente zu einem ausgewählten Kunstwerk austauschen. Wir schlüpfen in die Rollen von Galeristen, Kunstkritikerinnen, Besuchern, Künstlern und Kuratorinnen und argumentieren für eine Position, die möglicherweise nicht mit unserer persönlichen Meinung übereinstimmt. Auf diese Weise setzen wir uns intensiv mit einem Kunstwerk wie auch mit uns selbst auseinander.

Impressum

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
»Andreas Mühe. Im Banne des Zorns«
26.02. – 24.05.2025

Herausgeberin

Christina Leber

Redaktion

Katrin Thomschke

Bildredaktion

Jana Zimmermann

Texte

Katharina Cichosch, Christina Leber,
Gabriele Metzler, Hanna Pfeifer

Lektorat

Anna Sophia Herfert
Cathrin Nielsen,
LEKTORATPHILOSOPHIE.DE

Grafische Gestaltung

Burkardt + Hotz
Büro für Gestaltung GbR
GABC GmbH

Produktion und Druck

KOMMINFORM GmbH & Co.KG
ColorDruck Solutions GmbH

Die digitale Version dieser Publikation
ist frei verfügbar und kann unter
<https://kunststiftungdzbank.de>
abgerufen werden.

Printed in Germany
Printausgabe:
ISSN 2748-3681
ISBN 978-3-9826894-0-1

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbank.de
<https://kunststiftungdzbank.de>

Vertretungsberechtigte
Geschäftsführerinnen:
Dr. Christina Leber
Dr. Kirsten Siersleben
Gesellschafterin:
DZ BANK AG

Ausstellung

Kuratorinnen der Ausstellung

Christina Leber
Katrin Thomschke
in Zusammenarbeit mit
Andreas Mühe
Doreen Reichenbach

Ausstellungsmanagement

Katrin Thomschke
Tomke Aljets, Assistenz

Registrar

Dietmar Mezler

Kustodin

Jana Zimmermann

Assistenz der Kustodin

Moritz Behner
Jan Steuer

Bildung und Vermittlung

Tomke Aljets
Helena Tschesch

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit

Claudia Haevernick

Kunstvermittlung

Tomke Aljets, Moritz Behner,
Anika Benkhardt, Dr. Berenike Berentzen,
Thomas Ditthardt, Ela Dutta,
Berby Krägefsky, Michaela Kurpierz,
Juliane Kutter, Robert Mondani,
Isabelle Stamm, Maurice Steinbrück,
Jan Steuer

Konservatorische Betreuung

Dierk Gessner

Ausstellungsrealisation

Dierk Gessner, Kurt Hofmann,
hasenkamp Internationale Transporte
GmbH, LICHTblick Bühnentechnik GmbH,
Stephan Zimmermann Lightsolutions

DZ BANK Kunststiftung gGmbH
Platz der Republik
60325 Frankfurt am Main

Eingang: Cityhaus 1
Friedrich-Ebert-Anlage

Nahverkehrshaltestelle:
»Platz der Republik«
Öffentliches Parkhaus:
»Westend«

Telefon +49 69 7680588 00
info@kunststiftungdzbk.de
<https://kunststiftungdzbk.de>
[instagram.com/kunststiftungdzbk](https://www.instagram.com/kunststiftungdzbk)

Besuchen Sie unsere
»Sammlung Online« unter
<https://sammlung.kunststiftungdzbk.de>

Öffnungszeiten

Di. bis Sa. 11–19 Uhr
Eintritt frei

Öffentliche Führungen

Jeden Donnerstag um 18 Uhr
sowie an jedem letzten Freitag
im Monat um 17.30 Uhr.
Die Teilnahme ist kostenfrei,
eine Anmeldung ist erforderlich.

Buchungsanfragen für Führungen
und Workshops richten Sie bitte an:
vermittlung@kunststiftungdzbk.de

Nutzen Sie für Ihre Beiträge in
den Sozialen Netzwerken
#kunststiftungdzbk

Medienpartner:

FRIZZ

ISBN 978-3-9826894-0-1

Weitere Informationen
finden Sie hier:

