

ANGST – Krisenindikator oder Überlebenstrieb?

Angst ist allgegenwärtig. Jeder kennt sie. Sie gehört zur Existenz. Angst ist mehr als eine Empfindung. Sie ist ein Zustand, der das ganze Sein erfassen kann. Im Kopf stattfindet, im Herz, im Bauch, in den Knien, in der Wirbelsäule. Angst ist ein Überlebensinstinkt. Wir teilen ihn mit den Tieren.

Möglicherweise sogar mit den Pflanzen? Angst ist verknüpft mit dem Trieb des Lebens, dem Leben-Wollen. Sie entfaltet sich um die Sorge um die eigene Existenz.

Wir haben Angst zu sterben. Angst zu vergehen. Angst, zu leiden und Schmerzen zu empfinden. Wir haben Angst, geschlagen zu werden, gedemütigt. Wir haben Angst zu verlieren. Geld, Ansehen, Würde, die Wohnung, den Partner. Wir haben Angst, alleine zu sein. Jede dieser Ängste kann so stark werden, dass sie die ganze Existenz beherrscht.

Viele Ängste sind Kindheitserfahrungen. Wir erleben sie, wenn wir schwach und verletzlich sind.

Abhängig von anderen. Wenn wir nicht selbst bestimmen können, wo wir schlafen, was wir essen, was wir anziehen, wen wir sehen. Angst hat zu tun mit Ohnmacht. Jedes Kind hat Angst. Angst vor der Dunkelheit. Die Angst, die wir als Kinder hatten, kann wieder aufsteigen. Den Erwachsenen überfallen. Plötzlich oder schleichend. Ängste können so stark werden, dass sie den Menschen lähmen.

Plötzlich kann man nicht mehr aus dem Haus gehen. Keine geschlossenen Räume betreten. Nicht mehr sprechen. Nicht mehr schlucken. Angst ist jenseits der Worte. Sie existiert, bevor Sprache ist. Sie entzieht sich der Benennung. Sie mit Worten einzukreisen, sie zu erzählen, kann die Angst einfangen. Beherrschbar und benennbar machen.

Wir haben aber nicht nur Angst um uns selbst. Wir empfinden auch Angst um den anderen: das Kind, die Eltern, den Partner. Dass ihnen etwas geschehen könnte. Dass sie verletzt werden könnten, sie stürzen, krank werden, hilflos. Dass sie gehen, dass sie nicht wiederkommen. Wir sind empathische Wesen, und so kann die Angst, als Sorge, auch weitere Menschen einschließen. Die Freunde, Nachbarn oder die Kollegen. Man kann Angst um das Viertel haben, in dem man wohnt. Dass es herunterkommt. Dass es zu teuer wird und Menschen wegziehen, die man schätzt. Dass der Zusammenhalt der Menschen verschwindet. Auch um die Stadt, in der man lebt. Dass sie von Bomben zerstört wird. Dass sie unter Umweltverschmutzung leidet. Dass Unternehmen schließen müssen. Und so geht es weiter. Angst um das Land, die Natur, die Tiere, den Planeten. Man kann sich um alles sorgen.

Angst erfasst die Zeit. Sie wird gespeist von Bildern, die aus der Vergangenheit kommen. Aus der Kindheit, dem Ungesagten, zu stark Gefühltem, das nach oben drängt. Angst wird gefüttert von den Projektionen in die Zukunft. Was wird passieren, wenn? Wenn ich meine Arbeitsstelle verliere? Wenn der Krieg sich ausbreitet? Wenn die Sommer immer heißer werden? Wenn immer mehr Flüchtlinge nach Deutschland drängen? Wenn ich im Alter nicht genügend Rente habe?

Angst ist ganz privat und intim, sie kann aber auch öffentlich werden. Sie kann zu tun haben mit unmittelbaren Gefährdungen in meinem engsten Umkreis. Mit dem schlagenden Ehemann oder dem Vater. Mit dem Alkoholismus der Mutter, der Partnerin. Mit Ungerechtigkeit, Demütigung und Spott. Zu Hause, in der Familie, in der Schule oder auf der Arbeit. Mit Mobbing. Wir versuchen, Angst zu verdrängen, uns nicht von ihr beherrschen zu lassen. Sie nicht zu zeigen. Denn wer Angst hat, ist schwach. Wir tragen sie mit uns selbst aus, die Angst.

Angst kann aber auch gesellschaftlicher Antrieb sein: An Demonstrationen teilzunehmen. Gegen den Klimawandel, um Stellung zu beziehen, gegen Diktatoren und Verfolgungen. Sie kann Menschen dazu bringen, Petitionen zu unterzeichnen, Versicherungen abzuschließen oder bestimmte Parteien zu wählen.

Ich kann Menschen manipulieren, indem ich ihre Ängste hochkoche. Ich kann Stimmung und

Stimmungen beeinflussen. Ich kann Ängste regulieren durch Ansprache. Beruhigen oder verstärken. Dabei ist Angst eigentlich jenseits der Sprache. Menschen, die ein Trauma durchlebt haben, können oft nicht darüber sprechen. Menschen, die unter psychischen Krankheiten leiden. Sie können die Angst aber zeichnen und malen. Sie können sie spielen. Vor allem Kinder. Die Bombenangriffe während des Krieges. Die Toten am Straßenrand. Die Soldaten, die kommen und morden. Die Überfahrt auf einem überfüllten Schlauchboot über das Meer.

Kinder malen ihre Erlebnisse, ihre Erfahrungen und Ängste. Sie werden auf dem Papier ansehbar, sichtbar. Auch Erwachsene malen und zeichnen. Sie tun dies manchmal in einer Therapie. Sie tun dies vielleicht unwillkürlich, weil es aus ihnen herausdrängt. Sie können ein ganzes Werk darum gestalten. Angst findet sich schon seit Urzeiten als Thema in der Kunst. Frühe Darstellungen zeigen die Gewalt der Götter. Der schützenden und der rächenden. Der friedvollen und der zerstörenden. Ungeheuer tauchen in der Kunst auf. Dämonen und Abgründe. Das Drohen des Todes, der Verdammnis. Feuer und Schwert. Bilder von Alpträumen finden sich auf Kultstätten und Altären. Die Angst steckt in allen Religionen. Der Hoffnung auf Erlösung steht die Angst zugrunde zu gehen, gegenüber.

Als die Kunst subjektiv wurde, wurden auch die Ängste persönlich. Edward Munch malte nicht mehr die vier apokalyptischen Reiter, sondern den Tod seiner Schwester durch Tuberkulose. Nicht mehr die Abgründe des Fegefeuers, sondern sich selbst in der Hölle stehend. Seit seiner epochemachenden Komposition »Der Schrei« hat die Angst des Menschen einen festen Platz in der Moderne. Die Abgründe des eigenen Inneren finden ihren Widerhall in den Empfindungen der Betrachter. Alfred Kubin schuf Zeichnungszyklen, in denen er die Grenze zwischen innen und außen, zwischen Gesehenem und Ungesehenem auflöst. Riesenhafte Tiere tauchen auf, Höllenschlunde, Dämonen und alte Götter wie Saturn, der seine Kinder frisst. Der Erste Weltkrieg brachte neue Bildwelten hervor, die das Grauen, das Unmenschliche, Tod und Wahnsinn zeigen. Käthe Kollwitz dagegen lenkte den Blick auf die Schwachen, die Armen, die Kinder, die Frauen. In ihren Bildern kulminieren die Ängste vor Armut, Verlust, Leid und Schmerz.

In unserer Ausstellung »**Angst – Krisenindikator oder Überlebenstrieb**«, die von Ende März bis Ende Juni 2023 im Künstlerverein Walkmühle in Wiesbaden zu sehen ist, werfen wir den Blick auf vier Themenfelder, die um Angst und Ängste kreisen. **Innere Welten**, Blicke in die eigene Seele, Zustände von Unsicherheit, Bedrohung und Trauma. **Aktuelle politische Situationen** in verschiedenen Ländern: der Ukraine, dem Iran, Palästina und Belarus. **Diktatur und Faschismus** auch in einem historischen Rückblick auf den Nationalsozialismus in Deutschland. **Klimawandel** in einprägsamen Bildern, Bedrohung durch Feuer und Wasser, Vermüllung und Plastiktod.

Seb Agnew nimmt uns mit in eine Welt eigentümlicher Tableaus: Seine Fotografien zeigen erwachsene Menschen, die wie erstarrt in einer Situation verharren, die aus Kindertagen herübergekippt erscheinen. Ein älterer Mann, barfuß und in einen Bademantel gekleidet, sitzt auf dem Fahrersitz eines Oberklassefahrzeugs in seiner Garage. Vor ihm auf dem Boden ist ein kleiner Sandhügel ausgebreitet. Bunte Sandförmchen liegen darauf, der Mann hält einen kleinen grünen Plastikeimer in der Hand.

Eine Frau sitzt in ihrem Arbeitszimmer an einem Schreibtisch. Eine hohe Bücherwand und ein Kronleuchter an der Decke suggerieren Wohlstand. Quer durch den ganzen Raum, wie ein riesiges Spinnennetz, sind bunte Fäden gespannt. Die blonde Frau mittleren Alters hält eine Blechdose in der Hand, aus der ein solcher Faden herausragt – ein Dosentelefon. Mit leerem Blick schaut sie vor sich hin. Mit wem versucht sie zu sprechen? Ein junger Mann im Pyjama hockt im Flur einer großzügigen Altbauwohnung auf dem Dielenboden. Durch die Türen rund um ihn herum quellen bunte Luftballone. Die Türen und scheinbar auch die Zimmer dahinter sind bis obenhin ausgefüllt mit Ballonen. Eine

überwältigende Kinderparty? Was für eine Dimension sehen wir? Die Bilder stellen Fragen und suggerieren Geschichten. Können die Menschen aus ihren Kindheitszuständen wieder herausfinden? Sehen wir in das Innere von psychischen Störungen? Sind die Personen in einem Flashback erstarrt?

Ein anderer Künstler, der den Betrachter tief in die eigene Wahrnehmungswelt mitnimmt, ist **Rüdiger Breitbart**. Breitbart hat niemals Kunststudiert und sich selbst als Künstler bezeichnet. Er war Mediziner und ein künstlerischer Autodidakt. Aber bereits in seinem 16. Lebensjahr erkrankte er an Schizophrenie. Seit dieser Zeit durchlebte Rüdiger Breitbart, der 1941 geboren wurde, immer wieder in Schüben einen deutlichen Realitäts- und Identitätsverlust. In diesen Phasen hat er geradezu manisch »explosionsartig jedes ihm zur Verfügung stehende papierähnliche Format bemalt«.¹ So entstanden im Laufe seines Lebens über 300 Zeichnungen und Bilder, von denen sich allerdings nur ein Teil erhalten hat. Erst seit wenigen Jahren macht die Familie dieses künstlerische Erbe in Ausstellungen und Publikationen öffentlich. Die Arbeiten sind in Technik und Stil breit angelegt. Mithilfe künstlerischer Mittel der Bildfindung macht Breitbart den Gedankensog, der in eine instabile, bedrohliche Welt führt, sichtbar. Menschen versinken im dunklen Boden, strecken abwehrend die Arme aus, werfen sich verzweifelt dem Himmel entgegen. Manche Gestalten scheinen abgemagert bis auf die Knochen, eine blutrote Sonne geht über Skeletten unter. Es sind Angstbilder, Horror- oder Alptraumszenarien, die auf dem Papier mit Tusche oder Bleistift, in Kohle oder Aquarell ausgebreitet werden. Auch wenn einige seiner Kompositionen humorvoll wirken und viele eine hohe gestalterische Dichte und Qualität aufweisen, sind es vor allem die Einblicke in traumartige innere Bilder, die bewegen. Sicher spielen bei Rüdiger Breitbart frühe Kindheitseindrücke von Krieg und Flucht infolge des Zweiten Weltkriegs eine Rolle, als das Kleinkind mit Verletzungen und Gewalt, Tod und Misshandlungen konfrontiert war. Er durchlebte, wie viele Flucht- und Kriegskinder, lebensbedrohliche Situationen, Hunger und Angst. Die Schizophrenie, die sich bei ihm im Erwachsenenalter ab dem 29. Lebensjahr voll entwickelte, ist sicher durch diese frühkindlichen Eindrücke verstärkt worden, sie ist aber auch eine genetische Disposition, die sich bei vielen Mitgliedern seiner Familie findet.

Verletzung, Schmerz, Bedrohung und die Hoffnungslosigkeit des Krieges sind auch in den Bildern von **Günther Blau** immer wieder spürbar. Manchmal ganz offensichtlich – so zum Beispiel im »Selbstbildnis mit Kreuzen«. Der Maler zeigt sich mit einem Eisernen Kreuz an einer großen Sicherheitsnadel vor der Brust. Er trägt weiße Hosenträger und hat einen langen, dünnen Pinselstil quer im Mund. Über seine Schulter lugt ein kleiner Sensenmann, ebenfalls mit einem Pinselstil im Mund, der allerdings zerbrochen ist. Der Himmel wird von zwei Flakscheinwerfern erleuchtet, in der Ferne ist ein Galgen zu sehen, an dem mehrere Figuren baumeln, inklusive einer sehr kleinen, wie die eines Kindes. Der Künstler steht dicht am vorderen Bildrand und schaut der Betrachterin mit seinen blauen Augen direkt ins Gesicht. Seine Haare stehen zu Berge. Mit der linken Hand scheint er die Leinwand von der Seite aufzuklappen. Dahinter befindet sich ein gewaltiger Haufen roter Kreuze, über und über mit Blutstropfen übersät. Andere Bilder nutzen Chiffren und Symbole, die sich mittelbar oder unmittelbar auf den Krieg beziehen. So scheint die »Baumruine« recht offensichtlich auf Erfahrungen vom Schlachtfeld hinzuweisen. Zerstört und zerschossen erinnert der Stumpf eines großen Baumstammes an eine menschliche Figur, ein Gesicht. Dahinter liegt auf der Seite ein totes Pferd, in der Ferne brennt eine Stadt vor einem schwarzen Himmel. Andere Bäume im

»Lemurenwald« scheinen einen düsteren, langsamen Tanz zu tanzen. Auch diese erinnern an Figuren, weder so recht Pflanze, noch Mensch oder Tier. Weder tot noch lebendig. Wenn Günther Blau zugemauerte Fenster malt, menschenleere Straßen und düstere, verlassene surreale Landschaften, scheinen dies allerdings eher innere Bilder zu sein, auf denen sich drohend Unheil ankündigt oder vielleicht gerade wieder abzieht. Chiffren einer kalten, gnadenlosen Welt.

Auch **Renate Sautermeister** verbildlicht innere Räume. Ihre Gemälde aus den 1970er-Jahren zeigen bühnenartige Tableaus. Die Wände sind mit schwarzen großen Tüchern abgehängt oder scheinen aus nacktem Putz zu bestehen. Wie in einem Puppentheater öffnen sie sich zum Betrachter hin. Karg, nur mit Bett und Stuhl ausgestattet, erinnern sie an Gefängniszellen. Unter einem, mit einem dunkeln Tuch verhüllten Bett, tritt Blut hervor. Auf einem anderen Bild sieht man eine nackte Figur, die ans Bett geschnallt ist. Das Gesicht weggedreht, Scheinwerfer leuchten das Zimmer alptraumartig aus. In der Mitte des Bodens öffnet sich ein tiefer Spalt, ein darüber liegendes Brett wirkt recht wackelig. Die Tücher scheinen beinahe lebendig zu werden, die Räume selbst haben eine Art Körperlichkeit. Surreale Inszenierungen. Lehnen sich diese Zimmer an Psychiatrieerfahrungen an? Sind es Folterkammern? Traumbilder? Sie verdichten die Angst, ausgeliefert zu sein. Eingeschlossen, ohnmächtig.

Während die Räume von Renate Sautermeister still daherkommen, beinahe erfroren wirken, sind die Säle von **Pablo Genovés** von tosendem Lärm erfüllt. Wassermassen toben, rotieren in gewaltigen Wellen und Strudeln durch die Barockarchitektur prunkvoller Paläste, Bibliotheken oder Gemäldegalerien. Vergoldete Stuckelemente, Deckengemälde, Kartuschen, Voluten, Friese, Pilaster und Kuppeln zitieren die Formensprache von Zivilisation, Wohlstand und Kunstsinn. Welche Katastrophe hier gerade im Gange ist, ist nicht ersichtlich. Ein gewaltiger Tsunami, der bis ins Herz Frankreichs oder Italiens reicht? Weltuntergang à la Hollywood? Oder sehen wir nicht doch eher einen verbildlichten Alptraum? Einen inneren Zustand des Weggerissen- und Weggespült-Werdens? Wenn seelische Zustände eruptieren und ins Blut schießen. Wenn es kein Halten mehr gibt und jeder Grund verloren geht, der Mensch in seinen inneren Erinnerungen oder Begierden ertrinkt. Wenn auf einmal ein Trauma wieder angestoßen wird und taumelnde Panik jeden Halt überspült.

Genau das geschieht bei **Bill Viola**. Seine große Videoinstallation »The Raft« ist einer der Höhepunkte der Ausstellung. Die Betrachterin wohnt einer Katastrophe bei, die unerwartet und unerklärlich eine Gruppe von Menschen heimsucht. Zu Beginn des Videos versammelt sich Personen aus allen Gesellschaftsschichten – Männer, Frauen, jung, alt, schwarz, weiß, hispanisch und asiatisch –, als würden sie auf einen Zug oder Bus warten. Sie stehen an einem »Nicht-Ort« – eine Bühne scheinbar, durch keinen Hinweis an einen bestimmten Platz verortet. Obwohl die einzelnen Personen natürlich wirken, ist die Gesamtsituation artifiziell. Eine ältere Frau sucht etwas in ihrer Handtasche. Manche tragen teure Kleidung, andere eher einfache. Einige lesen, schauen gelangweilt und sind in Gedanken versunken. Alle wahren eine gewisse Distanz zueinander, auch wenn sie dicht beieinanderstehen. Zur Begrüßung reicht ein zurückhaltendes Kopfnicken, wenn überhaupt ein Gruß erfolgt. Keiner sieht auf sein Handy – ein Zeichen dafür, dass die Arbeit schon etwas älter ist. Man fragt sich als Betrachter, welche Verbindung diese Personen überhaupt zueinander haben. Plötzlich treffen von zwei Seiten erst Sturzbäche, dann ganze Fluten auf die Menschengruppe. Männer am Rande versuchen, sich gegen die Flut zu wehren, sie kämpfen und erliegen der explosiven Kraft des Wassers, fallen zu Boden, während die Flut weiter wütet. Viele werden von den Füßen gerissen, taumeln und stürzen. Als die Wassermassen nachlassen, kommen die meisten der Personen erst sehr langsam wieder zu sich. Viele Fragen bleiben offen. Werden alle überleben? Werden sie sich gegenseitig helfen? Werden sie sich verwandeln? Kommt die Katastrophe wieder? Welche Beziehung wird sich zwischen den Einzelnen enwickeln? Die Arbeit heißt »The Raft« – das Floß – obwohl kein Floß zu sehen ist. Aber

das Video referiert auf eine Ikone der Kunstgeschichte – »Das Floß der Medusa« von Théodore Gericault aus dem frühen 19. Jahrhundert. Auch dieses zeigt eine Gruppe von Menschen, die hilflos in Wassermassen treiben. Überlebende eines Schiffsunglückes, ausgesetzt auf einem Floß. Ein reales Unglück, das 1816 stattgefunden hatte. Von 145 Menschen überlebten nach 13 Tagen auf See nur 10 Männer. Sie berichteten von Kannibalismus und davon, dass ihre Vorgesetzten sie im Stich gelassen hatten.

Ähnlich wie Gericault spielt auch Bill Viola mit menschlichen Emotionen: In der extremen Zeitlupe seines Videos kann man auf den Gesichter Langeweile, Desinteresse, Neugier, Ablehnung, Schock, Angst, Leid, Genesung, Mitgefühl und sogar Liebe erkennen. Es sind traumartigen Szenen, die als Metapher gelesen werden können - Viola selbst sagt, die Arbeit sei »eine Metapher für die Welt von heute«. Eine Katastrophe, die zu Solidarität führt, beinhaltet aber auch eine Hoffnung, die für weite Bereiche der Welt unerfüllt zu bleiben scheint.

Die Bilder von **Markus Matthias Krüger** dagegen bleiben menschenleer. Ähnlich wie bei Günther Blau sehen wir eine Welt, die sonderbar ruhig ist. Kein Windhauch geht, alles wirkt sonderbar verlassen, beinahe friedlich. Das Grauen, das sie ausstrahlen, ist ein subtiles. Sehen wir die Welt nach der Apokalypse? Er zeigt immer wieder Ortschaften unter Wasser. Dörfer, Gehöfte, Einfamilienhaussiedlungen sind überflutet. Am Ufer eines Flusses oder Kanals türmt sich Schutt und Strandgut auf. Gebäude und Betonreste, das Wrack eines Autos. Ist hier der Tsunami durchgetobt, den man auf den Bildern von Pablo Genovés sieht? Ist das Wasser gerade dabei, wieder abzuziehen? Keine Überlebenden, niemand, der aufräumt. Ähnlich wie bei Günther Blau sind auch hier die Fenster verrammelt. Unser Bildgedächtnis bringt die Motive von Markus Matthias Krüger in Zusammenhang mit Flut- und Überschwemmungskatastrophen. In der Folge möglicherweise auch mit dem Klimawandel. Aber Markus Matthias Krüger referiert vor allem auf die Geschichte der Malerei. Seine Landschaften mit den tiefen Horizonten, die Baumgruppen und Dörfer knüpfen an die Landschaftsmalerei der Niederlande an. Auch Krüger entwickelt ideale Landschaften, die typische Eigenheiten des Nordens aufweisen, wie den tiefen Horizont und die vereinzelt Baumgruppen. Nur, dass sich bei ihm die Vanitas-Symbole des 17. und 18. Jahrhunderts regelrecht verselbstständigt haben. Die Natur scheint zu kippen – den Menschen zu verschlingen, zurück bleiben Wasserwüsten und Totenstille.

»Land unter« herrscht auch bei **Daniel Beerstecher** und **William Lamson**. Beide zeigen Häuser, die von Wasser bedroht sind. William Lamsons Hütte steht in einiger Entfernung im Nebel, umgeben von einer ruhigen Wasserfläche. Im Hintergrund kann man einen Waldrand erkennen. Eine überschwemmte Wiese, ein kleiner See, ein Fluss, der über seine Ufer getreten ist. Darin ein dunkles Würfelhäuschen, nur mit einem Boot erreichbar. Beinahe friedlich, aber unzugänglich. Poetisch, vielleicht geisterhaft. In einer wesentlich dramatischeren Situation befindet sich das Haus, das Daniel Beerstecher auf einen Felsen gebaut hat. Denn seine Collage zeigt eben keinen stabilen Grund für das großzügig wirkende Einfamilienhaus. Dieses steht auf einem Eisberg, inmitten des Ozeans. Ein Bild, das anknüpft an das Foto, das vor einigen Jahren durch die Medien gegangen ist und das zeigt, wie ein Eisbär auf einer kleinen Eisscholle über den Ozean treibt. Das Bild wurde zu einer Ikone der Klima-Protestierenden. Aber so erschütternd es ist, man kann es weit von sich weisen, denn Eisbären leben weit weg. Daniel Beerstechers »House built on a rock« aber verweist als Metapher auf die Situation der ganzen Menschheit. Immer deutlicher wird spürbar, wie instabil der Grund ist, auf dem wir stehen. Wie schnell das Eis taut und damit die Gefahr des Untergangs unmittelbar gegeben ist.

Nicht Wasser, sondern Feuer ist das beherrschende Element in der Arbeit von **Nina Pohl**. Sie spielt mit unseren Bildern von Bildern. Mit den Vorstellungen davon, wie etwas aussieht, auszusehen hat. Ihr großformatiges Bild zeigt einen Ausbruch des Vesuvs, wie ihn der norwegische Künstler Johan Christian Clausen Dahl 1826 im Gemälde festgehalten hat. Das Bild mit dem sprechenden Titel

»Ausbruch des Vesuv im Dezember 1820« hängt heute im Städelmuseum in Frankfurt und zeigt eben das: einen der touristisch spannendsten Orte des 19. Jahrhunderts. Bereits seit der Zeit Goethes galt ein Besuch des aktiven Vulkans als einer der Höhepunkte der sogenannten »Grand Tour« – der großen Italienreise vieler gebildeter und wohlhabender Nordeuropäer. Der Vesuv, der seit der Antike immer wieder oder immer noch als der Eingang zur Hölle galt, ist eines der am stärksten besuchten Naturwunder. Bereits Goethe beschwerte sich über den Massenandrang. Zu Fuß, auf Eseln, später mit einer elektrifizierten Bahn konnten die erlebnishungrigen Menschen nahe an den Kraterrand gebracht werden. Ein Grusel überfällt den Wanderer, ein Schauer und ein Schrecken, wenn er so nah an die Abgründe der Hölle tritt. Im Städel ist das Bild bis heute eines der Lieblingsstücke von Kindern und Jugendlichen. Es gleicht dem Diasec von Nina Pohl bis aufs Haar – beinahe. Denn auf dem Original von Christian Dahl sind auch noch zwei Touristen zu sehen, die dicht neben der Lava stehen und gestikulieren. Ein paar Esel und heimische Führer warten derweil gelangweilt an der Seite. Außerdem ist das Bild ein Querformat, der Gipfel des Vulkans ist nicht zu sehen, der Blick wird an den spektakulären Rauchwolken vorbei in die Ferne und in die Bucht von Neapel gelenkt. Nina Pohl hat die 200 Jahre alte Komposition verändert und erweitert. Die Menschen sind verschwunden, die Erzählung der Vesuv-Reisenden damit auch. Dafür hat sie die Darstellung nach oben erweitert und die oberen Zweidrittel ausschließlich mit Qualm und Wolken gefüllt. Wie ein Turm steigen sie in den Himmel auf und türmen sich vor dem Betrachter. Das Naturwunder erscheint größer und spektakulärer als auf dem Bild von Dahl – nichtsdestotrotz zeigt Nina Pohl eben nicht die Fotografie eines Vulkanausbruchs, sondern die bearbeitete Fotografie eines Gemäldes. Sie macht also ein Bild von einem Bild, und erschafft dabei ein Idealbild der Faszination von Schauer und Schrecken, einer Schönheit von Gefahr. In ähnlicher Weise spielt **Julius von Bismarck** mit der Schönheit des Schreckes. Er zeigt in seiner großen Videoarbeit »fire with fire« die magische Kraft des Feuers und die Schönheit von Waldbränden. Feuer hat immer einen hypnotischen Sog, der sich schon bei kleinen Lagerfeuern entfaltet. Für Julius von Bismarck stellt es ein »Tor zum Jenseits« dar. Er sieht Waldbrände nicht als ein »schlechtes« Phänomen, sondern schlicht als natürliches Geschehen. Die große Ästhetik des Brandes zeigt sich nicht nur im Feuer selbst, sondern auch in den vielen Grau- und Schwarz-Tönen von Rauch und Dampf und den verbrannten Pflanzen, die zurückbleiben. Von Bismarck hat seine Aufnahmen mit einer hochauflösenden Kamera erzielt, und er nutzt ein einfaches Mittel, um ihnen eine magisch-überraumzeitliche Dimension zu verleihen: Er spiegelt sie in der Mittelachse. Durch die Symmetrie bewegen sich die Flammen entweder zur Mitte hin oder aus der Mitte heraus und hypnotisieren die Betrachterin geradezu. Brände, die sich vor unserem Auge entfalten, wechseln sich ab mit verbrannten Waldlandschaften, die von Rauch- und Nebelschwaden durchzogen sind. Immer wieder erscheinen ornamentale Muster, die an Dämonen und Geister erinnern. Die Natur scheint von Urkräften durchdrungen, die aus ihr herausbrechen und uns ergreifen können. Die Faszination des Menschen für das Feuer ist so alt wie die Menschheit selbst. Furcht und Verehrung liegen unmittelbar nebeneinander. Feuer schenkt Tod und Leben, für den Menschen ist es eines der vier Elemente. Waldbrände steigern die Wirkungen des Feuers noch, seine Zerstörungskraft erscheint ungebrems, vor seiner Vernichtungsgewalt scheint das Bemühen des Menschen sinnlos. Darüber hinaus ist der Waldbrand auch ein Synonym für das Anthropozän und den Klimawandel. Brände wüten in allen Regionen und allen Klimazonen der Welt. Julius von Bismarck ästhetisiert den Brand und löst ihn gleichzeitig aus klischeebeladenen Vorstellungen heraus.

Auch **Swaantje Günzel** ist eine Künstlerin, die in ihrer Arbeit die Auswirkung menschlichen Handelns auf den Planeten Erde sichtbar macht. Seit vielen Jahren schon befasst sie sich mit der Plastik-Krise und der Frage, wie sich unser aller alltägliches Tun im großen Ganzen wiederfindet. Das Portrait ihrer Assistentin Joana folgt in seinem Bildaufbau der niederländischen Portraitmalerei des 17. Jahrhunderts. Wir sehen eine junge Frau, die am vorderen Bildrand in Dreiviertelansicht sitzend, bis zu

ihren Knien gezeigt wird. Sie hat die Hände auf ihrem Schoß zusammengelegt. Das Licht kommt von schräg vorne und lässt ihre Haut und ihre offenen, gelockten Haare weich schimmern. Ihr schwarzes Kleid vor dem dunklen Hintergrund mit den langen Ärmeln wirkt hochwertig und gleichzeitig zurückhaltend. Irritierend nur, dass sich auf ihrer Brust und ihrem Bauch scheinbar Spuren von Erbrochenem finden und sie auch aus ihrem Mund weiterhin erbricht. Und zwar kleine, bunte Plastikteile. Tatsächlich handelt es sich bei diesem Plastik um Fundstücke, die auf dem Kure-Atoll aus den Mägen von verendeten Albatros-Küken geborgen wurden. Die jungen Vögel sterben an dem unverdaulichen Plastik, das ihre Eltern in der Annahme, es würde sich um Nahrung handeln, aufnehmen. Sie verfüttern es weiter an ihre Nachkommen. Mittlerweile findet sich Plastik in allen Winkeln des Planeten, selbst an den abgelegensten Orten. Eine Reihe kleiner Plastikspielzeuge, an denen Laysanalbatrosse im Pazifischen Ozean verendet sind, hat sie gesammelt und in einen Kaugummiautomaten verfrachtet. Dort kann man die putzigen kleinen Schneemänner, Gummielefanten oder Soldaten sehen, wie man sie tatsächlich Automaten entnehmen kann oder wie sie in Schokolade verpackt, Kindern geschenkt werden. In ihrer neuesten Arbeit sammelt Swaantje Güntzel alte Postkarten, die Gletscher abbilden. Diese alten Dokumente zeigen die Ausdehnung, Größe und Pracht der Eiszungen, die heute rapide im Verschwinden begriffen sind. Entsprechend schneidet sie aus den historischen Abbildungen die Eiszungen aus und präsentiert die Gletscher nun als Fehlstelle, als Loch im Papier.

Mit Plastik befasst sich auch **Almut Linde** in ihrer Serie »Mountains«. Ihre hoch aufragenden Berge bestehen allerdings nicht aus Schnee und Eis, sondern aus großen Bergen gepresster Plastikfolie, wie sie sie auf den Wertstoffhöfen des Entsorgungsunternehmens Veolia dokumentieren konnte. Die Ballen aus Folie türmen sich wie Felsformationen vor dem Auge auf. Selten sieht man dieses Material so verdichtet, schwer und gewaltig. Die weiße Oberfläche schimmert beinahe wie Eisflächen, und das Material wirkt beinahe verführerisch.

Die Serie »Anger Pieces« dagegen setzt einen anderen Schwerpunkt und leitet die Ausrichtung der Ausstellung über zu Situationen von Gewalt, Verfolgung und Tyrannei. Almut Linde geht immer wieder Kollaborationen ein, integriert Menschen in ihre künstlerische Arbeit, die aus verschiedenen Teilen der Gesellschaft kommen und in ihrem Alltag normalerweise keine Berührung mit Kunst und künstlerischer Arbeit haben. Das trifft auch auf die »Anger Pieces« zu. Wie der Name schon sagt, wurde an den 10 Kilo schweren Tonblöcken Wut ausgelassen. Frauen haben mit Gewalt auf sie eingeschlagen. Sie haben sie mit ihren Händen, mit Stich- und Hiebwerkzeugen verletzt, durchbohrt, verdreht, verformt, sie haben sie geschnitten und gehauen. Frauen, die aus verschiedenen Kulturen kommen, die verschiedene Berufe haben und aus unterschiedlichen Ländern stammen. Die aber alle wegen häuslicher Gewalt Hilfe und Zuflucht in Frauenhäusern gesucht haben. Sie alle haben Gewalt durch ihre Männer, Väter oder Brüder erlebt. Die auf diese Weise entstandenen Skulpturen spiegeln die hohe Emotionalität ihres Entstehens, sie spiegeln die Gewalt, die ihre Schöpferinnen erfahren haben, sie werden zu Körpern, an denen sichtbar wird, was Gewalt und Verletzung mit unversehrten Oberflächen macht. Wenn sie »fertig« sind, werden die Resultate gebrannt und anschließend mit Glanzglasuren überzogen.

Almut Linde lenkt mit dieser Arbeit den Blick auf Gewalt in der Gesellschaft, und das ist ein Thema, das bei verschiedenen anderen Künstlerinnen und Künstlern ebenfalls auftaucht:

Im Werk von **Parastou Forouhar** haben sich Biografie und Kunst unauflöslich ineinander verschränkt. Die Künstlerin, die 1962 in Teheran geboren wurde, lebte bereits seit mehreren Jahren in Deutschland und hatte in Offenbach an der HfG studiert, als ihre Eltern am 21. November 1998 in Teheran Opfer von brutalen Morden wurden. In der Folge widmete Parastou Forouhar ihr Leben der Aufklärung dieses Verbrechens und ihre Kunst der Anklage gegen das Regime in Teheran. In ihrem Werk entwickelte sie eine eigene Form des Ornaments. Die Ornamentik ist ein wesentliches Element der

traditionellen persischen Kunst und hat für die Künstlerin eine ambivalente Bedeutung, einen inneren Widerspruch. Einerseits ist Forouhars Werk sehr sinnlich und harmonisch, sehr schön. Andererseits folgt es bestimmten Regeln, die sehr starr sind. In dieser starren Ordnung erkennt Forouhar eine Parallele zum totalitären Staat. Weder das Ornament noch der Staat lassen Individualität zu. »Sie zeichnet Bilder für die Verstrickung in einem System. Sie formuliert eine Kritik des Ornaments, das allein einer Oberfläche Gestalt gibt, mit dessen Ordnungsgedanken sich die Magie des Bildes, die Versenkung in eine faszinierende Schönheit genauso verbinden kann wie das Grauen angesichts des radikalisierten Terrors, der Macht und Gewalt eines totalitären Regimes.«² So sind in der Walkmühle Arbeiten ihrer Serie »Portraits« zu sehen. Ornamentale Figuren in Schwarz und Weiß formen Männerköpfe mit Schnurrbärten. Erst bei näherem Hinsehen erkennt man, dass diese Figuren aus einer Vielzahl von Gewaltdarstellungen bestehen. Es wird geschlagen, ausgepeitscht, gewürgt, getreten, geschubst, bedrängt, gefesselt, hinuntergedrückt. Diese Ästhetik hat natürlich eine politische Bedeutung, verweist sie doch unmittelbar auf das iranische Regime mit seinen Revolutionsgarden, Foltergefängnissen und Willkür. Auf das System von Angst, mit dem die Massen kontrolliert werden sollen und dem Tausende von Menschen bereits zum Opfer gefallen sind. Parastou Forouhar hat die persönliche Betroffenheit durch den Mord an ihren Eltern zur wesentlichen Triebkraft ihrer Kunst gemacht. Sie klagt an und sie verteidigt – die Freiheit der Kunst und die Würde des Menschen.

Annegret Soltau gilt als eine der wichtigsten feministischen Künstlerinnen in Deutschland. Sie hat als eine der ersten in den 1970er- und 80er-Jahren »Aktionskunst« gemacht, und diese in Schwarz-weiß-Videoaufnahmen festgehalten. Revolutionär war, dass sie dabei mit ihrem eigenen, nackten Körper arbeitete, um innere Prozesse direkt und unverstellt zu zeigen. In ihren Performances gerät sie in einen intuitiven Flow, der eine für den Zuschauer manchmal erschreckende Intimität und Verletzlichkeit offenbart. Als eine der ersten Künstlerinnen überhaupt hat Annegret Soltau die schwangere Frau zum Thema künstlerischer Arbeit gemacht. Nicht mit einem distanzierten Blick von außen, sondern als selbst Betroffene. Sie ist unmittelbarer Teil des Bildes, sein Ausgangspunkt und Zentrum. Das Video »Schwanger sein« von 1977–78 besteht aus einer vierteiligen Performance und ist während ihrer ersten Schwangerschaft entstanden. Die jeweiligen Phasen sind ohne Schnitte mit Ein- und Ausblenden gedreht. In einer Sequenz lässt sich Annegret Soltau, nackt, in einer Ecke stehend von einer Wand auf die andere fallen. Auf den Wänden stehen die Worte »Angst« und »Zweifel«. Sie taumelt zwischen beiden hin und her. Die Bilder werfen die Frage auf, welche tiefgreifenden Auswirkungen das Austragen eines Kindes auf Körper und Leben haben wird. Schließlich werden viele weibliche Karrieren und künstlerische Existenzen durch Mutterschaft ausgelöscht. Werde ich weiter existieren? Bin ich noch eine Künstlerin, wenn ich Mutter bin? Bin ich nur noch Bauch? In dieser Zeit beginnt sie auch, Fotos zu bearbeiten, mit einer Nadel zu zerkratzen, zu zerschneiden und wieder zusammenzunähen. Als das Video »Schwanger sein« 1980 im Hessischen Rundfunk spät in der Nacht gesendet wird, gibt es heftige Proteste. Annegret Soltau erhält Briefe und Anrufe von erregten Zuschauerinnen und Zuschauern. Ihr wird vorgeworfen, die Schwangerschaft negativ darzustellen, ja sogar durch ihre Aktion zu gefährden. Da sie zu diesem Zeitpunkt direkt mit sich selbst und ihrem sich verändernden Körper arbeitet, wird sie angreifbar. Ihre Arbeit wird heftig kritisiert und ausgegrenzt. Der Slogan »Das Private ist politisch« wird für sie ein drängendes Anliegen. Der schwangere Körper in der Kunst war zu dieser Zeit ein Tabu, besonders, wenn er von einer Künstlerin als Selbstausdruck eingesetzt wurde. Es wurde als zu intim empfunden und als zu peinlich beurteilt. Kritiker angesehener

Feuilletons lehnten es ab, eine Rezension zu schreiben, oder verfassten unangenehme Verrisse.

Ulrike von Quast hat eine innere Nähe zu den Arbeiten von Annegret Soltau. Ihre Zeichnungen zeigen nur Schatten von Menschen, angedeutete Figuren. Man erahnt einen Rumpf, einen Kopf, Brust oder Arme. Spuren oder Erinnerungen an Körper. Ihr Strich ist wild, kantig, suchend, erscheint manchmal emotional. In die Figuren hinein zeichnet sie an einzelnen Stellen Strichbündel, heftige Schraffuren, die regelrecht in das Papier hinein gekratzt werden. Neben weißen, grauen und schwarzen Linien setzt sie auch immer wieder die Farbe Rot ein. Dort wo ein aquarellierter Grund noch feucht ist, läuft die rote Linie aus, verwischt und verschwimmt. Es erscheinen Wunden auf den Körpern, Verletzungen und Versehrungen. Keine konkreten, erzählten Situationen. Eher affirmative Ahnungen. Gedanken und Spuren von Gesehenem. Ulrike von Quast bleibt im Vagen. Sind das erlebte Bilder? Kollektive Erinnerungen? In Zeiten von Waffengewalt, Krieg und Zerstörung erscheinen die Blätter als Dokumente von Verletzlichkeit und Schutzlosigkeit. Auch und gerade weil zwei ihrer Arbeiten den Titel »Schutzräume« tragen.

Lungiswa Gqunta untersucht in ihrer Kunst die gesellschaftlichen Bedingungen ihrer Heimat Südafrika. Ihre Bodenarbeit »Lawn« – Rasen oder Vorgartenrasen – wirkt auf den ersten Blick verführerisch schön. Grün glänzend liegt eine Fläche auf dem Boden aus. Wenn man herantritt erkennt man aber schnell, dass der »Rasen« aus Hunderten von zerbrochenen Flaschen besteht, in die eine grüne Flüssigkeit gegeben wurde. Betreten des Rasens unmöglich! Die Rasenfläche überqueren unmöglich. Selbst vorsichtiges Anfassen ist höchst gefährlich. »Lawn« von Lungiswa Gqunta ist eines der wenigen Kunstwerke, das nicht nur Angst dokumentiert oder sichtbar macht, sondern selbst erzeugt. Wenn man die Gefahr der zerbrochenen Flaschen am Boden realisiert, wird einem Angst und Bange. Der grüne, unbetretbare Rasen bezieht sich auf die ungleiche Wohnsituation in Südafrika: Im Südafrika der Apartheid hatten nur wohlhabende Weiße Häuser, die mit Rasenflächen geschmückt waren. Rasenflächen, die Wohlstand repräsentierten und aufwendig gepflegt und bewässert werden mussten. Sie verkörpern die aus Europa übernommenen Vorstellungen von Häuslichkeit, Stabilität und Sicherheit. Während in europäischen Städten und Dörfern der Rasen aber ein allgemeines und weit verbreitetes Gut ist, ist er in Südafrika stets mit Rassenprivilegien verbunden gewesen. Die Stadt- und Wohnviertel, in denen Häuser von Rasen umgeben sind, werden durch Mauern, Zäune, Kameras, Wachdienste und umgekehrte, zerbrochene Flaschen geschützt. Niemand kann über eine Mauer klettern, die mit solchen Flaschen gespickt ist. Schwarze erhielten nur Zugang als Arbeiter, Gärtner, beispielsweise, die den Rasen und die Häuser pflegen durften. Die Wohnviertel der Schwarzen, die Townships, sind umgekehrt gezeichnet durch Enge, Schmutz und Gewalt. Die Flaschen in Gquntas Werken stehen nicht nur für Kapitalismus und Globalisierung, sondern erinnern auch an die Flaschen, die bei den Unruhen der letzten Jahre in Südafrika zur Herstellung von Benzinbomben verwendet wurden. Die Flaschen sind auch ein Hinweis auf den Alkohol, der der Künstlerin zufolge durch den Sklavenhandel über Europa nach Afrika kam. Das Werk ist somit eine Antwort auf das zersetzende Erbe und die sozialen Spaltungen der Apartheid.

Grenzen, die gezogen werden, um Menschen auszusperren. Land, das verteilt wird, um politische und gesellschaftliche Realität zu schaffen – darum geht es auch im Werk von **Khalil Rabah**. Seine Nagelarbeit zeigt eine Landkarte von Palästina. Die Flächen, die mit Nägeln bedeckt sind, sind die sogenannten »Area C«-Bereiche – Flächen, die unter voller israelischer Kontrolle stehen. Dieses »Gebiet C« umfasst mittlerweile mehr als 60 Prozent des Westjordanlandes und ist stark umkämpft. Ländlich geprägt bildeten die Flächen einst das Rückgrat der palästinensischen Landwirtschaft. Unter völliger israelischer Kontrolle stehend, dürfen die Palästinenser heute keine Bau- oder Entwicklungsmaßnahmen durchführen. Es ist ein besetztes Land. Die Flächen, die unter palästinensischer Eigenverwaltung stehen, sind mittlerweile größtenteils voneinander getrennt und

gleichen einem Flickenteppich. Freier Verkehr, Warenfluss, freies Wirtschaften und Reisen ist für die Menschen in Area C nicht möglich. Khalil Rabah schafft ein einfaches, aber einprägsames Bild für die Lebensrealität für mehr als 5 Millionen Menschen. Die Nägel werden mit Gewalt in die Holztafel eingeschlagen, sie verletzen den Grund, auf dem sie stehen. Sie erinnern in ihrer Dichte auch an eine Menschenmenge, und vielleicht auch an das »Wurzeln schlagen«. Identität, die gekoppelt ist an den Anspruch auf Land und Geschichte.

Kota Ezawa referiert in seinem Werk auf ein Drama, das uns allen noch deutlich vor Augen steht – der verzweifelte Versuch vieler Afghanen, im Sommer 2021 das Land zu verlassen, nachdem die Amerikaner ihren Rückzug verkündet hatten. Am Flughafen in Kabul spielten sich dramatische Szenen ab. Menschen stürmten das Rollfeld, versuchten, sich an Flugzeugen festzuklammern, reichten ihre Kinder über Stacheldraht in die Hände amerikanischer Soldaten, Taliban schossen in die Menge. Bilder von der Massenpanik entstanden über Handyaufnahmen und verbreiteten sich schnell. Eine Fotografie, die über die amerikanische Bilderagentur Getty Images publiziert wurde, ging als Pressefoto um die Welt: Eine Familie versucht, auf das Rollfeld zu gelangen. Zwei Männer sitzen auf einer mit Stacheldraht überzogenen Mauer. Im Hintergrund weht klein die afghanische Flagge. Der linke Mann zieht ein kleines Mädchen mit einem rosa Rucksack am Arm zu sich herauf, ein Junge am Boden hat ihm das Kind nach oben gereicht. Ein älterer Mann, vermutlich der Vater, versucht mit Hilfe eines Tuches, wie mit einem Seil die glatte Betonwand zu ersteigen. Eine Frau mit einem blauen Kopftuch und einem Baby im Arm schaut von unten zu. Der in Oakland lebende Künstler Kota Ezawa transformiert dieses Foto mittels digitaler Bearbeitung in seine eigene Bildsprache. Seine Zeichnungen entstehen unter Anwendung von Vektorgrafik- und Bildbearbeitungs-Software. Als eine Art digitale Annäherung an die Scherenschnitt-Animation, in leuchtenden Farben und stark stilisiert, baut er seine flachen Bilder geduldig von Hand nach. Der Betrachter sieht schließlich einen Leuchtkasten, der ein digitales Bild zeigt. Die Szene erinnert an einen Comic oder einen Animéfilm. Die Geschichte des Fotos wird entpersönlicht und ikonisiert.

Das Künstlerduo **Böhler und Orendt** arbeitet mit den spielerischen Elementen von Pappröhren und Klebebändern. Die beiden Künstler bauen aus dem schlichten Material eine Gruppe von Raketen, die auf einem kleinen Startfeld konzentrisch angeordnet sind. Durch Papier und Pappe wirken die Objekte vollkommen harmlos und erscheinen absurd überspitzt, ja humorvoll. Die Arbeit, die bereits im Jahr 2011 entstanden ist, hat sich selbst auf erschreckende Weise vergegenwärtigt. Diktatoren nutzen die Todesmaschinen aus Stahl und Sprengsätzen beinahe wie Spielförmchen eines Sandkastens. Sie werden der Welt präsentiert als verlängertes Ego, als Zuschaustellung von Macht und Einfluss, als Drohkulisse und nicht zuletzt als beliebiger Einsatz in einem Unterwerfungskrieg. Die harmlosen Pappröhren stehen stellvertretend für die Vernichtung ganzer Städte, Tod und Leid, Zehntausender, ja Hunderttausender von Menschen.

Ein Künstler, der unmittelbar von den Folgen des Krieges gegen die Ukraine betroffen ist, ist **Sergey Bratkov**. Der Künstler, der bis ins letzte Jahr hinein eine Professur an der Rodtschenko-Kunsthochschule in Moskau hatte, musste aufgrund des Krieges gegen die Ukraine das Land verlassen. Im Exil entwickelte er die Serie »LOST«. Er selbst schreibt im Sommer 2022 dazu: »Ich habe mir vorgenommen, in den kommenden zwei Monaten 14 Schwarz-Weiß-Fotografien à zwei Quadratmeter zu übermalen, die ich hier in Frankfurt ausgedruckt habe. Es handelt sich um eine Serie von Arbeiten über die Ukraine, über den Krieg, den Putin niederträchtig entfesselt hat. Die Heldinnen dieser Serie sind die Frauen, denn sie sind die Heldinnen dieses Krieges. Die Frauen kümmern sich um die Kinder, sie tragen die Last des Wartens, sie beweinen die Gefallenen, sie sind die Opfer physischer Gewalt, und so sind auch sie Kämpferinnen. Die Fotos stammen zum Teil aus meinem Archiv, zum Teil aus dem Internet. Sie alle sind entstanden in der friedlichen Zeit vor dem Krieg. Die schwarze Farbe, die die Bilder überzieht, versetzt sie in die neue schreckliche Realität, sie macht ihr früheres Leben bisweilen

unkenntlich.« Sergey Bratkov, aus seinem Tagebuch, Juli 2022, Frankfurt a.M. Zu den beiden in der Walkmühle ausgestellten Bildern schreibt er: »In den beiden Arbeiten »Ruß« und »Überdeckungen« geht es um die Raketenangriffe auf Wohngebiete in der Ukraine. Sehr oft haben die Menschen keine Möglichkeit, sich in Luftschutzkellern in Sicherheit zu bringen, deshalb halten sie sich an die tragenden Wände in ihren Häusern, die einen relativen Schutz bieten.« Man kann ein paar wenige Details noch erkennen: nackte Füße, die auf einem Teppich stehen. Eine Balkontür, vor der eine Vorhangstange hängt. Breite Blöcke aus schwarzer und grauer Farbe schieben sich davor, machen den Raum unkenntlich und kennzeichnen ihn als »lost« – verloren. Die Heimat, das Zuhause, die Familie, die Wohnung, die Sicherheit, den Frieden, den Mann, das Kind, die Unversehrtheit.

In der Ukraine wütet der Krieg, Menschen fliehen, werden getötet, müssen selbst töten. Belarus, das Nachbarland hat bislang nicht in den Krieg eingegriffen. Nach wie vor verharrt die Diktatur unter Aljaksandr Lukaschenka in einer Form der Erstarrung. Politische Veränderung ist unmöglich, seit der gefälschten Präsidentschaftswahl 2020 wird die Herrschaft von Aljaksandr Lukaschenka von der Europäischen Union und einer Reihe weiterer Staaten nicht mehr anerkannt. Als **Julia Autz** noch vor dem Sommer 2020 in das Land reiste, waren die Menschen erfüllt mit der Hoffnung, es könne sich etwas ändern. Ihre Serie »While I was waiting« zeigt junge Menschen, die in der seit mittlerweile beinahe 30 Jahre dauernden Herrschaft von Lukaschenka geboren wurden und keine Welt ohne den autokratischen Herrscher kennen. Sie fragte sich, was es bedeutet, unter diesen Umständen aufzuwachsen. Wie es ist, in einem Land zu leben, in dem die Entwicklung demokratischer Werte wie Individualität, Meinungsfreiheit und Selbstverwirklichung verboten ist? Um Antworten auf diese Fragen zu finden, hat Julia Autz Reisen nach Belarus unternommen und dort Portraits angefertigt. Sie schreibt zu ihren Bildern: »Aufgrund der anhaltenden Repressionen gibt es immer weniger Menschen, die sich auflehnen und Widerstand leisten. Diejenigen, die in Belarus bleiben, müssen sich anpassen, sich in Gleichgültigkeit flüchten oder ihre Freiheit im Inneren bewahren. Passiv, desinteressiert und ahnungslos müssen sie sich mit den Regeln des Regimes arrangieren. Meine Arbeit »While I was waiting« handelt von jungen Menschen, die auf der Suche nach Individualität sind, die in Belarus nicht erwünscht ist. Menschen, die diskriminiert werden, wegen ihrer sexuellen Orientierung, ihrer politischen Einstellung oder wegen einer anderen Lebens- oder Denkweise. Menschen, die ihren eigenen Weg gehen, anstatt das zu tun, was von der Gesellschaft erwartet wird. Selbstverwirklichung kann nur im privaten Raum stattfinden, während junge Menschen in der Öffentlichkeit gezwungen sind, sich anzupassen. Das Gefühl von Angst und Überwachung ist ständig präsent. Anstatt sich politisch zu engagieren, ziehen sich die Menschen in die Privatsphäre zurück. Indem sie sich auf ihr eigenes Leben konzentrieren, versuchen sie, der Realität fast vollständig auszuweichen. In meinem Projekt sind Porträts von jungen Menschen zu sehen. Indem ich intime Momente zeige, möchte ich einen Einblick in ihr Leben geben: Ich möchte zeigen, was es bedeutet und wie es sich anfühlt, unter diesen Umständen zu leben. Alle meine Fotos wurden vor dem Sommer 2020 aufgenommen und zeigen die Situation vor den Protesten: ein hoffnungsvolles Warten auf Veränderung.«³

Einen Blick zurück in die Vergangenheit wirft **Florian Bachmeier**. Er hat in einer Serie das Konzentrationslager Auschwitz dokumentiert: Die Gaskammer I, Lager Auschwitz I, das Innere einer Häftlingsbaracke im ehemaligen Lager Auschwitz II-Birkenau, das Treppenhaus in Block 11, in der Stammanlage des Konzentrationslagers, das Registraturgebäude, die Todeswand, die Ziegelmauer in einem Innenhof, in dem Hinrichtungen ausgeführt wurden, den Boden zwischen den elektrifizierten

Zäunen, das ehemalige Lager Auschwitz II-Birkenau, alles in Oświęcim, Polen. Es braucht kaum mehr als diese Auflistung, um den Horror des Holocaust zu benennen. Die Fotografien von Bachmeier sind dabei recht nüchtern. Er zeigt in Nahaufnahme Wände und Böden, die, wenn man nicht weiß, was sie darstellen, beinahe abstrakt erscheinen. Man sieht Erde, Beton, Putz. Zu den Rändern hin verdunkeln sich die Bilder, als würden sie nur kurz aus der Schwärze gerissen und gleich wieder zurücksinken. Die geistige Zuordnung zu diesem Ort und das Wissen um die Geschichte dieses Platzes verändert sie zu einem Blick in die Hölle. Auschwitz ist ein realer Ort, nicht nur eine Aufzählung von Daten und Fakten. Auschwitz ist ein Ort, durch den man laufen kann. Den man sehen kann, der existiert. Die alten, historischen Aufnahmen in Schwarz-Weiß, die die Zustände vor Ort dokumentieren, erscheinen geisterhaft, fast nicht real, weit weg. Aber Auschwitz ist existent, präsent, vorhanden. Die Abertausenden von Menschen, die hier gelitten haben, ermordet wurden, geschlagen, misshandelt, gedemütigt, angeschrien, denen die Haare ausgerissen wurden, die gehungert haben, gefroren, die von ihrer Familie getrennt wurden, ihren Vätern, Müttern, Kindern, die verhungert sind, erfroren sind, im Gas gestorben, deren Körper verbrannt wurden, sie alle sind präsent an diesem Ort. Sie sind Auschwitz.

Burkhart Schittny arbeitet in vielen Materialien. Er erstellt Installationen, Videos und Performances und begibt sich in Reisen auf Spurensuche. Er hat künstlerische Studien betrieben zur Flucht der Deutschen aus den Ostgebieten betrieben. Wenn er ohrenbetäubendes Rattern von Zügen in seine Videos integriert, betreibt er auch Spurensuche nach Erinnerung. In der Walkmühle zeigt Schittny ein konzeptuelles Bild, das fast nur aus Text besteht. In schwarzen Lettern auf weißem Grund vor rotem Hintergrund druckt er einen kurzen Text auf eine Leinwand. Kantig, eckig, hart. Ein Zitat aus »Mein Kampf«. Die Kampfschrift von Adolf Hitler, entstanden im Gefängnis 1924. Der Text schildert das perverse Vergnügen des späteren Diktators, während er Mäuse beobachtet, die sich um Futter balgen. Der Inhalt scheint banal und unbedeutend, Schittny gibt seinem Bild jedoch den passenden Titel »Henkersmahlzeit«. Die »possierlichen Tierchen«, von denen Hitler spricht, existieren jedoch nur zu seiner Belustigung, man ahnt, dass er jederzeit bereit ist, sie zu zertreten. Die menschliche Kälte, völlige Empathielosigkeit und der Vernichtungswille, der Hitler auszeichnete, wird in diesem kurzem Stück Text bereits spürbar. Burkhardt Schittny lässt den Text unkommentiert stehen und für sich selbst sprechen.

Der Härte, die das Bild von Burkhardt Schittny ausstrahlt, steht den Arbeiten von **Anne Sommer-Meyer** polar gegenüber. Sie zeigt zwei Kinderkleidungsstücke – ein Mützchen und ein Jäckchen, wie man sie anno dazumal benutzte. Beide altmodisch in der Anmutung, passend zu einer Zeit, so um die 1920-er, 30-er, 40er-Jahre. Geschaffen, um Babys warmzuhalten, schwache, wehrlose Geschöpfe. Vor schwarzem Hintergrund zu sehen, erscheinen beide Kinderkleider metallisch. Die Titel sind ironisch beißend mehrdeutig: »Süddeutsche Erstausrüstung - Paradeuniform Schutzhelm« und – »Paradeuniform Kugelsichere Weste (Kettenhemdchen)« Die »Erstausrüstung« des Neugeborenen wird mit militärischen Begriffen zusammengebracht. Der »Schutzhelm« und die »kugelsichere Weste« verweisen auf Kampfhandlungen und Soldatentum. Die Objekte sind doppelbödig – man könnte sie historisch lesen als einen Verweis auf die perfide Absicht der NS-Herrschaft, Kinder heranzuzüchten, die als Soldaten in Armeen verheizt werden konnten. Die Nazi-propaganda hat Erziehungsmethoden popularisiert, die Kinder, auch die Kleinsten schon, abhärten sollten und auf Entberhung, Kampf und Sieg vorbereiteten. Gleichzeitig bringen diese Kinderkleider aber die Bedrohung der Kleinsten zum Ausdruck. Historisch waren das die Bombenangriffe der Alliierten in den 1940er-Jahren. Kinder waren größten Gefahren ausgesetzt, und ihre Mütter hätten sich sicher Schutzkleidung für sie gewünscht. Wie sehr Kinder und Jugendliche durch den Bombenterror des Zweiten Weltkrieges traumatisiert wurden, rückt erst ganz langsam ins Bewusstsein. Aber Kinder, die im Krieg in Bombenkeller flüchten müssen, Haus, Heim, Familie und das Leben verlieren, das ist leider bittere Lebensrealität, in allzu

vielen Ländern.

Eine zweite, kleine Arbeit von Anne Sommer-Meyer erscheint fast abstrakt. In kleinen schwarzen Kästchen hat sie sechs Stück Seife geschnitzt. Auf der Diagonalen des Seifenwürfels erscheinen zwei kleinere Löcher oben und ein größeres unten. Diese minimalen Eingriffe erlauben es, in dem weichen, farbigen Material ein Gesicht zu erkennen, das mit weit aufgerissenem Mund laut (oder tonlos?) schreit. Die Künstlerin bezeichnet die Stücke als »Studien zu Munch« und zitiert damit den »Schrei« als ein Urbild der Moderne.

Zeichnerisch delikat kommen die Blätter von **INK** daher. Mit spitzem Bleistift und fotografisch präzise beschreibt die Künstlerin zwei prächtige Figuren: einen Torero und einen Kampfstier. Minutiös schildert INK Oberflächen: Haare, Haut, Stoff, Fell, Speichel, Licht, Schatten. Die Stickereien auf der Jacke. Weiß und Schwarz werden kontrastierend gegenübergestellt. Hell der Torero, dunkel der Stier. Eindeutig referiert sie auf den spanischen Stierkampf, der in alter Tradition Männlichkeit, Kraft, Schönheit und Tod feiert. Heute, selbst in Spanien, als überkommenes, grausames »Altmännerritual« heftig kritisiert, gilt er immer noch als spanisches Klischee. Der junge Torero blickt dem Betrachter frontal ins Gesicht, schaut aber eigentlich, das ist sofort klar, in die Augen des jungen Stieres. Einer von beiden wird gleich sterben. Der Stier hat eigentlich keine Chance, die Tiere werden in den Arenen am laufenden Band getötet. Nichtsdestotrotz sieht sich der junge Mann einer sehr archaischen Situation gegenüber – das Tier, ein Vielfaches an Masse und Kraft in der unmittelbaren Begegnung, bereit anzugreifen. Während der Stier recht entschlossen dreinblickt, kann man in den Augen des Mannes Vorsicht erkennen – und Angst.

Hannelore Weitbrecht ist eine Künstlerin, die sich Naturformen widmet. Die Formen, die sie aus Papier schafft, sind Samen, Blättern oder Sprossen entlehnt. Sie erstellt Früchte und Kokons, ihr Werk dreht sich um die Schöpfungskraft der Natur. Sie schafft, große, raumfüllende Installationen, die leicht und schwebend daherkommen, manchmal aber auch irritieren können. Für die Walkmühle erzeugt sie mit ihrer Installation ein Bild, das manche Menschen in Panik versetzen könnte: Eine Invasion von Spinnen. Sie krabbeln von der Wand in den Ausstellungsraum hinein. Bei näherer Betrachtung ist zwar schnell klar – es sind abstrakte Formen, die mit vier Beinen ausgestattet sind, statt mit acht. Trotzdem assoziieren wir sie unmittelbar mit dem Urbild von krabbelnden Tieren, die schnell und in großer Zahl auf uns zukommen. Was für den einen vielleicht eher erheiternd wirkt, eine lebendige, ausgreifende Rauminstallation, die mit schlichten Elementen eine ausgerichtete Bewegung suggeriert, mag bei anderen körperlichen Reflexen auslösen, die kaum zu steuern sind. Kleinhirn funkt Flucht. Angst, ja Panik vor Spinnen oder anderen Tieren kann starke Stressreaktionen auslösen. Manch einer mag sie als lebensbedrohlich empfinden, selbst wenn sie von außen betrachtet harmlos erscheint.