

## „So ist es *nie* gewesen“ – Andreas Mühes *Mischpoche* als Konstrukt

Kristina Schrei

„Ich sagte mir nun, daß diese Unordnung und dies Dilemma, die der Wunsch, über PHOTOGRAPHIE zu schreiben, zutage gefördert hatte, sehr wohl eine Art von Unbehagen spiegelten, das ich schon immer empfunden hatte: hin und her gerissen zu sein zwischen zwei Sprachen, einer des Ausdrucks und einer der Kritik; und inmitten der letzteren auch noch zwischen mehreren Fachsprachen, denen der Soziologie, der Semiologie und der Psychoanalyse – da mich aber die einen wie die anderen am Ende nicht befriedigen konnten, so bekannte ich mich zu dem einzigen in mir, dessen ich mir sicher war (wie naiv es auch sein mochte): dem leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System.“

– Roland Barthes, *Die helle Kammer*, 1980<sup>1</sup>

Auf der Suche nach dem geeigneten Zugang oder – mit Blick auf die Kamera – der „richtigen Einstellung“ für die fotografischen Familienporträts von Andreas Mühe eröffnen sich gleich mehrere Assoziationsstränge, die vom persönlichen Familienbild über die kunsthistorische Betrachtung bis hin zur soziokulturellen Analyse reichen. Während die Arbeiten eine hohe technische und ästhetische Präzision zeigen, scheinen die Möglichkeiten der Interpretation in sehr unterschiedliche Richtungen zu weisen. Lediglich einen dieser Stränge zu verfolgen, würde das Gesamtbild verzerren und um die Vielfalt an Anknüpfungspunkten bringen, die das Werk einerseits so plakativ, zugespitzt und gleichzeitig so undurchdringlich machen. Denn in Andreas Mühes Werkgruppe *Mischpoche* (2017–2019) vereinen sich persönliche Geschichte, soziale und gesellschaftliche Verhältnisse sowie künstlerische Tradition zum Porträt einer Familie, dem Zeit- wie Kunstgeschichte tief eingeschrieben sind.

Aus diesem Grund steht am Beginn dieses Textes ein Zitat aus Roland Barthes' Essay *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* von 1980, einem Standardwerk zur Fotografie.<sup>2</sup> Darin formuliert Barthes die Schwierigkeit, über Fotografie zu schreiben.

---

<sup>1</sup> Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 2016, S. 16 (frz. Originalausgabe: *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris 1980).

<sup>2</sup> Roland Barthes' Publikation zählt zur Standardliteratur über Fotografie, wenngleich man dazu auch kritische Texte und Barthes widersprechende Theorien findet, beispielsweise bei Philippe Dubois oder Walter Benjamin.

Er fühle sich hin- und hergerissen zwischen verschiedenen Sprachen, von denen keine allein ausreiche. Barthes lässt folglich in seinem Essay das persönlich Empfundene auf das abstrakt Theoretische treffen. Er definiert damit die Fotografie als ein Feld, welches das – vordergründig widersprüchliche – Emotionale wie Theoretische mit einschließt. Barthes' Zugangsweise, den Gegenstand der Fotografie mannigfaltig zu beleuchten und sich bewusst keiner Methodik zuordnen zu lassen, möchte ich als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen zur Fotografie von Andreas Mühe nehmen: „so bekannte ich mich zu dem einzigen in mir, dessen ich mir sicher war (wie naiv es auch sein mochte): dem leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System.“<sup>3</sup>

*Die helle Kammer* von Roland Barthes verbindet affektives Moment mit diskursiver Form. Der Entstehung des Textes liegt ein höchst persönliches Erlebnis von Barthes zugrunde. Im Stadium tiefer Trauer um seine verstorbene Mutter stößt er auf eine Fotografie, die sie als junges Mädchen zeigt, so, wie sie wirklich war.<sup>4</sup> Dieser Fund veranlasst den Autor, seine Abhandlung über Fotografie zu schreiben. Barthes erkennt nämlich in der einen fotografischen Aufnahme („inmitten von teilweise wahren und daher ganz und gar falschen Bildern“<sup>5</sup>) seine Mutter, so, wie er sie in Erinnerung hat. Die Fotografie bildet das *Memento mori*, das die Verstorbene für den Lebenden festhält.

Darin sieht Barthes auch die Besonderheit der Fotografie. In ihrer Eigenschaft, Referenz für Realität und Vergangenheit zu sein, zeichne sie sich gegenüber anderen Kunstgattungen aus, „denn schließlich hätte mir kein gemaltes Porträt, auch wenn es mir als ‚wahr‘ erschienen wäre, zu suggerieren vermocht, sein Referent habe wirklich existiert“.<sup>6</sup> Das Wesen der Fotografie liegt nach Barthes in der Verbindung zu dem, was gewesen ist. Seine eigene Erfahrung, was eine Fotografie im Zustand der Trauer bedeuten kann, bildet die Grundlage für seine These. Statt wissenschaftlich und neutral zu argumentieren, betont Barthes die persönliche, emotionale Ebene seiner Auseinandersetzung: „[...] statt dem Weg einer formalen Ontologie (einer LOGIK) zu

---

<sup>3</sup> Barthes 2016 (wie Anm. 1), S. 16.

<sup>4</sup> „[...] mein Kummer verlangte nach einem genauen Bild, das zugleich Gerechtigkeit [*justice*] und Genauigkeit [*justesse*] sein sollte: ein Bild nur, doch ein richtiges Bild [*juste une image, mais une image juste*].“ Ebd., S. 78 f.

<sup>5</sup> Ebd., S. 76.

<sup>6</sup> Ebd., S. 87.

folgen, hielt ich inne und bewahrte bei mir, wie einen Schatz, meine Sehnsucht oder meinen Schmerz; das Wesen des PHOTOS, so, wie von mir vermutet, ließ sich für mich vom ‚Pathetischen‘, aus dem es besteht, nicht trennen, kaum daß ich es gesehen.“<sup>7</sup> Diesen Zugang führt er auch in der Erzählform fort. Mit der Stimme eines Ich-Erzählers wird die üblicherweise zu erwartende wissenschaftliche Distanziertheit zugunsten einer autobiografischen Relation aufgegeben.

Auch bei der Werkgruppe von Andreas Mühe ist ein emotionales Ereignis aus dem Leben des Künstlers der Ausgangspunkt. Im Zentrum der Arbeit steht der Vater des Künstlers, Ulrich Mühe, ein renommierter Schauspieler, der 2007 im Alter von 54 Jahren stirbt. Bei Andreas Mühe ist dem künstlerischen Werk – ähnlich wie bei Barthes – ein Durchforsten von Bildmaterial und Suchen nach fotografischen Aufnahmen, die den Vater „getreu“ abbilden, vorausgegangen. Die historischen Fotografien sind allerdings nur der erste Schritt in einem langen künstlerischen Prozess. Mühes Familienporträts entstehen nach dem Tod des Vaters und anderer nahestehender Familienmitglieder, darunter die Großeltern und zwei (Ex-)Frauen von Ulrich Mühe. In einem intensiven und komplexen Produktionsverfahren hat der Künstler die verstorbenen Mitglieder seiner Familie von Fotovorlagen ausgehend als täuschend lebensechte Figuren nachbauen lassen. Gemeinsam mit den lebenden Verwandten arrangiert er sie zu zwei Gruppenporträts – einmal mit der Familie Hahn mütterlicherseits, einmal mit der Familie Mühe väterlicherseits. Am Ende stehen zwei Familienporträts, die vier Generationen der Familien Hahn und Mühe abbilden.<sup>8</sup> Das komplexe Produktionsverfahren geben die Arbeiten auf den ersten Blick nicht preis, und doch vermitteln die Fotografien sofort etwas Befremdliches. Die Figuren – ob lebend oder nicht – wirken erstarrt und jeglichem Zeitkontinuum entrückt, sodass sich die Nähe zu Vergänglichkeit und Tod bereits motivisch ankündigt.

### Tod und Fotografie

Die Verbindung zwischen Fotografie und Tod besteht seit Beginn der Fotografie. Katharina Sykora schreibt dazu, dass ihr „seit ihren Anfängen ein mortifizierendes

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 30.

<sup>8</sup> Vordergründig geben die Porträts nichts von dem vorangegangenen außergewöhnlichen Verfahren preis. Die lebensecht anmutenden Figuren wurden nach der Aufnahme zerstört; von ihnen bleiben nur fotografische Abbildungen übrig.

Potenzial zugeschrieben [wird], sie gilt als ‚toter Spiegel‘ der Welt.“<sup>9</sup> Sowohl bei Barthes als auch bei Mühe geht den Werken die Auseinandersetzung mit dem Tod einer geliebten Person voraus.<sup>10</sup> Über das persönliche Erlebnis der Trauer gelangen beide zu deren künstlerischer Verarbeitung. Die Fotografie stellt dabei zunächst eine Möglichkeit der Verbindung zum Verstorbenen dar. Sie hält einen Moment aus der Vergangenheit fest, der zwar unwiederbringlich und doch bildlich eingefroren ist. Die Relation von Fotografie und Zeit ist für Barthes bekanntlich ein konstitutives Merkmal. Er spricht in diesem Zusammenhang von „Es-ist-so-gewesen.“<sup>11</sup> Damit betont er auch den Unterschied zur Malerei: „Anders als bei diesen Imitationen [in der Malerei, Anm. d. Verf.] lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist.*“<sup>12</sup>

Hier ist nun die entscheidende Zäsur zwischen Barthes und Mühe zu setzen. Während in beiden Fällen das Ableben von geliebten Eltern und das Erinnern an sie anhand von Fotografien den Beginn einer künstlerischen Auseinandersetzung damit darstellt, so divergiert die daraus resultierende Bedeutung des Mediums Fotografie ganz entscheidend. Für Barthes gibt die eine Fotografie seiner Mutter, wie keine andere Aufnahme es vermag, das Wesen ihrer Person wieder. Bemerkenswert ist dabei sicherlich, dass die Aufnahme die Mutter als junges Mädchen zeigt, folglich in einem Alter, als der Sohn, Barthes, noch nicht geboren war. Barthes hat die Mutter zu diesem Zeitpunkt in ihrem Leben also nie gesehen, nie kennengelernt, und doch bildet

---

<sup>9</sup> Katharina Sykora, *Die Tode der Fotografie*, Bd. 2: *Tod, Theorie und Fotokunst*, Paderborn 2015, S. 13.

<sup>10</sup> Auch Siegfried Kracauer führt seine Überlegungen zur Fotografie mitunter anhand einer Fotografie der verstorbenen Großmutter aus. Vgl. Philippe Despoix, „Kracauer as Thinker of the Photographic Medium“, in: Siegfried Kracauer, *The Past's Threshold. Essays on Photography*, hrsg. von Philippe Despoix und Maria Zinfert, Zürich und Berlin 2014, S. 8. Das Motiv der Erinnerung an die verstorbene Großmutter, das künstlerisch verarbeitet wird, findet sich außerdem in Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Auf Proust verweist auch Roland Barthes in *Die helle Kammer*: „Dieses eine Mal gab mir die Photographie ein ebenso starkes Gefühl der Gewißheit wie die Erinnerung, so wie es Proust empfand, als er eines Tages, während er sich bückte, um die Schuhe auszuziehen, plötzlich in seinem Gedächtnis das wahre Gesicht seiner Großmutter entdeckte [...]“. Vgl. Barthes 2016 (wie Anm. 1), S. 80.

<sup>11</sup> Barthes 2016 (wie Anm. 1), S. 87. Vgl. dazu auch Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 42.

<sup>12</sup> Barthes 2016 (wie Anm. 1), S. 86.

die Aufnahme einen Moment ab, den die Mutter in der Vergangenheit real erlebt haben muss – der so gewesen ist. Dafür steht die fotografische Aufnahme als Beweis ein, selbst wenn Barthes nicht selbst Zeuge war. Der Bezug zur gelebten Realität und die Referenzfunktion der Fotografie bleiben folglich intakt. Katharina Sykora schreibt in diesem Zusammenhang: „Weil die Fotografie als analoges Medium die Existenz des Referenten vor der Kamera voraussetzt, beglaubigt sie mit jedem ihrer Bilder, dass er tatsächlich im Augenblick und am Ort der Aufnahme dort gewesen ist. Der darin angelegte Konnex von Bild und Referent wird in der Folge auf den Betrachter und den Referenten ausgedehnt. Die ursprüngliche Verbindung, die sich in der Fotografie als Spur manifestiert, vermag demnach die zeitliche und räumliche Distanz, die bei der Aufnahme entsteht und sich bei jeder Betrachtung eines Fotos weiter auftut, immer wieder zu überwinden. Aus den toten Puppen und medusierten Konterfeis werden im Auge des Rezipienten lebendige Menschen.“<sup>13</sup>

Bei der Betrachtung von Andreas Mühes *Mischpoche* würde man zunächst ebenfalls annehmen, dass hier ein Moment aus dem realen Leben festgehalten worden ist. Allerdings sind die „toten Puppen“, die Sykora noch im metaphorischen Sinne meint, bei Mühe tatsächlich immer schon leblose, künstlich erzeugte Figuren. Andreas Mühe übersteigert das Vermögen der Fotografie, die Toten zu verlebendigen, um eine zusätzliche Ebene. Er lässt die Verstorbenen nach Fotovorlagen täuschend echt nachbauen, um sie dann auf einer Fotografie abzulichten. Die tatsächlich „toten Puppen“ werden im Auge des Betrachters wieder lebendig, weil wir sie mit der Erwartungshaltung an die Fotografie – als Wiedergabe der realen Vergangenheit – betrachten. Das Unbehagen, das die Fotografien auszulösen vermögen, bleibt aber bestehen. Entschlüsselt man die Szene als eine Familienkonstellation, bestehend aus vier Generationen, wird schnell offensichtlich, dass etwas nicht stimmen, nicht „richtig“ sein kann. Die Großeltern und Eltern sind im ungefähr gleichen Alter, in etwa in ihren späten Dreißigern, dargestellt. Dies entspricht dem Alter des Künstlers bei Entstehung des Werks. Faktisch können sich die Protagonisten, nämlich die Großeltern, Eltern und Kinder, jedoch nie im gleichen Alter begegnet sein. Mühe macht sich die Referenzfunktion der Fotografie zunutze, bricht sie aber nicht zuletzt durch diese „Unmöglichkeiten“ vollkommen auf. Roland Barthes' Aussage, dass die Fotografie als Referenz zum real Vergangenen fungiert, ist hier nicht weiter

---

<sup>13</sup> Sykora 2015 (wie Anm. 9), S. 71.

anwendbar. Das „Es-ist-so-gewesen“ gilt nicht mehr. Andreas Mühe hält keine Szene „aus dem (echten) Leben gegriffen“ fest, sondern erschafft gleichsam die Realität einer Familie, so, wie sie *für ihn* gewesen ist. Er lässt in der Aufnahme seine Familie zu einer Begegnung zusammenkommen, die im realen Leben nie stattgefunden hat. So kann es nicht gewesen sein. Vielmehr, so ist es *nie* gewesen. Mühe stellt damit eine fundamentale Frage hinsichtlich Konstruktion und Kunst, die über die Fotografie hinausgeht und weit in die Felder von Identität, Gesellschaft und Geschichte hineinreicht.

### Das Porträt

Für den unvoreingenommenen Bildbetrachter bleibt rein formal der Eindruck eines klassischen Familienporträts zunächst bestehen. Der Vater beziehungsweise die Mutter bilden jeweils die Mitte des Bildes, um die herum die restlichen Familienmitglieder angeordnet sind. Die Figuren sind frontal auf die Kameralinse hin ausgerichtet. Der Vater als Familienoberhaupt im Zentrum wird umrahmt von seinen (Ex-)Frauen und Kindern – sowie deren Partnern und Kindern – und von seinen Eltern.<sup>14</sup> Die Familiengruppe findet sich inmitten eines breiten, großzügig angelegten Raumes wieder. Der Boden ist mit Parkett ausgelegt, die Wand weist in der unteren Hälfte elegante weiße Wandtafeln auf, die von einem grünlich-blauen Vorhang hinterfangen werden. In dem Raum befinden sich außerdem ein Klavier sowie ein antiker Sekretär, beide aus dunklem Holz und mit kleinteiligen Verzierungen versehen. Der Großvater des Künstlers lehnt sich elegant an das Klavier, während drei Mädchen, seine Urenkelkinder – mit dem Rücken zur Kamera – darauf zu spielen scheinen. Ein Landschaftsgemälde, eine hohe Zimmerpflanze und eine Standuhr sowie ein von der Decke hängender Kronleuchter ergänzen das Setting, das die Protagonisten umgibt. Die Möbelstücke und andere Gegenstände, teils persönliche Erbstücke, fungieren gleichsam als Requisiten, die den Bildaufbau mitgestalten. Die Anordnung der Figuren – nebeneinander aufgereiht, manche stehend, manche sitzend und inmitten des Mobiliars – ergibt einen harmonischen, bildlich ausbalancierten Gesamteindruck.

---

<sup>14</sup> Vgl. Karin Hartewig, „The Sentimental Eye. Family Photographs in the Nineteenth and Twentieth Century“, in: Klaus Tenfelde (Hrsg.), *Pictures of Krupp. Photography and History in the Industrial Age*, London und München 2005, S. 215–239, hier S. 225.

Dass dem Betrachter Bezeichnungen wie „Setting“ oder „Requisite“ in den Sinn kommen, unterstreicht die Künstlichkeit der Szene. Die Familie findet sich in einem spezifisch für diese Aufnahme geschaffenen, künstlich arrangierten Raum wieder. Dies ist für fotografische Porträts nicht weiter ungewöhnlich, wie Michael Sauer schreibt: „Im 19. und bis ins 20. Jahrhundert waren beim Porträtfoto im Studio Inszenierungen mit Hintergrundleinwand, Stühlen, Tischchen, Säulen, künstlichen Pflanzen üblich, in denen die Personen arrangiert wurden.“<sup>15</sup> Auch bei den beiden Porträts von Andreas Mühle handelt es sich ganz offensichtlich um Inszenierungen. Die Familiengruppen haben sich zu diesem Zweck zusammengefunden und werden auf einer ausgeleuchteten Bühne, im Künstlerstudio, in einem sorgfältig komponierten Arrangement abgelichtet.

#### Die Tradition der Porträtmalerei

Ikonografisch reiht sich Mühles Arbeit damit in die Tradition der Porträtmalerei und -fotografie ein. Wie Friedrich Tietjen ausführt, dient bereits im Holland des 16. Jahrhunderts das Gruppenporträt dazu, eine (bürgerliche) Gruppe abzubilden und in ihrer Identität und gesellschaftlichen Stellung – über die unmittelbare Gegenwart hinaus – zu manifestieren.<sup>16</sup> Ilsebill Barta erläutert, dass im Sinne der „Vita brevis – ars longa“ eine wichtige Anforderung an die neuzeitliche Porträtkunst die Aufzeichnung und Bewahrung der Identität des Individuums über den Tod hinaus“ war.<sup>17</sup> Dem Motiv des Überwindens des Todes käme gerade im Familienporträt eine wichtige Rolle zu: „Die Vergänglichkeit kann [...] im Familienporträt ein Stück weit überwunden werden durch die Darstellung der Kontinuität der Familie, des Weiterlebens in den folgenden Generationen.“<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> Michael Sauer, „Bilder als historische Quellen“, 2005, <http://www.bpb.de/gesellschaft/medien-und-sport/bilder-in-geschichte-und-politik/73099/bilder-als-historische-quellen?p=all> (letzter Zugriff am 18.3.2019).

<sup>16</sup> Friedrich Tietjen, „Immer gleiche Bilder. Zur Notwendigkeit der Re-Inszenierung fotografischer Gruppen- und Einzelporträts“, in: Klaus Krüger, Leena Crasemann und Matthias Weiß (Hrsg.), *Re-Inszenierte Fotografie*, Paderborn 2011, S. 279–294, hier S. 292.

<sup>17</sup> Ilsebill Barta, *Familienporträts der Habsburger. Dynastische Repräsentation im Zeitalter der Aufklärung*, Wien u. a. 2001, S. 11.

<sup>18</sup> Ebd., S. 11.

Das Porträt hat von Anfang an eine soziale und repräsentative Funktion. Diese Bedeutung bleibt über die Jahrhunderte bestehen und setzt sich im 19. Jahrhundert auch in der Fotografie fort: „Für das Bürgertum erfüllen die massenhaften Porträts [...] die Funktion einer sozialen Währung, durch die sich die Identität seiner Angehörigen sozial konstituieren kann.“<sup>19</sup> Tietjen führt weiter aus: „[...] das Porträt [war] nicht so sehr als Wiedergabe der sichtbaren Erscheinung einer Person angelegt, sondern wurde als Repräsentation einer Persönlichkeit verstanden.“<sup>20</sup>

Auch Andreas Mühes Porträts erfüllen mit den Attributen einer bürgerlichen Familienszene – vom Klavier bis zur obligaten Zimmerpflanze – einen repräsentativen Anspruch. Auf dem Porträt der Familie mütterlicherseits, mit Andreas Mühes Mutter Annegret Hahn im Zentrum, findet sich darüber hinaus noch ein Christbaum – das Symbol des traditionellen (deutschen) Weihnachtsfestes, das im trauten Kreis der Familie begangen wird, schlechthin.<sup>21</sup>

#### Eine (deutsche) Familie

Die Fotografien bilden mit den Insignien und Attributen einer Familienszene nicht nur deren traditionelles kompositionelles Setting ab, sondern spiegeln auch die Idee von „Familie“ wider, wie sie gesellschaftlich – zumindest im abendländischen und somit auch deutschen Kontext – bestimmbar ist. Die enge Verbindung zwischen dem ideellen Konzept von Familie und ihrer Abbildung lässt sich wiederum an der Entwicklung des Genres Porträt ablesen: Das Familienporträt – als Subkategorie des Gruppenporträts – entwickelt sich historisch parallel zum Aufkommen des Wortes „Familie“. Der Begriff „Familie“ und damit auch die Bezeichnung „Familienporträt“ werden im deutschen Sprachraum erst im 18. Jahrhundert üblich.<sup>22</sup> Dies hängt mit der Formierung eines neuen selbstbewussten und aufgeklärten Bürgertums in dieser Zeit zusammen.<sup>23</sup> Es verdeutlicht aber auch die untrennbare Verbindung zwischen

---

<sup>19</sup> Die soziale Konstitution einer bürgerlichen Identität sieht Tietjen im Übrigen ähnlich auch in der Mode oder Wahl des Interieurs gegeben. Vgl. Tietjen 2011 (wie Anm. 16), S. 290.

<sup>20</sup> Ebd., S. 281.

<sup>21</sup> Vgl. Lothar Gall, „Official Upper Middle-class Culture and Family Intimacy“, in: Tenfelde (Hrsg.) 2005 (wie Anm. 14), S. 203–213, und Hartewig 2005 (wie Anm. 14).

<sup>22</sup> Vgl. Barta 2001 (wie Anm. 17), S. 127.

<sup>23</sup> Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1990, S. 107 f.

gesellschaftlicher Identitätsbildung und ihrer bildlichen Wiedergabe. Der bereits erwähnte repräsentative Charakter des (Familien-)Porträts bringt nicht nur die Stellung des porträtierten Individuums zum Ausdruck, sondern lässt sich ebenso auf eine gesamtgesellschaftliche, ideologische Ebene übertragen. Die Familie Hahn-Mühe erfüllt diese Funktion gleich doppelt, denn einerseits steht sie für eine generationenübergreifende Familiengeschichte, und andererseits führen einige der Familienmitglieder – zumindest teilweise – ein Leben in der Öffentlichkeit. Durch ihre beruflichen Laufbahnen in Theater, Film und bildender Kunst nehmen sie am kulturellen Leben Deutschlands teil und prägen die kulturelle und damit gesellschaftliche Identität des Landes auch mit.

In diesem Sinne setzt Mühe die Themen, die er in seinem künstlerischen Werk von Beginn an anspricht, auch in der Werkgruppe *Mischpoche* fort – diesmal nur durch die Linse der eigenen Familie betrachtet. Neben der Auseinandersetzung mit der persönlichen Geschichte sind es vor allem die Bilder und Orte von Macht im heutigen politischen, aber auch im historischen Kontext – von Nationalsozialismus bis DDR –, die Mühe bisher bearbeitete. Die Frage nach Identität und ihrer (fotografischen) Repräsentation gerade im Hinblick auf die teilweise düstere jüngere deutsche Geschichte durchzieht Mühes Arbeit wie ein roter, um nicht zu sagen dunkler Faden. Er bedient sich der Traditionen deutscher Bildgeschichte und verweist nicht nur auf die Kompositionen von Caspar David Friedrich – als einem großen Meister der Romantik –, sondern ebenso auf propagandistische Ikonografie und faschistisch-ideologische Inszenierungen.<sup>24</sup> Damit bewegt er sich auf einem schmalen Grat zwischen Wiedergabe und Offenlegung, der auch kritisch betrachtet werden kann beziehungsweise den schwierigen Umgang mit deutscher Geschichte vorführt.

---

<sup>24</sup> Schon der Titel *Mischpoche* ist exemplarisch dafür. „Mischpoche“, aus dem Hebräischen beziehungsweise Jiddischen, bedeutet gemeinhin Familie, Gesamtheit der Verwandten, Sippschaft. Vgl. Heidi Stern, *Wörterbuch zum jiddischen Lehnwortschatz in den deutschen Dialekten*, Tübingen 2013, S. 147. Auch im Deutschen ist das Wort gebräuchlich. Während es im Jiddischen wertneutral verwendet wird, kann man im Deutschen damit auch eine abwertende Konnotation verbinden. Im Berliner Jargon wird „Mischpoche“ als „Mischpoke“ verwendet. Als eindeutig jüdischen Ursprungs ausgewiesen, wurde der Begriff 1941 in den *Duden* aufgenommen und 1938 in einer Rede von Joseph Goebbels abwertend und antisemitisch gebraucht. Vgl. Christoph Gutknecht, *Gauner, Großkotz, kesse Lola. Deutsch-jiddische Wortgeschichten*, Berlin, 2016. Am Wandel der Bedeutung des Begriffs und seiner Verwendung bis hin zur rassistischen Stigmatisierung durch den Nationalsozialismus lässt sich auch deutsche Zeitgeschichte ablesen.

Die präzise, bis ins letzte Detail komponierten Fotografien, die dezidiert künstliche Ausleuchtung der Motive, der oftmals ins grenzenlose, schwarze Nichts reichende Hintergrund der Szenen – all dies betont den inszenierten Charakter der Arbeiten und entblößt ihn als Schein. Der bildliche Aufbau folgt klassischen Kompositionsprinzipien und offenbart gerade in seiner Strenge und Starrheit die Künstlichkeit.

Dies gilt auch für die Werkgruppe der Familienporträts. Die beiden Familiengruppen sind präzise angeordnet, detailgenau ausgeleuchtet und kompositionell durchdacht. Mühe zeigt uns keine Familienszene, die einem intimen, privaten Zufallsmoment entstammen könnte, vielmehr führt er das Bild einer Familie als kulturelles, gesellschaftliches und historisch-politisches Motiv vor Augen. Und er komponiert seine Bilder nicht für ein persönliches Familienalbum, sondern für eine Öffentlichkeit und ein Kunstpublikum. Dies wird im Bild auch insofern motivisch verankert, als im unteren Bildbereich vor dem Rand des Parkettbodens eine Kameraschiene verlegt ist und im Schatten die Umrisse eines Kamerawagens sichtbar werden.<sup>25</sup> Daneben liegen auf dem Boden einige Ausdrucke, die historische Familienporträts zeigen. Die Wand, die das Bild auf der rechten Seite begrenzt, ist gerade so leicht in den Raum vorgerückt, dass sichtbar ist, dass es sich um eine Attrappe handelt. Durch das darin eingelassene Fenster leuchtet statt Tageslicht ein Scheinwerfer. Die Konstruktion der Szene, des Settings, wird mit der Familie gemeinsam abgebildet.

Mühe legt nicht nur die Künstlichkeit der abgebildeten Szene offen, sondern hinterfragt damit ebenso die Wahrhaftigkeit des Bildinhalts. Wie in Familien üblich, gibt es auch in der Familie Hahn-Mühe innige und zerbrochene Beziehungen, sind Geburten und Todesfälle, Verletzungen und Versöhnungen vorgefallen. Gleichzeitig bilden die Porträts aber auch den Zusammenhalt, das Fortwirken über Generationen hinweg und die Stärke der familiären Bande ab.

Der Fotograf selbst tritt in den beiden Porträts nicht nur als Familienmitglied auf, sondern weist sich als Regisseur der Szenen aus: Auf der Fotografie mit seinem Vater sitzt er in der linken Bildhälfte, leicht abgewandt, und hält eine Spieluhr in den Händen.<sup>26</sup> Auf der Fotografie mit seiner Mutter positioniert er sich neben der Kamera.

---

<sup>25</sup> Dabei handelt es sich allerdings nicht um die für die Aufnahmen tatsächlich benutzte Kamera. Die Großbildkamera fungiert hier rein als Attrappe.

<sup>26</sup> Die Spieluhr ist ein persönlicher Gegenstand, den Andreas Mühe von seinem Großvater geerbt hat.

Mit den Familienporträts setzt Mühe seinen Eltern ein Denkmal, besonders seinem verstorbenen Vater, der emotionaler Ausgangspunkt und Zentrum der Arbeit ist. Doch gleichzeitig stellt das Werk auch eine ganz bewusste Positionierung, ja vielleicht Loslösung, des Künstlers dar. Denn die Fotografie wird als künstliche, genauer als künstlerische Konstruktion entlarvt. Der Künstler bestimmt das Bild und die Interpretation seiner Familienkonstellation.

Mühe dient das künstlerische Werk als Vehikel, mit Fragen zu Identität und Geschichte umzugehen, aber auch als Mittel der Emanzipation von der persönlichen Identifikation und der eigenen Geschichte. Das Oszillieren zwischen Wahrheit und Konstruktion, Repräsentation und Identifikation wird nie ganz aufgelöst. Die Wirkung von Andreas Mühes Fotografien liegt gerade in der Spannung zwischen den vermeintlich verschiedenen Sprachen – um hier am Schluss wieder zum Anfang des Textes, zu Barthes, zurückzukehren. Von Barthes' „Es-ist-so-gewesen“ zu Mühes „So ist es *nie* gewesen“ spannt sich das Feld vom Persönlichen zum Allgemeinen, vom Familiären zum Formalen und vom Affektiven zum Diskursiven. In Andreas Mühes *Mischpoche* fügen sich diese Stränge zu einer mehrfach und mehrdeutig aufgeladenen Bildgewalt, die in ihrer Kumulation vor allem eines, nämlich „leidenschaftlichen Widerstand gegen jegliches reduzierende System“<sup>27</sup> leistet.

---

<sup>27</sup> Barthes 2016 (wie Anm. 1), S. 16.