

Durch die Wände.

Johannes Binotto, Autor und Kulturwissenschaftler

„Es gibt Bilder,
weil es Wände gibt.“¹

Georges Perec

Wir müssen dort beginnen, wo der Weg versperrt ist. Wir treten ein, wo es nicht weiter geht: bei der Wand.

Am Anfang steht die Wand und damit fängt alles an. Denn eine Wand ist nicht nur architektonisches Element, ist nicht nur Teil eines konkreten Baus, sondern zugleich immer auch eine symbolische Operation, vielleicht sogar die grundsätzlichste Operation überhaupt: Denn wo eine Wand errichtet wird, errichtet man damit unweigerlich auch eine fundamentale Unterscheidung. Die Wand schafft Differenz: Sie scheidet ein Hier vom Dort, ein Davor vom Dahinter, sie trennt zwischen Innen und Außen. Der Philosoph Vilém Flusser vermutet gar, dass auch der Mensch selbst letztlich nur dank Wänden zum Menschen hat werden können². Indem der Mensch zwischen sich und seiner unwirlichen Umgebung eine Wand errichtet, definiert er sich selbst und kommt zu sich. Denkt man darüber nach, dann lässt sich schließlich auch das Begriffspaar Subjekt und Objekt als Effekt einer solchen Trennung verstehen: Das Subjekt auf der einen Seite und das ihm entgegengeworfene Objekt – das lateinische „objacere“, von dem das Wort abstammt, bedeutet bekanntlich genau dies – auf der anderen Seite. Auch dieses dialektische Paar ist nichts anderes als die zwei Seiten ein und derselben Wand. Wir denken durch Wände, im doppelten Sinne: mit ihrer Hilfe und durch sie hindurch.

Die Ambivalenz der Wände

Die Wand selbst aber, die zwischen all diesen Gegensätzen steht, wird damit zu einem ambivalenten Phänomen, hat sie doch immer Teil an beiden Seiten zugleich. Die Wand gehört zum Innen ebenso wie zum Außen. Die Außenwand ist immer auch Innenwand, je nachdem, von wo wir sie betrachten. Und so berührt sich unweigerlich in der Wand gerade das, was sie doch eigentlich auseinanderhalten soll. Das ist ihre Paradoxie: Die Wand trennt zwar, verbindet zugleich aber auch, was uns spätestens dann bewusst wird, wenn wir Löcher in die Wände schlagen, wenn wir Fenster- oder Türöffnung anbringen. Denn auch Türen lassen sich nur dort bauen, wo es Wände gibt. Wo hingegen die Mauer fehlt, kann es auch keine Fenster geben. Die Wand wird so überraschenderweise auch zum Ort einer Vermittlung: Sie entpuppt sich als Medium.

¹ Georges Perec: *Träume von Räumen*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, S. 66.
² Vilém Flusser: „Wände“ in: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München: Hanser 1993, S. 32.

Die Wand als Medium nutzen bereits die allerersten Menschen, welche schon 31.000 Jahre vor Christus auf die Wände ihrer Höhlen zu zeichnen beginnen. Dabei zeigt sich schon in diesen frühesten Artefakten die Widersprüchlichkeit der Wand als Medium, ihr Phänomen zugleich der Abgrenzung und Vermittlung: Denn auf den prähistorischen Wandmalereien, wie etwa diejenigen in den Höhlen von Lascaux, sind ausgerechnet jene wilden Tiere zu sehen, vor denen man in der Höhle Zuflucht sucht. Die Bilder von Lascaux zeugen somit von einem paradoxen Prinzip: Genau das, was durch Wände ausgesperrt werden soll, kehrt auf diesen Wänden als Zeichnung zurück. Die Wände sind seit den prähistorischen Wandmalereien Ort der Auseinandersetzung geblieben, Schauplätze, wo das durch Wände getrennte Eigene und das Fremde unweigerlich wieder aufeinandertreffen.

Augentäuschungen

Das alles gilt in ganz besonderem Maße auch für die Wandmalereien, die sich auf den folgenden Seiten finden. Auch sie vollführen im Visuellen ein Denken durch Wände – mit ihnen und durch sie hindurch. Wenn der Wand eine grundlegende Widersprüchlichkeit eigen ist, da sie nicht Bereiche trennt, sondern zugleich auch zwischen diesen vermittelt, so finden wir diese ambivalente Spannung in den hier präsentierten Wandbildern bis zum äußersten Extrem getrieben. Denn die Wände, auf welche diese Künstler ihre Malereien angebracht haben, sind keine gewöhnlichen Wände. Es sind die dicksten und solidesten, die undurchdringlichsten, die unsere Gesellschaft überhaupt kennt: die Wände eines Gefängnisses. Ausgerechnet jene Wände, aus denen es kein Entrinnen geben soll und die radikal jeden Kontakt mit der Außenwelt verhindern, werden hier zu einem „Schau-Platz“ gemacht, zum Ort unerwarteter Aussichten, wo es Neues zu sehen gibt. Die Wandmalereien auf den 4.661 Quadratmetern des Gefängnisses Lenzburg eröffnen Perspektiven, im übertragenen genauso wie im konkreten Sinn. Neue Perspektiven ergeben sich beispielsweise mittels optischer Täuschungen, welche die Gesetze der Geometrie außer Kraft setzen, etwa indem der vertikal aufragende Beton so bemalt wird, als wäre er eine Ebene über welche Menschen und Tiere spazieren, so wie die freudig ihre Arme ausbreitende Frau oder die weidenden Kühe auf den Bildern Daniel Zeltners. Oder aber der undurchdringliche Stein

wird zum Weltall, durch das ein Astronaut schwebt, wie bei den Künstlern von Nevercrew. In den Bildern von Lain schließlich sieht es gar so aus, als würde die Betonwand aufgerissen, als rage eine riesige Hand durch ein Loch der Außenmauer, und Malik bemalt den Beton so, als könnte er angehoben und gelüftet werden, als wäre er bloß ein Vorhang.

Bildnerische Verfahren wie diese, welche mit der Wirkung von optischen Täuschungen spielen, haben eine lange, in der Antike ansetzende Tradition, die schließlich in der manieristischen Trompe-l'Œil -Malerei des 17. Jahrhunderts ihren Höhepunkt finden wird. In Bildern etwa eines Jan van Kessel scheinen Insekten nicht nur gemalt zu sein, sondern auf der Oberfläche des Gemäldes selbst herumzukrabbeln und Maler wie Samuel van Hoogstraten präsentieren auf ihren sogenannten Quodlibet-Bildern eine Ansammlung von Gegenständen so, als wären sie nicht im Bild abgebildet, sondern nur an der Leinwand aufgehängt und könnten einfach in die Hand genommen werden. In späteren Werken, wie etwa in Pere Borrell del Casos berühmtem Gemälde „Flucht vor der Kritik“, sieht es gar so aus, als würde die dargestellte Figur aus dem Bilderrahmen selbst hinausklettern und sich verwundert im Ausstellungsraum umsehen.

Freie Sicht im Sichtbeton

Geht es beim Illusionismus des Trompe-l'Œil also immer darum die plane Fläche des Bildes zu überschreiten und Dinge zu zeigen, die aus dem Bildraum hinaus zum Betrachter ragen, bekommen diese Verfahren im Kontext eines Gefängnisses eine umso größere Brisanz. Gerade weil hier die Wand per Definition unüberwindlich sein muss, erscheinen die darauf aufgemalten illusionistischen Augentäuschungen umso provokanter. Eben dort, wo der Kopf nur allzu gut weiß, dass es nicht weiter geht, sieht das Auge nun plötzlich eine Öffnung. So wird die hermetische Betonwand in der Arbeit des Künstlers Onur zum Ausblick auf die zerklüfteten Alpen, und in der gemeinsamen Arbeit von Malik und Note werden gar alle vier Wände eines Spazierhofes zum atemberaubenden Panorama, in welchem der Blick über die Dächer einer Stadt und über weite Felder und Wiesen schweifen kann. Die Paradoxie, welche in solchen Arbeiten steckt – freie Sicht, wo doch eigentlich nur Sichtbeton ist – nimmt jedoch nur eine paradoxe Situation auf, die ohnehin schon im Gefängnis herrscht und die sich bereits in einem Wort wie „Spazierhof“ zeigt. Denn tatsächlich, so beweist es die Fotografie eines dieser noch unbemalten Spazierhöfe, mutet diese Bezeichnung fast schon zynisch an. Hier, wo die Gefangenen frische Luft schnappen sollen, zeigt sich das erdrückende Gefühl des Eingeschlossenseins noch viel extremer als in den Zellen. Und dass der Gefangene in diesen Höfen die jenseits der

Mauern liegende Umgebung womöglich riechen und hören kann, schärft nur seinen Sinn dafür, dass er diese Umgebung nie zu betreten vermag. Hinter der Wand hört man vielleicht das Bimmeln von Kuhglocken und riecht den Geruch von umgepflügter Erde, ist jedoch zugleich von dieser Realität vollkommen abgeschnitten hinter leblosem, grauem Beton. Das Außerhalb ist so nah und doch so unendlich fern. Ob die Wandmalereien diesen schmerzhaften Widerspruch überwinden helfen, diese wahnsinnig machende Paradoxie, inmitten der Welt zu sein und zugleich doch von ihr abgeschnitten? Oder verstärken sie vielleicht nicht gar noch das Bewusstsein dafür? Auch dies ist eines der Risiken dieses ohnehin riskanten Kunstprojekts. Entsprechend verschärkt das 360°-Panorama von Malik und Note mithilfe der visuellen auch emotionale Widersprüche: Nicht nur geht hier Stadt in Land und Tag in Nacht über. Zugleich verkehrt sich hier maximale Isolation optisch zu atemberaubender Offenheit, wenn der Innenplatz, auf dem man steht, aufgrund der Wandbilder nun unversehens wie ein schwindelerregendes Plateau erscheint, an dessen Rändern man mangels Geländer in die Tiefe zu fallen droht. Die Klaustrophobie des Gefängnisses kann da möglicherweise gar in Agoraphobie umschlagen, in das nicht minder verstörende Gefühl, dieser sich vor uns ausbreitenden Außenwelt hilflos ausgeliefert zu sein.

So ist es durchaus verständlich, wenn auch die Reaktionen der Insassen auf diese Wandbilder ganz unterschiedlich ausfallen und Begeisterung ebenso wie Ablehnung hervorrufen können. Die Arbeit lebt genau von dieser Unwägbarkeit. Bei aller Vorsicht, welche die Künstler in der Wahl ihrer Sujets zeigen und ihrem Bewusstsein für die große Verantwortung, Bilder zu kreieren, welche die Gefangenen über Jahre, mitunter bis zum Rest ihres Lebens werden betrachten müssen, dienen ihre Wandmalereien doch nie der Beruhigung. Die Bilder auf diesen 4.661 Quadratmetern sind kein optisches Sedativ, welches den Betrachter mit wohligen Farben ruhigstellen soll, sondern sind auch Herausforderungen an die Wahrnehmung. Ob es sich bei den Bildern möglicherweise um eine Studie oder um ein Experiment handeln könnte, fragt sich einer der interviewten Insassen und natürlich hat er Recht. Die Bilder sind Experimente, welche Reaktionen hervorrufen und zu denken geben sollen.

Topologien

Ich und Nicht-Ich, Innen und Außen, Gefangenschaft und Freiheit – das Denken in dialektischen Gegensatzpaaren wie diesen, wozu das Gefängnis seine Insassen ohnehin zwingt, wird von diesen Bildern nicht etwa abgemildert, sondern im Gegenteil auf vielfältige Weise weitergesponnen. Auch eine so behutsame Arbeit wie jene der Künstlerin Mizzo wühlt auf subtile Weise auf, indem sie die Raumverhältnisse im Gefängnis auf fast unmerkliche Art in Frage stellt: Die stilisierten Arme und Hände, die von oben und unten, von rechts und links in die Bildfläche hineingreifen, stellen die gewohnten Gesetze der euklidischen Geometrie in Frage. Als Raum, in den man von allen Seiten zugleich Zugriff hat, wird der Spazierhof zu einem topologischen Gebilde, ähnlich dem Möbiusband, jener Bastelfigur, die man erhält, wenn man einen Papierstreifen so zusammenklebt, dass dessen Vorder- und Hinterseite ineinander übergehen und somit ununterscheidbar werden. So wie auf dem Möbiusband eine eindeutige Positionierung nicht mehr möglich ist, weil hier Vorder- immer auch Rückseite ist, so scheint auch die Orientierung auf Mizzos Bildern widersprüchlich. Und doch sind diese Widersprüche eigentlich nur solche, die ohnehin schon dem Leben in Gefangenschaft eignen: Auf einer der Fotografien sieht man, dass in dem betreffenden Hof auch ein Hometrainer steht, ein scheinbar banales Sportgerät, das aber selbst schon eine bemerkenswerte Paradoxie verkörpert: Man fährt Rad, ohne sich vom Fleck zu rühren. Egal, wie heftig man strampelt, man kommt nirgends an. Der Hometrainer entpuppt sich damit geradezu als Metapher für den Gefangenenspazierhof selbst, in dem man zwar herumgehen, aber nirgendwo hingelangen kann.

Die Bilder an der Wand nehmen dieses Dilemma auf und geben ihm zugleich eine neue Wendung. Denn die merkwürdige räumliche Desorientierung, die sich in den Bildern ereignet, ist nicht nur Abbild einer perfiden Ausweglosigkeit: Sie hat zugleich auch etwas zutiefst Befreiendes. Als komplexer Bildraum, der bei jeder Betrachtung wieder neu zusammengesetzt werden muss, steht er auch für die Möglichkeit, dass selbst so rigide räumliche Strukturen, wie sie im Gefängnis herrschen, aufgebrochen werden können. Es sei ihr wichtig gewesen, so betont die Künstlerin, nicht allzu konkrete Bilder zu schaffen, sondern solche, die abstrakt genug sind, auch dem endlos oft wiederholten Betrachten standhalten zu können. Und in der Tat können die gemalten Topologien auf der Wand, wie in einem Kippbild, mal als Sinnbild für Gefangenschaft und dann gerade umgekehrt als Fluchtbilder gesehen werden. Als in sich widersprüchliche Bilder sind sie nie eindeutig. Sie bleiben offen.

Ähnlich laden auch Benjamin Solts Wandbilder in den Gängen, welche mit typographischen Formen spielen, dazu ein, immer wieder neu entziffert zu werden. Die angedeutete Schrift an der Wand ist eine mysteriöse Botschaft, die sich nie restlos deuten lässt, Menetekel und Verheißung gleichermaßen. Und so sind auch die Geschichten derer, die sich zwischen diesen Bildern bewegen, noch nicht zu Ende geschrieben, aller Fatalität und Ausweglosigkeit zum Trotz. Wie die Schrift an der Wand muss auch die eigene Geschichte immer wieder neu gelesen, neu entziffert werden. Die Erzählung ist noch nicht zu Ende. Was ausweglos scheint, kann immer noch voller Möglichkeiten sein. Voller Möglichkeiten hat auch Malik, der Initiator dieses Kunstprojekts, die grauen Betonwände des Gefängnisses gesehen: als Potential, als Möglichkeit, Bilder zu machen, so groß, wie nie zuvor. „Man spricht von kahlen Wänden, als handle es sich bei der Kahlheit um einen Mangel. Und tatsächlich ist die kalte Kälte ein Wesenzug der Wände. Und doch ist es gerade ihre Kahlheit und Kälte, ihre ästhetische Neutralität, welche sie befähigt, Träger eines beträchtlichen Teil der menschlichen bildenden Fantasie zu werden“ so schreibt Vilém Flusser³. Nur wo Wände sind, lassen sich Bilder malen, um gerade dadurch diese Wände wieder in Frage zu stellen.

Heterotopien

Diese bemalten Wände fordern indes nicht nur die Wahrnehmung und mithin das Denken jener heraus, die in ihnen leben und arbeiten. Die 4661m² von Lenzburg sind auch eine Herausforderung an uns, die wir uns außerhalb der Gefängniswand befinden. Diese Bilder gehen auch und gerade uns Außenstehende an, was umso verblüffender ist, als wir diese Bilder ja eigentlich gar nicht sehen können. Das macht die Fotografien auf diesen Seiten nur noch außergewöhnlicher und das ganze Buch eigentlich zu einem mysteriösen Objekt: Dieses Buch ist wie eine Flaschenpost, die von einer geheimen Insel zu uns geschwemmt wird, einer Insel, um deren Existenz wir zwar wissen und die doch die allermeisten von uns nie betreten werden. In Zeiten, da es auf den Landkarten dieser Erde schon längst keine weißen Flecken mehr gibt und mit der richtigen Ausrüstung jeder noch so entlegene Ort erreicht werden kann, bleiben einzige geschlossene Anstalten wie das Gefängnis noch unerforschte Inseln. Für den Historiker Michel Foucault ist das Gefängnis denn auch ein prominenter Vertreter jener Orte, die er „Heterotopien“ nennt.

³ Vilém Flusser: „Wände“ in: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, München: Hanser 1993, S. 29.

Damit bezeichnet Foucault „Gegenorte (...), tatsächlich verwirklichte Utopien, in denen (...) all die anderen realen Orte, die man in der Kultur finden kann, zugleich repräsentiert, in Frage gestellt und ins Gegenteil verkehrt werden. Es sind gleichsam Orte, die außerhalb aller Orte liegen, obwohl sie sich durchaus lokalisieren lassen.“⁴

Die Heterotopie des Gefängnisses fungiert somit zugleich als Alternative und Symptom einer Gesellschaft: hier versammelt sich, was in der Gesellschaft keinen Platz hat und von dieser ausgesondert wird, zugleich aber doch diese Gesellschaft mitbestimmt und definiert. Denn was korrektes Verhalten ist, zeigt sich zu einem guten Teil erst durch dessen Abgrenzung von der Delinquenz.

Die scharfe Abtrennung der Verbrecher hilft auch dem Rest der Gesellschaft, um sich so selber zu definieren. Wieder begegnen wir hier der Doppelfunktion der Wand, die nicht nur einen Innen-, sondern im selben Zug auch einen Außenbereich umgrenzt. Die Mauer des Gefängnisses, so könnten wir deshalb sagen, schließt nicht nur die Delinquenten ein, sie gibt auf ihrer anderen Seite auch der Gesellschaft erst ihre Kontur. Genau solche Ein- und Ausschließungsmechanismen als Praktiken, die eine Gesellschaft anwendet, um sich ihrer eigenen Gestalt klar zu werden, haben Michel Foucault in seiner intensiven Beschäftigung mit dem Gefängnis interessiert. Dabei betont er in seiner epochalen Studie „Überwachen und Strafen“ auch, wie im Gefängnis Sichtbarkeit als Instrument der Disziplinierung benutzt wird. So sind beispielsweise in der Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts entwickelten Gefängnisarchitektur des sogenannten Panopticons die Zellen konzentrisch um einen zentralen Überwachungsturm angeordnet und damit jederzeit für die Wärter einsehbar, während umgekehrt die Gefangenen nie sicher sein können, ob, wann und von wem sie beobachtet werden. Die Disziplinierung wird somit zu einer Angelegenheit räumlicher Anordnung von Sichtbarkeit. In den Worten Foucaults: „Diese Anlage des Panopticons ist deswegen so bedeutend, weil sie die Macht automatisiert und entindividualisiert. Das Prinzip der Macht liegt weniger in einer Person als vielmehr in einer konzentrierten Anordnung von Körpern, Oberflächen, Lichtern und Blicken; in einer Apparatur, deren innere Mechanismen das Verhältnis herstellen, in welchem die Individuen gefangen sind.“⁵

Öffnungen im künstlichen Raum

Auch wenn die heutigen Gefängnisse scheinbar keine solche panoptische Architektur mehr aufweisen, hat sich das Prinzip gleichwohl durchgesetzt: Statt Wachtürmen sind es heute die unzähligen Überwachungskameras, wie man sie auch im Gefängnis von Lenzburg findet, über welche die Autorität des Blicks ausgetüft wird. Die Wandmalereien im Gefängnis Lenzburg nehmen indes dieses Regime des Blickes auf und geben ihm zugleich eine andere Wendung, ganz konkret etwa wenn die Pupille des Vogels auf Lains Bildern frappant den in den Wänden eingelassenen Überwachungskameras ähnelt.

Tatsächlich aber subvertieren alle diese Bilder die Herrschaft des autoritären Wärterblicks, indem sie nämlich auch die Gefangenen zu aktiv Schauenden machen. Vielleicht steckt unbewusst auch das in den Worten jenes Gefangenen, der auf die Frage, welches Bild man wieder übermalen sollte, meint: „Jedes Bild ist besser als kein Bild.“ Anstatt die Insassen heimlich zu beobachten, bieten die Bilder an den Wänden sich selbst an, angesehen zu werden, geben sich preis für die jeweilige Betrachtung und damit auch die jeweilige Deutung durch jeden Einzelnen. Statt den Blick zu bündeln, zu zentralisieren und so zu kontrollieren wie es für die von Foucault untersuchten Disziplinierungsmechanismen typisch ist, erlauben die 4661m² von Lenzburg, dass der Blick auf Abwege gerät, sich verliert, hängen bleibt oder auf eigenwillige Weise herumspringt. Im Hochsicherheitsgefängnis, in dessen Überwachungsräumen es keine toten Winkel geben darf, bieten diese Bilder Schlupflöcher, in denen sich der Blick und mithin auch die Gedanken der Betrachter der Kontrolle entziehen und auf Wanderschaft gehen können, so wie in Onurs Gebirge oder in Maliks Dschungel. Die Wandbilder etablieren damit jene „neuen Spielregeln“, von welchen Jean Baudrillard im Zusammenhang mit autoritären Architekturen spricht und die nötig sind, um sich den Vorgaben eines Baus zu widersetzen. „Es muss auch im Imaginären, wie im Raum eine unvermeidliche Krümmung geben, die sich jeglicher Planung, jeglicher Linearität, jeglicher Programmierung widersetzt.“⁶

4 Michel Foucault: „Von anderen Räumen“ in: *Schriften. Bd. 4*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. S. 931–942, hier: S. 935.

5 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976, S. 259.

6 Jean Baudrillard: *Architektur: Wahrheit oder Radikalität*, Graz-Wien: Droschl 1999, S. 18.

Die Wandbilder widersetzen sich. Sie widersetzen sich nicht zuletzt auch den Klassifizierungen, die wir sonst so gerne auf Kunst anwenden, um sie damit zum Gängigen und Gewohnten zurechtzustutzen. So zielt etwa eine Bezeichnung, wie die intensiv diskutierte Streetart, letztlich an diesen Bildern vorbei, ist es hier doch gerade nicht der öffentliche Raum der Straße, welcher künstlerisch besetzt wird, sondern vielmehr dessen radikales Gegenteil: ein Raum der Abschließung und Absonderung. So kann man auch die Bilder auf diesen Wänden nur in Verkehrungen benennen, nicht als Kunst im öffentlichen Raum, sondern gerade umgekehrt als Öffnungen im künstlichen Raum.

Wir, die Gefangenen

Umso bemerkenswerter aber ist, dass diese Bilder, in denen der Blick der Gefangenen ins Offene entlaufen kann, uns Außenstehenden wohl auf immer verschlossen bleiben und nur als bloße Abbilder, als Fotografien in diesem Buch einsehbar sind. Vielleicht ist das überhaupt die verblüffendste Leistung der 4661m² von Lenzburg: dass dieses Projekt die übliche Unterscheidung von Freien und Gefangenen durch den Blick auf diese Bilder quasi für einen Augenblick lang radikal umgekehrt. Wir, die wir uns nicht im Gefängnis befinden, haben nicht die Freiheit, diese Bilder zu sehen, wir können nur vermittelt von ihnen Kenntnis nehmen, über die Fotografien und Berichte in diesem Buch. Die Wandbilder selbst aber bleiben ein Privileg der Insassen. So sind auf einmal wir die Gefangenen, denen der Zutritt verwehrt bleibt. Und doch funktionieren diese künstlerischen Öffnungen im geschlossenen Raum in beide Richtungen: nicht nur, dass die Bilder den Insassen neue Sehweisen eröffnen, umgekehrt öffnen uns diese Bilder auch die Sinne für die Heterotopie des Gefängnisses. Das Gefängnis als verleugneter Ort, den wir mit Vorliebe aus unserer alltäglichen Wahrnehmung auszublenden, ja gleichsam zu verdrängen versuchen, macht sich uns über diese Bilder wieder bewusst. Paradoxe Weise gehen uns diese Bilder nur noch mehr nahe, als es solche sind, die wir im Original nicht betrachten können. Im Wissen darum, dass der abgeschlossene Raum des Gefängnisses Ansichten enthält, die uns verweigert sind, gerät die sonst so sauber vollzogene Unterscheidung zwischen Gefangenschaft und Freiheit ins Wanken. So wie in dem Witz des Mathematikers, der die Aufgabe, eine Herde Schafe einzuzäunen so löst, dass er die Tiere nicht zusammentreibt, sondern vielmehr um sich selber ein kleines Gatter errichtet und spricht: „Ich definiere: Wo ich stehe, ist Außen“. So ähnlich werden die Gefangenen von Lenzburg im Anblick dieser Bilder zu denen, die mehr und freier sehen können, als wir, die draußen stehen. Der Blick der Gefangenen sieht weiter als unserer – wenn wir uns das vorstellen können, dann hat der solide Beton zwischen ihnen und uns bereits Risse bekommen. Die Mauern beginnen zu fallen. Die Bilder haben uns durch die Wand gebracht.

Johannes Binotto ist Kultur- und Medienwissenschaftler, Visiting Professor an der Universität Basel, Redakteur und freier Autor, u.a. für die NZZ und das Magazin Filmbulletin. Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Schnittstellen zwischen Raumtheorie, Medienwissenschaft und Psychoanalyse. Neben diversen Aufsätzen und Artikeln ist jüngst erschienen die Monographie: TAT/ORT: Das Unheimliche und sein Raum in der Kultur (Zürich: Diaphanes 2013). Homepage: www.schnittstellen.me

Through the Walls.

Johannes Binotto, Author and Cultural Scientist

"There are pictures because there are walls."¹

Georges Perec

Our journey begins where the way is blocked. We enter where it is not possible to go any further: at the wall.

At the beginning is the wall and that's where it all begins; because a wall

is not just an architectural element, or merely part of a solid construction, but rather a symbolic intervention, or maybe even the most fundamental of all interventions. Inevitably, a crucial decision is made wherever a wall is built. The wall makes a difference, it separates here from there, what is in front from what is behind, it divides inside and outside. The philosopher Vilém Flusser even supposed that humans were only able to become humans thanks to the presence of walls². By erecting a wall between themselves and their inhospitable surroundings, people managed to define themselves. Consider the two words 'subject' and 'object', these can also be understood as an example of such a separation: The subject on one side and the object – derived from the Latin word "objacere", which means exactly this – on the other side. This binary pair is nothing more than the two sides of the same wall. We think with the help of walls and we are also able to think beyond them.

The Ambivalence of Walls

The wall stands between all these opposites and becomes an ambivalent phenomenon in itself, simultaneously taking part of both sides: The wall exists both as outside and inside. The exterior wall is always also an interior wall; how we view it depends on our relative position. Thus, the wall actually brings together exactly those two entities that it is supposed to separate. That is the paradox: The wall acts to divide and separate but also connects; this becomes clear when we make holes in the walls, when we add windows or doors. Doors can only be built where there are already walls. There can be no windows where no walls exist. Surprisingly, the wall becomes the site of mediation; it becomes a medium in itself.

Even the very earliest humans used walls as a medium, utilizing the walls of their caves as a canvas 31,000 years before Christ. These early artifacts also show the contrary nature of the wall as medium, as a phenomenon that functions as both a boundary and an instrument. Prehistoric cave paintings, such as those in caves in Lascaux, show drawings of wild animals from which the cave inhabitants sought safety. The paintings in Lascaux are evidence of this paradoxical principle: It is exactly those animals that the cave walls intend to keep at bay that appear once more as drawings on the walls. Since the time when cave walls were first used as a canvas for cave paintings, walls have remained a place of contention, the setting where the self and the other inevitably meet once more.

Optical Illusions

All of the above also apply to the murals displayed on the following pages. These paintings also provide a visual incentive to think through the walls – both with them and through them. This fundamental contradiction is an inherent characteristic of a wall, because it not only separates areas, but also acts as a medium communicating between them. These murals take this ambivalent tension to the extremes; because the walls that the artists have painted are no ordinary walls. They are the thickest and most solid, the most impenetrable walls known to our society: the walls of a prison. It is these walls, of all walls, that have become the subject of a transformation. Walls from which there is no escape and that are designed to prevent any contact with the outside world. These walls have become a showcase, a place of unexpected perspectives where there is always something new just waiting to reveal itself. Spread across 4.661 square meters of Lenzburg Prison, the murals open up new viewpoints, both in a figurative and a literal sense. New perspectives arise from optical illusions that make the laws of geometry obsolete. For example, the towering vertical concrete surfaces are painted as if they are a place where humans and animals are able to walk free; take for example the painting of a happy woman with her arms stretched out, or the cow in a meadow in Daniel Zeltner's paintings.

¹ Georges Perec: *Träume von Räumen*, Zürich, Berlin: Diaphanes 2013, Pg. 66.

² Vilém Flusser: "Wände" in: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Munich: Hanser 1993, Pg. 32.

Another example is the piece by Nevercrew, where the impenetrable concrete becomes outer space, with an astronaut appearing to float through it. In Lain's paintings the walls look as if they have been ripped open and a giant hand can be seen sticking through a large hole, and Malik has even painted the concrete to look like a curtain, giving the impression that one could almost lift it up to air the room.

Artistic techniques such as these play with optical illusions and have a long tradition dating back to the ancient world, a tradition that culminated in the mannerist Trompe-l'Œil paintings prevalent during the 17th century. For example, paintings by Jan van Kessel depict insects that appear not just to be painted on the canvas, but actually seem to be crawling around. Artists such as Samuel van Hoogstraten presented a collection of objects in their quodlibet paintings. These objects are not depicted as simple images, but look like real objects that seem to hang from the canvas, tantalizingly close and creating the impression that the observer could just reach out and remove them at will. In later works, such as Pere Borrell del Caso's famous painting "Escaping Criticism", the figure in the painting appears to be climbing out of the picture frame, staring in wonder at the exhibition hall in which he finds himself.

A Clear View Exposed in Concrete

If the illusions created in Trompe-l'Œil artworks were designed to expand beyond the frame of the painting and emphasize the objects that project out towards the observer, then here, in the context of a prison, this technique takes on an even greater and more shattering power. By definition, the walls here must be impenetrable, which gives optical illusions and even more provocative dimensions. It is exactly here, within the prison walls, where the mind knows that it can't go any further but the eye suddenly sees an opening. With Onur's work, the hermetic concrete wall offers a view of the jagged peaks of the Alps. A joint piece by Malik and Note even transforms all four walls of an exercise yard into a breathtaking panorama, where your gaze is free to wander over the roofs of a city and across far-flung fields and meadows. However, the paradox hidden in such works – seeing an open space where there is actually only exposed concrete – reinforces the paradoxical situation already present in a prison. This principle is also emphasized by words such as "exercise yard", because – as a photograph of one of the unpainted yards shows – this description is, at best, euphemistic. This is where the prisoners are supposed to be able to get some fresh air, but the atmosphere is tainted by a crushing feeling of being locked in that is even

more prevalent here than in the cells. The fact that the prisoners can hear and smell things from the other side of the wall only works to reinforce the knowledge that they are never allowed outside. Over the wall one might hear the jingle of cowbells, or smell the scent of plowed earth, while simultaneously being aware that one is completely isolated from this reality, shut away behind lifeless gray concrete walls. The outside world is so near and yet so far away. The question is, whether the murals can help to overcome this painful situation, this paradox of being in the midst of things and yet cut off from it all; or will they just reinforce the paradox? This is one of the dangers of this already risky project. Correspondingly, Malik and Note's 360° panorama entwines emotional contradictions with visual contradictions. The painting doesn't just show the transition from town to country and from day to night, it also transforms maximal isolation into a breathtakingly open landscape. The yard suddenly appears as if it is located on the dizzy heights of a plateau, high above the houses below, and one even has the unsettling feeling that the absence of a fence might mean that it is possible to simply fall off the edge. The claustrophobia of the prison gives way to agoraphobia. The paintings evoke the feeling of a growing sense of helplessness in this world spread out before us.

It is understandable that the inmates' reactions to the murals vary greatly from amazement to outright rejection. It is this uncertainty that brings the work to life. Despite the fact that the artists were very careful about choosing the subject matter for their paintings, conscious of the huge responsibility of creating artworks that would accompany the prisoners for years and in some cases even for the rest of their lives, the paintings are nevertheless not designed with the sole purpose of having a calming effect. The images spread across the 4,661 square meters of walls are not an optical sedative, designed to keep the prisoners quiet with the use of relaxing, tranquil colors, but rather also conceived to challenge perception. One of the inmates interviewed for the project posed the question whether the paintings were part of a study or experiment, and he was right of course. The artworks are an experiment, intended to provoke a reaction and give pause for thought.

Topologies

Self and not-self, inside and outside, captivity or freedom – the prison inmates are forced by their situation to think in such in dialectic contrasting pairs. This is enforced rather than migrated by the painting in a variety of ways. Even such a gentle piece as that by the artist Mizzo subtly challenges the observer by almost indiscernibly questioning spatial relationships: the stylized arms and hands that reach into the painting from above and below and from left and right question the familiar laws of Euclidean geometry. As a space that can be accessed from every side, the exercise yard has become a topological entity, similar to the Möbius strip; the form created when one glues a strip of paper together to form a shape where the front and back flow into one and can no longer be differentiated from each other. Just like with a Möbius strip, no position is clear because the front is also the back and vice-versa. The orientation of Mizzo's paintings suddenly appears ambiguous. And yet, these ambiguities are such that they are suited to prison life. An exercise bike can be seen in one of the photographs, a seemingly banal piece of sports equipment, but one that nevertheless embodies a strange paradox: To ride a bike without actually moving forwards, to never get anywhere regardless of how hard you pedal. The exercise bike is revealed as a metaphor for the prison exercise yard itself; a space where one can move around but never actually gets anywhere.

The paintings on the walls respond to this dilemma and give it a new twist. The strange spatial disorientation that occurs in the images is not only the presentation of perfidious hopelessness; it is also extremely liberating. As complex visual spaces that take on new perspectives each time one looks at it; artworks also represent the possibility that even the rigid spatial structures that characterize the prison environment can be pried open. The artist emphasizes that it was extremely important to her not to create tangible paintings, but rather images that are abstract enough to withstand endless contemplation. And it works, the painted typologies on the walls work like a lenticular image, sometimes appearing as a symbol that only works to strengthen the sense of captivity, and sometimes the exact opposite – as a way of escape, at least for the mind. As fundamentally contradictory images, the paintings are never truly clear: they remain open.

In a similar way, Benjamin Solt's murals in the corridors invite the observer to seek new interpretations. The suggestion of lettering on the wall could be a mysterious message that can never be fully deciphered, functioning simultaneously as both a warning and a promise. The stories that evolve between the paintings aren't finished, despite their seemingly inherent hopelessness. Like the apparent lettering on the wall, one's own life story must be repeatedly re-examined and newly deciphered. The story isn't yet complete; a situation that appears to be hopeless can nevertheless hide a wealth of unseen opportunities. Malik, the initiator of this art project, also viewed the gray concrete prison walls as being full of possibilities: full of potential, an opportunity to create larger paintings than ever before. "One speaks of plain walls as if this is somehow a disadvantage, while in reality the bare cold is a fundamental characteristic of these walls and yet it is just this bareness and cold, their esthetic neutrality, that makes it possible for them to become a medium that promotes human visual imagination", writes Vilém Flusser³. The paintings can only appear where there are walls and it is exactly this situation that challenges your perception of the wall as entity.

Heterotopias

The painted walls don't just challenge the perception and thought patterns of those who work and live here. The 4661m² at Lenzburg also challenge us as outsiders who live beyond of the prison walls. That these paintings involve us as outsiders is all the more strange when one considers that we won't actually see them in reality. This makes the photographs in this volume all the more unusual and transforms the book itself into a mysterious object: The book is like a message in a bottle floating over to us from a secret island, an island that we know exists but that most of us will never get to visit. The days when maps were covered with white areas of undiscovered territory are long gone; and with the right sort of equipment, anyone can go anywhere regardless of how off the beaten track it is. This just leaves a few closed compounds like this prison to act as uncharted territory. For the historian Michel Foucault a prison is a prominent representative of what he calls "heterotopias".

³ Vilém Flusser: "Wände" in: *Dinge und Undinge. Phänomenologische Skizzen*, Munich: Hanser 1993, Pg. 29.

He defined these as “counter-sites (...), a kind of effectively enacted utopia in which the real sites (...), all the other sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality.”⁴

The prison as a heterotopia functions both as an alternative to and a symptom of our society: a collection of people for whom there is no place in our society and who have thus been weeded out, yet who also define and are a part of our world. It is first possible to define correct behavior as such when one has an opposite against which to compare it, so in this case delinquent behavior.

The strict separation of criminals also helps the rest of society to define itself. Here we encounter the double function of the walls, not only do they enclose the interior, they also simultaneously define the exterior. Therefore, we could say that the prison walls don't just keep the delinquents inside, they also first give the society on the other side of the walls its contours. These inclusion and exclusion mechanisms as practical methods used by society to define itself, were of great interest to Michel Foucault in his in-depth work on prisons. In his epic study “Discipline and Punish” he emphasizes how visibility is used in prisons as a disciplinary instrument. For example, at the end of the 18th and beginning of the 19th centuries, prison architecture developed the Panopticon, where the cells were concentrically arranged around a central watchtower and the prison wardens were therefore able to see into the cells at any time. The prisoners could never be sure whether they were being watched or not and by whom. Therefore, discipline became a case of spatial organization and visibility. Foucault states: “[The Panopticon] is an important mechanism, for it automatizes and disindividualizes power. Power has its principle not so much in a person as in a certain concerted distribution of bodies, surfaces, lights, and gazes; in an arrangement whose internal mechanisms produce the relation in which individuals are caught up.”⁵

Openings in Artificial Space

Even though modern prisons don't have a Panopticon arrangement, the principle idea has nevertheless prevailed: Instead of watchtowers, numerous video cameras are used to constantly monitor inmates, and these are also present in abundance at Lenzburg Prison. The murals in Lenzburg Prison respond to this culture of observation and give it a new twist; to be precise, the bird's eye on Lain's painting bears a remarkable resemblance to the security cameras embedded in the walls.

Essentially, all of the paintings subvert the dominance of the prison guards' authoritarian gaze by motivating the inmates to become active observers. It is possible that this is also subconsciously expressed by the prisoner who, when asked which painting he would like to see painted over, answered with the words: “any painting is better than no painting”. Instead of covertly observing the inmates, the paintings offer themselves up for consideration, revealing themselves through each individual act of observation and remaining open to each new interpretation. Instead of bundling, centralizing and controlling – typical characteristics of the discipline mechanism researched by Foucault – the 4661m² of paintings at Lenzburg permit the gaze to go astray, either to lose itself or to remain focused on one place, or to randomly jump from one place to another. In a high-security prison, where no blind spots hidden from security cameras are permitted, the paintings offer a way out by drawing the gaze and thus the thoughts of the observer away from the reality to a place where they cannot be controlled by outside forces and are permitted free rein, like in Onur's mountain landscape or in Malik's jungle. The murals establish the “new rules of play” that Jean Baudrillard speaks about with regards to authoritarian architecture, and which are important in order to resist the fixed parameters or purpose of a building. “There must be a curvature in both imaginary and real space that resists any attempts at planning, linearity or programming.”⁶

4 Michel Foucault: “Von anderen Räumen” in: *Schriften*. Edition. 4. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2005. Pg. 931–942, here: Pg. 935.

5 Michel Foucault: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976, Pg. 259.

6 Jean Baudrillard: *Architektur: Wahrheit oder Radikalität*, Graz-Vienna: Droschl 1999, Pg. 18.

The murals resist this, and they also resist the typical classifications that we like to use to define art in order to cut it down to a manageable and familiar size. A label, such as the rather widely discussed use of the name street art, doesn't apply to these paintings as they are not on view in public space, but rather the opposite: a locked and isolated space. The murals thus can't be called public art, as they actually serve as openings in artificial space.

We, the Prisoners

What makes the situation even stranger is that these paintings, which draw the gaze of the prisoners into other worlds, will always remain removed from us as outsiders, only to be seen as mere copies, as photographs on the pages of this book. Maybe that is the most astounding achievement of the 4661m² of paintings in Lenzburg Prison: The fact that looking at these paintings for a moment radically reverses the typical distinction between freedom and captivity. Those of us who aren't in prison don't have the freedom to look at these paintings; we only get a controlled impression of the paintings through the photographs chosen for this book. The paintings themselves remain a privilege reserved for the prisoners. Suddenly we become prisoners and are forbidden access to the paintings. And yet, this artistic opening into a locked space works in both directions: Not only do the paintings open up new perspectives for the inmates; they also give us a sense of the prison as heterotopia. The paintings reinforce the fact that a prison is a place that society seeks to ignore, one that we try to block from our daily experiences or attempt to repress. Paradoxically, these paintings become more emotionally important because we are unable to see them in their original form. The knowledge that the locked spaces within the prison are blocked from our collective gaze challenges our typical differentiation between captivity and freedom. This is like the joke where a mathematician solves the task of fencing in a herd of sheep not by herding the animals together, but rather by putting up a small fence around himself and then declaring, "I define myself to be on the outside." The moment when the inmates in Lenzburg Prison gaze upon the paintings, they can see more than those of us who are on the outside. The prisoner's gaze travels further than ours – just the act of trying to imagine this destabilizes the concrete wall between us. The walls begin to crumble. The paintings have allowed us to break through the wall.

Johannes Binotto is a culture and media scientist, visiting professor at the University of Basel, editor and freelance author, writing for the NZZ and the magazine *Filmbulletin*, amongst other publications. His fields of research include the interfaces between spatial theory, media sciences and psychoanalysis. In addition to diverse essays and articles, he has also recently published the monography: *TAT/ORT: The uncanny and its place in our culture* (Zürich: Diaphanes 2013). Homepage: www.schnittstellen.me

