

Bilder gesellschaftlichen Wandels



# Ansichten des Ich

Bilder gesellschaftlichen Wandels 10



Schader Stiftung



# Ansichten des Ich

Bilder gesellschaftlichen Wandels 10

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und  
des Hessischen Landesmuseums Darmstadt

## Bilder gesellschaftlichen Wandels

- 1 Die fremde Landschaft | 24.02.2007 – 20.05.2007
- 2 Feldforschung Stadt>29 Antworten | 20.09.2007 – 02.03.2008
- 3 Skulptur Raum Darmstadt | 05.06.2008 – 28.09.2008
- 4 Stadtmensch – Zeitsprung | 04.12.2008 – 15.03.2009
- 5 Stadt – Bild – Konstruktion | 07.05.2009 – 02.08.2009
- 6 verborgen : gesehen | 31.10.2009 – 31.01.2010
- 7 Anny und Sibel Öztürk – from inner to outer shadow | 22.04.2010 – 11.07.2010
- 8 Gegen den Krieg | 07.10.2010 – 02.01.2011
- 9 Arbeitswelten | 14.04.2011 – 10.07.2011
- 10 Ansichten des Ich | 27.10.2011 – 29.01.2012

## VORWORT

Mit „Ansichten des Ich“ zeigen das Hessische Landesmuseum Darmstadt und die Schader-Stiftung die zehnte Ausstellung in der Reihe „Bilder gesellschaftlichen Wandels“.

Die Wahrnehmung des Individuums – die eigene Sicht, aber auch der gesellschaftlich definierte Blick – hat spätestens seit der Renaissance eine lange Tradition in der Kunst- und Sozialgeschichte. Das künstlerische Porträt ist dabei der Ausdruck der Selbstvergewisserung und der Präsentation des einzelnen Ichs, seit das Individuelle als Hauptmerkmal und als wichtigster Bezug des Menschen zu sich selbst und zur Gesellschaft sozial und kulturell anerkannt wurde.

Am intensivsten erscheint das Ich im Gegenüber durch den Blickkontakt. Er stellt die unmittelbarste Kommunikation zweier Individuen her, auf die sich das Bildnis in zahlreichen Variationen ikonographisch bezieht. Das Porträt ist damit zugleich auch immer eine soziale Größe, denn es findet seine repräsentative und psychologische Funktion sowie seine entsprechende Wirkung nur in der Positionierung des Porträtierten gegenüber dem betrachtenden anderen Individuum, und dieses erkennt sich selbst wohl vor allem im Spiegel des Anderen.

Die Ausstellung präsentiert erneut eine Vielzahl von Werken des Hessischen Landesmuseums. Sie reichen vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Arbeiten u.a. von Ernst Ludwig Kirchner, August Macke und Käthe Kollwitz bis Karl Hartung, Michelangelo Pistoletto und Marie-Jo Lafontaine zeigen ein differenziertes künstlerisches und soziales Spektrum, darunter sind Selbstbildnisse, Herrscher- und Künstlerporträts. Aktuelle Videoarbeiten des jungen Kölner Künstlers Martin Brand erweitern die Gattung des Porträts durch die Darstellung von Jugendlichen, deren unmittelbare visuelle Präsenz uns herausfordert. Wir danken ihm sehr für sein Engagement, das sich auch im Sinne des erweiterten Kunstbegriffs als Sozialarbeit mit diesen Jugendlichen verstehen lässt.

Die Schader-Stiftung und das Hessische Landesmuseum Darmstadt bedanken sich bei allen Beteiligten für die Realisierung der Ausstellung und des Katalogs, hier besonders Dr. Christian Steuerwald für seinen Beitrag. Auch Marlies Blücher, die für die Gestaltung der ganzen Katalogheftreihe verantwortlich zeichnet, sei an dieser Stelle anlässlich des zehnten Heftes ein spezieller Dank ausgesprochen. Wir wünschen uns zahlreiche Begegnungen mit den Porträts der Ausstellung, denn das Interessanteste am Menschen ist immer der andere Mensch.

Sabine Süß  
Schader-Stiftung

Theo Jülich  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Klaus-D. Pohl

„Stirn, Auge, Mund, Nase, Wangen,  
das ist alles. Es klingt so einfach,  
ist doch sehr, sehr viel.“  
*Paula Modersohn-Becker*

„JE est un autre.“  
*Arthur Rimbaud*

I.

Der Blick in die Augen eines Anderen ist ein intimer Vorgang, dessen Dauer Zuneigung signalisiert, möglicherweise auch Angriff. Der Vorgang endet dann, wenn sich der eigene Blick oder der des Anderen abwendet. Dieses Ende kann Klarheit über eine Beziehung bringen – im positiven wie im negativen Sinne. Es kann sogar als Sieg oder Niederlage empfunden werden. Das Anblicken eines anderen Ichs ist daher ein höchst komplexer Prozess, der jedoch ohne die Wahrnehmung und Kenntnis des eigenen Ichs ins Leere laufen muss. Das Ich, das sich nach Jacques Lacan bereits im kindlichen Spiegelstadium ein Bild von sich selbst konstruiert, das zu einer „Instanz des Selbstbewusstseins“ wird<sup>1)</sup>, findet im Gegenüber eine andere Instanz, der es mit eigenen Wertungen entgegentritt, mit der es sich auseinandersetzt und vergleicht.

Nichts anderes machen die Videoporträts des Kölner Künstlers **Martin Brand** (geb. 1975) deutlich. [Abb. S. 34/35] Wir blicken diesen „lebenden“ Bildnissen von Jugendlichen einer bestimmten Szenekultur in die Augen – und sie erwidern diesen Blick mit Eindringlichkeit und Direktheit, so dass sie beim Betrachter sofort eine Reaktion auslösen. Er beobachtet diese Gegenüber. Die Jugendlichen haben sich der Kamera für eine begrenzte Zeit gestellt. Sie repräsentieren sich in einem festgelegten Umfeld, mit einem bestimmten Habitus an Kleidung, Haltung und Bewegung sowie mit unterschiedlichen Attributen. Diese, einer performativen Situation vergleichbare Selbstdarstellung spielt das Spektrum von Nähe und Distanz, von Offenheit und Verstecken, von Preisgabe und Verheimlichen durch. Das Verhalten schwankt zwischen Selbstbewusstsein und Verlegenheit, Provokation und Unsicherheit. Die Jugendlichen nehmen eine Rolle ein, aus der nur indirekt ersichtlich wird, was zu ihrem „wahren Ich“ gehören könnte. Der Part des Betrachters ist es, sich darüber ein Urteil zu bilden, ohne durch eine Reaktion des Anderen in der Prüfung gestört zu werden. Denn es handelt sich um das Betrachten eines Abbildes und nicht um ein reales Erleben. Auch vor einem traditionellen Porträt als Gemälde oder als Skulptur ist nicht ersichtlich, was die wahre Identität des Dargestellten ausmacht. Das Porträt als eine Ansicht des Ichs zeigt, dass sich das Ich vor allem „in der Präsenz der Aufführung, im Moment der Kommunikation artikuliert“ und schließlich auch „im Erkennen des Spiels, der Illusion.“<sup>2)</sup> Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung, individueller und gesellschaftlich definierter Blick vermischen



[15] Michelangelo Pistoletto, Uomo in giacca e blue jeans (Nr. 127), 1979



[16] Lambert Maria Wintersberger, Drei Masken (Triptychon), 1982/83 (Abbildung oben: Ausschnitt)

sich zu einem ständig wechselnden Maskenspiel von Zeigen und Verbergen, von Projektionen und Spiegelbildern.

In **Michelangelo Pistoletto** (geb. 1933) „Uomo in giacca e blue jeans“ (1979) erblicken wir uns selbst als Betrachter und sind zugleich im Rücken eines unbekanntes Mannes, der sich von uns abwendet. [Abb. S. 6] Der Spiegel als Teil des Bildes verkehrt die Wahrnehmungsrichtung. Wir sehen uns selbst als gewichtiges Ganzfigurenbildnis, das die fremde Rückenfigur als Nachbarn hat. Wir zeigen uns damit auch den anderen Betrachtern um uns herum im Raum. Pistoletto entwickelt so ein dreifaches Identitätsspiel: der Unbekannte, ich und die Anderen. Wir schaffen unser „lebendes“ Selbstporträt und müssen uns wie Martin Brands Figuren entscheiden, wie wir uns verhalten und welche Maske wir gegebenenfalls aufsetzen an dem öffentlichen, gesellschaftlichen Ort einer Galerie. Pistoletto fixiert so die genannte „Präsenz der Aufführung“ als eine Voraussetzung der Wahrnehmung des Ichs und verdichtet das Bild zu einem Kommunikationsort.

**Lambert Maria Wintersberger** (geb. 1933) zeigt dieses Identitätsspiel in seinem Triptychon „Drei Masken“ (1982/83) in impulsiver Malweise. [Abb. S. 8] Personen und ihre Masken sind jedoch nicht voneinander abzugrenzen. Die Frage, wie diese beiden Teile – das wahre und das aufgesetzte Antlitz – zu definieren und voneinander zu distanzieren sind, um die jeweiligen Rollen auch verlassen zu können, bleibt unbeantwortet. Das Triptychon als sakrale Pathosformel hebt das Motiv aus dem Alltäglichen – wie es noch bei Pistoletto zu finden ist – heraus und verleiht der Gruppe eine über dem Individuellen stehende Allgemeingültigkeit. Die Maske erscheint als Existenzform, so sehr wirken die Teile

[3] Lovis Corinth, Morgensonne, 1910





[2] Lovis Corinth, Trifolium, um 1896

ineinander verschmolzen. Allein die expressive Farbigkeit relativiert die Strenge des Dreierbildnisses.

Diese Werke aus dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts spiegeln die Komplexität der Wahrnehmung, der Findung und der Kommunikation des Ichs in ihrer ganzen Uneindeutigkeit wider.

Knapp hundert Jahre früher lässt der Maler **Lovis Corinth** (1858-1925) die Privatheit des Blicks und die Offenheit der Konfrontation mit dem Betrachter derart freizügig zu, dass man glauben könnte, das Ich wäre nie bereiter gewesen, sich zu zeigen. Die Gemälde „Trifolium“ (um 1896) und „Morgensonne“ (1910) präsentieren die Dargestellten mit selbstbewussten Gesichtern, als erwarteten sie regelrecht den neugierigen Betrachter. [Abb. S. 10 und 9] Keinerlei repräsentative Absichten scheinen den Künstler und die Frauen motiviert zu haben. Liegen bei „Trifolium“ Anklänge an den Jugendstil vor, der sich mit jugendlicher Direktheit gegen das Repräsentative des bürgerlichen Bilderkanons stellte, muss man die gerade in ihrem Bett erwachte Ehefrau des Künstlers in „Morgensonne“ als eine Preisgabe des Intimen verstehen, deren impressionistische Spontaneität jeden für sich einnimmt. Wie in einem fotografischen Schnappschuss springt die Unbefangenheit der Dargestellten zum Betrachter über. Die Suggestion der persönlichen Nähe stellt eine fast private Beziehung her.

Corinth verstärkt eine Psychologisierung des Bildnisses, die diese Kunstgattung von der bisher vermeintlichen Sachlichkeit „nach der Natur“ wegführt und vor dem Hintergrund der Selbsterforschung des Individuums eine sichtbarere Öff-

nung des Ichs einleitet. Was nicht bedeutet, dass dies nicht zugleich auch Distanz einschließen könnte, wie obige Beispiele des späten 20. Jahrhunderts belegen. Zwei Skulpturen aus der 1. Hälfte des Jahrhunderts illustrieren diese Spannweite: das Bildnis „Alfred Flechtheim“ (1927) von **Rudolf Belling** (1886-1972) und die „Klage“ (1938/39) von **Käthe Kollwitz** (1867-1945). [beide Abb. S. 12] Die Physiognomie des Kunsthändlers Alfred Flechtheim ist mit einer karikaturnahen Direktheit stilisiert, die eher distanzierend typisiert als charakterisiert. Käthe Kollwitz' Selbstporträt als Klagende verdeckt Auge und Mund, die kommunikativsten Partien eines Gesichts. Das Innere wird verborgen und dadurch scheinbar umso eindringlicher offenbart, weil es uns die Dramatik spüren lässt.

## II.

Das Künstlerselbstporträt um 1900 lässt die Psychologisierung des Bildnisses im besonderen Maße deutlich werden. Das „Selbstbildnis“ (1912) von **Ludwig Meidner** (1884-1966) ist eine Inkunabel dieser Entwicklung. [Abb. S. 18] Der 28jährige Künstler blickt den Betrachter frontal an, mit dem Pinsel in der Hand vor der nicht sichtbaren Leinwand sitzend, den rechten Arm vor die Brust gelegt. Er lacht uns an, doch die weit aufgerissenen Augen, die formauflösende Erfassung des Körpers und die Hell-Dunkel-Kontraste vermitteln den Eindruck nervöser Unruhe. In ihrer ungewöhnlichen, damals provokativ wirkenden Direktheit werden Meidners Selbstbildnisse dieser Jahre auch als Ausdruck einer aus ihren Fugen geratenen Gesellschaft vor dem Ersten Weltkrieg interpretiert. Dieses Psychogramm des Künstlers sollte für lange Zeit alles, was an Künstlerselbstporträts geschaffen wurde, in den Schatten stellen. **Hans Purrmann** (1888-1966) präsentiert sich dagegen in seinem Altersselbstbildnis von 1952/53 mit ruhigem Blick, in statischer Position und gefestigter Körperlichkeit [Abb. S. 39]. Nur die Farben zeugen von anhaltender Lebendigkeit, ohne jedoch direkt zu einem psychischen Ausdruck zu führen. Allein die Zeichnung des Gesichts verrät Ernsthaftigkeit und Angespanntheit. Es ist unschwer zu erkennen, wie

[31] Martin Brand, Punks, 2011 (Videostill)



beide Selbstbildnisse „Aufführungen“ entsprechen, die gewisse Rollen einnehmen, sei es die gesellschaftliche Problematik am Vorabend eines Krieges im Spiegelbild des Individuums resp. die Vorstellung von „Genie und Wahnsinn“, wie sie um 1900 gängig war, oder das gesetzte Altersbildnis, beides im Kontext einer „Selbstmodellierung der Identität“ des Künstlers<sup>3)</sup>: „Der alte Meister, der sein Antlitz malt, / wie es der Spiegel ihm entgegen strahlt. / Vielleicht hat er für Enkel es begonnen...“<sup>4)</sup>

Diese Modellierung beweist sich auch in Künstlerporträts wie bei **Ernst Ludwig Kirchners** (1880-1938) „Porträt Oskar Schlemmer“ (1914). Kirchner zeigt einen selbstbewussten Künstler, der nach einem Auftrag über 12 Wandbilder für die Deutsche Werkbundaustellung in Köln eine gewisse Zufriedenheit im bürgerlichen Ambiente eines roten Ohrensessels und Tischlampe präsentiert. Beide – Kirchner und Schlemmer – sollten sich im Entstehungsjahr freiwillig zum Kriegsdienst melden. Kirchners kantige Überzeichnung des Kopfes als Hort „geistiger Erhöhung“<sup>5)</sup> und der sehr bewegte, grob skizzierende Strich verbinden sich daher weniger zu einem schonungslosen Psychogramm als zu einer situativen Charakterstudie.

Nicht weniger für sich sprechen die Bildnisse von unbekannteren Personen. Das „Bildnis in Rot“ (1909) von **Max Pechstein** (1881-1955), **August Mackes** (1887-1914) „Porträtstudie der Frau Nettchen Koehler“ (Bildnis Katharina Koehler)“ (1911), **Alexej von Jawlenskys** (1864-1941) „Mystischer Kopf (Bildnis Emmy Scheyer)“ (1917), **Friedrich Ahlers-Hestermanns** (1883-1973) „Mädchenbildnis“ (1921) und **Franz Lenks** (1898-1968) „Porträt Lotte Durst“ (1928) konfrontieren uns mit einem Spektrum unterschiedlicher stilistischer und psychologisch deutbarer Ansichten des Ichs. Gemeinsam ist den Bildnissen das Fehlen jeglicher Repräsentation. Sie eint vor allem der private Blick des Künstlers und die Distanz der Dargestellten, die sich aus dem Alltäglichen ergibt.

[24] Käthe Kollwitz, Klage, 1938/39



[22] Rudolf Belling, Alfred Flechtheim, 1927



[4] Max Pechstein, Bildnis in Rot, 1909

Das „Bildnis in Rot“ [Abb. S. 13], das Porträt von „Nettchen Koehler“ [Abb. S. 31] und das „Bildnis Emmy Scheyer“ [Abb. S. 37] könnten in der Personenzzeichnung nicht gegensätzlicher sein, verbunden sind sie aber durch eine distanzierende Formensprache. Pechstein stellt die Haltung und Mimik einer Schauspielerin dar, die in einer eher lässigen Pose den Betrachter anblickt, den Sonnenschirm leicht über die Schulter gelegt, vor sich beiläufig ein Buch und eine Tasche auf dem Tisch. Ihr leicht geöffneten Mund wirkt entspannt, das Gesicht insgesamt jedoch durch die weiß-gelbe bis rosa-bläuliche Tönung kränklich. Es steht im starken Kontrast zum alles dominierenden Rot; das Farbenspiel der Umgebung und der Kleidung reflektiert sich auf der Haut. Der offensive Charakter der Farbe lässt den privaten Moment auf der Gartenbank mehr aus der Distanz betrachten.

Mackes Porträtstudie der Katharina Koehler, seiner Schwiegermutter, fasst die Gestalt der alten Dame dagegen in flächige Farbfelder mit starkem Hell-Dunkel-Kontrast. Bei ihrer Lektüre unterbrochen, blickt die Frau dem Betrachter freundlich lächelnd entgegen. Das Gesicht ist dunkel gerahmt. Stuhl und Körper sind ausgewogen mittig in die Bildfläche gesetzt. Ist Pechsteins Porträt leicht fiebrig-nervös, wirkt Mackes Motiv fest gefügt. Der respektvolle Abstand bleibt gewahrt.



Jawlenskys „Bildnis Emmy Scheyer“ ist eine Hommage an seine Förderin, deren Porträt er in zahlreichen Variationen bearbeiten sollte. Nahezu in Lebensgröße ist das Gesicht en face mit wenigen Farbstrichen ikonenhaft zusammengefasst. Die Porträtähnlichkeit tritt zugunsten der eindringlichen Augenpartie zurück, der Blick ist starr auf den Betrachter gerichtet. Das Gesicht wirkt in seiner formalen Reduktion maskenhaft. Trotz der offenen Augen haftet dem Gesicht der Emmy Scheyer eine gewisse Undurchdringlichkeit an.

Ahlers-Hestermanns „Mädchenbildnis“ (1921), das sich noch auf Einflüsse Cézannes und des Frühkubismus bezieht, zeigt die Nichte des Künstlers. [Abb. S. 14] Mit Lenks „Lotte Durst“ ist es das einzige Gemälde in der Ausstellung, das die Dargestellte nicht mit Blick auf den Betrachter präsentiert. Die abwesenden, verträumten Augen, die nachdenkliche Haltung und die Schulterdrehung demonstrieren innere Zurückgezogenheit. Das Bildnis der „Lotte Durst“ (1928) schließlich stellt uns in neusachlicher Genauigkeit eine Frau vor Augen, deren Einfachheit in Ausdruck und Kleidung den nüchternen Raum widerzuspiegeln scheint, in dem sie der Maler gemalt hat. [Abb. S. 15] Lotte Durst sitzt hier mehr als alle anderen bisherigen Beispiele als faktische Person vor uns, dokumentiert bis ins ungeschminkte Inkarnat und in die Stofflichkeit des Kleides. Entsprechend ist der Blick an dem Betrachter vorbei in eine ungewisse Ferne gerichtet. Die selbstverständliche unprätentiöse Schlichtheit zeugt von einer ehrlichen Selbstdarstellung ohne eitle Geste und herausfordernde Fixierung des Betrachters.

[9] Friedrich Ahlers-Hestermann, Mädchenbildnis, 1921



[11] Franz Lenk, Porträt Lotte Durst, 1928

### III.

Abgesehen von Jawlenskys Emmy Scheyer beziehen alle bisherigen Beispiele die Umgebung in unterschiedlicher Ausprägung mit ein. Sie wird zum Teil des Selbstdarstellungs- und Interpretationsrahmens und setzt das Ich nicht nur in

einen physischen Kontext, sondern auch in einen geistigen Weltbezug. Meidners chaotische Umgebung und Lenks streng reguläres Ambiente sind konträre Spiegelbilder der Wahrnehmung des individuellen oder gesellschaftlichen Umfeldes. Die Gattung der Skulptur ist per se nicht in der Lage, diese Umgebung mit einzubeziehen. Sie konzentriert sich auf die reine plastische Körperlichkeit und stellt die Figur in einen begehbaren Umraum, in dem der Betrachter auch zu einem direkt physischen Gegenüber werden kann. Dieser Effekt macht die Skulptur zu einem idealen Mittel, Machtverhältnisse zu demonstrieren. Je nachdem, ob die Figur lebensgroß oder klein ist, in der Aufstellung erhöht oder auf gleicher Ebene platziert wird, entwickelt sich eine andere Kommunikation, die unser Verhältnis zum Dargestellten bestimmt. Die Skulptur der Jahrhunderte spielt diese Ambivalenzen in formalen und ikonografischen Varianten in unzähligen Beispielen durch. Ein Schwerpunkt der skulpturalen Darstellungen des Ichs liegt seit der römischen Antike in der Form der Büste. Das 20. Jahrhundert erweitert diese traditionelle Gattung.

Der belgische Bildhauer **Jules Lagae** (1862-1931) setzt in dieser Ausstellung das Zeichen für die Bildniswürdigkeit des einfachen Mannes. Seine Büste „Der junge Fischer“ von 1900 nimmt die Motivwahl seines belgischen Kollegen Constantin Meunier auf, in der Grundform bindet er das Bildnis jedoch in die klassische tradierte Büstenform ein mit rundem Sockel, Schulteranschnitt und ‚blinden‘ Augen. [Abb. S. 17] Die Gesichtszüge sind gleichmäßig, die Haut jungenhaft glatt, der Ausdruck ernst und würdig. Einzig der Pulloveranschnitt deutet eine gewisse Alltäglichkeit an. Die Abstraktion vom Alltäglichen kennzeichnet dagegen die Büsten, in denen sich besondere Persönlichkeiten plastisch dargestellt sehen. Diese Form der Repräsentanz des außerordentlichen Ichs soll Überzeitlichkeit suggerieren, verbunden mit aktueller Ehrung oder posthumen Andenken. Die Büste von Victor Zobel (1910) des Darmstädter Bildhauers **Heinrich Jobst** (1874-1943) schließt aber dennoch stilistisch zeitliche Momente ein, wie den jugendstilhaft anmutenden Sockel, die linienhafte Betonung des Stirnhaares und die Idealisierung des Gesichts. Dem Kurator der Lehrstätten für angewandte Kunst mochte diese Feinheit zustehen. Interessant ist, wie Jobst 18 Jahre später den ehemaligen Dienstherrn Zobel, den abgedankten Großherzog Ernst Ludwig, porträtiert. [Abb. S.17] Der zu diesem Zeitpunkt 50jährige ist zeitlos antikisierend aufgefasst, doch die Hautfalten am Brustansatz und im Gesicht und die überdeutlichen Tränensäcke weisen einen Realismus aus, den eher Bürgerliche wagten. Waren der „Junge Fischer“ und der Großherzog durch die Kleidungsansätze attributiv gekennzeichnet, ist die 1915 entstandene Porträtbüste Kasimir Edschmids von **Adam Antes** (1891-1984) als schöpferische Person auf sein reines „Mensch-Sein“ fokussiert. [Abb. S.17] Der expressionistische Dichter stand bei der Schaffung des Bildnisses in seinem 25. Lebensjahr. Er ist ganz auf seinen Kopf reduziert. Weder Hals- noch Schulteransatz sind zu sehen. In Wülstungen und Faltungen hat der Bildhauer den Kopf und das Gesicht wie eine fließende, amorphe, gleichsam unabgeschlossene Masse geformt. Sie ist eher



(Von links nach rechts)

Erste Reihe: [19] Jules Lagae, [20] Heinrich Jobst, [23] Heinrich Jobst

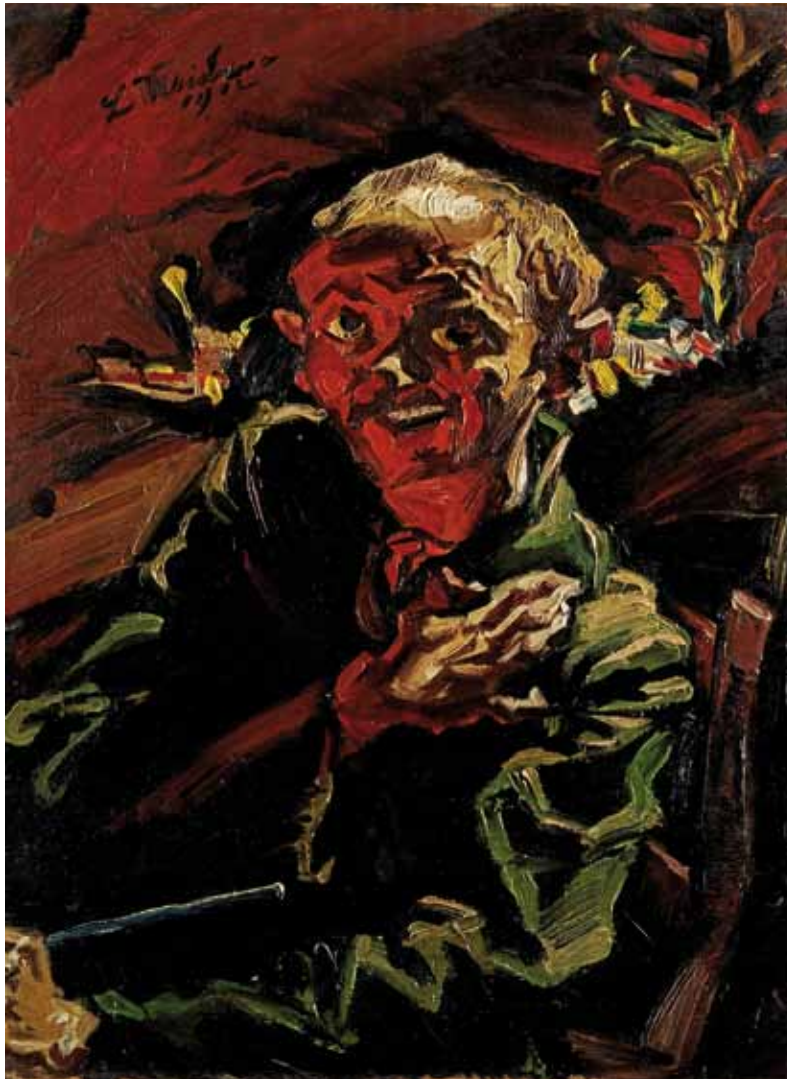
Zweite Reihe: [21] Adam Antes, [28] Emy Roeder, [25] Emy Roeder

Dritte Reihe: [26] Karl Hartung, [27] Karl Hartung, [29] Gustav Seitz

geistiger Ausdruck als Kennzeichen des Alters. Die Augen sind geschlossen, der Blick ist nach innen gerichtet, als würde Edschmid seinem unruhigen Innern nachhören. In diesem Sinne verweigert sich die Darstellung einer Kommunikation mit dem Betrachter.

Diese Reduktion auf die reine Kopfform ist in den 1950er Jahren ein typisches Merkmal von Bildnissen herausragender Geistesgrößen. **Emy Roeders** (1890-1971) Selbstporträt von 1958 und ihr Bildnis von Erich Heckel von 1951/52 sind klar und glatt geformt, sie strahlen eine nahezu hermetische Ruhe aus. [Abb.

[6] Ludwig Meidner, Selbstbildnis, 1912



S. 17] **Karl Hartungs** (1908-1967) Köpfe des Malers Hans Purrmann (1957) und des Architekten Otto Bartning (1958) [Abb. S. 17] zeigen dagegen eine knorrige Massivität und Verschlossenheit wie auch **Gustav Seitz'** (1906-1969) Bildnis von Bert Brecht „Der Stückeschreiber“ (1959). [Abb. S. 17] Gemeinsam ist letzteren drei die lebendige, poröse, gleichsam ‚skizzenhafte‘ Oberflächenstruktur, an der die Hände der Bildhauer tastend gearbeitet haben. Das verleiht den Köpfen trotz ihrer kompakten Formen Verletzbarkeit und Fragilität. Worauf ruhen diese Köpfe?

Diese Körperlosigkeit greifen Maler der späteren Generationen auf. **Marie-Jo La Fontaine** (geb. 1950) fügt den Kopf des „Vincent“ (1988) in eine dunkle, bedrückend wirkende Rahmung ein. [Abb. S. 32] Der am Betrachter vorbei gerichtete Blick, die leichte Untersicht auf das fotografierte Gesicht und die historisierende Schwarz-Weiß-Ästhetik legen ein Rätsel über dieses strenge Antlitz. Die „Peinture à haute tension (nach Martial Raysse)“ (1970) von **Elaine Sturtevant** (geb. 1930) [Abb. S. 28] zeigt dagegen in grellen Pop Art-Farben das anonyme Gesicht einer Frau, deren Lippen noch durch das Signal einer geformten Neonröhre betont werden. Ihr direkter Blick wirkt provozierend, die Erotisierung erinnert an Werbeästhetik. Die glatte Oberfläche wird zur steifen Pose, die Vorbild werden kann, wie es gerade die Marketingstrategien in Print- und Bildmedien evozieren.

**Martin Brands** Jugendliche mögen sich auch über Kleidermarken und Posen definieren, grundlegend bleibt aber die Reaktion auf den beobachtenden Blick der Kamera und der Betrachter, denen sich die jungen Männer und Frauen gestellt haben. Sie stehen vor der Kamera wie vor einem Porträtisten, nur mit dem Unterschied, dass der Porträtist nicht eine Sicht fixieren muss, sondern dass es vom Porträtierten selbst abhängt, welches Bild er von sich gibt und welchen (Blick) Kontakt er aufnimmt. Die „Ansichten des Ich“ werden in den Videos von Martin Brand in höchst aktueller gesellschaftlicher Brisanz zu einem medial begründeten und gerade dadurch bedeutungsfindenden Prozess der Selbstdarstellung. In der „Aufführung“, vielleicht auch in dem „Spiel“ mit dem Betrachter, offenbart sich das Ich als ein immer wieder unsicher zu greifendes, nicht definitiv festzulegendes Phänomen und Selbstgefühl von individueller und sozialer Identität. Wer bin ich im Spiegelbild des Anderen, wer ist der Andere im Spiegelbild meiner Wahrnehmung?

1) Vgl. Marie Louise Syring: Kunst und moderne Psychoanalyse. Das Spiegel-Stadium, in: Kunstforum 43, 1981, S. 51.

2) Daniel Gregori: Auftritt und Abbild – zum Verständnis des Ich und des Selbst nach der Moderne, in: Ausst. Kat. „Jeder Künstler ist ein Mensch!“ Positionen des Selbstportraits, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 2010, S. 24.

3) Vgl. allg. Bettina Gockel: Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.

4) Hermann Hesse: Alter Maler in der Werkstatt. Hans M. Purrmann in Freundschaft gewidmet (1953).

5) Vgl. Kirchners Affinität dazu bei Bettina Gockel (Anm. 2), S. 126 ff.

nächste Doppelseite:

[30] Martin Brand, Pit Bull Germany, 2004 (Galerie der Schader-Stiftung, Darmstadt 2011)



### **Wie sind Sie auf die Idee zu den Videoporträts gekommen?**

Zu „Pit Bull Germany“, meiner ersten Serie von Videoporträts, gab es eine Vorläuferarbeit mit dem Titel „Breakdance“. Dafür bin ich mit der Kamera auf die Kirmes gegangen und habe experimentelle Videoaufnahmen gemacht, begeistert von den Lichtern und Farben dort. Bei Aufnahmen an einem besonders farbenprächtigen Fahrgeschäft waren ständig die herumstehenden Jugendlichen in meinem Bild, was mich zunächst ärgerte, ich aber auch nicht ganz vermeiden konnte. Doch mehr und mehr begann mich dieses Bild zu faszinieren und ich merkte, dass ich da in eine Welt schaue, die mir einerseits total fremd, irgendwie aber auch sehr bekannt vorkam und von der ich mehr wissen wollte. Das war so ein spezielles Fahrgeschäft, ein Szenetreffpunkt für Jugendliche, einer, na ja, etwas härter ausgerichteten Jugendszene. Es gab ständig Schlägereien und die Stimmung war angespannt und aggressiv. Der auf diese Weise entstandene Film „Breakdance“ wurde schließlich für mich sehr wichtig, da er mir recht viel Aufmerksamkeit und positive Resonanz gebracht hat, aber für mich wusste ich, dass ich die sichere Position des distanzierten Beobachters aufgeben und mit den Leuten direkt in Kontakt treten musste.

Ich machte mich auf die Suche und stellte fest, dass die gleichen Typen, die ich auf der Kirmes gesehen hatte, auch am Bochumer Bahnhof abhingen. Also bin ich dorthin gegangen und habe sie angesprochen. Zu diesem Zeitpunkt wusste ich noch nicht, was ich eigentlich genau machen wollte. Ich dachte an eine Art Dokumentarfilm... Es war völlig ergebnisoffen. Und dann habe ich – mehr zum Ausprobieren und um die anfängliche Distanz und Scheu zu überwinden – angefangen, meine Testaufnahmen zu machen. Diese ruhigen und an sich simplen Aufnahmen einer einzigen Einstellung, bei denen die Jugendlichen einfach nur in die Kamera schauen und ansonsten nichts machen. So jedenfalls lautete meine Anweisung. Manchmal wurde dazu noch geraucht oder aus der Flasche ein Schluck genommen oder so, aber eigentlich machen die ja nichts. Im Atelier auf dem Monitor habe ich dann gesehen, dass die Aufnahmen bereits ganz viel von dem beinhalten, was ich eigentlich gesucht hatte. Man brauchte den Jugendlichen nur in die Augen zu schauen und die Geschichte begann sich von selbst zu erzählen. Ich brauchte gar keinen Text mehr dazu, ich brauchte keine Interviews zu führen. Und die Porträts sind ja auch alle ohne Ton.

### **Und was wollten Sie wissen?**

Ich wollte mehr über diese Typen wissen. Ich wollte etwas über die Hintergründe wissen. Ich fühlte mich noch gar nicht so weit weg von denen, hatte aber festgestellt, dass ich offenbar einen ganz anderen Weg eingeschlagen hatte in meiner Biografie, was natürlich seine Gründe hat, wie ich auch feststellen musste. Es klingt vielleicht klischeehaft, aber tatsächlich haben ganz viele – nicht alle – dieser Jugendlichen schwierige und traurige Biografien, alles andere als Erfolgsgeschichten. Das hat mich interessiert: Was steckt dahinter, hinter den Leuten, um die man normalerweise einen Bogen macht?

### **Das haben die Ihnen erzählt? Sie konnten ihnen Fragen stellen und die haben geantwortet?**

Nach und nach schon, allerdings war zunächst bei vielen die Begeisterung

nicht besonders groß, mit so einem Kameratypen zusammen zu arbeiten. Es gab eine gewisse Skepsis. Ich musste erst einmal darlegen, was ich überhaupt machen wollte. Und ich musste Vertrauen gewinnen. Ich musste zeigen, dass ich nicht von der Polizei war. Diese Distanz zu überwinden, geht eigentlich nur über Gespräche. Deshalb habe ich mit allen Personen, die ich gefilmt habe, relativ lange Vorgespräche geführt. Und da erfährt man natürlich schon eine Menge.

### **Warhol hat z.B. bekannte Persönlichkeiten aus seinem Freundeskreis vor die Kamera geholt, wie etwa Susan Sontag oder Dennis Hopper. Sie machen das ja völlig anders, Sie nehmen anonyme Leute. Sie schreiben nie dazu, wie die Person heißt.**

Die Namen spielen für mich an der Stelle keine Rolle. Mir geht es nicht um eine konkrete Person, nicht um den Prominenten XY. Es geht mir viel mehr um die Idee von einem Menschen, um die verschiedenen Identitäten, die man annehmen kann, die Suche nach der eigenen Identität – schließlich geht es um einen selbst. So ist es für mich auch immer ein Moment der Selbstspiegelung, wenn ich den Porträts gegenüber trete. Man schaut jemanden intensiv in die Augen, dem man vielleicht sonst nicht so in die Augen schauen könnte. Ab einem bestimmten Punkt der Betrachtung kommt der Moment, an dem man anfängt, sich selbst zu reflektieren. Da wird man stark auf sich selbst zurückgeworfen.

### **Was ist Ihnen auf Ihren Bildern wichtig? Was wollen Sie herausstellen, was betonen Sie in Ihren Bildern?**

Ein Blickwechsel zwischen zwei Menschen ist etwas sehr Besonderes in unserer Kultur, ein Moment besonderer Intensität. Ich finde, es gibt nicht viel Vergleichbares. Ich gebe dem Betrachter und mir selbst natürlich auch die Möglichkeit, jemandem lange in die Augen zu schauen, mit dem man so einen Blickwechsel vielleicht ohne Weiteres nicht vornehmen würde. Das ist eine Verschiebung, die mich sehr interessiert. Man tritt der Person gegenüber und erkennt sofort: das ist ein Skinhead. Schublade auf, Skinhead rein, Schublade wieder zu und Bogen drum herum gemacht. Doch jetzt haben wir die Möglichkeit, diesem Typen direkt und anhaltend in die Augen zu blicken. In der ersten Sekunde erkennen wir das Klischeebild wieder, das wir ohnehin im Kopf haben, doch nach und nach fangen wir an, den Menschen hinter diesem Bild zu sehen. Das ist ein Paradigmenwechsel, der sich vollzieht und der für mich ganz zentral ist. Unser Bild verändert sich, obwohl sich ja eigentlich nichts verändert. Das läuft noch auf einer anderen Ebene ab als die tatsächliche Veränderung des Bildes – das Videobild verändert sich ja rein technisch gesehen 25-mal in der Sekunde. Bei einer so ruhigen, langen und gleichbleibenden Einstellung könnte man auf den ersten Blick sagen, da passiert doch gar nichts. Meiner Meinung nach passiert da jedoch eine ganze Menge. Aber das meiste passiert im Kopf des Betrachters.

### **Das finde ich auch. Die Personen, die sie darstellen, wirken zunächst abweisend, unzugänglich, unsympathisch, fremd. Wenn man sie aber anschaut, werden sie sympathisch, fast liebenswürdig. Wie schaffen Sie das?**

(lacht) Ich glaube, ich schaffe da gar nichts. Sondern ich mache etwas sichtbar, was ohnehin da ist. Das ist kein Kunstgriff von mir, sondern das passiert im Kopf des Betrachters. Ich meine, dass hinter diesen Gestalten, um die wir stets einen Bogen machen, immer irgendwo ein Mensch steckt. Nur, dass sie Mechanismen entwickelt haben, um genau das zu verbergen. Es ist aber so, dass die Videokamera stärker noch als der Fotoapparat die Möglichkeit hat, diese Mechanismen,

die abschreckende Fassade zu entlarven und das Dahinter sichtbar zu machen. Bei den „Portraits of Young Men“ habe ich von jeder Person ein fotografisches und ein filmisches Porträt gemacht. Während die Fotografien meistens ein recht „cooles“ Bild der Jugendlichen zeigen, ist es den Porträtierten bei den Videoaufnahmen häufig schwer gefallen, die coole Pose aufrecht zu halten.

**Weil sie die Fassade halten müssen.**

Genau. Niemand hält die für zwei Minuten oder noch länger. Innerhalb dieser zwei Minuten passiert einfach was, auch in den Köpfen der Jugendlichen, die da gefilmt werden. Deshalb sind die Fotos häufig viel mehr in Szene gesetzt. Im Vergleich dazu wirken die Videoaufnahmen spätestens nach einer Minute entlarvend – und zwar nicht im negativen Sinne, dass hier jemand bloß gestellt werden soll, sondern dass man den Mensch hinter der Fassade sieht.

**Die Bilder für „Pit Bull Germany“ sind alle ähnlich aufgebaut. Sie haben jeweils einen Hintergrund im Freien gewählt und einen Bildausschnitt, der die Personen ungefähr bis zur Hälfte zeigt. Manchmal sind die Hände drauf, manchmal nicht. Warum haben Sie das so gemacht?**

Für die meisten Umstände gibt es ganz pragmatische Begründungen, allerdings habe ich natürlich auch ästhetische Entscheidungen getroffen. Ich war in der Bahnhofsgegend unterwegs und habe meine Testaufnahmen gemacht. Dabei habe ich festgestellt, dass ein grüner Hintergrund, ein Gebüsch, ein Baum, eine besondere Bildwirkung hat. Dann habe ich die Leute auf eine kleine Mauer vor einen solchen Busch gesetzt, damit sie still halten. Wie die Bilder weiterhin aufgebaut sind, hat sich dann im Verlauf der Arbeit entwickelt und war auch immer von der jeweiligen Situation abhängig. Ich habe gesehen, was funktioniert. Und die Jugendlichen hatten eine überraschende Präsenz im Bild. Eine Präsenz, die man ihnen vielleicht nicht zugetraut hätte, wenn man nur ihre Biografie gelesen hätte.

**Sie sind mit der Videokamera zu den Leuten gegangen und haben sie gefilmt. Waren Sie dabei? Andy Warhol hat seine Modelle mit der Kamera drei Minuten für die Filmstills alleine gelassen.**

Das war bei mir anders. Ich hatte vor Ort eine ziemlich instabile Situation, die für mich manchmal gar nicht so einfach zu händeln war. Da ich alleine gearbeitet habe, musste ich auch meine Augen im Rücken haben und schauen, wer gerade hinter mir ist. Man konnte auch nicht einfach die Videokamera verlassen und man musste gewährleisten, dass diese zwei Minuten auch ausgehalten werden. Aus diesem Grund habe ich die ganze Zeit in das Display der Kamera geschaut.

**So dass man keinen Blickkontakt zu den Porträtierten hat.**

Die Leute bekommen die Anweisung, nicht mich anzuschauen, sondern in die Kamera zu blicken. Wenn sie mich angeschaut hätten, würden sie später nicht den Betrachter anschauen, sondern an ihm vorbeiblicken. Ich habe dann einfach auch in die Kamera geschaut und konnte so das Bild im Monitor kontrollieren. Aber es entsteht trotzdem ein Moment der Intensität. Die sehen, dass ich konzentriert auf den Monitor schaue, mich nicht vom Fleck rühre und für eine Weile keine Anweisungen gebe – ich halte also die Situation ebenfalls die vollen zwei bis drei Minuten aus und kann somit von meinem Gegenüber das Gleiche einfordern. Diese Minuten können sehr lang sein und es gab auch immer wieder Leute, die abgebrochen haben. Dann versuche ich die Aufnahme zu wiederholen. So

wie bei Andy Warhol einfach den Raum zu verlassen, das wäre nicht gegangen. Ich habe in anderem Zusammenhang festgestellt, dass die Leute dann anfangen vor der Kamera rum zu kaspern, Grimassen zu schneiden, sich gespielt zu langweilen. Das sind alles Sachen, die ich nicht gebrauchen kann.

**Es geht darum, den Blick in der Zeit zu erfassen.**

Aber das bekommt man nur, wenn man eine konzentrierte Situation herstellt. Das versuche ich vorher im Gespräch zu klären. Darin wird das Wie und Warum geklärt und was eine Videoinstallation ist. Es ist relativ viel Kommunikationsarbeit notwendig, um die Leute dazu zu bringen so zu handeln, um nur diesen Blick zu bekommen. Tatsächlich gibt es bei „Pit Bull Germany“ etwas mehr als nur den Blick, es gibt etwas mehr Action. Da krabbelt mal eine Ratte in den Ausschnitt, es gibt mal Blicke nach rechts oder Leute werden weggeschreckt. Das sind Sachen, die ich unterhaltsam fand und deshalb auch drin gelassen habe. In der neueren Arbeit „Portraits of Young Men“ habe ich versucht, diese Elemente zu minimieren, das Ganze auf den Blick radikal runter zu brechen. Das war ein Versuch, sich dem Standbild, dem unbewegten Bild mit Hilfe des bewegten Bildes noch mehr anzunähern.

**Sind ihre Videos wirklich Porträts? Die gängige Definition von Porträt ist ja die Darstellung einer bestimmten Person, in welchen Facetten auch immer. Das, was Sie aber vor allem interessiert, ist aber die Darstellung des Blicks.**

Ich glaube, dass sich die Definitionen nicht widersprechen. „Pit Bull Germany“ oder auch „Portraits of Young Men“ sind Arbeiten, die sich aus einer ganzen Reihe von Porträts zusammensetzen. Wenn man jetzt eine Einstellung davon herauslöst und für sich betrachtet, haben wir die Abbildung einer Person vor

[30] Martin Brand, Pit Bull Germany, 2004 (Videostill)



uns – ein Porträt. Auch wenn es sich bewegt, bleibt es immer noch ein Porträt. Es funktioniert etwas anders als ein fotografisches Porträt, das den Moment einfriert oder das malerische Porträt, wo man auch nur einen Zustand darstellen kann, auch wenn versucht wird Bewegung darzustellen.

**Sind ihre Porträts Spiegel? Sie hatten den Begriff ja zu Beginn des Interviews erwähnt?**

Ja, mit dem Begriff des Spiegels kann ich viel anfangen. Ich gehe davon aus, dass die Porträts zu einem Spiegel für den Betrachter werden können. Natürlich ist das Element der Zeit ganz wesentlich bei den Aufnahmen. Es ist einmal die Zeit bei der Entstehung des Porträts, also die Zeit, die ich mit der porträtierten Person verbringe und die die porträtierte Person auch vor der Kamera ausharren muss, das ist eine Zeitdimension. Und dann gibt es noch die Zeit, die der Betrachter vor der Installation mit der porträtierten Person verbringt. In dieser Zeit verändert sich etwas. An dieser Stelle ist mir die Zeitebene für das Funktionieren der Arbeit extrem wichtig. Die Veränderung kann nur in der Zeit passieren. Jemand, der nur einen flüchtigen Blick auf die Arbeit wirft, kann diese Dimension der Arbeit nicht erschließen. Für mich haben alle Porträts, die ich mache, auch die Qualität von Selbstporträts – natürlich sind es keine Porträts von mir selbst, aber es ist immer auch ein Hinterfragen der eigenen Persönlichkeit. Es ist immer auch ein Spiegeln in einer anderen Person. Vielleicht hat es auch etwas mit der Suche nach einer Selbstdefinition zu tun. Wenn wir uns die Jugendlichen anschauen, die sich so extrem über ihr Äußeres definieren, deutet das darauf hin, dass sie auf der Suche nach etwas sind, nach Halt, nach einer angemessenen Daseinsform, nach Selbstbewusstsein, nach Bestätigung. Dazu nehmen sie bestimmte Identitäten an. Indem sie diese Outfits wählen, stülpen sie sich eine geliehene oder fremde Identität über. Ich habe häufiger erlebt, dass Leute in kürzester Zeit den kompletten Look gewechselt haben. Ein Mädchen beispielsweise hatte ich als „Gabber“ (Begriff aus der holländischen Techno-Szene) kennen gelernt – Gabbers lassen sich durch ihren streng uniformierten Kleidungsstil sehr einfach wiedererkennen. Zwei Wochen später war sie unter die Gothics gegangen, weil sie einen neuen Freund hatte, der ebenfalls Goth war. So ist man ständig auf der Suche nach einer Identität, nach Rückhalt der Gruppe. Das hat bei manchen vielleicht auch damit zu tun, dass sie in ihren Familien nicht den Rückhalt bekommen und daher Stabilität und Bestätigung im Zusammenhang mit anderen suchen. Das zum Teil schmerzhaft Ringen um die eigene Identität wird in den Gesichtern sichtbar. Tatsächlich glaube ich aber, dass es sich um ein Phänomen handelt, das auch jeder Betrachter meiner Videoarbeiten selbst sehr gut kennt. Sei es aus seiner eigenen Jugend, vielleicht aber immer noch. Das Leben verändert sich und man selber schlüpft entweder gezwungenermaßen oder auch freiwillig in neue Rollen und muss immer wieder neuen Anforderungen gerecht werden. Man macht das auch über die Kleidung und legt sich eine äußere Erscheinung zu, man versucht etwas darzustellen. Dieser Prozess kann also auch für den erwachsenen Betrachter, der das Ganze vielleicht schon hinter sich gelassen hat, immer noch ein Moment der Selbstspiegelung sein. An den Jugendlichen sind diese Vorgänge allerdings viel einfacher abzulesen als an Erwachsenen, die gelernt haben, diese Prozesse zu verbergen.

**Das berühmte professionelle Lächeln.**

Und das Überspielen von Unsicherheiten, die Erwachsene durchaus immer noch

haben, aber nicht mehr so sichtbar machen.

**Dies wird wohl auch den ganz großen Reiz in unserer Ausstellung ausmachen, in der wir das Porträt von den beiden Punks inmitten der Sammlung des Hessischen Landesmuseums Darmstadt aufhängen, umgeben von gemalten Bildern und Skulpturen. Gerade die Büsten bekannter Persönlichkeiten bieten einen extremen Kontrast zu ihren anonymen bewegten Bildern. Aber gleichzeitig nähern Sie sich mit ihren Arbeiten den Bildern des HLMD an, indem sie dem Bild von den beiden Punks einen Rahmen geben und sie damit in die Welt der gemalten Bilder einpassen.**

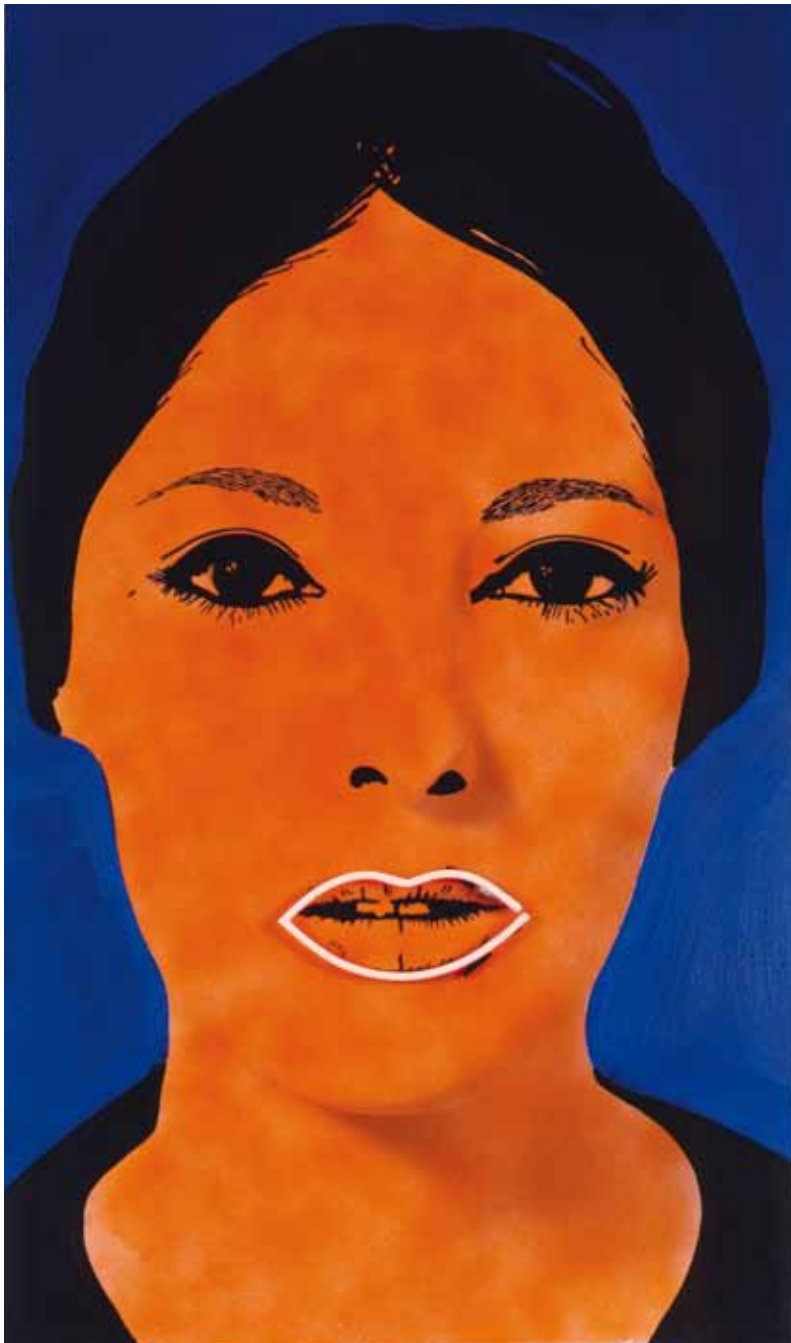
Ja. Da nähert sich das Videobild dem klassischen Tafelbild an. Und noch in einem weiteren Punkt sind die „Punks“ dem Tafelbild näher als die Videoinstallation „Pit Bull Germany“. Das Bild wechselt ja nicht. Es bleibt ein und dasselbe Motiv, das sich wiederholt, ohne dass wir erkennen können, wo es von vorne beginnt. Wir nehmen es als dauerhaftes, gleichbleibendes Bild wahr. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. Es handelt sich um einen Loop, der für den Betrachter unsichtbar ist. Somit wird dieses Videobild zu einem Bild an der Wand, das sich im Motiv nicht verändert, wie ein Gemälde oder eine Fotografie. Hier wird die Grenze zwischen bewegtem und unbewegtem Bild ausgelotet.

**Ich denke, dass das Überraschungsmoment bei diesem Bild eine ganz große Rolle spielt. Und ich habe noch an etwas ganz anderes gedacht, nämlich an die Bilder in den Harry-Potter-Büchern, die auf magische Weise ohne künstlerisches Zutun entstanden sind und deren Porträt-Figuren sich auch bewegen. Haben Sie an solche magischen Aspekte bei ihrer Arbeit gedacht?**

Das Porträt hat in seiner Spiegelfunktion viele Fähigkeiten. Auch, dass wir uns in einer anderen Person spiegeln können, ist ja auch irgendwie merkwürdig. Ich würde das nicht unbedingt als magisch bezeichnen, das ist ein Begriff, den ich selber so nicht gebrauchen würde. Ich muss gestehen, dass ich nicht so firm in Harry Potter bin, aber natürlich haben diese filmischen Porträts etwas Besonderes. Jemandem in die Augen zu schauen, gerade bei diesen bewegten Bildern, da gibt es vielleicht Momente, in denen man vergessen kann, dass es nur eine Projektion, ein virtuelles Bild ist. Es gibt auch den Moment, an dem man anfängt sich beobachtet zu fühlen. Das habe ich in der Ausstellung im Dortmunder Kunstverein erlebt. Da hatte ich fünf überlebensgroße Porträts an den Wänden, die einen alle anschauten. Wenn man da alleine im Raum war, konnte einem schon etwas unheimlich werden.

**Herr Brand, ich danke Ihnen für das Gespräch.**

Das komplette Interview lesen Sie auf: [www.galerie.schader-stiftung.de](http://www.galerie.schader-stiftung.de)



## WER BIN ICH? SOZIOLOGISCHE ANTWORTEN UND KÜNSTLERISCHE ÜBERSETZUNGEN

Christian Steuerwald

„Aber Identität, was immer sie sonst sein mag, ist verbunden mit den schicksalhaften Einschätzungen seiner selbst – durch sich selbst und durch andere. Jeder präsentiert sich anderen und sich selbst und sieht sich in den Spiegeln ihrer Urteile. Die Masken, die er der Welt und ihren Bürgern zeigt, sind nach seinen Antizipationen ihrer Urteile geformt.“<sup>1)</sup>

Die Frage nach dem Ich ist eine Frage, die sich wissenschaftshistorisch bis in die frühen Hochkulturen zurückverfolgen lässt. Wahrscheinlich ist sie noch viel älter. Immerhin gibt es plausible Hinweise etwa aufgrund von figürlichen Bildnissen auf Höhlenwänden, dass die eigenständige Frage nach dem Ich eng mit der Evolution des Menschen verbunden ist und einen wesentlichen Einschnitt in der Geschichte der Menschheit markiert. Die Frage nach dem Ich wäre damit nicht nur typisch menschlich, sie beruht auf spezifischen biologischen Grundlagen. Sie wäre auch eine grundlegende Frage, die sich Menschen zu allen Zeiten stellen.

„Wer bin ich?“ und „Wer will ich sein?“ sind dabei Grundfragen, die auf das Selbstverständnis, die Persönlichkeit, die Identität zielen. Soziologisch sind diese Fragen hinreichend nur über das Verhalten von Menschen und damit über die Frage verständlich, wie das Ich in Situationen konkret dargestellt und kommuniziert wird.<sup>2)</sup> Dies betrifft etwa den Kleidungsstil, die Wahl der Frisur, die Haltung, aber auch die konkreten Verhaltensweisen, die u. a. dazu führen können, dass jemand als nett, hilfsbereit, unsympathisch oder aggressiv beschrieben wird. Die Inszenierung des eigenen Ichs ist aber kein solitärer Vorgang, der ausschließlich dem Einzelnen obliegt. Vielmehr ist die Identitätsarbeit, wie das voranstehende Zitat andeutet, ein soziales Phänomen, das stets das Umfeld und die Anderen in den Identitätsprozess mit einbezieht. Dies geht sogar soweit, dass das soziale Umfeld infolge von Sozialisationserfahrungen tief in die Psyche der Einzelnen eingeschrieben ist und dort oftmals unbewusst die Ausbildung der Persönlichkeit mitbestimmt. Verständlich wird dies etwa an den Erwartungshaltungen der Anderen und den Reaktionen auf die eigene Identität, die die Identitätsarbeit mitgestalten. Folglich ist die Identität auch als ein komplexes Zusammenwirken von Fremddefinitionen (Soziale Identität) und Selbstzuschreibungen (Ich-Identität) definiert.<sup>3)</sup> Da die Identität in Situationen über Handlungen immer wieder hergestellt wird und hergestellt werden muss, ist die Identität kein ein für alle Mal festgelegtes Produkt. Menschen können verschiedene Persönlichkeiten haben und Identitäten verändern sich über die Zeit. Aufschlussreich lässt sich dies etwa an den unterschiedlichen Identitäten



beziehungsweise Identitätsausschnitten am Arbeitsplatz, in der Familie und im Freundeskreis sowie an den markanten Umbrüchen in der Adoleszenz nachweisen. Obwohl die Persönlichkeit infolge ihrer Handlungsabhängigkeit Veränderungen unterliegen kann, kommt der Ausbildung des Ichs ein stabilisierendes Moment zu, das eine Identifizierung des Einzelnen ermöglicht. Menschen verhalten sich u. a. aufgrund festsitzender Handlungsroutinen und emotionaler Grundmuster in bestimmten Situationen auch oftmals gleich und verändern sich nicht einfach von heute auf morgen.<sup>4)</sup> Folglich haben Identitäten eine Orientierungs- und Entlastungsfunktion, die zentral für jede Handlungsfähigkeit ist. Man stelle sich beispielsweise nur einmal den Zeitaufwand vor, wenn man seine Freunde, Bekannte oder seine Familienangehörigen aufgrund eines Gedächtnisverlustes ständig neu kennenlernen müsste. Da Identitäten auf eine eindeutige Identifizierung und ein Wiedererkennen ausgerichtet sind, kommt dem Körper eine wesentliche Bedeutung zu. Körper und vor allem Gesichter erhöhen den Wiedererkennungswert und geben dem Ich einen Ort. Dies ist auch einer der Gründe, warum in Personalausweisen neben dem Namen und dem Geburtsdatum und -ort eine Fotografie des Gesichts enthalten ist. „Das Aussehen ist der öffentlichste Teil des Selbst. Es ist unser Heiligstes, das sichtbare Selbst, das die Welt für einen Spiegel des unsichtbaren inneren Selbst hält“<sup>5)</sup>, bemerkt die Psychologin Nancy Etcoff hierzu. Obwohl der Körper die Veröffentlichung des Ichs ist und der Körper und das Gesicht eine weitgehend eindeutige Identifizierung

[5] August Macke, Porträtstudie der Frau Nettchen Koehler (Bildnis Katharina Koehler), 1911



[17] Marie-Jo Lafontaine, Vincent, 1988

ermöglichen, sind Schlussfolgerungen, die von dem Äußeren auf Charaktereigenschaften, Verhaltensweisen o. ä. schließen, empirisch nicht ohne Weiteres haltbar. So ist etwa die These von Cesare Lombroso (1835-1909), dass Kriminelle an körperlichen Merkmalen insbesondere an Anomalien zu erkennen seien, längst widerlegt, auch wenn sich die Kultur- und Filmindustrie bis heute gerne dieser These bedient.<sup>6)</sup>

Da Identitäten über Handlungen festgelegt werden und Handlungen immer in Situationen stattfinden, kommt neben dem Körper auch der Situation beziehungsweise dem Handlungskontext eine nicht zu unterschätzende Bedeutung für die Identitätskonstruktion zu. So sagen beispielsweise die Wohnungseinrichtung, die Auswahl des Restaurants oder die Örtlichkeit der Hochzeitsfeier und die Auswahl der Gäste einiges über Personen und ihr Selbstverständnis aus. In der Regel stehen nämlich hinter Wohnungseinrichtungen, Restaurantbesuchen und der Auswahl der Örtlichkeit der Hochzeitsfeier Entscheidungen, die an die Identitätskonstruktion gekoppelt sind. Nach Erving Goffman ist es sogar ein Grundzug der Identitätsausbildung, sein Umfeld persönlich zu gestalten und darüber sein Ich und seine Persönlichkeit auszudrücken.<sup>7)</sup> Selbst in kargen Gefängniszellen und Krankenzimmern lassen sich, wie Goffman an zahlreichen Beispielen zeigt, persönliche Spuren der Insassen und ihrer Identität nachweisen. Auch wenn eingeritzte Inschriften auf Gefängniswänden sicherlich ungewöhnliche Beispiele sind, verweisen sie jedoch genauso deutlich auf den Zusammenhang von Ich-Inszenierung und Handlungskontext wie die zahlreichen Fotografien von Künstlern in ihrem Atelier oder von Wissenschaftlern, die vor dem Hintergrund einer Bücherwand abgelichtet sind. Die Fragen „Wer bin ich?“ und „Wer will ich sein?“ führen zu den Fragen „Wo bin ich?“ und „Wo will ich sein?“.

Während die Soziologie auf die Handlungsabhängigkeit der Identität und den daraus resultierenden Konsequenzen abhebt, stellt die Kunst das Produkt der Identitätsarbeit heraus: „Das bin ich!“ Hierbei zeigen Kunstwerke in der Regel die verkörperten Ansichten des Ichs – also etwa Körper, Köpfe, Gesichter. Besonders prägnant hebt die Skulptur die Körperlichkeit des Ichs hervor. Skulpturen reduzieren sogar die Identität auf den Körper, den Kopf, den Gesichtsausdruck, wie es programmatisch die ausgestellten Büsten von Jules Lagae, Heinrich Jobst oder Karl Hartung aufzeigen. Vor allem der Gesichtsausdruck gibt aufgrund der

komplexen Gesichtsmuskulatur am besten Aufschluss über die Persönlichkeit, die Identität der dargestellten Person. Nicht nur lassen sich über Gesichter Personen identifizieren. Auch lassen sich über den Gesichtsausdruck und den Blick Emotionen, Gefühlslagen oder Zuschreibungen wie Würde oder Erhabenheit darstellen, die als identitätsstiftende Kennzeichen verwendet werden. Das gleiche gilt für Schönheitsmerkmale und modische Körpergestaltungsformen wie etwa Frisuren, Piercings oder Bartmoden, die darüber hinaus auch noch Hinweise auf den sozialen Status zulassen.

Während sich die Büsten auf eine körperliche Ansicht des Ichs beschränken, ermöglichen Gemälde und Fotografien auch die Einbeziehung des Handlungskontextes, in den das Ich hineingestellt ist. So zeigen beispielsweise die Gemälde von **Paul Thesing** „Bildnis Staatspräsident Ulrich“ (1922), **Friedrich Ahlers-**

[7] Ernst Ludwig Kirchner, Porträt Oskar Schlemmer, 1914



**Hestermann** „Mädchenbildnis“ (1921), [Abb. S. 14], **August Macke** „Porträtstudie der Frau Nettchen Koehler (Bildnis Katharina Koehler)“ (1911), [Abb. S. 30] und die Spiegelarbeit von **Michelangelo Pistoletto** „Uomo in giacca e blue jeans“ (1979) [Abb. S. 6] schon durch die verschiedenen Handlungskontexte unterschiedliche Facetten des Ichs. Man stelle sich einfach mal nur den ersten hessischen Staatspräsidenten Carl Ulrich anstelle des abgebildeten Mädchens, aber mit der gleichen Körperhaltung und dem gleichen Gesichtsausdruck wie das Mädchen in dem Gemälde von Friedrich Ahlers-Hestermann vor. Wären das noch die gleichen Ansichten eines Ichs?

Die Auseinandersetzung der Kunst mit der Persönlichkeit hat gegenüber den theoretischen und empirischen Arbeiten der Soziologie darüber hinaus den Vorteil, dass in Kunstwerken auch der Inszenierungsprozess an sich offensichtlich wird und in das Kunstwerk übersetzt werden kann. Vor allem an Selbstporträts zeigen Künstler, wie sie sich sehen und wie sie gesehen werden wollen. Während im alltäglichen Leben diese Offensichtlichkeit der Ich-Inszenierung sich nur selten beobachten lässt wie etwa bei Identitätskrisen oder bei bewusst inszenierten Selbstporträts, die sich u. a. auf Internetplattformen wie „Wer kennt wen?“ oder „Facebook“ oder in Familienalben finden lassen, lässt sich über Kunstwerke auch das Spiel mit der Identität und den bewussten Inszenierungsprozess thematisieren. So zeigen die Gemälde „Drei Masken“ (1982) von **Lambert Maria Wintersberger** [Abb. S. 8] nicht nur Personen, deren Gesichter durch eine Maske teilweise verdeckt werden. Sie zeigen über die aufgesetzte Identität und eine darunter sichtbare zweite Identität auch die Offensichtlichkeit der Identitätsarbeit und den Wandel von Persönlichkeiten. Hinzu kommt, dass Masken im Unterschied zu dem komplexen Gesichtsausdruck nur einen einzigen Ausdruck ermöglichen, so dass die grundlegende Bedeutung des Gesichts minimiert wird und die Aufmerksamkeit mehr auf den Körper und die Umgebung gerichtet wird. Ist gar das Gesicht oder ein maskiertes Gesicht nicht hinreichend zu erkennen, wie es etwa der nur seitlich von hinten sichtbare Mann von Michelangelo Pistoletto dokumentiert, ist die Frage nach der Identität nicht zufriedenstellend zu beantworten. Das Ich bleibt trotz vielfältiger Informationen letztlich doch anonym.

- 
- 1) Anselm Strauss: Spiegel und Masken. Die Suche nach Identität, Frankfurt 1968, S. 7.
  - 2) George Herbert Mead: Geist, Identität und Gesellschaft, Frankfurt 1973. Erving Goffman: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München/Zürich 1997.
  - 3) Erving Goffman: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität, Frankfurt 1975.
  - 4) Gerhard Roth: Fühlen, Denken, Handeln. Wie das Gehirn unser Verhalten steuert, Frankfurt 2003.
  - 5) Nancy Etkoff: Nur die Schönsten überleben. Die Ästhetik des Menschen, München 2001, S. 13.
  - 6) Cesare Lombroso: Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung, Hamburg 1887.
  - 7) Erving Goffman: Asyl. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen, Frankfurt 1973.

## BIOGRAPHIE MARTIN BRAND

Martin Brand wurde 1975 in Bochum geboren und studierte bis 2002 Kunst und Germanistik in Bochum und Dortmund. Er lebt und arbeitet als Foto- und Videokünstler in Köln.

In den vergangenen Jahren realisierte er eine Reihe von Projekten, bei denen er von Beobachtungen und Überlegungen zu gesellschaftlich-sozialen wie auch politischen Vorgängen und Zuständen ausgeht. Seine Arbeiten bewegen sich zwischen Dokumentation und Fiktion, zufälliger Beobachtung und Inszenierung. Themen wie Jugendkultur, Identitätssuche, Orientierung an Vorbildern, Beeinflussung durch Medien und Werbung, Cliques- und Szenebildung, Gewalt, Gruppenhierarchien und -mechanismen spielen inhaltlich eine zentrale Rolle.

Seine Werke wurden auf zahlreichen Ausstellungen und Festivals gezeigt. Er erhielt Stipendien und Künstlerresidenzen und wurde 2006 mit dem Förderpreis des Landes Nordrhein-Westfalen für junge Künstlerinnen und Künstler ausgezeichnet. Im Rahmen einer Einzelausstellung im Dortmunder Kunstverein erschien 2008 in Kooperation mit dem Hartware MedienKunstVerein Dortmund sein Katalog „Martin Brand: Eyes Wide Shut“, der sein bisheriges Werk umfassend darstellt. Das Projekt „Portraits of Young Men“ wird zudem in einem vom Kunstverein Galerie Münsterland Emsdetten und DA-Kunsthaus Kloster Gravenhorst herausgegebenen Einzelkatalog umfassend dokumentiert.



[30] Martin Brand, Pit Bull Germany, 2004 (Videostill)

## WERKVERZEICHNIS | AUSWAHL

2011	Punks, Einkanal-Video
2010	Portraits of Young Men, Fotoserie und Einkanal-Videoprojektion
2010	Ganja, Kurzfilm
2009/10	Nampa Bridge, Ein- und 3-Kanal-Videoprojektion
2009	Pachinko & Slot, Einkanal-Videoprojektion
2008	Eyes Wide Shut, Videoinstallation
2008/11	Parque de Iturriza, Videoinstallation
2008	MySpace, 2-Kanal-Videoprojektion
2008	Don't Stop the Music, Einkanal-Videoprojektion
2007	Remote, Kurzfilm
2006	Turku Portraits, Einkanal-Videoprojektion
2006	Attack, Einkanal-Video
2005	Match, 3-Kanal Videoinstallation
2005	Fight for your Right Vol. 1, Bilderblock aus TV-Stills
2005	Fight for your Right Vol. 2, Videoinstallation
2005	Heaven, Videoinstallation
2005	Driver, Einkanal-Video
2004/05	Station, Kurzfilm
2004	Pit Bull Germany, Mehrkanal-Videoprojektion
2003/04	Breakdance, Einkanal-Video

[www.martinbrand.net](http://www.martinbrand.net)

## DIE WERKE DER AUSSTELLUNG

Soweit nicht anders verzeichnet, stammen alle Werke aus dem Bestand des Hessischen Landesmuseums Darmstadt.

### Gemälde

[1] Joseph Hartmann (1812-1885)  
**Bildnis Wilhelm Thurn (?)**, um 1880, Öl auf Leinwand; 91 x 65 cm; Inv. Nr. GK 1167

[2] Lovis Corinth (1858-1925)  
**Trifolium**, um 1896, Öl auf Leinwand; 61 x 75 cm; Inv. Nr. GK 531

[3] Lovis Corinth (1858-1925)  
**Morgensonne**, 1910, Öl auf Leinwand; 68,5 x 80,5 cm; Inv. Nr. GK 1144

[4] Max Pechstein (1881-1955)  
**Bildnis in Rot**, 1909, Öl auf Leinwand; 101 x 101 cm; Inv. Nr. GK 1154

[5] August Macke (1887-1914)  
**Porträtstudie der Frau Nettchen Koehler (Bildnis Katharina Koehler)**, 1911, Öl auf Leinwand; 60,5 x 49,5 cm; Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt im HLMD

[6] Ludwig Meidner (1884-1966)  
**Selbstbildnis**, 1912, Öl auf Leinwand; 79,5 x 60 cm; Inv. Nr. GK 1008

[7] Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)  
**Porträt Oskar Schlemmer**, 1914, Öl auf Leinwand; 70 x 60 cm; Inv. Nr. GK 1182

[8] Alexej von Jawlensky (1864-1941)  
**Mystischer Kopf (Bildnis Emmy Scheyer)**, 1917, Öl auf Pappe; 39,5 x 30,7 cm; Inv. Nr. GK 943

[9] Friedrich Ahlers-Hestermann (1883-1973)  
**Mädchenbildnis**, 1921, Öl auf Leinwand; 52,5 x 67,5 cm; Inv. Nr. GK 921

[10] Paul Thesing (1882-1954)  
**Bildnis Staatspräsident Ulrich**, 1922, Öl auf Leinwand; 163,5 x 128 cm; Inv. Nr. GK 937

[11] Franz Lenk (1898-1968)  
**Porträt Lotte Durst**, 1928, Öl auf Leinwand auf Pappe; 74 x 51 cm; Inv. Nr. GK 1308

[12] Hans Purrmann (1880-1966)  
**Selbstbildnis**, 1952/53, Öl auf Leinwand; 87,5 x 73 cm; Leihgabe des Kulturkreises der deutschen Wirtschaft im BDI e.V. im HLMD



[8] Alexej von Jawlensky, *Mystischer Kopf (Bildnis Emmy Scheyer)*, 1917

[13] Carl Gunschmann (1895-1984)  
**Bildnis Erich Wiese**, um 1955, Öl auf Leinwand; 80 x 60 cm; Inv. Nr. GK 1205

[14] Elaine Sturtevant (1930, lebt in Paris)  
**Peinture à haute tension (nach Martial Raysse)**, 1970, Leinwand, Papier, Ölfarbe, gesprühter Samt, Neonröhre; 162,5 x 96,5 cm; Inv. Nr. GK 1361

[15] Michelangelo Pistoletto (1933, lebt in Turin)  
**Uomo in giacca e blue jeans (Nr. 127)**, 1979, Spiegel, Folie; 230 x 120 cm; Inv. Nr. GK 1336

[16] Lambert Maria Wintersberger (1941, lebt in Stuttgart)  
**Drei Masken (Triptychon)**, 1982/83, Öl auf Leinwand;  
125 x 100 cm, 125 x 100 cm, 125 x 80 cm; Inv. Nr. GK 1388

[17] Marie-Jo Lafontaine (1950, lebt in Antwerpen)  
**Vincent**, 1988, Öl/Pressholzplatte, Foto; 73 x 218,5 cm; Inv. Nr. GK 1371

### Skulpturen

[18] Jean Carriès (1855-1894)  
**La femme de Hollande**, 1893, Bronze; 47 x 69 x 34 cm; Inv. Nr. MV 70:19

[19] Jules Lagae (1862-1931)  
**Der junge Fischer**, 1900, Bronze; 36,5 x 19 x 24 cm; Inv. Nr. Pl. 04:13

[20] Heinrich Jobst (1874-1943)  
**Victor Zobel**, 1910, Bronze; 54,7 x 18 x 26 cm; Inv. Nr. Pl. 54:01

[21] Adam Antes (1891-1984)  
**Kasimir Edschmid**, 1915, Bronze; 49 x 23 x 23 cm; Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt im HLMD

[22] Rudolf Belling (1886-1972)  
**Alfred Flechtheim**, 1927, Bronze; 18,7 x 12 x 13 cm; Inv. Nr. Pl. 61:05

[23] Heinrich Jobst (1874-1943)  
**Großherzog Ernst Ludwig von Hessen und bei Rhein**, 1928, Bronze; 52 x 26,5 x 13,5 cm; Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt im HLMD

[24] Käthe Kollwitz (1867-1945)  
**Klage**, 1938/39, Bronze; 27 x 25,3 x 8,3 cm; Inv. Nr. Pl. 57:13

[25] Emy Roeder (1890-1971)  
**Erich Heckel**, 1951, Bronze; 34 x 12 x 23 cm; Inv. Nr. Pl. 59:03

[26] Karl Hartung (1908-1967)  
**Hans Purrmann**, 1957, Gebrannter Ton; 24 x 17,5 x 23 cm;  
Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt im HLMD

[27] Karl Hartung (1908-1967)  
**Otto Bartning**, 1958, Bronze; 30 x 24 x 29 cm; Inv. Nr. Pl. 60:08

[28] Emy Roeder (1890-1971)  
**Selbstporträt**, 1958, Bronze; 37 x 19,3 x 14 cm; Inv. Nr. Pl. 68:07

[29] Gustav Seitz (1906-1969)  
**Der Stückeschreiber (Bertolt Brecht)**, 1959, Gebrannter Ton; 20,5 x 20 x 24 cm;  
Leihgabe der Städtischen Kunstsammlung Darmstadt im HLMD



[12] Hans Purrmann, Selbstbildnis, 1952/53

### Video

[30] Martin Brand (1975, lebt in Köln)  
**Pit Bull Germany**, 2004, Videoinstallation, DV-Pal auf DVD, dreiteilig;  
Courtesy der Künstler und Olaf Stüber Berlin

[31] Martin Brand (1975, lebt in Köln)  
**Punks**, 2011, HD-Video, Monitor;  
Courtesy der Künstler und Olaf Stüber Berlin

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

Ansichten des Ich  
Bilder gesellschaftlichen Wandels 10

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des  
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

27. Oktober 2011 bis 29. Januar 2012

Galerie der Schader-Stiftung  
Goethestr. 1  
64285 Darmstadt

Herausgeber:  
Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Autoren:  
Dr. Stephanie Hauschild, Schader-Stiftung (Interview mit Martin Brand)  
Dr. Klaus-D. Pohl, Hessisches Landesmuseum Darmstadt  
Dr. Christian Steuerwald, Institut für Soziologie, Universität Mainz

Gestaltung: Atelier Marlies Blücher  
Abbildungen der Werke: Wolfgang Fuhrmannek (HLMD), Martin Brand (S. 20/21)

© 2011 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren  
© der abgebildeten Werke: Rudolf Belling, Alexej von Jawlensky, Käthe Kollwitz,  
Franz Lenk, Hans Purrmann, Lambert Maria Wintersberger  
© VG Bild-Kunst Bonn | Martin Brand © Martin Brand | Marie-Jo Lafontaine  
© Marie-Jo Lafontaine | Ludwig Meidner © Ludwig-Meidner-Archiv, Jüdisches  
Museum, Frankfurt am Main | Max Pechstein © Pechstein, Hamburg-Tökendorf |  
Michelangelo Pistoletto © Fondazione Pistoletto ONLUS, Bella | Gustav Seitz ©  
Gustav Seitz Stiftung, Hamburg | Elaine Sturtevant © STURTEVANT

Konzept der Ausstellung:  
Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)  
Beratung:  
Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil, Prof. Dr. Joachim-Felix Leonhard  
(Schader-Stiftung)  
Bildung und Vermittlung  
Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild, Dr. Christian Steuerwald  
(Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-37-7

[www.galerie.schader-stiftung.de](http://www.galerie.schader-stiftung.de) und [www.hlmd.de](http://www.hlmd.de)