



# verborgen : gesehen

Bilder gesellschaftlichen Wandels 6

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

## VORWORT

„verborgen : gesehen“ ist in der seit 2007 bestehenden Kooperation der Schader-Stiftung und des Hessischen Landesmuseums Darmstadt die sechste Ausstellung. Unter dem Titel „Bilder gesellschaftlichen Wandels“, der dieser Zusammenarbeit das inhaltliche Motto gibt, hat die aktuelle Präsentation einen besonderen Stellenwert.

Der Wandel des künstlerischen Blicks auf die Wirklichkeit ist eng verbunden mit den gesellschaftlichen Bedingungen, in denen sowohl der Künstler steht als auch die Wertigkeit der Motive ihre Voraussetzung hat. Nichts zeigt diese Tatsache deutlicher als die künstlerische Wahrnehmung gerade der Menschen, die bei einem großen Teil der Öffentlichkeit bzw. der Gesellschaft weniger oder gar nicht im Blickfeld liegen. Je nach historischer Ausgangssituation ändern sich die Blickwinkel, doch merkwürdig statisch bleibt die Tatsache, dass bestimmte Menschen uns verborgen bleiben, obwohl sie natürlich öffentlich präsent sind, wenn auch häufig „am Rande“.

Der künstlerische Blick folgt häufig dem gesellschaftlichen, er hat aber auch das große Potential, die Sicht neu auszurichten, das Verborgene hinter dem Sichtbaren erfahrbar zu machen sowie über die Wertigkeit des Gesehenen zu bestimmen. Ohne die spätestens Ende des 19. Jahrhunderts beginnende Darstellung der sozialen Welt abseits des bürgerlichen Boulevards, ohne die Hinwendung der Kunst zu denjenigen Menschen, die zwar wahrgenommen werden, aber ansonsten in ihrer eigenen Realität ungesehen bleiben, wäre letztlich auch die gesellschaftliche und politische Wahrnehmung nicht wandelbar.

Die Ausstellung spannt den Bogen von den Jahren um 1900 bis zu unserem neuen Jahrhundert mit der großen Herausforderung der Migrationsbewegungen. Gemälde und Skulpturen aus der Sammlung des Hessischen Landesmuseums treten wieder in einen Dialog mit Positionen der Gegenwartskunst, die den künstlerischen Blick und vor allem das Handeln grundsätzlich erweitert haben. Wir hoffen, dass dieser Zeitbogen und die Unterschiedlichkeit der Werke und künstlerischen Ansätze wieder eine spannungsvolle Präsentation garantieren, die anregt, nachdenklich macht und Impulse verleiht.

Wir bedanken uns bei den Künstlerinnen und Künstlern, die sich mit ihren Werken in das Thema haben einbinden lassen – eine Voraussetzung, die bisher alle Ausstellungen unserer Kooperation mit sich brachten. Gerade in dieser Präsentation wissen wir das umso mehr zu schätzen. Eingeschlossen in den Dank sind die Autoren der Katalogtexte sowie alle an der Vorbereitung beteiligten Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Hessischen Landesmuseums und der Schader-Stiftung.

Klaus-D. Pohl

Die Ausstellung befasst sich mit Gesehenen und dennoch Ungesehenen, mit sich Zeigenden und zugleich sich Verbergenden – mit Menschen, die von der allgemeinen Öffentlichkeit zwar gemeinhin wahrgenommen werden und doch eher „am Rande“ der Gesellschaft verborgen oder gar im „Fremden“ bleiben. Dieses Spektrum an Menschen ist weit gefasst. Neben den gesellschaftlich oder ökonomisch an den Rand gedrängten jeweiligen Einheimischen, sind es – je näher wir in unsere Gegenwart kommen – vor allem Migrantinnen und Migranten, die aus verschiedenen Gründen ihr Heimatland verlassen haben. Sie können sich mit ihren Lebensweisen und mit ihrer Kultur in die Aufnahmegesellschaft einfügen. Sie können aber auch eine Integration oder Anpassung vermeiden oder diese ist ihnen aus verschiedenen Gründen erschwert. Letzteres scheint u.a. einer der Gründe für eine mangelnde Wahrnehmung sein, wird doch das Abweichen von wie auch immer aufgestellten gesellschaftlichen Normen erst als das „Fremde“ definiert und entsprechend zurückhaltend betrachtet.<sup>1)</sup>

Bilder und Skulpturen können Blicke auf diese Menschen zeigen, nicht als voyeuristische oder im Sinne von Michel Foucault als panoptisch und normativ orientierte Sicht, sondern als differenziertes und reflektiertes künstlerisches Handeln. Dieser künstlerische Blick geht auf einen bestimmten Standpunkt zurück, er ist ohne soziales Bewusstsein nicht zu definieren. Er muss sich der sozialen, ökonomischen und psychischen Realität stellen. Welche Blickwinkel nimmt der wahrnehmende Künstler ein? Welche Möglichkeiten haben die betrachteten Menschen, dass sie wahrgenommen werden? Wollen sie eventuell gerade im Verborgenen bleiben? Der Blick des Künstlers und – über ihn vermittelt – der des Betrachters kann im Sehen, aber auch im Handeln entschieden erweitert werden. Und er kann eine Erwidern, einen entsprechenden Rückblick erfahren. Nicht nur die dominierende Gesellschaft ist mit dieser Ambivalenz des Gesehenen und Ungesehenen konfrontiert, die vermeintlich „Fremden“ haben wiederum ihre eigenen Blicke auf die herrschenden Normen und Sichtweisen. Sie werden zu einem wesentlichen Teil des Selbstverständnisses der Gesellschaft.

Die Werke der Ausstellung spannen einen Bogen vom Ende des 19. bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts – eine Zeit des Wandels des künstlerischen Blicks und der gesellschaftlichen Wahrnehmung.

1.

Die Darstellung der Gesehenen und zugleich Verborgenen hat eine historische Tradition. Vermehrt seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind vor allem Menschen in Armut und ökonomischer Not, in sozialer und gesellschaftlicher Randlage zunehmend „kunstwürdiger“ geworden – eng gebunden an die Künstler, die diese Realität sehen und ihr einen geistigen, moralischen oder politischen und damit öffentlichen Stellenwert geben. Zugleich beginnt in politisch bewussten kulturellen Kreisen die theoretische Diskussion darüber, ob diese Personen in ihrem „Elend“ oder in idealer Gestalt als zukünftig „Befreite“



[1] Constantin Meunier, Puddler (Arbeiter am Hochofen), 1893

dargestellt werden sollen. Die jeweiligen Stile und darüber auch die letztlich gesellschaftlich begründeten und definierten Begriffe Realismus, Naturalismus und utopischer Symbolismus sind Spiegelbilder dieser Haltungen. Der belgische Maler und Bildhauer **Constantin Meunier** (1831-1905), der sich vor allem der Darstellung der belgischen Industrie- und Minenarbeiter widmete, steht für die Bandbreite dieser Wahrnehmung und Ausrichtung – in künstlerischen Kreisen geachtet, bei Sammlern und Museen für seine bildhauerische stilistische Innovation geschätzt, in sozialreformerischen Zirkeln anerkannt, doch höchst aufmerksam beobachtet von den verschiedenen politischen Lagern. Dass sein bronzenes Abbild der „Puddler“ von 1893 [Abb. S. 6], das Arbeiter am Hochofen in die seit der Antike tradierte bildnerische Form des Reliefs überführt, als Motivvorlage für ein großes „Denkmal der Arbeit“ dienen konnte, belegt den Anstieg der Aufmerksamkeit und Wahrnehmung dieser hinter den Fabrikmauern verborgenen Schwerstarbeiter.<sup>2)</sup> Diese findet ihren Höhepunkt u.a. in der um 1900 entstandenen heroisierenden Interpretation des Arbeiters wie z.B. des „Streckers im Walzwerk“ [Abb. S. 39]. Diese demonstrative Sichtbarkeit steht im Kontrast zur allgemein verbreiteten Unkenntnis der Arbeits- und Sozialverhältnisse der Arbeiterschaft nicht nur in Belgien. Sie wurde sogar als Argument benutzt, die „soziale Frage“ am Rande zu lassen. „Der Arbeiter, der neue Gott der Zeit, war idealisiert. Man brauchte sich nicht um seine soziale Lage zu betrüben.“<sup>3)</sup>

Die „Alte Armenhäslerin“, 1906 porträtiert von **Paula Modersohn-Becker** (1876-1907) [Abb. S. 9], ist dagegen aus unserer heutigen Sicht eher ein neutrales Beispiel einer Darstellung dieser damals gesellschaftlich und künstlerisch wenig gesehenen Menschen. Weder wird ihre soziale Lage direkt vermittelt noch ist eine zukünftige Besserstellung angedeutet. Doch über die Ausfüllung des Bildformats als gleichsam repräsentatives Porträt, die Betonung der von Arbeit gezeichneten und jetzt untätigen Hände, vergleichbar den Attributen in herrschaftlichen Bildnissen, und ihren in sich gekehrten Blick, erhält sie ihre persönliche und damit auch gesellschaftliche Würde. Die Hinwendung der Mitglieder von Künstlerkolonien auf dem Lande wie die „Worpsweder“, der Modersohn-Becker angehörte, zu ihren unmittelbaren bäuerlichen Nachbarn ist teils sozialromantisch, teils realistisch geprägt. Sie befreit diese Menschen allein über ihre bildnerische Thematisierung und ihre Einbettung in eine tradierte Ikonografie ein Stück weit aus ihrer allgemeinen gesellschaftlichen Nichtbeachtung und scheint sie für alle Anderen zu ‚sehen‘. Rainer Maria Rilke schreibt zu dieser Werkphase kurz vor dem Tode der Künstlerin: „Das merkwürdigste war [...] eine ganz eigene Entwicklung ihrer Malerei zu finden, rücksichtslos und geradeaus malend, Dinge, die sehr worpswedisch sind und die noch nie einer sehen und malen konnte.“<sup>4)</sup> Die Darstellungen derartiger in „Armenhäusern“ verborgener Menschen und deren Rezeption blieben dennoch lange umstritten sowohl im Formalen als auch im Thematischen und lösten erbitterte „Kunstkämpfe“ aus. Zuschreibungen wie „hässlich, unartig und unmoralisch“ blieben nicht aus.<sup>5)</sup> Nicht zuletzt das Diktum Kaiser Wilhelms II. von der „Rinnsteinkunst“ spiegelt eine Haltung wider, die die künstlerische Kenntnisnahme von Menschen am Rande des gesellschaftlichen Boulevards am liebsten im Verborgenen hielte, sofern sie nicht im Genrehaften verharmlost werden.

Porträts von Roma, die der Expressionist **Otto Mueller** (1874-1930) schuf, sind andere Belege für die Wahrnehmung einer Bevölkerungsgruppe, die früher wie



[4] Paula Modersohn-Becker, Alte Armenhäslerin, 1906

heute am gesellschaftlichen Rand lebt. Misstrauische Begegnung einerseits und der Reiz des Exotisch-Freien in überregulierten Gesellschaften andererseits haben die Wahrnehmung bestimmt. Finden sich im 18. und 19. Jahrhundert in der Regel Genrebilder mit der romantischen Verklärung des „Zigeunerlebens“, weichen diese ab Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend einem realistischeren Bild, wie z.B. in der dokumentarischen Sozialfotografie, oder in einer Aufwertung durch ikonografische Muster gesellschaftskonformer Provenienz.<sup>6)</sup> Die Darstellung als „Zigeunermadonna“, wie sie Mueller um 1927 zeigt [Abb. S. 11], überführt die Roma-Mutter in eine heilige Verehrungsfigur, allerdings erweitert

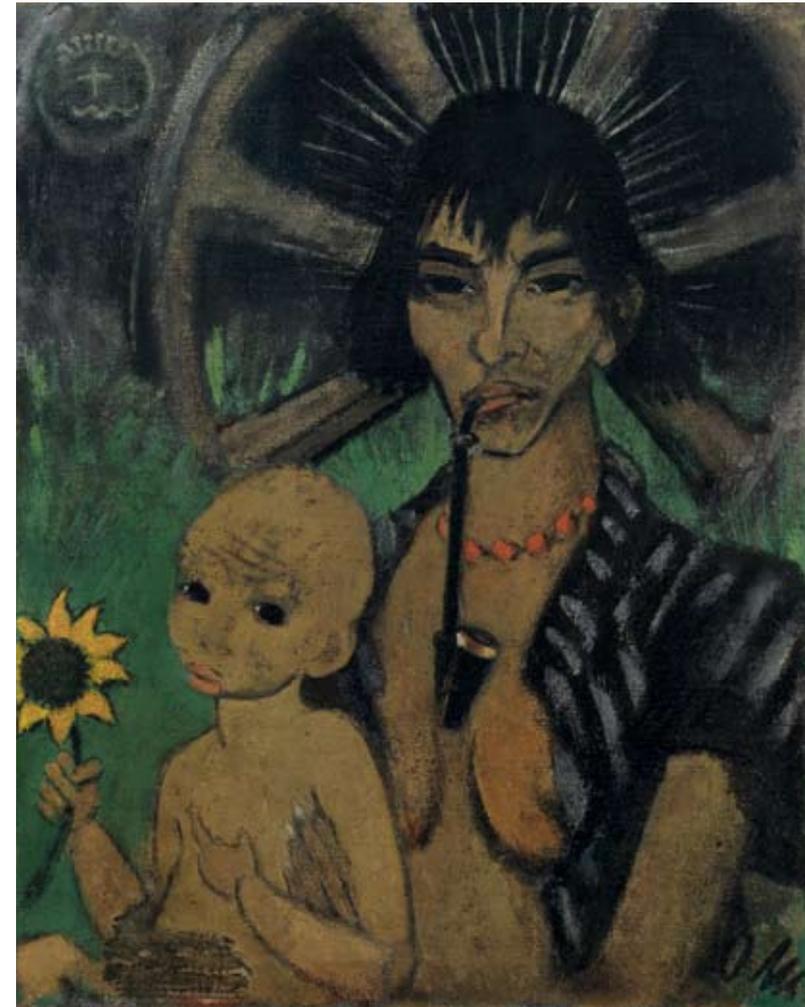
durch das Liebessymbol ungarischer Roma in der linken oberen Bildhälfte, das Rad als Symbol der fahrenden „Zigeuner“ und die ebenfalls als Attribut geltende Pfeife. Das Liebessymbol findet sich dann auch in zahlreichen Selbstporträts des Künstlers, der auf Reisen durch Osteuropa regelmäßig engen Kontakt zu sesshaften und so genannten „Zeltzigeunern“ hatte.<sup>7)</sup> Er eignet sich das Zeichen an und scheint damit das Gefühl zu markieren, dass er sich selbst den eher Ungesehenen zugehörig sieht: ein möglicher Verweis auf seine Stellung als Künstler, marginalisiert abseits der bürgerlichen Gesellschaft, oder auch eine persönliche Solidarisierung mit den betroffenen Menschen, gerade in einer Zeit, in der in vielen europäischen Staaten immer restriktivere „Zigeunergesetze“ erlassen wurden. Diese Nähe führt bis zum Selbstbildnis als „Zigeuner“. Auch die „Zigeunermadonna“ weist Züge des Künstlers auf.<sup>8)</sup>

Bei Meunier, Modersohn-Becker und Mueller vollzieht sich die Integration der Ungesehenen oder „am Rande“ Wahrgenommenen über einen künstlerischen Blick, der diesen Menschen jeweils als „imago“ eine gewichtige Stellung geben soll. Das Gegenüber wird direkt in den Blick genommen und teilweise sogar anverwandelt. Die genannten Künstler legen in dieser Ausstellung historische Grundlagen für die Darstellung der Ungesehenen, deren gesellschaftliche Existenz durch das Bild demonstriert wird und damit eine Wertschätzung erhält. Der Künstler ist es auch, der stellvertretend für die Dargestellten deren offenen Blick zurück auf den Wahrnehmenden zu zeigen scheint und darüber unsere Aufmerksamkeit und Beachtung einfordert. Das Verborgene ist nicht von vornherein verborgen. Es ist die Entscheidung des Gegenübers, es aufzuschließen.

2.

Im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts wird sich diese künstlerische Haltung auf einer anderen Ebene zeigen. Der offene Blick der Ungesehenen zurück auf die Betrachtenden setzt gesellschaftliches Selbstbewusstsein voraus. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entwickelt sich auch vor dem Hintergrund gewachsener Migrationsbewegungen ein verstärktes *vice versa* der Wahrnehmungen. Abwägende Einschätzungen der jeweiligen Kulturen, Werte und Lebensstile treten immer mehr in den Vordergrund und in die Öffentlichkeit. Blicke können weiterhin abgewendet werden, doch dadurch verschwindet nicht das, was nicht wahrgenommen werden will oder soll. Ein wechselseitiger Prozess und eine gegenseitige Offenheit erscheinen unabdingbar. Unter diesen Voraussetzungen erweitert sich die Wahrnehmung von häufig im Verborgenen stehenden Menschen durch Zuwendung im künstlerischen und persönlich-sozialen Kontext mit Ergebnissen von demonstrativer Bildlichkeit.

**Raed Bawayah** (geb. 1971) ist ein Fotograf palästinensischer Herkunft. Geboren im Westjordanland, in Jerusalem als Fotograf ausgebildet, nun vorwiegend in Frankreich lebend, thematisierte er bereits in seinem Heimatland Menschen „am Rande“: „the marginalized and ‚the others‘ of the Palestinian society, i.e. those who are not put under the spotlight in the conflict with the Israelis“. <sup>9)</sup> Patienten des Psychiatrischen Krankenhauses in Bethlehem erscheinen wie auch in vielen anderen Ländern als die hinter den Mauern Verborgenen und Leidenden. Bawayah



[5] Otto Mueller, Zigeunermadonna, 1927

nähert sich in seinen Schwarz-Weiß-Fotografien einerseits aus der Distanz, wie auch die Fotografierten sich auf Abstand oder gar in Abwehr halten, andererseits in direkter Konfrontation, wie auch die Dargestellten sich offen präsentieren. [Abb. S. 24/25] Bawayah lässt seinen Blick von den sich Verbergenden oder sich Zeigenden leiten. Hier ist kein fotografisches Bedrängen, sondern ein sensibler Dialog, der Offenheit und Nähe zulässt, aber auch Abstand und Rücksicht. Bawayah nimmt auch außerhalb seines Heimatlandes das auf, was aus seiner Sicht des wiederum selbst „Fremden“ seine Aufmerksamkeit auf sich zieht. In einer Fotoserie unter dem Titel „Faces Shadow“ [Abb. S. 13/17] beobachtete er in

Stuttgart Menschen in ihrem öffentlichen, jedoch weitgehend marginalisierten Alltag, darunter Drogenabhängige und junge Menschen, die gerade in ihrem sich Zeigen demonstratives Verbergen einschließen. In Frankreich fotografierte Bawayah Roma in öffentlichem und privatem Raum, für das Publikum exotisch varietéhaft wie eh und je, doch in ihren Persönlichkeiten wenig beachtet [Abb. S. 22/23]. Bawayah macht diese Menschen sichtbar in ihren fast scheuen, zurückhaltenden Blicken oder in dem In-sich-Gekehrtsein ihrer selbstverständlichen Existenz und nimmt dabei – bewusst oder unbewusst – tradierte Bildmuster wie z.B. die „Madonna“ auf. Oder umgekehrt scheint es auch die Selbstdarstellung der Roma zu sein, die sich über Jahrhunderte nicht geändert hat.

Die Form des Schwarz-Weiß gibt den Fotografien einen dokumentarischen Charakter, der vor einem voyeuristischen Schauen schützt. Sie vernachlässigt dennoch nicht das Persönliche im Blick des Fotografen und seine Betroffenheit angesichts dieser Menschen. Die Fotos zeichnen einen Realismus aus, der zurückhaltend, aber unübersehbar einen appellhaften Hinweis des Künstlers einschließt: „To me, photography is a mission and a world of its own.“<sup>10)</sup>

**Christina Kratzberg** (geb. 1979) hat in ihrem Projekt „Schöngartenstraße – Asylsuchende in Deutschland“ ein Heim für Asylbewerber in Süddeutschland dokumentiert [Abb. S. 15, 18-21]. Die Bewohner dieser Gemeinschaftsunterkunft, die nach außen hin unscheinbar bis leicht verwahrlost wirkt wie viele andere Häuser des Sozialen Wohnungsbaus auch, leben oft über lange Zeit in einem Wartezustand mit dem Status der Duldung. Abgeschnitten vom alltäglichen gesellschaftlichen Leben, eventuell bekannt, aber normalerweise ungehört, kaum aufgesucht außer von den zuständigen Sozialarbeitern, warten sie auf eine Aufenthaltsgenehmigung und einen Neuanfang in einem für sie fremden Land. Zusammengewürfelt aus vielen Nationalitäten bilden sie gleichsam einen „melting pot“ des „Fremden“ sowohl nach außen als auch in ihrer sozialen Mikrostruktur nach innen, denn sie sind häufig auch unter sich wieder „Fremde“. Psychische Belastung ist für jung und alt an der Tagesordnung. Da sie keine Arbeitsmöglichkeiten und kein Geld haben, verlassen die Asylsuchenden kaum die Unterkunft, bleiben also in der Öffentlichkeit unsichtbar. Ihr Alltag ist Warten. „Da sie nichts tun können, [...] gehört das tatenlose Dazitzen im Zimmer, das Ahnen des ‚da draußen‘ zu ihrem Alltag. [...] Das Abhandengekommene wird sichtbar: das Fehlen einer Perspektive.“<sup>11)</sup>

Christina Kratzberg wohnte während ihrer Arbeit in unmittelbarer Nähe des Heims und lernte den Alltag der Asylsuchenden aus dem Iran, Bosnien-Herzegowina, Palästina und anderen Ländern kennen. Scheinbar sachlich-distanziert, doch mit einfühlsamem Blick fotografierte sie die Menschen und deren unmittelbare Umgebung in der Unterkunft: das Alltagsgeschirr, die Möblierung, das Spielzeug – Interieurszenen, in denen die Männer, Frauen und Kinder, ansonsten vor der Öffentlichkeit verborgen, eindringlich präsent sind. Selbst die Gegenstände können zu Spiegelbildern körperlicher und seelischer Zustände werden. Der Blick dieser Menschen zurück auf unsere Gesellschaft, die über ihr Schicksal verfügt, ist nur zu erahnen. Dass letztlich das für außen unsichtbare Leid des Wartens und der Ungewissheit erspürbar wird, ist allein unserer Einfühlung angesichts des Sichtbaren überlassen.



[7] Raed Bawayah, aus der Serie: Faces Shadow, 2007



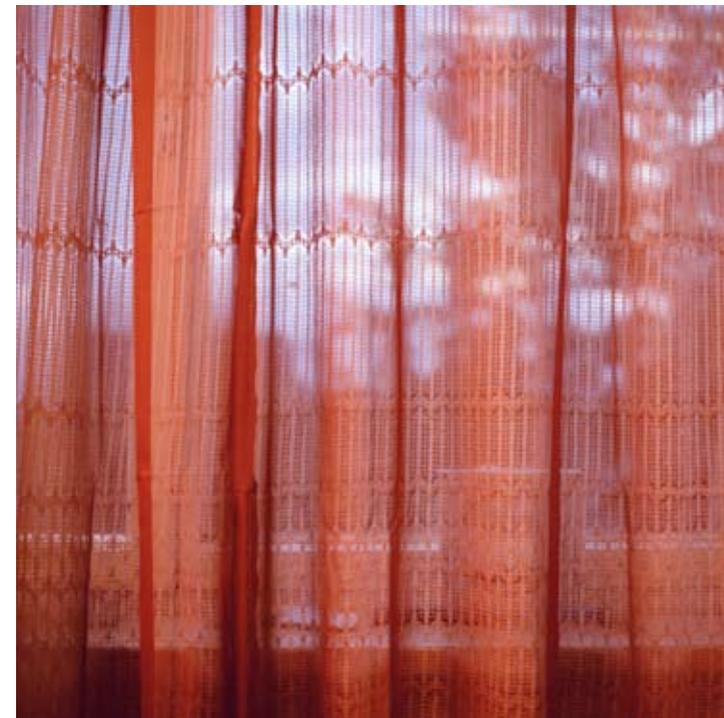
Das Potential von Erkenntnis und Einfühlung liegt beim Betrachter, der Dargestellte kann sich seiner Situation umso bewusster werden, der Künstler ist die vermittelnde Person. Wahrnehmen oder Ignorieren, Sehen oder Gesehenwerden, Fremdsein oder Vertrautsein, Verharren in der Isolation oder kommunikatives Leben bilden gesellschaftliche Prozesse heraus und sind zugleich Grundlage eines künstlerischen Blicks. Diese Varianten des künstlerischen Sehens und die Möglichkeiten der Abgebildeten können schließlich auch auf die aktive Entschleierung des Verborgenen zielen – das Handeln.

Der Blick ist das eine, das Handeln ist das andere künstlerische Potential. Das Berliner **Kollektiv Migrantas**<sup>12)</sup> vereint in sich sowohl künstlerische, gesellschaftswissenschaftliche und im weitesten Sinne sozialpädagogische Ziele im Kontext von Migrantinnen. Das Ziel des Kollektivs ist es, „im Stadtraum sichtbar zu machen, was diejenigen denken und fühlen, die ihr eigenes Land verlassen haben und nun in einem neuen Land leben [...]. Mobilität, Migration und Transkulturalität sind in unserer Welt keine Ausnahme, sondern die Regel. Trotzdem sind Migrantinnen und ihre Erfahrungen für die Mehrheit der Gesellschaft meist unsichtbar. Migrantas thematisiert Migration, Identität und interkulturellen Dialog und bedient sich in seinen Projekten der Werkzeuge der Kunst, des Designs und der Sozialwissenschaften. Die Mitglieder des Kollektivs, überwiegend selbst nach Deutschland eingewandert, konzipieren ihre Arbeit mit anderen Migrantinnen im horizontalen, nicht hierarchischen Dialog.“<sup>13)</sup>

Die Projekte des Kollektivs beginnen mit Workshops mit Migrantinnen verschiedenster nationaler, ethnischer und kultureller Herkunft. In den Gruppen tauschen die Frauen Alltagserfahrungen und ihre Gefühle aus und bringen sie in einfachen Skizzen zum Ausdruck. Diese Zeichnungen verdichtet Migrantas künstlerisch-grafisch zu Piktogrammen und trägt sie als „visuelle Sprache der Migration“ in den öffentlichen Raum der jeweiligen Stadt: als Postkarten, Plakate auf Litfass-Säulen, an Haltestellen, in U-Bahnhöfen oder als visuelle Animationen. [Abb. S. 30-35]

Das zunächst Ungesehene wird in einer Form sichtbar, die einer allgemeinen, universellen Bildsprache entspricht. Eine standardisierte Symbolsprache, die komplexe Zusammenhänge auf einfachste Art zu visualisieren versucht, verbindet nicht nur Betroffene, sondern kommuniziert die sozialen, emotionalen und ökonomischen Probleme, aber auch die positiven Erfahrungen, die mit Migration und Fremdsein verbunden sein können, in die Öffentlichkeit. In idealer Weise verbinden sich soziale und sozialwissenschaftliche Ansätze mit einer bildnerischen Umsetzung. Deren Ausgangsposition ist jedoch eine im Zentrum des gemeinsamen kreativen Arbeitens stehende sozial-partizipatorische Handlung, die im sozialen Blick der Künstler um 1900 ihre Grundlage und in der Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre konkreten Ausformungen erfährt.

Ohne einen Identifizierungsprozess der Beteiligten mit der aktiven Beeinflussung einer gesellschaftlichen Sicht und ohne eine Erweiterung des Kunstbegriffs wäre dies nicht möglich. Hier wird der Blick des Künstlers – und der des Betrachters – schließlich von den Dargestellten selbst mitbestimmt und vielleicht verändert. Welche Auswirkungen das hat, muss offen bleiben.



[8] Christina Kratzenberg,  
Schöngartenstraße –  
Asylsuchende in Deutschland,  
2005

Der Maler **Theo Lambertin** (geb. 1949) hatte bereits 1981 mit seinem Gemälde „Deutsche kauft türkisch...Deutsche jagt Deutsche“ [Abb. S. 26] Wertungen in Frage gestellt und den Blick gleichsam umgedreht. In einer Zeit, in der die Herausforderungen der Migrationsbewegungen gesellschaftlich noch weitgehend verdrängt und ungesehen waren, steht für den Künstler in provokativer Anspielung auf nationalsozialistische Wendungen wie „Kauft nicht bei Juden“ die demonstrative Hinwendung zu der – in diesem Falle – türkischen Bevölkerung. Die „Jagd“ soll sich nun auf die Einheimischen selbst verlagern. Ein Bürgerkrieg in der Mehrheitsgesellschaft scheint eröffnet zwischen denen, die annehmen und integrieren wollen und denen, die dies eventuell ablehnen. Er wird zum möglichen bedrohlichen Spiegelbild der gesellschaftlichen Suche nach dem Selbstverständnis einer Bevölkerung, die sich immer mehr kulturellen und sozialen Abtrennungen ausgesetzt sieht. Die Unbestimmtheit des Bildes unterstreicht die Mehrdeutigkeit und Offenheit der Situation. Die Aussage ist in ihrer grafitiartigen Form demonstrativ zu sehen und zu lesen, konkrete Absender und Adressaten der schriftlichen Botschaft bleiben aber letztlich verborgen.

„verborgen : gesehen“ erweisen sich als für die Gesellschaft und für die Kunst aktuelle Kategorien. Das Verborgene bleibt „am Rande“, solange sich – ausgehend von unserem Blick – nicht die Wahrnehmung individuell und gesellschaftlich erweitert. „Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.“ Es spricht spätestens seit Ende des 19. Jahrhunderts nichts dagegen, diese berühmte Aussage von Paul Klee, die auf das Geistige bezogen ist, immer wieder auch auf das Soziale auszurichten.

- 
- 1) Vgl. den Beitrag von Mark Terkessidis.
  - 2) Das „Denkmal der Arbeit“ wurde allerdings erst 1930/31 realisiert.
  - 3) Alfred Kuhn: Die neue Plastik, München 1921, zit. nach Ausst. Kat. Constantin Meunier 1831-1905, Ernst Barlach Haus Hamburg 1998, S. 30.
  - 4) Rainer Maria Rilke, zit. nach Ausst. Kat. Paula Modersohn-Becker. Retrospektive, Lenbachhaus München 1997, o. S.
  - 5) Vgl. Ausst. Kat. München 1997 (wie Anm. 4), S. 53. Siehe dazu auch der bekannte „Protest deutscher Künstler“ 1911.
  - 6) Vgl. allgemein Ausst. Kat. Roma und Sinti – „Zigeuner-Darstellungen“ der Moderne, Kunsthalle Krems 2007.
  - 7) Zu Muellers Kontakten und seinen vor allem von 1925 bis 1927 entstandenen „Zigeuner“-Darstellungen vgl. Tanja Pirsig: Otto Mueller: Mythos und Wahrheit, in: Ausst. Kat. Otto Mueller. Eine Retrospektive, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung München 2003, S. 124-132.
  - 8) Vgl. Ausst. Kat. Krems (wie Anm. 6), S. 10 und Pirsig (wie Anm. 7), S. 125, 128.
  - 9) Raed Bawayah, zit. nach Institute for Middle East Understanding, 22.2.2006, <http://imeu.net/news/article00558.shtml>.
  - 10) Ders., ebenda.
  - 11) Christina Kratzenberg, zit. nach [www.migration-boell.de/web/integration/47\\_1359.asp](http://www.migration-boell.de/web/integration/47_1359.asp).
  - 12) Marula Di Como (Künstlerin), Florencia Young (Grafik-Designerin), Alejandra López (Journalistin) und Irma Leinauer (Stadtplanerin).
  - 13) [www.migrantas.org](http://www.migrantas.org).

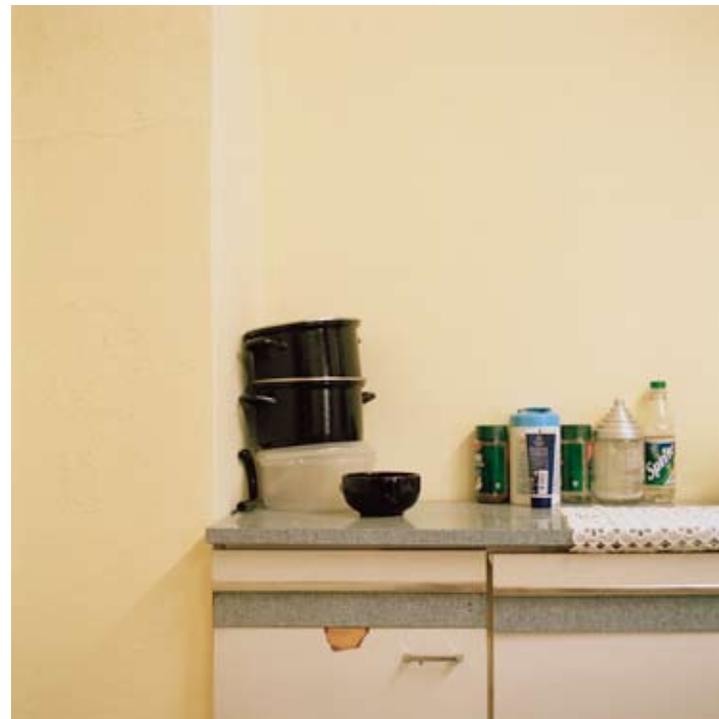


[7] Raed Bawayah,  
aus der Serie:  
Faces Shadow,  
2007



[8] Christina Kratzenberg,  
Schöngartenstraße -  
Asylsuchende in Deutschland,  
2005



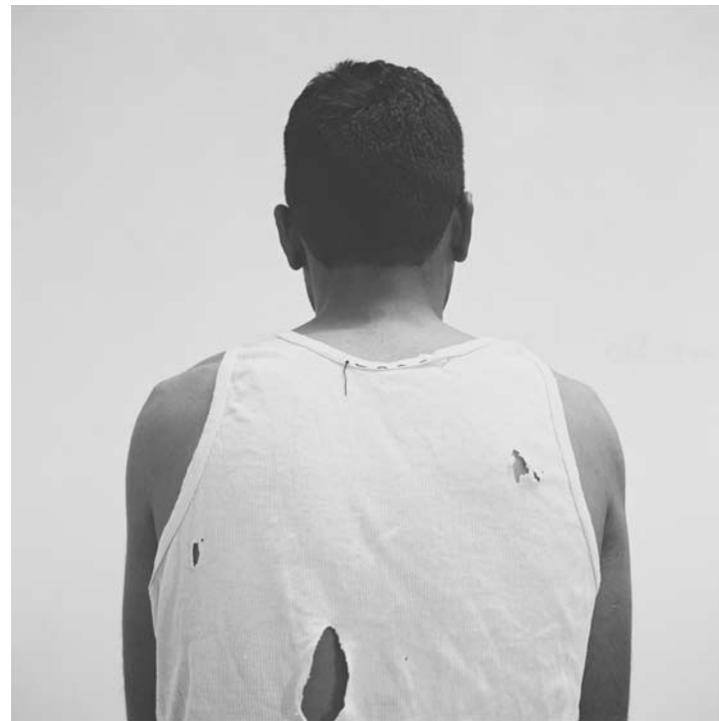


[7] Raed Bawayah,  
aus den Serien:  
Gypsies in Paris,  
2005

Sun Colour,  
2007  
(S.22 unten)



[7] Raed Bawayah,  
aus der Serie:  
Dead Line,  
2004



Mark Terkessidis

Eine „Kopftuch-Studentin“ der Erziehungswissenschaften erzählte einmal, dass sie stets erstaunt angeschaut wird, sobald sie zu sprechen beginnt. Denn akzentfreies, elaboriertes Deutsch, meinte sie, das sei nun wirklich nicht das, was die Leute erwarten würden – vielmehr ein irgendwie kaputtes Radebrechen. Das Staunen der (einheimischen) Betrachter ist ein interessantes Phänomen. Die Verwirrung entsteht, weil aus dem stereotypen Bild „Frau mit Kopftuch“ plötzlich ein Individuum heraustritt. Besagtes Bild illustriert oftmals Medienberichte zum Thema Einwanderung und so manches Mal geht es auch lebhaftig auf der Straße vorüber. Die Bedeutung dieses Bildes scheint unmittelbar präsent. Die „Frau mit Kopftuch“ verkörpert eine fremde Tradition; eine Tradition zudem, die sich verhüllt und dadurch undurchdringlich und rätselhaft wirkt. Die Person im Kopftuch verliert sich dabei im Hintergrund, sie wird schemenhaft. Wenn diese Person jedoch plötzlich zu sprechen anfängt und sich durch ihre Beherrschung der Sprache auch noch als eine von „uns“ zu erkennen gibt, dann löst das Befremden aus. Die Betrachter erkennen jäh ein Gesicht; in der Verhüllung zeigt sich ein Gegenüber. Auf verstörende Weise wird ein Individuum sichtbar, eines zudem, dass die geltenden Kategorien durcheinander wirbelt. Denn diese Person ist weder so fremd, wie „wir“ gedacht haben, noch gehört sie einfach zu „uns“. Tatsächlich ist es nicht leicht, sich ein Bild von Menschen mit Migrationshintergrund zu machen.

Nun ist „Fremdheit“ in Deutschland eine gängige Erklärung für Probleme und Konflikte in der Einwanderungsgesellschaft: Es klappt so manches Mal noch nicht mit dem Zusammenleben, heißt es, weil die Fremden „uns“ eben nicht vertraut sind. Doch das Beispiel oben zeigt, dass die so genannten Fremden eigentlich wohlbekannt sind. Oftmals brauchen „wir“ nur bestimmte Signale – Aussehen, Akzent, kulturelle Accessoires – und sogleich wissen „wir“ bereits alles über die Traditionalität der Muslime, die Gastfreundschaft der Griechen, die Gewalttätigkeit der Kosovaren, die krummen Geschäfte der Roma oder das Trinkverhalten der Russen. Tatsächlich fallen Menschen mit Einwanderungshintergrund häufig so lange nicht auf, wie sie dem (Klischee-)Bild ihrer „Fremdheit“ entsprechen.

Wenn sie sich allerdings als Deutsche definieren, dann sind sie gleich mit Vorstellungen darüber konfrontiert, welche Voraussetzungen man da mitbringen muss und wie man sich bei „uns“ zu benehmen hat. In den ersten verbindlichen Einbürgerungsrichtlinien von 1977 definierte der Gesetzgeber die relevanten Kriterien der Mitgliedschaft in der Bundesrepublik durch die „Bejahung“ der deutschen Kultur und die „Einordnung“ in die „deutschen Lebensverhältnisse“. Dabei wurde „deutsch“ schlicht mit Wohlverhalten gleichgesetzt, was mit den Verhältnissen am Ende der 1970er Jahre kaum in Einklang zu bringen war. In einer Studie über „Deutsch-Sein“ stellte der Ethnologe Jens Schneider 2001 fest, dass „deutsch“ heute immer noch in Verbindung gebracht wird mit Organisationstalent, Ordnung, Fleiß, Zuverlässigkeit und romantischer Tiefe. Nun machen ein Streifzug durch die Hauptstadt, ein Termin mit einem Handwerker oder eine Fahrt mit Deutschen Bahn schnell klar, dass diese Eigenschaften mit dem richtigen Leben



[6] Theo Lambertin, Deutsche kauft türkisch...Deutsche jagt Deutsche, 1981

nicht viel zu tun haben. Und so konnte Schneider zeigen, dass die Einheimischen selbst ihre vielfältigen Erfahrungen und Lebensweisen im herrschenden Begriff von „Deutsch-Sein“ nicht mehr unterzubringen wissen.

In der Bundesrepublik sind sowohl die Bilder vom Eigenen als auch vom Anderen hoffnungslos antiquiert. Tatsächlich sind diese Bilder das Überbleibsel einer Jahrzehnte währenden Verweigerung gegenüber der Realität. Erst im Jahre 1998 hat zum ersten Mal eine Regierung von Deutschland als Einwanderungsland gesprochen – das war ganze 43 Jahre nach dem ersten Anwerbevertrag für Arbeitskräfte mit Italien. Zuvor wurde die Präsenz von „Ausländern“ als vorübergehend angesehen. Noch heute besitzt ein Großteil der Einwanderer nicht die deutsche Staatsangehörigkeit, wenngleich die durchschnittliche Aufenthaltsdauer bei 17,7 Jahren liegt. Obwohl diese Personen bereits seit Jahrzehnten ihren Lebensmittelpunkt in Deutschland haben, werden sie durch eine Sondergesetzgebung verwaltet, das so genannte Ausländergesetz. Das zäh verlängerte Provisorium hat eine gesellschaftliche Gruppe hervorgebracht, die anwesend und abwesend zugleich ist.

Dadurch ist auch eine seltsame Dialektik von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit entstanden. Denn auf der einen Seite blieben die Einwanderer völlig transparent: Sie waren als Nicht-Bürger im politischen Leben der Bundesrepublik nicht repräsentiert und hatten auch kaum Einfluss auf ihre Darstellung in der Öffentlichkeit. Im Grunde wurden „Ausländer“ bloß verwaltet, was auf der anderen Seite zu einer enorm erhöhten Sichtbarkeit führte: Die staatlichen Stellen registrierten im Sinne einer reibungslosen Administration vornehmlich Auffälligkeiten, in den Medien kamen Migranten zumeist als Abweichung vor; und auch im Alltag wurden sie ständig als „Fremde“ identifiziert. Aktuell gilt die Bezeichnung „mit Migrationshintergrund“ als Synonym für Probleme: mangelnde Sprachbeherrschung, familiäre und ethnische Abschottung, Fundamentalismus etc.

Seit 1998 lässt sich eine Auflösung der starren Bilder vom Eigenen und Anderen beobachten, doch die strikte und normativ aufgeladene Trennung zwischen „deutsch“ und „fremd“ ist weiterhin von erheblicher Virulenz. Die teilweise schrillen Töne in der jüngeren Debatte über Integration rühren nicht zuletzt daher, dass die Menschen mit Migrationshintergrund sich den herrschenden Bildern und den einfachen Kategorisierungen entziehen. Sie bringen, wie der britische Literaturwissenschaftler Homi Bhabha schrieb, die herkömmlichen Ideen von Identität ins Wanken – sie bewohnen einen „dritten Raum“. Der Blick des Anderen ist für die Entwicklung der Subjektivität eines jeden Menschen relevant. Da dieser Blick aber im Falle der Einwanderer immer wieder nur das Klischee fixieren will, entfaltet sich deren Subjektivität in einem ständigen Vermitteln zwischen der Anpassung an das (Klischee-)Bild und seinem Hinterfragen. Dabei – das hat das Beispiel zu Beginn gezeigt – sprechen die Personen mit Migrationshintergrund nicht von dem Ort aus, an dem sie gesehen werden. Diese Differenz schafft einen neuen Raum. In diesem Raum herrscht keine Harmonie, sondern hier überlagern sich vielfältige Bilder, Sprachen und Diskurse. Hier fließt das Magma einer anderen, einer affektiven Rationalität, die Ambivalenz nicht als zu korrigierenden Zustand betrachtet, sondern als selbstverständlichen Ausgangspunkt.

In einem zu Unrecht weitgehend ignorierten Film des türkisch-deutschen Filme-

makers Hussi Kutlucan aus dem Jahre 1998 mit dem Titel „Ich Chef, Du Turnschuh“ verbirgt sich der Protagonist, ein armenischer Asylbewerber, vor einem lautstark nach der Miete verlangenden Hauseigentümer in einem Schrank. Als er hinaustritt, fragt ihn der Vermieter, was er denn im Schrank gemacht habe. Darauf antwortet er: „Ich habe gebetet. In meiner Religion betet man im Dunkeln.“ Dem Hausherrn leuchtet diese absurde Erklärung sofort ein. Tatsächlich nimmt man in Deutschland an, dass die Artikulationen von „Fremden“ sich von dem ableiten, was sich in jenem Schrank verbirgt – eine Art ethnische Essenz. Doch tatsächlich liegt sein Inhalt im Dunkeln, und häufig handelt es sich um einen leeren Zufluchtsort vor den Zumutungen der Gesellschaft. Viel interessanter jedenfalls ist der Raum zwischen dem Dunkel und der Aussage des Protagonisten über „seine“ kulturelle Praxis.

Dieser paradoxe Raum der Einwanderer lässt sich nicht in einfache Bilder übersetzen. Die Verwirrung aber, die dadurch im einheimischen Blick auslöst wird, könnte eine produktive Unordnung auslösen. Sie ist eine Aufforderung, die alten Annahmen über das „Wir“ über Bord zu werfen und Ausschau zu halten nach einem anderen „Wir“. In der Zukunft wird es darum gehen, die seltsamen neuen Territorien vorsichtig zu sondieren und neue Bilder zu erfinden; Bilder, die von Nachbarschaft handeln und frischen Identifikationen, aber auch von Konflikt. Dabei würde ein wenig Humor sicher nicht schaden.



[8]  
Christina Kratzenberg,  
Schöngartenstraße –  
Asylsuchende in  
Deutschland,  
2005





Von Zeichnungen zum Piktogramm: Schlüsselemente und Gemeinsamkeiten der Migrationserfahrungen kristallisieren sich nach sorgfältiger Analyse von Zeichnungen aus verschiedenen Workshops heraus. Die zentralen Motive verdichtet Migrantas grafisch-künstlerisch zu Piktogrammen.

rechts: Bundesmigrantinnen, Hamburg 2007

vorige Doppelseite  
links: Workshop  
rechts: Ausstellung

nächste Doppelseite  
links: Bilder bewegen, Berlin 2006  
rechts: Bundesmigrantinnen, Köln 2008





## BIOGRAPHIEN

**Raed Bawayah** (geb. 1971 in Qatanna/Ramallah, lebt in Paris)

2004

Diplom, Musrara School of Photography, New Media and Music, Jerusalem, Israel

2005 – 2007

Artiste-résident, Cité Internationale des Arts, Atelier Palestine, Paris

2007

Stipendiat Akademie Schloss Solitude Stuttgart

Seit 2001

Einzel- und Gruppenausstellungen in Israel, Deutschland, Frankreich, Österreich und anderen Staaten

**Christina Kratzenberg** (geb. 1979 in Kassel, lebt in Stuttgart)

2000

Studium des Kommunikationsdesign an der Merz Akademie, Stuttgart

2005

Diplom im Bereich Fotografie bei Prof. Heidemarie von Wedel, Merz Akademie Stuttgart

Seit 2005

freischaffende Fotografin

Seit 2004 Einzel- und Gruppenausstellungen in Deutschland

[www.christina-kratzenberg.de](http://www.christina-kratzenberg.de)

## Kollektiv Migrantas

Marula Di Como

(geb. 1963 in Buenos Aires, lebt in Berlin), Künstlerin

Florencia Young

(geb. 1965 in Buenos Aires, lebt in Berlin), Grafik-Designerin

Alejandra López

(geb. 1973 in Resistencia, Argentinien, lebt in Berlin), Journalistin

Irma Leinauer

(geb. 1958 in Peiting, lebt in Berlin), Stadtplanerin

bis 2007 Estela Schindel

(geb. 1968 in Buenos Aires, lebt in Berlin), Soziologin

2009

Postkarten-Sommer-Aktion – Ausstellung Alte Post in Neukölln, Berlin

2008

Bundesmigrantinnen – Bilder der Migration im öffentlichen Raum, Köln

2007

Bundesmigrantinnen – Bilder der Migration im öffentlichen Raum, Hamburg

2006

Interkulturelle Werkstatt – Netzwerke von Berliner Migrantinnen und Künstlerinnen fördern, Berlin

2006

Bilder bewegen I und II – Interkulturalität und Migration im Alltag in Bewegung setzen, Berlin

2005

Integration – Lauter Bilder von Migrantinnen in Berlin, Berlin

2004

Proyecto Ausländer, Berlin-Buenos Aires

[www.migrantas.org](http://www.migrantas.org)

DIE WERKE DER AUSSTELLUNG

[1]

Constantin Meunier (1831 – 1905)  
**Puddler (Arbeiter am Hochofen), 1893**  
Bronze; 31 x 50 x 3 cm  
Inv. Nr. Pl. 09:9  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[2]

Constantin Meunier (1831 – 1905)  
**Anvers (Antwerpen), 1897**  
Bronze; 59 x 52 x 31,5 cm  
Inv. Nr. Pl. 04:12  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[3]

Constantin Meunier (1831 – 1905)  
**Strecker im Walzwerk, um 1900**  
Bronze; 66 x 27,5 x 23 cm  
Inv. Nr. Pl. 04:11  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[4]

Paula Modersohn-Becker (1876 – 1907)  
**Alte Armenhäslerin, 1906**  
Öl auf Leinwand; 90 x 71 cm  
Inv. Nr. GK 992  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[5]

Otto Mueller (1874 – 1930)  
**Zigeunermadonna, 1927**  
Leimfarbe auf Rupfen; 87 x 70,5 cm  
Inv. Nr. GK 1131  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[6]

Theo Lambertin (geb. 1949, lebt in Köln)  
**Deutsche kauft türkisch ... Deutsche jagt Deutsche, 1981**  
Dispersion auf Fotoleinwand; 270 x 90 cm  
Dauerleihgabe Sammlung Tiefe Blicke, TB 98  
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

[7]

Raed Bawayah (geb. 1971, lebt in Paris)  
aus den Serien:  
**Dead Line (2004), Gypsies in Paris (2005), Sun Colour (2007), Faces  
Shadow (2007)**  
14 Schwarz-Weiß-Fotografien, C-Prints, aufgezogen auf Aludibond; jeweils 85 x 85 cm  
Besitz des Künstlers (11), Akademie Solitude Stuttgart (2), Privatbesitz (1)

[8]

Christina Kratzenberg (geb. 1979, lebt in Stuttgart)  
**Schöngartenstraße – Asylsuchende in Deutschland, 2005**  
10 Farbfotografien, Inkjet-Prints auf Hahnemühle Fine Art Papier,  
Foto jeweils 55 x 55 cm, Papier jeweils 90 x 70 cm  
1 Farbfotografie, Inkjet-Print auf Hahnemühle Fine Art Papier,  
aufgezogen auf Aludibond; 110 x 110 cm  
Besitz der Künstlerin

[9]

Kollektiv Migrantas, Berlin (gegr. 2003)  
(Marula Di Como, Florencia Young, Alejandra López, Irma Leinauer  
sowie Estela Schindel (bis 2007), leben in Berlin)  
**Eine visuelle Sprache der Migration – Buenos Aires, Berlin,  
Hamburg, Köln, seit 2003**  
Poster, Banner, Zeichnungen, Media-Station; diverse Materialien und Maße  
Besitz der Künstlerinnen



[3] Constantin Meunier, Strecker im Walzwerk, um 1900

IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung

## verborgen : gesehen

Bilder gesellschaftlichen Wandels 6

Eine Kooperation der Schader-Stiftung und des  
Hessischen Landesmuseums Darmstadt

31. Oktober 2009 bis 31. Januar 2010

Galerie der Schader-Stiftung  
Goethestr. 1  
64285 Darmstadt

### **Herausgeber:**

Schader-Stiftung und Hessisches Landesmuseum Darmstadt

### **Autoren:**

Dr. Klaus-D. Pohl, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Dr. Mark Terkessidis, Migrationsforscher und Publizist, Berlin

**Gestaltung:** Atelier Marlies Blücher

**Druckerei:** Ph. Reinheimer GmbH

**Abbildungen der Werke des HLMD:** Wolfgang Fuhrmannek (HLMD)

Umschlagmotiv und Frontispiz: Kollektiv Migrantas (Piktogramme) und Otto  
Mueller „Zigeunermadonna“ (Detail)

© 2009 Schader-Stiftung, Hessisches Landesmuseum Darmstadt und die Autoren

© 2009 für die abgebildeten Werke von:

Raed Bawayah © Raed Bawayah

Christina Kratzenberg © Christina Kratzenberg

Kollektiv Migrantas © Kollektiv Migrantas (Fotos: Julia Treptow, S. 31, Charly  
Nijensohn, S. 33, Holger Deilke, S. 35)

Theo Lambertin © Theo Lambertin

### **Konzept der Ausstellung:**

Dr. Klaus-D. Pohl (HLMD)

### **Beratung:**

Prof. Dr. Werner Durth, Prof. Dr. Stefan Hradil, Prof. Jean-Baptiste Joly,  
Christian Steuerwald (Schader-Stiftung)

### **Bildung und Vermittlung:**

Dr. Lutz Fichtner (HLMD), Dr. Stephanie Hauschild (Schader-Stiftung)

ISBN 978-3-932736-29-2

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