

ANGESICHTS DER LAGE IN VIEW OF THE SITUATION

Fotografien von Elmar Haardt und Bernd Kleinheisterkamp
Photographs by Elmar Haardt and Bernd Kleinheisterkamp

KEHRER

IN VIEW OF THE SITUATION

“Concentrating on the real” and rejecting any tendency towards romanticism, sentimentality or other forms of idealization are, according to Emma Dexter, the characteristics that allow a photographer’s inclusion in the “highly restricted field of photographic realism”.¹ This type of photography deals with a description of reality, without telling dramatic stories and consciously trying to evoke among the viewers certain reactions such as pity. Beyond this realistic tendency, says Dexter, are all those images produced containing within them a bogus idealization, such as photo journalist images which are “tainted by an emotional state”².

Even a first glance at the works *Nord* (2006–2007) by Elmar Haardt and *Siedlung* (2003–2007) by Bernd Kleinheisterkamp clearly shows that they are distinguished by a sober view, far from pitying emotions or sentimental romanticism – not the only thing that places them close to the realistic tradition mentioned above. Both photographers avoid any sort of nostalgia in their treatment of the northern part of Essen – although the sites where the works were made positively invite a nostalgic view. The area around the Zollverein colliery and coking plant is “burdened by history”. Once known for its extensive coal mining and processing activities as well as its brick miners’ homes and shift work in the mines, the area has had difficulty in shaking off its image as a “soot-black workmen’s region”, although the colliery has long since stopped employing miners.³ In 2010, Essen and the Ruhr Area will be the European Cultural Capital which, together with its status as world heritage site, is gaining its increasing attention. The process of fundamental structural change underway for a number of years is achieving increasing respect and prominence. This process of transformation, of putative change, doubtless opens a fascinating thematic field of vision, not least because situations of radical change and vision inevitably leave behind, at the same time, the people who do not profit from the renewal. Such wrongs

ANGESICHTS DER LAGE

Die „Konzentration auf das Reale“ und das Verwahren gegen jede Tendenz des Romantischen, Sentimentalen oder anderer Formen der Idealisierung sind nach Emma Dexter jene Charakteristika, die eine Fotografie dem „engbegrenzten Feld des fotografischen Realismus“ zugehörig werden lässt.¹ Diese Art der Fotografie beschäftigt sich mit der Beschreibung der Wirklichkeit, ohne dramatische Geschichten zu erzählen und beim Betrachter bestimmte Reaktionen wie Mitleid bewusst erzeugen zu wollen. Jenseits dieser realistischen Tradition stehen nach Dexter all jene bildnerischen Erzeugnisse, denen eine fingierte Idealisierung innewohnt, wie zum Beispiel fotojournalistischen Bildern, die durch eine „Gefühlsstimmung vorgefärbt sind“².

Bereits bei der ersten Betrachtung der Arbeiten *Nord* (2006–2007) von Elmar Haardt und *Siedlung* (2003–2007) von Bernd Kleinheisterkamp fällt auf, dass diese von einem leidenschaftslosen Blick fern mitleidiger Emotionen oder sentimentaler Romantik geprägt sind, die sie nicht nur dadurch in die Nähe der eingangs beschriebenen realistischen Tradition rücken lassen. Beide Fotografen vermeiden innerhalb ihrer visuellen Auseinandersetzung mit dem nördlichen Stadtgebiet von Essen jegliche Art von Nostalgie. Und dies, obwohl der lokale Entstehungsort der Arbeiten zu einer nostalgischen Betrachtung einladen würde. Das Gebiet um die Zeche und Kokerei Zollverein ist ein „historisch vorbelasteter“ Ort: Einst bekannt für großflächigen Abbau von Kohle und deren Weiterverarbeitung sowie backsteinerne Zechenhäuser und Schichtarbeit unter Tage kann er sein Image als „rußgeschwärtzter Malocherbezirk“ nur schwer abschütteln, obwohl die Zeche schon lange keine Bergarbeiter mehr beschäftigt.³ In 2010 werden Essen und das Ruhrgebiet Kulturhauptstadt Europas sein, was der Zeche neben seinem Status als Welterbe eine wachsende Aufmerksamkeit beschert. Der sich seit mehreren Jahren vollziehende tiefgreifende Strukturwandel findet zunehmend Beachtung und Prominenz. Dieser Prozess der Veränderung, des vermeintlichen Wechsels eröffnet zweifelsohne ein spannendes thematisches Beobachtungsfeld, nicht zuletzt da Situationen des Umbruchs und der Visionen zugleich zwangsläufig Menschen zurücklassen, die nicht von den Erneuerungen profitieren. Auf solche Missstände könnte mittels emotional bewegender Bilder hin-

gewiesen werden. Die seriellen Arbeiten der beiden Fotografen nutzen jedoch ihr fotografisches Sujet für Fragestellungen, die über den lokalen Bezug hinausgreifen.

Elmar Haardt und Bernd Kleinheisterkamp arbeiten mit der fotografischen Beschreibung der äußeren Erscheinung der Welt, die weder nur der Illustration soziologischer Thematiken dient noch gesellschaftliche Aspekte völlig ausschließt. Sie beziehen ihren Gegenstand aus der erweiterten Auseinandersetzung mit diesen Themen. Ohne visueller Beleg oder von wissenschaftlichem Nutzen sein zu wollen, verstehen sie sich als ästhetisch formulierte Selbstäußerungen. Es heißt also, hinter die abgebildete Wirklichkeit zu blicken und Bildstrategien offen zu legen.

Die Fotografien der Arbeit *Siedlung* von Bernd Kleinheisterkamp haben ein in unzähligen Abwandlungen immer gleiches motivisches Thema: Wohnhäuser. Die Architekturen, die den Fotografen interessieren, sind scheinbar belangloslangweilige Siedlungsbauten, das heißt Wohngebäude mit einfachem Grundriss, mit einer ähnlichen Anzahl meist gleich großer Fenster und mit zum Teil nachträglich angebauten Balkonen.⁴ In größerer Anhäufung finden sich solche Bauten im Essener Norden, aber auch ebenso in vielen anderen deutschen Siedlungen der Nachkriegszeit.

Die Vielzahl der Fotografien von Häusern dieser Art fordert heraus zu einem vergleichenden Schauen, das durch die strenge Reihung und Gruppierung in Blöcken gefördert wird. Der Blick sucht entlang der Formationen nach Vergleichspunkten und gemeinsamen Merkmalen als mögliche Begründungen der Sortierungen. Bei eingehender Betrachtung lässt sich erkennen, dass zum Teil äußere Baumerkmale wie ein spitzes Giebeldach oder eine durch zahlreiche Fenster kleinteilig wirkende Fassade eine Bildgruppe bilden. Häufig ist jedoch ein ähnlicher Aufnahmewinkel ausschlaggebend für die Zusammenstellung der Blöcke. So stehen zum Beispiel Bilder nebeneinander, die in einer Großaufnahme aus kurzer Distanz aufgenommen wurden und andere, die vorrangig Häuser in Übereckperspektive zeigen. In allen Gruppen, die sich als lose und nicht zwangsläufige Zusammenstellungen verstehen, variieren Oberflächen und Farben der

could be pointed out with emotionally moving images. Both photographers' serial works use, however, their photographic subjects to raise questions which go beyond the local context.

Elmar Haardt and Bernd Kleinheisterkamp work with a photographic depiction of the outer appearances of the world which neither serve to illustrate sociological themes nor completely exclude social aspects. They draw their objects from an extended treatment of this theme. Not wishing to provide visual proof or be of scientific use, they see their work as aesthetically formulated self-expression. Thus it is necessary to look behind the reality depicted and bring image strategies to light.

The photographs of the work *Siedlung* by Bernd Kleinheisterkamp always have the same thematic motif in countless variations: apartment houses. The types of architecture which interest the photographer are seemingly uninteresting, boring housing estate buildings, that is apartment blocks of simple design, with a similar number of windows, generally of the same size, and with balconies, many installed later.⁴ There is a high concentration of such buildings in the north of Essen, but also in many other German post-war housing estates.

The number of photographs of houses of this type invites a comparative view, something encouraged by the strict rows and grouping in blocks. The gaze searches along the formation for points of comparison and common characteristics as possible justification for selection. A deeper view reveals that, in part, external construction elements, such as a pointed gabled roof, or a facade which seems detailed because of its numerous windows, unite a group of images. Often, however, a similar camera angle is the decisive factor in forming blocks. Thus, for example, there are images juxtaposed taken as close-ups from a short distance and others which mostly show apartment blocks from right angles. In all groups,

which are loose and not inevitable formations, the surface and color of the houses vary. They have in common their functional design and plain exteriors. At first glance, the housing estates seem uniform and exchangeable. Through the act of photographing, however, construction variations and special architectural features become evident.⁵

Here, the not unreasonable question arises as to whether the motivation for the images lies in establishing a typology along the lines of Bernd and Hilla Becher, with housing estates in the Ruhr Area as the object of investigation instead of industrial architecture.⁶ An examining view of the order of things is transferable, but with Kleinheisterkamp there is less emphasis on systematically capturing the world. The houses in the Essen housing estates are photographed as details and the perspective within the series changes a number of times, so that even the Bechers' principle of frontal views to capture completely an object is not applied here.⁷ Instead of a view kept as neutral as possible, hidden behind the architectural views is a carefully selected shooting situation, reflecting the photographer's subjective claims. The seemingly sober photos aim to show buildings in formal abstraction. Thus the houses are treated like objects in a studio – the focus is not primarily on the building and its function as home, but on formal appearances such as surfaces and lines and on the relation of the building a three-dimensional body to the space which surrounds it – potentially altering the manner of perceiving the object in the image.

The houses photographed, especially the renovated ones, sometimes seem like empty covers, their surface of which a three-dimensional construction made up of individual pieces. In their photographic reproduction, these real houses sometimes seem “unreal” or “false”, like photographed paper models. Smooth monotone surfaces, uniform roofs, geometrically planted yards contribute to this impression of artifice and a clinically clean atmosphere. It is not by

Häuser. Gemeinsam haben sie ihren zweckmäßigen Grundriss und ihre schlicht gehaltene Außengestaltung. Auf den ersten Blick wirken die Siedlungsbauten uniform und austauschbar. Durch den Akt des Fotografierens kommen jedoch bauliche Variationen und Besonderheiten der Architekturen zum Vorschein.⁵

Hier stellt sich nicht ohne Grund die Frage, ob die Motivation der Bilder im Erarbeiten einer Typologie in der Tradition Bernd und Hilla Bechers liegt und statt Industriearchitekturen des Ruhrgebiets dessen Siedlungsbauten als Untersuchungsgegenstand hat.⁶ Der forschende Blick auf die Ordnung der Dinge ist übertragbar, jedoch steht bei Kleinheisterkamp weniger die systematische Erfassung der Welt im Vordergrund. Die Häuser der Essener Siedlungen sind ausschnitthaft abgebildet und auch die Perspektive innerhalb der Serie wechselt mehrfach, so dass bereits das Becher'sche Prinzip der frontalen Ansicht zur vollständigen Erfassung des Objekts keine Anwendung findet.⁷ Statt einem möglichst neutral gehaltenen Blick versteckt sich hinter den Architekturansichten eine sorgfältig ausgewählte Aufnahmesituation, die dem subjektiven Anspruch des Fotografen entspricht. Die vordergründig sachlichen Aufnahmen zielen darauf ab, die Bauten in ihrer formalen Abstraktion zu zeigen. Daher werden die Häuser wie Objekte in einer Studiosituation behandelt, der Fokus ist nicht in erster Linie auf das Bauwerk und seine Funktion als Haus gelegt, sondern auf formale Erscheinungen wie Flächen und Linien und auf das Verhältnis des Gebäudes als dreidimensionaler Körper zu dem ihn umgebenden Raum. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit einer veränderten Wahrnehmungsweise des Bildobjekts.

Die fotografierten Häuser, im Besonderen die sanierten Gebäude, wirken zum Teil wie bauliche Hüllen ohne Inhalt, deren Oberflächen als Einzelteile zu dreidimensionalen Konstruktionen aufgestellt wurden. In ihrer fotografischen Reproduktion erscheinen die realen Gebäude teilweise „unwirklich“ und „unecht“, wie ein fotografiertes Papiermodell. Glatte monotone Flächen, einheitliche Dächer und akkurat angelegte Rasenflächen tragen zu diesem Eindruck der Künstlichkeit und klinisch-sauberen Atmosphäre bei. Nicht von ungefähr lassen Kleinheisterkamps Arbeiten daher an die

„Un-Orte“ von Oliver Boberg denken, der urbane Architekturen aus Pappe, Gips, Sand und anderen Materialien baut, um diese mittels der fotografischen Reproduktion als Abbilder realer Situationen erscheinen zu lassen. Bobergs Modelle sind jedoch freie Erfindungen, sie beziehen sich nicht auf konkret existierende Schauplätze, sondern entspringen unterschiedlichen Architektureindrücken, die sich innerhalb einer einzelnen Ansicht zu einem baulichen Typ wie dem eines Siedlungshauses verdichten. Boberg demonstriert mit seinen Attrappen, in welchem Ausmaß der Betrachter bereit ist, das Fiktive für das Wirkliche zu halten. Eine weitere Parallele bilden Thomas Demands Fotografien aufwendig konstruierter, meist lebensgroßer Papierbauten, deren monotone Oberflächen eine klinische Atmosphäre evozieren. Das fotografische Verfahren als „Realitätsmaschine“ verhilft den Modellen zu ihrer illusionistischen Wirkung, die die genannten Künstler auf diesem Wege als „Stolperfalle“ für den Wirklichkeitsglauben an die Fotografie entlarven.⁸ Während Boberg die Täuschung des Betrachters und Demand die Erzeugung einer künstlichen Atmosphäre geradezu perfektionieren, bleibt es bei Kleinheisterkamps Arbeiten lediglich bei einem ersten, oberflächlichen Eindruck fiktiver Wirklichkeit. Der unwirkliche Schein lässt sich nicht in allen Aufnahmen aufrechterhalten und wird gebrochen, indem Spuren des Menschen in seinen Fotografien Eingang finden. Der Mensch ist stets präsent, wenn auch indirekt: Als Erbauer, Nutzer und Gestalter der Bauten hat er sich in diesen eingeschrieben.⁹ Bildmittelpunkt ist jene Architektur, die sich der Mensch als Heim geschaffen hat, also zur Erfüllung eines primären menschlichen Bedürfnisses. Indem Kleinheisterkamp den modellähnlichen Charakter dieser existenziell bedeutsamen Architektur mit Hilfe des fotografischen Bildes herausarbeitet, macht er auch eine Aussage zur Situation menschlichen Wohnens.

Unspektakuläre Häuserarchitektur ist ebenfalls Thema der bekannten *Häuser*-Serie von Thomas Ruff aus den späten 1980er Jahren, an die Kleinheisterkamps Arbeit unvermeidlich erinnert. Ruff geht es im Gegensatz zu seinen Lehrern Bernd und Hilla Becher nicht um die typologische Erfassung eines Baustils, sondern um die Beschreibung von dessen Oberflächen. Die Betonung der Fassade stellt hier die Frage nach den Bewohnern und deren Wohnsituation

chance that Kleinheisterkamp's works recall the "Un-Orte" by Oliver Boberg, who built urban architecture out of cardboard, plaster, sand and other materials and uses photographic reproduction to make them appear as depictions of real situations. Boberg's models are, however, pure invention and have no relation to real, existing sites, arising instead from diverse impressions of architecture which congeal into a type of construction, such as an apartment block, within an individual shot. With his models, Boberg demonstrates the extent to which viewers are prepared to take the fictive for reality. A further parallel is provided by Thomas Demand's photographs of carefully made, mostly life sized paper constructions, the monotone surfaces of which evoke a clinical atmosphere. The photographic process as "reality machine" aids the effect of the model's illusion, which, in doing so, the photographer reveals as a "stumbling block" for a belief in photographic truthfulness.⁸ While Boberg has almost perfected deceiving the viewer and Demand producing artificial atmospheres, in Kleinheisterkamp's work the impression of fictive reality is only fleeting, superficial. An unreal appearance cannot be maintained in all the shots and is broken when traces of humans find their way into the shots. Humans are always present, even if indirectly: as builder, user and designer of buildings he has left his mark in them.⁹ The focus of the image is the architecture that man has created as home, that is to fulfill his primary human needs. In that Kleinheisterkamp brings out the model-like character of this existentially significant architecture with the aid of photographic images, he also is making a statement of the situation of human habitation.

Unspectacular residential architecture is also the theme of the well-known series *Häuser* by Thomas Ruff from the late 1980's, which Kleinheisterkamp's work forcibly recalls. Unlike his teachers Bernd and Hilla Becher, Ruff was not interested in creating typological record of a construction style, but in a description of its surfaces. His emphasis on facades

pushes the question of the residents and their situations into the background.¹⁰ Kleinheisterkamp also isolates the views of houses through a selection of the cut and perspective, but Thomas Ruff's idea of images of surfaces is negated, as apart from the abstract perception of the architecture, the rendition of spatial experience is not completely masked in Kleinheisterkamp's work. Furthermore, conditions at the shooting site vary and are consciously part of the composition. Instead of eternally grey skies, a play of sunlight, snow on the roofs and leaves on the tree give witness to the change of seasons, which makes the site recognizable as a real living space. Aspects of time and its passage find their way into the image in other ways as well. Buildings with old and weathered walls stand next to renovated houses with their brightly painted walls, creating a dialogue in their juxtaposition. Modernization of the facades distorts, on the one hand, the original architectural conception – extensions and extra layers of insulation change their outer forms – but on the other it is the new which first makes the old visible. While the original construction embodied a sort of minimal standard for workers, the rebuilding aims at improving living standards. That these improvements sometimes tend towards the absurd also depends on the manner of their photographic reproduction. In his approaching these apartment blocks, Kleinheisterkamp also takes a step back to show aspects of the calculated organization of human dwelling through an abstraction of the buildings. Through his reductionist view, the newly painted walls, modest in planning, suddenly become shrill, over-colored. The carefully designed sidewalks and driveways reveal themselves as obligatory routes, contributing to an unnatural impression with their exact stereotyping. Thus the photographs report on human living conditions without following conventional or classical documentary intentions.

Bernd Kleinheisterkamp studied under Jörg Sasse, who belongs to the generation of the Düsseldorf

in den Hintergrund.¹⁰ Auch Kleinheisterkamp isoliert die Hausansichten durch die Wahl des Ausschnitts und der Perspektive, doch die Idee des Flächenbilds eines Thomas Ruff wird negiert, denn neben der abstrakten Wahrnehmung der Architektur ist die Übersetzung der räumlichen Erfahrung bei Kleinheisterkamp nicht völlig ausgeblendet. Zudem variieren die Bedingungen der Aufnahmesituation und sind bewusster Teil der Bildkomposition. Statt einem zeitlosen, immer grauen Himmel zeugen Sonnenlichtspiele, der Schnee auf den Dächern sowie das Laub der Bäume vom Wechsel der Jahreszeiten, die den Ort als einen realen Lebensraum erkennbar werden lassen. Auch an anderer Stelle finden Aspekte der Zeit beziehungsweise der Zeitspanne Eingang in das fotografische Bild. Gebäude mit alten und verwitterten Häuserwänden stehen neben sanierten, mit hellem Anstrich aufgefrischten Häusern und treten durch ihre Gegenüberstellung im Bild in einen Dialog. Die Modernisierung der Hausfassaden verzerrt dabei zum einen ihre ursprüngliche architektonische Konzeption – so verändern Anbauten und zusätzliche Dämmstoffschichten die äußere Form der Häuser –, zum anderen macht das Neue das Alte erst ersichtlicher. Während die erste Realisierung eine Art Mindeststandard für Arbeitnehmer verkörpert, wird mit den Umbaumaßnahmen eine Verschönerung der Wohnsituation angestrebt. Dass diese Verschönerungen teils ins Absurde driften, hängt auch mit der Art und Weise ihrer fotografischen Reproduktion zusammen. Kleinheisterkamp geht innerhalb seiner Annäherung an die Siedlungsbauten zugleich einen Schritt zurück, um Aspekte der kalkulierten Organisation menschlichen Wohnens mittels der Abstrahierung der Gebäude erkennbar werden zu lassen. Durch seinen auf Reduktion angelegten Blick bekommt der dezent gedachte, neue Wandanstrich plötzlich etwas Schrilles, gar übertrieben Bunter. Die sorgfältig angelegten Wege und Einfahrten entpuppen sich als vorgeschriebene Laufrouen, die mit ihrer exakten Vermaßung zum unnatürlichen Eindruck beitragen. Auf diese Weise berichten die Fotografien von menschlichen Lebensräumen, ohne konventionelle oder klassische dokumentarische Absichten zu verfolgen.

Bernd Kleinheisterkamp hat sein Studium bei Jörg Sasse absolviert, der zur Generation der Düsseldorfer Becher-Schule

zählt. Die Hinterfragung der heutigen Bedeutung und Definition von Dokumentar fotografie im Wissen um den Konstruktionscharakter von Wirklichkeit innerhalb des fotografischen Bildes war wichtiger Schwerpunkt von Sasses Lehre an der Universität Duisburg-Essen. In seiner Abschlussarbeit *Neue Länder* von 2007 hat sich Kleinheisterkamp ebenfalls mit architektonischen Situationen auseinandergesetzt. Die über 100 entstandenen Fotografien der Arbeit zeigen in klaren, dichten Kompositionen städtischen Raum in Brandenburg, Thüringen und Sachsen. Auch hier steht das Verhältnis der baulichen Oberflächen und deren Wechselwirkung sowie Wertigkeit im Mittelpunkt. Die gewählte Struktur der groß angelegten Serie ist wiederholtes Merkmal seiner Arbeiten. Als inneres Prinzip des fotografischen Mediums ist die Serie hier allerdings nicht als eine Folge aufeinander bezogener Einzelbilder, die eine zeitliche Entwicklung oder Narration beinhalten, zu verstehen. Statt einer linearen Erzählstruktur werden ähnliche und sich wiederholende Motive präsentiert, die das simultane Sehen fördern.¹⁴ Bernd Kleinheisterkamp arbeitet an der Schilderung einer fast unerträglichen Normalität, die ihren Fokus auf die Erfassung des abstrakten Charakters einer gegenständlich wahrgenommenen Lebenswelt legt und auf diesem Umweg Fragen nach der Organisation alltäglicher Erscheinungen aufwirft.

In den Fotografien der Serie *Nord* von Elmar Haardt spielt der Mensch und dessen unmittelbares persönliches Umfeld eine zentrale Rolle. Seine Porträts entstanden hauptsächlich in den Privaträumen der Protagonisten und werden begleitet von vereinzelt Außenaufnahmen. Über ein Jahr lang hat der Fotograf den Kontakt zu verschiedenen Bewohnern in den Essener Stadtteilen Katernberg und Stoppenberg gesucht und langsam aufgebaut, um schließlich Zugang in die Wohnungen der Menschen zu finden und sie auf ihrem Sofa, in ihrer Küche oder ihrem Schlafzimmer zu fotografieren. Haardt ist in ein Stoppenberger Hochhausviertel gezogen und hat dort in direkter Nachbarschaft zu den porträtierten Personen gelebt.

Entstanden ist eine Serie, die die Bewohner unterschiedlichen Alters in ruhiger Haltung und meist mit direktem Blick in die Kamera zeigt. Die Personen sind ausnahmslos ganzfigurig abgebildet. Die sichtbare Umgebung ist geprägt von privaten

Becher school. Questioning the current meaning and definition of documentary photography in understanding the constructed character of reality within a photographic image was an important focus of Sasse's teaching at the University of Duisburg-Essen. In his degree project *Neue Länder* in 2007, Kleinheisterkamp also dealt with architectural situations. In clear, dense compositions, the more than 100 photographs of the project show urban areas in Brandenburg, Thüringen and Saxony. Here, too, the focus is on the building surfaces and their relation and valency. Selecting an extensive series as structure is a recurring trait of his work. As an inner principle of the photographic medium, the series is here, however, not to be understood as a row of related individual images that contain a temporal development or narration. Instead of a linear narrative structure, similar, repetitive motifs are presented which demand simultaneous vision.¹⁴ Bernd Kleinheisterkamp works on describing an almost unbearable normality, focusing on capturing the abstract nature of an objectively perceived world and in this roundabout way raises question about the organization of daily phenomena.

In the photographs of the series *Nord* by Elmar Haardt, people and their direct, personal surroundings play a central role. His portraits were mostly made in the private rooms of the protagonists and are accompanied by a few exterior shots. For more than a year, the photographer sought out and built up contact with various residents of the Essen districts of Katernberg and Stoppenberg in order to gain access to their homes and to photograph them on their sofas, in their kitchens or in their bedrooms. Haardt moved to a Stoppenberg apartment block neighborhood and lived there as close neighbor of the people he photographed.

The result is a series which shows the residents of various ages in a relaxed pose and generally looking directly into the camera. The people are, without

exception, portrayed full-figured. The visible surroundings are full of private objects and pieces of furniture, providing a view of the people's living conditions. Elmar Haardt leaves it up to the protagonists to position themselves. The only thing he sets out is the framework within which the people can move. With their clear composition, the portraits appear balanced; the people portrayed are generally placed in the middle of the image, not cut by the edge of the picture. They are sometimes taken from slightly above, but mostly directly at eye level with the photographer. This leaves the portrayed space in that they are not "forced" into the image. Noticeable is the moment of calm in which they are captured. The people seem to pose as calmly and as relaxed as possible, although while some let their arms hang down tranquilly, with others a hand tightened to a fist or a cramped foot can be seen. The appearance of a harmonious situation deceives and is broken by especially the little details. On the one hand there is a lot of room and space, and on the other it is just this space around people which seems to beset, to overwhelm them. This space is their home, but within it they seem lost, an impression magnified by their pose. The young mother Jana sits alone on her new couch, the only decoration on the ochre dotted wallpaper is a picture of a romantic mountain landscape. Her stance alternates between appearing out of place on an uninviting couch and being one with her surroundings – strangely her ringed socks go with the stripes of the carpet. This alternation between presence and insecurity of the people is an important characteristic of the entire photographic series. Haardt exploits the spatial situation to locate the portraits on the one hand, and on the other he thus characterizes the ambivalence of the people's existence in their own private sphere. The surrounding space is thus, together with the human protagonist, an element central to the portrait. The people had done their own furnishing: sometimes crochets or cat photos hang on the wall, but more often landscapes or still lifes of flowers

Gegenständen und Möbelstücken, welche Einblick in die Lebenswelt der Menschen geben. Elmar Haardt überlässt es den Personen, sich zu positionieren. Was er ihnen vorgibt, ist lediglich der Rahmen, in dem sie sich bewegen. Die Porträts wirken durch ihre klare Komposition ausgewogen, die Dargestellten sind meist mittig ins Bild gesetzt ohne vom Bildrand beschnitten zu werden. Sie wurden zum Teil in leichter Aufsicht, doch vorwiegend auf gleicher Augenhöhe mit dem Fotografen aufgenommen. Dieser lässt den Porträtierten Raum, in dem er sie nicht ins Bild „zwängt“. Auffallend ist der Moment des Stillstands, in dem sie verharren. Die Menschen scheinen sich möglichst ruhig und still vor der Kamera zu verhalten, doch während manche die Arme entspannt am Körper hängen lassen, ist bei anderen eine zur Faust geballte Hand oder ein verkrampter Fuß zu erkennen. Der Schein der harmonischen Situation trügt und bricht gerade in kleinen Details auf. Auf der einen Seite ist viel Platz und Freiraum, auf der anderen Seite ist es gerade dieser die Personen umgebende Raum, der sie auch zu bedrängen und einzunehmen scheint. Dieser Raum ist ihr Zuhause, doch in ihm wirken die Menschen auf eine Art verloren, was durch ihre eingenommene Pose verstärkt wird. Die junge Mutter Jana sitzt alleine auf ihrer neuen Sofagarnitur, einziger Wandschmuck auf der ockergetupften Tapete ist ein Bild mit einer romantischen Gebirgslandschaft. Ihre Haltung schwankt zwischen verlorener Deplatzierung auf dem ausladenden Möbelstück und Einswerden mit der Umgebung – auf skurrile Weise verbinden sich ihre geringelten Socken mit den Streifen des Teppichs. Dieses Changieren zwischen Präsenz und Unsicherheit der Person ist wichtiges Merkmal der gesamten fotografischen Serie. Haardt nutzt die räumliche Situation einerseits zur Verortung der Porträts, andererseits charakterisiert er damit die Ambivalenz des Daseins im eigenen privaten Lebensumfeld. Der umgebende Raum wird somit neben der menschlichen Hauptfigur wichtiges Element des Porträts. Die Menschen haben sich eingerichtet: mal hängen Häkelbilder und Katzenfotos an den Wänden, oftmals sind es aber Landschaftsbilder oder Blumenstillleben, die neben dem Stil der Möbel die private Lebenswelt des Einzelnen ausmachen. Ohne wertenden Blick beschreibt der Fotograf die aufgeräumte und sorgfältig gestaltete Wohnatmosphäre, die eine beunruhigende Spannung zwischen Person und Interieur

erzeugt. Zum einen sind die fotografierten Zimmer vom Menschen individuell eingerichteter Lebensraum, zum anderen ist ihr Interieur nur wenig identitätsstiftend.

Haardt ist als Bildproduzent und menschliches Gegenüber der Personen zwangsläufig im Bild anwesend, direkte Verweise wie eine Kaffeetasse ohne Besitzer, die zweifelsohne ihm gehört haben wird, bilden jedoch die Ausnahme. Er beobachtet die ihm fremde Situation aus einer gewissen Distanz, um seinem Anspruch einer sentimentalitätsfernen Darstellung nachzukommen. Die Aufnahmen der Personen sind keine Schnappschüsse aus einer Gesprächssituation heraus.¹² Haardt zeigt den Menschen in seiner alltäglichen Umgebung, doch zugleich löst er ihn aus dieser heraus, da er die Person nicht in einer aktiven Alltagshandlung aufnimmt.¹³ Der Ausdruck auf den Gesichtern der Fotografierten ist schwer zu fassen, sie begegnen dem Fotografen eher mit Teilnahmslosigkeit als mit einem gesprächsbereiten Blick. Innerhalb eines Porträts verbindet die besondere Situation der Aufnahme die „Pole“ Fotograf und Modell¹⁴, doch der Blick als wichtiges Element der Kommunikation läuft hier ins Leere. Das Verhältnis zwischen beiden bleibt letztendlich unbestimmt. Die Art und Weise der Aufnahmen betont die Position des Fotografen als einen Außenstehenden, der in die Privatsphäre der Menschen auch gar nicht weiter vordringen will. Nicht die konkreten Schicksale stehen im Vordergrund, sondern deren Überführung in eine allgemeingültige Ebene. Haardt sucht den Moment, in dem sich der Porträtierte als sich selbst vor der Kamera zu arrangieren versucht. Sich der Aufnahmesituation durchaus bewusst, nutzen die Porträtierten die Möglichkeit der Selbstdarstellung eher schüchtern-verhalten. Die Fotografien geben wenig vom einzelnen Charakter der Personen preis. Der Moment des Verharrens verschließt sich der Deutung ihres emotionalen Zustands. Im Zusammenspiel von Bildhintergrund und Positionierung der Figuren finden jedoch gerade in diesem Moment des Stillstands Fragilität und Verletzbarkeit des Menschen ihren Ausdruck.

Durch die Betonung der Zerbrechlichkeit von Posen und Gesten stellt sich diese Arbeit konträr zur Idee gesellschaftlicher Prototypen eines August Sanders, dessen monumentales Porträtwerk eine feste Größe im Rahmen fotografischer

which, together with the furniture style, define their private sphere. Without judgment, the photographer describes the tidied up and carefully decorated residential atmosphere, which creates an uncomfortable tension between the person and the interior. On the one hand, the photographs of people's rooms are individually designed living spaces, and on the other the interiors provide little in the way of individual identity.

As the producer of the image and human interlocutor, Haardt is inevitably present in the image; direct indications such as a coffee cup that was doubtless his are exceptions, however. He observes situations, foreign to him, from a certain distance, to achieve his claim to an unsentimental representation. His portraits are not snapshots taken during a chat.¹² Haardt shows his subjects in their everyday surroundings, but at the same time he extracts them from those surroundings in not photographing them in their everyday activities.¹³ Their facial expressions are difficult to read; they meet the photographer more with indifference than with a willingness to converse. Within a portrait, the specific situation of the shot binds the “poles” of photographer and model¹⁴, but their gaze, as the most important element of communication, looks into empty space. The relation between the two remains undefined in the end. The manner of the shot emphasizes the photographer's position as outsider who does not wish to intrude any further into people's private sphere. It is not the concrete fate which stands in the foreground but rather its transposition onto a level of general validity. Haardt searches out the moment in which the portrayed tries to arrange himself as himself before the camera. Well aware of being photographed, the portrayed's use of the chance to present themselves is rather shy and reserved. Little is revealed in the photographs of their individual natures. The moment of pause excludes an interpretation of their emotional state. In an interaction between the image's background and the positioning

of the figure, however, it is exactly in this moment of calm that the subjects' fragility and vulnerability finds its expression.

In emphasizing the fragility of poses and gestures, this work places itself in opposition to the idea of social prototypes of an August Sander, whose monumental portrait work is a fixed star in the area of photographic exploration of human existence. Nevertheless, Haardt's work is in the tradition of socially oriented human depiction. Into his portraits flow unavoidably more or less conscious systems of signs such as clothing, stance or mimic; nonetheless in the foreground is the uniqueness of individually photographed people in a social framework. With their claim to making visible human portraits' fluctuation between vulnerability and self-confidence, Haardt's photography approaches that of the Dutch photographer Rineke Dijkstra in content. Her famous portraits of youth at the beach evoke an impression of calm, stability and harmony, while at the same time their simplicity raises powerful tension. Dijkstra's photographic interest focuses above all on young people still in that period of finding themselves, who have not yet acquired a mask that they can put on.¹⁵ Unlike Haardt, she places her models against neutral backgrounds, leading to a concentration on the person portrayed. In a timeless formal language, her photographs are able to capture the artificial moment in which a pose begins to form. Haardt's focus is also directed at capturing this moment which lets the images of people "change between naturalness and artificiality"¹⁶ and thus placing it beyond pure documentation.

Elmar Haardt photographs people in the moments of their existence, provoking questions about the nature of existential conditions. Together with exterior shots as well as empty bedrooms and living rooms, a view develops which describes people as individuals that, in the final analysis, are all alone in their confrontation with the outer world.

Erforschung menschlicher Existenz darstellt. Nichtsdestotrotz stehen Haardts Arbeiten in der Tradition einer gesellschaftlich orientierten Menschendarstellung. In seinen Porträts fließen unvermeidlich mehr oder weniger bewusste Zeichensysteme wie Kleidung, Haltung und Mimik mit ein, dennoch steht im Vordergrund die Einmaligkeit des individuell aufgenommenen Menschen im sozialen Gefüge. Mit dem Anspruch des Sichtbarmachens der Ambivalenz des menschlichen Porträts zwischen Verletzlichkeit und Selbstsicherheit steht Haardts Fotografie inhaltlich dem Werk der Niederländerin Rineke Dijkstra nahe. Deren berühmte Porträts von Jugendlichen am Strand evozieren den Eindruck von Ruhe, Gleichgewicht und Harmonie, zugleich erzeugt ihre Einfachheit eine intensive Spannung. Dijkstras fotografisches Interesse fokussiert vor allem junge Menschen, die innerhalb ihrer Phase der Persönlichkeitsfindung noch keine eingeübte Maske haben, die sie aufsetzen können.¹⁵ Sie positioniert ihre Modelle im Gegensatz zu Haardt vor neutralen Bildhintergründen, was eine Konzentration auf die porträtierte Person zu Folge hat. In einer zeitlosen Formensprache vermögen ihre Aufnahmen jenen artifiziellen Moment festzuhalten, in dem sich eine Pose zu bilden beginnt. Auch Haardts Fokus ist auf das Erfassen dieses Moments gerichtet, der die Menschenbilder „zwischen Natürlichkeit und Künstlichkeit changieren“¹⁶ lässt und sie auf diese Weise der reinen Dokumentation enthebt.

Elmar Haardt fotografiert die Menschen in den Momenten ihres Daseins, die Fragen nach der Beschaffenheit existenzieller Bedingungen provozieren. Zusammen mit Ansichten der Außenumgebung sowie leerer Schlaf- und Wohnzimmer formuliert sich ein Blick, welcher den Menschen als ein Individuum beschreibt, das letztendlich allein mit sich selbst der äußeren Lebenswelt ausgesetzt ist.

Die Ausstellung ANGESICHTS DER LAGE vereint zwei junge fotografische Positionen, die sich mittels unterschiedlicher bildnerischer Strategien mit ihrem fotografischen Gegenstand, dem Gebiet um die Zeche Zollverein in Essen, auseinandersetzen. Beide Fotografen nutzen die Formensprache des Dokumentarischen im Rahmen einer realistischen Tradition zur Formulierung einer persönlichen Sichtweise,

die nicht wie die klassische Form der Dokumentarfotografie die „fotografische Verdoppelung des Motivs“ zum Ziel hat.¹⁷ Mithilfe kompositorischer Gestaltungselemente wie dem Prinzip der Serie oder dem Ausschluss auffälliger dramatischer Erzählmomente und dem Wahren von Distanz bei gleichzeitiger Nähe werden konzeptuelle Intentionen verstärkt und der Betrachter zum „Sehen“ animiert – einem intensivem Sehen, das zur veränderten Wahrnehmung der realen „Lage“ hinter der gestalteten Oberfläche der Fotografie führt.

Ulrike Westphal

The exhibition IN VIEW OF THE SITUATION unites two recent photographic positions which deal with their photographic object, the area around the Zollverein colliery in Essen, using different pictorial strategies. Both photographers use the formal language of documentary work in the framework of a tradition of realism to formulate a personal view, which does not, as in the classical form of documentary photography, have as its aim the “photographic doubling of the motif”¹⁷. Using compositional formal elements such as the principle of series or the exclusion of noticeably dramatic narrative moments and in preserving a distance while simultaneously approaching their subject, conceptual intentions are strengthened and the viewer pushed to “see” – an intensive vision which leads to an altered perception of the real “situation” behind the surfaces created in the photograph.

Ulrike Westphal

- 1 Vgl. Emma Dexter, „Die Fotografie an sich“, in: *Cruel and Tender. Zärtlich und grausam – Fotografie und das Wirkliche*, Köln 2003, S. 15.
- 2 Ebd.
- 3 Das Bild des Ruhrgebiets als eine triste Industrielandschaft mit Fabrikschlotten und Fördertürmen am urbanen Horizont prägte bereits Albert Renger-Patzsch (1897–1966) in den späten 1920er Jahren, der als Pionier der Neuen Sachlichkeit die bis dahin reizlos und als bildunwürdig empfundenen Seiten des Ruhrgebiets für eine ästhetische Bildgestaltung nutzte. Vgl. Thomas Janzen, *Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Ostfildern 1996.
- 4 Heute als historisch wie städtebaulich wertvoll und sehenswert anerkannt sind vor allem die frühen Zechensiedlungen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit ihren typischen Backsteinhäusern in strengen Reihen. Die von Kleinheisterkamp fotografierten Werksiedlungen wurden nach dem Zweiten Weltkrieg gebaut und erscheinen in ihrer schlichten Bauweise unauffällig und „[...] so nahe an unserer Zeit, dass wir darin (noch) nichts Interessantes entdecken.“ Vgl. die „Daten und Fakten“ zum Ruhrgebiet unter www.route-industriekultur.de (13.12.2007).
- 5 „Es ist ein Nebeneffekt künstlerischer Architekturfotografie, dass sie unseren Blick auf die gewohnte, nur selektiv wahrgenommene und genutzte architektonische Umgebung schärft.“ Andreas Schalhorn, „Architektur im Bild der Fotografie“, in: *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, Karlsruhe 2002, S. 14.
- 6 Die seit den späten 1960er Jahren entstandenen Aufnahmen Bernd und Hilla

- 1 See Emma Dexter, “Die Fotografie an sich”, in: *Cruel and Tender. Zärtlich und grausam – Fotografie und das Wirkliche*, Cologne 2003, p. 15.
- 2 Ibid.
- 3 The image of the Ruhr Area as a dreary industrial landscape with factory smokestacks and winding towers on the urban horizons had been defined as early as Albert Renger-Patzsch (1897–1966) who, in the late 1920’s, as a pioneer of New Sobriety, used that aspect of the Ruhr Area up to that time had been seen as the uninteresting and not worthy of portrayal for aesthetic imagery. See Thomas Janzen, *Zwischen der Stadt. Photographien des Ruhrgebiets von Albert Renger-Patzsch*, Ostfildern 1996.
- 4 Recognized as valuable and worth seeing for historical and urban planning reasons today are above all the early miners’ housing estates from the second half of the 19th century with their typical brick houses in strict rows. The works’ estates photographed by Kleinheisterkamp were built after the second world war and, with their simple design, seem unnoticeable and “[...] so close to our time that we cannot (yet) discover anything of interest in them.” See the “Daten und Fakten” on the Ruhr Area at www.route-industriekultur.de (13/12/2007).

- 5 “It is a side-effect of artistic architectural photography that it sharpens our view for habitual, only partially perceived and used architectural surroundings.” Andreas Schalhorn, “Architektur im Bild der Fotografie”, in: *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, Karlsruhe 2002, p. 14.
- 6 The photographs of Bernd and Hilla Becher of slowly disappearing industrial architecture, which they have been making since the late 1960’s, were always taken under the same technical and aesthetic conditions in view of a typological comparison and form a visual encyclopedia of heavy industry in Europe and the USA.
- 7 Kleinheisterkamp photographed from a height of about 1.80 meters (the height of his eyes), thus avoiding an unnatural view arising from angling too strongly downward or upward. The angle used is a “human” rather than a “godly” one as it corresponds to the natural perception of someone standing in front of an object.
- 8 See Ulrike Westphal, *Imitation of Life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand*, Master’s Thesis 2005, published at www.vdg-weimar.de.
- 9 See Schalhorn, p. 9.
- 10 See Matthias Winzen, “Glaubwürdige Erfindung von Realität”, in: *Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute*, Cologne, p. 132 and p. 136. Winzen states that through Ruff’s concentration on a factual reproduction of the surfaces, any anecdotal tendency or “associative digressions” such as the idea “look at how some people have to live!” are suppressed.
- 11 See Ulrike Gehring, “Das Prinzip der Serie in der zeitgenössischen Architekturfotografie”, in: *In Szene gesetzt. ibid*, p. 41ff.
- 12 Which is not to suggest that the photographer did not converse with his subjects. Some meetings included long conversations and were repeated, with other protagonists there was only a short meeting for the shooting.
- 13 In this, Haardt’s photographs are radically different from those of the Ruhr Area photographs of Karl Heinz Hargesheimer, known as Chargesheimer (1924–1972). In his book published in 1958 entitled *Im Ruhrgebiet*, he showed the people involved in their daily activities. The photographic aim here is to be as direct and as close as possible.
- 14 See Florian Ebner, “Bühne, Bildschirm, Behälter” in: *Ein Bilderbuch. Die fotografische Sammlung im Museum Folkwang*, Göttingen 2003, p. 52.
- 15 Elmar Haardt has also dealt with the special situation of those growing up, who find themselves in a frontier zone – no longer children, but not yet grown ups. His degree project *Oderland* (2006) at the Berlin School Fotografie am Schiffbauerdamm was made in the Märkisch-Oderland region close to the Polish border, where he accompanied a number of youth of a longer period of time, portraying them in their own environment.
- 16 See Thomas Weski, “Das dokumentarische Moment”, in: *click doubleclick*, Munich 2006, p. 36.
- 17 Ibid.
- Bechers von allmählich verschwindenden Industriearchitekturen wurden im Hinblick auf typologische Vergleichbarkeit stets unter gleichen technischen und ästhetischen Bedingungen aufgenommen und bilden eine visuelle Enzyklopädie der Schwerindustrie in Europa und den USA.
- 7 Kleinheisterkamp fotografiert aus einer Höhe von ca. 1,80 m (seiner eigenen Augenhöhe) und vermeidet so eine unnatürliche Ansicht, die durch starke Auf- oder Untersicht hervorgerufen wird. Der eingesetzte Blickwinkel stellt somit einen „menschlichen“ statt einem „göttlichen“ von oben dar, denn er entspricht der natürlichen Wahrnehmungsweise eines Menschen, der vor dem Objekt steht.
- 8 Vgl. Ulrike Westphal, *Imitation of Life? Das Prinzip des Modells in den Fotografien von Thomas Demand*, Magisterarbeit 2005, veröffentlicht unter www.vdg-weimar.de.
- 9 Vgl. Schalhorn, S. 9.
- 10 Vgl. Matthias Winzen, „Glaubwürdige Erfindung von Realität“, in: *Thomas Ruff. Fotografien 1979 – heute*, Köln 2001, S. 132 und S. 136. Winzen stellt fest, dass durch Ruffs Konzentration auf die sachliche Wiedergabe der Oberflächen jede anekdotische Tendenz oder „assoziatives Abschweifen“ wie der Gedanke „Seht einmal, wie manche Menschen leben müssen!“ unterdrückt wird.
- 11 Vgl. Ulrike Gehring, „Das Prinzip der Serie in der zeitgenössischen Architekturfotografie“, in: *In Szene gesetzt. Architektur in der Fotografie der Gegenwart*, Karlsruhe 2002, S. 41ff.
- 12 Das bedeutet nicht, dass der Fotograf keine Gespräche mit den Personen geführt hat. Manche Begegnungen waren von längeren Unterhaltungen begleitet und wurden wiederholt, mit anderen Protagonisten fand nur ein kurzes Treffen für die Aufnahme statt.
- 13 Hierdurch unterscheiden sich Haardts Fotografien rigoros von den Ruhrgebietsbildern Karl Heinz Hargesheimers, genannt Chargesheimer (1924–1972). Dieser zeigt in seinem 1958 veröffentlichten Buch *Im Ruhrgebiet* die Menschen eingebunden in ihren Alltagshandlungen. Fotografisches Ziel ist hier der Eindruck einer möglichst großen Unmittelbarkeit und Nähe.
- 14 Vgl. Florian Ebner, „Bühne, Bildschirm, Behälter“, in: *Ein Bilderbuch. Die fotografische Sammlung im Museum Folkwang*, Göttingen 2003, S. 52.
- 15 Auch Elmar Haardt hat sich fotografisch mit der besonderen Situation Heranwachsender beschäftigt, die sich in einer Zone der Grenzüberschreitung befinden – nicht mehr Kind, aber auch noch nicht erwachsen. Sein Abschlussprojekt *Oderland* (2006) an der Berliner Schule Fotografie am Schiffbauerdamm realisierte er in der Region Märkisch-Oderland nahe der polnischen Grenze, wo er mehrere Jugendliche über einen längeren Zeitraum begleitete und sie in ihrem eigenen Lebensumfeld porträtierte.
- 16 Vgl. Thomas Weski, „Das dokumentarische Moment“, in: *click doubleclick*, München 2006, S. 36.
- 17 Ebd.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung /
This book is published on the occasion of the exhibition

ANGESICHTS DER LAGE – Fotografien von Elmar
Haardt und Bernd Kleinheisterkamp, 29.02. – 24.04.2008
/ IN VIEW OF THE SITUATION – Photographs by
Elmar Haardt and Bernd Kleinheisterkamp, February
29th to April 24th, 2008



Welterbe Zollverein, Schacht XII, Halle 2,
Gelsenkirchener Straße 181, D-45309 Essen
www.zollverein.de

Eine Ausstellung der Stiftung Zollverein,
kuratiert von Ulrike Westphal / An exhibition
of Stiftung Zollverein, curated by Ulrike Westphal

Herausgeber / Publisher
Stiftung Zollverein, Essen

Konzeption und Redaktion / Concept and editing
Ulrike Westphal, Berlin

Übersetzung / Translation
David Higgins, Paris

Verlagslektorat / Publisher's proofreading
Petra Joswig

Gestaltung / Design
Kehrer Design Heidelberg (Katharina Stumpf)

Herstellung / Production
Kehrer Design Heidelberg

© der abgebildeten Werke bei den Fotografen /
All photographs © by the artists
© der Texte bei den Autoren / All texts © by the authors
© 2007 Stiftung Zollverein, Essen
und / and Kehrer Verlag Heidelberg

Die Künstler danken / The artists wish to thank
Ute Durchholz, Ute Eskildsen, Annette Giesen, Dietrich
Goldmann, Olaf Heitkämper, Stephan Henkel, Kristian
Jarmuschek, Jan Kleinheisterkamp, Christiane Kuhlmann,
Hans Martz, Jolanta Nölle, Ulrich Pohlmann, Privat-
brauerei Jacob Stauder, Dieter Remy, Stefan Roskosch,
Klaus Ruschkowski, Bernward Schilke, Antje Schmitz,
Heidi Welski, Hendrik von Boxberg, Ulrike Westphal
sowie allen Porträtierten und den Aufbauhelfern der Aus-
stellung / as well as all persons portrayed and those who
helped building up the exhibition

Besonderer Dank für die finanzielle Unterstützung an /
Special thanks for financial support to



Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication
in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed
bibliographic data are available in the Internet
at <http://dnb.d-nb.de>.



ISBN 978-3-939583-91-2
Kehrer Verlag Heidelberg
www.kehrerverlag.com