

MEISTERSCHÜLER_INNEN
HBK BRAUNSCHWEIG

25.09. – 18.10.2020

Kunstverein
Braunschweig



Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
kunstvereinbraunschweig.de

Di – So Do
11 – 17 Uhr 11 – 20 Uhr

REBEKKA BEISCHALL

THOMAS DEPNER

JAKOB GARDEMANN

MAËVA GRAPAIN

BHIMA GRIEM

CHRISTIAN HOLL

MEYRICK KAMINSKI

GREGOR KIESERITZKY

HAE KIM

SOPHIA LÖKENHOFF

ALEXANDER MICK

JOHANNES MOELLER

JAN NEUKIRCHEN

IVANA ROHR

SASKIA SIEBE

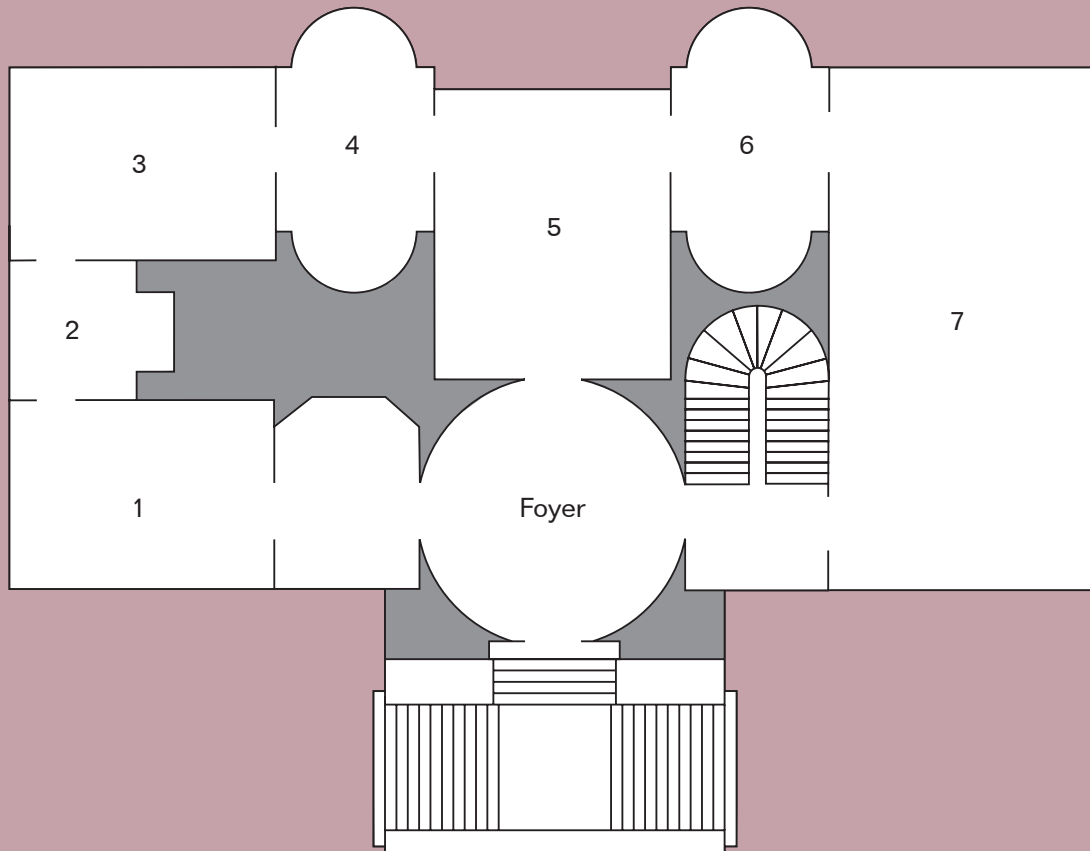
JEAN SIKIARIDIS

TSCHOE ONE

UĞUR ULUSOY

VILLA
Erdgeschoss / Ground floor

Garten /
Garden



Hof /
Courtyard

Hof / Courtyard
JEAN SIKIARIDIS

Garten / Garden
BHIMA GRIEM

Foyer
TSCHOE ONE

1
REBEKKA BEISCHALL

2
HAE KIM

3
SASKIA SIEBE

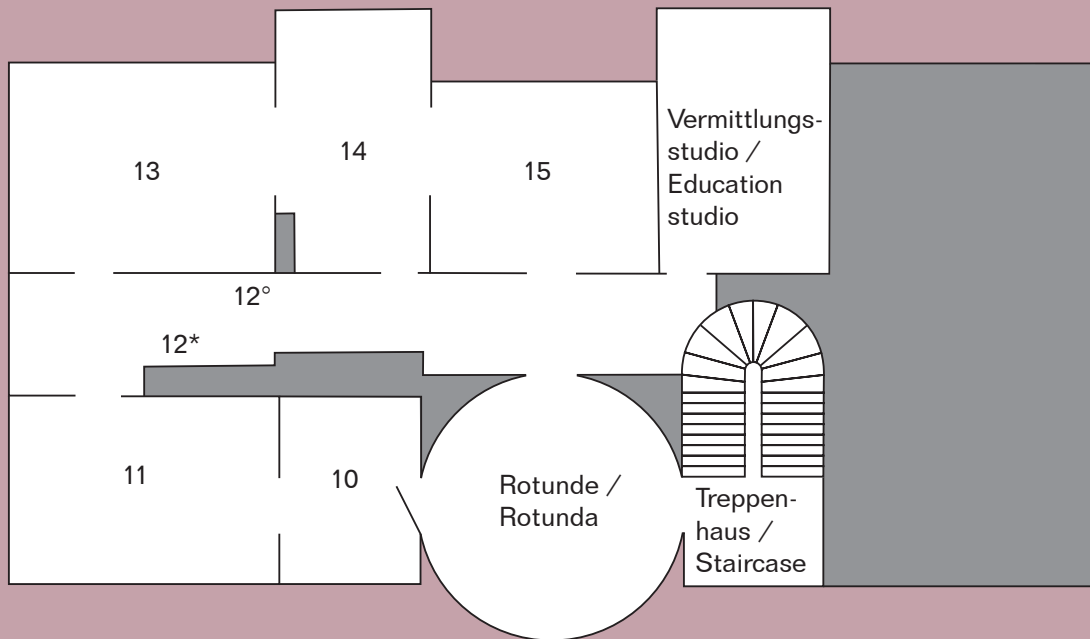
4
JAN NEUKIRCHEN

5
UĞUR ULUSOY

6
MAËVA GRAPAIN

7
SOPHIA LÖKENHOFF

VILLA
Obergeschoss / First floor



Rotunde / Rotunda
CHRISTIAN HOLL

10 + 12*
JOHANNES MOELLER

11
GREGOR KIESERITZKY

12°
ALEXANDER MICK

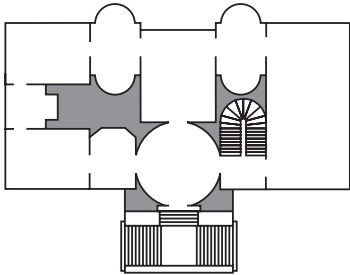
13
MEYRICK KAMINSKI

14
JAKOB GARDEMANN

15 + Treppenhaus / Staircase
IVANA ROHR

Vermittlungsstudio / Education studio
THOMAS DEPNER

JEAN SIKIARIDIS



VILLA
Hof / Courtyard

Relief – Zusammenhang von dem, was nicht zusammenwächst: In einem Labyrinth aus nicht überwindbaren Differenzen – nennen wir es mal Zusammenleben – erscheint doch das Ganze als mehr oder weniger offenes Kontinuum, in dem die individuelle Entfaltung in den Normen und Konventionen vielleicht erschwert, aber dennoch möglich ist.

Absurderweise ermöglichen mitunter diese Hemmnisse eine Ausprägung, die ohne sie nicht vollzogen werden würde. Aus der Natur heraus erwachsen Ansprüche und Wünsche, wie sie sich äußern zu können oder etwas mitzugestalten. Diese können zwar, ähnlich eines Bonsais, stetig beschnitten werden, allerdings muss auch ein stetiger Aufwand betrieben werden. Es mag sehr klar, sehr durchdacht erscheinen, doch besonders tragfähig wird es leider nicht.

Aus dem Resoluten der Hemmnisse treiben ständig neue Blüten aus, für die auch immer wieder Werkzeuge gefunden oder geschärft werden müssen.

Es ist gerade jetzt interessant zu beobachten, wie Werkzeuge geschaffen werden, die der Natur des Menschen helfen, sich zu entfalten und ihn gleichermaßen normieren, und dies zudem in Positionen, die sich immer weiter entfernen und immer mehr Schnittmengen zueinander haben.

In der Konsensfähigkeit, als Basis des Zusammenlebens – einer der Klebstoffe, der die Partikularinteressen in ein Gesellschaftsgefüge einbindet – hängt letztlich die individuelle Entfaltungsfähigkeit. So bauen wir Prothesen für etwas, das wir selbst entwurzelt haben und kreieren dabei Formen, die es nicht geben könnte.

JEAN SIKIARIDIS

Relief, 2020

Baumstamm, Lack, Spanngurte, Stahl / Tree trunk, paint, bungee cords, steel
700 × 700 × 645 cm

Instagram @jean_d._sikiaridis

Relief – The connection between what does not grow together: In a labyrinth of insurmountable differences – let's just call it co-existence – the whole thing seems like a more or less open continuum in which individual development within the norms and conventions may be difficult but is nonetheless possible.

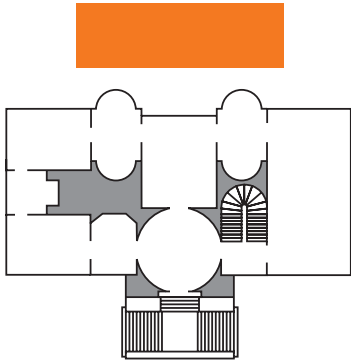
Absurdly, sometimes these obstacles enable a form of development that would not be achieved without them. Demands and desires, such as the ability to express ourselves or to help shape something, arise from our very nature. Although they can be repeatedly pruned, like a bonsai, it requires constant effort. While it may seem very clear, very well thought out, unfortunately it is not particularly sustainable.

New flowers bloom constantly out of the obstinacy of these obstacles; tools for these need to be found or sharpened over and over again.

It is now interesting to observe how tools are being created that help human nature to flourish but standardize it at the same time, and furthermore arise from positions that are becoming ever more disparate yet increasingly intersectional.

As the basis of our coexistence, the ability to reach a consensus – one of the adhesives that binds individual interests into a social structure – ultimately determines our individual capacity for development. And so we build prostheses for something that we have uprooted ourselves, and in doing so create forms that could not otherwise exist.

JEAN SIKIARIDIS



VILLA
Garten / Garden

Ein Text-Torso: Bhima Griems Kunst radikalisiert sich Tag für Tag als „ganzheitliche“ Praxis: Vermeintliche Grenzen und Unmöglichkeiten werden vom Tisch gewischt, dafür etablieren sich andere Modalitäten des Zusammenlebens von Kunst und Mensch, Material und Wert, von Werk und Individuum. Griems „künstlerische Werttheorie“ basiert auf unterschiedlichen, zurück an die Wurzel gehenden Grundeinstellungen, etwa wenn es um das Material geht, mit dem er mehr umgeht als arbeitet. Farbe, Maluntergrund, verwendete Readymades etc. werden z. B. gefunden oder geschenkt bekommen, aber so gut wie nie gekauft. Eine „geldbefreite“ Ökonomie initiiert der Künstler, die ihm einen „autarken“ Status garantiert, der ihn unabhängig machen soll von den sonst im Betrieb üblichen Zwängen der Konsumier- und Verwertbarkeit der Kunstarbeit.

Prozesse des umweltverträglichen Recyclings, Umfunktionierens und Neukombinierens von Stilen, Sujets, Materialien bringen Bhimas Artefakte in Form, beim Malen ebenso wie beim Bildhauern, Möbel- und Hausbauen, beim Zeichnen und Instagrammen. Gleichberechtigt stehen unterschiedliche Gattungen des Schaffens nebeneinander, die nicht nur in der Kunst, sondern auch im „richtigen Leben“ wichtig sind. Das heißt auch, dass jedweder Anspruch auf „geniales“ Außenseitertum eben nicht von Bedeutung ist. So verwundert nicht, dass die in einem so manischen wie faulen, so bewussten wie halb-bewussten, so reduzierten wie gleichzeitig ausschweifenden Produzieren in die Welt gesetzten Formulierungen immer wieder auch einem (vermeintlichen) Verfall ausgesetzt sind und nicht vorlaut und unnütz nach hehrer Ewigkeit schielen. Die für unsere Zeit typische Form des „Besitzindividualismus“ (Chantal Mouffe) ist dem Künstler selbstverständlich fremd. Nicht zuletzt deswegen sind seine Artefakte oftmals als Serien angelegt, die mit der Idee des Individuellen brechen. So findet sich da z.B. immer wieder eine mannigfaltig variierte Form eines Januskopfs, der (un)klarerweise auch als (antiker) Torso, als (klassizistische) Büste, gelesen werden kann – natürlich wird da nicht autoritär vorgeschrieben wie etwas wahrzunehmen sei –, kaum aber als individuelles, eindeutig wiedererkennbares Porträt, das

RAIMAR STANGE

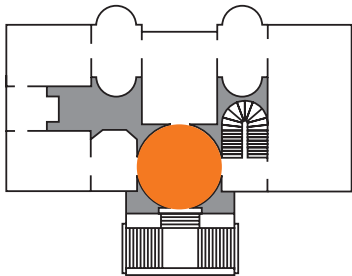
_____ (*bitte selbst eintragen*), 2020
Verschiedene Materialien / Various materials
Maße ortsbezogen / Dimensions site specific

A Text Torso: Bhima Griem's art is radicalized day after day as a "holistic" practice: supposed boundaries and impossibilities are disregarded, and other modalities of coexistence are established between art and humankind, material and value, work and the individual. Griem's "artistic value theory" is based on different underlying approaches that go back to the source, such as when it comes to his materials, which he handles more than works with. For example, paint, painting supports, used readymades, and so on may be found or given as a gift, but are almost never bought. The artist instigates a "money-free" economy, guaranteeing him a "self-sufficient" status that should free him from the constraints of the consumability and usability of art, which are otherwise common in the industry.

Sustainable recycling processes, repurposing and recombining styles, subjects, and materials give Griem's artifacts their form, whether he is painting, sculpting, constructing furniture and housing, drawing, or on Instagram. Different creative genres stand side by side on an equal footing that are important not only in art but also in "real life." This also means that any claim to the status of a "genius" outsider is simply not relevant. It is therefore not surprising that the formulations created in an act of production that is as manic as it is lazy, as conscious as it is semi-conscious, as minimal as it is simultaneously excessive are constantly subjected to (alleged) decay and do not peer insolently and vainly towards a noble eternity. The "possessive individualism" (Chantal Mouffe) typical of our time is of course alien to the artist. Not least because of this, his artifacts are often designed as series that break with the idea of the individual. Thus, for example, the head of Janus can often be found in various manifold forms, which can also be (un)clearly interpreted as an (ancient) torso, a (classical) bust – of course, there is no authoritarian prescription of how something should be perceived – but hardly as an individual, unequivocally recognizable portrait, which

RAIMAR STANGE

TSCHOE ONE



VILLA
Foyer

Tritt man in das Foyer des Kunstvereins, fallen zwei massive Werkstattkräne jeweils vor stereometrisch angeordneten Rundnischen auf. An den Kränen hängen Screens, die per Video jene Skulpturen zeigen, die in den Rundnischen standen. Dass sie fehlen, wird jedem einsichtig, der sich in der Rotunde des Eingangsbereichs bewegt und gegenüber der Installation ebenso zwei komplementäre Rundnischen entdeckt, in denen die Skulpturen noch vorhanden sind. Begleitet wird die Installation von dem Sound eines weißen Rauschens. Erinnert die Installation zunächst an unfertige Renovierungsarbeiten an einem historisch wichtigen Ort, an dem vorsichtig die wichtigen Skulpturen entfernt wurden, so ist es auch eine ironische Anspielung an den zur Mode gewordenen pädagogischen Ansatz, das fehlende Kunstwerk und seine Wirkung durch fotomechanische Reproduktion dem Blick der Besucher_innen oder dem Blick des Publikums weiter zu erhalten, um auf die Bedeutung der zu renovierenden Kunstwerke aufmerksam zu machen: Monumental und skulptural sind aber damit nicht mehr die Skulpturen, sondern der banale Mechanismus der Hängung an den Kränen. Das Erinnerungsmonument verliert damit die Intelligibilität einer tieferliegenden Bedeutung. Wird das ursprünglich skulpturale Monument seiner Bedeutung und seines Ortes beraubt, so ergibt sich die Chance, es vielmehr als einzelnes Dokument unter vielen im Rauschen der Informationen der Archive zu sehen. Das einstige Monument wird zum „flat screen“ wie ein weißes Papier, auf das eine ganze Kette an neuen Möglichkeiten der Interpretation eingeschrieben werden kann. Es erinnert die Betrachtenden an die Produktivität seines Gedächtnisses, die er im gewohnten Alltag der zerstreuten Wahrnehmung an die Bindung der Geschichte, an das Monumentale, abgeben hatte, so dass das Gedächtnis selbst so monumental unbeweglich wurde wie unbewegliche Skulpturen.

THOMAS BECKER

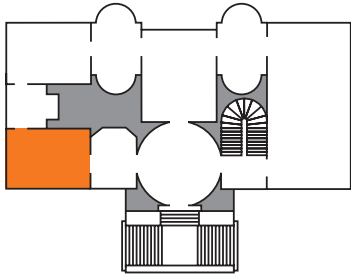
MONUMENTUM, 2020

Mixed Media Installation / Mixed media installation
Maße ortsbezogen / Dimensions site specific

As you enter the foyer of the Kunstverein, your attention is drawn to two enormous workshop cranes, each in front of a stereometric alcove. Hanging on the cranes are videos portraying the sculptures that once stood in these alcoves. The fact that they are missing becomes clear to anyone who moves around the rotunda of the entrance area and discovers the two complementary alcoves opposite the installation in which the sculptures are still present. The installation is accompanied by the sound of white noise. While the installation initially calls to mind unfinished renovation works at an historically significant site, where the important sculptures have been carefully removed, it is also an ironic allusion to the pedagogical approach that has now become fashionable: to preserve the missing artwork and its effect through photomechanical reproduction for visitors in order to draw attention to the significance of the works of art to be renovated. However, it is no longer the sculptures that are monumental and sculptural, but rather the banal crane hanging mechanism. The deeper meaning of this mnemonic monument thus becomes unintelligible. When this originally sculptural monument is robbed of its meaning and its location, the opportunity arises to see it as one individual document among many in the white noise of information in the archives. The former monument becomes a 'flat screen', a blank sheet of paper on which a whole chain of potential new interpretations can be inscribed. It alerts the viewer to the productivity of memory, which, in their everyday life of absent-minded perception, they had relinquished to an attachment to history, to the monumental, so that memory itself became as monumentally immovable as these immovable sculptures.

THOMAS BECKER

REBEKKA BEISCHALL



VILLA
Raum 1 / Room 1

Wie oft versuchen wir uns vorzustellen, wie es da ist, wo wir nicht sind, nicht sein dürfen oder nicht mehr hinkönnen. Wie war das am Anfang, damals, in der Kindheit? Wie wird es am Ende sein? Wie sieht es im Himmel aus, wie geht es in der Hölle zu?

Kann man mithilfe der Kunst verschlossene Grenzen öffnen und unbekannte Räume betreten? Rebekka Beischall versucht es jedenfalls. Sie nimmt uns in ihren Zeichnungen, Bildern und Filmen in Gebiete mit, in die sich nur wenige trauen. Wenn sie zum Beispiel im Film *Hopscotch* mit den Fingern der Hand noch einmal die Huckekästchen der Kindheit durchläuft, dann hüpfen und springen wir gleichsam mit ihr durch das Spiel, das uns nun wie ein Regelwerk des Lebens erscheinen will. Wir steigen auf und ab, fallen heraus und treten wieder ein. So lange, bis uns der Lauf der Dinge in Fleisch und Blut übergegangen ist und jene künstlerischen Freiräume entstehen, in denen sich geheimnisvolle Bilder, Texte und Töne einnisten können. Ist das aus dem Zopf fallende Geld Ausdruck von Glück und Freude oder von Zwang und Not? Steht der gedeckte Tisch für das Paradies auf Erden? Ist die brutale Faust Teil der Ordnungsmacht oder Ausdruck des zerstörerischen Bösen? Wer wäscht da seine Hände in Unschuld? Wozu verführt der Süßigkeitenautomat letztendlich die Kinder?

Die Mittel, mit denen die Künstlerin all dies und vieles mehr zur Anschauung bringt, sind bei einem leicht melancholischen Grundrauschen von derart intensiver Sinnlichkeit, dass man sich ihnen nur schwer entziehen kann. In einer Zeit, in der es so scheint, als habe die Kunst sich weitgehend einem befremdlichen Moralismus unterworfen und stelle das Gutgemeinte vor das Gutgemachte, wirken die stimulierenden Arbeiten Rebekka Beischalls im besten Sinne des Wortes unzeitgemäß. Sie bestehen letztlich alle mehr oder weniger aus vielschichtigen, phosphoreszierenden Ablagerungen, die erst in der Dämmerung ihre volle Kraft zur Geltung bringen. Dort aber erscheinen sie leicht und frei. Wie die tiefe Glocke nach dem letzten Schlag besonders intensiv nachklingt, so entfalten diese Arbeiten ihre ganze formale Schönheit in einem lang anhaltenden Nachleuchten.

ANDREAS BEE

Hopscotch, 2020

Stop-Motion-Animation / Stop-motion animation
(Loop, 1:23, 8 FPS, HD, (16:9), Sound)

Haus, 2020

MDF-Platten, Wandfarbe, Schrauben, Kabel, Beamer, Soundanlage / MDF boards, wall paint, screws, cable, projector, sound system

200 × 220 × 125 cm

Hopscotch Worships, 2020

Öl- und Pastellkreide, Abtönfarbe auf Papier / Oil and soft pastels, color tint on paper

34 × 34 cm

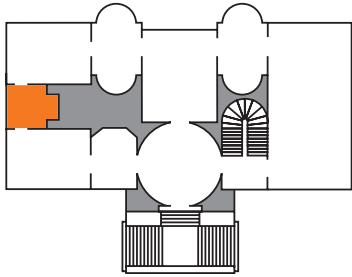
How often do we try to imagine what it is like somewhere we are not, somewhere we are not allowed to be, or somewhere we can no longer go. What was it like in the beginning, back then, during our childhood? What will it be like in the end? What does heaven look like, and what happens in hell?

Can art be used to open closed borders and access unknown spaces? Rebekka Beischall attempts this anyway. In her drawings, paintings, and films, she takes us to areas where few dare to tread. When, in the film *Hopscotch*, she plays this childhood game with her fingers, we seem to hop and jump through the game too, which now appears to us as a set of rules for life. We ascend and descend, drop out and re-enter, until this course of events becomes second nature to us and artistic spaces emerge in which mysterious images, texts, and sounds can nestle. Is the money that falls out of the braid an expression of happiness and joy, or of compulsion and need? Does the set table represent paradise on earth? Is the brutal fist a force for order or an expression of destructive evil? Who is washing their hands of responsibility? What does the candy vending machine ultimately entice the children into doing?

Against a background of slightly melancholic ambient noise, the means by which the artist makes all this and much more visible are of such an intense sensuality that it is difficult to resist. At a time when it seems as if art has generally capitulated to a disconcerting moralism and puts the well-meant before the well-made, Rebekka Beischall's stimulating works seem unmodern in the best sense of the word. They are all more or less composed of multi-layered phosphorescent deposits that only reveal their full force at dusk, when they appear freely and easily. Just as a deep bell resounds particularly intensely after the final stroke, these works unfurl their full formal beauty with a long-lasting afterglow.

ANDREAS BEE

HAE KIM



VILLA
Raum 2 / Room 2

Texte lesen, Seiten abschleifen, Worte drucken: Hae Kims künstlerische Praxis lässt sich beinahe als dialektisch beschreiben. Die Immersion des Lesens führt er in dem acht-samen Abtragen gedruckter Worte weiter, so dass sich diese in einzelne Partikel zerlegen und ihr ursprünglicher Zustand völlig unkenntlich wird. Zurück bleiben Seiten, die teils wie unberührt wirken, teils Spuren des Abschleifens tragen. Die Relikte sind glatt und fragil. Aus dem gewonnenen Staub fertigt Hae Kim Stempel an, mit denen er neue Worte druckt. Den verbleibenden Staub sammelt er jeweils über ein Jahr in einem Glaskasten.

Dem Aufnehmen von Information folgt immer ein Wandlungsprozess: Erinnerungen werden kondensiert, konsolidiert und transformiert. Dies spiegelt sich ebenso wie die Zeitlichkeit in Hae Kims Arbeiten. Das Vergehen der Zeit ist an der Menge des Wortstaubs ablesbar, am kleiner werdenden Bleistift, mit dem er sein Tagebuch schreibt, an den Radiergummi-Krümeln, die die ausradierten Tagebucheinträge in sich tragen. Der Übergang wird zu einem zentralen Bestandteil des künstlerischen Prozesses. Jenes Dazwischen, zwischen Vergessen und Erinnern, zwischen Konstruktion und Dekonstruktion, zwischen Vergänglichkeit und Kontinuität verweist auf die Fragilität des Erinnerns.

Während der zyklische Charakter seiner Arbeit durch den stetigen Wechsel von Tilgung und Produktion gekennzeichnet ist, entzieht er sich den traditionellen Kategorien von Malerei und Skulptur. Deutet Hae Kims Verwendung von Leinwänden eine klare Zuordnung an, dann nur, um diese durch den Einsatz von Schmirgelpapier wieder zu revidieren: Er fixiert die raue Seite auf dem Untergrund, sodass der Blick auf das dahinter liegende verwehrt bleibt. Die Betrachter_innen können lediglich die Stärke des Schleifpapiers und des Bosch-Blautons bezeugen. Meint man hier den Schleifprozess in eine Stasis gebannt zu sehen, wird man auf die inhärente Vergänglichkeit seines Schaffens zurückgeworfen. Hae Kim verhandelt auch hier einen Prozess, in dem sich die Materialien in ihrem Vibrieren über dem absoluten Nullpunkt selbst zersetzen. Zeit lügt nicht.

ALINA HOMANN UND COCO RUFER

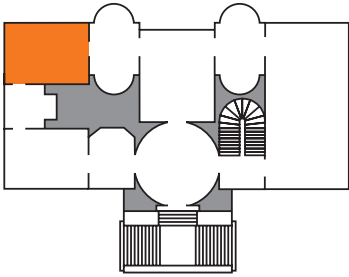
IBB (International Bosch Blue), 2020
Leinwand, Schleifpapier / Canvas, sand paper
Je 15 × 20 cm / 15 × 20 cm each

Reading texts, sanding down pages, printing words: Hae Kim's artistic practice can almost be described as dialectical. He takes the immersion of reading further by carefully removing printed words so that they break down into individual particles and their original state becomes completely unrecognizable. What remains are pages that seem untouched in some places, and bear traces of sanding down in others. The relics are smooth and fragile. Hae Kim makes stamps from the extracted dust, which he uses to print new words. He collects the remaining dust in a glass box for over a year at a time.

The absorption of information is always followed by a transformation process: memories are condensed, consolidated, and transformed. This, as well as temporality itself, is reflected in Hae Kim's work. The passing of time can be seen in the amount of word dust, in the shrinking pencil with which he writes his diary, in the eraser rubbings found on the pages of the erased diary entries. Transition becomes a central element of the artistic process. This liminal state between forgetting and remembering, construction and deconstruction, transience and continuity, alludes to the fragility of memory.

While the cyclical character of his work is characterized by the constant alternation between effacement and production, he eludes the traditional categories of painting and sculpture. While Hae Kim's use of canvases may suggest a clear classification, this is then revised because of his use of sandpaper: he fixes the rough side to the canvas, denying the viewer a glimpse of what lies behind it. The viewer can only testify to the strength of the sandpaper and the Bosch blue. Though it may seem as if we are witnessing the sanding process frozen in stasis, we are reminded of the inherent transience of his work. Here, too, Hae Kim is negotiating a process in which the materials degrade themselves as they oscillate around the absolute zero point. Time doesn't lie.

ALINA HOMANN AND COCO RUFER



VILLA
Raum 3 / Room 3

Saskia Siebe ist in unterschiedlichen Wissensbereichen, Kulturen und Orten beheimatet. Ihre Arbeiten entstehen so im Spannungsfeld zwischen Mexiko und Deutschland, zwischen Atelier und Werkstatt. Das Handwerk des Mosaiks, welches sie in Italien sowie Barcelona erlernte und ausübte, ist ihr Ausgangspunkt. Aspekte wie Dauer, Geduld und Erfahrung, die dem Handwerk zugrunde liegen, sind unserem kapitalistischen Wertesystem diametral entgegengesetzt. In ihrer Arbeit liest sie Material als Sprache und nicht als reinen materiellen Wert oder Technik. Das Eintauchen und Vertieftsein in Materie und damit in sich selbst und die Umwelt ist zentral. Dem Arbeitsprozess wohnt ein Erspüren der Dinge und Zustände inne. Ein Suchen nach intensiven Sinneserfahrungen, nach bestimmten Bildern und Erinnerungen. In einem neugierigen und fragenden Experimentieren verwebt Saskia Siebe so unterschiedliche Medien und Techniken miteinander. In Variationen kehren darin ihre Motive wieder. Ihre Rauminstallationen sind, ähnlich der Herstellungsweise des Mosaiks, aus fragmentarischen Bausteinen zusammengesetzt. Eine Grafik, deren Strich und Geste nah am Körper verortet ist, wird zu einem raumgreifenden Bild. Kleinere flächige Keramiken und Mosaiksteine stehen im Kontrast dazu. Farben und Dimensionen treffen aufeinander. Techniken und Materialien der angewandten und bildenden Kunst stehen dabei gleichwertig nebeneinander. Drucke können so zu Tapeten, Keramiken zu Kacheln und Zeichnungen zu Büchern werden.

MIRIAM LAAGE

Utopien weisen einen Weg aus dem Labyrinth, 2020

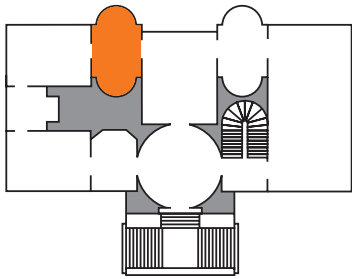
Rauminstallation / Installation

Mosaik, Porzellan, Glas, Digitaldruck / Mosaic, porcelain, glass, digital print

Saskia Siebe is at home in various fields of knowledge, cultures, and places. Her works emerge out of an interplay between Mexico and Germany, studio and workshop. Her starting point is the craft of making mosaics, which she learned and practiced in Italy and Barcelona. Aspects such as endurance, patience, and experience, which underlie the craft, are diametrically opposed to our capitalist value system. In her work material is interpreted as language and not as a purely material value or a technique. The immersion and absorption in matter and thus in oneself and the environment is pivotal, and an ability to sense different objects and states is inherent to her work process. It is a search for intense sensory experiences, for specific images and memories. In a curious and inquisitive manner, Saskia Siebe experiments with interweaving diverse mediums and techniques together. Her motifs are repeated in different variations. Like a mosaic, her installations are composed of fragmentary building blocks. A drawing whose line and gesture are located quite close to the body becomes an expansive image. Smaller flat ceramics and mosaics are in contrast to this. Colors and dimensions collide. Techniques and materials from applied and visual art are of equal importance. In this way prints can become wallpaper, ceramics can become tiles, and drawings can become books.

MIRIAM LAAGE

JAN NEUKIRCHEN



VILLA
Raum 4 / Room 4

Auf den ersten Blick ähnelt Jan Neukirchens *coppypasta* einer fast vergessenen Kindheitserinnerung: dem Spiel „Stille Post“. Was uns als Kindern damals als magisches Ereignis erschien, wird nun im Zeitalter der digitalen Reproduktion sehr viel komplexer realisiert. Im Kern geht es jedoch um die Übertragung von Informationen und darüber hinaus: um Fehler, die dabei entweder bewusst ausgemerzt werden oder bewusst vom Künstler als Quelle für neuartige Erfahrungen in Kauf genommen oder sogar provoziert werden.

„Jan Neukirchen hat die Installation an Google angeschlossen und es für eine der traditionsreichsten und an den Beginn des Zusammenhangs von Kunst und Ingenieurstechnik der Renaissance erinnernde deutsche Übersetzung des gedruckten Johannesevangeliums genutzt, die per Computer in stimmlich akustische Übertragung übersetzt wird.“ (Thomas Becker)

Konkret gesagt: Die Installation besteht aus mehreren „Echomaschinen“, die durch dünne Kupferdrähte miteinander verbunden sind. Beginnend mit dem Vers „Im Anfang war das Wort“ geben die Maschinen mittels künstlicher Intelligenz die gesprochene Botschaft so lange im Kreis weiter, bis die Worte – durch Fehler beim Übertragen und Interpretieren des Schalls – nicht mehr als solche zu identifizieren sind. Dann beginnt das Spiel mit dem nächsten Vers des Johannesevangeliums von vorn. Im Grunde benutzt Jan Neukirchen ein „Manko“ der Technik, um durch deren erweiterte Verwandlung neue Fragen zu dem System zu finden, an die sein Projekt quasi nicht-sichtbar angeschlossen ist: an das System Kunst. Kunst zeichnet sich, so der Soziologe Niklas Luhmann, dadurch aus, dass sie Unwahrscheinlichkeit wahrscheinlicher werden lässt, in diesem Falle uns darüber spekulieren lässt, wie wir mit Fehlern umgehen oder sie umgekehrt auch zwanghaft verstecken. Philosophie lernt man – frei nach Hans Blumenberg – indem man beobachtet, wie sie gemacht wird; Kunst entsteht hier, indem man kontrollierte Störungen ins Werk setzt. Die Irritation, die durch Störungen entsteht, erweitert unseren Blick auf Kunst, die plötzlich nicht mehr nur als autonome Kunst erscheint, sondern buchstäblich auch das Bild stört, das wir uns bisher von perfekter Kunst gemacht haben.

MICHAEL KRÖGER

coppypasta (Version 2), 2020

Installation

Internetfähige Computer, Algorithmen, Dosenmikrofone, Dosenlautsprecher, Kupferdraht / Internet-enabled computer, algorithms, can microphone, can speaker, copper wire
Maße variabel / Dimensions variable

janneukirchen.net

At first glance, Jan Neukirchen's *coppypasta* resembles an almost forgotten childhood memory: the game of Telephone. What seemed like a magical event to us when we were children is now being realized in a much more complex way in the age of digital reproduction. At its core, however, it is about the transmission of information and more – it is about mistakes that are either consciously eradicated or consciously accepted and even provoked by the artist as a source of new experiences.

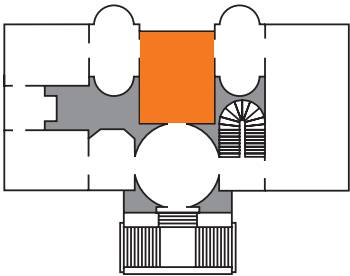
“Jan Neukirchen connected the installation to Google and used it to create one of the most traditional German translations of the printed Gospel of John, evoking the beginning of the relationship between art and engineering technology in the Renaissance, which is then translated via computer into a vocal acoustic transmission.” (Dr. Thomas Becker)

In concrete terms, the installation consists of several “echo machines” that are connected to each other by thin copper wires. Starting with the verse “In the beginning was the word,” the machines use artificial intelligence to transmit the spoken message in a circle until the words – due to errors in transmitting and interpreting the sound – can no longer be identified as such. Then the game begins again with the next verse of John's Gospel.

Essentially, Jan Neukirchen uses a “shortcoming” of technology; through its extended transformation he uncovers new questions about the system to which his project is connected in an almost invisible way: the system of art. According to the sociologist Niklas Luhmann, art is characterized by the fact that it allows improbability to become more probable, in this case allowing us to speculate about how we deal with errors or, conversely, how we compulsively hide them.

Philosophy is learned – paraphrasing Hans Blumenberg – by observing how it is made; art is created here by instigating controlled disruptions. The confusion caused by this disruption broadens our view of art, which suddenly no longer seems autonomous, but also literally disrupts our previously conceived image of perfect art.

MICHAEL KRÖGER



VILLA
Raum 5 / Room 5

Wo sollen wir uns begegnen? In Italo Calvino's *Die unsichtbaren Städte* steht: „Ich könnte dir sagen, wie viele Stufen die treppenförmigen Straßen haben, welche Wölbung die Bögen der Arkaden, mit was für Zinkplatten die Dächer gedeckt sind; aber ich weiß schon, dass es so wäre, als würde ich dir nichts sagen. Nicht daraus besteht die Stadt, sondern aus Beziehungen zwischen den Maßen ihres Raumes und den Ereignissen ihrer Vergangenheit.“ Wo sollen wir uns begegnen, wenn sich die Strukturen des kapitalistischen Realismus in uns hinein verlagert haben und die Oberflächen mit Epoxidharz versiegelt sind? Solange die Oberflächen durchsichtig waren, konnten wir Luftblasen erahnen, die sich dort ansammelten: aufstrebende Gase, die vom Grund aufgerissener innerer Landschaften hochstiegen. Alles ist opak geworden. Ich glaube, wir sind lange genug durch endlose Apple Stores gelaufen. Ich glaube, lange genug wirkte alles so, als würde es vor uns zurückweichen, während es sich zugleich vorteilhaft präsentierte. Ich glaube, lange genug haben uns die Zukünfte zugeflüstert, es würde vollkommen ausreichen, immer nur antiseptisch anzumuten. Aber auch Ruinen können antiseptisch sein. Wo sollen wir uns begegnen, wenn das Kaputte nicht mehr unterscheidbar ist von dem, was als edgy und notwendig betrachtet wird? Also wo sollen wir uns begegnen? In Acid-Architekturen. Wo schwebende Gebäude von der Schwerkraft entkoppelt sind. Wo ich das Wirken der Tiefenzeit aquamarin auf meiner Sensorhaut spüre. Ich will, dass mein Gehirn in neonfarbenen Flüssigkeiten frittiert wird. Es gibt nichts, was abgeschlossen ist außer in der Vorstellung. Keine Vergangenheit wurde jemals in Epoxidharz fixiert. Entweder erzählen wir uns neu von den Zusammenhängen oder wir brüllen Uğur Ulusoy zu: „Upside down, boy you turn me: inside out, and round and round.“ Acid-Architekturen, wo es fast unmöglich erscheint, sich vorzustellen, wie viele Stufen die treppenförmigen Straßen haben, weil sie flüssig sind und miteinander verschmelzen. Und falls wir davon bedroht sind, in Endlosigkeit zu verschwinden, werden wir uns dort begegnen, wo wir Horizonte übereinander stapeln. In Acid-Architekturen, wo die Oberflächen in uns brüchig werden.

JOSHUA GROSS

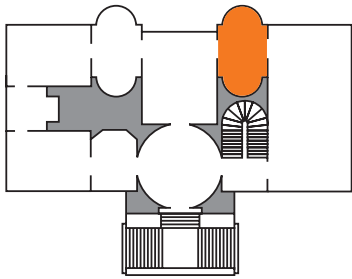
die begegnung (the encounter), 2020
Acrylfarbe, Buntstift, Graphitstift, Latex, Pastellkreide, Ölkreide, Ölfarbe, Sprühlack und Tusche auf Stoff / Acrylic paint, colored pencil, graphite pencil, latex, soft pastels, oil pastels, spray paint and Indian ink on fabric
ca. / approx. 400 × 700 cm

ugurulusoy.com

Where shall we meet? In Italo Calvino's *Invisible Cities*, he writes: “I could tell you how many steps make up the streets rising like stairways, and the degree of the arcades' curves, and what kind of zinc scales cover the roofs; but I already know that this would be the same as telling you nothing. The city does not consist of this, but of relationships between the measurements of its space and the events of its past.”
Where shall we meet, when the structures of capitalist realism have shifted within us, and the surfaces are sealed with epoxy resin? So long as the surfaces were transparent, we could perceive the air bubbles accumulating there; rising gases ascending from the bottom of ruptured inner landscapes. Everything has become opaque. I think we have walked through endless Apple stores for long enough. For long enough, it has seemed as if everything was receding from us while simultaneously presenting itself favorably. For long enough, the future has whispered to us that just appearing to be antiseptic would be perfectly sufficient. But ruins can be antiseptic too.
Where shall we meet, when the broken is no longer distinguishable from what is considered edgy and indispensable? So, where shall we meet? In acid architectures, where floating buildings are uncoupled from gravity, where I feel the effect of deep time aquamarine on my sensor skin. I want my brain to be fried in neon-colored liquids. There is nothing that is complete except in the imagination. No past has ever been fixed in epoxy resin. Either we tell ourselves about these contexts again, or we yell at Uğur Ulusoy: “Upside down, boy you turn me: inside out, and round and round.” Acid architectures, where it seems almost impossible to imagine how many steps the streets that rise like stairways have, because they are fluid and merge together. And if we are threatened by the idea of disappearing into infinity, we will meet at the point where we are stacking horizons on top of each other. In acid architectures, where the surfaces within us become fragile.

JOSHUA GROSS

MAËVA GRAPAIN



VILLA
Raum 6 / Room 6

Den poetischen Schichten des unendlich Kleinen, der Spur des Banalen, des fast Unsichtbaren, des Marginalen und Überbleibselns widmet sich das Künstler_innenkollektiv GRAPAIN. Je nachdem, wo sie leben und arbeiten (Deutschland, Belgien, China, Frankreich), suchen die Geschwister des Kollektivs nach Fragmenten von Industrieabfällen des 21. Jahrhunderts. Diese „Zombie-Materialien“ (GRAPAIN) mit ihren anorganisch-chemischen Eigenschaften, die biologisch nicht abbaubar und über Zeiten hinweg beständig sind, prägen ihren künstlerischen Gestus. Mit Pessimismus wie Ironie laden sie den_Betrachter_in ein, in ihr Universum einzutauchen, wo jene Rückstände als „neo-archäologische“ Werke erscheinen, die von unserer globalisierten Welt zeugen. Indem Arnaud und Maëva Grapain den zarten Mikro-Indikatoren für die Zukunft unserer Gesellschaft aufspüren, versuchen sie, die Merkmale einer zerbröckelnden Welt aufzuzeigen. Sie beschreiben ihre Werke als „Reservoirs der Fiktion“ und beschwören die Mechanismen einer in Dystopie versinkenden Gesellschaft. Für die Ausstellung *I'm Not Always Where My Body Is*, bringen sie zwei Arbeiten ins Spiel, die den zeitgenössischen Glauben an die Immaterialität digitaler Objekte hinterfragen. Das *DATA CENTER* versucht, die verkabelten Strukturen der Cloud zu enthüllen, die in den Kellern der Rechenzentren verborgen sind. Es hinterfragt den Stromverbrauch dieser absonderlichen Maschinerien ebenso wie die Speicherung unserer persönlichen Daten, die ernsthafte globale Gesundheits- und Umweltprobleme verursachen. Während ihres Aufenthaltes in China führte das Künstler_innenkollektiv Silberfolie in ihren Rucksäcken mit sich. Sie hielten die nicht greifbaren Spuren von Röntgenstrahlen fest und zeugen von den erzwungenen Durchgängen durch Kontrollschranken von Flughäfen, Bahnhöfen, Museen, Kulturstätten ... Wie eine Flugzeug-Blackbox ist *X-RAY* die Aufzeichnung und das ungreifbare Zeugnis der verschiedenen Energien der Sicherheits- und/oder paranoiden Politik bestimmter Staaten dieser Welt.

COLLECTIF GRAPAIN

COLLECTIF GRAPAIN

DATA CENTER, 2020

Computerkabel, Metall, Kabelbinder, Sattelhalterungen /
Computer cables, metal, cable ties, tie saddles
200 × 80 × 83 cm

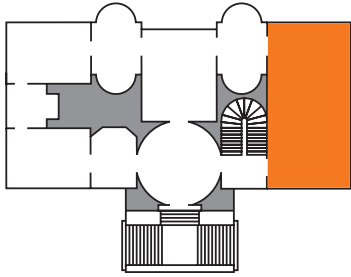
X-RAY, 2020

Fotodruck auf Tapete / Photo printed on wallpaper
554 × 394 cm

To bring to light poetic strata of the infinitely small, the trace of the banal, the almost invisible, the marginal and residual: this is what the GRAPAIN artist collective tends to reveal. Depending on where they live and work (Germany, Belgium, China, France), this collective of brothers and sisters searches and exhumes fragments of 21st century industrial waste from these territories. These "zombie materials" (GRAPAIN), with their inorganic chemical properties, non-biodegradable and moving in time, that guide their artistic gestures. Between pessimism and irony, they seek to immerse the spectator in their universe, transforming these residues into "neo-archaeological" works that bear witness to our globalised world. By detecting and revealing the weak micro-indications of the future of our society, Arnaud and Maëva Grapain seek to depict the features of a crumbling world. They describe their works as "reservoirs of fiction", evoking the mechanisms of a society sinking into dystopia. In this exhibition *I'm Not Always Where My Body Is*, they present two pieces that question contemporary beliefs about the immateriality of digital objects. The *DATA CENTER* seeks to unveil the wired structures of the clouds hidden in the basements of data center rooms. It questions the power consumption of these machine grotesqueries as well as the storage of our personal data, which are beginning to create serious global health and environmental problems. During their residency in China, this collective of artists was accompanied by silver film in their backpacks. They captured the intangible traces of X-rays, witnesses to their forced passages under the control gates of airports, train stations, museums, cultural places ... Like an airplane black box, *X-RAY* is the recording and the impalpable witness of the different energies of the security and/or paranoid policies of certain states of the world.

COLLECTIF GRAPAIN

SOPHIA LÖKENHOFF



VILLA
Raum 7 / Room 7

Im Spiegelsaal des Kunstverein Braunschweig schafft die Performance von Sophia Lökenhoff eine Welt außerhalb unseres gewohnten Zeit-Raum-Kontinuums. Innerhalb dieser Sphäre verbinden sich Aspekte antiker Mythengestalten mit märchenhaften Figuren und sciencefictionhaften Monstern. Ihre Eigenartigkeiten vermischen sich mit dem Begriff des „Chthonischen“: „Die Chthonischen [...] gehören zu Niemanden; sie winden und luxurieren in vielfältigen Formen und tragen in all den Lüften, Wassern und Orten [...] ebenso vielfältige Namen“.¹ In alten Erzählungen sind ihre Namen die Moiren, die Erinnyen, Babi-Jagi und unzählige andere – sie alle eint, dass sie in dreifacher Form und auch als einzelnes Prinzip agieren. In Anlehnung daran greift die Performance das Motiv des Dreiklangs auf: In drei Stadien werden Zustände von „togetherness“, „ecstasy“ und „mourning“ erfahrbar. Einem Gewitter gleich werden Energien des Vergangenen, Aktuellen und Zukünftigen freigesetzt, durch Bewegung sichtbar gemacht, von musikalischen Soundscapes untermalt und im opernhaften Gesang entladen.

Die drei Performer_innen im Zentrum befinden sich in einem wabernden Zustand des stetigen Werdens und Vergehens; sie bilden einen vielschichtigen Körper, eine drei- bis neunköpfige Entität, mehrgliedrig und biegsam kreieren sie ein hybrides Lebewesen: IAGA. Tragbare Prothesen erweitern die Füße und Köpfe der Performer_innen und verformen ihre Bewegungen. Als positiver Gegenentwurf zu binären Narrativen eröffnet sich hier ein temporärer Safe-Space, in dem Zukünftiges und Vergangenes zum Jetzt verwoben werden. Eine Utopie des „Sich-Verwandt-Machens“² anstatt sich fortzupflanzen, queer kollektive Sisterhood anstelle von Kapitalismus.

KRISTINA SCHMIDT, ROSANNA UMBACH

Op. {{ I'm looking for the face I had before this world was made }} 001, 2020

Performances: 24.09. 15:30 + 19:30 Uhr; 26.09. 15:30 Uhr; 01.10. 19 Uhr; 02., 09., 10. 10. je 15:30 Uhr; 18.10. 14 Uhr / Sept 24 3:30 + 7:30 pm; Sept 26 3:30 pm; Oct 1 7 pm; Oct 2, 9, 10 3:30 pm; Oct 18 2 pm

Team: Stephanie Benze, Friederike Heine, Esra von Kornatzki, Nora Lube, Roza Pogolian, Mona Sachße, Jean Sikiaridis, Lena Schmid-Tupou, Eleni Vogiadjijs, Kira Wieckenberg

Künstlerische Leitung und Idee / Artistic direction and idea: Sophia Lökenhoff
Multimediale Installation und Kostüm / Multimedia installation and costume design: Sophia Lökenhoff

Choreografische Zusammenarbeit / Choreographic collaboration: Friederike Heine, Sophia Lökenhoff

Mit / With Stephanie Benze, Roza Pogolian, Mona Sachße, Eleni Vogiadjijs
Performer_innen / Performers: Stephanie Benze, Roza Pogolian, Eleni Vogiadjijs
Musikalische Komposition / Musical composition: Sophia Lökenhoff, Mona Sachße
Soundproduktion und Gesang / Sound production and vocals: Mona Sachße
Kostüm Umsetzung / Costume production: Nora Lube, Kira Wieckenberg
Assistenz / Assistance: Esra von Kornatzki, Jean Sikiaridis, Lena Schmid-Tupou

Verschiedene Materialien / Mixed media

Maße variabel / Dimensions variable

sophia-loekenhoff.com / Instagram @___iaga

In the Spiegelsaal at the Kunstverein Braunschweig, Sophia Lökenhoff's performance creates a world outside our usual time-space continuum. Within this sphere, aspects of ancient mythical figures are combined with fairy-tale figures and science-fiction monsters. Their strangeness is mixed with the concept of the „Chthonic“: „Chthonic ones [...] belong to no one; they writhe and luxuriate in manifold forms and manifold names in all the airs, waters, and places [...]“.¹ In the ancient tales, their names are the Fates, the Furies, Babi Yagi, and countless more – they are all united by the fact that they act both as a single and three separate entities. In accordance with this, the performance takes up the motif of the triad: in three stages, the states of *togetherness*, *ecstasy*, and *mourning* can be experienced. Like a thunderstorm, energies of the past, present, and future are released, made visible through movement, accentuated by musical soundscapes, and discharged through operatic singing.

The three performers in the center are in a swirling state of continuous growth and decay; they form a complex body, a three- to nine-headed entity, multi-limbed and flexible; they create a hybrid living entity: IAGA. Wearable prostheses extend the performers' feet and heads and distort their movements. As a positive alternative to binary narratives, a temporal safe space is established here in which the future and the past are interwoven into the present. A utopia of „making kin“² instead of procreating, queer collective sisterhood instead of capitalism.

KRISTINA SCHMIDT, ROSANNA UMBACH

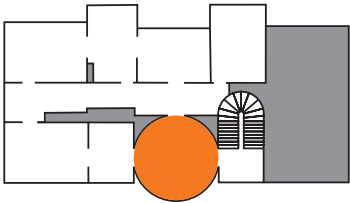
¹ Haraway, Donna: *Unruhig bleiben. Die Verwandtschaft der Arten im Chthuluzän*. Campus Verlag, Frankfurt am Main, 2018. S. 10.

² Ebd., S. 13.

¹ Haraway, Donna. *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 2.

² Ibid.

CHRISTIAN HOLL



VILLA
Rotunde / Rotunda

Dunkles, kaltes Rauschen dröhnt in meinen Ohren. Der Druck ist so intensiv, dass ich fast das Bewusstsein verliere. Ich halte mich daran fest, lasse mich darauf ein, ohne zu verkrampfen, vertraue auf die Leitsätze des Trainings. Wiederhole sie wie ein Mantra. Verdränge die aufsteigende Panik, ein ums andere Mal. Verdränge die Angst und die plötzlichen Fantasien, die durch die Dunkelheit in mein Bewusstsein springen.

Blitze

Pechschwarzes Nichts wird für Sekundenbruchteile erleuchtet. Das Weiße Signal funktioniert wie ein Sonar – doch ist es hier weniger „lesbar“ als Schall es wäre. In dieser Umgebung ist die Anwesenheit von Licht völlig unnatürlich.

Klänge dagegen gibt es im Übermaß, in jeder Ausprägung und von überall. Der Lärm dieser Kakophonie, die zu einem enormen Druckpegel verschmilzt, ist selbst mit Schutzausrüstung so unerträglich, dass wir nicht aufhören uns zu wundern, dass hier überhaupt etwas lebt und wir uns regelmäßig fragen, ob die Bewohner dieser Gegend nun besonders hochentwickelt oder besonders primitiv sind.

Von unseren sogenannten „Forschungsobjekten“ interessiert sich natürlich keines auch nur im Geringsten für uns.

Und ich frage mich, welchen Unterschied es macht, wenn wir nun etwas sehen und umherzeigen können, das für die letzte Ewigkeit unsichtbar war.

Selbstverständlich wird nach jeder überlebten Mission ein hübscher Empfang veranstaltet und in jedem weiteren überlebten Jahr gibt es eine Ehrung – und bei keiner Gelegenheit wird man müde zu betonen, wie wichtig es ist, weitere Schritte ins Dunkel zu wagen und nichts unversucht zu lassen, um etwas daraus ans Licht zu zerren.

Trotzdem beschleicht mich jedes Mal eine heimliche Genugtuung, wenn die Körper, die von uns erbeutet wurden, sich bei der ersten Berührung erst in Schleim und dann in Sporen auflösen, die sofort in einen unaufhaltbaren Fäulnisprozess übergehen.

Die Genugtuung bleibt zu meinem Erstaunen noch bestehen, nachdem ich miterlebt habe, wie die Fäulnis des Sterbenden auf seine Eroberer übergang um sich dort ebenso unaufhaltsam auszubreiten.

Zwei Laserstrahlen schicke ich ins Dunkel. Doch sie verschwinden, ohne auf Widerstand zu stoßen.

LEA SCHÜRMAN

DEEPSTAR, 2020

Thermogeformtes PET-G, 3D-Drucke, PVC-Plane, Laser, PLA, MDF, Epoxidharz, Acryl-Lack / Thermoformed PETG, 3D print, PVC tarpaulin, laser, PLA, MDF, epoxy resin, acrylic paint
Maße ortsbezogen / Dimensions site specific

holli.studio

Dark, cold noise is pounding in my ears. The pressure is so heavy that I almost pass out. But I grab hold of it and give in. Trying not to choke – I follow the principles of the training – Repeat them like a mantra. Reject the panic, that is creeping up my spine, time and time again. Repress the fear and the sudden fantasies that leap through the darkness into my consciousness. Flash

Pitch-black nothingness is ablazed for one split second at a time. The White Signal works like sonar, but around here it is less distinguishable than sound would be. In this environment the presence of light is completely unnatural. Sounds, on the other hand, exist in abundance. They come in endless varieties and from everywhere. Even with protective equipment the noise of this cacophony, which fuses into an enormous pressure gauge, is so unbearable, that we can't stop marveling at the fact that there is anything living here, and we find ourselves debating over and over again whether this would make the inhabitants of this area particularly advanced or particularly primitive.

Of course, none of our "subjects" are in turn the least bit interested in us.

And I wonder: what difference does it even make, if we can look at and showcase something that has been remaining invisible for the last eternity?

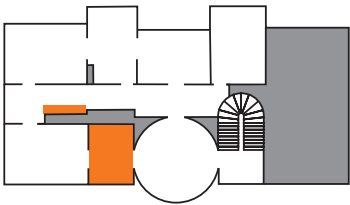
Of course, after each successful mission there is a festive little reception and for every additional year survived there is a grand tribute – and on no occasion does one get tired of emphasizing the great importance of taking further steps into the darkness and to leave no stone unturned in order to drag something out of it and into the light.

But still: a secret satisfaction keeps coming over me every time the bodies we have captured decompose at first touch. For starters into sludge and then into spores which promptly fade into their final collapse.

Strangely, that satisfaction lingers on, even after I witnessed how the decay of a dying creature transmitted to its captors and liquefied their bodies with just the same fatal relentlessness.

I sweep two laser beams into the gloom. Up to now, they hadn't touched a thing

LEA SCHÜRMAN



VILLA
Raum 10 + 12* / Room 10 + 12*

Der *Arbeitsgegenstand* ist ein Vierkantholz aus dem Baumarkt, wie es sich für verschiedenste Arten von Konstruktionen eignet. Nicht selten dient es zur Rahmenkonstruktion von Trockenbauwänden und anderen temporären Ausstellungsarchitekturen oder ist Material in skulpturalen Werken. Das Ausstellungsstück ist ein zufälliges Produkt industrieller Fertigung: Beim Zuschnitt wurde ein im Holz vorhandenes Astauge genau in der Mitte geteilt. Das Astauge wurde aus dem Objekt herausgenommen und durch einen Bronzeabguss ersetzt.

Die weiße Flagge ist meist allgemein bekannt als Symbol für Kapitulation. Tatsächlich ist sie viel mehr: ein universelles Symbol für Waffenstillstand und Verhandlungsbereitschaft. Wer eine weiße Flagge zeigt, ist unbewaffnet und möchte einen Konflikt gewaltfrei lösen. Aus diesem Grund ist die weiße Flagge als Parlamentärsflagge kriegsrechtlich geschützt. Der weiße Stoff, den man in diesem Zusammenhang auch als „ungefärbt“ bezeichnen könnte, macht sie aber auch zu einem Nicht-Symbol.

Die Flagge steht im Flur des Kunstvereins, ähnlich wie ein Feuerlöscher, zur freien Benutzung im Falle des Falles zur Verfügung. Als ein Angebot an ihre Benutzer_innen, die Flagge zu entnehmen, um sie ihrem verabredeten Zweck zuzuführen.

CHARLOTTE HEINRICH

Arbeitsgegenstand (Object of Labor), 2020

Vierkantholz, Bronze / Timber, bronze

40 × 50 × 1400 mm

White Flag, 2019

Handgearbeitete weiße Flagge, Laserdruck, Vakuumbbeutel, Klettband, Metallkasten mit Sichtfenster / Hand-made white flag, laser print, vacuum bag, velcro tape, metal box with viewing window

ca. 34 × 25 × 10 cm

johannesmoeller.com

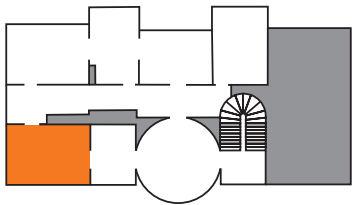
Arbeitsgegenstand (Object of Labor) is a piece of square timber from the hardware store that is suitable for various types of construction. It is often used to build the framework for dry-wall and other temporary exhibition architecture, and it is also used in sculptural works. The exhibition piece is a random product of industrial manufacturing: during the cutting process, a knot in the wood was cut exactly in the middle. The knot was removed and replaced with a bronze casting.

The white flag is generally known as a symbol of surrender. In fact, it is much more: a universal symbol of ceasefire and willingness to negotiate. Whoever waves a white flag is unarmed and wants to solve a conflict without violence. For this reason, the white flag is protected under the laws of war as a sign of truce. However, the white fabric – which in this context could also be called “uncolored” – also makes it into a non-symbol.

Similar to a fire extinguisher, the flag is available in the hallway of the Kunstverein, to be used freely in case of an emergency. Users are invited to take the flag so that it can achieve its designated purpose.

CHARLOTTE HEINRICH

GREGOR KIESERITZKY



VILLA
Raum 11 / Room 11

Wir warten. Draußen verstummen die Rasenmäher irgendwann. Die Sprengler schwingen aus. Gardena-Schläuche tropfen die letzten Tropfen. Auf den Lehnen der Gartenstühle sammelt sich Tau. Draußen auf der Straße, hinter sorgsam geputzten Scheiben, wird es Abend, wird es Nacht. Unter den Straßenlaternen werfen die Doppelhausreihen Schattenkanten, die sich für die nächsten Stunden nicht verändern werden. Wir warten. Sitzen herum, Gesichter im kalten Licht von Handybildschirmen. Ich wende mich ab, schaue hinaus. Unter der Laterne führt jemand seinen Hund aus, etwas huscht zwischen den Autos hervor.

Du hast schlechte Laune. In der Innentasche deiner Jacke steckt dein Schlagstock, den du liebevoll Toti nennst. Wir fragen dich, was das soll, was du dir denkst, das Ding mitzubringen, du wusstest doch wie der Abend wieder enden wird. Später gibt es Streit, Stress, Polizei. Blickkontakt durch die Hektik. Du greifst in deine Jacke, holst etwas heraus und lässt es zu Boden fallen. Ich mache zwei, drei Schritte und stecke es unauffällig ein. Der eingefahrene Schlagstock liegt schwer in meiner Tasche, während ich verschwinde.

Ich sehe die Laterne und denke an mein Kinderzimmer. An den fluoreszierenden Mond, der an der Steckdose neben der angelehnten Tür glommt. Draußen im Lichtkegel wimmeln Motten und Nachtfalter. Ich denke: Die Stadt spendiert ihren Bürger_innen ein Nachtlicht. Sie verzögert ihnen die Dunkelheit.

Und vielleicht ist es so: Wenn die Dunkelheit dann kommt, ist sie stärker als davor. Im Schatten der Laternen baut sich ein Nachtdruck auf, der ungehindert hineinbricht, wenn die Lampen erlöschen. In dieser zweiten, tieferen Nacht interessiert die Stadt sich nicht für uns. Sie verschließt ihre Augen, denn unsere sollten auch geschlossen sein.

Jetzt kommen wir heraus. Die Welt um uns ist eine andere und wir sind ihre Geister und Schemen.

MARKUS THIELEMANN UND GREGOR KIESERITZKY

Teenage Dunkelzone (Teenage Twilight Zone), 2020
Glasierte Keramik, unglasierte Keramik, Natriumdampf-Niederdrucklampe, Videoloop / Glazed ceramics, unglazed ceramic, low-pressure sodium lamp, video loop
Maße variabel / Dimensions variable

gregorkieseritzky.de

We wait. Outside, the lawn mowers fall silent at some point. The sprinklers die down. The last drops drip from the garden hoses. Dew gathers on the backs of the garden chairs. Outside on the street, behind carefully cleaned windows, it becomes evening, it becomes night. Under the street lights, the rows of semi-detached houses cast sharp shadows that will not change for the next few hours. We wait. Sitting around, faces in the cold light of cell phone screens. I turn away, look out of the window. Under the street lights, someone is walking their dog, and something scurries out between the cars.

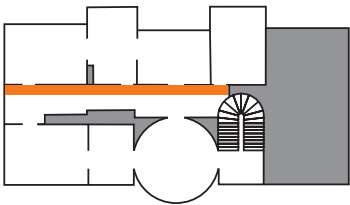
You are in a bad mood. In the inside pocket of your jacket is your baton, which you lovingly call Toti. We ask you what's the point, what are you thinking bringing that thing with you, you must know how the evening will end again. Later there is arguing, stress, police. Eye contact through the hustle and bustle. You reach into your jacket, take out something, and drop it to the ground. I take two or three steps and pocket it unobtrusively. The retracted baton lies heavy in my pocket as I disappear.

I see the street light and think of my childhood bedroom. Of the fluorescent moon that glowed in the socket next to the slightly ajar door. Outside, moths swarm to the cone of light. I think: the city has given its citizens a night light. It delays the onset of darkness for them.

And perhaps it is like this: when the darkness then comes, it is more intense than before. In the shadows of the street lights the pressure of night mounts until it breaks forth unhindered, when the lights go out. In this second, deeper night, the city is not interested in us. She closes her eyes, because ours should be closed, too.

Now we are emerging. The world around us is different and we are its spirits and shadows.

MARKUS THIELEMANN AND GREGOR KIESERITZKY



VILLA
Raum 12° / Room 12°

In Gedanken bei Dir,
gedanklich an einem anderen Ort,
in Gedenken an eine Zeit.

Wo befinden sich die Häuser, deren Türen halb offen stehen?
Eingebettet in eine Landschaft aus befremdlicher Flora und Fauna. Wo es in heftiger und wilder Bewegung in den Himmeln stürmt. Man könnte fragen „Ist hier jemand?“ und hofft auf eine Antwort. Vielleicht begegnet man diesem Ort auf der Durchfahrt oder aber man weiß von ihm und begibt sich auf direktem Weg dorthin. In jedem Fall bleibt fragwürdig, was uns dort erwartet und vor allem wer.

Wir sehen Auszüge einer gedanklichen Reise, von der wir nicht genau wissen, wohin sie uns führt. Es gibt Anhaltspunkte, aus denen wir schließen könnten, uns in einer Art Dorf oder einer abgelegenen Ortschaft zu befinden. Wir erhalten Einblicke in kleine, scheinbar verlassene Wohnhäuser und Landschaften, über denen sich zwischen den Wolken etwas anbahnt, während darunter kaum mehr ist, als schwere, stehende Luft. Es wirkt angespannt, als würde gleich etwas passieren. Als müsste man nur noch einen Augenblick warten, bis klar wird, wer durch die Tür tritt oder was uns blüht, wenn wir nicht sofort anfangen zu rennen. Würden wir über eine Geschichte nachdenken, eine kurze Erzählung zu diesem Ort, fehlten uns Anfang und Ende. Wir sind irgendwo inmitten eines Vakuums – „Nirgendwo auf Galka“.

Alexander Mick arbeitet vorzugsweise mit klassischen druckgrafischen Verfahren. Immer wieder erforscht er dabei neue Wege, auf der Suche nach etwas, das unerwartet passiert und ihm dabei hilft, sein visuelles Spektrum zu erweitern. Bilder werden gedreht, dupliziert und neu übereinander gelegt. Fotografische Elemente bewegen sich an der Schwelle zur Zeichnung und genauso umgekehrt. Eine selbst erdachte Welt aus Retuschen und Märchen, in der wir häufig mit einem Moment der Unklarheit konfrontiert werden. Erst auf den zweiten Blick verstehen wir, dass wir uns seinen „Halbwahrheiten“ aussetzen. „Nur beinahe eine Wirklichkeit“ sollen wir sehen. Vielleicht aber auch einfach mehr, als dort eigentlich ist.

K.B.

Luftballon Shop (Balloon Shop), 2020
Mehrteilige Serie / Multi-part series
Unterschiedliche Maße / Dimensions variable

Thoughts are with you,
Thoughts are elsewhere,
In remembrance of a time.

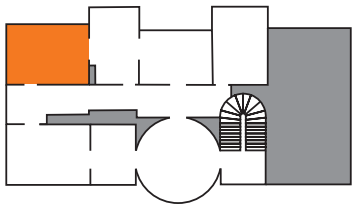
Where are the houses whose doors are half open?
Embedded in a landscape of strange flora and fauna. Where the skies are stormy and wild. You could ask “Is anyone here?” and hope for an answer. Perhaps you encounter this place while passing through, or you already know about it and make your way there directly. In any case, it is not certain what and most importantly who is awaiting us there.

We see excerpts from a mental journey but we do not know exactly where it leads. There are clues from which we could conclude that we are in some kind of village or remote settlement. We can see inside small, seemingly abandoned houses and landscapes, above which something is looming between the clouds, while below there is scarcely anything more than heavy, still air. It seems tense, as if something is about to happen. As if we only need to wait a moment more before it becomes clear who is coming through the door or what will happen to us if we do not begin to run immediately. If we were to think about a story, a brief narrative about this place, we would be missing a beginning and an end. We are somewhere in the middle of a vacuum – “Nirgendwo auf Galka” (working title).

Alexander Mick prefers to work with classical printmaking techniques. He is constantly exploring new methods, in search of something unexpected that will help him to expand his visual spectrum. Images are rotated, duplicated, and superimposed in new ways. Photographic elements operate at the threshold of drawing and vice versa. A self-conceived world of retouching and fairy-tales, in which we are often confronted with a moment of ambiguity. Only at second glance do we understand that we are exposed to its “half-truths.” We are only supposed to see “an almost reality.” But also, perhaps, simply more than is actually there.

K.B.

MEYRICK KAMINSKI



VILLA
Raum 13 / Room 13

Unsere Erinnerungen sind meist multimedial: Sie enthalten bildhafte Elemente, Szenen, die wie ein Film ablaufen. Es gibt einen Soundtrack aus Geräuschen und Klangfarben, oft auch Gerüchen und vor allem Gefühlen. Diese bestimmten atmosphärischen Qualitäten lassen sich nur bedingt mit Worten beschreiben. Ein Zurück zu genau diesem Moment in Zeit und Raum ist unmöglich.

In der 3-Kanal-Videoinstallation *Passionfruit* (2020) versucht sich Meyrick Kaminski an diesem vermeintlich aussichtslosen Unterfangen. Aus drei Perspektiven verhandelt er in Nach-erzählung, Rekonstruktion und Dekonstruktion Erinnerungen aus seinem autobiografischen Gedächtnis und stellt dabei eine Verknüpfung zwischen deren fragmentarischer Natur mit den Eigenheiten technisch produzierter Bilder her. Um sich den Erinnerungen aus frühster Kindheit anzunähern, nutzt Kaminski Objektattrappen, wie z.B. eine laminierte Wortkarte oder eine Kassettenhülle, die zu Platzhalter-Artefakten ihrer verlorenen Vorbilder werden. In nachgestellten Situationen ist er vergangenen Bildern, Lichtatmosphären und Musik auf der Spur. Ein Anruf seines kindlichen Ichs aus der Vergangenheit lässt die drei Zeitebenen schließlich ineinander fallen. Zusehends wird klarer, dass sich die Vergangenheit nicht einholen lässt.

Tatsächlich sind die aufgezeichneten Informationen instabil, im Angesicht einer sich beständig fortentwickelnden Technologie. Kameraaufnahmen mit ihrer spezifischen Farbigkeit, Körnung oder Rasterung prägen stark unsere Erinnerung oder Vorstellung einer Zeit. Jede Epoche hat ihr „eigenes“ Bild, das nicht nur von seinem Gegenstand, sondern maßgeblich vom Filmmaterial, seiner Verarbeitung und Wiedergabe selbst hergestellt und von unserem Gedächtnisapparat freudig kopiert wird.

Diese besonderen Momente waren ihrerzeit genauso eingebettet im Jetzt, wie unser derzeitiges Erleben. Erst durch das Festhalten und Erinnern werden sie aus dem Strom der Zeit herausgelöst und zu Singularitäten. Mit Nostalgie blicken wir als vermeintlich Wissende auf die Bilder der Vergangenheit und halten sie für wahrhafte Repräsentationen verlorener Unschuld, begangener Schuld, Zufälligkeiten und Simplifizierungen. Dieser Blick funktioniert jedoch nur in eine Richtung. Denn wir sind heute genauso unwissend im Angesicht der Zukunft, wie damals.

JASMIN MEINOLD

Passionfruit, 2020

3-Kanal-Videoinstallation, Röhrenmonitore, Videoplayer, Loop /
Three-channel video installation, tube monitors, video players,
loop, 25:00 min
Maße variabel / Dimensions variable

Memories are mostly multimedia: they contain visual elements, filmic scenes, a soundtrack, as well as smells and most importantly feelings. These qualities can only be described in words to a limited extent. No matter how viscerally these experiences are preserved in our minds, they cannot be fully reproduced. It is impossible to go back to exactly this moment in time.

In the three-channel video installation *Passionfruit* (2020), Meyrick Kaminski attempts this supposedly futile undertaking. From three different perspectives, he negotiates autobiographical memories through re-narration, reconstruction, and deconstruction, establishing a link between their fragmentary nature and the idiosyncrasies of technologically produced images.

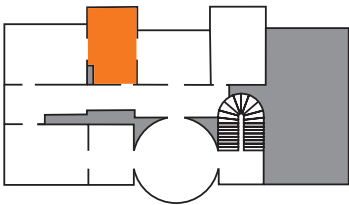
To approach the memories of his childhood, Kaminski uses mockups, such as a laminated word card or a cassette case, which become placeholders for their lost prototypes. A call from his childhood past self finally allows the three layers of time to collapse together.

It is becoming clear that we cannot catch up with the past. We move further away from what has been, while ever more pictures, film, and audio recordings of our lives remain stuck in the present, giving us the deceptive illusion of proximity to what we have experienced.

However, this recorded information is actually unstable in the face of ever-evolving technology. Camera recordings, with their specific color, grain, and resolution, strongly shape our memory or perception of an era. Each epoch has its “own” image, which is created not only by the subject, but to a large extent by the footage, editing and reproduction, which is happily replicated by the camera of our memory.

These special moments were just as embedded in the present of their time as our current experience. Only by cherishing and remembering them do they become singularities, detached from the current of time. We, the knowing audience, look upon the images of the past with nostalgia and consider them to be true representations of lost innocence, former guilt, and simplifications. However, this gaze is unidirectional: we are just as ignorant about the future today as we were then.

JASMIN MEINOLD



VILLA
Raum 14 / Room 14

Jeder Mensch hinterlässt Spuren in Form von mutwillig entsorgten oder versehentlich verlorenen Gegenständen. Der Kronkorken, den man sorglos in den Fluss wirft, das Spielzeugauto eines Kindes, das Messer, das man beim Schnitzen im Wald verliert oder gar das Projektil, das Mensch oder Tier das Leben raubt. In unseren Gewässern und Wäldern sind sie verborgen: Relikte.

Schon nach wenigen Stunden des Suchens hat man viele Facetten des Menschen aufgedeckt. Kindheit, Krieg, Liebe, Gewalt, Pornografie, Industrie, die Dominanz unserer Spezies über alles Leben auf diesem Planeten durch die unvorsichtigen Hände des Menschen. Wir halten das Leben auf unserem Globus im eisernen Würgegriff und es scheint kein Ende in Sicht.

Neben dem erst kürzlich erweckten Interesse an den Relikten der Menschheit und abseits des Themas der Umweltverschmutzung interessiert sich der Künstler außerdem für den einfachen und schleichenden Prozess des Verfalls der Materialien. Jedes Metall altert verschieden und zeigt dabei verschiedene Eigenschaften und Veränderungen. Die in Kunstharz gegossenen Teile laden zum genaueren Hinsehen ein und werden im verdunkelten Raum mit Hilfe einer Taschenlampe, oder des eigenen Smartphone-Lichts neu entdeckt.

Hinter den Platten befindet sich ein Sensor, der mit einem Synthesizer und Lautsprecher verbunden ist. Beim Betrachten der Metalle wird ein Ton aktiviert, der je nach Intensität des Lichts reagiert. Dies ist eine Anspielung auf das Suchen selbst, das der Künstler erlebt hat. Denn der Metalldetektor gibt Töne von sich, wenn Metall entdeckt wird. Der eher unangenehme Ton kann auch an die störenden Einflüsse des Menschen erinnern, an Industrie und Verwüstung. Hinzu gesellt sich vielleicht der ein oder andere üble Geruch, der aus dem Schrott aufsteigt, der aus dem Erdreich und den Gewässern geborgen wurde.

JAKOB GARDEMANN

Relikte (Relics), 2020

Metallfunde aus der Erde und Gewässern, teilweise in Kunstharz gegossen, lichtsensible Synthesizer / Metal objects found in the ground and water, partly cast in synthetic resin, light-sensitive synthesizer

Instagram @jakobgardemann

Every person leaves behind some kind of trace in the form of deliberately discarded or accidentally lost objects. A bottle cap thrown carelessly into the river, a child's toy car, a knife lost while carving in the woods, or even a projectile that takes human and animal life. They lie hidden in our waters and our forests: relics.

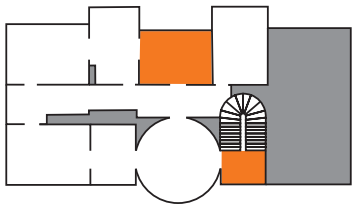
After just a few hours of searching, many facets of human life are uncovered. Childhood, war, love, violence, pornography, industry, or the dominance of our species over all life on this planet through the careless hands of humankind. We hold life on our globe in an iron stranglehold and there seems to be no end in sight.

Apart from his recently awakened interest in the relics of humanity and the issue of environmental pollution, Gardemann is also interested in the simple and incremental process of material decay. Each metal ages differently, revealing different properties and variations in the process. The parts cast in resin encourage closer inspection and can be discovered anew in the darkened room with the aid of a flashlight or the lights on our own smartphones.

Behind the plates is a sensor connected to a synthesizer and speakers. Examining the metals activates a sound that reacts according to the intensity of the light. This is an allusion to the act of searching itself, as experienced by the artist: the metal detector emits a sound when metal is detected. The rather unpleasant sound also brings to mind the disruptive human influences of industry and devastation. This may be accompanied by the odd foul smell emanating from the scrap metal that has been salvaged from both the earth and water.

JAKOB GARDEMANN

IVANA ROHR



VILLA

Raum 15 + Treppenhaus / Room 15 + Staircase

In ihren Arbeiten geht Ivana Rohr von Text als Grundmaterial aus, um Text und Kontext in unterschiedlichen räumlichen Anordnungen zu verweben und zu verschieben. Die Arbeit *as a matter of fact* lenkt den Blick zunächst auf eine Kirchentür mit einem eingefassten Text. In direkter Ansprache an das Publikum verkündet die Künstlerin darin, dass sie sich von ihrem Werk trennt. Der häufig angewendete kulturtheoretische Ansatz der notwendigen Trennung zwischen Werk und Autor_in, bzw. Kunst und Künstler_in erhält durch diese künstlerische Umformulierung der Theorie in die Praxis vermeintlich offizielle Legitimation. Neben der Tür hängt jedoch antagonistisch das gerahmte Dokument eines Notars, welches direkten Bezug auf die Verkündung der Künstlerin nimmt. Ebenfalls in direkter Ansprache an das Publikum wird hier ein deutlicher Warnhinweis ausgesprochen: Die Trennung von Künstler_in und Werk ist juristisch unmöglich und damit eben keinesfalls – im Wortsinn – legitim. Rohr lässt hier formal-symbolisch zwei Argumentationslinien in absurder Konsequenz aufeinandertreffen, die für sie die strukturelle Problematik des Geniekonstrukts verdeutlichen und die Widersprüchlichkeit der dazugehörigen Rechtfertigungsrhetorik aufzeigen. An die Stelle der Person tritt in dieser Aufstellung das Werk und eine Lesart, die oft wie ein ungeschriebenes Gesetz von Institutionen und im Feuilleton gepredigt wird. Rohr macht das zur Glaubensfrage – auch mit der nicht zufälligen Referenz auf Luther – und stellt daneben das tatsächlich geschriebene Gesetz, welches die Theorie ganz praktisch aushebelt. Dazwischen bleibt das angesprochene Publikum auf sich selbst zurückgeworfen übrig. Die Pattsituation wird von einer atmosphärischen Soundcollage untermauert, die düster Hinweise auf Relevanz und Ursprung der Arbeit gibt. Die zweite Arbeit mit dem Titel *Pflichtlektüre* zeigt ganz direkt, wo die Probleme im publizistischen Umgang mit „Genies“ liegen. Auf einem Silbertablett serviert Rohr den Sexismus und die Misogynie, die sich zwischen den Buchklappen des bei Suhrkamp erschienenen Gedichtbands von Bertolt Brecht mit dem zynischen Titel „Gedichte über die Liebe“ verbergen. Beide Arbeiten gehören zu einer größeren Werkgruppe mit dem Obertitel *Fucking Genius*. Unter diesem Titel findet sich auch künstlerisch aufgearbeitetes Recherchematerial in der Ausstellung.

NINA DIEHL

as a matter of fact, 2020

Mixed Media / Mixed media

Pflichtlektüre (Required Reading), 2020

Bertolt Brecht: *Gedichte über die Liebe*. Ausgewählt von Werner Hecht (Suhrkamp 1984), Post-Its, Acrylfarbe und Silbertablett / Bertolt Brecht: *Gedichte über die Liebe*. Ausgewählt von Werner Hecht (Suhrkamp 1984), Post-it notes, acrylic paint, silver tray

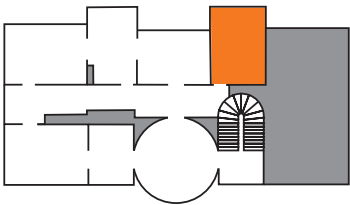
ivanarohr.net

Ivana Rohr uses text as the starting material in her works in order to weave and shift text and context into different spatial arrangements.

The work *as a matter of fact* initially directs the viewer's gaze to a church door with a framed text. Directly addressing the audience, the artist announces that she is separating from her work. The frequently applied cultural and theoretical approach of the necessary separation between work and author or art and artist receives a supposedly official legitimation through this artistic reformulation of theory into practice. However, antagonistically hanging next to the door is a framed document from a notary that makes a direct reference to the artist's proclamation. Also directly addressing the audience, a clear warning is proclaimed here: the separation of artist and work is legally impossible and thus is not legitimate in any case – literally. Here, Rohr allows two lines of argumentation to clash formally and symbolically with absurd consequences, which for her illustrates the structural problems behind the construct of genius and demonstrates the contradictory nature of the associated rhetoric of justification. In this composition, the person is replaced by the work and an interpretation that is often preached like an unwritten rule by institutions and in texts. Rohr turns this into a question of faith – emphasized by the not coincidental reference to Luther – and positions it next to the actual written law, which entirely overrides the theory on a practical level. The audience is left to draw their own conclusions somewhere in between. This stalemate is underpinned by an atmospheric sound collage, which gives gloomy hints about the relevance and origin of the work.

The second work, titled *Pflichtlektüre* (Required Reading), plainly illustrates the problems with the journalistic treatment of “geniuses.” On a silver platter, Rohr serves up sexism and misogyny concealed between the book flaps of a volume of poetry by Bertolt Brecht, published by Suhrkamp with the cynical title *Gedichte über die Liebe* (Love Poems). Both works belong to a larger group of works titled *Fucking Genius*, which includes a selection of research material with an artistic approach that is also featured in the exhibition.

NINA DIEHL



VILLA
Vermittlungsstudio / Education studio

Thomas Depners Arbeiten verbinden Kultur- und Sozialpraktiken wie Sport, Kochen oder Mode mit verschiedensten künstlerischen Techniken und Ideen. Sie verbinden das Alltägliche mit dem Unerhörten und schaffen zugängliche Werke, die bei der weiterführenden Auseinandersetzung doch immer über ihre Grenzen hinausweisen. Dabei steht für Depner der Mensch als soziales und künstlerisches Wesen mit ungeahntem kreativem Potential im Mittelpunkt – auf das er immer wieder lustvoll hinweist.

Für *Übung* stellt Thomas Depner den Musikschüler_innen und Lehrer_innen der in unmittelbarer Nachbarschaft liegenden Städtischen Musikschule Braunschweig einen Übungsraum mit zugehöriger Wartezone im Kunstverein Braunschweig zur Verfügung. Dieser wird von Musikschüler_innen bespielt und fragt damit nach den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der verschiedenen künstlerischen Disziplinen sowie dem Verhältnis zwischen (handwerklichem) Schaffensprozess, Professionalität und Institution.

Der Sound der Probe, sich wiederholende Etüden und Fingerübungen, dringen durch die geschlossene Tür in den Ausstellungsraum und machen diesen normalerweise privaten Moment durchlässig und unmittelbar erfahrbar. Hier wird dem Gehör verschafft, was vor der Aufführung, der Ausstellung kommt – die Ausbildung des Könnens. Ein sich transformierender Status, den jede_r Lernende durchschreiten muss, so wie die Besucher_innen deren Klänge.

Übung wird nur zu den Kernzeiten der Städtischen Musikschule Braunschweig bespielt und gilt für die Zeit der Ausstellung eben dieser zugehörig. Ob und was sie im Kunstverein hören werden, hängt also ganz von dem Stundenplan und der Raumbellegung der Musikschule ab.

JULIAN NIEDERMEIER

Übung (Practice), 2020

Instrumentalunterricht der Städtischen Musikschule, Musikinstrumente, Raumbellegungsschild, Zettel, Klebestreifen, Notenständer, Erfrischungen, Hygieneartikel, Stühle, Tische, Klang / Städtische Musikschule instrumental lessons, musical instruments, room occupancy sign, slips of paper, adhesive tape, music stands, refreshments, toiletries, chairs, tables, sound

Thomas Depner's works combine cultural and social practices such as sports, cooking, and fashion with a wide variety of artistic techniques and ideas. They combine the quotidian with the unusual and create works that are accessible yet, upon further examination, always transcend their limits. At the heart of Depner's work is the human being as a social and artistic individual with unimagined creative potential – something he alludes to time and again with relish.

For *Übung* (Practice), Depner has created a practice room and waiting area at the Kunstverein Braunschweig for the music students and teachers of the Städtische Musikschule Braunschweig, which is located nearby. The music students play their instruments in this room, thus exploring the similarities and differences between the different artistic disciplines as well as the relationship between the (manual) creative process, professionalism, and the institution.

The sound of the rehearsal, repetitive etudes, and finger exercises penetrate through the closed door and into the exhibition space, rendering this normally private moment transparent and able to be directly experienced. Here we are able to hear what comes before the performance, the exhibition – the training of skills. A transformative state that every learner must pass through, just as the visitors pass through their sounds in turn.

Übung only takes place during the core hours of the Städtische Musikschule Braunschweig and this also applies to the exhibition opening times. What you hear at the Kunstverein – and whether you hear anything at all – depends entirely on the timetable and room occupancy of the music school.

JULIAN NIEDERMEIER

Dieses Begleitheft erscheint anlässlich der Ausstellung /
This booklet is published on occasion of the exhibition

I'm Not Always Where My Body Is –
MEISTERSCHÜLER_INNEN DER HBK BRAUNSCHWEIG

Rebekka Beischall, Thomas Depner, Jakob Gardemann,
Maëva Grapain, Bhima Griem, Christian Holl, Meyrick Kaminski,
Gregor Kieseritzky, Hae Kim, Sophia Lökenhoff, Alexander
Mick, Johannes Moeller, Jan Neukirchen, Ivana Rohr, Saskia
Siebe, Jean Sikiaridis, Tschoe One, Uğur Ulusoy

Kunstverein Braunschweig
25.09. – 18.10.2020

Kuratiert von / Curated by:
Jule Hillgärtner
Kuratorische Assistenz / Curatorial assistance: Valeria Slizevic

Texte / Texts:
Thomas Becker, Andreas Bee, Nina Diehl, Jakob Gardemann,
COLLECTIF GRAPAIN, Joshua Groß, Alina Homann und
Coco Rufer, Michael Kröger, Miriam Laage, Alexander Mick,
Johannes Moeller, Julian Niedermeier, Kristina Schmidt
und Rosanna Umbach, Jean Sikiaridis, Lea Schürmann, Raimar
Stange, Markus Thielemann und Gregor Kieseritzky

Übersetzung / Translation:
Good & Cheap Translators

Grafische Gestaltung / Graphic Design:
Tanja Schuez

Unser Dank gilt / Special thanks to:
Den beteiligten Künstler_innen und Autor_innen / The artists
and authors, Karen Klauke

Courtesy die Künstler_innen / The artists.

© 2020 Kunstverein Braunschweig e.V.

Über Veranstaltungen und Rahmenprogramm zur Ausstellung
informieren wir in unserem Newsletter und auf
kunstvereinbraunschweig.de

We inform about events and accompanying program of the
exhibition in our newsletter and on kunstvereinbraunschweig.de

Kunstverein Braunschweig e.V.
Villa Salve Hospes
Lessingplatz 12
38100 Braunschweig
Öffnungszeiten:
Di – So 11 – 17 Uhr
Do 11 – 20 Uhr
info@kunstvereinbraunschweig.de
kunstvereinbraunschweig.de



