

in der
Luft

A stylized white cloud graphic on a red background. The cloud is composed of several overlapping, curved segments that form a soft, billowing shape. The text 'in der' is positioned at the top left of the cloud, and 'Luft' is centered within the middle of the cloud. The entire graphic is rendered in a clean, white, sans-serif font.

In der Luft

Kuratorischer Text	4
Yalda Afsah SSRC	7
Joshua Bonnetta Arc of Night	10
Henrik Håkansson A Painting for a Bird	13
Sasha Iliashenko Chirp, Chirp, Trill, Warble	15
TaeHwan Jeon Death Star	18
Leonie Kellein A Wing Beat! A Wing Beat!	20
Louise Lawler Birdcalls	24
Hendl Helen Mirra Untitled photographs (D-W)	27
Clara Spillaert Nest, Wedding Dove	29
Mario Urlaß Hybrid	32
Impressum	35

In der Luft.
Eine Formulierung mit vielen Bedeutungen.

Über uns in der Luft: Himmel, Raum, Atmosphäre.
Etwas liegt in der Luft: spürbar, Stimmung, Spannung.
Etwas hängt in der Luft: ungewiss, ungeklärt, zukünftig.
Etwas zerreißt in der Luft: Verbindungen, Gegenwart, Sicherheit.
Etwas fliegt in der Luft – Flügel flattern.

In der Luft ist der Titel einer Gruppenausstellung im Heidelberger Kunstverein, die zehn künstlerische Positionen vereint. Dabei umreißt die Schau die Vielschichtigkeit der Lesarten des Motivs des Flugtiers. Sie thematisiert nicht den Vogel als Tierart selbst, sondern stellt ihn als Projektionsfläche, Echo und Denkmodell vor, das Rückschlüsse auf aktuelle gesellschaftliche Zustände eröffnet. Ein symbolischer Resonanzraum zwischen Naturbeobachtung und gesellschaftlicher Analyse, der Fragen von Macht, Fürsorge, Gewalt und Koexistenz aufwirft.

Das Tier hat dem Menschen evolutionäre Fähigkeiten voraus – ein Zustand, der seit jeher Wünsche weckt und wissenschaftlichen Drang bedingt. Technologie wird zurate gezogen, um die Grenzen des Verstehens und Nachahmens zu verschieben.

So erforscht Künstler Joshua Bonnetta in *Arc of Night* bei videographisch dokumentierten nächtlichen Streifzügen die Waldbewohner. Als Gestalt der Angst und Imagination erscheint der Nachtvogel hier als Träger von Geschichten und inneren Bildern. Mittels digitaler Vogelstimmen-Synthese ergründet Sasha Iliashenko in *Chirp, Chirp, Trill, Warble* die tierische Kommunikation.

Obgleich KünstlerInnen wie WissenschaftlerInnen sich dem Tier erfolgreich annähern, ist die Erkenntnis, dass trotz technologischer Hilfsmittel das tierische Subjekt letztlich unverstanden und autonom bleiben wird, unausweichlich.

In menschlicher Obhut verliert das Tier wiederum häufig die Eigenständigkeit seines Lebens. Die Domestizierung geht weit über zuneigungsvolle Sorge hinaus; sie fordert von außen gesteuerte Handlungen und eine weitreichende Kontrolle des

tierischen Daseins. Yalda Afsah beleuchtet in ihrer Videoarbeit SSRC einen ganz bestimmten Fall von Tierhaltung: die Taubenzucht der sogenannten Pigeon Rolling Clubs, in denen die Flugtiere von Einzelpersonen sorgfältig gezüchtet und trainiert werden, um an Wettkämpfen teilzunehmen.

Die Historie der körperlichen Aneignung von Tieren reicht weit zurück: Leonie Kelleins transmediale Installation *A Wing Beat! A Wing Beat!* erzählt von der Brieftaubenfotografie, ihrer bis heute anhaltenden Verwendung und Vorbildfunktion für militärische Zwecke – Fliegen als Kommunikationsweg, Überwachung und technische Aneignung.

Aneignung bedarf als konzeptionelle Ausflucht stets eine Form von hierarchisierender Trennung zwischen Eigenem und Fremden. In Clara Spillaerts Skulpturen *Nest* und *Wedding Dove* verhandelt die Künstlerin die Segregation von Tauben im urbanen Alltag und deren erzwungene Integration in menschliche Traditionen.

Das Bedürfnis nach Beherrschung spiegelt sich in Tae Hwan Jeons Videoarbeit *Death Star* unter dem Deckmantel der Konservierung eines ästhetischen Ideals wider: Das Werk zeigt Ausschnitte des Handwerks der Taxidermie, der Präparation von Tierleichen. Mario Ulla' Skulpturen *Hybrid* besprechen – insbesondere in ihrer Materialität getrockneter Hühnerfüße – die Industrialisierung von tierischen Körpern.

Getragen von einer schtzenden Intention wird der menschliche Eingriff in das geflügelte Leben in den bei Spaziergängen entstandenen Fotografien von Hendl Helen Mirra gezeigt – Vogelhäuschen im Wald.

Mit weiteren Fragmenten grüner Umwelt werden die Kategorien des Innen und Außen, von Kultur und Natur, im Ausstellungsraum des Heidelberger Kunstvereins versuchsweise aufgelöst. Stattdessen wird das Bestehen eines innerinstitutionellen ökologischen Systems vorgegeben. Insbesondere tragen dazu Henrik Hkanssons Arbeiten *A Painting for a Bird* bei: großformatige Leinwände, die mit einem Ast versehen sind, der Vögeln als Landeplatz dient, und sowohl im Raum als auch im Garten des Kunstvereins verteilt präsentiert werden.

Die Gruppenausstellung wird in ihrem Erscheinen als Voliere durch die beständig erklingenden Vogelrufe der Soundinstallation *Birdcalls* von Louise Lawler bestärkt. Lawler hinterfragt im Sinne feministischer Institutioneller Kritik (*Institutional Critique*) Kategorisierungen, Trennungen und Hierarchien der Kunstwelt.

Die Ausstellung vereint verschiedene Generationen zeitgenössischer Kunst. Diese nähern sich mittels unterschiedlicher Medien – Film, Skulptur, Installation, Gemälde und Fotografie – der Besprechung ihrer Gegenwart an. Sie schlagen die Abkehr von Ideen der Hierarchie und Vereinheitlichung, alternative Perspektiven sowie die Möglichkeit einer gleichberechtigten Koexistenz von Lebewesen vor.

Dabei eint sie in der Auswahl der Ausstellung die Nutzung des Flugtiers als zentrale Vokabel in der künstlerischen Sprache. Sie thematisieren etwas *In der Luft* – eine Gegenwart: unvorhersehbar, spannungsgeladen, unbestimmt.

Fabienne Finkbeiner

Yalda Afsah
SSRC, 2022

Den Blick gen Himmel gerichtet, schirmen Männer die Augen mit Händen, Kappen oder Sonnenbrillen gegen das grelle Licht ab. Die Kamera fokussiert zunächst Einzelpersonen, dann Paare, bis schließlich eine ganze Gruppe von Männern und Jungen ins Bild rückt. Der Blick richtet sich steil nach oben – eine einsame Taube kreist vor dem blauen Horizont. Eine zweite streift kurz den Bildrand. Erneuter Schnitt, ein ganzer Schwarm befindet sich im Flug. Das Gefieder der Tiere ist bunt gemischt: von tiefem Schwarz und reinem Weiß bis hin zu braun oder grau gefleckten Mustern. Nach einigen Flugkurven scheinen einzelne Vögel plötzlich ins Taumeln zu geraten. Sie sacken aus ihrer Flugbahn ab, fangen sich jedoch nach einem kurzen Trudeln wieder auf. Konzentriert verfolgt die Männergruppe das Geschehen, sichtlich ergriffen von den Ereignissen in der Luft.

Einer der Männer erteilt per Telefon Auskunft. Er informiert sein Gegenüber, dass sie aktuell bei 107 stehen. Offenbar spricht er über die Flugformationen der Tauben, die nach einem Punktesystem bewertet werden. Erneut richtet sich die Kamera nach oben zum Taubenschwarm. Ein Tier fällt plötzlich in die Tiefe. Sein Sturz verläuft nicht linear, stattdessen dreht und kreist der Körper um die eigene Achse. Mit weit ausgebreiteten Schwingen fängt sich die Taube schließlich ab und setzt ihren Weg kontrolliert fort. Kurz darauf vollführen mehrere Vögel dieses Manöver parallel in exakt gleicher Manier.

Bei diesen Bewegungen handelt es sich um antrainierte Kunststücke, das sogenannte „Pigeon Rolling“ (deutsch: Taubenpurzeln) – ein bis heute unerklärtes Verhaltensmuster der Tiere. Die Eigenart lässt sich bis in das 16. Jahrhundert zurückverfolgen. Es wird vermutet, dass ein Gendefekt der Rasse „Birmingham Roller“ das Überschlagen im Flug auslöst. Aber auch die Vermutung, dass die Tiere Saltos und Pirouetten zum eigenen Vergnügen ausführen wird weiterhin unter Züchtern als plausibel gehandelt, da sie im Anschluss unbeirrt weiterfliegen. Eine passende Parallele zu den gefilmten Personen, welche die Tauben

für Kunststücke halten, die damit vielleicht zu ihrer beider Vergnügen führen.

Das Video zeigt den Roller Pigeon Club im kalifornischen Los Angeles County. In einem von Bandenkriminalität und hohen Mordraten gekennzeichneten Vorortalltag entstehen durch die festen Tagesabläufe der geteilten Begeisterung Räume, in denen Männer eine selbstbestimmte Gemeinschaft erleben. Zwischen Mensch und Tier bildet sich eine zuneigungsvolle Sorge und Zuwendung aus – Umgangsformen, zu denen die soziale Realität und die ihnen vorgegebene Geschlechterrolle den Männern kaum Zugang gewähren.

In Yalda Afsahs Videoarbeit sehen wir nun Tauben am Boden zusammengedrängt, scheinbar in einem Pferch. Ihr Federkleid schimmert im typischen Lila. Sie drängen sich um etwas: eine Hand, die ihnen Futter reicht. Vertraut und ruhig fressen sie.

Danach eine große Hand, die eines der Tiere fachgerecht greift, ihre Flügel öffnet und inspiziert. Auf der Tonspur des Filmes beginnt die Stimme des Mannes über seine Erfahrungen mit der Taubenzucht zu sprechen, dazu wird der Aufdruck auf seinem Shirt sichtbar: SSRC.

Das Mitglied des Vereins spricht über seine vom Vater übernommene Leidenschaft als wertvolle Beschäftigung, die ihn von Schwierigkeiten fernhält. Seit seiner Kindheit verwendet er täglich mehrere Stunden auf den Umgang mit seinen Vögeln. Bereits als Jungtiere gewöhnt er sie an seine Präsenz und zieht sie mit regelmäßiger körperlicher Nähe groß.

Trotz dieser Nähe beinhaltet der Film in den Flugszenen eine Verbildlichung der Distanz zwischen den tierischen und menschlichen Protagonisten, die sich wohl auch aus einer Ehrfurcht vor dem fragilen, fliegenden Körper speist. Das Tier ist im Flug frei, doch gleichzeitig der menschlichen Domestizierung unterworfen. Afsahs Arbeit ruft wiederholt dazu auf, geläufige Meinungen zu hinterfragen.

Die Ansprüche des Pigeon-Rolling-Wettbewerbs fordern

von den Tauben regelmäßiges Training, stark kontrollierte Körpermaße und ein gepflegtes Federkleid. Verletzungen oder gar tödliche Unfälle bei Stürzen oder Falkenangriffen während der vulnerablen Flugübungen sind keine Ausnahme. Um verletzte oder kranke Tiere zu pflegen, eignen sich ihre Halter das nötige Wissen und die erforderlichen Fähigkeiten an. Am Ende gewinnt derjenige, dessen Vogelschwarm die meisten Überschlüge synchron ausführt und in Länge und Qualität den Flug der Kontrahenten überbietet. Mehrere Dutzend Autos fahren von Haus zu Haus, von Pferch zu Pferch. Zwanzig Minuten fliegen die „Kits“ – wie man die Taubenmannschaften nennt – während die Männer sie von den privaten Hinterhöfen oder Vorgärten ihrer Vereinskameraden aus beobachten.

Ein Miteinander und mit anderen, Menschen und Tieren. Afsah suggeriert in ihrer Arbeit keine Rückkehr zu etwas Vergangenem, sondern stellt Alternativen zur Debatte. Insbesondere über die nachträgliche Bearbeitung der Tonspuren, das Verstärken oder bewusste Herausheben einzelner Fragmente, schafft sie eine entfremdete – aber keine wertende Inszenierung. Ihre Arbeit ist in dem Versuch einer videografischen Neutralität frei von didaktischen Vorgaben, lässt Raum für Ambivalenz und Disparitäten.

Vitae

Die deutsch-iranische Künstlerin Yalda Afsah wurde 1983 in Berlin geboren, wo sie gegenwärtig auch lebt und arbeitet. Sie studierte an der Universität der Künste Berlin, der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle und dem California Institute of the Arts. Seit April 2024 hat sie eine Professur für Zeitbezogene Medien an der Hochschule für bildende Künste (HFBK) in Hamburg inne.

Fussnoten

Amir, Fahim: „ALL EYES ON US. Gladiatoren der Schönheit in South Central, Los Angeles“ und
Dietrich, Maurin: „Every word was once an animal“, in: Dies. (Hrsg.): Every word was once an animal (Katalog zur Ausstellung im Kunstverein München, 15. Januar – 3. April 2022), Berlin: DISTANZ Verlag, 2022.

18. Mai 2024. Eine Nachtsichtkamera erfasst eine sanft abfallende Wiese. In hellem Weiß erscheint der warme Körper einer Figur mit Rucksack, die einen schmalen Pfad passiert, an einer Holzhütte vorüber in Richtung des im Hintergrund hoch aufragenden Waldrandes. Ein Hase kreuzt mit weiten Sprüngen das Feld.

Eingeblendete Textpassagen geben einen tagebuchartigen Einblick in die gegenwärtigen und ausschweifenden Gedanken des Wandernden; des kanadischen interdisziplinären Filmemachers und Soundkünstlers Joshua Bonnetta, zu sehen während seiner nächtlichen Streifzüge rund um das Gut Nantesbuch in Oberbayern. Im Auftrag der Stiftung Kunst und Natur begab sich Bonnetta von Mai bis September 2024 in die sommerlichen Moore, Wiesen und Wälder, die den zweiten Standort der Stiftung in Nantesbuch umgeben, und näherte sich eigens mit Kamera und Mikrophon sowie mit platzierten Aufnahmegeräten dem nicht-menschlichen Leben an.

In der dabei entstandenen Filmarbeit *Arc of Night* dämmert nun die Waldgrenze immer weiter herauf. Damit einhergehend steht sein Versuch, dem zivilisierten Treiben und dessen akustischer Signatur – bestehend aus Autoverkehr und militärischen Flugübungen – zu entkommen. Die scheinbare Erfüllung seines Rückzugs schlägt sich in den Abendstunden in einem farbenfrohen Polarlicht (*Aurora borealis*) nieder. Ein Ereignis, welches der größte Solarsturm seit Jahrzehnten hervorbrachte – im medienreichen Alltag des Künstlers bereits lange vorhergesagt.

Eine Stunden umfassende Zeitrafferaufnahme zeigt, wie die Farbtöne von Blau über Violett zu Rosa und Grün am Himmel in- und umeinanderfließen, wie die Sterne wandern, abfallen und verglühen, während zarte Wolken vorbeiziehen. Romantische Eindrücke, für die Bonnetta in seiner Schwarz-Weiß Arbeit eine isolierte farbige Aufnahme wählte – ein Traumzustand, der zur greifbaren Wahrheit oder doch zu einem verdrängenden Trugbild wird?

Peripheres Sehen lehrte Bonnetta eine anekdotisch in den Text eingeflochtene Begegnung mit einem Astronauten in Kindertagen – ein erster Verweis auf das Erkenntnispotenzial des Blickrandes.

Gerade dort, außerhalb der zentralen Sichtweite, halten sich Flugwesen der Dämmerung wie Fledermäuse auf. In diesem Zusammenhang kommt Bonnetta auf den Biologen Lazzaro Spallanzani und dessen Tierversuche aus dem Jahr 1793 zu sprechen. Spallanzani widmete seine Forschung der Frage, wie sich Fledermäuse im Dunkeln im offenen Raum orientieren. Um dies zu ergründen – verwendete er schaurig gewaltvolle Methoden – um ihnen zuerst das Augenlicht und in der zweiten Versuchsreihe das Gehör zu nehmen. Er stellte fest, dass sie erst durch Taubheit „erblindeten“. Seine Vermutung einer noch unbekannten Sinneskraft zur räumlichen Orientierung konnte er vor seinem Tod 1799 nicht mehr bestätigen.

Über ein Jahrhundert später wurde „Spallanzanis Bat Problem“ mit der Entdeckung der Echoortung gelöst. Donald Griffin, ein Student der Harvard University, wies bei gefangenen Fledermäusen Frequenzen außerhalb des menschlichen Gehörs nach: den Ultraschall.

Das daraus hervorgehende „Sehen durch Geräusche“ stellt zugleich die Frage nach dem menschlichen Vermögen, das Bewusstsein von Tieren, wie den Fledermäusen, zu begreifen – wie unter anderem Thomas Nagel in seinem Essay „What Is It Like To Be A Bat?“ diskutiert.

Vor diesem Hintergrund reflektiert Bonnetta seine eigene Position und Wahrnehmung der nicht-menschlichen Wesen. Erscheinen sie ihm als Was oder Wer? Inwieweit sei es sinnvoll (den Wunsch zu hegen), ihre Welt zu betreten?

Die Begegnungen mit selbst unter Einsatz modernster Technologien unvorhersehbaren Wetterumschwüngen sowie den Tieren des Waldes – insbesondere mit einer ihr Nest verteidigenden Eule – rufen in ihm das Bewusstsein für die potenziellen Gefahren für sein körperliches Wohl hervor.

Die poetische Beschreibung einer Baumgruppe bringt sein unerwartetes, wiederholtes Zusammentreffen mit einem dort

ansässigen Waldkauz zur Sprache. Ein Ereignis, welches stets vom Erscheinen einer Eule angekündigt wurde – Assoziationen zu prophetischen Zeichen drängen sich auf. Während Bonnetta eine immer deutlichere Beziehung zu den Tieren aufbaut – sie sich an ihn, seine Präsenz und Wiederkehr gewöhnen – verschiebt sich zugleich seine Wahrnehmung wie auch seine Sprache: von einer zunächst wissenschaftlich-theoretischen hin zu einer zunehmend spirituellen. Darin könnte der Versuch liegen, trotz der mitunter verstörenden Einsichten in Tier-Mensch-Beziehungen jene komplexe Schönheit der anfänglichen Aurora borealis zurückzugewinnen. In diesem Sinne und dem vorangestellten Bedürfnis, in das Bewusstsein des Tieres einzudringen, nimmt der Betrachter schließlich die Rolle des aus dem Geäst auf Bonnetta herabblickenden Waldkauzes ein.

17. September 2024.

Nun, fernab des Waldes richtet Bonnetta während einer Reise in die Heimat eine stationäre Kamera auf den vollen Mond und die Tiere. Rehe und Hirsche, nicht sicht-, nur hörbar, dann Schüsse in der Ferne. Die Tiere geraten in fluchtartige Bewegung. Eine unterschwellige Brutalität und anhaltende Gefahr verdeutlicht sich – nun erneut vom Menschen und seinen Ideen von Hierarchie und Beherrschung zur Vereinheitlichung ausgehend.

Schließlich treten die Waldbewohner in Vielzahl in übereinandergelegten Bildausschnitten zutage: grasend, trotzend, grunzend, schnüffelnd. Begleitet durch eine kommentierende, neugierig das Sehende erfragende kindliche Stimme und die Chance auf eine neue Perspektive.

Vitae

Der 1979 in Kanada geborene Soundkünstler und Filmmacher Joshua Bonnetta absolvierte ein Studium an der Ryerson University und erwarb seinen Master of Fine Arts an der Concordia University in Montreal. Er ist als Associate Professor am Department of Cinema and Photography am Ithaca College in den USA tätig. Entsprechend seiner Lehrtätigkeit lebt und arbeitet er derzeit in Ithaca, New York.

Henrik Håkansson
A Painting for a Bird, 2026

Die Ausstellung präsentiert drei Arbeiten des schwedischen Künstlers Henrik Håkansson, die allesamt denselben Titel tragen: *A Painting for a Bird*. Dem Namen nach ließen sich drei Variationen eines Vogelporträts vermuten. Tatsächlich differieren die Werke zwar in ihrer materiellen Beschaffenheit, nicht jedoch im dargestellten Motiv; den Vogel selbst sucht man indes vergebens.

Die Keilrahmen sind mit unterschiedlichen, ungründeten Rohtextilien bezogen: Die Arbeit nahe dem Eingang ist bespannt mit Flachs, das Werk an der gegenüberliegenden Wand am Ende der großen Halle mit Baumwolle, während das im Freien platzierte Exemplar mit widerstandsfähigerer Jute gefertigt ist. Auf der gespannten Textiloberfläche findet sich weder Zeichnung noch Malerei; stattdessen ragt jeweils mittig ein hölzerner Ast aus dem Bildträger hervor. Da Form und Größe variieren, wird der Charakter der Materialien als reines Naturprodukt unterstrichen.

Drei großformatige, mit organischen Stoffen bespannte Keilwände mit Ästen, die weit in den Raum greifen, formen potenzielle Ruheplätze für einen Vogel, die sich erst durch sein Niederlassen als lebendiges Motiv in das Bildgefüge einreihen würden. Es handelt sich um einen (noch) unbekannten Protagonisten, welcher dennoch bereits antizipiert wird. Das Werk verweilt in Unvollständigkeit bis es durch die physische Präsenz – gleichsam einer tatsächlichen Porträtierung – des Subjekts seine Vollendung erfährt.

Auch wenn die Arbeiten vermuten lassen, sie seien installativ oder skulptural gedacht, verwendet Håkansson im Titel wie in seinen Äußerungen stets den Terminus „Gemälde“. Einerseits liegt die Annahme nahe, dies beziehe sich schlicht auf die Verwendung eines Keilrahmens, andererseits unterstreicht die Kategorisierung als Gemälde die klassische Idee eines Porträts. In einen ähnlichen Widerspruch bringt die Hängung die Werkdeutung: Im Freien erweckt das Exponat nicht zwingend die Assoziation eines konzeptionellen Kunstwerkes, sondern könnte schlicht aus einer Fürsorglichkeit gegenüber den dort ansässigen Vögeln

entstanden sein. Die Aufmerksamkeit wird auf die Anwesenheit der Vögel im Außenbereich gelenkt. Erst als Trio betrachtet, und damit klar als weiteres Kunstwerk erkennbar, tritt der direkte Dialog zwischen Kunst und Tier zutage. Die Platzierung in der Ausstellungshalle wiederum – dem traditionellen kunstinstitutionellen Grundprinzip des „White Cube“ folgend – lässt das Objekt zum Kunstwerk werden und evoziert zwangsläufig die Frage nach seiner immanenten Aussage. Aber auch die Exponate im Raum vermengen Kunst und Natur, durch ihre Installation hoch oben. Sie verleihen den teils gläsernen, hohen Wänden des Heidelberger Kunstvereins die Züge einer Voliere; fast erwartet man im nächsten Augenblick das Flattern von Schwingen über dem Kopf zu vernehmen.

Immer aufs Neue inspiriert von Standort und Umgebung, strebt Håkansson danach ökologische Muster zu dechiffrieren, zu reflektieren und künstlerisch zu artikulieren. Fragmente wissenschaftlich anmutender Naturstudien verschiebt er in einen kulturellen Kontext. Die Grenze zwischen traditionellem Ausstellungsraum und natürlicher Umgebung wird aufgehoben; sie wird vielmehr als ein Gefüge begriffen, das sich aus den kausalen Elementen Referenz und Resultat zusammensetzt.

Mit seiner bewussten Hängung sowie der Verwendung natürlicher, weitestgehend unbearbeiteter Materialien rekonstruiert Håkansson fragile ökologische Systeme. Wird ein solches System zum künstlerischen Medium erhoben, bedient man sich einer Maschinerie, die innerhalb dieses artifiziellen Rahmens einer stetigen Erneuerung bedarf, um es am Leben zu erhalten. Håkansson nutzt also die Platzierung innerhalb und außerhalb der Ausstellungsräume in Verbindung mit einer organischen Materialwahl und deren Synthese zu einem naturnah anmutenden Kreislauf.

Dabei sollen seine Gemälde keinen moralischen Wegweiser bilden, sondern eine Verdeutlichung von Naturkulturen. Eine künstlerische Reflexion, in welcher der menschliche Fußabdruck – inklusive der des Künstlers – sichtbar bleibt, aber nicht automatisch gewertet wird. Denn am Ende ist der Mensch Teil dieses Konstrukts; er steht nicht in erhabener Position darüber.

Eine symbiotische Beziehung, die Håkansson als solche erkennt und ins Bewusstsein rücken möchte. Beziehungen können unterschiedliche Formen annehmen; es verbleibt die Möglichkeit einer Koexistenz statt einer systemischen SelbstZerstörung.

Vitae

Henrik Håkansson ist ein schwedischer zeitgenössischer Künstler, der mit den Medien Film, Fotografie und Installation arbeitet. Er studierte an der Universität Göteborg (Fachbereich Fotografie) sowie am Konstfack in Stockholm. In der Vergangenheit war er im akademischen Bereich tätig, unter anderem als Gastprofessor an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung (HfG) in Karlsruhe. Heute arbeitet er als freischaffender Künstler und pendelt zwischen seinen Wohnorten in Falkenberg (Schweden) und Berlin.

Sasha Iliashenko
Chirp, Chirp, Trill, Warble, 2025

Mit lang gehaltener Einstellung eröffnet die Dreikanal-Filminstallation in eine weite, flache Marsch- oder Flusslandschaft unter einem wolkenverhangenen, grauen Himmel. Auf einer sanften, grünen Anhöhe ragt ein hölzernes Seezeichen auf einem offenem Stelzenunterbau empor. Flache Wasserläufe sowie weitläufige, von Zäunen begrenzte Wiesen, verschwommene Detailansichten. Schlichte Holzhütten, die sich in eine grasbewachsene Hügel- oder Dünenlandschaft einfügen. Im Zentrum führt ein schmaler Pfad direkt zu einer hölzernen Tür.

Mit harten Blenden und Schnitten reiht Sasha Iliashenko in *Chirp, Chirp, Trill, Warble* Videoaufnahmen norddeutscher Küstenlandschaften aneinander. Nur vereinzelt bewegen sich Personen auf den einsamen Pfaden.

Lang gehaltene, helle und leicht blecherne Frequenzen untermalen die Szenerie. In feinen Nuancen wechseln und überlagern sich die Klänge und erschaffen eine atmosphärisch ruhige Geräuschkulisse. Plötzlich flackern Bild und Ton – ein elektronisches Zittern setzt ein.

Eine kontinuierliche, lange Einstellung zeigt die offene Küstenlandschaft: ein Schutzwall vor dem Meer, davor eine gerade Straße und darauf zu ein einfacher, sich schlängelnder Weg, auf dem einzelne Fahrradfahrer entlanggleiten.

Dann der Blick aus einem Fenster mit hölzernen Klappläden. Vögel fliegen tief über das ins Land mündende Wasser, auf der Suche nach dort lebenden Insekten. Im Hintergrund sind Baustellenfahrzeuge zu erahnen.

Der Blick vervielfältigt sich: andere Fenster, andere von Vögeln bevölkerte Ebenen, Detailausschnitte der Tiere am Wasser – pickend, schwimmend und fliegend. Das Fenster schließt sich und der Fokus schweift ab; er streift erneut über die Felder und Wiesen, verharret an einem anderen Punkt. Die Töne werden schriller, die Ausschnitte kleiner. Schwarze Abblenden. Auf allen Kanälen erscheinen von Holzfenstern gerahmte Aussichten, immer größer, immer breiter. Dann rasche Bildabfolgen: Details, Weiten, Fenster, Vögel. Die akustischen Elemente werden schneller und springender – wie ein Zwitschern – darunter verbleiben schwingende, technische Klänge. Ton und Bildwechsel beschleunigen sich zusehends, werden zu einem Flackern, hektischen Springen, schriller und heller.

Iliashenko's Videoinstallation zeigt Aufnahmen aus Vogelbeobachtungsstellen in Norddeutschland und deren Umgebung. Gleich einem unterstützenden Fernglas wird sich Flora und Fauna angenähert. Auf tonaler Ebene erkundet der Künstler eine neu entstandene Disziplin zwischen Ornithologie und Linguistik – die Erforschung der Vogelstimmen durch digitale Technologien. Die Kommunikation der Vögel unterscheidet sich in ihren physischen und strukturellen Eigenschaften von der des Menschen. Während Menschen Wörter und Sätze mittels Syntax zu Bedeutung verflechten, scheinen Vögel durch

Intonationsschwankungen Informationen auszutauschen. Mit einer selbst programmierten Software untersucht Iliashenko dies mittels digitaler Synthese. Wohingegen der Mensch mit einem Kehlkopf Töne erzeugt, arbeitet der Vogelkörper mit der Syrinx als Stimmorgan. Ein Organ, welches mit Luftröhre, Bronchien, Membranen und Muskulatur einen mehrstimmigen Gesang erzeugt. Mittels Computersprache generiert Iliashenko Klänge, die dem gefiederten Singen gleichen. Doch ihren technischen Ursprung enthüllen sie weiterhin durch klare digitale Fragmente – es entsteht eine im Raum schwebende Geräuschkulisse aus Computersurren und Vogelstimmen. Die Analyse der fremden Sprache ist – wie das Beobachten der Vögel aus in die Natur integrierten Holzhäuschen – eine minimalinvasive Form der menschlichen Wissensaneignung. Ein Unterfangen, das versucht das Leben und die Kommunikation anderer Körper zu begreifen. Wie die Computersprache der Vogelstimme nicht gewachsen ist, so wird auch der Mensch aus seinem Körper heraus nie den so völlig anderen eines Vogels verstehen können. Es bleibt das bloße Betrachten von außen und der anhaltende Versuch, zu erfassen. *Chirp, Chirp, Trill, Warble* liefert keine zusätzlichen Informationen, keine Klärung. Stattdessen wird das Drängen nach Antworten und das stete, umtreibende Verlangen des Menschen einzuordnen, verdeutlicht.

Vitae

Sasha Iliashenko ist in den Bereichen elektroakustischer Musik, Soundinstallationen und Live Performances tätig. Nach einem Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg lebt und arbeitet Iliashenko hauptsächlich in Hamburg.

Knistern wie von Stromschlägen, dumpfes Grollen wie von fernem Donnern. Die Videoarbeit *Death Star* von TaeHwan Jeon entfaltet sich mit tonalen Fäden, eine einhüllende Geräuschdecke webend. Erst ein Rauschen gleich dem Wind, dann mischt sich sanft ein Prasseln wie von fallendem Regen darunter. Das Schwarz des Bildschirms wird von farbigem Flackern durchbrochen. Licht streift eine Hand, lässt sie sichtbar werden. Eine zweite zeichnet mit einem grünen Laser Linien über die Handinnenfläche der anderen.

Lichtblitze. Ein Tier? Langsam gleitet das kühle Licht eines Scheinwerfers von links nach rechts: Ein Fuchs tritt klar in Erscheinung, in der Bewegung erstarrt, das gezähnte Maul geöffnet, taxidermisch konserviert. Nach kurzer Dunkelheit leuchtet der Bildschirm erneut auf. Mittig erscheint eine dunkle Pistole, der Abzug schnell nach vorne und der Schuss löst sich. Darauf folgt Bewegung. Wasser, das die Waffe scheinbar vollständig umgibt, wirbelt auf. Im Hintergrund dazu platziert wird ein Todesstern, *Death Star* im Englischen, er wird von etwas durchbrochen und ist im Moment der Explosion erfasst. Zunehmend vereinnahmt ein stockendes Atemgeräusch die Tonspur. Ein Atem als stamme es aus einer Tauchmaske, kurz und beengt. Begleitet wird er von Plätschern und Strömen – das Element Wasser wird zugleich hörbar und sichtbar, in seiner Dynamik wie in seiner Präsenz.

Ver mehrt kehren Bildelemente als Motive im Verlauf der Arbeit wieder. So etwa die im Augenblick des Abfeuerns festgehaltene Pistole, stets in Kombination mit anderen bildnerischen Schichten im Hinter- und Vordergrund. In einer dieser Sequenzen rücken verzerrte, organisch-fleischlich anmutende Oberflächen ins Bild, darüber eine Bewegungen ausführende Hand, während eine zusätzliche Ebene die Struktur einer Hängebrücke offenbart. Eine weitere Szene zeigt die Waffe mit kleinen, fliegenden Objekten überlagert, vorerst undeutlich gehalten, werden sie später kurz als Schmetterlinge erkenntlich.

Als weiteres Leitmotiv können agierende Hände und damit das Taktile im Bild ausgemacht werden.

In einem längeren Ausschnitt erhellen nun Leuchthandschuhe partiell das Blickfeld, darin ein noch teils mit Fell, teils von offenem Fleisch bedeckter Tierkörper, der von menschlichen Händen bearbeitet wird. Einblicke in die Arbeit eines Taxidermisten, die Haltbarmachung und ästhetische Aufbereitung von Tierleichen. Die Resultate dieses Handwerks rückt Jeon in seiner Videoarbeit immer wieder in das inszenierte Rampenlicht. Dies beginnt und wiederholt sich mit verschiedenen Ansichten des Fuchses, gefolgt von einem nur kurz eingeschobenen, kaum sichtbaren Eichhörnchen.

In einer langen, ruhig gehaltenen Blende klingt das Werk schließlich mit einem ernsthaften, zarten kleinen Vogel mit spitzem Schnabel aus. Neben den Schmetterlingen ist im Laufe des Films ein weiteres, noch über die eigenen motorischen Fähigkeiten mächtiges Tier eingeschnitten. Eine zur Landung mit dem Flügelschlag abfedernde Taube durchquert in Zeitlupe im Lichtkegel die Bildfläche.

Lebende und im Tod für ihre Schönheit bewunderte Kreaturen; Körper, die als Objekt der Begierde angeeignet und ästhetischen Wünschen unterworfen werden.

Als weiteres Leitmotiv können Bewegungen selbst gelesen werden. Die Flugtiere durchqueren den Raum, die präparierten Körper werden in postmortalen fiktiven unendlichen Bewegungen inszeniert. Alles umwoben von sich bewegenden Klängen. Ein dichtes, synästhetisch arbeitendes Werk das sich kontinuierlich entfaltet.

Jeon entlehnt seine kompositorische Haltung dem Free Jazz und Noise. Dabei überführt er klangliche Formen in eine Bildsprache die Fragmente aus verschiedenen Quellen wie Internetvideos, Dokumentationen und Videomaterial von Datenträgern und vielem mehr einflechtet. Schnitt und Sequenzierung platziert er außerhalb gewohnter Konzepte und schafft so eine Nichtzeitlichkeit. Bewusst setzt Jeon scheinbar gegensätzliche Darstellungen, Töne und künstlerische Techniken zusammen. Er forciert

also einander Nahes – durch die Bearbeitungsform der zeit- und räumlichen Trennung – zur Differenzierung. Dual gedachte Kategorisierungen werden aufgenommen, entzweit und ihrer Festigkeit entwunden. Eine neue fluide Textur der Dinge keimt auf: ineinander diffundierende und miteinander operierende Ordnungen. So wird auch die menschliche Anschauung des tierischen Körpers der Eindimensionalität enthoben. TaeHwan Jeon komponiert eine apokalyptisch-halluzinatorische Untersuchung von Polaritäten und führt hin zu einem künstlerischen Worldbuilding im porösen Bereich zwischen Wissenschaft und Fiktion.

Vitae

Der südkoreanische Multimedia-Künstler TaeHwan Jeon (geb. 1995) arbeitet in den Bereichen Fotografie, Video und Installation. Er studierte am Department of Photography des College of Arts an der Chung-Ang University in Südkorea. Im Jahr 2022 schloss er sein Masterstudium in Fine Arts an der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) ab. Er ist Träger des Master-Förderpreises der ZHdK.

Leonie Kellein

A Wing Beat! A Wing Beat!, 2022

Eine weiße, frei im Raum stehende Wand fasst einen großformatigen, horizontalen Bildschirm ein. In unmittelbarer Nähe befinden sich Bücher sowie eine transparent gesockelte Skulptur. Segmente die sich *A Wing Beat! A Wing Beat!*, einem transmedialen Werk von Leonie Kellein, zuordnen lassen.

Auf dem Videobild ein schwarzer Hintergrund und ein kleiner, dunkel gefiederter Kopf im Porträt. Hell umrandete Augen und Schnabel wenden sich in Zeitlupe und blicken auf. Begleitend erinnert ein lautes, motorenähnliches Rauschen an eine Schnellstraße oder einen Düsenantrieb. Darunter ein simpler Takt mit leichten Ausschlägen; einem Herzschlag gleich.

Schnitt. Von oben blickt die Kamera auf den gedoppelten und verlangsamten Flügelschlag einer Taube. Mit zwei Schlägen durchquert sie das Bild.

Schnitt. Flügelspitzen rechts und links des Bildausschnittes, am oberen Rand der Schnabel – der Blick ausgehend von der Brust der Taube. Ein nicht allzu hoher Flug, am Dach einer Hütte vorbei. Hoch ragenden, hölzernen Stäben ausweichend. Aufnahmen, die von einer am Körper einer Taube befestigten Kamera erstellt wurden.

Diese Verbindung aus Tier und Technologie ist eine der frühesten Methoden der Luftbildfotografie, die bereits parallel zur aufkeimenden Fototechnik am Ende des 19. Jahrhunderts entstand. Der Apotheker Julius Neubronner, der Brieftauben zur Auslieferung seiner Medikamente einsetzte, entwickelte und patentierte analoge Taubenkameras und erlangte damit große Bekanntheit. Seine Aufnahmen mittels Tauben waren sogar 1909 auf der Internationalen Fotografischen Ausstellung in Dresden vertreten. Die Faszination für diese Technik speiste sich wohl aus dem menschlichen Wunsch, dem Fliegen mächtig zu sein. Besonders bekannt wurde eine Aufnahme des Schlosshotels Kornberg – weniger aufgrund des Motivs selbst als vielmehr aufgrund der im Bild sichtbaren Flügelspitzen der Urheberin und hiermit der eindeutigen Verbildlichung der Luftreise. Eine Perspektive, die sich im videographischen Teil von Kelleins *A Wing Beat! A Wing Beat!* wiederfindet.

Der Blick folgt dem bewegten Flug; doch nicht aus dem autonomen und beweglichen Sehsinn des Vogels heraus. Sondern an dessen gefiederter Brust – folglich mit einer frustrierend verfälschenden Neigung – wurde die Kamera fixiert. Denn des Menschen Begehren richtet sich meist nicht auf das Fliegen als Überblick aus der Luft, sondern auf das Aneignen der direkten körperlichen Fähigkeiten des Flugwesens.

Es ist wohl ein Glück, dass bisher nur eine maschinelle Annäherung möglich war, denn die Einsatzgebiete der entstandenen Technik sind von einer militärischen Laufbahn geprägt.

Bereits die Taubenfotografie wurde in beiden Weltkriegen zur Luftüberwachung eingesetzt – heute ersetzt durch ihre vollständig technisierten Nachfolger – die Drohnen. Maschinen, deren Namensgebung, Dimension und Funktionsweise zumeist Vogelarten entlehnt sind und deren Kriegsbeteiligung und -entscheidung Teil der heutigen Realität sind.

Auch das karge Feld, welches die Taube in Kelleins Arbeit überquert, erzählt diese Geschichte. Während beider Weltkriege wurden auf diesem Land, in der Umgebung von Hohenlockstedt, militärische Übungen durchgeführt.

Schnitt. Die folgende Sequenz führt in die Behausung des gefiederten Lebens, einem mit Stroh ausgelegten Taubenschlag.

Tierkameras, positioniert im Nest oder am Halsband, stillen das menschliche Bedürfnis nach Nähe zur „Natur“. Die Beobachtung tierischer Routinen verleitet nicht selten dazu, vermeintlich menschliche Verhaltensweisen wiederzuerkennen und eine anthropomorphisierende Lesart zu konstruieren. Eine solche Sichtweise birgt Risiken, da sie spezifische Bedürfnisse der Tiere durch menschliche Deutungsmuster ersetzt und zu Teilen übergeht. Jedoch kann sich auch die Chance eröffnen das Tier – in diesem Fall die Taube – als autonomes Subjekt zu begreifen.

Schnitt. Verschwommene Aufnahmen aus der Luft über dörfliche Architekturen hinweg. Hektisches, verwackeltes Bildmaterial, übereinanderliegende Filmschnipsel – aufgenommen von einer Drohne oder einer Taubenkamera, oder beidem? Allmählich stabilisiert sich der Flug, wird leichter zu verfolgen und geht über den Dorfrand hinaus, über Felder zurück zum ehemaligen Militärübungsplatz. Immer wieder drängen Flügelschläge und ein schnabelbewehrter Kopf in den Bildausschnitt – ein Hinweis darauf, dass das Aufnahmegerät von einer Taube getragen wird. Begleitet wird der Flug von lautem Rauschen, Knistern und Grollen, durchzogen von Motorengeräuschen. Die Lärmdichte wirkt bedrohlich, beinahe klaustrophobisch. Bei einem besonders intensiven Geräusch scheint die Taube ihre Flugrichtung abrupt zu ändern.

Kellein destabilisiert hier wie in den nachfolgenden Szenen nicht nur die Orientierung der Taube, sondern auch die des Betrachters. Zeitliche wie räumliche Verortung entziehen sich der Eindeutigkeit. Subjekt und Objekt verkehren sich von Betrachter zu Taube zu Drohne, und lösen sich schließlich von jeder Zuordnung. Auch auf der Ebene der medialen Setzung unterläuft Kellein eindeutige Kategorisierungen. Die Installation versteht sich als transmediales Gefüge aus Buch, filmischer Arbeit sowie skulpturalen und installativen Elementen.

Der freistehende skulpturale Teil *Cher Ami* zeigt den Abguss eines Taubenhalters aus transparentem Material. Taubenhalter sind Vorrichtungen, die dem Tier wie ein Korsett angelegt werden, um Futter oder Medikamente kontrolliert zu verabreichen oder den Körper zu immobilisieren.

Trotz der Loslösung von künstlerischer und inhaltlicher Chronologie hat die Arbeit in all ihren Erscheinungsformen einen tragenden Rhythmus, einen Puls: durch Schnitt, Flügelschlag und Takt. Ein Überbleibsel der Unifizierung wie sie die Körper von Taube und SoldatInnen in militärischen oder gesellschaftlichen, disziplinier- und domestizierenden Kontexten erfahren.

Vitae

Leonie Kellein, geboren 1993 in Basel, arbeitet in den Bereichen Film, Video und Skulptur. Die Künstlerin hat an der Goldsmiths University in London und an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg studiert. Kellein lebt und arbeitet in Berlin. Sie nutzt Bewegtbild, Skulptur und Sound, um zu untersuchen, wie Wahrnehmung durch Technologien strukturiert und teils destabilisiert wird. Ihre Werke wurden auf internationalen Filmfestivals wie Visions du Réel in Nyon sowie im Ausstellungskontext gezeigt.

Fussnoten

Roguski, Agnieszka (Hrsg.): Leonie Kellein. A Wing Beat! A Wing Beat!, Berlin: DISTANZ Verlag, 2024.

Eine Liste hochkarätiger Namen klebt in zweifarbiger Folien-schrift an der Wand. Im Raum schrille Vogelrufe. Darunter: A Work by Louise Lawler.

Die Arbeit *Birdcalls* von Louise Lawler konfrontiert mit der Auflistung von 28 Künstlerpersönlichkeiten. Neben der textlichen Aufzählung begegnet man den in Rot geschriebenen Vor- und Nachnamen auditiv. Der genaue Zuhörer hat die Vogellaute bereits als menschliche Stimme, welche die Worte als Zwitschern formt, erkannt. Lawler subsumierte ihre künstlerische Autorschaft unter der Schwere einer mit kollektivem kunsthistorischem Wissen angereicherten Enumeration.

Aus heutiger Perspektive ist die 1947 in New York geborene Louise Lawler längst – als Mitbegründerin einer feministischen, institutionell kritischen Gegenwartskunst – bekannt für vornehmlich fotografische Aufnahmen der Werke anderer, Teil des Kunstkanons.

Die ausgestellte Arbeit *Birdcalls* entstand während Lawler 1972 mit anderen AkteurInnen an der Realisierung eines Ausstellungsprojektes an den Piers des Hudson River arbeitete. Die ausgestellten Werke stammten vorwiegend von männlichen Künstlern. Auf ihren nächtlichen Heimwegen entwickelten Lawler und ihre Kollegin Martha Kite eine ermächtigende Praxis. Um unerwünschte Aufmerksamkeit abzuhalten, gaben sie laute, vogelähnliche Rufe von sich.

Aus dieser zugleich spielerisch defensiven Geste entstand der erste Impuls für *Birdcalls*. Lawler übersetzte den Namen des Kurators („Willoughby Sharp“) in einen lautmalerischen Ruf („Willoughby! Willoughby!“) und erstellte sukzessiv ein Repertoire, das auf den Namen männlicher Personen der Kunstszene basierte.

Anfang der 1980er Jahre erfolgte die finale Implementierung in Form einer Tonaufnahme: Eine etwa siebenminütige Sequenz, in der die transformierten Namen, welche zusätzlich

wie in der aktuellen Ausstellungssituation schriftlich vorliegen, artikuliert werden. In früheren Inszenierungen variierte das für den Schriftanteil verwendete Material von gedruckten Karten und Wandtexten bis hin zu Streichholzschachteln. Die von ihr darauf genannten Zeitgenossen verdeutlichen in der gewählten Form der Reihung den homogenisierten Zustand des damaligen Kunstmarktes.

Das Werk mit einem Namen und diesen wiederum mit einer Person zu versehen, bildet einen Grundpfeiler kunsthistorischer Rezeption. Louise Lawler unterläuft diese Logik durch anti-autorische Setzungen wie in *Birdcalls* und destabilisiert jene scheinbar festen Strukturen. Die Arbeit markiert zugleich den Beginn einer Entwicklung ihres Oeuvres, in dem sie fortan wiederholt Kunstwerke anderer KünstlerInnen meist fotografisch zitiert. Bis heute fordert sie hiermit Institutionen heraus, Kunst nicht durch verherrlichende Tendenzen der Kunstgeschichte mit Betonung auf Eigennamen und Biographien zu begreifen, und verweist damit parallel auf die Bedingungen der institutionellen Legitimation sowie Sichtbarkeit, Verbreitung und Beurteilung von Kunst.

Obwohl *Birdcalls* und seine feministische Motivation aus einem historischen Kontext hervorgehen, bleibt die Arbeit bemerkenswert aktuell. Auch andere Kunstströmungen wie Punk bedienen sich spielerischer Strategien der Mimikry als äquivoke, dekonstruktive Äußerung.

Als Lawler und Martha Kite 1972 den Ausgangspunkt für die spätere Audioarbeit legten, war kurz zuvor Linda Nochlins einflussreicher Essay „Why Have There Been No Great Women Artists?“ erschienen. Das vom Kunstmarkt gesuchte (männliche, weiße) Künstlergenie ist ein Konstrukt, das die Abwesenheit oder den nicht-kulturellen Status der Werke von Frauen und anderen marginalisierten Gruppen individualisiert und ihnen selbst zuschreibt, anstatt strukturelle und institutionelle Ausschlüsse zu benennen. Ein Wertekatalog, der bis oder gerade in einem Heute, das von digitalen Medien, verkürzten Bildsprachen und populistischen Männern der Macht bestimmt wird, und durch eine solche feministische Ausübung mit seiner Autorität künstlerischer Subjektivität haltlos wird.

An dieser Stelle bedarf es einer Reflexion dessen, dass Lawler, die Rezipienten von *Birdcalls* und nicht zuletzt auch dieser Text eine biographische Ebene in die Lesart einbrachten. Folglich ist zu fragen, warum ausgerechnet das Motiv des Vogels mit einer Entstehungsgeschichte versehen wurde beziehungsweise werden musste.

Ein mögliches Argument wäre, dass in seinem Leben in menschlichen Strukturen auch der Vogel einen Verlust an Autonomie erleidet und mittlerweile gerade im Städtischen zunehmend dem menschengemachten Drang des Intaktsetzens der Natur erliegt; ob durch Lebensraumraub, abweisende Architekturen oder systematisierte Tötung wie der „Bestandskontrolle“. Diese Eingriffe sind nicht neutral, sondern häufig Ausdruck normativer Ordnungen, die auf Ausschluss, Kontrolle und Hierarchisierung beruhen und strukturell an jene Denkmuster anschließen, denen auch feministische Kritik an patriarchalen Systemen Sichtbarkeit verleiht. Eine Perspektive, die sich weiter zuspitzen und mit Beispielen wie dem Halsbandsittich im Raum Heidelberg versehen ließe. Durch ein menschlich gesetztes Naturideal begründet, werden diese als „nicht-einheimische“ Art kategorisiert, deren Verbreitung mit brutalen Mechanismen entgegengewirkt wird.

Nimmt man diese Überlegungen in die Interpretation von *Birdcalls* und insbesondere der biographischen Anekdote auf, rückt die Gefährdung in den Fokus, der Vögel neben Frauen wie Lawler und Kite in einer patriarchalen, hierarchischen Gesellschaft ausgesetzt sind.

Vitae

Die 1947 in Bronxville (NY) geborene US-Konzeptkünstlerin Louise Lawler schloss 1969 ihr Studium an der Cornell University ab und wird der „Pictures Generation“ zugeordnet. Ihre Arbeit beschäftigt sich mit Fotografien, Materialbilder und Installationen. Ihr fotografisches Werk zur Institutionskritik wurde in Einzelausstellungen im Museum Ludwig (2013) sowie im MoMA (2017) präsentiert und war Bestandteil der Documenta 12. Lawler lebt und arbeitet zur Zeit in New York.

Fussnoten

Anastas, Rhea: „Die Stimme als Auslöser – Das Künstlerinterview nach Louise Lawler“, in: *Texte zur Kunst*, 2007.

Vogel, Wendy: „Where does the caged bird sing? On Louise Lawler's *Birdcalls* and its critical afterlives“, in: *wendyvogel.net* (Online-Textbeitrag zum *BROADSIDE* Programm), 2021.

Allan, Stacey: „Role Refusal: On Louise Lawler's *Birdcalls*“, in: *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, 2009.

Lavin, Sylvia: „Birdcalls: or, Criticism in the Environment“, in: *Log*, 2023.

Hendl Helen Mirra

Untitled photographs (D-W), 2008

Zwei gerahmte Fotografien, einander gegenüber platziert und dasselbige Motiv zeigend: Eine lichte, nur spärlich belaubte Baumgruppe vor einem mit heller Wolkendecke verhangenen Himmel. Im linken Vordergrund erstreckt sich ein zur Hälfte mit Moos bewachsener und mit grober Rinde ausgestatteter Baumstamm. An diesem ist ein hölzernes, mit einem kleinen überstehenden Dach versehenes Vogelhäuschen, mit der Öffnung vom Betrachter abgekehrt, befestigt. Die Farbigkeit des Nistplatzes korrespondiert mit den graubraunen Stämmen. Zusammen mit dem weißgrauen Himmel im Hintergrund gleitet die Aufnahme beinahe in eine Zweifarbigkeit – nur durchbrochen von vereinzeltem Grün in Moos und Blattwerk oder kontrastierendem Rotbraun in der feuchteren Rinde. Eine unscheinbare, funktionale Alltäglichkeit wird in den Fokus und damit in eine Detailsicht gerückt. Der abgebildete Nistkasten – ein von Menschenhand

zum vermeintlich notwendigen Schutze der Natur gefertigtes Objekt – hinterfragt in seiner nüchternen Bescheidenheit die Vorstellung davon, welche Erscheinungsformen kritische künstlerische Arbeiten annehmen können.

Hendl Helen Mirras Entdeckung des Wanderns oder schlicht des Gehens als künstlerische Praxis etablierte sich mit der Zeit als ihr primärer Schaffensprozess. So sind die beiden ausgestellten Fotografien *Untitled photographs (B-Y)* von 2008 keine inszenierte Szene, sondern Fragmente einer Promenade durch den Wald. Die Werke können, dem folgend als indexikalische Hinweise auf das Zugesein der Künstlerin an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit gelesen werden.

Die Präsentationsform des Motivs in zwei Abzügen als Diptychon ist so installiert, dass jeweils nur eines betrachtet werden kann. Dies verlangt dem Betrachter einen Abgleich von Wiederholung und Differenz, von scheinbaren Unterschieden oder Parallelen ab. Eine rhythmisierte Betrachtungsweise die zwangsläufig entschleunigt – das Resultat von Mirras Interesse an konzeptioneller Logik. Ein Interesse, welches sich zuletzt zunehmend in ihrem Schaffen in lyrischer Poetik äußert.

In der vorliegenden fotografischen Arbeit finden sich bereits inhaltliche Anknüpfungen zu jenen literarischen Tendenzen, verborgen im Aufnahmeort: Die Szenerie befindet sich im Wald nahe der psychiatrischen Klinik Waldau in Bern, in welcher der schweizerdeutsche Autor und Poet Robert Walser zwischen 1929 und 1933 lebte. Eine Zeit, in der sein Schreiben deutlich zurückging, sogar zu Teilen vollständig ruhte. Walsers Schriften beschäftigten Mirra intensiv zur Entstehungszeit der Fotografien. Seine Abkehr vom Aufstreben der schnelllebigen Konsumgesellschaft unterstrich Walser mit dem wiederkehrenden Motiv des Spaziergangs sowie der darin ebenfalls verwobenen Betrachtung des Kleinsten und Unbedeutenden. Das ausgestellte Diptychon ist ein direktes Zitat dessen, ergänzt durch Mirras Einflüsse aus dem Zen-Buddhismus, welcher das Sein der Dinge in den Mittelpunkt stellt. Folglich zeugen die Stille und Unzeitlichkeit des Gehens als Prozess sowie das Resultat einer uninszenierten Fotografie von Mirras vielschichtiger Konzeptkunstpraxis.

Mirras Œuvre führt diese Ideale an anderer Stelle auch auf materieller Ebene weiter. Im Sinne eines Öko-Minimalismus verfolgt sie einen ressourcenschonenden Ansatz: Sie verwendet naturbelassene Materialien oder verzichtet auf technische Prozesse, wie hier auf die digitale Nachbearbeitung der Fotografien.

Vitae

Hendl Helen Mirra wurde 1970 in Rochester, New York, USA geboren und studierte am Bennington College Vermont und an der University of Illinois at Chicago. Die Künstlerin lebt im Norden Kaliforniens und beschäftigt sich mit diversen Medien wie Weberei, experimenteller Musik, Skulptur, Video, Fotografie und Text.

Clara Spillaert

Nest, 2024

Wedding Dove, 2024

Die belgisch-japanische Künstlerin Clara Spillaert ist in der Ausstellung mit zwei Keramik- und Tonarbeiten vertreten. Positioniert auf Sockeln unterschiedlicher Dimensionen und Materialität: Einer aus weißem Holz in gewöhnlicher Betrachtungshöhe, der andere aus Metall in luftigen drei Metern Höhe. Auf diese Weise treten die Werke in einen vertikalen Dialog.

Wedding Dove präsentiert einen sanft geschwungenen Vogelkörper, dessen Rundungen durch markante Druckstellen am gewölbten Korpus akzentuiert werden. Die Haptik der mattschwarzen Oberfläche erscheint gleichermaßen samtig wie rau.

Ihr gegenüber steht eine hohe Stele, an deren oberem Ende neun schmale Metallstäbe strahlenförmig gefasst abstehen – ein Objekt, das unmittelbar als Element einer Taubenabwehrarchitektur identifizierbar ist. Solche Vorrichtungen sind Teil des Stadtbilds; auch wenn stets auf eine möglichst ansehnliche, aber

effektive und langanhaltende Lösung gesetzt wird – was bedeutet, dass die Stacheln möglichst spitz, hoch und dicht gesetzt, wetterbeständig, nachgiebig, farblich unauffällig und rostfrei sein sollen.

Auf den diese Maßstäbe zum großen Teil erfüllenden Spitzen des Kunstwerks ruhen unerwarteterweise zwei fragile, weiße Keramikeier. Zarte Ovale, die von den Stäben durchbohrt und in ihrer Position gehalten werden.

Die den Titel *Nest* tragende Arbeit entstand als Reaktion auf die für Spillaert überraschende Erkenntnis, dass Tauben gelegentlich in genau jenen Strukturen Nester erbauen, die eigentlich für ihr Fernbleiben konzipiert wurden. Ein humorvoller Kommentar zum Scheitern der Idee, eine reproduktive Natur verdrängen zu können. Zudem hinterfragt die Arbeit inwiefern sich der Mensch das Recht herausnimmt, über die Fortpflanzung von Lebewesen zu entscheiden, und welche Begründungen dafür als ausreichend empfunden werden.

Nest ist Teil einer limitierten Auflage von 30 Stück – ein reproduzierbares Format, das somit auch in seiner Existenz als serielles Werk die eigene Vervielfältigung, gleichsam einer Fortpflanzung, integriert.

Die mattschwarze Keramikarbeit *Wedding Dove*, ebenfalls eine Serienproduktion, behandelt ihrem Titel entsprechend die Tradition der Hochzeitstaube – eines von vielen Ritualen, in denen Tiere eine symbolische und scheinbar unersetzbare Rolle spielen. So auch das Auflassen weißer Tauben am Tag der Eheschließung. Da die hell gefiederten Wesen meist monogam leben, werden sie als Symbol für Treue und den Erhalt der Verbindung angesehen. Ein Brauch, dessen Ausübung, wie bei vielen anderen Traditionen, meist durch sein langes Bestehen begründet wird, jedoch auf Kosten der Tiere erfolgt. Üblicherweise finden einige der „freigelassenen“ Tauben nicht mehr nach Hause oder werden auf dem Rückflug in ihren Heimatschlag von Greifvögeln angegriffen. Andere wiederum bringen die nötige Energie für den langen Flug nicht mehr auf, nachdem sie zuvor über einen längeren Zeitraum in kleinen Behältnissen transportiert wurden. Besonderen Zusatzstress verursacht das beliebte „Fliegenlassen“ aus

den Händen des Brautpaares. Finger fremder Menschen drücken sich dabei ungeübt in die zarten Vogelkörper – eine Erfahrung, die Spillaerts *Wedding Dove* als sichtbar gewordenen Trauma am Leib trägt. Die Druckstellen am Tonkörper entsprechen denen zweier großer Hände, die ihn umgreifen, zupacken und sich einprägen. Das Werk kontrastiert das Bild von Menschen zu einem Ereignis, das viele Traditionalisten gerne als „schönsten Tag des Lebens“ bezeichnen, mit einem verängstigten, nach Luft schnappenden und womöglich seinem Tod entgegensehenden Lebewesen. Eine solche Widersprüchlichkeit scheint sich für Spillaert womöglich auch hinter dem Konzept der Ehe selbst anzudeuten.

Das Oeuvre der Künstlerin widmet sich durchweg intimen Themen, zu denen sie über lange Zeit hinweg maßgeblich durch das Verfassen eines sehr persönlichen Tagebuchs gelangte. Ihre Geschichte ist geprägt von einem Umzug von Japan nach Belgien im Alter von 16 Jahren; dort wurde ihr künstlerischer Ausdruck zu einer neuen Sprache, mittels derer sie sich in dem neuen Land verständigen konnte. Das Thema der Fortpflanzung fand insbesondere durch die Schwangerschaft ihrer Schwester und die Geburt des neuen Familienmitglieds Eingang in ihr Werk. Daneben bleibt das auch im körperlichen und körpererzeugenden Vorgang der Geburt untrennbare Verhältnis des Menschen zur Natur zentral. Auf materieller Ebene tritt, wie in den hier ausgestellten Werken, vermehrt Ton in Erscheinung. Ein Medium welches sie – wie Natur und Sprache – als direkt und physisch, wie additiv wahrnimmt und in Symbolen und Metaphern neu formt.

Vitae

Clara Spilliaert ist eine belgisch-japanische Künstlerin, deren Arbeit auf der genauen Beobachtung kultureller und gesellschaftlicher Phänomene beruht. Geboren 1993 in Tokyo ist sie mit 16 Jahren nach Gent gezogen. Sie studierte an der LUCA School of Arts in Gent, wo sie heute lebt, und arbeitet.

Die gezeigten Arbeiten von Mario Urlaß erscheinen als zwei sphärische Gebilde, welche sich aus einer Vielzahl kleinerer Formen zusammensetzen. Durch die dichte Reihung dieser Fragmente entsteht eine reliefartige, an Korallenstöcke erinnernde Oberflächenstruktur, die die Einzelteile in eine abstrakte Gesamtheit überführt. Ihre monochrome, ins Beigefarbene spielende Materialität evoziert eine osteologische Ästhetik und unterstreicht die serielle Rhythmik der gewählten Komponenten. Bei dem Ausgangsmaterial handelt es sich um dicht aneinandergesetzte, getrocknete Hühnerfüße. Zwischen der biomorphen Anmutung der Form und der faktischen organischen Beschaffenheit entsteht in der Arbeit ein Spannungsfeld.

Der tierische Ursprung des Werkstoffs bleibt in seiner Eigenheit als solcher erkennbar – einerseits faszinierend andererseits abstoßend. Aufgrund dieser vehementen Eigenwirkung entzieht er sich einer völligen Vereinnahmung durch die Gesamtform.

Eine außergewöhnliche Materialwahl. Im westlichen Raum sind Hühnerfüße hauptsächlich als Hundekauartikel neben vielen anderen verarbeiteten Tierkörperteilen bekannt. Diese organische Materie erzählt die Geschichte einer Verwirtschafterung und der zugrunde liegenden Hierarchisierung von Lebewesen. Als Nebenprodukt der Geflügelfleischindustrie entstammen die Füße einer nicht begreifbaren Masse an gezüchteten, kontrollierten, versorgten und planmäßig beendeten gefiederten Leben. In der Vorbereitung auf das konservierende Trocknungsverfahren werden die abgetrennten Körperteile gründlich gereinigt und durch ein kurzes Blanchieren von Haut und Krallen befreit. Anschließend erfolgt eine vielstündige Trocknung in speziellen Dörröfen. Übrig bleibt ein festes, jeglicher Feuchtigkeit entzogenes, weißliches Objekt, das Hunde lange beschäftigt und mit Nährstoffen versorgen soll.

In vielen anderen Teilen der Welt finden Hühnerfüße größere Beachtung in der menschlichen Esskultur. Beliebt aufgrund

ihrer Konsistenz, werden sie gedämpft, frittiert, mariniert, gegrillt, geschmort oder kalt serviert.

Neben Hundekauartikeln umfasst Urlaß' Oeuvre eine Vielzahl von unüblichen Substanzen, entnommen aus Flora und Fauna. Deren Verwendung und Kombination tragen stets etwas Unangenehmes, unterschwellig Groteskes in sich. Einerseits wird der Betrachter unfreiwillig mit der – besonders in ihrer Unzahl – makaberen Beendigung von Leben konfrontiert. Andererseits irritiert der Verfremdungsprozess eigentlich bekannter Dinge, die zu etwas Neuem, nicht klar Auszumachendem zusammengesetzt wurden.

Mit diesen schmerzhaft realen Beständen ermöglicht er eine Erkundung neuer Formen von Naturwirklichkeit. So bieten auch die beiden gezeigten Skulpturen der Reihe *Hybride* einen Zugang zu Geheimnissen jenseits des wissenschaftlich gesicherten Wissens. Diese verstehen sich nicht als bloßes Abbild, sondern als künstlerische Erforschung und Verschlüsselung der Wirklichkeit. Neben den Erkenntnissen der Naturwissenschaften leisten sie einen Beitrag zur Enträtselung der Welt und fungieren als indirekte Kommentare zu Themen wie Natur, Evolution, Individualität und Hybridisierung.

Im Zuge dieser Enträtselung werden Fragen aufgeworfen, die vielleicht noch nicht gestellt wurden, deren Beantwortung nur ein Versuch ist und gleichzeitig eine Unwissenheit zulässt. Hinsichtlich der Hybridisierung wird Existierendes durch Neuschaffungen ergänzt. Dinge werden kombiniert und verbunden, Bekanntes wird mit Bekanntem zu etwas Unbekanntem geformt. Daraus resultieren neue Fragen, womöglich jedoch auch neue Antworten. Die tierischen, aber oftmals ebenso pflanzlichen Elemente tragen Spuren des Lebendigen, Fragilen und Vergänglichen in sich. Zu einer neuen Einheit zusammengesetzt, evozieren sie eine Laborsituation, einen Prozess der Erprobung und des Studiums.

Auf diese Weise eröffnen Urlaß' *Hybride* einen Dialog zwischen Kunst und Forschung, Analyse und Synthese sowie zwischen Realität und Fantasie. Denn die Skulpturen weisen Unschärfen, Leerstellen und Zwischenräume auf und vermögen es damit, diese vermeintlichen Gegensätze zu hybridisieren.

Mario Urlaß studierte Kunst, Germanistik und Kunstgeschichte an der Pädagogischen Hochschule Erfurt sowie der Universität Leipzig. Nach seiner Promotion an der Universität Erfurt im Jahr 2004 verfolgte er eine akademische Laufbahn. Seit 2013 ist er Professor für Kunst und ihre Didaktik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg, wo er auch lebt und arbeitet.

In der Luft
Heidelberger Kunstverein 31.05.2026 – 09.08.2026
Kuratorin: Fabienne Finkbeiner
Installation: Marco Bertino; Nicolai Jungk; Philip Klein; Prisma Fine Arts, Karlsruhe; W. Weese GmbH, Heidelberg
Transport: Artseco, Berlin; Projekt24, Köln
Adresse Ausstellung | Exhibition Address: Hauptstraße 97,
69117 Heidelberg, Deutschland

Publikation

Herausgeberin: Heidelberger Kunstverein
Texte: Fabienne Finkbeiner
Korrektur: Marco Bertino, Maximilian Wolf
Grafik & Satz: Benjamin Kivikoski & Olivia Boers, Bureau Progressiv, Stuttgart
Papier: ENVIRO Top U
Druck: ZVD – Druckerei Heidelberg
ISBN: 978-3-948096-87-8

Unser großer Dank gilt allen, die mit ihrer Unterstützung diese Ausstellung ermöglicht haben.

Heidelberger Kunstverein

Büro: Bauamtsgasse 3, 69117 Heidelberg, Deutschland
Email: hdkv@hdkv.de
Webadresse: www.hdkv.de

Team: Søren Grammel (Direktor), Fabienne Finkbeiner (Kuratorin),
Roberta Pfingsten (Admin), Marco Bertino (Praktikant)

Vorstand: Dr. Steffen Sigmund (Erster Vorsitzender), Prof. Dr. Brigitte Sölich (Stellvertretende Vorsitzende), Matthias Günther (Schatzmeister),
Dr. Ute Clement, Diana Frasek

Beirat: Katharina Andes, Julia Behrens (Sprecherin), Prof. Dr. Dr. Niels Bergemann, Carolin Ellwanger, Stefan Hohenadl, Dr. Herbert A. Jung,
Cholud Kassem, Matthias Kutsch, Cora Maria Malik, Claudia Paul,
Jürgen Popig, Prof. Mario Urlaß

Mitglieder: 820 (Stand Mai 2026)

Mit Unterstützung von

 Heidelberg

 Baden-Württemberg
Ministerium für Wissenschaft,
Forschung und Kunst

 Baden-
Württemberg
Stiftung
WIR ÜBER ZEITEN

HDKV

HEIDELBERGER
KUNSTVEREIN

HAUPTSTRASSE 97
69117 HEIDELBERG

ÖFFNUNGSZEITEN
DI-SO 11-18 UHR

INFO
HDKV.DE