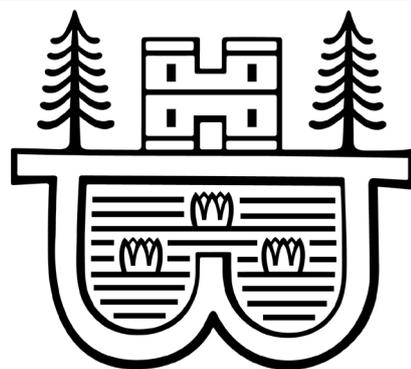


H A U S A M W A L D S E E

MARGARET RASPÉ
Automatik

3.2. - 29.5.2023

PRESSESPIEGEL
(VORSCHAU)



ÜBERSICHT PRESSERESONANZ

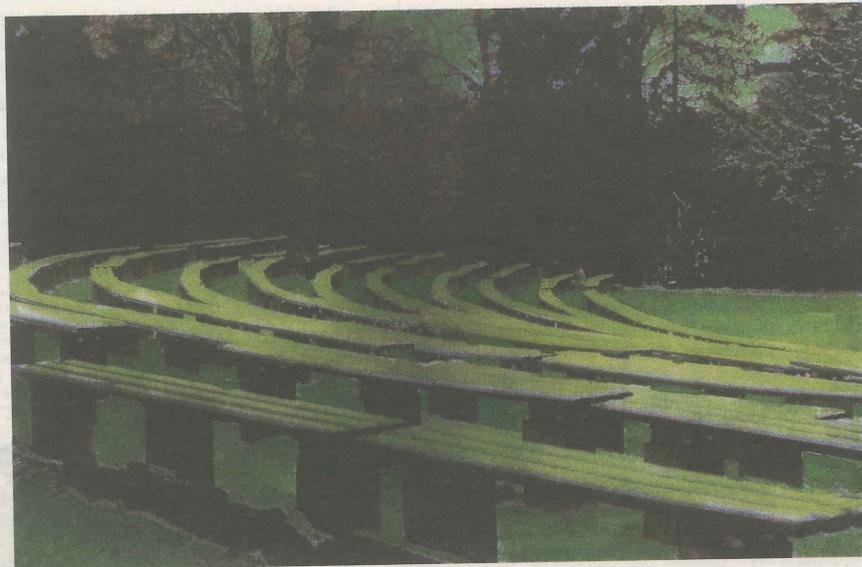
PRINT	24
Kunstmagazine	8
Stadt- und Publikumsmagazine	3
Tages- und Wochenzeitungen	5
Hinweise und Meldungen (Auswahl)	8
RADIO	5
TV	1
ONLINE	12
Kunstmagazine	2
Hinweise und Meldungen	7
Blogs und Newsletter	3

Stand: 17.4.2023

PRINT

KUNSTMAGAZINE





ID_011

Margaret Raspé, *Grastheater – Der Zeit einen Körper geben*, 1996.
© Margaret Raspé. Courtesy the artist and Haus am Waldsee.

When FIFA announced Russia and Qatar as the host nations of the 2018 and 2022 World Cup final tournaments, after a secret ballot of their 22 executive members in December 2010, I had a decision to make. The World Cup is my favorite thing on Earth, and I get one every four years: could I boycott two consecutive editions? The Putin regime was a kleptocratic nightmare; Qatar was more theocratic and even less democratic, a US client state where it would be too hot to even play football in summer. Even considering how much my love of football had led me to tolerate, however grudgingly – from the English Premier League’s role in saving Rupert Murdoch’s media empire to the ubiquitous sponsorship by energy or gambling companies – these Cups were a step too far. I couldn’t, in good faith, enjoy them. Could I?

In the interim, much changed. Within six months, to the surprise of absolutely no-one, a huge corruption scandal broke around FIFA. President Sepp Blatter, who had dismissed the illegality of homosexuality in Qatar by joking that gay fans “should refrain from any sexual activities”, was banned from football for 12 years after an investigation into bribery and money laundering, with allegations made (and retracted) that Qatar paid £1.5m to African officials for their votes. Many FIFA executives present in 2010 have subsequently been banned from football, for years if not for life, turned whistleblower in exchange for impunity, been cleared of criminal activity for lack of evidence, or died under a cloud. Despite this, the hosting rights were never seriously reconsidered, and David Beckham, the ambassador for England’s failed bid who said he was “disgusted” by the process, is now an ambassador for Qatar.

I decided I would watch in 2018 but not in 2022, for three reasons. Firstly, Russia has a

TO WHOM DOES THE WORLD CUP BELONG?

On Qatar 2022

by Juliet Jacques

footballing tradition: it was part of the Soviet Union side that won the first European Championship in 1960 and reached the semi-final of the 1966 World Cup. Secondly, it’s physically possible to play in Russia in summer, unlike Qatar. Thirdly, for all the “evils” of Putin’s regime, there had not been thousands of migrant workers killed in building the stadia for it, as there already had in Qatar by the time Russia 2018 kicked off in Moscow. I didn’t go with Three Lions Pride – the LGBT+ supporters’ group with whom I often visit Wembley to watch England – and had to follow their battles to fly the rainbow flag at matches, defying Putin’s law against “propaganda”, introduced in 2013, from elsewhere.

That “elsewhere” was Kyiv, where I was doing a residency: the city, which had just hosted

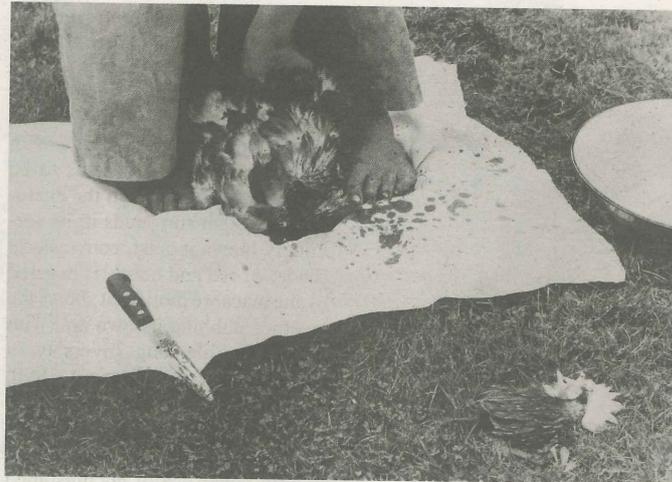
the Champions League Final, was boycotting the tournament due to the annexation of Crimea and invasion of Donetsk and Luhansk in 2014. I watched the opening game, between Russia and Saudi Arabia, in a tiny bar with three Dutch tourists, two indifferent Ukrainian bartenders and one Russian who kept quiet every time his team scored and the TV cameras cut to Vladimir Putin bantering with Mohammed bin Salman. I saw the rest online at home, or in an Irish pub that remained almost empty for every match apart from the final – and felt sure I wouldn’t watch so guiltily again in four years’ time.

Inevitably, pathetically, I’ve revised my position since then. My opposition to the tournament being played in November and December, cutting into the regular season, has been curbed by football’s response to the pandemic, with the suspended 2019-20 campaign resuming over the summer and Euro 2020 being played a year late. That championship was hosted across Europe, with Viktor Orbán’s Hungary as one of the venues – there was cause for alarm about Orbán’s move towards the far-right when Budapest was chosen in September 2014, and little doubt about it by June 2021, when four matches were played there. Bewildered commentators were unsure whether to express concerns about the black-shirted, jack-booted Hungary fans who booed Black players and the LGBT+ flag, or praise the Ultras’ commitment to their country. This was a depressing sign of how poor the modern football world is at thinking about politics, with participants having been disincentivised from speaking out about its corporate capture or complicity with undemocratic regimes: think of the pressure put on Newcastle United striker Papiss Demba Cissé to end his refusal to wear a shirt sponsored by payday loan company

Wie wahrscheinlich für jede Videokünstlerin ist es für mich immer eine große Freude, eine neue Künstlerin im Filmbereich kennenzulernen. Margaret Raspés Arbeiten sind flüchtig, sie schockieren nicht, sie laden eher ein, gemeinsam mit ihr ihre Alltagsroutine genauer zu betrachten. Die 1933 in der heute polnischen, damals deutschen Stadt Wroclaw geborene Künstlerin stand lange Zeit im Schatten ihrer extrovertierten Kolleginnen wie Valie Export und Ulrike Rosenbach. Raspés Filme wurden zumeist in den 70er-Jahren gedreht, jener Zeit, in der feministische Kunst sich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit und im Kunstkontext selbst manifestierte. Junge Frauen griffen für das Schaffen ihrer Werke vermehrt zur zeitgenössischen Technik und verbanden deren Erforschung mit der Erforschung des weiblichen Körpers. Doch Raspé drehte zwischen 1971 und 1978 mit einem von ihr entwickelten Kamerahelm mehrere Szenen, in denen sie allein in ihrem Atelier oder zu Hause zu sehen war, während sie eigentlich nichts anderes tat, als zu zeigen, was Frauen in diesen Orten so taten.

Durch die klassische (also die der zweiten Generation entsprechende) feministische Linse betrachtet, zeigen die Arbeiten Margaret Raspés eine Frau, die in ihrem Zuhause wie in einem Käfig eingesperrt ist und daher ein Opfer der patriarchalen (Sozialist*innen würden sagen: patriarchal-kapitalistischen) Struktur der Gesellschaft ist. Die gegenderte Aufgabenteilung – ein Mann, der das Geld verdient und gleichzeitig gesellschaftliche Relevanz gewinnt, und eine Frau, die Hausarbeit verrichtet und sich um die Kinder und ihr Aussehen sorgt – erfährt hier eine allzu klassische theoretische Rahmung. Nach Ihrer Ausbildung an den Kunstakademien in Berlin und Düsseldorf heiratete Raspé einen zehn Jahre älteren Rechtsanwalt, bekam in den Folgejahren drei Kinder und konzentrierte sich auf deren Erziehung.

Bei genauer Betrachtung zeigt sich allerdings ein differenzierterer Lebenslauf. Als die Künstlerin ihre Hausarbeits-Filme (darunter *Alle Tage Wieder – Let Them Swing!*, 1974; *Backe, Backe Kuchen*, 1973; *Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige*, 1971) mit dem Kamerahelm produzierte, war sie längst geschieden. Sie hätte nach damaligen Gesetzen arbeiten gehen können, wenn sie es gewollt und für



ID_030

Margaret Raspé, *Oh Tod, wie nahrhaft bist du*, 1972-73.
© Margaret Raspé. Courtesy the artist and Haus am Waldsee.
Still: Elisabeth Niggemeyer

Margaret Raspé

Über die Zeugnishaftigkeit
des Filmens

von Ira Konyukhova

eine angemessene Art von Selbstverwirklichung gehalten hätte. Als geschiedene Frau eines Anwalts mit drei Kindern und einem Haus im bürgerlichen Stadtteil Berlin-Zehlendorf ermöglichte es ihre finanzielle Situation ihr jedoch, keiner Lohnarbeit nachgehen zu müssen. So konnte sie sich der Kunst widmen. Deswegen wage ich die Hypothese, dass ihre Filmarbeiten, die Hausarbeit poetisch festhalten, wahrscheinlich nicht als Kritik an der patriarchalen Lebensorganisation gedacht waren (oder zumindest nicht nur), sondern ein Versuch waren, das Ironische und Poetische in den täglichen, repetitiven Handlungen zu sehen. Diesem Gedanke entsprechen die halb philosophisch, halb ironisch gemeinten Titel der früheren Helmarbeiten: *Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige* (1971) über das Schlagen der Schlagsahne; *Oh Tod, wie nahrhaft bist Du* (1974) über das Töten und das Vorbereiten eines Huhns. Das Poetische – und gar nicht das Kritische – schlägt auch in ihren späteren Arbeiten durch, wo sie ihre Malbewegungen mit ihrem Kamerahelm festhält und die Malerei so primär zu

Bewegung, Handlung und Körper wird (*Gelb, Rot und Blau entgegen*, 1983; *Blau auf Weiss*, 1979)

Der Kamerahelm, eine eigenständige Entwicklung von Margaret Raspé, die sie in den 70er-Jahren kontinuierlich verbesserte (ihre Vorliebe war es, einen Film ohne Schnitt zu drehen, was erst mit späteren Modellen möglich war), spielt eine große Rolle für ihre Anerkennung als Künstlerin und Experimental-Filmemacherin. Mit dem Erscheinen der handlichen und erschwinglichen Super-8-Kamera begannen Künstler und vor allem Künstlerinnen, die sonst ein Studio und konzentrierte Zeit zum Arbeiten brauchten, im Alltag zu experimentieren. Mit ihrem Helm verwandelte sich Raspé in das erste dokumentierte Mensch-Maschine-Wesen. Das Objektiv der Kamera ersetzte ihr Auge, während die Hände frei blieben. So konnte die Künstlerin nicht nur festhalten, was sie sah, sondern auch, was sie in diesen Momenten tat.

Generell spielt das Ritual oder das Ritualisierende eine große Rolle in Raspés Arbeiten. Ein Ritual signalisiert eine Verwandlung, die

oft unsichtbar geschieht, aber in einem bestimmten Moment zelebriert und hervorgehoben wird. Auch die Hausarbeit ist vom Unsichtbaren gekennzeichnet, wird sie doch oft hinter Wänden und in Einsamkeit verrichtet. Sie zu filmen und zu würdigen hat sicherlich eine zelebratorische Funktion: Das Abwaschen wird zum alltäglichen, die Küche und das Haus unsichtbar verändernden Ritual. Diese Faszination des Alltäglichen, allseits Bekannten, zeugt von einem Gefallen an etwas, das man schon auswendig kennt. Dieses Interesse an Prozessen, die in jedem Leben stattfinden, verdeutlicht, dass Margaret Raspé eine großartige Spielfilm-Regisseurin sein könnte. Denn diese Filme tun nichts anderes, als Banalität als etwas Faszinierendes zu zeigen und daraus einen Sog aus Wiederholungen und kleinen Differenzen zu entwickeln. Sie erinnern an Andy Warhols zehn Jahre zuvor gedrehten Film *Kiss* (1963), in dem sich verschiedene Menschen küssen. Warhol befreit den Kuss von Beziehungen, von Zusammenhängen der Wörter und Handlungen, genau wie Margaret Raspé die häusliche Arbeit von der Zeugnishaftigkeit ihrer Unterdrückung befreit. Sie wird zur Poesie, einem Objekt ihrer künstlerischen Handlungen und Kreativität – und diente der Künstlerin damit sicherlich ein Stück der Selbstbefreiung.

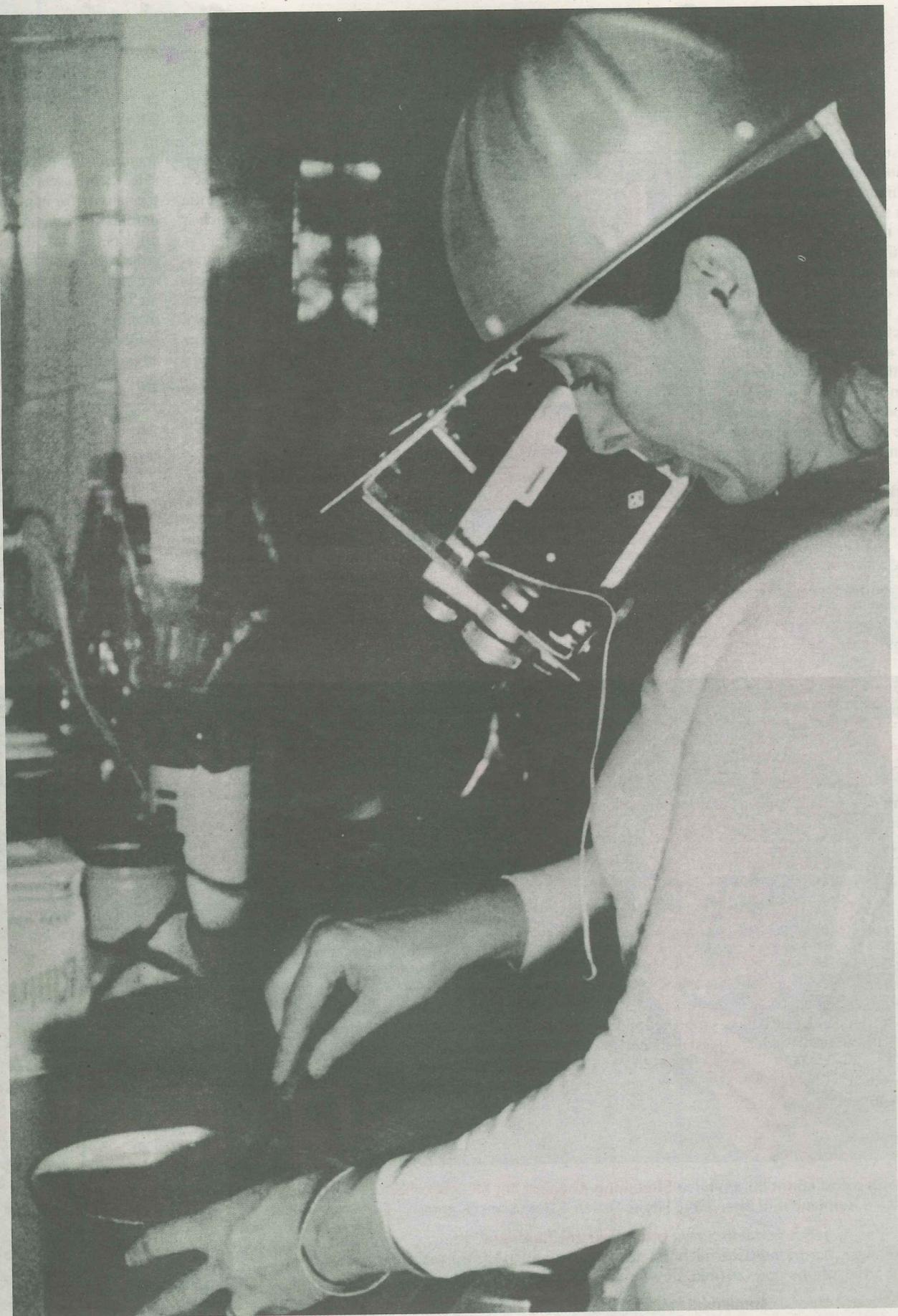
Ira Konyukhova ist eine Künstlerin und Autorin.

Exhibitions – Performances – New Commissions
18 nov. 2022
Inaugural programme: 11/19/2022 – 03/12/2023

magasin-@nac.ore | @cnaemagasin | Grenoble
Reopening

Le Magasin – Centre National d'Art Contemporain

La Région
ISère
DCA AC/RA



ID_031

Margaret Raspé mit Kamerahelm, ca. 1974.

© Margaret Raspé. Courtesy the artist and Haus am Waldsee.
Photo: Herbert Lachmayer



ID_033
Margaret Raspés Küche, Rhumeweg 26, Berlin.
© Margaret Raspé. Courtesy the artist and Haus am Waldsee. Photo: Enrico Marietti



Asset Arrest: Your Anti-Estate Agent

In the future, we will all be homeless.

by Laura Yuile

The Collective is situated on the outskirts of Canary Wharf in London and is the largest co-living complex in the world. In 2016, The Collective's Chief Operating Officer James Scott proclaimed that "in the future, we will all be homeless." The Collective has emerged from a culture of crisis that has reduced our access to affordable housing and secure work. With his unsettling statement, Scott rebrands this precarity as something aspirational.

Throughout recent history, more radical forms of co-housing have sought to enable the sharing of childcare duties, household labor, and meals. These communities have established themselves in opposition to the nuclear family. We could say The Collective does this too, but for different reasons and with different effects.

In 2021, I spent a month living in The Collective, listening and observing as their branding and marketing came to life. I overheard statements such as: "I came here hoping for more networking opportunities!"; "I rent because I like to have a change every 6 months or so"; "They just have to be more creative; you know?". The Collective

is branding as architecture. Their branding shapes not only the physical space, but the community that inhabits it.

The Collective's micro-apartments do not cater to disabilities, children, pets, or partners. Their standardized design means that those who do not fit a narrow, inflexible and predetermined mold of inhabitant are excluded. Yet, in The Collective's branding, we see claims of fostering a diverse community of likeminded individuals. But it is first and foremost a community of like-bodied individuals.

The building offers a range of communal spaces and facilities such as a gym and co-working space. These are used to justify the size of the 705 individual micro-apartments. The Collective's advertising promises freedom from commitment and the inconvenient objects that accumulate in homes over time. But who can afford these so-called freedoms?

When the branding and marketing of a space takes priority over its architectural functions, we see the erasure of possibilities. The form of collectivity that The Collective's architecture fosters

is the community as a product. The bodies that inhabit this space become props in a showroom, performing a role that has been scripted for them.

James Scott elaborates on his claims of desirable homelessness: "We're slowly decoupling all of those things that tie back to your physical space. The bubble in which you live is completely separated from the space in which you live." Scott compares housing to the music industry. He suggests that when ownership of a physical product is not necessary, it is the community itself that must be monetized.

If the "bubble" we live in has separated from the "space" we live in, what happens to those whom neither the bubble nor space supports? It is only possible to buy into a life untethered to places and things if you never really depended upon them.

AWC presents a column by Laura Yuile, which should help us access exclusive private property that you can't afford and have no interest in buying. There are many examples we want to unfold here in every issue between 2022-2023!

Arbeiter*innenbriefe

Die Performance-Falle

Ich verkaufe Arts of the Working Class seit ungefähr einem Jahr. Früher habe ich Motz und Strasenfeger verkauft, dann ganz viele Jahre gar nichts, weil ich wieder in Vollzeit beschäftigt war. Ich bin Krankenschwester und habe jahrelang erst im OP und anschließend auf der Intensivstation gearbeitet. Letztes Jahr fiel ich in einen Burnout. Man bekommt als Krankgeschriebene natürlich nicht mehr das Gehalt, das man vorher hatte – mit Überstunden und vielem mehr. Also habe ich überlegt, was mache ich? Mein Kind sollte auf keinen Fall darunter leiden, dass ich momentan wenig verdiene. Da ich recht nah an der Abholstation der Zeitung wohne und oft an ihr vorbeikam, dachte ich: Vielleicht sollte ich das wieder machen. So fing ich wieder mit dem Zeitungsvertrieb an und ich verkaufe auf der U-Bahn Linie 2. In

der U-Bahn bin ich nicht auf Drogen und trinke keinen Alkohol, weil ich diesen Verdienst wirklich brauche. Und der ist echt Wahnsinn: In der Stunde kommen zwischen 30 und 50 Euro zusammen. Wenn ich die Zeitung nicht hätte, wäre es finanziell für mich katastrophal gewesen.

Ich verkaufe gerne auf der U2. Auf der U6, von Wedding bis Friedrichstraße, trifft man bis zu sechs Verkäufer*innen. Und auf U2 sind höchstens zwei weitere – und die sind da seit Jahren. Jemand, der wirklich obdachlos ist, und dem es überhaupt nicht gut geht, verdient oft gar nichts. Die Menschen geben den Verkäufer*innen, die am dringendsten Geld brauchen, nichts. Sie brauchen meistens zehn Euro, damit sie ihre Drogen kaufen können. Um das zu verdienen, brauchen sie oft zwei bis drei Stunden. Durch AWC kann ich meinem Kind eine vernünftige Ernährung ermöglichen. Mit dem, was ich gerade an Sozialleistungen



ID_035

Margaret Raspé, *Backe, backe Kuchen*, 1973,
super 8, Farbe, ohne Ton, 20 Min.,
Standfoto s/w: Herbert Lachmayer,
Courtesy die Künstlerin

Velvet
Café: Mo-Fr 10:00-18:00
Bar: Mi & Fr 18:00-00:00



CAFÉ. BAR

STRESEMANNSTRASSE 8/
VELVETCOLLECTIVE.COM/

40210

DÜSSELDORF
VELVET_COLLECTIVE

erhalte, könnte ich mir das nicht erlauben. Wir alle wissen, wie teuer Lebensmittel geworden sind.

Man muss jedoch fit auf den Beinen sein. Jemand im Rollstuhl könnte es nicht genauso machen, sondern könnte nur in barrierefreien U-Bahnen verkaufen. Mir fällt selbst auf: Wenn ich schlecht drauf bin, verdiene ich wesentlich weniger, als wenn ich gute Laune habe. Das merken die Menschen. Es ist total faszinierend, was ein Lächeln ausmacht.

Nächstes Jahr im Frühjahr möchte ich wieder mit 15 Stunden anfangen zu arbeiten, vielleicht auch in einem Pflegeheim. Mehr als 30 Stunden die Woche will ich nicht mehr machen. Der Burnout war eine ganz schlimme Erfahrung und dahin will ich nicht zurück.

Aber erstmal muss ich meine Probleme in den Griff bekommen. Gerne möchte ich auch eine Mutter-Kind-Kur machen. Derzeit besuche ich noch eine Tagesklinik für meine Psyche. Nach meinem Burnout habe ich zum ersten Mal gelernt, auf meinen Körper zu hören und auf mich zu achten – nicht immer nur auf die anderen. Jahrelang ging es nur um mein Kind, um meinen Mann, um meine Familie, aber nie um mich. Ich war immer ganz außen vor. Ich bin mit 40 Grad Fieber zur

Arbeit gegangen, weil ich Angst hatte, dass sonst die Station zusammenbricht. Es ist bescheuert, aber so war es. Leider gab es keinerlei Hilfe von meinem Arbeitsgeber. Dort war es auch kein bisschen kinderfreundlich. Ich hatte fünf Mal im Monat Frühdienst, der Rest war Spätdienst. Sie wussten von Anfang an, dass ich ein Kind habe, trotzdem habe ich drei Wochenenden im Monat gearbeitet und hatte nur ein Wochenende im Monat frei. Ich habe das Gefühl, die Mitarbeiter*innen sind denen egal. Sie müssen ein bestimmtes Pensum erfüllen, eine bestimmte Statistik. Wenn jemand ausfällt, ist das katastrophal. Wenn ein*e Patient*in im OP stirbt, fallen alle weiteren OPs aus, die danach in diesem Saal stattfinden sollten – und das Geld fehlt am Ende. Es wird deswegen immer geschaut, dass Patient*innen im kritischen Zustand erst auf Intensivstation sterben, bloß nicht im OP-Saal. Ein*e Patient*in verlässt den OP lebend – egal wie.

Herzlich,

Nicole

In Berlin lässt MARGARET RASPÉ Dampf ab

Margaret Raspé gehört zu den Künstlerinnen, die lange nicht die Aufmerksamkeit bekommen haben, die ihnen zusteht. Unter dem Radar des etablierten Kunstbetriebs also hat die in Berlin lebende Raspé seit den frühen 1970er-Jahren ihre zunächst feministische, später auch ökologisch engagierte Kunstarbeit vorangetrieben. Diese spannende künstlerische Entwicklung ist jetzt im Berliner Haus am Waldsee nachzufolgen, dessen neue Direktorin Anna Gritz die erste Raspé-Retrospektive mit dem Titel „Automatik“ organisiert hat.

In die Kunstgeschichte hätte zum Beispiel Raspés 1971 begonnene Werkgruppe kurzer Super-8-Filme aufgenommen werden müssen, die wohl erstmals in der Kunst mit einem sogenannten Kamerahelm gedreht wurden. So konnte sich Raspé selbst filmen, wie sie all-

tägliche, weiblich konnotierte Handlungen, zum Beispiel abwaschen, vornahm: banal, realistisch und gerade dadurch provokant. In der Installation „Kondensation“ (1984/2023) treibt sie das weiter: In vier Holzgerüsten steht je ein blauer Wasserkessel auf einer Kochplatte. Das Wasser wird so lange erhitzt, bis Dampf pfeifend aus dem Kessel entweicht. Dieser trifft dann auf hinter den Holzgerüsten auf-

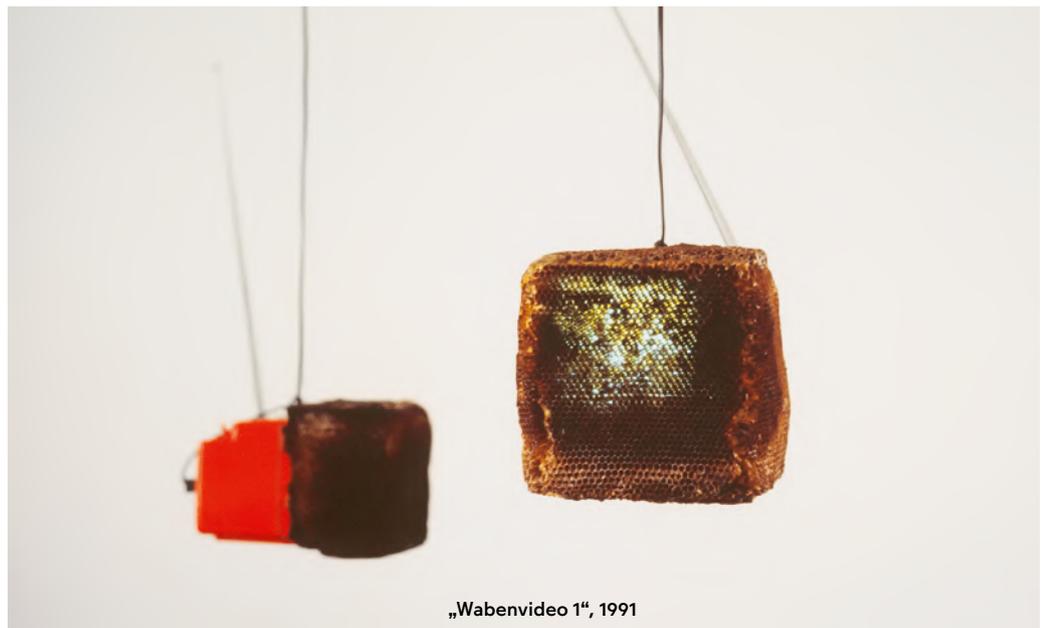
gespannte Tücher, auf denen Farbpigmente aufgetragen sind – prompt zerfließt die Farbe, und der Wasserdampf beginnt ein Bild zu malen.

Dampf lässt Raspé auch in ihren ökologisch engagierten Arbeiten ab. So in ihrer beklemmenden Performance „Wasser ist nicht mehr Wasser“, 1990, in der sie, wie Fotos zeigen, in einen Fluss nahe einer polnischen Lackfabrik steigt. Das Wasser ist dort so

stark verschmutzt, das sich ihr Hemd dunkel, fast schon male- risch, einfärbt. Bemerkens- wert, dass selbst ihre Berliner Fluxus-Zeitgenossen in den 1970er-Jahren Raspé künst- lerisch nicht ernst nahmen.

RAIMAR STANGE

**MARGARET RASPÉ:
„AUTOMATIK“,
Haus am Waldsee,
Berlin, bis 29. Mai**



„Wabenvideo 1“, 1991





Marc Camille Chaimowicz, *Celebration? Realife*, 1972/2023, installation view

applied arts sought to revolutionise how we might live; the work's strength is the relative humbleness with which Chaimowicz stitches anecdotal art histories, memory and simple decoration into a kind of *gesamtkunstwerk*. Through staging his private, domestic life into a tableau more commonly found in a design museum (in which one might contemplate the various fabrics and furniture), we encounter Chaimowicz's ephemera as uncanny totems, slowly unpicking remembered strands of his practice. A set of deliberately stagey photographs of a couple reading are glued to the back of Chaimowicz's reconstructed front room, as if to underline a sense of the artifice of memory, and how other lives and imaginations might join or disrupt our own.

Chaimowicz once stated that 'we should resist the tyranny of linear time for one which is much more elusive, labyrinthian, gracious and once understood, perhaps even kindly'. This characteristic slipperiness in Chaimowicz's work is further fashioned in the contradictory, if often unlikeable character of Madame Bovary, who becomes a central figure in the final gallery. Initially, Chaimowicz was planning to recreate Bovary's bedroom until he decided upon presenting his correspondence with the exhibition's curator Zoe Gray. The 20 or so letters were sent to Gray every two weeks during lockdown (*Dear Zoe*, 2020-23) and are arranged here around pastel-hued columns. Overlaid with Chaimowicz's distinctive, cursive drawing style and collages culled from glamorous photoshoots, each letter offers speculative views on Emma's life (Chaimowicz occasionally signs off as her). The uncompromising sober modernism of Gustave Flaubert's late 19th-century novel of detached objectivity and pervasive irony is seamlessly adapted by Chaimowicz, who inhabits the character during the limited freedoms of the pandemic. Whether one sympathises with Bovary's capriciousness or not, the letters see 'Emma' consigned to the seeming trivialities of her life and the pursuit of pleasures outside her control. The collages present the ideals of heterosexual, romantic love as a seemingly mysterious ornament to be longingly stared at; a concoction that brings to mind the woozy fictions of Karen Kilimnik.

Flaubert, in a letter to a friend during the writing of *Madame Bovary*, observed that 'a blow lasts a minute but is anticipated for months'. Likewise, Chaimowicz seems to enjoy the decadent fatalism these pastels, pinks and swirls distractingly embellish and only partly mask. His is a practice that relays the porousness of lived experience peeled in bric-a-brac and the surprising sense of no longer being at the party.

Chris McCormack is associate editor at *Art Monthly*.

Margaret Raspé: Automatik

Haus am Waldsee, Berlin, 3 February to 29 May

The Haus am Waldsee occupies a unique place in Berlin's crowded art scene. Located on the city's outskirts in a tranquil district surrounded by lakes, the Haus was originally built in the 'English style' for a Jewish merchant in the 1920s. During the Second World War it was occupied in turn by a high-ranking Nazi civil servant and by Russian soldiers, before its reappropriation in 1946 by artists who reclaimed the building as Berlin's first contemporary art gallery. The gallery has often seemed caught in a split identity in the decades since, torn between the peaceful conservatism of its surroundings and by its curation, which taps into innovative currents in contemporary art practice.

'Automatik' is the first comprehensive retrospective dedicated to Margaret Raspé, a prolific but largely overlooked German artist with a wide-ranging practice encompassing film, drawings, texts and installations. Spanning five decades, the exhibition reveals a restless trailblazer who has consistently explored prescient themes around gender, labour, technology and ecology with wit and vision, while also positioning Raspé as a hyperlocal artist with international significance. Although born in Breslau, Raspé has lived in walking distance of the gallery for most of her life. This serendipitous proximity has allowed the artist, now aged 90 and unable to travel, to be actively involved in the shaping of the retrospective, supervising the construction of key installations specially recreated for the exhibition.

'Automatik' builds on a spirit of playful provocation, establishing a cross-generational conversation about gendered labour, the artist as carer and femininity as performance, consciously playing on the gallery's residential history, filling this quasi-domestic space with work that troubles ideas of family and home. The first piece we encounter is *Video Honey*, 1990/2023, an installation consisting of four television sets suspended by wires from the ceiling, their screens covered with honeycomb. An indistinct buzz of sound emerges from the sets which drip honey as they rotate, gradually forming sticky pools on the floor. The nearby *Television Breakfast*, 1994/2023, riffs on a similar visual theme, presenting a pristine white tablecloth table set for four, each place filled by a chunky television covered, again, in honeycomb. Seen side-by-side, these two sister installations offer sticky and surreal reflections on consumerism, the nuclear family and human/insect ecologies, introducing an artist equipped with both a sense of humour and an uncanny prescience.

The adulterated screens of these installations gesture towards one of Raspé's abiding themes: the meeting point between organic matter and technology. This idea is also encapsulated powerfully in Raspé's best-known pieces, her 'camera helmet' films. In the early 1970s, Raspé welded a Super 8 camera to a hard hat, fashioning a kind of prototypical GoPro that the artist then used to film herself making art and performing domestic tasks from a first-person perspective. Transformed into a cyborg - a *Frautomat* - Raspé made films that slyly reflected on the double shift, casting herself as a robotic multitasker (housewife, artist, worker) nimbly undertaking chores with her hands while simultaneously producing art with her head.

'Automatik's mesmeric centrepiece is a display that brings together several of the camera-helmet films, which are projected simultaneously as a multi-channel installation. Viewed side by side, the films merge into a blur of hectic activity as disembodied hands undertake monotonous tasks, mixing up batter in *Bake Bake, Cake*, 1972, or whipping cream in *The Sadist Beats the Unquestionably Innocent*, 1974. As the latter title suggests, these films often expose the violence that underpins repetitive domestic actions, problematising the image of the placid *hausfrau*. In *Schweineschnitzel*, 1971, Raspé violently pummels meat, while *Oh Death, How Nourishing You Are*, 1972, unflinchingly captures the slaughter of a chicken. Like the camera helmet, these works are simple but effective, capturing with stark efficiency the inherent strangeness of our daily lives and exposing the sinister gendered robotics of domestic labour.

To cast Raspé as simply an angry art-world outsider or a marginalised eccentric, however, would be to miss the more nuanced story suggested here. Exhibits include photographs of Raspé's Zehlendorf kitchen which, after her divorce in the late 1960s, became an impromptu salon for visiting Fluxus and Vienna Actionist artists. A poster from an early 1970s film festival lists Raspé alongside well-known names such as Malcolm Le Grice and Stan Brakhage, suggesting an artist well connected, at least for a period, to the international avant-garde. A room devoted to documentation of Raspé's performances (including striking images of the environmental protest piece *Water is No Longer Water*, 1990, for which Raspé immersed herself in a toxic Polish river) show an artist continuing to push herself physically and creatively well into the later stages of her career.

Raspé's well-justified rage - at gender expectations, at pollution, at the dehumanising creep of technology - clearly drove her prodigious output but again, despite the apparent simplicity of much of her work, the artist continually resists oversimplification. Just when you think you have a handle on Raspé, she knocks you sideways with something new. Ethereal installation *Ecce Homo - Modulazion*, 1994/2023, for instance, is a strikingly zen, almost cute confection featuring wisps of raw wool wrapped around speakers emitting a soundtrack of tinkling bells. The film *Female Ritual*, 1973, depicts Raspé's young daughters grooming themselves in a playful drag of adult womanhood, offering a warmer more personal take on ideas of performed femininity than the brutal camera-helmet works. In another short, *Self Portrait and Vice Versa*, 1979, Raspé shoots her naked body from two angles, offering another examination of female subjectivity



Margaret Raspé, *Ecce Homo - Modulazioni*, 1994/2023, installation view

but this time through a gentler, sun-dappled lens. After the fury of what's come before, here we see a more tender side to Raspé - the *Frautomat* becomes, briefly, flesh and blood once more.

Rachel Pronger is a writer and curator based in Berlin.

Gordon Matta-Clark & Pope.L: Impossible Failures

52 Walker, New York, 3 February to 1 April

Cut outs, cutaways and cavities form the base units of a *lingua franca* shared between Gordon Matta-Clark (1943-1978) and Pope.L (b1955) in this shrewdly paired exhibition. Three of Matta-Clark's films from the mid 1970s are projected onto the walls of an unusually high-ceilinged gallery, while clusters of a few dozen drawings by the two artists are hung around the perimeter none much bigger than A4. Pope.L has supplied the room with its imposing centrepiece: *Vigilance a.k.a Dust Room*, 2023, a life-sized, portal-like cabin surrounded by whirring commercial fans and multicoloured tangles of extension cords. These disparate parts are made resonant through the two artists' common concern for the 'built environment' - and the unruly implications that might dwell in its defacement.

Matta-Clark's 18-minute, 16mm film *Conical Intersect*, 1975, documents (but does not simply record) the artist's project for the 1975 Paris Biennial. His gambit is to drill a hole into the flanks of two 17th-century buildings that were soon to be demolished to make way for the Centre Georges Pompidou. Matta-Clark gamely satirises the logic of cultural redevelopment by literalising it: filmed at street-level from outside, the work opens with the thumps of a sledgehammer against the building's exterior. From inside, streaks of light eagerly stream in, breaking through the layers of fortification. After more sawing, hammering and clobbering, the inside grows increasingly porous to the outside. The conical intersect - a massive, ragged peep-hole - opens the building's organs up to passing pedestrians, the camera gazing out at Parisian rooftops set against a blue swatch of sky.

Matta-Clark, who trained as an architect, in part cemented himself as a fixture of the 1970s SoHo scene in New York by doing loft renovations; he revelled in reversing the temporal conventions of architectural planning. The cutaway diagram or blueprint does not act as a necessary precedent for construction, but rather as its conclusion. Another film in the exhibition, *Bingo X Ninths*, 1974, puts this tactic on crisp display. Here, the artist has stripped away everything but the core of an abandoned cookie-cutter home in Niagara Falls, leaving a single scrap of the facade gripping the building's interior. The effect is at once cutesy and clinical - a demolition-edition doll's house. *The Wall*, 1976/2007, brought Matta-Clark to West Germany for the exhibition 'SoHo in Berlin' at Akademie der Kunst, in which he originally wanted to blow up a part of the Berlin Wall. After being dissuaded by friends, he decided to plaster a section of it with advertisements and graffiti, a work that further underscores his obsession with the bifurcation of concealment and disclosure.

Pope.L pays homage to Matta-Clark's toolkit of deconstructive techniques by cutting two holes into

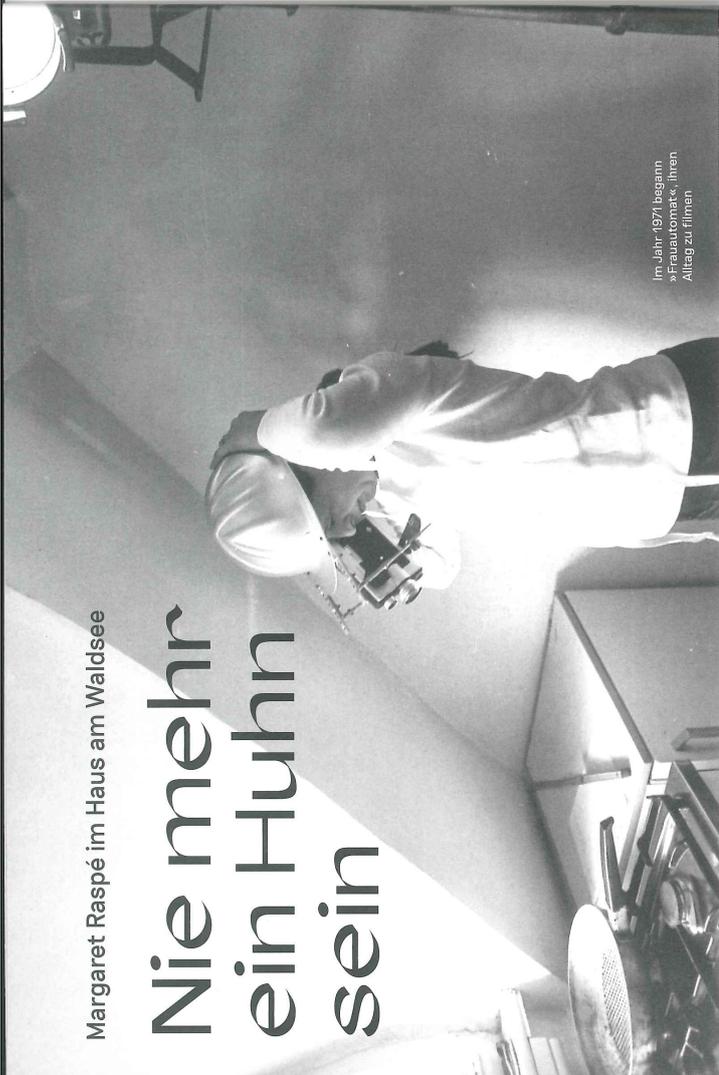


Margaret Ruppels »Furnierfrühstücke« von 1994, 2023 im Haus am Waldsee

PANORAMA

Margaret Raspé im Haus am Waldsee

Nie mehr ein Huhn sein



Im Jahr 1971 begann »Raumautomatik« ihren Alltag zu filmen

Bloße FüÙe pressen ein zappelndes Huhn zu Boden; mit einem Messer wird es geköpft. Der Kamerablick wandert zwischen zuckendem Körper, blutverschmiertem Messer und abgetrenntem Kopf hin und her. Noch ein paar Mal öffnet sich der Schnabel wie zu einem Schrei. Dann wird das leblose Tier gerupft und aufgenommen. Es folgt ein scharfer Cut. Man sieht nun ein in Plastik eingeschweißtes Supermarkthähnchen, das zubereitet und in den Ofen geschoben wird.

»Oh Tod, wie nahrhaft bist du!« ist einer der in den frühen 1970er-Jahren entstandenen Filme, die Margaret Raspé mit einer an einen Bauhelm montierten Super-8-Kamera aufgenommen hat. »Im Zusammenhang mit Essen und Kochen ist man plötzlich mit dem Tod konfrontiert. Dies wird in unserer technischen Gesellschaft sorgfältig versteckt«, erklärt Raspé. Ihr geht es um das Elementare und Existenzielle hinter der Scheinbar banalen Oberfläche, um die Sichtbarmachung täglicher Routinen und automatisierter Handlungsabläufe. Nach der Scheidung und als alleinerziehende

die in unmittelbarer Nachbarschaft des Zehlendorfer Ausstellungshauses lebt, weitgehend unbekannt. Das reizte Gritz: »Ich wollte eine radikale künstlerische Position vor Ort zeigen, die von globaler Relevanz ist.«

Man kann das Werk Raspés im Zusammenhang mit ihrer Biografie lesen, gleichwohl steht es für weit mehr ein. Durch den Kamerahelm als technische Verlängerung des Körpers mutiert die Künstlerin zum Maschinenwesen und hinterfragt als »Raumautomat« starre Wahrnehmungsmuster und Geschlechterrollen. Die Frauenbewegung der 1960er- und 1970er-Jahre holte den Bereich des Privaten in den Fokus öffentlicher Auseinandersetzung, zeigte seine Mechanismen und Machtstrukturen. Mit Raspés Küchenfilmen assoziiert man die spätere, inzwischen zur Inkunabel der Gender-Kunst gewordene Videopraxis »Semiotics of the Kitchen« (1975) von Martha Rosler, in der diese in alphabetischer Reihenfolge Küchenutensilien in die Kamera hält, deren Funktion demonstriert und damit gesellschaftlich kodierte Zeichensysteme buchstäblich attackiert.

Mutter von drei Töchtern lag es nahe, dass Raspé die Küche ins Zentrum ihrer ersten künstlerischen Arbeiten stellte. »Ich war lange im automatischen Funktionieren eingeschperrt.« Not macht erfindarisch, und so gewinnt sie ihrem Hausfrauenkoller und täglichen Pflichtprogramm Kunst ab. »Nie mehr werde ich ein Huhn sein. Ich habe ihm den Kopf abgeschnitten, weil Frauen ja nicht selber denken sollten.« Mit feiner Ironie wird jeder Geschirrstapel zur »Sensationskulturnot«, jeder Handgriff zum kreativen Akt.

»Raspé thematisiert nicht nur die Entfremdung zu den Dingen, sondern auch die private Entfremdung zur eigenen Wahrnehmung, genauso wie die gesellschaftliche«, erklärt Anna Gritz. Die Direktorin des Hauses am Waldsee hat die erste Retrospektive der mittlerweile 89-jährigen Künstlerin kuratiert. Auf Raspés Arbeit war sie zuerst in London im Zusammenhang des Experimentalfilms rund um die London Filmmakers' Co-operation aufmerksam geworden. In Deutschland ist die Künstlerin,

Mit dem Kamerahelm mutiert die Künstlerin zum Maschinenwesen

Für die Ausstellung mussten viele Arbeiten rekonstruiert werden. So auch die mit Bienenwaben »maskierten« Bildschirme. Die Ähnlichkeit der Wabenstruktur mit dem Pixelraster eines Fernsehbildes lieferte die Idee. Übrig bleiben Abstraktionen aus Lichtveränderungen, Filmschnitten und Bewegung. Der heruntergedrehte Ton erinnert an eine Art-Summen. »Unsere Kultur ist Ersatz. Wir sind heute zu einer neuen Wahrnehmung der fast verlorenen Natur gezwungen.« Die Fluxus-Devisen »Kunst ist Leben« nahm sie ernst und übertrug in der Kunst gewonnene Erkenntnisse auf das Leben beziehungsweise suchte nach einer künstlerischen Ausdrucksform für lebenspraktische Probleme. Einige der heute in der Kunst allgegenwärtigen Themen wie »Mental Load«, Heilung, Spiritualität und Umweltverschmutzung antizipierte Raspé. Sie stieg singend in einen industriell ver-seuchten Fluss, malte Körperbilder nach Chakren oder drehte einen Film über das Ritual griechischer Feuerläufer.

Raspés Experimentierlust scheint keine Grenze gesetzt, wenngleich sie, lange verkannt, immer wieder in der »Küchenschublade« landete. Ihre Küche war im Übrigen ein wichtiger Künstlertreffpunkt. Die Wiener Aktionisten Günter Brus, Hermann Nitsch und Oswald Wiener gingen bei ihr ein und aus, später kamen die Fluxus-Künstler Emmett Williams, Joan Jonas und andere hinzu. Ab 1985 organisierte Raspé Ausstellungen in ihrem Garten, damals ein Novum für Berlin. Die Frage, wie sich die Kunst auf

den gewachsenen und gleichzeitig gestalteten Raum des Gartens beziehen kann, stellt sich auch Anna Gritz im Haus am Waldsee und erhebt das Ephemere zum Prinzip. Derzeit lauscht man nur Raspés schamanenhaften »Regentrommeln« im Park, weitere Interventionen von ihr sind jedoch geplant.

Nach dem Auftakt mit Leila Heilmanns lustvoll abgründigem Frauensanatorium wird mit Margaret Raspé nun eine lokale künstlerische Position (wieder-)entdeckt, die klar der Zeit geschuldet ist, in der sie entstand, und der sie gleichzeitig in so vielem voraus war. Gritz bewegt sich mit ihrem Programm konsequent abseits ausgetretener Kunstpfade – bislang mit Erfolg. Der Perspektivwechsel jedenfalls ist auch ihr definitiv gelungen.

Text ANNE HAUN – EFREMIDES



Alles andere als Haushaltsutorials: die Küchenfilme von Margaret Raspé

BERLIN

Every Day the Everyday

MARGARET RASPÉ
"AUTOMATIK"
HAUS AM WALDSEE
3 MAR – 29 MAY 2023

It's a brief walk from the house where Margaret Raspé (*1933) has lived and worked since the 1970s, through a bourgeois neighborhood of single-family residences and domestic pressures, to Berlin's Haus am Waldsee. There, the ninety-year-old artist's first institutional retrospective, "Automatik," spells out a practice intended to transcend the repetitive tasks of her Alltag (daily routine) as a housewife and mother.

At the outset of her artistic career, Raspé, already a single mother of three, developed her so-called "camera helmet," or a hardhat equipped with a Super-8 camera, in order to film her housework hands-free. She whips cream into butter in *Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige* (The Sadist Beats the Clearly Innocent, 1971), breaks an egg for a cake in *Backe backe, Kuchen* (Bake, Bake, Cake, 1973), and does the dishes in *Alle Tage wieder – let them swing!* (Every Day Again – Let Them Swing!, 1974), unseen throughout, yet imminently present. Every movement, every view is her own, conveying a self-possessed focus that turned the home's confinements into a space of artistic agency.

Long before terms like invisible labor, care, and the Anthropocene entered a wider parlance, Raspé's work was complicating modern oppositions between nature and technology. In a chance encounter with a local beekeeper, for instance, she observed the likeness of the grids of honeycombs to television pixels, which she merged in two sets of work, *Videomiel/Videobonig* (Video Honey, 1990–2023) and *Fernsehfrühstück* (TV Breakfast, 1994–2023), mounting

honeycombs on small, mobile monitors. The volume of televisions, turned on and respectively suspended from the ceiling and arranged as a foursome on a tabletop, is kept low, echoing the visual distortions as a unparsable hum.

In a conversation with the exhibition's curator, Anna Gritz, Raspé is sharp, funny, and, in spite of – or perhaps owing to – her advanced years, tirelessly angry. "I was deeply unsatisfied with my role as a housewife. I read art books while the



View of "Automatik," Haus am Waldsee, 2023



Fernsehfrühstück, 1994/2023

Photos: Frank Sperling

BERLIN

children slept, but couldn't even think about making art. My life was restricted, I couldn't stand it. I was filled with real rage." It echoes the "cold fury" in which Mierle Laderman Ukeles wrote her *Manifesto for Maintenance Art* (1969), which demands that the feminine labor of upkeep be set on equal footing with the masculine "pure individual creation" of the avant-garde, or the escalating frustration with which Martha Rosler ticks off an alphabet of kitchen implements in the video performance *Semiotics of the Kitchen* (1975).

If life as a homemaker is a cause for indignation, death as a place of refuge also plays a prominent role in the depiction of domestic life in other work of that period. The title character in Chantal Akerman's *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975), a Belgian widow and at-home sex worker, tries to control herself and her existence through the exhausting programming of her daily chores, only to stab one of her male clients in the film's penultimate scene. Death at Raspé's own hands makes an appearance in the video *Oh Tod, wie nahrhaft bist du*

(*Oh Death, How Nourishing You Are*, 1973), which depicts the slaughter of a chicken. "Whether you cut a salad or a piece of meat, you end something," Raspé remarks. "It's an affirmation of the end, of death. Making a schnitzel is death in a pan."

While Raspé herself was never an outspoken member of the feminist art movement, her works form a continuity with practices from that climate. Along with reclaiming her Alltag's endless, automatist chores, her work champions a silent opposition, manifest throughout the exhibition as a low hum, to the conventions of both femininity and art-making. "Automatik" underscores that it is the constant mental and physical availability expected to motherhood that is seemingly incompatible with a career as an artist, which demands its own immediate and tireless readiness, be it to one's work, one's patrons, or one's muse — only to subvert the distinction. Motherhood, of course, is not the problem; the obstacle, rather, is the old-fashioned, patriarchal, romantic fantasy of the artist as a genius unencumbered by social mores and obligations to others, the conservatively coded family foremost among them.

Raspé's poem "Unterbrechungen" (*Interruptions*, 1982), makes the tensions of lived time almost somatically palpable: A day passes as a list of endless tasks, its author running up and down the stairs, opening and closing doors, until, at nine o'clock in the evening, her husband comes home to ask: "What did you actually do all day?" The poem recalls Anna Swir's "Maternity," written for her daughter that same year, about the Polish poet's refusal to die in becoming a mother:

*"You are not going to defeat me,"
I say.*

*"I won't be an egg which you
would crack*

*in a hurry for the world,
a footbridge that you would
take on the way to your life.*

I will defend myself."

Mirthe Berentsen



Margaret Raspé with camera helmet, ca. 1974

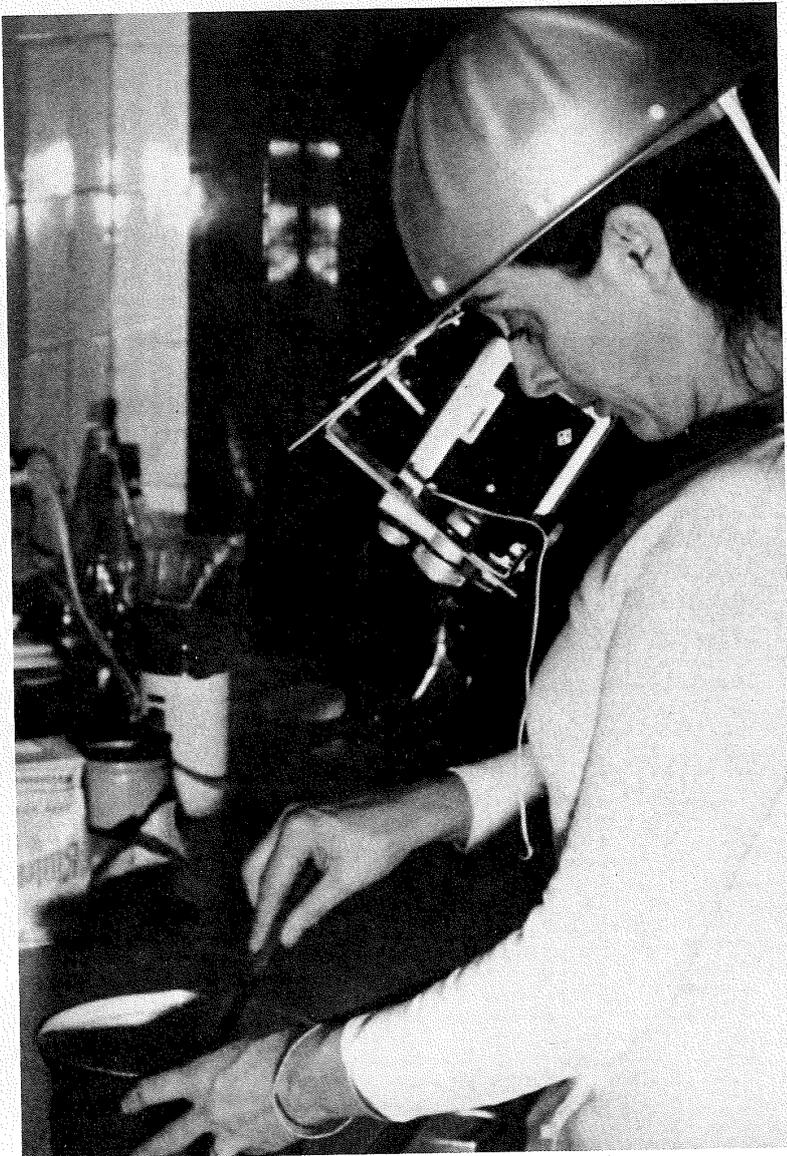
Courtesy: the artist and Deutsche Kinemathek, Berlin. Photo: Heiner Ranke

PRINT

PUBLIKUMS- + STADTMAGAZINE



DIE KAMERA- FRAUTOMATIN



Margaret Raspé suchte neue Wahrnehmungsformen und erfand den „Kamerahelm“ – eine wichtige Wiederentdeckung

Text: Constanze Suhr

Als ziemlich abstoßende Installation steht das Ensemble auf der Ablage rechts neben dem Abwaschbecken. „Sekundenplastiken“ nannte Margaret Raspé die Türme aus benutzten Tellern, die dunkel geränderten Weingläser, die Tassen, Kannen und Schüsseln, bevor sie ihren Weg durch die Hände der Künstlerin unter dem fließenden Wasser nahmen, um in gesäuberter Form links neben dem Becken aufgereiht zu werden. Alles minutiös von ihrer Kamera aufgenommen, immer dem Blick der abwaschenden Künstlerin folgend.

Wer in den 1970er Jahren in einer Wohngemeinschaft ohne Geschirrspülmaschine gelebt hat, erkennt sofort diese typischen Überbleibsel einer durchzechten, verrauchten Nacht voller Diskussionen. Diese gefilmten Schmutzigkeiten sind unverkennbare Zeugen jener Zeit. Wer dürfte heute noch ungestraft seine Kippe auf einem Teller ausdrücken? Oder würde ohne schlechtes Gewissen das Wasser während der ganzen Abwaschzeremonie fließen lassen? Und wer könnte es heute noch wagen, eine Kaffeetasse mit hüpfenden nackten Frauenbrüsten zu benutzen? „Alle Tage wieder – Let them swing!“ heißt der Schwarz-Weiß-Film von

1974 in Anlehnung an die Tassen-Aufschrift.

Es war die Zeit, in der Begebenheiten oder Gegenstände des Alltags zu Kunst erklärt wurden, die Zeit der

Happenings. Aktionist:innen fluteten die männlich dominierte Kunstszene, vieles war todlangweilig, einiges spannend bis genial. Margaret Raspé hatte sie in ihr Haus eingeladen, Experimentalfilmer:innen und dadaistische Inspirierte, darunter Hermann Nitsch, Begründer des „Orgien-Mysterien-Theaters“ mit seinen blutig-feuchten Aktionen.

Das Haus am Waldsee zeigt nun einen Überblick über die gesamte Schaffensperiode der heute 89-jährigen Künstlerin mit Filmen, Installationen und Performance-Dokumenten. Anna Gritz, seit April 2022 dort Kuratorin, war von der Radikalität und Experimentierfreude Margaret Raspés beeindruckt. Ihr Werk sei international rezipiert worden, so Gritz, und habe internationale Relevanz, nähme aber in unmittelbarer Nähe des Ausstellungsortes in Berlin-Zehlendorf seinen Anfang.

Die 1933 in Breslau geborene Margaret Raspé studierte in den 1950er Jahren an der Kunstakademie in München und an der HdK Berlin. Dann musste – mit Heirat und drei Kindern – die Kunst erst einmal warten. 1970 nahm sie die aktive künstlerische Ar-

Künstlerin in Aktion: Margaret Raspé mit Kamerahelm bei einer Performance, ca. 1974

Foto: Herbert Lachmayer, Courtesy der Künstlerin und Deutsche Kinemathek, Berlin

beit wieder auf. „Ich war im automatischen Funktionieren eingesperrt“, notierte sie 2003 für einen Katalogtext.

Margaret Raspé montierte ihre Super-8-Kamera auf einen Schutzhelm und erfand den so genannten „Kamerahelm“. Mit dem Sucher direkt auf Augenhöhe konnte sie so die alltäglichen Arbeiten in der Zentralperspektive ihres Blickes filmen. Intension war die Schärfung und Verfeinerung der sinnlichen Wahrnehmung und des Bewusstseins. Die Künstlerin wollte den Automatismus als einen Prozess zwischen dem Bewussten und Unbewussten, den Körper als programmierbare Mensch-Maschine untersuchen, mit dem Kamerahelm als prothetischer Erweiterung.

Wasserdampf für die Raumsulptur

Da Margaret Raspés Kunst, die abseits der kommerziellen Szene entstand, meist für den Moment der Ausstellung lebte und sie nicht selten Materialien ihrer Arbeiten für Neues wiederverwertete, hat die Kuratorin nicht alles in präsentierbarer Form vorgefunden. „Wir machen auch viel Archäologiearbeit und setzen alte Installationen wieder zusammen“, sagt Anna Gritz.

So entsteht die Raumsulptur „Kondensation“ als eine Art „Reenactment“ erneut: In vor Leinwänden aufgereihten Teekesseln wird Wasser erhitzt, das beim Verdampfen aus den zuvor unsichtbar angebrachten wasserlöslichen Pigmenten wolkenartige farbige Motive „malt“. „Ich suchte eine Metapher für Druck, Schrei und im Bild kondensierte Entäußerung“, kommentierte die Künstlerin.

Margaret Raspés Kunst war ein ständiges Forschen und Suchen nach anderen Wahrnehmungsformen. 1983 schnallte sie sich ihre Kamera auf den Rücken und ließ die aufgenommenen Bilder durch den Raum und über die Zuschauer:innen wandern („Rückprojektion“).

Ein wichtiges Thema war bereits in den 1970er Jahren der Eingriff des Menschen in die Umwelt. 1990 tauchte die Künstlerin laut singend in weißem Hemd in das von einer Farb- und Lackfabrik völlig verschmutzte Flüsschen Bzura in der Nähe von Łódź, bis ihre Stimme brach und sich das Hemd schwarz färbte („Wasser ist nicht mehr Wasser“).

„Margaret Raspés Werk spricht viele Themen an, die jetzt wahnsinnig relevant sind“, sagt Kuratorin Anna Gritz, „auch für junge Künstler:innen. Deshalb ist es schön, diese wichtige Position einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen, einen Anschluss an die jetzige Zeit zu schaffen.“

Haus am Waldsee Argentinische Allee 30, Zehlendorf, Eröffnung 2.2. 19 Uhr, Di-So 11-18 Uhr, 8/5 €, 18 J.+1. So/Monat frei, 3.2.-29.5.

PRINT

TAGES-/WOCHENZEITUNGEN



Wenn der Abwasch zur Kunst wird

Mit einer großen Retrospektive widmet sich das Haus am Waldsee dem Werk der eigensinnigen Berliner Künstlerin Margaret Raspé

Felix Müller

Anfang der 1970er-Jahre, viele Jahrzehnte bevor Kurzfilme und Videoschnipsel zum selbstverständlichen Teil unseres Alltags wurden, fixierte die Künstlerin Margaret Raspé eine Super-8-Kamera an einem Baustellenhelm und begann, ganz alltägliche Verrichtungen aus der Perspektive ihrer eigenen Blickrichtung zu dokumentieren. Das Ergebnis kann man sich jetzt in einer großen Retrospektive im Haus am Waldsee ansehen: Da wird ein Schmitzel paniert und gebraten, es wird Sahne zu Butter geschlagen oder der Abwasch gemacht. Die Handgriffe laufen geschmeidig-routiniert und wie tausendfach geübt ab, werden aber im musealen Kontext plötzlich auf andere Weise erfahrbar – zum einen als erstaunlich elegante Choreographie manueller Motorik, zum anderen aber auch als gemühselige und gering geschätzte Arbeitsabläufe. „Schon gar nicht möglich, diesen Handlungsraum

in der Kunst zu bearbeiten!“, sollte Margaret Raspé 1994 im Rückblick schreiben. Gerade deshalb tat sie es.

Die 1933 in Breslau geborene Raspé, die sich nach der Geburt dreier Kinder mit Filmen wie diesen wieder kreative Räume zurückeroberte, lebt seit Jahrzehnten in Zehlendorf, gar nicht weit vom Haus am Waldsee entfernt. Mit der Retrospektive, der zweiten Ausstellung unter der neuen Direktorin Anna Gritz, erfährt das Lebenswerk einer sehr eigensinnigen und überraschenden Künstlerin eine verdiente Würdigung.

Raspé war in vielen Medien zuhause, im Film ebenso wie in der Klangkunst, dem Bild und in Installationen. Im Erdschoss ist die 1990 entwickelte Arbeit „Viodeohonig“ zu sehen, die mithilfe eines technischen Teams im Haus am Waldsee nun zu neuem Leben erweckt wurde: Mehrere Monitore, auf denen Bienenwaben installiert sind, die das dahinter liegende Fernsehbild zu einem unregelmäß-

gen Schimmern herunterdimmen und den Ton so dämpfen, dass er nur noch als leises Summen wahrnehmbar ist. Raspé hatte sich für die Bienezucht eines Nachbarn interessiert. Technik und Natur: „Immer wieder“, schrieb sie später, „ging es in meinen Arbeiten um ein Verweben dieser entgegengesetzten Begriffe. Die Ähnlichkeit der Waben mit den – für unsere Augen

nicht wahrnehmbaren – Pixelrastern des Fernsehbilds regte mich an, Technik mit natürlichem Material zu überlagern.“ Es ist gleichzeitig ein sehr lebendiges Kunstwerk: Von den Waben tropft es herunter, auf dem Museumsboden bilden sich kleine, hübsche Kreise aus Honig.

Viele Werke zeigen die Auseinandersetzung mit Rollenzuschreibungen und ge-

schlechtsspezifischen Stereotypen, aber auch das Bedürfnis, innere Vorgänge in die Kunst zu übertragen. Auf der Suche nach einer, wie sie schrieb, „Metapher für Druck, Schrei und im Bild kondensierte Entäußerung“, verfiel Raspé auf die originale Idee, mehrere Wasserkessel in der Nähe von Leinwänden aufzustellen, auf denen sie zuvor wasserlösliche Pigmente aufgebracht hatte. Mit Erreichen des Siedepunktes entstanden eigenwillige, gewissermaßen automatisierte Gemälde, während die unterschiedlichen Pfeiftöne der Kessel gleichzeitig als Klanginstallation fungierten. Raspé, die in ihrem Haus am Rhumeweg regelmäßig Künstlerinnen und Künstler aus dem Umfeld der Wiener Aktionisten, der Wiener Gruppe und der Berliner Fluxus-Bewegung empfing, verbindet nicht nur hier Poesie und Alltag zu einer unverkennbaren Handschrift.

Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, Zehlendorf, Di.-So., 11-18 Uhr, bis 29. Mai.



Braten, kochen, Kuchen backen: Margaret Raspé dokumentierte mit einem Super-8-Kamerarahel姆 Alltagsverrichtungen in ihrer Küche.

HEINER RANKE / MARGARET RASPÉ/DEUTSCHE KINEMATHEK, BERLIN



Margaret Raspés Installation „Fernsehfrühstück“ von 1994/2023 ist in der Ausstellung im Haus am Waldsee zu sehen.

Kinder, Küche, Kunst Margaret Raspé wird endlich entdeckt

Von Jens Hinrichsen

Die Hände spülen Geschirr, panieren ein Schnitzel, schlagen Sahne mit dem Mixer. Es sind die Hände von Margaret Raspé, die in der ersten Hälfte der 70er banale Hausfrauentätigkeiten auf Super-8 filmte. Die ruckhaften Bewegungen gehen auf den Kamerahelm zurück, den sie bei der Selbstbeobachtung trug.

Alles andere als Haushalts-Tutorials sind im Haus am Waldsee zu sehen. An Titeln wie „Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige“ (für den Schlagsahnefilm) wird das ebenso deutlich wie in ihrem Schnitt auf ein lebendes Schwein oder eine von der Künstlerin persönlich vorgenommene Hühnerschlachtung. Das Huhn musste in ihrem Garten im Rhumeweg in Berlin-Zehlendorf dran glauben.

„Ich habe das Huhn geschlachtet weil es eine notwendige Erfahrung war. Ich esse das Tier, dann muss ich es auch umbringen“, sagt Raspé am Telefon. „Man muss die Dinge selber machen. Beim Filmen ist es dasselbe. Es musste exakt meine Perspektive sein, aus dem richtigen Augenwinkel, jede Verschiebung hätte falsch gewirkt. Deshalb der Kamerahelm. Und natürlich wackelt die Kamera!“

„Ich hätte die Schau auch in New York gemacht“, sagt Waldsee-Direktorin Anna Gritz, „aber es hat großen Reiz, eine radikal lokale Position vor Ort zu zeigen – die wirklich von globaler Relevanz ist“. In

Zur Ausstellung

- **„Margaret Raspé. Automatik“**, bis 29. Mai, Haus am Waldsee, geöffnet Dienstag bis Sonntag 11–18 Uhr
- Eintritt: 8/5 €. Neu: Ohne Ermäßigungsnachweis kann bei **Zahl, was du kannst** ein Betrag zwischen 0 und 8 € gewählt werden.
- **Katalog** im Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König



Margaret Raspés Erfindung: der Kamerahelm. Damit filmte die alleinerziehende Mutter in ihrer Küche.

London hatte Gritz vor Jahren Filme der heute 89-jährigen Raspé gesehen. In Berlin ist die Künstlerin, die weiterhin am Rhumeweg lebt, nahezu unbekannt. Was sich jetzt ändert. Aus ihrer ersten umfassenden Retrospektive spricht unbändige Experimentierlust, Willenskraft und ästhetische Konsequenz.

Inspiration Wiener Aktionismus

Der Titel „Automatik“ trifft ins Herz der Super-8-Filme. Raspé, die als Ehefrau und Mutter Ende der 50er ihr Studium an der Hochschule der Bildenden Künste aufgab, kehrt in den 70ern zur Kunst zurück – in der Küche. Sie befestigt die Kamera an einem Bauhelm, analysiert und transformiert damit ihren stumpfen Alltag. Macht sich ihre automatisierten Bewegungen bewusst. Verankert ihr Tun zugleich in weiteren Zusammenhängen.

Als „Frautomat“ markiert sie starre Geschlechterrollen. Und deutet bereits ökologische Fragestellungen an: Das geschlachtete Huhn wird zwar gerupft und ausgenommen, aber nach einem filmischen Schnitt wird ein Gefrierhähnchen aus der Folie gezogen, ein wässriges Industrieprodukt.

Als geschiedene Frau und alleinerziehende Mutter hat Raspé wenig Geld, vermietet Zimmer. Künstler wie Günter Brus, der drei Jahre dort wohnt, bringen andere Kunstschaffende an den Rhumeweg. Ein Ort des künstlerischen Dialogs entsteht, mit Figuren aus

dem Umfeld des Wiener Aktionismus – Brus, Hermann Nitsch oder Oswald Wiener, dessen Automaten-theorie Raspé prägt – und später aus der Berliner Fluxus-Szene: Joan Jonas oder Emmett Williams.

Ihr Hausmutter-Image wird Raspé trotzdem kaum los, auch im Freundeskreis wird sie als Künstlerin nicht ernst genommen. Ab 1985 gestaltet sie Ausstellungen in ihrem Garten – als es noch ungewohnt war, „Natur“ in die Kunst zu holen.

Viele Werke am Waldsee sind mit Archivmaterial neu produziert, wie etwa eine „Videohonig“-Installation, bei der fünf Röhrenfernseher von der Decke baumeln. Leise und vielstimmig summt ein TV-Programm, die Bildschirme sind von Bienenwaben verdeckt; der erwärmte Honig hinterlässt mit der Zeit Tropfmuster auf den Boden.

Dass „Automatik“ auch Risikobereitschaft heißen kann, hat sie 1990 in einem verschmutzten Fluss in Polen gezeigt. Bei ihrer Aktion „Wasser ist nicht mehr Wasser“ schwamm sie mit einem weißen Hemd bekleidet in der Giftbrühe und sang. Ihre Stimme brach, mit Mühe entstieg sie dem Fluss, das Hemd dunkel gefärbt. Fotos der Aktion liegen in den Vitrinen der Retrospektive.

Mit Margaret Raspé ist eine faszinierende Künstlerin zu entdecken, die sich selbst, soziale Muster wie auch unser problematisches Verhältnis zur Umwelt unermüdetlich auf den Prüfstand gestellt hat.

Margaret Raspé presst das Huhn auf ein weißes Tuch im Gras, stellt sich mit den Füßen von hinten auf dessen Flügel und schneidet ihm den Kopf ab. Das Tuch färbt sich rot. Wir sehen die Hände der Künstlerin in Aktion: Sie filmt die Schlachtung mit einer Super-8-Kamera, die sie auf einen Baustellenhelm montiert hat. Ihr Blick wechselt zwischen dem zuckenden Hühnerkörper und dem abgetrennten Kopf hin und her. Noch einige Male geht der Schnabel auf und zu. Dann rupft sie das Huhn und weidet es aus. Harter Schnitt: Jetzt hält Raspé ein Tiefkühlhuhn Marke Wiesenhof in die Kamera, befreit es aus seiner Plastikhülle, reibt es mit Salz und Paprika ein und schiebt es in den Ofen.

„Oh Tod, wie nahrhaft bist du“ entsteht Anfang der 1970er Jahre zusammen mit weiteren Helmkamerafilmen. Die meisten davon zeigen Raspé, also ihre Hände, bei der Hausarbeit: beim Abwaschen, Kuchenbacken, Schnitzschlagen. Zusammen mit weiteren Arbeiten sind sie nun in ihrer ersten Werkschau überhaupt zu sehen. Und die ist längst überfällig – Raspé wird in diesem Jahr 90. Anna Gritz, seit Mitte letzten Jahres Direktorin des Hauses am Waldsee, hat sie für das kleine, aber beachtenswerte Berliner Kunsthaus kuratiert. Auf Raspés Arbeit war sie zum ersten Mal in London aufmerksam geworden. Dort und auch in New York sei Raspé im Kontext des Experimentalfilms enthusiastisch aufgenommen worden, sagt Gritz. In Deutschland hingegen geriet ihr Werk in Vergessenheit, bis jetzt.

Ende der 1950er Jahre hatte Raspé Kunst in München und Berlin studiert. Dann heiratete sie, bekam drei Töchter. Es vergingen mehr als zehn Jahre, bis sie in der Küche ihrer Villa im Berliner Bezirk Zehlendorf unweit des Hauses am Waldsee zu filmen begann und damit ihre künstlerische Tätigkeit aufnahm. Nach der Trennung von ihrem Mann behielt sie die Villa, lebte dort mit ihren drei Töchtern. Bald öffnete sie es für Künstler:innen, vermietete Zimmer, um ihre wirtschaftliche Situation zu verbessern, machte Ausstellungen im Garten, hielt einen Salon in der Küche ab. In dieser kochte sie für die Wiener Aktionisten, die regelmäßig zu Gast waren, und für Fluxuskünstler:innen, die durch Stipendien des DAAD nach Deutschland kamen. „Von all diesen Strömungen finden sich Spuren in Raspés Werk“, sagt Gritz. Monatelang saßen die Kuratorin und ihr Team fast wöchentlich in dieser Küche und führten Gespräche mit Raspé, um die Ausstellung vorzubereiten.

„Oh Tod, wie nahrhaft bist du“ markiert einen Wendepunkt im Leben Raspés. „Als ich das Huhn tötete, habe ich auch eine Vorstellung von mir selbst getötet. Du blödes Huhn. Nie mehr werde ich ein Huhn sein! Ich habe ihm den Kopf abgeschnitten, weil Frauen ja nicht selber denken sollten“, sagte Raspé einmal in einem Interview. Als Frau in einem männlich dominierten Milieu blieb ihre künstlerische Tätigkeit so brotlos wie die Reproduktionsarbeit, die sie als Hausfrau und Mutter leistete. In einer Vitrine mit Dokumenten aus Raspés Archiv ist ein maschinengeschriebener, handschriftlichen Notizen versehener Text ausgestellt. Darü-

ber steht der Titel „Arbeitszusammenhänge“. Raspé schreibt darin, es sei ihr bei den Helmfilmen um einen Handlungsraum gegangen, der damals „nicht im Bewusstsein integriert“ gewesen, „nicht angesehen als Arbeit, als zu vernachlässigen beurteilt“ worden sei. Diesen in der Kunst zu bearbeiten sei schon gar nicht möglich gewesen.

Auch die US-amerikanische Künstlerin Martha Rosler wagte sich 1975, kurz nach Raspé, mit ihrer ikonischen Arbeit „Semiotics of the Kitchen“ offensiv an das Thema Hausarbeit. In der Videoperformance steht Rosler, die zu dieser Zeit genauso wie Raspé alleinerziehende Mutter war, in einer Küche, frontal zur Kamera, zählt wie fremdgesteuert in alphabetischer Reihenfolge Gegenstände wie einen Fleischklopfer und einen Eispickel auf, hält die Gegenstände ins Bild und führt gestisch ihre Anwendung vor. Sie mutet dabei mehr wie Mordwaffen als wie Küchenutensilien an.

Während Rosler zur festen Größe des in jüngerer Zeit aufgearbeiteten Kanons der feministischen Kunst wurde, taucht

„Nie mehr werde ich ein Huhn sein!“ Frautomat, konkrete Gedichte und andere Küchenpoesien: Die feministische Künstlerin Margaret Raspé ist in Vergessenheit geraten. Jetzt gilt ihr eine Berliner Ausstellung

Von Sabine Weier



Sekundenskulptur während der Hausarbeit: Filmstill aus „Alle Tage wieder – let them swing!“, 1974, von Margaret Raspé. Courtesy die Künstlerin und Deutsche Kinemathek, Berlin

Raspé in den Sammlungen und Standardwerken dazu, etwa in „Feministische Avantgarde“ der Kunsthistorikerin Gabriele Schor und der Wiener Sammlung Verbund, nicht auf – völlig zu Unrecht. „Oh Tod, wie nahrhaft bist du“ ist eine Schlüsselarbeit der feministischen Kunst dieser Zeit. Das Tiefkühlhuhn steht, Pars pro Toto, für die industrielle Fertigung von Lebens-

mitteln und verweist so auch auf die Zusammenhänge von Lohnarbeit und Reproduktionsarbeit, wozu die Philosophin Silvia Federici ab den 1970er Jahren theoretisierte. Damals hatte Federici gerade auch die Kampagne „Lohn für Hausarbeit“ mit initiiert.

Mit ihren Helmfilmen erkundet Raspé vor allem die Automatismen im Feld der Arbeit. Als

Hausfrau sei sie im automatischen Funktionieren eingesperrt gewesen, zitiert Gritz aus einem Gespräch. Raspé experimentierte auch mit der automatischen Kunstproduktion, wie man sie aus dem Surrealismus kennt. Für „Die Selbstbewegungen des Frautomaten“ filmte sie sich 1977 mit der Helmkamera beim Zeichnen, das sie stundenlang praktizierte, auch unter dem Einfluss von Alkohol oder Marihuana, um zu unterschiedlichen Ergebnissen zu kommen. In schnell ausgeführten Bewegungen mit schwarzem Stift auf weißem Papier entstanden mal abstrakte Kringelwolken, mal eine aus einer einzigen Linie gezeichnete Hand. In den 1980er Jahren filmte sie sich mit ihrer Helmkamera beim Malen mit den Grundfarben Blau, Rot und Gelb. Die Betrachter:innen folgen dem Pinselkopf beim Eintauchen in die Farböpfe und beim mal hektischen, mal ruhigen Auftragen der Farben auf eine große Leinwand.

Selbst wer zu den wenigen gehört, die Raspés Helmfilme kennen, dürfte in der Ausstellung überrascht werden. Sie schuf Installationen, Performances, experimentierte mit Klang und Fotografie. Darüber hinaus schrieb sie Texte und eine Reihe konkreter Gedichte. Ihr Mann taucht als G. in einem davon auf. Darin beschreibt sie ihren Tag als Hausfrau und Mutter: Kinder wecken, Frühstück machen, Kinder zur Schule bringen, wieder abholen, kochen und so weiter. Den Text hat sie auf einem weiteren Blatt auf ein Gedicht in Versform reduziert, in dem neben Uhrzeiten fast nur noch und immer wieder „Treppe rauf, Treppe runter“ steht, bis abends. Darunter der Satz: „G. fragt: was hast du den ganzen Tag getan?“ Poetisch muten auch Raspés Helmfilme an. Im Abwasch machte sie „Sekundenskulpturen“ aus, wie sie es nannte, zufällig aufgetürmte Tassen und Teller im schimmernden Wasser, die sie auch fotografisch festhielt.

Raspé nahm viele der Themen vorweg, die heute in der zeitgenössischen Kunst virulent sind, etwa Spiritualität, Heilung oder Umweltschmutzung. 1990 stieg sie im weißen Kittel in den völlig von Industrieabfällen verseuchten Fluss Bzura in der Nähe der polnischen Stadt

Lódz, wo sie an einem Kunstprojekt teilnahm. Im eisigen Wasser sang sie Obertöne – eine Methode, bei der man den Körper zum Schwingen bringt –, bis ihre Stimme versagte. Als sie wieder aus dem Wasser stieg, war der Kittel von schwarzen Flecken übersät.

Die Performance ist in der Ausstellung in Form einer großformatigen Fotodokumentation präsent. Gritz und ihr Team haben aber auch Installationen aus den 1990er Jahren aufwendig rekonstruiert, etwa Arrangements aus klobigen kleinen Fernsehgeräten, an deren Bildschirmen angetrocknete Bienenwaben angebracht sind, durch die das Flackern der Bilder und Geräusche dringen. Auf einem runden Tisch mit weißem Tischtuch platziert, umgeben von leeren Stühlen, bilden sie die Installation „Fernsehfrühstück“. Die Waben stehen nicht nur für Natur, sondern lassen sich auch als Chiffre für Arbeit lesen.

Nachdem Gritz und ihr Team Raspés Œuvre nun erstmals umfassend aufgearbeitet haben, bleibt die Frage, wie es damit weitergeht. Zwar solle die Ausstellung Raspés Arbeiten zualterer einer neuen Generation von Künstler:innen und Interessierten zugänglich machen, sagt Gritz, aber es sei eben auch zu überlegen, in welche Sammlung die rekonstruierten Werke gehörten. Noch ist Gelegenheit, diese Gespräche direkt mit Margaret Raspé zu führen.

Margaret Raspé: „Automatik“. Haus am Waldsee, bis 29. Mai. Zur Ausstellung erscheint ein Katalog im Verlag der Buchhandlung Walther und Franz König.

berichtigung

Was haben Weberknechte, Wechselkröten und Insektenpuppen gemein? Sie alle haben eigene Wege, sich vor den Gefahren der Außenwelt zu schützen. Ana Marwan nimmt diese Fähigkeit in ihren Werken auf, überträgt sie auf ihre Protagonistinnen und zeigt auf, dass zum Menschsein manchmal auch ein Einreißer der Schutzpanzer gehört.



Der Blick geht oft nach unten: Margaret Raspé »Sekundenplastiken«, 1974

HEINER RANKE - COURTESY DIE KUNSTLEIN

Die Entfremdung verfremden

Margaret Raspé war eine Pionierin der Videokunst. Nun ist eine erste große Retrospektive ihres Werks in Berlin zu sehen

LENA BÖLLINGER

Auf den sprichwörtlichen zweiten Blick gerät die Realität ins Rutschen: Eine unauffällige Banalität entblößt ihren brutalen Kern, blinde Routine entfaltet Kreativität, Alltägliches wird fremd, absurd, zum Forschungsgegenstand. Die Berliner Multimedia-Künstlerin Margaret Raspé hat ein gutes Gespür für derartige Kippmomente im Alltag – vom Sadismus in der heimlichen Küche über Gift im idyllischen Fluss bis hin zum Teekessel als malendem Instrument. Das Haus am Waldsee in Berlin-Zehlendorf zeigt nun erstmals eine umfassende Retrospektive der 90-jährigen Künstlerin.

Im Zentrum der Ausstellung stehen kurze Filme, die Raspé mit einer Helmkamera aufgenommen hat. Lange bevor alle mit einem Smartphone sich und die Welt beobachteten, tüftelte die Künstlerin Anfang der 70er über zwei Jahre lang an einer passenden Vor-

richtung. Auf einem Bauarbeiterhelm befestigt sie schließlich eine leichte Super-8-Agfa-Kamera, genau vor ihrem Gesicht. Die Konstruktion wird am Bauch zusätzlich abgestützt, sodass sie hält. Derart ausgerüstet marschiert Raspé in die Küche und filmt, was sie dort als inzwischen alleinerziehende Mutter Ende 30 seit Jahren täglich tut.

Margaret Raspé hat nach einer Schneiderlehre Kunst in Berlin und München studiert, anschließend jedoch geheiratet, drei Kinder bekommen und als Modedesignerin gearbeitet. Erst nach ihrer Scheidung 1971 nimmt sie ihre künstlerische Karriere wieder auf.

In ihrem ersten Kamerahelmsfilm »Schweineschnitzel« (1971) sieht man zunächst ein vergnügtes Schwein in freier Wildbahn. Schon im nächsten Schnitt wird allerdings ein rohes Stück Fleisch eingeblendet, dessen Zubereitung in allen Details akribisch festgehalten wird. Ein weiterer Film trägt den Titel »Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige« (1971). In einem Interview mit dem Münchner Kunstmagazin »Florida« sagte Raspé: »Als ich die Schlagsahne schlug, schien mir das wie eine sadistische Aktion. Ich habe die Schlagsahne tatsächlich so lange geschlagen, bis sie zu Butter wurde. Eine sehr aggressive Bearbeitung, selbst mit einer Maschine ...«

Der Film »Oh Tod, wie nahrhaft bist du« (1972/73) wird expliziter. Die Künstlerin filmt, wie sie ein Huhn tötet, indem sie ihm den Kopf abschlägt. Blut spritzt in alle Richtungen. Sie rupft es, nimmt es auseinander, würt es. Die Kamera ist dicht am Geschehen. Später folgt ein Schnitt. Man sieht ein in Plastik verpacktes Supermarkthähnchen. Es wird ausgepackt, eine etwas trübe Flüssigkeit läuft aus ihm heraus. In der Zeitschrift »Frauen und Film« schreibt Margaret Raspé 1976 über den Film: »Ich wollte wissen, was der Tod ist – den Moment kennen, in dem Leben in Tod umbricht. Ich habe noch nie vorher ein Tier bewusst getötet. Ich wollte den Moment fühlen, in dem der fließende Wechsel des Lebens durch etwas unterbrochen wird, das ich tue, um zu essen: den Tod realisieren, der in unserer technischen Gesellschaft sorgfältig versteckt wird.« Der Film stellt diesem konkreten, blutigen Tod jedoch den anonymen, sterilen Tod des Supermarkthähnchens gegenüber. »Der Zusammenstoß dieser beiden Realitäten war ein großer Schock«, schreibt Raspé.

Dass die Küche im Zentrum von Margaret Raspés ersten künstlerischen Arbeiten als Mutter steht, ist kein Zufall. In einer Vitrine in der Ausstellung liegt ein Dokument, in dem sie ihre damalige Situation beschreibt: »1970 fing ich an, mit Film zu arbeiten. Nach einer langen Periode mit Kindern, Garten- und Hausarbeit. Ich fühlte, dass ich nicht mehr aufnehmen konnte, was es zu sehen, hören, riechen, schmecken, tasten gab, als das, was für eine bestimmte Arbeit unmittelbar notwendig war. ... Ich war im automatischen Funktionieren eingesperrt.«

Die Selbstbeobachtung mit der Helmkamera befreite mittels Verfremdung aus der Entfremdung. Die Tätigkeiten hatten Rhythmus, unterlagen einer unbewussten Choreografie. Margaret Raspé macht Kunst aus der alltäglichen Banalität und Routine – zu einer Zeit, in der Hausarbeit eher als Instinkt denn als Arbeit gilt. Dabei entsteht kein Küchenkitsch. Weder romantisiert Raspé die Arbeit, noch wertet sie sie als minderwertig ab. Stattdessen staunt man als Zuschauerin über die intensive Sinnlichkeit, Präsenz und Exaktheit des scheinbar Trivialen.

.....
Raspé macht Kunst aus der alltäglichen Banalität und Routine – zu einer Zeit, in der Hausarbeit eher als Instinkt denn als Arbeit gilt.

In einem gänzlich anderen Sinne setzt sich Margaret Raspé in einer weiteren Werkgruppe mit dem »automatischen Funktionieren« auseinander. Die Ausstellung zeigt mehrere sogenannte automatische Zeichnungen und Gemälde. Hier geht es nicht um die Befreiung aus dem Automatischen, sondern umgekehrt: Das Automatische soll befreien. Die Hand soll unwillkürlich zeichnen oder malen; das Unbewusste soll übernehmen, der planende, zielorientierte Verstand möglichst ausgeschaltet werden. Auch einige dieser Arbeiten hat die Künstlerin mit ihrer Helmkamera aufgenommen.

Margaret Raspé ist jedoch nicht nur im Film und der Malerei zu Hause, sondern beschäftigt sich auch intensiv mit Körperarbeit, Performances, konkreter Poesie und Installationen. Gleich am Eingang der Ausstellung hängen kleine Fernsehgeräte, vor deren Bildschirmen Bienenwaben befestigt

sind. Später sind dieselben Wabenfernseher zu einem »Fernsehfrühstück« drapiert. Zwischendurch passiert man auf dem Boden verteilte weiße, flauschige Wollkugeln, aus denen es klingelt – Margaret Raspé hatte sich Glocken auf die Finger gesteckt, als sie die Wolle zupfte. Die Kugeln liegen auf Fotografien von flachem Meerwasser, ein Hinweis auf Raspés Auseinandersetzung mit ökologischen Fragen, insbesondere der oft unsichtbaren Verschmutzung von Gewässern.

So ist in der Ausstellung auch die Performance »Wasser ist nicht mehr Wasser« dokumentiert, bei der Raspé in weißem Gewand singend in einen industriell verseuchten Fluss in Polen steigt. Im Interview mit »Florida« erinnert sich Raspé: »Bis zum Hals im Wasser liegend, brach meine Stimme. Nur noch jaulend und hustend, fühlte ich mich wie ein sterbender Seehund. Mein Körper reagierte konkret, das Hemd färbte sich schwärzlich. Da hat der Körper reagiert, da war's zu kalt, das war dreckig, und die Stimme mit den Obertönen hat nicht mehr funktioniert, ich habe gejault, konnte nicht mehr singen.«

Fatalistisch oder moralisch sind Raspés Arbeiten nie. Wenn der Druck der persönlichen oder gesellschaftlichen Katastrophen zu groß wird, macht sie auch daraus einfache Kunst: Im hinteren Teil der Ausstellung trifft man auf die automatischen Gemälde eines Teekessel-Orchesters. »Ich suchte eine Metapher für Druck, Schrei und im Bild kondensierte Entäußerung«, wird Raspé im zugehörigen Begleittext zitiert. Vor weißen Leinwänden mit wasserlöslichen Pigmenten stehen elektrische Teekessel. Kocht das Wasser, beginnen die Kessel mit ihrem Pfeifkonzert, zugleich malt der herausgeschleuderte Dampf Bilder auf die Leinwände.

Die Retrospektive gibt einen umfassenden Einblick in Themen, Arbeitsweise und Entwicklung des Werks von Margaret Raspé. Leider fehlen an vielen Stellen biografische, (kunst)historische und werkspezifische Einordnungen, sodass sich manches Exponat beim Besuch allein kaum erschließt, geschweige denn die internationale Bedeutung dieser vielseitigen Künstlerin. Ein Besuch lohnt sich dennoch.

.....
 »Margaret Raspé: Automatik«, bis zum 29. Mai, Haus am Waldsee, Berlin.

ageszeitung *junge Welt* erreichen ein Sie werden als zusätzliche Information rätzt. Die Einnahmen aus dem Anzeigenverkauf ann.

nen engagierten

/d)

- betriebswirtschaftliches Grundverständnis
- routinierter Umgang mit MS-Office, insbesondere mit Excel

Wünschenswert:

- Erfahrung im Anzeigenverkauf (Quereinstieg möglich)
- Zumindest Basiswissen auf dem Gebiet linker Politik und Kultur
- Grundkenntnisse in der Arbeit mit Datenbanken sowie mit Layout- und Bildbearbeitungssoftware (z.B. Adobe Photoshop, Adobe InDesign)

gsunterlagen bitte an: teilung, z.Hd. Brigitte Jelkmann, Torstr. 6,

Welt



Margaret Raspé: „Fernsehfrühstück“, 1994/2023

COURTESY DER KÜNSTLERIN UND DEUTSCHE KINEMATHEK BERLIN/HAUS AM WALDSEE/FRANK SPERLING

„Ich werd’ nie mehr so ein blödes Huhn sein!“

Alles nur noch öde „Automatik“?
Über Margaret Raspés Hausfrauen-Koller im Berliner Haus am Waldsee

INGEBORG RUTHE

Die Frau ist eine Entdeckung. Spät, zum Glück nicht zu spät, hat Anna Gritz, Chefin des Hauses am Waldsee, sich dem Werk der hochbetagten Berliner Margaret Raspé zugewandt und es jetzt im idyllisch gelegenen Zehlendorfer Kunsthaus ausbreitet.

Raspé, 1933 in Breslau geboren, ausgebildet an der Münchner Kunstakademie und an der West-Berliner HdK, wird bald 90. Doch noch nie widmete ihr eine Berliner Galerie oder ein hiesiges Museum eine Retrospektive. So als wäre ihre Kunst seit dem Bilderspektakel der „Jungen Wilden“ im West-Berlin der 80er-Jahre und erst recht in den letzten drei Jahrzehnten seit dem Mauerfall und der Wiedervereinigung durch den Rost gefallen. Oder hinter einem Vorhang versteckt gewesen. Die sich inzwischen kräftig ermannende Szene der feministischen Künstlerinnen Berlins hat diese Pionierin schlichtweg vergessen über den eigenen Kämpfen um öffentliche Sichtbarkeit und Wirkmacht.

Und so erzählt das Haus am Waldsee eine lokale Kunst-Geschichte von universaler Relevanz. Eine, die sich in Filmen und Installationen humorvoll bis ironisch mit dem Pflichtprogramm und Küchenkoller der Hausfrauen und Mütter, wo auch immer auf dieser Welt, auseinandersetzt. Denn als Frau in einem lange Zeit männlich dominierten Milieu blieb Margaret Raspé mit ihrer Kunst zumeist ebenso brotlos wie mit ihrer Arbeit für Kinder und Haushalt.

Umso mehr berühren ihre Werke Fragen der Empathie, Ökologie und Nachhaltigkeit, der Spiritualität und Heilung. Also all das, was man schlechthin mit erwartbarem, betont weiblichem Verhalten und weiblicher Kunst verbindet.

Raspé aber drückt sich bisweilen durchaus rabiat, ja radikal aus. Erschrocken sehen wir jene Filmszene, in der sie einem Huhn den Kopf abschneidet mit den

Worten: „Oh Tod, wie nahrhaft bist du.“ Sie sagt dazu, dies sei ein Wendepunkt gewesen. „Als ich das Huhn tötete, habe ich auch eine Vorstellung von mir selbst getötet: Du blödes Huhn. Nie mehr werde ich ein Huhn sein! Ich habe ihm den Kopf abgeschritten, weil Frauen ja nicht selber denken sollten.“

Seit 50 Jahren lebt Raspé in einem Haus mit Garten im Rhumeweg, ganz in der Nähe des Hauses am Waldsee, und hat, zumindest für die Augen des Berliner Publikums, ein eigenwilliges, bislang weitgehend unbekanntes, dabei umso fraprierendes Werk aus Alltagsleben und Kunst geschaffen. Kunsthaus-Direktorin Anna Gritz ist nun sozusagen die Wiederentdeckerin der fast Vergessenen.

Endlich ist Raspés Lebenswerk einmal ganz zu überblicken. Sie nennt ihre Schau „Automatik“, angelehnt an den alltäglichen, ermüdenden, aber unabdingbaren Automatismus, den eine den Lebensunterhalt verdienende, alleinerziehende Mutter



Margaret Raspé mit Kamerahelm, ca. 1974

COURTESY DER KÜNSTLERIN UND DEUTSCHE KINEMATHEK BERLIN/HEINER RANKE



Standfoto aus dem Super-8-Film „Backe, backe Kuchen“ von 1973, ohne Ton

MARGARET RASPÉ, BACKE, BACKE KUCHEN, 1973

dreier Kinder, zumal mit schmalem Budget, aufbringen muss, um nicht im Chaosstrudel der endlosen Aufgaben abzusaufen. Es ist keine selbstreferenzielle Nabelschau, die uns die Künstlerin da vorführt. Was sie zu Filmen und Installationen machte, ist universal und kann wohl von jeder Frau mit Familie auf diesem Planeten, die nicht von einer Dienerschaft umschwirrt wird, nachvollzogen werden.

Wer sich auf die merkwürdigen Installationen von Lautsprechern, Minifernsehern (überzogen mit Bienenwaben) auf dem Esstisch einlässt, sich die mit einer wackelnden Stirnkamera gedrehten Küchenszenen vom Kuchenteigmixen, Schnittzklappen und -braten im fahlen Palmfett und eiligem Geschirrspülen anschaut, begreift: Margaret Raspé ist eine Schlüsselfigur der feministischen Kunstszene Berlins. Sie zeigt, ganz im Sinne Bertolt Brechts, das Einfache, das so schwer zu machen ist.

Raspé, die früher engen Kontakt zur Fluxus-Szene und zu den Wiener Aktionisten hatte, wurde sogar zur Erfinderin, die selbst Beuys mit seinen Aggregaten und Honigmaschinen alt aussehen ließ. 1971 baute sie sich, ganz pragmatisch, einen „Kamerahelm“, wie ihn die Fotoindustrie Jahre später auf den Markt brachte. Ein Baustellenhelm, ausgestattet mit einer Super-8-Kamera, die genau die Zentralperspektive des Blickes der Künstlerin einnahm und es ihr

ermöglichte, ihren Alltag aus ihrer Sicht zu filmen: all die automatisierten Verrichtungen bei der obligatorischen Hausarbeit.

Margaret Raspé machte daraus Performances, Konzeptkunst und experimentelle Filme, die in Deutschland nur fragmentarisch rezipiert wurden, anders als in New York und London. Und sie hat die selbstverständliche Küchenarbeit aufgeladen mit Fantasie und feiner Ironie: Den Akt des Schlagens von Sahne nennt sie „Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige“, dem Backen, Braten, Abwaschen und Putzen gab sie Titel wie „Alle Tage wieder – let them swing!“.

Die Helmkamera zeichnete alles auf, auch die Körperbewegungen der Künstlerin, sozusagen als Transformation des Banalen in eine höhere Ebene: Raspé gelang es schon vor mehr als vierzig Jahren, vor der Zeit der Diskurstheorien in der Bildkunst und der feministischen Strukturdebatten, den Kontext von Handarbeit und Kopfarbeit, von Bewusstsein und Unbewusstem zu thematisieren. Sie setzte ihren eigenen Körper ein als programmierbare Frau-Maschine, nannte sich selbst sarkastisch „Frautomat“, da ihr der Kamerahelm als prothetische Erweiterung des Hausfrauenkörpers diente. Was für eine Avantgardistin!

Margaret Raspé: Automatik. Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30. Bis 29. Mai, Di-So 11-18 Uhr



Aus dem Kurzfilm „Alle Tage wieder – let them swing!“ von 1974, Super 8 ohne Ton, 20 Minuten

COURTESY DER KÜNSTLERIN UND DEUTSCHE KINEMATHEK BERLIN

Was hast du den ganzen Tag gemacht?

Die Künstlerin Margaret Raspé dokumentierte ihren Alltag als Hausfrau und Mutter mit einem selbst entwickelten Kamerahelm. Im Haus am Waldsee in Berlin sind ihre Werke jetzt zu sehen.

Künstlerinnen und Künstler sind immer auch Erfinder. Und manchmal müssen sie diesen Erfindergeist nutzen, um neben dem, was das Leben einem abverlangt, überhaupt zum Kunstmachen zu kommen. Zumindest war das bei Margaret Raspé so. 1971 hat sie den Kamerahelm erfunden. Einen Bauarbeiterhelm, auf den sie eine Super-8-Kamera montierte und der ihr erlaubt, drei Töchter aufzuziehen – und dabei Kunst zu machen.

Raspé, 1933 geboren, war als Künstlerin und Modeschneiderin ausgebildet, durch Haushalt und Kinder aber eigentlich zu engespannt, um ihren Beruf auszuüben. Also erklärte sie ihren eigenen Alltag zur Kunst und dokumentierte ihn. Das Abwaschen, Kochen, Backen. All das, was man heute wohl unter dem Begriff Care-Arbeit zusammenfassen würde. Mit dem Kamerahelm auf dem Kopf bewegte sie sich in ihrem Haus, in dem sie nach wie vor lebt. Es liegt unweit des Hauses am Waldsee in Berlin, wo ihr – dank der Kuratorin Anna Griz – jetzt eine große Retrospektive gewidmet ist. Man sieht ihre Hände Sahne schlagen, Kuchen ba-

cken und, der vermutlich dramatischste Punkt: ein Huhn schlachten. Der Haushalt wird dabei zum Ort der magischen Verwandlung. Flüssige Sahne verwandelt sich in cremigen Schaum, Eier und Mehl in einen dampfenden Kuchen.

Man muss die Werke, die Raspé geschaffen hat, nicht unbedingt in den Kontext ihrer Biographie stellen, aber man kann. Denn es ist bemerkenswert, welche Wege sie gefunden hat, Kunst zu produzieren und sich auszudrücken, während ihre ökonomischen Umstände ihr kaum die Freiheit dazu ließen. Sie hat während ihrer Ehe drei Kinder bekommen und war nach der Scheidung 1971 alleinerziehende Mutter. Ihre Ehe bezeichnet sie rückblickend als „Macho-Ehe“. Das belegt auch ein Gedicht, in dem sie ihren Alltag als Mutter und Hausfrau zusammenfasst. Es beginnt um 6.30 Uhr und endet um 21 Uhr. Zwischendurch geht sie Treppen rauf und runter und wieder rauf und wieder runter, und am Ende des Tages fragt „G.“ (ihr Ehemann), was sie eigentlich den ganzen Tag gemacht habe.

Raspé hat der häuslichen Sphäre die Kunst abgerungen. Sie hat nicht nur den

in einem Fluss schwimmen. Als sie heraussteigt, ist das Kleid fast schwarz. 1994 zapft sie Baumwolle und hat sich dafür an jeden Finger eine Glocke gebunden. Im Haus am Waldsee ist das überraschend laute Geräusch zu hören, während man kleine Baumwollwolken auf dem Boden betrachtet.

Für die Ausstellung wurden viele ihrer Arbeiten noch einmal rekonstruiert. Doch man erfährt auch von Projekten Raspés, die sie nicht realisieren konnte. Darunter der Entwurf für ein „Grasstheater“, das sie 1996 für die Ausstellung „50 Jahre Haus am Waldsee“ entwickelte. Ein mit Gras überwuchertes Amphitheater, das den nahmensgebenden See des Ausstellungsortes zur Bühne formt. Bei all der Kunst und Mühe, die sie dem Alltag abringt, verzichtete man Raspé auch den Ausflug ins Esoterische zu Beginn der Neunzigerjahre, in denen sie Körperbilder nach Chakren gemalt hat, angenommene feinstoffliche Energiewirbel im und außerhalb des Körpers, die nun etwas verloren herumhängen, wie Bilder, die beim Malen nach Zahlen herausgekommen sind. Titelgebend für die Ausstellung ist das Gedicht „Auto-



Margaret Raspé mit ihrem Helm
Foto: Margaret Raspé und Deutsche Kinemathek

matk“ von 1970 – als Hinweis steht darüber: „stotternd zu lesen“. Dabei verdreht und zerfasert das Wort irgendwann so, dass sich die Worte „Mama“ und „Tick“ herauschälen.

Es ist die Mama-Maschine, die unsichtbar und immer gut geölt funktionieren soll, die Raspé hier entdarft. Seit den Siebzigerjahren hat sich einiges geändert, was die Anerkennung sogenannter Care-Arbeit angeht. Es gibt Begriffe wie „Mental Load“, um zu beschreiben, was im pri-

vaten Bereich an unsichtbarer Arbeit geleistet wird. Eine zufriedenstellende Lösung dafür, wie sich diese Aufgaben Bereichen noch immer nicht. Das macht die Ausstellung aktuell, und man fragt sich, warum eine so heilsichtige Künstlerin bei uns bislang so wenig institutionelle Anerkennung gefunden hat. In England hatte sie mit ihren Experimentalfilmen einigen Erfolg. In Deutschland beginnt ihre Entdeckung erst jetzt.

LAURA HELENA WURTH

Margaret Raspé, „Automatik“. Haus am Waldsee Berlin, bis zum 29. Mai 2023



Nicht nur sauber, sondern rein: Die Künstlerin sah in allem »Sekundenplastiken«, 1974



Helm auf für die Kunst: Eigens hatte sich Raspé eine Kamera auf den Kopf schnallen lassen, um sich bei der Hausarbeit zu filmen. Das war 1971

Sie ist auf TikTok schon seit 50 Jahren

Lange war die Künstlerin Margaret Raspé fast vergessen, jetzt wird sie in Berlin endlich gewürdigt. Hausbesuch bei einer Pionierin VON CAROLIN WÜRFEL

Mexikoplatz, Berlin-Zehlendorf: weiße Villen, schwarze Gartenzäune, graue Menschen. Keine Gegend, in der man progressive Gedanken oder progressive Kunst erwartet, erst recht nicht von jenen Frauen, die in den großbürgerlichen Häusern leben. Kann ja alles nur konventionell sein.

Stimmt natürlich nicht. Das beste Beispiel ist die Künstlerin Margaret Raspé, die seit über einem halben Jahrhundert hier wohnt. Bevor wir jedoch in ihrer Küche über ihr Werk sprechen, muss eine andere Geschichte auf den Tisch, weil man ohne sie nicht versteht, was für eine eindrucksvolle Verwandlung diese Frau hingelegt hat.

Es ist das Jahr 1970. Margaret Raspé, 37 Jahre alt, Vollzeit-Mutter und -Hausfrau, sitzt nach über zehn Ehejahren plötzlich allein mit drei Kindern in der Familienvilla. Ohne Einkommen. Ohne Rücklagen. Dafür mit unbändiger Wut im Bauch. Wut zum einen darüber, dass ihr Mann sie all die Jahre klein gehalten und ihre Arbeit als Hausfrau belächelt hatte. Die andere Wut war jene auf sich selbst. Sie hatte all das ja mitgetragen, und diese Erkenntnis erschreckte sie am meisten: Sie war über die Jahre zu einer Maschine geworden, einer Frau, die mechanisch machte, was von ihr erwartet wurde. Oder in den Worten der heute fast 90 Jahre alten Künstlerin: »Die Automatik meines Alltags als Hausfrau wurde zum Ausgangspunkt für meine Kunst.«

Automatik heißt auch die Ausstellung im Haus am Waldsee, nur wenige Gehminuten von Raspés Villa entfernt. Zu sehen sind rund zwanzig Arbeiten auf zwei Stockwerken. Das Herzstück: Raspés

Experimentalfilme aus den Siebzigerjahren, in denen sie sich mit einem selbst gebauten Kamerahelm beim Abwaschen, Schützelpanieren, Huhnschlachten oder Sahneschlagen filmte.

Während wir in ihrer großen Küche mit dem langen Esstisch und dem taubenblauen Buffet sitzen, fällt der Blick unweigerlich auf das Spülbecken und die Arbeitsflächen, die man aus ihren Filmen kennt. Die Zeit, sie scheint stehen geblieben zu sein. Zugleich wird deutlich, was für ein Coup Raspés Experimentalfilme waren. Es gab ja weder Smartphones noch GoPros, Raspé musste erst etwas erfinden, um ihren unsichtbaren Alltag sichtbar machen zu können. Ein befreundeter Architekt besorgte ihr schließlich einen Bauhelm aus Aluminium. Ein Schulfreund ihrer Töchter baute ihr mit seinem Märklin-Baukasten ein Gestell für die Kamera auf den Helm. 1971 war die revolutionäre Konstruktion fertig, und Raspé begann zu filmen.

Heute kennen wir solche Szenen aus Reels bei Instagram oder TikTok. Damals war ihre Perspektive auf scheinbar banale Automatismen eine echte Neuerung. Auch, weil sie damit einen radikalen Bogen zwischen Kunst und Hausarbeit schlug, zwei vermeintlich konträren Feldern. Raspés Küche ist bis heute Zentrum und Lebensmittelpunkt, nur dass sie keine Kinder und Gäste mehr bekoht, nur dass sie keine Kinder und Gäste mehr bekoht, nur dass sie lebt allein, sitzt im Rollstuhl und schafft es nicht mehr in die oberen Etagen. Die Küche ist Wohn-, Arbeits- und Esszimmer geworden und der Körper kein Automat mehr. »Ich bin wirklich keine Heuluss«, sagt sie an diesem kalten Dienstag im Februar, »aber jetzt ist es wirklich schwierig. Alles tut weh.« Im Laufe unseres Gesprächs wird Raspé ihre

Pflegerin bitten, ihr eine Jacke anzuziehen. Aus der Frau, die ihren Körper für stereotype Rollen geopfert hat, ist eine geworden, die ohne Hilfe nicht sein könnte. »Meine Küchenfilme haben mit Hinsehen und Anerkennung zu tun. Es geht darum, zu zeigen, was hinter den Dingen steht, die wir täglich tun.« Damit meint Raspé zum einen den ganz praktischen Aufwand häuslicher Arbeit, zum anderen sind die Filme Metaphern. »Als ich das Huhn tötete, habe ich eine Vorstellung von mir selbst getötet.« Raspé wollte kein »blödes Huhn« mehr sein.

Grenzen überschreiten, das hatte sie unter anderem von den Wiener Aktionisten gelernt, die zu ihrem Freundeskreis gehörten. Kurz nach der Trennung von ihrem Ehemann lernte sie den Wiener Künstler und Aktionisten Günter Brus kennen, der aus Wien nach Berlin geflüchtet war. Brus zog für einige Monate mit Frau und Tochter zu Raspé ins Haus. Zimmer gab es ja genug, und durch Brus kamen die anderen Aktionisten wie Oswald Wiener, Otto Muehl und Hermann Nitsch in ihre Küche.

Vor allem mit Wiener habe sie sich viel über die Automatik von Sprache und Handlungen unterhalten. Es gibt eine Papierarbeit aus dem Jahr 1970, die nach einem Gespräch mit ihm entstanden ist. Darin zerlegt sie das mit der Schreibmaschine geschriebene Wort »Automatik« und stellt eine Anleitung daneben, wie es vorgelesen werden soll: stotternd. In dem Wort ist so ein »mama« zu hören.

Dass sich eine wie Raspé ausgerechnet mit diesen krawalligen Typen aus Österreich wohlfühlte, verwundert. »Ja klar waren das alles Machos, aber was sie taten und dachten, war wirklich neu.« Sich wie

die Wiener künstlerisch die Brust aufreihen habe sie selbst zwar nicht gewollt, interessant fand sie die Gedanken dahinter trotzdem. »Die kuschten nicht.«

Auch Fluxuskünstler gingen bei Raspé ein und aus, allen voran Emmett Williams, der Begründer der Bewegung. Er und seine Mitstreiter seien weniger »bösaftig heftig« gewesen als die Aktionisten, alle ließen sich gleichermaßen von ihr bekohten, bekamen Schlafplätze, wollten sie aber nie als Künstlerin akzeptieren. Noch heute spricht sie mit einem Hauch von Verbitterung darüber, dass alle einzig von ihren guten Pfannkuchen schwärmten. Obwohl das nur die halbe Wahrheit ist.

New Yorker Künstlerinnen wie Joan Jonas, Institutionen wie die Anthology Film Archives oder die London Film-Makers' Co-op verstanden sofort, was Raspé machte, vermittelten ihr Ausstellungen und nahmen sie in ihre Sammlungen auf, aber eben in Großbritannien und den USA, nicht in Deutschland. »Die verstanden mich. Die Berliner hingegen waren Sesselfurzer.« Immerhin befinden sich ihr Kamerahelm und ihre Filme seit 2014 in der Deutschen Kinemathek. Und langsam spricht sich herum, wie aktuell auch Raspés umweltpolitische Interventionen sind. Einer ihrer Filme zeigt, wie sie in einen von Industrieabwässern verseuchten Fluss steigt und so lange singt, bis ihr von den toxischen Dämpfen die Stimme wegbriecht.

Bei ihr jedoch überwiegt bis heute das Gefühl: Ich wurde und werde nicht gesehen. Das hat auch etwas mit ihrer Kindheit zu tun. 1933 in Breslau geboren, zog sie mit ihrer Mutter und den drei Geschwistern kurz nach Kriegsbeginn ins sichere Lindau am Bodensee, wo ihren Großeltern ein großes Herrenhaus

direkt am Wasser gehörte. Eine schöne Kindheit, und doch: »Ich war damals gar keine Person, sondern nur Teil einer Gruppe.« Die Frage »Wie geht es dir?« habe es nicht gegeben. Wichtig war nur: »Gewaschene Hände und pünktlich zum Essen erscheinen.«

Nach dem Abitur absolvierte sie eine Ausbildung zur Schneiderin. Danach – so der Plan der Eltern – sollte sie Musikerin werden. Stattdessen ging sie an die Kunstakademie in München, weil sie sich ein Leben als Künstlerin am lustigsten vorstellte. Doch schnell stellte sich heraus, dass die Malerei sie überhaupt nicht reizte. Auch im Studiengang Mode, sie war eigens nach Berlin gewechselt, war sie rasch ernüchtert. Als sie zu Weihnachten ihre Eltern besuchte, stellte ihr ein junger Mann am Bahnhof nach und ließ nicht locker, bis sie mit ihm einen Kaffee trinken ging. So erzählt sie es jedenfalls. Dieser Mann wurde ihr Ehemann, und mit der Heirat hörte die Suche nach einer passenden Kunstrichtung erst einmal auf. Aus einer jungen Frau, die vom Künstlerinnensein geträumt hatte, wurde eine Ehefrau, Mutter, Hausfrau. Über ein Jahrzehnt verging, dann trennte er sich von ihr: »Du bist genauso verrückt wie deine Mutter. Mit dir kann man nicht leben.«

Wenn Raspé diese Geschichte erzählt, schüttelt sie immer noch den Kopf: »Was soll man damit anfangen?« Und man will ihr antworten: »Na, Kunst!«, schließlich hat sie genau das gemacht. Aber so ist es ja oft im Leben und in der Kunst: Wie einzigartig, mutig, progressiv jemand ist, kapiert man erst im Rückblick. Ein Glück, dass sie den Triumph einer Retrospektive in einem renommierten Museum noch erleben darf.

Backe, backe Kuchen

Automatisch funktionieren: Eine Berliner Retrospektive würdigt die feministische Künstlerin Margaret Raspé. **Von Matthias Reichelt**

Sahne schlagen, Kuchen backen, Geschirr waschen. Alltägliche Tätigkeiten, die unter patriarchalen Verhältnissen den »Hausfrauen« zufallen. Die retrospektive Ausstellung der in Berlin lebenden, 1933 in Breslau (heute Wroclaw) geborenen Künstlerin Margaret Raspé im Berliner Haus am Waldsee zeigt neben Installationen, Texten, Malerei und Zeichnungen mehrere Filme, die derlei Arbeiten von ihr selbst verrichtet dokumentieren. Raspé hat im Super-8-Format gedreht, dem Material der Amateure der 60er und 70er Jahre. In einer Projektion ist zu sehen, wie einem Huhn zwecks Schlachtung der Kopf abgeschnitten wird. Ihr ist die mittlerweile übliche Triggerwarnung für das Publikum vorangestellt, dem wohl gar nichts mehr zugetraut werden darf.

Der dokumentarische Charakter der Filme wird mit einer Prise Ironie im Titel künstlerisch gebrochen: »Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige« zeigt die Zubereitung eines Schnitzels, »Backe, backe Kuchen« sinnigerweise die Teigherstellung. Raspé studierte in den 50ern Mode und Malerei zunächst in München, dann an der Hochschule für Bildende Künste (heute UDK) in Westberlin. Nach langer Pause nahm die alleinerziehende Mutter dreier Töchter ihre künstlerische Tätigkeit

erst 1970 wieder auf. Sie fand sich »im automatischen Funktionieren« eingesperrt und dokumentierte ihren Alltag, um sich über ihn bewusst zu werden. Bereits 1969 hatte sie mit der Schreibmaschine minutiös ihren Tagesablauf für den 5. März notiert, einschließlich »Treppe rauf«, »Treppe runter«. Auch dieses Protokoll ist in einer der Vitrinen zu sehen. Raspé suchte ihre Themen in ihrer unmittelbaren Nähe, weil sie familienbedingt über einen nur kleinen Radius verfügte. Um ihren »Handlungsraum« aufzunehmen, montierte sie die Kamera an einen Helm, den sie während der Hausarbeit trug.

Die Themen »weiblicher Körper« und »weibliche Lebenspraxis« standen ab Mitte der 70er Jahre dank der neuen Frauenbewegung auf der Agenda, Margaret Raspé war mit ihren autobiographischen Arbeiten also recht früh dran. Sie drehte ihre Küchenfilme noch vor Martha Roslers international rezipierten »Semiotics of the Kitchen« von 1975. Besonders bekannt war das nicht. Kunstgeschichtsschreibung hat ihre Tücken, wozu nicht nur die jahrhundertlange männliche Dominanz gehört, sondern auch die starke US-Präferenz der Kunstgalerien und -museen. Nur so ist es zu erklären, dass Raspés zwar ephemeres, aber sehr interessantes Werk heute von einer jüngeren

Generation wiederentdeckt werden muss. Auch in der wichtigen Berliner Ausstellung »Künstlerinnen international« von 1977, die nur durch zahlreiche Neueintritte von Frauen in die linke, basisdemokratische Neue Gesellschaft für Bildende Kunst durchgesetzt werden konnte, war Raspé nicht vertreten. Sie trat erst 1978 dem Kunstverein bei und war eine der Organisatorinnen der Ausstellung »Unbeachtete Produktionsformen« im Jahr 1983 im Bethanien, wo sie zusammen mit Matthis Mann eine »Medienküche« installierte.

Raspé hatte gute Kontakte in die zeitgenössische Kunstszene und führte ein offenes Haus, in dem auch die Wiener Aktionisten wie Günter Brus, Hermann Nitsch, Gerhard Rühm und Oswald Wiener häufig zu Gast waren. Ihre Filme waren auf Festivals zu sehen, auch im Ausland, dennoch fiel ihr Werk weitestgehend dem Vergessen anheim. Um so verdienstvoller ist nun diese Retrospektive, erarbeitet vom Team um Anna Gritz, die im letzten Jahr die künstlerische Leitung des Hauses am Waldsee übernahm. Dort gilt übrigens mittlerweile: »Knapp bei Kasse? Zahl, was du kannst.«

■ »Margaret Raspé: Automatik«, Ausstellung bis 29.5., Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, Berlin
■ hausamwaldsee.de

Zwei Kameras klagen an

Margaret Raspé und Ulysses Jenkins zeigen in Berliner Ausstellungen:
Wer eine Message hat, schafft das Medium dafür notfalls selbst.

Von Peter Richter

Die Vorrichtung sah aus wie aus einem Metallbaukasten für Kinder zusammengeschrubt. Dabei bildete sie ein kulturtragendes Gestell, und zwar beinahe schon in dem Sinn, den das Wort bei Heldegger hat, der damals sogar noch lebte, nur deutlich buchstäblicher. Denn die klobige Filmkamera, die die junge Frau damit an einem Helm befestigte, dürfte schon schwer genug gewesen sein, wenn man sie nur in der Hand hielt. Sie muss ihrer Nackenmuskulatur einiges zugemutet haben, als sie mit diesem Gerät auf dem Kopf ihre Arbeiten im Haushalt filmte: Abwaschen, Sahneschlagen, Kuchenbacken. Aber die praktischen, kleinen Gopro-Kameras, die heute üblich sind, zum Beispiel auf dem Skihelm oder beim Mountainbike-Fahren, die lagen damals nun einmal noch in ferner Zukunft.

Margaret Raspé hat diese Zukunft zumindest mit erfunden, jedenfalls hat sie sie unter sichtlichen Strapazen vorweggenommen. Denn es war das Jahr 1971, als sie ihren Kamerahelm baute. Da war sie seit zwei Jahren geschieden; aus der Ehe waren ihr drei kleine Töchter und ein großes Haus in Berlin-Zehlendorf geblieben, von dem sie allerdings nicht wusste, wie sie das allein bewirtschaften sollte nach zehn Jahren Hausfrauendasein. Daher zeigt einer der Filme, die sie mit ihrer Helmkamera aufgenommen hat, auch in aller Ausführlichkeit, wie sie ein Huhn schlachtet, weil sie selbst nie wieder „ein dummes Huhn“ sein wollte. Stattdessen knöpfte sie an ihr einstiges Kunststudium an und machte ihre Zehlendorfer Villa zur Anlaufstelle der Fluxus-Szene; auch die Protagonisten des Wiener Aktionismus waren gern zu Gast, als sie in Berlin Zuflucht vor Österreichs sittenstrengen Staatsanwälten suchten. Inzwischen blickt Raspé auf neunzig Lebensjahre und mehr als fünfzig Jahre künstlerischer Tätigkeiten zurück. Und wenn das Haus am Waldsee in Berlin-Zehlendorf dieser unmittelbaren Nachbarin jetzt „die erste umfassende Retrospektive“ ausrichtet, wie es dort heißt, dann schwingt natürlich schon in der Formulierung ein bitteres „Jetzt erst“ mit.

Es wird innerhalb dieser Retrospektive auch oft genug eine gewisse Verbitterung darüber formuliert, selbst von den berühmten Hausgästen nicht unbedingt immer auf Augenhöhe als Künstlerin wahrgenommen worden zu sein, sondern eher als kunstaffine Wirtin. Vor diesem Hintergrund wirkt das Schlachtvideo gleich doppelt drastisch: als preußisch-sachliche Antwort auf die mythomanischen Blutspektakel von Wiener Aktionisten wie Hermann Nitsch – und zugleich als Klage, auch von denen vor allem für die anschließende Zubereitung des Huhns geschätzt zu werden.

Drastisch ist aber auch der große Vorschlaghammer, den Ulysses Jenkins

schwingt, als er zwischen den Fernsehgeräten umherläuft und dabei die Macht der Rassenstereotype in den Medien anprangert wie ein immer energischer werdender TV-Prediger. Und das Drastischste daran ist vielleicht, dass er am Ende eben doch nicht zuschlägt, sondern es bei der drohenden Geste belässt. Das war 1978, und Jenkins war 32, er war Künstler, und er war schwarz, und er war zornig. Inzwischen ist er 77 und Professor Emeritus der University of California Irvine. Aber auch die erste große Retrospektive, die seiner Arbeit jetzt ausgerichtet wurde, formuliert den Vorwurf, dass er so lange darauf warten musste. Diese Jenkins-Retrospektive wurde nach Stationen im Institute of Contemporary Art der University of Pennsylvania und im Hammer Museum Los Angeles auch in die Berliner Filiale der Julia Stoschek Collection übernommen, wo man zugleich etliche Arbeiten dieses dezidiert afroamerikanischen Videopioniers angekauft hat.

Die Mission einer Kanon-Korrektur ist aber nur das eine. Zugleich wird hier ein bemerkenswerter Schwellenmoment der Kunst- und Mediengeschichte berührt. In einer Ausstellung über „Art & Black Los Angeles 1960 – 1980“, die vor ein paar Jahren im dortigen Hammer Museum gezeigt wurde, gab es viel Malerei und Skulptur zu sehen, aber nur einen Künstler, der sich konsequent mit Videos beschäftigte. Das war eben Jenkins, obwohl der ursprünglich auch einmal als Maler angefangen hatte.

Performances und Videos waren in den Sechzigern und Siebzigern eher Pionierarbeiten

Nun waren in den Sechzigern und Siebzigern Performances und Videos generell eher Pionierarbeiten. Videos dienten ja zunächst oft vor allem dazu, Performances festzuhalten und zu beglaubigen, was bei einer so extremen Aktion wie „Shoot“ von Chris Burden, der sich 1971 mit einem Gewehr quer durch den Galerieraum in den Oberarm schließen ließ, auf eine irritierende Mischung aus Snuff Movie und Slapstick der Stummfilmära hinauslief. Auf der anderen Seite gab es dann den koreanischen Komponisten Nam June Paik, der Video schon eher als Sacheinheit von Software und Hardware, flimmernden Bildern und verkabelten Klängen begriff, was die Angelegenheit zwangsläufig ins Skulpturale erweiterte. Bei beiden, Burden wie Paik, hatte Jenkins einst gelernt. Aber die Sache mit der Hardware stellte für Künstler aus einer weniger privilegierten Minderheit naturgemäß ein größeres Problem dar als für solche, die von zu Hause aus gut versorgt waren. Der Grund, warum unter den schwarzen Künstlern von Los Angeles damals kaum einer mit Video arbeitete: Man musste sich die Technik erst einmal leisten können. Und leisten wollen.



Margaret Raspé (oben) im Haus filmte „Just Another R...“
COURTESY DIE KUNSTLE



Entfernt Vergleichbares zum Themenkomplex Ästhetisches und politisches Mitteilungsverlangen vs. Equipmentverfügbarkeit ließ sich auch rund um den New Yorker Blackout von 1977 beobachten, der bis heute durchaus auch als Kreativbooster der Hip-Hop-Szene memoriert wird, weil in seinem Verlauf technisches Gerät unter Interessierte Leute kam, das zuvor



oben) 1971 mit ihrem Kamerahelm, mit dem sie ihre Tätigkeiten
 dokumentierte, Ulysses Jenkins (unten) 1979 in seiner Performance
 „Interdiction of the Same Old Problem“, 1979. FOTO: HEINER RANKE (OBEN,
 LIN UND DEUTSCHE KINEMATHEK, BERLIN), NANCY BUCHANAN (COURTESY OF THE ARTIST)



unerreichbar hinter Schaufenstern gela-
 gert hatte. Es war offensichtlich eine Zeit,
 in der sich auch sonst emanzipative Impul-
 se nicht nur gegen hergebrachte Zustände
 im Gesellschaftlichen, sondern auch im
 Instrumentarium und in ästhetischen Erschei-
 nungsformen richteten. Es war be-
 kanntlich eine aus dem Punk herausge-
 wachsene britische Band von Synthestzer-

Enthusiasten mit dem albernen Namen
The Buggles, mit deren Hit „Video Killed
 the Radio Star“ von 1979 zwei Jahre später
 der Musikvideosender MTV auf Sendung
 ging. Und es ist kaum möglich, nicht daran
 zu denken, wenn man jetzt durch die Kino-
 säle der Stoschek-Collection läuft.

Denn so vieles vom Look, der Anmu-
 tung und von den technischen Tricks in

den frühen Musikvideos findet sich
 schon bei Jenkins. So-
 f ihm niemand nachts die Türen zu
 Schneideräumen an der Universität
 öffnen ließ, wie er einmal zu Protokoll
 geben musste er sich mit dem behelfen,
 was damals handelsüblich für Endverbraucher
 nigermaßen erschwinglich zu haben
 v Schnitt entstanden dann im Zweifel
 mit der Stopp-Taste an der Videokam.
 Dazu alle frühen Formen von Bildbear-
 tung, die seinerzeit auf eine Art digita-
 len Kubismus, manchmal auch Dadaism
 hinausliefen. Selbst der visuelle Flimm-
 Effekt schnell vorspulender Videokas-
 ten wird da schon als künstlerisches Mi-
 eingeworfen. Entscheidend war hier off-
 zientlich erstens die Tatsache, dass J-
 Jenkins das Medium nicht mehr nur zur A-
 zeichnung und Vermittlung der eige-
 nen Performances, sondern auch zur Do-
 kumentation von Realereignissen gebrau-
 te, schließlich für collagierende Form

Für McLuhan waren die Medien ihre eigene „message“, ihre Botschaft

die das Fernsehen gleichzeitig kritisiert
 parodierte und für die eigenen Anlie-
 ge umpolte, wobei offenbar zwangsläufig
 dem Medium immanente Ästhetik in
 Blick geriet. Und dafür wiederum die
 entscheidend gewesen sein, dass es J-
 Jenkins in jeder dieser Arbeiten sicht-
 lich drängte, politische Einwände vorzub-
 ringen, die vor allem mit der Situation
 Afroamerikaner in den USA zu tun hat-
 ten und mit dem kulturellen Umgang mit
 ihnen, mit „Blackfacing“ und dergleichen.

An dieser Stelle berühren sich tatsäch-
 lich zwei ansonsten komplett untersch-
 idliche Ausstellungen zu zwei anson-
 sern komplett unterschiedlichen Künstlern,
 zufällig beide zurzeit in Berlin stattf-
 ind. Die Berliner Künstlerin Raspé hat sich
 ganz anderen Themen befasst, mit femi-
 nistischen, ökologischen, mitunter auch sp-
 ielle, und sie hat überwiegend ganz
 dere Medien und Ausdrucksformen da-
 verwendet. Aber die meiste Anerkennung
 hatte sie immer schon für ihre Filmar-
 beiten bekommen, für die frühe Einföhr-
 jener radikal subjektiven und gleichzei-
 maximal objektiven Ich-Perspektive,
 heute als POV, Point of View, bekannt
 Und „Standpunkt“ ist dafür eine in je-
 Hinsicht gute Übersetzung.

Oft genug lässt sich ja auch in der Kur-
 geschichte konstatieren, was der Kom-
 munikationstheoretiker McLuhan über
 Medien gesagt hat, die selbst ihre „m-
 sage“, ihre Botschaft seien. In der Ku-
 schlen das oft auf bestimmte techn-
 ische Modi zuzutreffen. Die Entwicklung
 Meisterung der Zentralperspektive in
 Renaissance gilt als so ein Fall, und neu-
 dings die Blockchain-Kunst der NFTs.
 Jeweiligen Videopionierleistungen von
 wohl Margaret Raspé als auch Ulysses J-
 Jenkins legen nun immerhin nahe, dass es
 unter auch umgekehrt funktioniert: V
 wirklich dringlich und grundsätzlich e
 Botschaft mitzutellen hat, schafft sich
 Not die technischen Mittel dafür selbst.
 fenbar gilt das besonders dann, wenn
 Botschaft im Kern eine Beschwerde ist.

Peter Ricci

„Margaret Raspé. Automatik“ ist bis zum 29.
 im Museum Haus am Waldsee in Berlin-Zehl-
 zu sehen, „Ulysses Jenkins. Without Your Inter-
 tation“ bis zum 30. Juli in der Berliner Filiale de
 lla Stoschek Foundation.

PRINT

HINWEISE/MELDUNGEN (AUSWAHL)



AUSSTELLUNGEN DER KALENDER

Bitte informieren Sie sich vorab über eventuell geänderte Öffnungszeiten und Termine sowie den Kauf von Online-Tickets!

Aachen

Mit Weitsicht – Künstler:innen der Lebenshilfe Aachen mit jungem Blick auf alte Meister

Das Suermondt-Ludwig-Museum zeigt in Zusammenarbeit mit der Kunstwerkstatt der Lebenshilfe Aachen eine Schau von Werken, die im Dialog mit der Sammlung des Museums entstanden sind **Suermondt-Ludwig-Museum**, Wilhelmstraße 18, Di-So 10-18 (25.1.-30.4.2023)

Aarhus

Chiharu Shiota – Invisible Line

Große immersive Fadeninstallationen und intime Werkserien auf Papier der in Japan geborenen Künstlerin Shiota (* 1972) **ARoS Aarhus Kunstmuseum**, Aros Allé 2, Mo-Fr 10-21, Sa, So bis 17 (3.12.2022-16.4.2023)

Cindy Sherman – Tapestries

Schau mit Tapiserie-Arbeiten der US-amerikanischen Künstlerin Sherman (* 1954), deren Werke das sich verändernde Selbstgefühl in unserer Ära des Persönlichkeitskonsums und der Hypervisualität veranschaulichen **ARoS Aarhus Kunstmuseum**, Aros Allé 2, Mo-Fr 10-21, Sa, So bis 17 (4.2.-5.6.2023)

Ahrenschoop

Christian Thoenke – Heartland. + Die Denkstation im Handgelenk

Schau mit Arbeiten des Berliner Künstlers Thoenke (* 1973) und Sammlungspräsentation mit zahlreichen Zeichnungen und Grafiken **artCard Kunstmuseum**, Weg zum Hohen Ufer 36, Mi-So 11-18 (3.12.2022-2.4.2023)

Aix-en-Provence

David Hockney

Retrospektive des britischen Künstlers Hockney (* 1937) mit mehr als 110 Arbeiten: Gemälde, Drucke, Fotocollagen, Zeichnungen und digitale Werke **Musée Granet**, Place Saint Jean de Malte, Mo-So 11-19 (28.1.-28.5.2023)

Alkersum/Föhr

Bei Tante Herta – Wunderkammer Hafenkneipe

Die Ausstellung mit Arbeiten des Fotografen Kai Ehlers regt nicht nur zu einer Rückbesinnung auf den besonderen Ort auf Föhr an, sondern führt darüber hinaus zu einer Reflexion über Fragen zu Geschichte, Tradition, Aneignung und Überlieferung **artCard Museum Kunst der Westküste**, Hauptstraße 1, Di-So 10-17 (11.12.2022-10.9.2023)

Dampfer, Deiche, Drama. Druckgrafik aus der Sammlung und zeitgenössische Positionen

Erstmals stellt das Museum seine Grafische Sammlung in den Mittelpunkt einer Ausstellung mit Werken von etwa Max Liebermann, Edvard Munch oder Emil Nolde und bringt diese in einen Dialog mit zeitgenössischen Positionen von etwa Are Andreassen und Henrike Strecker **artCard Museum Kunst der Westküste**, Hauptstraße 1, Di-So 10-17 (19.2.-18.6.2023)

Amsterdam

Vermeer

Nie zuvor waren so viele Gemälde des niederländischen Malers Johannes Vermeer (1632-1675) in einer Ausstellung zu sehen. Mindestens 28 seiner etwa 35 Bilder werden dort versammelt sein → **SIEHE SEITE 20** **Rijksmuseum**, Museumstraat 1, Mo-So 9-17 (10.2.-4.6.2023)

When Things Are Beings

Interdisziplinäre Gruppenausstellung, die Fotografien und Druck, Schmuck, Design, Video, Film, Soundscape bis hin zu Performance verbindet **Stedelijk Museum**, Museumplein 10, Mo-So 10-18, Fr bis 22 (26.11.2022-10.4.2023)

Vincents Wahl – Von der Familiensammlung zur Weltsammlung

Ausstellung zum Leben und Schaffen des niederländischen Malers Vincent Willem van Gogh (1853-1890) und der Sammlung der Familie van Gogh **Van Gogh Museum**, Museumplein 6, Mo-So 9-17 (10.2.-10.4.2023)

Appenzell

»der welt viel tiefe welten«

Sammlungspräsentation mit etwa 100 Werken von 25 Künstler:innen und Künstlern wie Hans Arp, Alexander Calder, Eduardo Chillida, Margret Eicher, A. R. Penck, Miriam Prantl und Beat Zoderer **artCard Kunsthalle Ziegelhütte**, Ziegeleistrasse 14, Di-Fr 14-17, Sa, So 11-17 (6.11.2022-5.3.2023)

Aschaffenburg

Albert Weisgerber. Grenzgänger der Moderne

Ausstellung zum Œuvre des deutschen Malers Albert Weisgerber (1878-1915), der mit zur aufstrebenden Malergeneration des frühen 20. Jahrhunderts gehörte **artCard Kunsthalle Jesuitenkirche**, Pfaffengasse 26, Di 14-20, Mi-So 10-17 (26.11.2022-26.2.2023)

Assen

Neo Rauch – Wegzehr

Die retrospektiv angelegte Schau widmet sich mit etwa 100 Werken des deutschen Künstlers Rauch (* 1960) den Arbeiten auf Papier **Drents Museum**, Brink 1, Di-So 11-17 (9.10.2022-26.3.2023)



Margaret Raspé

Ein zentrales Motiv im Werk der 1933 geborenen Künstlerin ist die Untersuchung von Alltagsprozessen. So entwickelte sie 1971 einen sogenannten Kamerahelm mit Super-8-Kamera, der es ihr ermöglichte, ihren Alltag zu filmen. Die Ausstellung bringt die frühen Filme mit späteren Werken der Künstlerin zusammen (*Nike tanzt*, 1985)

→ **BERLIN, HAUS AM WALDSEE**

Backnang

Brigitte Waldach. Kontakt

Die Berliner Künstlerin (* 1966) übersetzt existenzielle Themen in großformatige Zeichnungen und Bilder. Die Ausstellung zeigt Arbeiten aus den letzten Jahren und eine raumgreifende Installation **Galerie der Stadt Backnang**, Petrus-Jacobi-Weg 1, Di-Fr 17-19, Sa, So 14-19 (9.12.2022-26.2.2023)

Baden-Baden

Transformers. Meisterwerke der Sammlung im Dialog mit künstlichen Wesen

Das Museum wagt mit der Ausstellung ein Experiment und transformiert selbst in eine hybride und utopistische Versuchsanordnung: Kurator Udo Kittelmann thematisiert und präsentiert einige dieser künstlichen Wesen im **Museum artCard Museum Frieder Burda**, Lichtentaler Allee 8b, Di-So 10-19 (10.12.2022-30.4.2023)

An Imaginary Audience. Eine kurze Geschichte der Performancekunst

Im Zentrum der Schau steht die Performativität als künstlerisches Mittel im digitalen Zeitalter, mit Arbeiten und Archivmaterial von Yael Bartana, Tracey Emin, Rebecca Horn, Stephan von Huene mit Yasuhiro Sakamoto, Jürgen Klauke, Eva Kot'átková, Oleg Kulik, und Emeka Ogboh **artCard Staatliche Kunsthalle**, Lichtentaler Allee 8a, Di-So 11-18 (2.12.2022-23.4.2023)

Barcelona

Daniel-Henry Kahnweiler

Ausstellung zum deutsch-französischen Galeristen und Picasso-Freund Daniel-Henry Kahnweiler (1884-1979) **Museu Picasso**, Carrer de Montcada 15-23, Mo 10-17, Di-So 9-19, Do bis 21.30 (2.12.2022-19.3.2023)

Basel

LuYang. Vibratory Field

Mit farbenfrohen Videoanimationen, Avataren, K-Popmusik und Videospielen entwirft die in Shanghai geborene Künstlerin (* 1984) einen spektakulären computer-generierten Kosmos → **SIEHE SEITE 78** **Kunsthalle**, Steinenberg 7, Di-Fr 11-18, Do bis 20.30, Sa, So bis 17 (20.1.-21.5.2023)

Iris Touliatou. Gift

Ortsspezifisches Projekt der griechischen Künstlerin (* 1981), die sich mit einer forensischen Untersuchung der Kunsthalle befasst **Kunsthalle**, Steinberg 7, Di-Fr 11-18, Do bis 20.30, Sa, So bis 17 (10.2.-7.5.2023)

La roue c'est tout: Neue Sammlungspräsentation

Erstmals seit der Gründung des Museums wird die gewachsene Werksammlung des Schweizer Künstlers Jean Tinguely (1925-1991) wieder in der großen Halle umfassend ausgestellt **artCard Museum Tinguely**, Paul-Sacher-Anlage 2, Di-So 11-18 (8.2.2023-15.2.2025)

Basel/Riehen

Doris Salcedo: Palimpsest

Ausstellungsprojekt der kolumbianischen Installationskünstlerin Doris Salcedo (* 1958), die sich mit der globalen Migrationskrise auseinandersetzt **artCard Fondation Beyeler**, Baselstrasse 101, Mo-So 10-18, Mi bis 20 (9.10.2022-17.9.2023)

Wayne Thiebaud

Die Ausstellung zeigt das Werk des US-amerikanischen Künstlers Thiebaud (1920-2021) in vielen Aspekten: neben den Stilleben auch Porträts sowie die multiperspektivischen Städtebilder und Landschaften → **SIEHE SEITE 110** **artCard Fondation Beyeler**, Baselstrasse 101, Mo-So 10-18, Mi bis 20 (29.1.-21.5.2023)

PICASSO. Künstler und Modell – letzte Bilder

Im Rahmen der internationalen Feierlichkeiten rund um das fünfzigste Todesjahr von Picasso (1881-1973) präsentiert die Fondation eine konzentrierte Auswahl seiner späten Gemälde, die sich mit dem Bild vom Künstler und seinem Modell befassen **artCard Fondation Beyeler**, Baselstrasse 101, Mo-So 10-18, Mi bis 20 (19.2.-1.5.2023)

Bayreuth

Susanne Kessler – Rauminstallationen

Arbeiten der deutsch-italienischen Künstlerin Kessler (* 1955) **Ausstellungshalle Neues Rathaus**, Luitpoldplatz 13, Di-So 10-17 (11.1.-24.2.2023)

Ausstellung

ALLTAG ALS KUNST

Margaret Raspé – Automatik

1971 befestigte Margaret Raspé eine Super-8-Kamera an einen Bauhelm. Die Berliner Künstlerin (geb. 1933) filmte so ihren Alltag. Der Zuschauer sieht Raspé im Detail beim Schlagen von Sahne zu Butter („Der Sadist schlägt das eindeutig Unschuldige“, 1971), beim Backen eines Kuchens („Backe backe, Kuchen“, 1973) oder beim Abwasch („Alle Tage wieder – Let them Swing!“, 1974). Das Automatische als Prozess zwischen Kopf- und Handarbeit; der Körper als programmierbare Mensch-Maschine, oder als „Frautomat“.

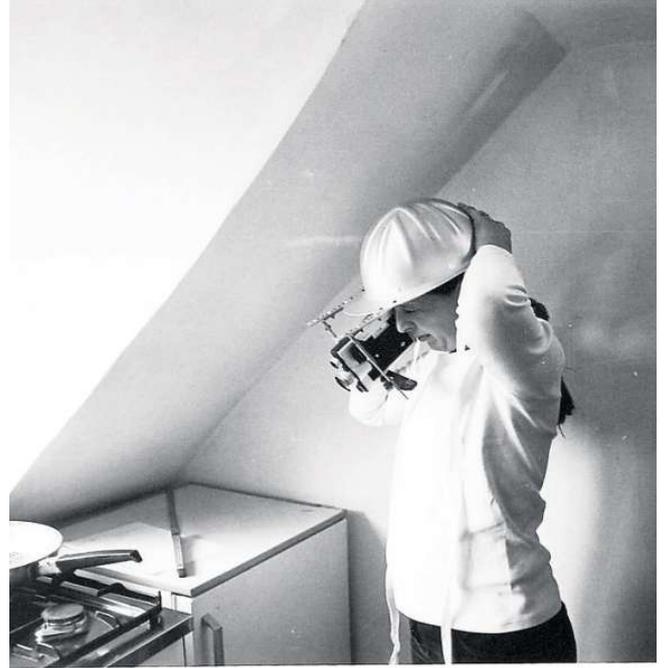
Raspé hat eine eigenwillige künstlerische Sprache entwickelt, die Leben, Kunst und Arbeit zu-

sammendenkt. Die Untersuchung von Wahrnehmungsprozessen ist zentral in ihrem außergewöhnlichem Werk, das auch Fotoserien, Installationen und Soundarbeiten umfasst. Raspé lebt ganz in der Nähe des Hauses am Waldsee. Ihr eigenes Haus machte sie früh zu einem Ort des künstlerischen Dialogs. Diese radikale und lokale Kunstgeschichte wird noch bis zum 29. Mai erzählt. *(wei)*

Was: Retrospektive

Wo: Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, Zehlendorf

Wann: 03.02.2023, 11:00 Uhr bis 03.02.2023, 18:00 Uhr



RADIO



LIVE HÖREN



Margaret Raspé mit Kamerahelm, 1971 | Bild: Margaret Raspé u. Deutsche Kinemathek, Berlin | Foto: Heiner Ranke [DOWNLOAD \(MP3, 8 MB\)](#)

Fr 03.02.2023 | 07:45

Ausstellung im Haus am Waldsee

MARGARET RASPÉ - AUTOMATIK

Ein Beitrag von Michaela Gericke



IM WEB

Haus am Waldsee

**MARGARET
RASPÉ -
AUTOMATIK**

03.02. - 29.05.2023

Sie war Experimentalfilmerin, Performerin, sie gehörte auch zum Kreis der Fluxus-Künstler und sie war von ihrem Lebensmittelpunkt Berlin viel in der Welt unterwegs mit ihren Aktionen, die zugleich aufrüttelnde Botschaften waren. Margaret Raspé, geboren 1933 in Breslau, in London wurde sie schon früh gefeiert und verehrt, und das könnte sie jetzt endlich auch hier erleben - in ihrem 90. Lebensjahr: Denn im Haus am Waldsee in Berlin Zehlendorf bekommt sie erstmals in Berlin eine Retrospektive.

Michaela Gericke war dort und sie hat Margaret Raspé in ihrer Küche besucht, da, wo ihre Kunst vor über 50 Jahren begann.

Calendar for February 2023. The current date, February 3rd, is highlighted in red. Below the calendar are three buttons: 'LETZTE WOCHE', 'DIESE WOCHE', and 'NÄCHSTE WOCHE'.

ZUR SENDUNG

Mo - Sa 06:00 - 10:00

Uhr

DER MORGEN

Starten Sie mit unserem aktuellen und abwechslungsreichen Kulturmorgen in den Tag!

Kultur

Retrospektive Margaret Raspé

Wenn das Schnitzel zur Kunst wird



Das Berliner Haus am Waldsee zeigt die erste umfassende Retrospektive des Werks der Künstlerin Margaret Raspé. 06:53 Minuten
© Haus am Waldsee / Heiner Ranke

Böllinger, Lena · 09. April 2023, 23:46 Uhr



↓ Audio herunterladen

Die Presse jubelt über die Entdeckung der Künstlerin Margaret Raspé und feiert sie als frühe Feministin und Avantgardistin. Die 90-Jährige ärgert sich über die Vereinnahmung durch Frauenrechtlerinnen: Sie fühlt sich und ihr Werk missverstanden.



Aus der Sendung
Fazit

🎧 Podcast abonnieren

TV





Kultur

Ausstellungstipp: "Margaret Raspé. Automatik"

VERFÜGBAR
bis 29.05.2023

Das Haus am Wannsee zeigt die Berliner Künstlerin Margaret Raspé in einer Retrospektive mit Performances, Fotoserien, Soundarbeiten und Installationen.

27.02.2023

TEILEN    

MEHR



Kulturzeit

Dokus, Filme, Serien, Konzerte, Magazine: Tausende Videos werbefrei streamen.



Eine Dosis Kultur, bitte!

Mehr >



Videokunst: Margaret Raspés feministische Automatik



Eisiger Comic: Der Roadtrip von zwei Brüdern in Norwegen



Pariser Fashion Week im Schatten des Ukrainekrieges



Wie TikTok den Buchmarkt verändert



Berlinale 2023: Der Goldene Bär geht an...



Literatur: Sollen die Kinderbücher von Roald Dahl überarbeitet...

Videokunst: Margaret Raspés feministische Automatik

Die Künstlerin Margaret Raspé ist Experimentalfilmerin, Performerin, Malerin und Soundkünstlerin. Die Pionierin der Videokunst will die Aufmerksamkeit auf das lenken, was im Alltag automatisch geschieht und untersucht die Verbindung zwischen Kopf- und Handarbeit. Die Ausstellung „Automatik“ im Berliner Haus am Waldsee zeigt eine Retrospektive der 90-jährigen Künstlerin.

[Mehr Lesen](#)

Hinzufügen

Aktuelles und Gesellschaft

Kultur News

Dauer

3 Min.

Verfügbar

Vom 02/03/2023 bis 02/03/2024

Genre

[Dokus und Reportagen](#)

ONLINE

KUNSTMAGAZINE



MARGARET RASPÉ

Margaret Raspé on automatism and the art of attention

February 17, 2023 • As told to Camilla McHugh



Margaret Raspé with her camera helmet, 1971. Photo: Heiner Ranke/Deutsche Kinemathek, Berlin.

Margaret Raspé has explored and upended structures of perception in an oeuvre that spans five decades and encompasses film, performance, photography, and large-scale installation. She is perhaps best known for her “camera helmet,” with which she made a number of radically self-reflexive films in the 1970s and ’80s. Here, Raspé recalls the initial breakthrough that led to those early works and spurred her enduring interest in forms of automatic action in both art and everyday contexts. Her first retrospective, “Automatik,” is on view through May 29 at Haus am Waldsee in Berlin, where the Wrocław-born artist has long been based. A major monograph to accompany the show is forthcoming later this year.

I FEEL I NEED TO START AT THE BEGINNING. How it all began is important, as this is how I came to make my first films and started thinking about the automatic, a theme and approach that is present through all my work. I moved into this house in Zehlendorf, just outside of Berlin, in 1962. I made many of my works here in this kitchen and outside in the garden. When we moved here, I had two toddlers and a newborn. I had trained as an artist—in Munich at the Akademie der Kunst and at the Akademie der Bildenden Künste in Berlin—but then I got married and had children, and soon the question arose: “How can I be an artist in my life?”

We didn't have any money; we had bought the house for next to nothing. It was partially bombed out, and property prices plummeted when the wall was built in 1961. I spent my time renovating and furnishing the house and taking care of my three daughters. I did the work and I did the work and I did the work. My husband was a macho and I realized that he had never understood that I was an artist, even then. I grew up in a family of women—my mother had five sisters and the men were all in the war. For me, it was clear that women can decide what they want and what they do. I only found out later that this was not clear at all to some men. I was deeply unsatisfied with the housekeeper role. I read art books while the children slept, but couldn't even think about making art. My life was really restricted; I could hardly stand it. I was filled with real rage. In 1968, my husband told me on the telephone that he wanted a divorce. That same afternoon, I went to a friend's house and met Günter Brus, the founder of the Vienna Actionist movement, who had fled Vienna the night before as there was a warrant out for his arrest after a particularly scandalous action. I offered him the spare bedroom and he and his family moved in, initiating my exchange with Actionism and with other Viennese artists. This opened up new perspectives for me.



Margaret Raspé, *Alle Tage wieder - let them swing!*, 1974, Super 8, color, silent, 20 minutes.

And so I was on my own with three small children, but I had an open house and it became a place of exchange between Vienna and Berlin, which was quite rare at the time, and between leftist friends, many interesting (and some less interesting) artists, writers, musicians. I felt I was in between the roles of artist and housewife, like a kind of intermediary. I couldn't call myself an artist at that time, because it wasn't what I was *doing*. What I was *doing* was picking up, cleaning up, fixing up, cooking, calling a handyman, supervising the handyman, gardening. This was work: my work. This work was very physical, corporeal, and one day, in the midst of it—this was in 1970—I had the shocking realization that I wasn't really *looking*. I just chopped or swept and did things quickly and automatically, like driving on autopilot. I was horrified to realize, *I don't pay attention to anything anymore!* Because I want to know what I'm doing. I want to see. And so I thought of making a film, from my perspective, of what my hands were doing. This was the *handlung*, which in German has a double meaning that refers to a tactile knowledge, but also a plot or action. So, with advice from a number of friends, I devised a camera helmet—a Super 8 camera affixed to a hardhat—that allowed me to film steadily from a central perspective. The first film was of me making a schnitzel. Later, I filmed myself slaughtering, preparing, and cooking a chicken; doing the dishes; baking a cake. For me, part of paying attention, waking up from this trance, was really tracing things back. The hands have a material understanding of *widerstand*—resistance or tension—which came to be a factor in automatic work that I was interested in. When you do something repeatedly, you have a knowledge of the resistance involved: You use one knife to cut meat and another to cut a vegetable. The automatic brings a lot of questions to the fore. What do we eat, or how do we live, how do we treat the planet? These are all physical and philosophical questions.

When the camera helmet films were first shown at the Arsenal in Berlin around 1975, the only people who seemed to immediately really get what I was after were the London Film-Makers' Co-op. They accepted me as a filmmaker. The feminist community wasn't somewhere I felt I really fit in, which was disappointing at the time. My work is concerned with the question of work and how it is valued—housework is unpaid or very poorly paid—but also the question of work processes and conditions. In later drawings, performances, and installations, I continued to think about how mental and manual labor might be connected. There was a headline in a German newspaper a few days ago, referring to my show at Haus am Waldsee, that said something along the lines of “Doing the dishes is art now too,” which is obviously cheeky. Yes, I'm an artist, but this certainly doesn't transform doing the dishes into art. That's not what is at stake here. Art constitutes a very sharp attention. For me, it's about precision.

— As told to Camila McHugh

Visuell verbinden sich in Deinen Stücken Stile und Epochen. Sind Deine Arbeiten in bestimmten historischen Perioden angesiedelt oder eher universell zu interpretieren?

Nicht wirklich. Ich verwende aber gerne eine bestimmte Art von Sprache. Eine bestimmte Art von amerikanischem Englisch, das manchmal etwas veraltet ist, vielleicht aus dem Fernsehen, aus Fernsehsendungen aus den 1950er, 60er, 70er Jahren. Ansonsten mische ich in meinen Arbeiten gerne Epochen und Stile.

Welche bildenden Künstler, Schriftsteller, Dichter, Theoretiker haben Deine Arbeit beeinflusst?

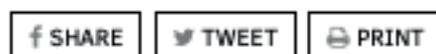
Da gibt es viele. R.D. Laing, Peter Greenaway, Jean Genet, John Waters, Pasolini, Fellini, Anthony Artaud, Valerie Solanis, Lucille Ball, Milos Forman, Joan Rivers, Molière, Mallarmè, Mike Kelley, Jack Smith, Dorothy Parker, Ulrike Ottinger, Kenneth Anger, Phyllis Diller, Yvonne Rainer, Michael Clark, außerdem spielen satirische Zeitschriften wie Hara Kiri und Mad Magazine, Harold Pinter. Pierre Molinier spielt ebenfalls eine entscheidende Rolle.

Auf Deinem Instagram-Account postest Du regelmäßig komplex kuratierte Stories. Sie zeigen höchst unterschiedliches Bildmaterial, kunsthistorische Quellen wie Drucke oder Gemälde, historische Kleidung oder Bilder davon, Vintage-Fotografien oder Bilder aus Deinem Arbeitsprozess. Sie wirken wie digitale Collagen und Skizzenbücher. Welche Rolle spielen die digitalen Medien für Deine performative Praxis?

Ich weiß nicht, warum ich diese Stories teile. Meine Forschung und mein Atelier sind so privat, dass es seltsam ist, dass ich manchmal den Drang verspüre, diese Dinge zu teilen. Aber ich wähle sie aus und ordne sie mit der Absicht an, eine Geschichte daraus zu weben. Ich schätze, dass es mir eine gewisse Befriedigung verschafft, wenn ich weiß, dass es ein paar Leute gibt, die Freude an dem Fenster haben, das diese Sequenzen zu meiner Arbeit bieten.

WANN: Die Ausstellung „Female Remedy“ von Leila Hekmat läuft bis zum 8. Januar 2023.

WO: [Haus am Waldsee](#), Argentinische Allee 30, 14163 Berlin.



Plädoyer für "Content Notes" in Ausstellungen **Was bei der Diskussion über Trigger- Warnungen untergeht**



Foto: Galerie Isabella Bortolozzi

Leila Hekmat "Triple Curly", 2020, Tryptichon-Still, derzeit zu sehen im Haus am Waldsee in Berlin

Text
Sascia Bailer

Datum
15.10.2022

Debatte

Save to Pocket

Oft hört man den Vorwurf, dass Trigger-Warnungen in Ausstellungen das Publikum bevormunden. Unsere Gastautorin sieht in Hinweisen auf gewaltvolle Inhalte jedoch eine Bedingung von Freiheit - und plädiert für "Content Notes"

"Können Sie uns sagen, ob in der Ausstellung gewaltvolle Inhalte gezeigt werden?", fragten eine befreundete Kunsthistorikerin und ich, als wir mit unseren Kindern im KW Institute for Contemporary Art die Eintrittskarten für die 12. Berlin Biennale kauften. Es werde keine Gewalt gezeigt, antwortete man uns am Ticketschalter. Im Erdgeschoss begannen wir also, ein Video von Susan Schuppli anzuschauen. Die dokumentarische Arbeit "Icebox Detention along the US-Mexico Border [Kältehaft an der Grenze zwischen den USA und Mexiko]" nimmt ihr Publikum mit in die Auffanglager für Migrantinnen und Migranten an der Südgrenze der USA, die zur Abschreckung in eiskalten Zellen untergebracht sind. Die Arbeit ist Teil eines Werkzyklus, der Kälte als rassistisch motiviertes Gewaltmittel untersucht. Im nächsten Raum, in dem Soldaten über die Leinwand zogen, fragten wir daher die Aufsicht, ob wir Gewaltszenen zu erwarten hätten. Es sei kein Blut zu sehen, antwortete sie.

KÄRCHER

- ✓ Beste Luftqualität
- ✓ Verschiedene Filtersysteme
- ✓ Kompaktes Gerätedesign

DURCHATMEN



Sascia Bailer ist Kuratorin, Autorin und Wissenschaftlerin und beschreibt ihre Praxis als feministisch. Sie promoviert an der Zürcher Hochschule der Künste und der University of Reading zum Verhältnis von Kuratieren, Feminismus und Care.

Sie hat international im Kunstbereich gearbeitet, unter anderem am MoMA PSI in New York, dem Haus der Kulturen der Welt in Berlin und dem Vera List

Diese Beispiele zeigen einerseits, wie komplex Definitionen von Gewalt sind, aber auch, wie unausgereift die institutionellen Rahmungen von solch vielschichtigen Werken sind. Als alleinerziehende Kuratorin drängte sich mir die Frage auf: Wie kann eine Ebene der Transparenz eingeführt werden, die Eltern nicht vor die Wahl stellt: "(potenziell verstörende) Kunst mit Kind" oder "keine Kunst"? Wie kann ein institutioneller Rahmen aussehen, der verschiedene Lebensrealitäten mitdenkt?

Hierbei geht es nicht nur um Jugendschutz, sondern auch um Erwachsene mit traumatischen Erfahrungen und diversen körperlichen und psychischen Ausprägungen. In der Kunst gibt es hierfür bisher keinen einheitlichen Umgang, während Streaming-Plattformen von Filmen und Musik sowie Social-Media-Kanäle bereits ihren Konsumentinnen und Konsumenten anzeigen, ob die verbalen oder visuellen Inhalte potentiell gewalttätig, verstörend, oder sexuell explizit sind. Bei Filmen und Serien gilt sogar eine gesetzliche Altersbeschränkung.

Lückenhafter Flickenteppich in der Kunst

In der Kunst fügen sich vielmehr die umstrittenen Hinweis-Tafeln der Ausstellungsorte zu einem lückenhaften Flickenteppich zusammen, der durch mehr oder minder gelungene Versuche, die Besuchenden vor den potentiell verstörenden oder gar (re)traumatisierenden Inhalten warnt. Fehlen diese, so hängen die Hinweise von der Sensibilisierung des jeweiligen Aufsichtspersonals ab. Diese sind in den seltensten Fällen dafür ausgebildet zu entscheiden, ob das, was sich hinter dem nächsten Vorhang verbirgt, zum Beispiel für die Augen und Ohren von Kindern oder von Menschen mit posttraumatischen Störungen angemessen ist.

Dabei scheint das Thema Trigger-Warnungen an sich bereits heftige Emotionen auszulösen: So sieht der Autor und Kurator Raimar Stange in seinem Beitrag für Monopol darin einen "vorwarnenden Schongang", der die Wirkung von Kunst verdünne und somit Selbstdenkende oder Abweichende als unerwünscht deklarieren. Ich sehe jedoch in Stanges postuliertem "soften Masterplan der Trigger-Warnungen" genau das gegenteilige Potenzial: Die Transparenz, die Hinweis-Tafeln ermöglichen, erschaffen die Bedingungen für ein selbstbestimmtes Betrachten von Kunst.

Hierbei ist es wichtig, zwischen sogenannten Trigger-Warnungen und "Content Notes" zu unterscheiden: Während erstere vor einer (re)traumatisierenden Erfahrung bei den Betrachtenden warnen, so ist letztere eine inhaltliche Notiz, die problematische Aspekte des Werkes aufzeigt, ohne über die emotionalen Ausmaße bei den Betrachtenden zu spekulieren.

Die Freiheit, sich zu entscheiden

Das verlagert den Fokus von den "vermeintlich ach so sensiblen Besuchern", die "vor allzu großen emotionalen Erschütterungen" gewarnt werden müssen, hin zu den Institutionen, die Verantwortung für ihre Auswahl an Werken tragen. So lässt sich als interessierter Besucher der Ausstellung "Female Remedy" von Leila Hekmat im Berliner Haus am Waldsee bereits auf der Website lesen: "Die Ausstellung enthält Nacktheit und explizite sexuelle Sprache. Der Besuch von Minderjährigen erfolgt nach elterlichem Ermessen."

Das Beispiel zeigt, dass es bei "Content Notes" weder um Zensur noch um die Einführung von Kontrollen und Beschränkungen geht, sondern lediglich um einen Zwischenschritt des Transparentmachens, der Handlungsmöglichkeiten aufweist. Durch diese Form der Hinweise können Besuchende in den Ausstellungen selbst entscheiden, ob sie ein potentiell verstörendes Werk sehen möchten oder nicht, oder ob dieses für ihre Kinder angemessen ist.

Dies schränkt die Freiheit oder die Deutungsoffenheit des Kunstwerkes nicht ein, sondern schafft Freiheit für die Besuchenden für sich und ihre Begleitung Sorge zu tragen. Sich gegen Hinweise auszusprechen muss außerdem als eine

und dem Vera
Center for Art +
Politics. Von 2014
2020 war sie die
Künstlerische
Leiterin des Maja
Arthur Boskamm
Stiftung

Kultur der Transparenz

Ich plädiere daher für mehr Hinweise, die klar erkennbar montiert sind und im besten Fall auch vor dem Eintritt in die ausstellende Institution (online oder am Eingang) einsehbar sind. In diesem Sinne können "Content Notes" als Teil einer Kultur der Transparenz gesehen werden, die den Abbau von hartnäckigen, sichtbaren und unsichtbaren Barrieren im Kunstbetrieb vorantreiben. Denn es reicht nicht, immer wieder auf Umberto Ecos Verständnis von einem deutungsoffenen Kunstwerk zu verweisen, wenn dabei die Offenheit der ausstellenden Institutionen nicht mitgemeint ist.

Zwar sind Informationen – zum Beispiel über Kunstschaffende, Werke, und Epochen – technisch verfügbar, jedoch sind sie nicht für alle Gesellschaftsgruppen selbstvermittelnd. Kunstwerke in ihrer Vielschichtigkeit aushalten zu wollen, fordert daher ein Mehr an Sensibilisierung und Kontextualisierung. Auch eine (sicherlich vielschichtige) Diskussion darüber, was wir unter gewaltvollen Inhalten verstehen.

Diese vermittelnde Arbeit verstehe ich als Teil eines "kuratorischen Aktivismus", der sich für ein strukturelles Umdenken im Kulturbetrieb stark macht. Dieser feministische Ansatz sieht die Betrachtenden nicht als unmündig an, sondern betont die Verantwortung der ausstellenden Institution, Sorge für den Abbau von Zugangsbarrieren zu schaffen – dazu gehört auch, die Verletzlichkeit von Erwachsenen oder Kindern nicht aufs Spiel zu setzen. Denn es sind emotionale Feinheiten, die das Potenzial des Berührtwerdens durch Kunst in sich bergen. Als Kultureinrichtung gilt es daher, diese Affekte ernst zu nehmen, nicht aus einem paternalistischen Selbstverständnis heraus, sondern aus einem Verantwortungsbewusstsein für die Vielfalt von Lebensrealitäten, die sich auch in einem Kunstraum wiederfinden sollten.



Foto: Sascia Bailer

Kinder bei der 12. Berlin Biennale vor einem Videowerk von Mónica de Miranda



Sascia Bailer

ONLINE

HINWEISE / MELDUNGEN (AUSWAHL)



Leila Hekmat: Female Remedy

15. September 2022 bis 08. Januar 2023

Das Haus am Waldsee lädt mit «Female Remedy» zur ersten institutionellen Einzelausstellung der US-amerikanischen Künstlerin Leila Hekmat nach Zehlendorf.

[tweet](#) [teilen](#) [mail](#) [i](#)

Bild 1 von 3



Leila Hekmat, Triple Curly, 2020. Tryptichon-Stil. Digitale Video-Collage. [x](#)

«Female Remedy» ist eine Sittenkomödie, die Krankheit als fortwährenden Zustand des Geistes und des Körpers betrachtet. Die Ausstellung verwandelt das Haus am Waldsee in ein religiöses Sanatorium für Frauen. Das Hospital Hekmat fungiert als Einrichtung für eine Krankheit, die nicht geheilt werden muss und dessen Mission allein darin besteht, durch Komödie und absurde Possen bereits existierende Insolenzen zu stärken und das vernunftwidrige Innenleben der Patientinnen zu fördern. Es ist ein Heilungsort für die reuelose Frau.

Über Leila Hekmat

Leila Hekmat wurde 1981 in Los Angeles, USA, geboren, lebt und arbeitet jedoch in Berlin. Leila Hekmats künstlerische Praxis setzt sich kritisch mit gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen auseinander. Konsequenter unterwandert sie dabei vermeintliche Konventionen von Geschlecht, Gender und Sexualität. In der Tradition des Absurden Theaters und der Commedia dell'Arte entwickelt Hekmat Performances, in denen aufwändig von Hand gefertigte Kostüme und Bühnenbilder zum Einsatz kommen. Hekmat arbeitet interdisziplinär und entwickelt in ihren Arbeiten einen hybriden Stil aus Theater, Musical, Komödie, Bildender Kunst, Film und Performance.

Auf einen Blick

Ausstellung	Leila Hekmat: Female Remedy
Location	Haus am Waldsee
Beginn	15. September 2022
Ende	8. Januar 2023
Öffnungszeiten	Dienstag bis Sonntag von 11 bis 18 Uhr
Eintritt	7 Euro, ermäßigt 5 Euro

LIFESTYLE

Berlin Art Week 2022 – diese 9 Ausstellungen sollten Sie nicht verpassen

Wir haben uns ins Galeriegetümmel der Hauptstadt gestürzt – diese Events sollten in den kommenden Tagen auf Ihrer Liste stehen.



Von Leonie Rolinck
14. September 2022

Die Berlin Art Week 2022 feiert die Kiezkultur der Hauptstadt – und die Kunst: in diesen 9 Ausstellungen, die Sie vom 14. bis 19. September 2022 unbedingt sehen sollten.

ANSEHEN

(Un)gesunde Weiblichkeit in Zehlendorf – Haus am Waldsee

Unter dem Titel „Female Remedy“ zeigt Leila Hekmat im Haus am Waldsee ein humoristisches Bild der weiblichen Heilung. Für den Innenraum und Park des Ausstellungsraums in Zehlendorf schuf die US-amerikanische Künstlerin ein satirisches Sanatorium für Frauen, das mit ihrer Live-Performance zu einer multimodalen

Installation heranreift. Anhand persönlicher Geschichten von Akteurinnen der Einrichtung adressiert sie Themen, die bei der menschlichen Psyche und dem modernen Wellness-Wahn nicht enden.

Haus am Waldsee

Argentinische Allee 30, 14163 Berlin

15. September 2022 – 08. Januar 2023

[Tickets](#)



Ausstellung „Female Remedy“ von Leila Hekmat zur Berlin Art Week 2022. Leila



Berlin Art Week Wohin am Mittwoch?



Foto: Courtesy the artist and Zubludowicz Collection, London, UK
Rachel Rossin "Stalking The Trace", 2019, Installationsansicht Zabludowicz Collection, London

Text
monopol

Datum
14.09.2022

Kunst

Save to Pocket

**Heute startet die Berlin Art Week mit
stadtweiten
Ausstellungseröffnungen. Ein
Überblick**

ganztags

BAW Garten

Festivaltreffpunkt Uferhallen

Eröffnung:

OMODA

70% 50%

50% 50%



19-22 Uhr

Eröffnung: "ÜberLeben. Fragen an die Zukunft"

Haus am Lützowplatz

19.30 Uhr

Eröffnung: "Leila Hekmat - Female Remedy"

Haus am Waldsee



Foto: Courtesy the artist
Leila Hekmat "Female
Remedy; Enlightenment
Mammoplasty", 2022

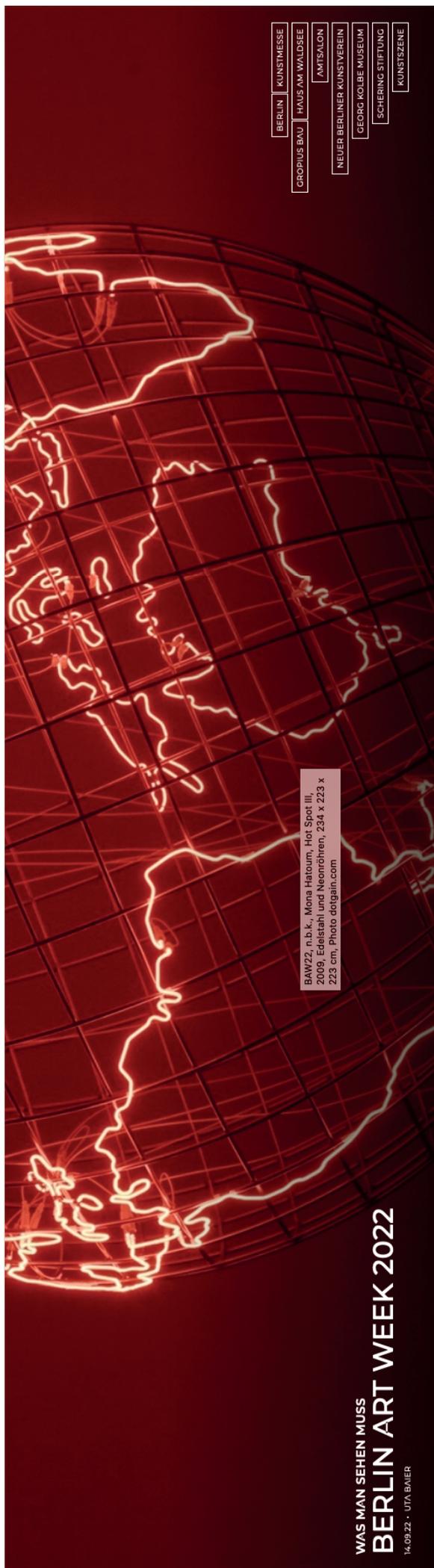


monopol

20.30 Uhr

Performance mit Karl Holmqvist

TV Bar



BERLIN KUNSTMESSE
CROPIUS BAU HAUS AM WALDSEE
AMTSALON
NEUER BERLINER KUNSTVEREIN
GEORG KOLBE MUSEUM
SCHERING STIFTUNG
KUNSTSZENE

BAW22, n.b.k., Mona Hatoum, Hot Spot III,
2009, Edelstahl und Neonröhren, 234 x 223 x
223 cm, Photo dotgain.com

WAS MAN SEHEN MUSS
BERLIN ART WEEK 2022

14.09.22 · UTA BAIER

Die schlechte Nachricht zuerst: Leider wird auch in diesem Jahr niemand alle Ausstellungsorte und Ausstellungen der Berlin Art Week sehen können. Das ist bei 300 Ausstellungen und fünf Tagen ziemlich unmöglich. Doch das Schöne an der Überfülle ist, dass es so viele Kunst-Orte gibt, die extra für die Art Week neue Ausstellungen zeigen – einige öffnen zwar nur für diese fünf Tage, andere eröffnen ihre neuen Ausstellungen, bleiben jedoch für Wochen.

Gute Planung ist bei der elften Berliner Art Week notwendig. Denn das Kunstfest bereitet nicht nur der lokalen Kunstszene mit ihren internationalen Galerien sowie den privaten Sammlern und staatlichen und städtischen Kunstororten eine Bühne. Es führt direkt in die Ateliers in ehemaligen Industriehallen, deren Bestand bedroht ist.

HAUS AM WALDSEE

Surreal, bombastisch, ein wenig lächerlich, sehr unterhaltsam, ziemlich absurd und phantastievoll: die Performances und Videos von Leila Hekmat sind all das und noch viel mehr. Jetzt bekommt die in Berlin lebende US-amerikanische Künstlerin ihre erste institutionelle Einzelausstellung im idyllisch gelegenen **Haus am Waldsee**. Laila Hekmat nutzt die schönen, sehr intimen ehemaligen Wohnräume, um ein Krankenhaus darin einzurichten – Betten, Operationssaal und Kapelle inklusive. Um Heilung geht es, so viel sei verraten, nicht.

GROPIUS BAU

Während Louise Bourgeois ihre Wunden in der Überblicksschau „The woven child“ noch bis Ende Oktober im Martin **Gropius Bau** zeigt, eröffnet jetzt am gleichen Ort die große Ausstellung „YOYI! Care, Repair. Heal!“. Wie die Titel verspricht, geht es um künstlerische Reflexionen über Gesundheit und Heilung – in verschiedenen Gesellschaften. So zeigt Kader Attia einen Himmel voller Prothesen. Nebenan porträtiert Tabita Rezaire in ihrem Video „Singing Bee Carden“ Bienenzüchter aus dem südamerikanischen Guyana. Dabei geht es, wie die in Frankreich geborene Künstlerin sagt, auch bei der Bienenzucht um Politik. Denn die Agrarindustrie schade der Erde. Dabei sei der Sinn der Landwirtschaft, neben der Nahrungsproduktion, die liebevolle Pflege der Erde. Von Pflege erzählt in der Ausstellung auch das grandiose „Grindmill Songs Project“, das Volkslieder der indischen Frauen aufzeichnet und damit bewahrt.

SCHERING STIFTUNG

Manche eher lokal arbeitende Institutionen bekommen während der Art Week ihren großen Auftritt. In diesem Jahr ist es zum Beispiel die **Schering Stiftung**. Die gemeinnützige Stiftung der Bayer Pharma AG stellt Arbeiten der finnischen Künstlerin Jenna Sutela vor. Sutela lässt Muttermilch blubbern und durch Maschinen fließen. Die Arbeiten sind Teil des neuen Werkkomplexes „Stellar nursery“, der sich nicht allein mit den Nährwerten von Muttermilch und von Milchersatz beschäftigt, sondern mit der Bedeutung der Brust-Darm-Hirn-Verbindung. Zuvor hat Sutela sich bereits mit Kottransplantationen und den daran beteiligten Bakterien befasst – all das ist ein Ergebnis ihres Stipendienaufenthalts am MIT, dem Massachusetts Institute of Technology.



BAW22, Haus am Waldsee, Leila Hekmat, I was not invited, 2018, Bailhaus
Chausseestrasse, Berlin © Leila Hekmat

Monopol's Elke Buhr's Top Tips for Berlin Art Week 2022



With the 11th edition taking place from September 14-18, Berlin's rich contemporary art scene will reach its yearly peak at the upcoming Berlin Art Week 2022 – featuring works from hundreds of local and international artists in the city's many galleries and public spaces. We chatted to Monopol Magazine's seasoned editor-in-chief, Elke Buhr, for her top takes on this year's festivities.

WHAT TIPS WOULD YOU GIVE TO SOMEONE EXPLORING BERLIN ART WEEK FOR THE FIRST TIME?

First, you have to decide what you're interested in seeing. Do you want to see big institutional shows, explore the small project rooms, or take the opportunity to see private collections? Establish that, then build out your personal programme from there.

WHICH EXHIBITIONS ARE YOU MOST EXCITED FOR THIS YEAR?

I'm very curious about Leila Hekmat's 'Female Remedy' show at Haus am Waldsee. With her fantastic theatre-like installation, she'll transform the gallery space into a hospital full of eccentric caretakers and patients.

HOW DO YOU THINK BERLIN ART WEEK HAS CHANGED OVER TIME?

It's a well-established event now, where everyone comes together to start the autumn season after the holiday break. Each year puts slightly different institutions into focus, so it's never the same.

WHAT ABOUT THE BERLIN ART SCENE MAKES IT SPECIAL OR DIFFERENT FROM THE REST OF THE WORLD?

Berlin is a city where artists from all over the world have come together. The city's contemporary art museums and institutions are ambitious and varied, but it's the huge international ecosystem of artists and galleries that makes it really special.

Explore the full programme for Berlin Art Week 2022 [here](#).



KUNST

**Es ist Berlin Art Week!
Diese Ausstellungen
und Events sollten Sie
nicht verpassen**

Namhafte Künstlerinnen, spannende neue Messeformate und
beredherte Veranstaltungen: Wir geben Tipps, was Sie sich bei der
diesjährigen Berlin Art Week anschauen sollten.

VON MARIA HUNSTIG AND ELINA GIBSON
14. September 2022

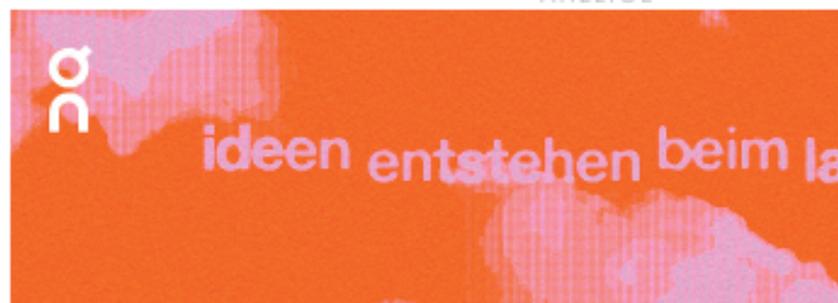




"Shirley" courtesy Leila Hekmat

Ziel für einen kleinen Ausflug: Für ihre erste institutionelle Ausstellung "Female Remedy" verwandelt die Wahlberlinerin **Leila Hekmat** (*1981 in Los Angeles) das Haus am Waldsee kurzerhand in das "Hospital Hekmat", ein Sanatorium für Frauen. Als surrealistisches Porträt betrachtet "Female Remedy" Kranksein als Tor zur Selbstfindung und hinterfragt die stets wachsende Industrie der Selbstoptimierung. Begleitet wird die Ausstellung von der Musik-Performance "Symptom Recital: Music for Wild Angels" (am 16. & 17. September, je um 19:00 Uhr).

ANZEIGE



15. September 2022 bis 8. Januar 2023; Eröffnung: 14. September 2022, 19:30 Uhr

Haus am Waldsee, Argentinische Allee 30, 14163 Berlin

Umfrage Das sind die besten Ausstellungen 2022



Foto: Wolfgang Stahr

Zeichenpool: Die Installation der US-Künstlerin Barbara Kruger bombardiert uns mit Slogans des medialen Schlachtfelds. Installationsansicht Venedig-Biennale 2022

Text
monopol

Datum
30.12.2022

Kunst

Save to Pocket

Wir haben unsere Autorinnen und Autoren nach ihren Lieblingsausstellungen des Jahres gefragt. Cecilia Alemanis Venedig-Biennale erhält 2022 die meisten Nennungen

Sarah Alberti, Autorin

"Worin unsere Stärke besteht: 50 Künstlerinnen aus der DDR", Kunstraum Kreuzberg/Bethanien, Berlin, 3. September bis 30. Oktober

"Offener Prozess. NSU-Aufarbeitung in Sachsen", Galerie für zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig, 18. März bis 22. Mai

Leonie Claire Recksiek, Autorin / Social Media Redakteurin

"Zanele Muholi", Gropius Bau, Berlin, 26. November 2021 bis 13. März

"LuYang: DOKU Experience Center", Palais Populaire, Berlin, 10. September bis 13. Februar 2023

"Leila Hekmat: Female Remady", Haus am Waldsee, Berlin, 15. September bis 08. Januar 2023

ONLINE

BLOGS UND NEWSLETTER



6. Leila Hekmat: Female Remedy



Mit **"Female Remedy"** ist ab dem 15. September eine Schau der Künstlerin Leila Hekmat im *Haus am Waldsee* zu sehen, die absolut interessant und sehenswert klingt. Hekmat, die 1981 in Los Angeles geboren wurde, inzwischen aber in Berlin lebt und arbeitet, wird das gesamte *Haus am Waldsee* inklusive des Skulpturengartens in eine riesige Installation verwandeln, die vor Satire nicht zurückschreckt und die Besucher*innen mit allen Sinnen berühren soll. Das Thema der Künstlerin: die menschliche Psyche.

"Leila Hekmat: Female Remedy" | Haus am Waldsee | Argentinische Allee 30,
14163 Berlin | 14.09.2022-08.01.2023 | Dienstag – Sonntag: 11–18 Uhr | [Mehr Infos](#)

Allgemein ♦ Tipps von jr.artynotes ♦ Kunst

TIPPS FÜR DIE BERLIN ART WEEK

Traditionell startet der Kunstherbst auf dem Blog mit der Berlin Art Week. Zum 11. Mal geht es in der Stadt an besondere Orte, die nur in diesen Tagen geöffnet werden. Dazu kommen zahllose Eröffnungen in den Museen und Galerien. Hier unsere Highlights für den Marathon voller Inspirationen.

written by Gastautorin Juliane Rohr | 14. September 2022

Haus am Waldsee

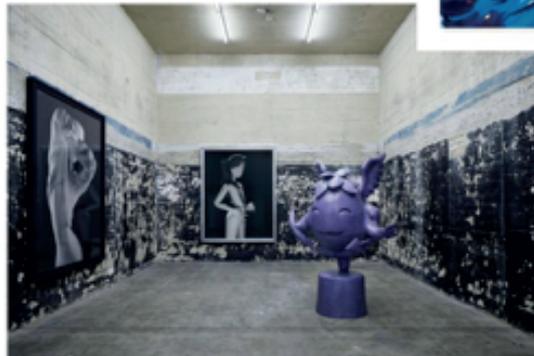
Frischer Wind weht durch das **Haus am Waldsee**. **Anna Gritz** ist seit Mai Direktorin am Haus und ihre erste kuriarte Schau ist erfrischend anders. **Leila Hekmat** hat das Museum in ein religiöses Sanatorium für Frauen umgewandelt. **Female Remedy** ist ein Ort für eine Krankheit, die keiner Heilung bedarf. Die unheilbare Erfahrung des Weiblichen wird an diesem imaginären Ort grandios gefeiert. Kuriose, spöttische Extravaganzen erwarten mich im Untersuchungsraum, dem Schlafsaal, der Kapelle und sogar im Klo.

Hekmat stammt aus Los Angeles lebt und arbeitet in Berlin. Sie entwickelt in der Commedia dell'Arte Tradition ihre grotesken Performances, schafft dafür ihre phantasievollen Kostüme. Ihre Inspirationsquellen sind **Fran Lebowitz, Andy Warhol, Giorgio de Chirico, jüdische stand-up Comedy oder Goldie Hawn**. In den vom Band kommenden Liedtexten geht es gegen die engstirnige Auffassung von Gender. Voller Satire und Selbstironie und surreales Erfahren inklusive. Ein wilder Rausch, den man sich nicht entgehen lassen sollte.

Argentinische Allee 30, 14163 Berlin, Eröffnung am 15.9. ab 19.30 Uhr. Laufzeit bis zum 8. Januar 2023.



7. Die Galerie



Kultur

KLEINES 11X11 FÜR KUNST- FANS: ELF TIPPS FÜR DIE 11. AUSGABE DER BERLIN ART WEEK

Für einen kulturellen Streifzug im Süden Berlins kommt die Institutionelle Ausstellung Female Remedy von Leila Hekmat wie gerufen. Das Haus am Waldsee wird zum „Hospital Hekmat“ und zeigt, begleitet von der musikalischen Performance „Symptom Recital: „Music for Wild Angels“, eine Varieté-Show mit Stand-up-Comedy. Und falls Du nach einem