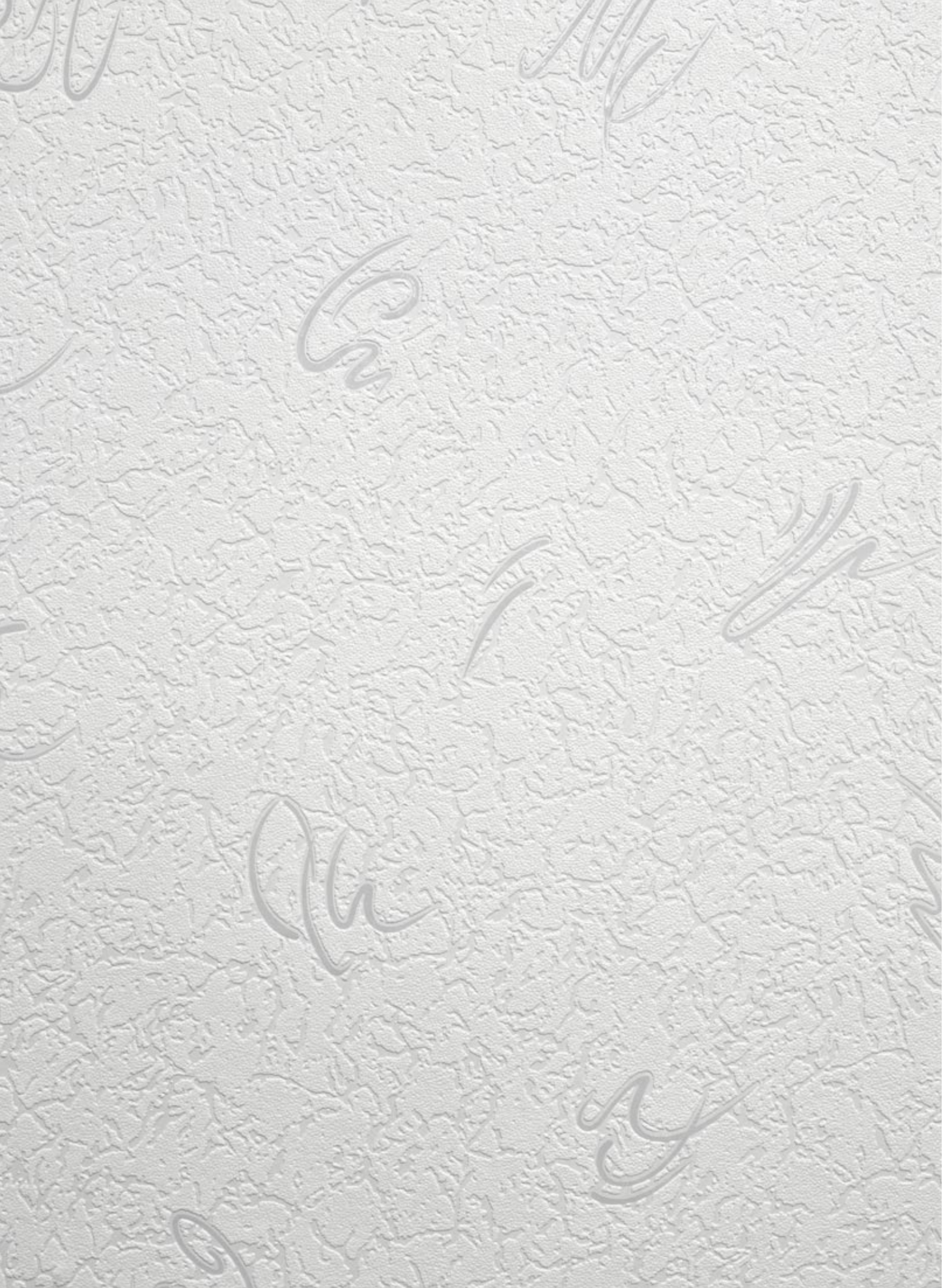


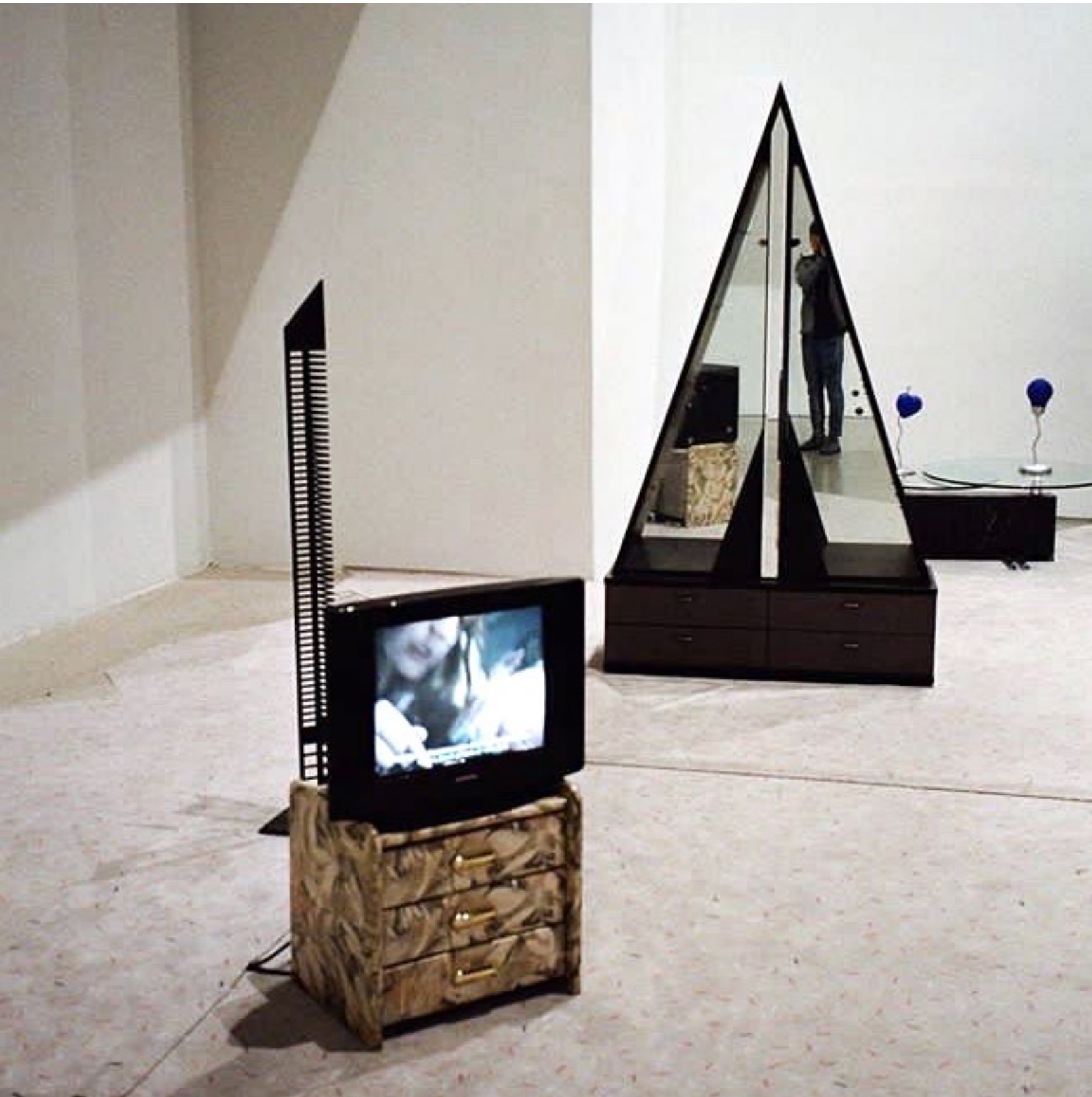
Henrike Naumann





Henrike Naumann

Karl Schmidt-Rottluff Stipendium
Ausstellung 2019
Kunsthalle Düsseldorf
5. September – 10. November









VOLLE KRAFT VERWICKLUNG

**The world is closing in
Did you ever think
That we could be so close,
like brothers
The future's in the air
I can feel it everywhere
Blowing with the wind
of change
—Scorpions**



Vermutlich weil ein Werk über ein geteiltes Land etwas mit einem anderen geteilten Land zu tun haben muss, weht der *Wind of Change* die Werkgruppe 2000 von Henrike Naumann aus dem Museum Abteiberg auf die Busan Biennale 2018 in Südkorea. Bevor die Ausstellung im Sommer 2019 in den Kunstverein Hannover zurückkehrt, flattern die Fotos der Besucher*innen aus Busan in diesen Katalog.¹ Das Zeitfenster, für das sich Naumann in ihrer Ausstellung interessiert, liegt zwischen zwei Liedern der *Scorpions*, deren Titel ungebrochenen deutschen Optimismus und das Unbehagen in der Atmosphäre ihrer Ausstellung beschreiben: „Wind of Change“ (1990), die ‚Hymne der Wende‘ und „Moment of Glory“ (2000), der mehr oder minder offizielle Song der EXPO 2000 –

1 Alle Abbildungen dieses Katalogs sind Instagram- Fotos von Besucher*innen der Busan Biennale, die mit dem Einverständnis der Urheber*innen abgebildet sind.

EMBROILED TO THE MAX

The world is closing in
Did you ever think
That we could be so close,
like brothers
The future's in the air
I can feel it everywhere
Blowing with the wind
of change
—Scorpions

As if an artwork about one divided country must have something to do with another divided country, the wind of change wafted Henrike Naumann's exhibition 2000 from the Museum Abteiberg to the Busan Biennale 2018 in South Korea. Pictures of the visitors in Busan will flutter in this catalogue before the installation returns to the Kunstverein Hannover in summer 2019.¹ The period of time Naumann addresses with her installation is bounded by two songs by the Scorpions, whose titles describe not only an unabated German optimism but also the atmosphere of discontent in Naumann's exhibition: from *Wind of Change* (1990), known as the "Hymn of Reunification", to *Moment of Glory* (2000), the more or less official song of EXPO 2000, a world's fair intended to trumpet





der Weltausstellung, die das deutsche Selbstbild in die Welt posaunen sollte.² Der Wind of Change streicht auch durch die Steppe im Hintergrund des Portraits von Birgit Breuel, welches die Generalkommissarin der EXPO 2000 von den Vereinigten Arabischen Emiraten als Gastgeschenk erhielt. Zuvor ließ Breuel als Präsidentin der Treuhand einen Sturm der Privatisierungen über die ehemalige DDR hinwegfegen, der die volkseigenen Betriebe verwüstete.

Auf unübersichtlich verzweigte Art gibt Naumann das westdeutsche-neoliberale Erinnerungsnarrativ wilden Appropriationen anheim und verwickelt die Betrachter*innen in ein gemeinsames Verhältnis zum Werk wie auch zueinander. Es ist leicht, bei dem Reichtum an Assoziationen, die Naumanns Zusammenstellungen ausmachen, direkt in eine ‚inhaltliche‘ Diskussion zu springen und dabei zu übersehen, welche künstlerischen und ästhetischen Strategien das überhaupt erst ermöglichen: eine stumpfe Titelwahl, die ein historisches Bild heraufbeschwört; die Setzung einer Metapher, die den ganzen Ausstellungsraum umspannt und darin das Verschneiden von Privaträumen ineinander. Es entsteht weder eine immersive Installation noch ein bildhauerisches Werk, das distanziert betrachtet werden kann. Statt subtiler Andeutungen lässt Naumann für 2000 einen grauen Teppich mit schwarzen, roten, gelben und weißen Rechtecken in den Umrissen von BRD und DDR zuschneiden, die sie durch zwei Stellwände erneut trennt. Der entstehende Zwischenraum ist angefüllt mit Reliquien der EXPO 2000 und an der Stirnseite prangt der *Traueraltar Deutsche Einheit*.

Bildhauerisch setzt Naumann dabei auf den Einsatz von zumeist abgelebten Möbeln und Ladeneinrichtungen, die mit Accessoires wie Kunstfellen in Milka-Kuh- und Wikingeroptik, Setzkästen, Zinnbechern, Trinkhörnern und Endstücken von Gardinenstangen aufgepeppt werden und so eine Kette persönlicher, politischer und fragwürdiger Assoziationen in Gang setzen. In diesen inszenierten Realitäten laufen Naumanns Videos auf Fernsehern. Die mediale Rezeptionssituation ähnelt der eines Wohnzimmers, allerdings schließt der architektonische Raum sie nicht mit Gemütlichkeit oder Befremdlichkeit ab. Weitere Betrachter*innen laufen hinter den Zuschauenden von einer übergangslosen Szenerie zur nächsten.



2 „Die EXPO ist eine Chance für Deutschland, seine Vielfalt, Leistungsfähigkeit und Lösungskompetenz unter Beweis zu stellen. Entsprechend groß müssen unsere Anstrengungen sein. Zehn Jahre nach der Wiedervereinigung und ein gutes halbes Jahrhundert nach dem demokratischen Neuanfang kann Deutschland sich der Welt als gefestigtes demokratisches Gemeinwesen darstellen, das den Menschenrechten verpflichtet ist, weltoffen und tolerant, bereit und in der Lage, die Herausforderungen der Zukunft anzunehmen.“ Aus: Drucksache 13/7964, beschlossen in der 241. Sitzung der 13. Wahlperiode des Bundestags.

the German self-image across the globe.² The wind of change also sweeps across the steppes in the portrait of Birgit Breuel, which she received as a gift from the United Arab Emirates because of her role as the General Director of EXPO 2000. Previously, as the head of the *Treuhandanstalt* (German Trust Agency), Breuel had unleashed a wave of privatisation over the former GDR, devastating its *volks-eigene Betriebe* (publicly owned enterprises).

In ways too complex to survey, Naumann makes the neoliberal West German historical narrative available for wild appropriations, embroiling the viewer in a collective relationship to the work and to each other. Because of the rich array of associations in Naumann's compositions, it is tempting to jump immediately into a discussion of the work's content, overlooking the artistic and aesthetic strategies that enable that discussion in the first place. With each blunt title, Naumann evokes a historical image, positing a metaphor that spans the entire exhibition space, itself composed of fragmented private spaces. The result is neither an immersive installation nor a sculptural work that can be observed from a distance. In *2000*, rather than subtle insinuations, there is a grey carpet with black, red, yellow, and white rectangles cut following the outlines of the Federal Republic of Germany (FRG) and the German Democratic Republic (GDR), which are once again divided by walls. Naumann has filled the resulting gap with relics from EXPO 2000, and the *German Unity Mourning Altar* is arrayed at its head.

Sculpturally, Naumann focuses on the deployment of well-worn furniture and retail fixtures, which she spices up with accessories such as fake fur in purple cow print or Viking style, figurine displays, tin cups, drinking horns, and finials from curtain rods. This sets in motion a chain of personal, political, and dubious associations. Televisions screen Naumann's videos within these staged realities. Though the viewing conditions approximate a living room, the architectonics confine those conditions neither to familiarity nor to alienation. Behind the viewer, other observers wander between the abruptly adjoining scenes.

Naumann finds the furniture by using search terms such as "unusual", "designer", "Odin", or "super lovely" in online portals, charity shops, and by chance. The advertisements employ incongruous aesthetic

2 "The EXPO is a chance for Germany to prove its diversity, capability, and capacity for finding solutions. Our exertions must be appropriately great. Ten years after reunification and a good half century after the democratic new beginning, Germany can show itself to the world as an established democratic commonwealth, devoted to human rights, cosmopolitan and tolerant, ready to accept the challenges of the future." Document 13/7964, resolved in the 241st session of the 13th legislative term of the Bundestag.





Naumann findet die Möbel über Suchbegriffe wie ‚besonders‘, ‚Designer-‘, ‚merkwürdig‘, ‚Odin‘, und ‚super schön‘ auf Onlineportalen, in Sozialkaufhäusern und durch Zufall. Die Anzeigen werben mit ungelenk ästhetischen Kategorien, die mehr über das ehemals stolze Verhältnis der Vorbesitzer zu den Möbeln verraten als über deren Design. Oft wird in Kritiken darüber gemutmaßt, dass es sich bei den ehemaligen Besitzer*innen um Verlierer, Arme und Rechtsradikale handeln würde. Aber in 2000 versammelt sich nicht der vermeintliche Schrott aus dem Osten.³ Avanciertes Bürgertum, Arbeiter und Arbeitslose, Post- und Neo-Migranten bieten zur gleichen Zeit die Postmoderne zum Verschenken an.⁴ Die Möbel haben niemandem das Versprechen einer unförmig bunten Zukunft eingelöst. Alle Menschen, deren Lebensumstände vom Spätkapitalismus heimgesucht wurden, können sich zu ihnen in Bezug setzen, weil es eine kollektive, aber keine eindeutige Erfahrung ist. Es ist also mitnichten einfach, die Werke mit einem *Otherring* von sich zu weisen.

Die politische Aufladung der Arrangements mit Bedeutung erfolgt durch die Accessoires, die sie an Momente der Zeitgeschichte binden. Wie in der Sprache die Bedeutung zwischen den Wörtern und den Buchstaben liegt, liegt sie in Henrike Naumanns Werken im Raum, zwischen den Ritzen der Möbel, zwischen UN-Helm, Kettenhemd, Breuel-Portrait und den Videos auf den Fernsehern. Dabei geben manche Objekte und Erzählungen ihre Festigkeiten auf. Im *Traueraltar Deutsche Einheit* verwandelt sich die Minibar des interlücke Möbels in einen Tabernakel, auf einem Kunstfell prangt das Logo des Modedesigners Wolfgang Joop, der die Outfits der Hostessen des deutschen Pavillons der EXPO 2000 entwarf und deren Pumps sich auf den wie Runen angebrachten CD-Regalen an der Wand wiederfinden. Das liturgische Gerät besteht aus monochromen Vasen, Baseballschlägern, Kerzenhaltern, Kränzen aus Plüsch, ‚Action‘-Deos und ‚Lux‘-Seifen, die spiegelbildlich angeordnet sind und beispielhaft die Alltagsästhetiken umspannen, auf die Naumann immer wieder Bezug nimmt: Jugendkultur der 1990er, Technokultur, Unisexmode, Innendekorationen der gewaltbereiten Rechten und Verschwörungstheoretiker. Doch es ist kein anthropologisches oder dokumentarisches, sondern ein ästhetisches Interesse, das Naumann antreibt. Die Stärke in ihrem Werk liegt darin, dass sie eine Zeitspanne unvermittelt in



3 Es finden sich Möbel von Junges Wohnen, Jochem Reichenberg, Young Styling, interlücke, David Lewis, Rolf Benz, sowie Teile der Ladeneinrichtung eines Orthopädiefachgeschäfts zumeist aus dem Umfeld von Mönchengladbach und benachbarter Städte.

4 Und die Stile, die sie ersetzen könnten, klingen wie austeritäre oder neovölkische Drohungen: Minimalismus und Landhaus.

terms that say more about the owners' erstwhile pride for the furniture than its actual form. Reviews of Naumann's work often surmise that the previous owners were dispossessed, poor, or radical right-wingers. But *2000* is not a collection of purported junk from the former East.³ Bourgeoisie, proletariat, and lumpenproletariat, post- and neo-migrants are giving away the postmodern at the same time.⁴ For no one has the furniture fulfilled its promise of an amorphous, colourful future. Everyone whose living conditions are haunted by late capitalism shares this collective – though by no means unequivocal – experience. Therefore, everyone can relate to it. The works cannot simply be rejected through an act of othering.

The accessories charge the arrangements with political significance by binding the work to specific moments in recent history. Just as in language meaning lies between the words and the letters, in Naumann's work it lies in the gaps between the furniture, between a UN helmet, a chainmail shirt, the portrait of Birgit Breuel, and the videos on the televisions. In this way, many of the objects and narratives give up their stability. In the *German Unity Mourning Altar*, a minibar from the interior design firm interlübke metamorphoses into a tabernacle, adorned with fake fur and flaunting the logo of fashion designer Wolfgang Joop. (Joop designed the outfits of the hostesses in the German pavilion of EXPO 2000; their high heels can be found on rune-like CD-racks affixed to the walls nearby.) The liturgical paraphernalia consists of monochrome vases, baseball bats, candlesticks, plush wreaths, Action deodorant, and Lux bar soap, in a symmetrical arrangement. These artefacts exemplify the everyday aesthetics that Naumann continually returns to: youth culture of the 1990s, techno culture, unisex fashion, and interior decorations preferred by militant right-wingers and conspiracy theorists. But Naumann is animated less by anthropological or documentary than aesthetic interests. Her work's strength lies in that it unexpectedly collapses historical moments into spatial situations. It makes tangible the materiality of alternate histories, and places disparate temporalities within the same overdetermined present.

The present cannot be explained on its own terms. In the videos, which superimpose historical and contemporary footage in a trippy

3 The installation includes furniture from Junges Wohnen, Jochem Reichenberg, Young Styling, interlübke, David Lewis, and Rolf Benz, as well as elements from the retail fixtures of an orthopaedic store. Most pieces came from Mönchengladbach – where the Museum Abtei is located – and neighbouring cities.

4 And the styles that have replaced the postmodern evoke the threat of austerity and ethnonationalism: minimalism and farmhouse style.





einer räumlichen Situation zusammenfallen lässt. Die physische Beschaffenheit verborgener Vergangenheiten wird zugleich erfahrbar und aus der zeitlichen Distanz in dieselbe überfordernde Gegenwart gestellt.

Die Gegenwart lässt sich nicht aus sich selbst heraus erklären. In den Videos, die im VHS-Look historisches wie aktuelles Material trippig überblenden, knackt Henrike Naumann am deutschen Beispiel nationale Mythen. In *FUN 2000* (2018) werden Renderings der EXPO-Pavillons, Steinzeit-Clipart sowie Berichte über die hungerstreikenden Arbeiter*innen von Bischofferode mit der geistlosen Selbstreflexion von Breuel – die Folgen der Privatisierungen durch die Treuhand wären durch ‚bessere Marktchancen‘ für die Ostdeutschen weniger ausbeuterisch gewesen – und einem Statement einer 1-Personen-Autonomiebehörde zu der Wiederaneignung des Volkseigentums montiert und mit einer Industrial-Moll-Version der Nationalhymne von Bastian Hagedorn unterlegt. Bei *Das Reich* (2017) sehen wir Aufnahmen aus dem Kronprinzenpalais⁵, die Naumann digital maskiert und mit selbstveröffentlichten Clips von Reichsbürgern überblendet – Stücke der Berliner Mauer werden an den Pyramiden von Chichén Itzá geopfert, Mister Germany Adrian Ursache degradiert einen Polizisten zum ‚Träger einer Wortmarke‘, weitere Scheinstaatler legen verworrene Gründungspapiere und UN-Beschwerden vor. Der damalige Innenminister Wolfgang Schäuble bemängelt, dass sich Deutschland mit der Oder-Neiße-Grenze ‚abfinden‘ musste. Die Verbindung des ehemaligen, des nationalen und des verschwörungstheoretischen im Jetzt lassen keinen Zweifel daran: es gibt kein Zurück in eine bessere Vergangenheit.⁶

Die Dringlichkeit in Henrike Naumanns Arbeit liegt nicht darin, dass sie sich mit ‚den Rechten beschäftigt‘, die seit der Bundestagswahl 2017 viel beklagt werden.⁷ Zwar verdeutlicht die Künstlerin das deutsche Beispiel, aber die Videos zeigen die Ausweglosigkeit der Grammatik der Härte, Beschränkung und Abstoßung, die in vielen Ausführungen der international erstarkenden faschistischen Strömungen zutage tritt. Es lässt sich weder gegen ökonomische Alternativlosigkeit⁸ und Verschwörungstheorien noch überaffirmativen



5 An diesem Ort wurde der Einigungsvertrag zwischen BRD und DDR unterzeichnet und auch die Arbeit von Naumann zuerst gezeigt. Für Verschwörungstheoretiker ist der Vertragsabschluss eine Bruchstelle, ab der sie die Staatsgewalt Deutschlands nicht mehr anerkennen.

6 Eine prägnante Herleitung der Gegenwart in der postnationalsozialistischen Gesellschaft macht Max Czollek im Kapitel „Die frühen Jahre“ seines Buches *Desintegriert euch!* (München: Hanser Verlag, 2018).

7 Im Übrigen gehen Werke wie *Desolation*, *Museum of Trance*, *Eurotique*, *Interculture*, *Comme des Kinois* weit über die deutsch-deutsche Geschichte hinaus.

VHS-style, Naumann hacks German national myths. *FUN 2000* (2018) is a montage of digital renderings of the EXPO pavilions, stone age clipart, reports of the hunger strike among miners in Bischofferode, the vacuous self-reflections of Breuel (privatisation by the *Treuhandanstalt* might have been less exploitative for East Germans had they been offered better market opportunities, she opines), and a statement from a one-man national authority claiming the reappropriation – once again – of former publicly owned enterprises. The video is accompanied by an industrial version of the national hymn in a minor key, produced by Bastian Hagedorn. In *Das Reich* (2017), we see footage from Berlin's *Kronprinzenpalais*⁵ digitally masked and superimposed on amateur reportage by self-professed *Reichsbürger* (citizens of the Reich); fragments of the Berlin Wall are sacrificed on the pyramids of Chichén Itzá; “Mister Germany”, Adrian Ursache, demotes a police officer to a mere “brand ambassador”; and sham state functionaries present abstruse founding documents and submit their grievances to the UN. Wolfgang Schäuble, then Minister of the Interior, complains that Germany had to “put up with” siting the national border along the Oder-Neisse line. The current entanglement between the nostalgic, the national, and the fanatical leaves no room for doubt: there is no going back to a better past.⁶

The urgency in Naumann's work does not result from her engagement with the “New Right” so bemoaned since the 2017 German federal elections.⁷ Naumann certainly addresses this phenomenon within the German context, but the videos demonstrate the incapability of the grammar of hardship, restraint, and refusal evident across many fascist currents escalating internationally today. One cannot argue against economic fatalism,⁸ conspiracy theories, or fanatical nationalism. Though a comforting diversion, Rolf – the grinning, obstreperous hand who advertised the transition to a five-digit postal code – is no help here. Henrike Naumann relies

5 This is the site where the German Reunification Treaty between the FRG and the GDR was signed, and it is also where Naumann first exhibited her installation. For conspiracy theorists, the contract was the breaking point after which they no longer recognised the sovereignty of the German state.

6 Max Czollek provides an incisive history of German post-Nazi society in the chapter “Die frühen Jahre” of his book *Desintegriert euch!* (Munich: Hanser Verlag, 2018).

7 In any case, works such as *Desolation*, *Museum of Trance*, *Eurotique*, *Intercouture*, and *Comme des Kinois* extend far beyond the history of the two Germanies.

8 Elske Rosenfeld's work is instructive here. She argues that the insistence on grassroots democracy [*Basisdemokratie*] in the civil rights movement of the GDR was not taken up, but rather enclosed and limited during the so-called reunification process. “The desire for autonomy expressed by the last-elected GDR government, their ‘idealistic undertone’ (as it was described in a note from the Federal Chancellery of the FRG), and their pursuit of a ‘just international economic order’ were at once entirely ignored and denied further negotiation by the new Federal Government.” Elske Rosenfeld, “1989/90 ist noch nicht vorüber”, available online at dissidencies.net.





Nationalismus argumentieren – Rolf, die grinsend-aufmüpfige Hand, welche die Einführung der fünfstelligen Postleitzahlen bewarb, hilft schwerlich darüber hinweg. Henrike Naumann setzt auf komplexe Verwicklungen der Betrachter*innen. Vom grüßenden Blick eines seltsamen Maskottchens, der unheimlichen Vertrautheit der Möbel, bis hin zu den Tagungen und Gesprächen, die sie in ihren Einzelausstellungen organisiert. Sie macht sich Geschichte zu eigen, in dem sie die materiellen Überbleibsel von Erzählungen entleert und in einen sprudelnden Prozess gemeinschaftlicher Umdeutungen überführt. An welcher Stelle man einsteigt, sei es ein Selfie, eine Anekdote in einem Gespräch oder ein Text – jede Pose, jedes Kuschneln und jedes Wort trägt zu einer vielstimmigen Neuaneignung jenseits begrenzter Heimatphantasien bei.

Wenn es gelingt, sich um die Auflösung nationalistischer Erzählung zu versammeln, ist viel geschafft. Die Anordnung und die Wege, wie Henrike Naumann Menschen zueinander in Bezug setzt, könnten das verschüttete Versprechen einer gemeinsamen besseren Zukunft erneuern. Wohin also aufbrechen? So klar wie von Bini Adamczak wurde es selten formuliert: „Auch die Linke verkörpert das Angebot einer kollektiven Stärke, allerdings einer, die nicht auf der Verachtung von Schwäche basiert, sondern Solidarität in Verletzbarkeit und Verletztheit mit einschließt. Sie fordert eine soziale Sicherheit, die die strukturelle Unsicherheit des Kapitalismus nicht ergänzt, sondern ersetzt. Sie verspricht eine universelle Zugehörigkeit, die nicht durch den Ausschluss der Anderen zustande kommt und deswegen auch nicht von der Angst, selbst herauszufallen und verstoßen zu werden, begleitet werden muss. Dieses Angebot ist – offenkundig – das attraktivere, es darf – offensiv – beworben werden. Seine versuchte Umsetzung verlangt aber auch nach kritischer Selbstreflexion. Dem Prinzip nach kennt die Linke keine apriorischen Zugangsbeschränkungen – sie macht nicht alles mit, aber sie macht es mit allen.“⁹ Auch mit Rolf.

8 Hier halte ich Elske Rosenfelds Arbeiten, wie die basisdemokratischen Strömungen der Bürgerrechtsbewegung DDR im Prozess der ‚Wiedervereinigung‘ vom bestehenden Status quo nicht etwa aufgegriffen sondern eingehegt wurden, für instruktiv: „Der Wunsch nach Eigenständigkeit der neuen DDR-Regierung, ihr „idealistischer Grundton“ – wie es in einer Notiz des Bundeskanzleramts heißt –, ihr Streben nach einer „gerechten internationalen Wirtschaftsordnung“ stießen bei der Bundesregierung weder auf Gegenliebe noch auf nennenswerten Verhandlungsspielraum.“ Elske Rosenfeld, „1989/90 ist noch nicht vorüber“, abrufbar unter: dissidencies.net/1989-90-ist-noch-nicht-voruber/.

9 Bini Adamczak, „Ich halte das anti-utopische Bilderverbot für erledigt“, in: Konkrete Utopien, Hg. Alexander Neupert-Doppler, Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2018, S. 31.

on the complex embroilment of the viewer, from a staring mascot's strange salutation to the furniture's uncanny familiarity to the talks and colloquia she stages within her own exhibitions. She appropriates history by taking the material remains of old narratives, emptying them out, and consigning them to the viewers' effervescent, communal reassessment. No matter how one approaches the work – whether through a selfie, an anecdote, or a text – every pose, every snuggle, every word contributes to a new, polyvocal appropriation transgressing *Heimat's* phantasmatic borders.

If it were possible to rally around the dissolution of nationalist narratives, a lot would be accomplished. The ways Henrike Naumann arranges and configures people in relation to one another could unearth the buried promise of a better future together. So where to go from here? Bini Adamczak puts it uncommonly clearly: “The Left also embodies the possibility of collective strength, a strength based not on contempt for weakness but on solidarity embracing vulnerability and woundedness. The Left demands a social security that does not supplement but rather supplants capitalism's structural insecurity. It promises universal belonging brought about not through the exclusion of others, and therefore not accompanied by the fear of being cast out oneself. This is obviously the more attractive option; it must be aggressively promoted. But its attempted implementation also requires critical self-reflection. Accordingly, the Left knows no *a priori* barriers to entry – it does not support every attempt, but it attempts to support everyone.”⁹ Including Rolf.





Das Karl Schmidt-Rottluff Stipendium
Der Künstler Karl Schmidt-Rottluff begründete 1975 aus seinem privaten Vermögen die Karl Schmidt-Rottluff Förderungsstiftung „in der Überzeugung, dass der Erfolg meines schöpferischen Wirkens erhalten bleiben und in den Fluss künstlerischen Schaffens eingegliedert werden sollte.“ Sie kooperiert seit Beginn ihrer Arbeit mit der Studienstiftung des deutschen Volkes. Seit dem Jahr 2007 wirkt als weiterer Partner die Marianne Ingenwerth-Stiftung im Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft mit, deren Mittel über die Studienstiftung vergeben werden.

Henrike Naumann ist seit 2018 Karl Schmidt-Rottluff Stipendiatin. Ausstellung und Katalog sind Bestandteile der zweijährigen Förderungszeit.



Herausgeber
Karl Schmidt-Rottluff Förderungsstiftung Berlin und Studienstiftung des deutschen Volkes in Zusammenarbeit mit der Marianne Ingenwerth-Stiftung im Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft.

Leitung Förderprogramm und Katalog
Dr. Julia Apitzsch-Haack
Studienstiftung des deutschen Volkes
Assistenz: Anna Teckentrup
Sekretariat: Jana Lisicki

Ausstellung
Dr. Julia Apitzsch-Haack
Gregor Jansen
Jasmina Merz

Organisation in der Kunsthalle Düsseldorf
Direktor: Gregor Jansen
Kaufmännische Geschäftsführerin:
Ariane Berger
Kuratorinnen: Dana Bergmann,
Jasmina Merz, Anna Lena Seiser
Wissenschaftliches Volontariat:
Raphael Nocken
Direktionsassistentin, Kunstvermittlung:
Claudia Paulus
Presse und Kommunikation,
Kunstvermittlung: Dirk Schewe
Volontariat Presse und
Kommunikation, Kunstvermittlung:
Luise Oebel
Verwaltung: Lumnije Sturr
Leitung Ausstellungstechnik:
Jörg Schlürscheid

Die Kunsthalle Düsseldorf wird gefördert durch



Ständiger Partner Kunsthalle Düsseldorf



Konzeption und Gestaltung
Stahl R Designstudio, www.stahl-r.de

Text
Markues Aviv

Übersetzung
Thomas Love, Bonnie Begusch

Bildnachweis
Photos der Installation 2000 auf der Busan Biennale 2018 im Museum of Contemporary Art Busan (Korea)
@heelov
@260_youk
@dainaturally
@bright_him
@eee_yeon
@roo_x9
@ruhig0211
@afterkixx
@seoruumi
@welovewarm
@zorva_busan
@withwonny
@mingee_0406
@jung.mm
@soruji2
@seong_moo
@rabbear
@color_ga
@eclectic9999
@_onlyssun

Die Installation 2000 entstand 2018 im Museum Abteiberg Mönchengladbach. Courtesy Henrike Naumann & KOW Berlin.

Reproduktion und Druck
Buch- und Offsetdruckerei
H. Heenemann, Berlin

Henrike Naumann was born 1984 in Zwickau. Growing up in East Germany she experienced right-wing extremist ideology as a dominant youth culture in the 1990s. Her work examines the history of right-wing terrorism in Germany and today's broad acceptance of racist ideas. Through everyday aesthetics she investigates the friction between opposing political opinions. In her immersive installations she combines video and sound with scenographic spaces. She lives and works in Berlin. www.henrikenauumann.com



