

28.3.–28.6.2026

KIT

FOR EVER

WHEN I MOVE

In seinem 1842 veröffentlichten Gedicht *Ulysses* lässt der viktorianische Schriftsteller Lord Alfred Tennyson (1809–1892) einen älter gewordenen Odysseus wehmütig seine abenteuerlichen Tage auf hoher See Revue passieren. Jahrhunderte später sind wieder westliche Entdecker auf den Meeren unterwegs. Ihr Ziel ist nicht nur die Expansion Europas. Forscher und Wissenschaftler suchen auch nach anderen Schätzen: Biologische Proben werden geborgen, aus denen wissenschaftliche Theorien entwickelt werden, die aus heutiger Sicht ebenso mythisch und fantastisch klingen wie Odysseus' Abenteuer. Viele dieser Seefahrer waren Eroberer und Besetzer, die fremde Territorien gewaltsam in Besitz nahmen und deren Kulturgüter vereinnahmten und nach Europa brachten. Die für Europa beglückende Erfahrung der gewaltsamen Erweiterung des Weltbildes ging einher mit Leid und Unterdrückung indigener Gesellschaften, auf deren Kosten die viel gerühmte „Gleichheit“ der Aufklärung ging.¹

In der Ausstellung „For Ever and Forever When I Move“ – der Titel zitiert eine Zeile aus Tennysons Gedicht, das den Bewegungsfluss von Material, Formen und Wissen über territoriale Grenzen und Epochen hinweg beschreibt – zeigen die Künstlerinnen **Enya Burger** und **Teresa Linhard** Werke in höchst unterschiedlichen Formaten. Mit ihren materiell gegensätzlichen Ansätzen gehen die beiden Absolventinnen der Kunstakademie Düsseldorf viele Jahrhunderte zurück, um in ihren Werken Motive, Geschichten und Theorien darzustellen, die sich zwischen Fakt und Fiktion, Mythologie und Wissenschaft bewegen. Ihre Kunst lässt uns Räume erkennen, die ein Dazwischen sind – und sie gibt uns Bilder an die Hand, die uns dazu anregen können, unser eurozentristisches Erbe zu reflektieren.

Enya Burger begeistert sich seit Langem für viskose und fluide Materialien, die sich einer klar greifbaren Form entziehen. Ihr besonderes Interesse gilt Schleim, Sekreten und pilzartigen Strukturen, die kulturell häufig mit Ekel, Abwehr und Unbestimmtheit in Verbindung gebracht werden. Es sind Stoffe, die sich ausbreiten, anpassen, vernetzen und damit die Vorstellung von Stabilität und Eindeutigkeit durchbrechen, auf der viele kulturelle und wissenschaftliche Ordnungssysteme beruhen. Burger untersucht in ihren Arbeiten, wie sich bestimmte Bilder, Affekte und Wissensformen zu genau diesen Materialien bilden und wie sie sich dabei zwischen Wissenschaft, Fiktion und Mythos bewegen. Flüssigkeit wird in ihren Arbeiten zum Medium des Übergangs: Feste Trennungen zwischen Körper und Umwelt, Natur und Technologie, Innen und Außen werden unterwandert. Zur

¹ In diesem Absatz wird bewusst das generische Maskulinum verwendet.

Untersuchung dieser flüssigen Materialien sind Werkzeuge zum Messen, Prüfen oder Ordnen notwendig, die wir in ihren Installationen wiederfinden.

Im vorderen Teil des KIT können wir in die Zweikanal-Videoarbeit *Notes on Fluids* [1] eintauchen. Ausgangspunkt des Werkes ist das hydrofeministische Denken der Autorin Astrida Neimanis, die Körper als „Bodies of Water“ versteht: Der menschliche Körper ist nicht nur umgeben von Wasser, sondern besteht auch größtenteils aus Wasser. Dadurch wird er Bestandteil der Natur: Flüssigkeit wird als Medium des Werdens verstanden, als etwas, das zirkuliert, verbindet und zugleich Grenzen porös macht.

In einem neutralen, schwarzen und laborähnlichen Raum beobachten wir eine Protagonistin, die sich selbst als Probe und Untersuchungsobjekt begreift. Ihre eigene Körperflüssigkeit wird extrahiert, präpariert und mikroskopiert. Ein Fisch erscheint als zweite Referenz im Bildraum. Seine glänzende Oberfläche wird der menschlichen Probe gegenübergestellt. Wir erkennen, dass Flüssigkeiten ihre Wirkung mit dem Milieu wechseln: Was in einem Kontext harmlos ist, kann in einem anderen toxisch sein. (So bezeugt z. B. ein wissenschaftlicher Essay², wie Ibuprofen-Rückstände in Abwässern die in angrenzenden Gewässern lebende Fischpopulation hormonell veränderten, wodurch diese immer mehr verweiblichte.) Der Blick durchs Mikroskop öffnet den zweiten Kanal und verlagert das Verfahren in die Landschaften der Deep Time, in die unermesslichen Zeiträume der Erdgeschichte: An einem Fossilienacker in der Eifel – dort, wo einst das Meer war – vollzieht die Protagonistin eine Rückgabe, setzt einen Tropfen ab, versiegelt ihn und verlässt den Ort. Im Floating-Becken kippt das Verfahren in einen transzendenten Zustand: Schwerelos driftet der Körper, verliert die Orientierung und erlebt dies als eine andere Form von Wissen. Dabei verschieben sich die Maßstäbe: Mikroskopisches und Makroskopisches gehen ineinander über, Oberflächen werden vergleichbar – als Haut, als Sediment, als Film. Beide Kanäle verbinden Labor und Landschaft, Probe und Umwelt miteinander. Eine verdichtete Soundebene aus Atem, Gluckern und pulsierenden Körperklängen macht Zirkulation als Struktur erfahrbar.

In *Slime is Memory* [2] nähert sich Burger dem Schleim als einer Materialität, die sich einer eindeutigen Einordnung entzieht. In der Arbeit verdichten sich Recherchefragmente, Begriffe und Assoziationen zu einer poetischen Textur: Schleim erscheint als Träger und Rückstand, als Medium und Störung – als etwas, das haftet, wandert, sich verteilt und Spuren hinterlässt. *Slime is Memory* übersetzt diese Recherche in einen Index: Auf dem Papier bleibt ein Fingerabdruck sichtbar, gesetzt mit der Farbe des Schleimpilzes *Physarum Polycephalum* – eine minimale Geste, in der „Wissen“ als Ablagerung und Abdruck lesbar wird.

Für ihre Werkreihe *Aquatic Assemblies* [3, 11, 16] verbindet die Künstlerin ihrer Funktion enthobene Materialien wie Fischleder, Bremsscheiben und medizinische Utensilien zu einer skulpturalen Einheit. Wie in der Videoarbeit *Notes on Fluids* verweisen die Arbeiten auf zirkulierende Stoffe in verunreinigten Wassersystemen: auf chemische und hormonelle Einträge, die sich zwischen Umwelten, Infrastrukturen und Körpern bewegen. Die fünf Objekte machen sichtbar, dass der Körper nicht als autonome Einheit zu verstehen ist, sondern als durchlässiges Gefüge.

2 Biswas, Chayan; Maity, Sukhendu u. a.: „Pharmaceuticals in the Aquatic Environment and Their Endocrine Disruptive Effects in Fish“. In: *Proceedings of the Zoological Society*, Band 74, Ausgabe 4, New Delhi: Springer India 2021 (Dezember), S. 507–522.

In diese Logik fügt sich auch *o.T. (Pipette)* [4] ein: Eine Glaspipette, wie sie in Laboren zur Entnahme und Übertragung von Proben verwendet wird, ist, um ein Vielfaches vergrößert und aus ihrem Funktionszusammenhang gelöst, vom Instrument zum Objekt geworden. Burger zeigt sie als Hinweis darauf, dass Verfahren des Sammelns, Dosierens und Überführens nicht neutral sind, sondern Blick, Handlung und Evidenz mitgestalten.

Die unter dem Lichtschacht stehende kinetische Arbeit *Sounding* [10] bezieht sich u.a. auf die Forschungen des deutschen Arztes und Zoologen Ernst Haeckel (1834–1919). Dieser war davon überzeugt, dass das Leben auf der Erde aus einem Urschleim entstand, der auf dem Meeresboden darauf wartete, entdeckt zu werden. Eine vermeintliche Bestätigung dieser Theorie schien 1868 Thomas H. Huxley zu liefern: In konservierten Tiefseeschlammproben glaubte er, eine schleimige Substanz zu erkennen, und nannte sie „*Bathybius haeckelii*“. Später stellte sich jedoch heraus, dass der „Schleim“ wahrscheinlich ein chemisches Artefakt war – ein Niederschlag, der erst durch die Konservierung mit Alkohol sichtbar wurde. Die Theorie vom Urschleim wurde so populär, dass sie sich seinerzeit in der Wissenschaft manifestierte.

Expeditionen dieser Art waren im 19. Jahrhundert häufig an militärische Infrastruktur gekoppelt: Kriegsschiffe wurden für Forschungsfahrten umgerüstet und die Tiefsee durch systematische Soundings – das Absenken schwerer Lotgewichte bis zum Meeresboden – vermessen und kartierbar gemacht. Burger übersetzt diese Geschichte in eine maschinenartige Versuchsanordnung, in der technische Präzision und rohe Kraft aufeinandertreffen: Ein stählernes Lot bewegt eine schwere Kanonenkugel langsam auf und ab. Beim Eintauchen in eine Wanne verdrängt die Kugel eine viskose Flüssigkeit und setzt einen Kreislauf aus Eindringen, Verdrängung und Rückfluss in Gang.

Landscaping I [12] basiert auf einem auf Japanpapier gedruckten mikroskopischen Bild eigener Körperflüssigkeiten. Schleim erscheint hier nicht nur als Motiv, sondern auch als operative Oberfläche: als „Interface“. Das Papier ist unregelmäßig gefaltet und vernäht. Dadurch entsteht ein reliefartiger Bildträger, der die mikroskopischen Strukturen körperlich werden lässt. Burger macht mit ihrer Arbeit deutlich, dass Wissen nicht ausschließlich vom Menschen erzeugt wird: Messgeräte, schwer kontrollierbare Flüssigkeiten und Printmedien sind ebenso an der Wissensproduktion beteiligt.

Teresa Linhard verwendet in ihren Arbeiten handwerkliche Techniken, die auf textilen Verfahren beruhen. So entstehen ihre Malereien auf Holz beispielsweise mit Methoden, die der Batik entlehnt sind. In ihrer Recherche beschäftigt sie sich mit europäischer Chinoiserie und dem Gegenkonzept der chinesischen Europäerrie aus dem 18. Jahrhundert. Die Anfänge von Aufklärung und Globalisierung markieren einen kurzen Moment in der europäischen Geschichte, in dem sich mittelalterliche, teils mythische Vorstellungswelten mit einem „wissenschaftlichen“ Denken überlagerten. Das europäische Interesse an China führte zu einer eigenständigen Formensprache, der Chinoiserie, die weniger mit dem tatsächlichen China jener Zeit als mit europäischen Projektionen und Sehnsüchten verbunden war. Einzelne Motive lassen sich auf Holzschnitte der chinesischen Populärkunst

zurückführen. Umgekehrt blieb China vom Kontakt mit europäischen Händlern und Missionaren weitgehend unbeeindruckt; lediglich einzelne westliche Gestaltungsprinzipien wie die Zentralperspektive fanden Eingang in chinesische Darstellungsweisen. In Anlehnung an Byung-Chul Hans Essay *Shanzhai. Dekonstruktion auf Chinesisch* nähert sich Linhard dem Thema über das sensible Kopieren historischer Vorlagen. Sie bringt beide Blickrichtungen in einen zeitgenössischen Dialog und zeigt, dass Erzählungen stets auch Aussagen über die Vorstellungen und Sehnsüchte der eigenen Kultur treffen.

Das Kopieren ist für Teresa Linhards künstlerische Praxis zentral. Historische Bildquellen, technische Verfahren und materielle Spuren werden dabei nicht erklärend aufgearbeitet; vielmehr nähert sie sich diesen tastend an. Ihre Arbeiten sind somit kein bloßes Abbild oder Kommentar, sondern Orte der Übersetzung. Den Hinweis auf das Kopieren greift Linhard im schematischen Aufbau ihrer Titel auf: Mit „Copy“ benennt Linhard das Kopieren einer Vorlage, der Zusatz „from“ nennt deren Quelle. „Copied Copy“ wiederum verweist auf die Papierabzüge, die einen weiteren Kopierprozess nach dem malerischen Transfer darstellen.

Die sechs kleinformatigen roten Malereien auf Holzmalgrund [5] zeigen Szenen der chinesischen Seidenproduktion aus dem Buch *Imperially Commissioned Illustrations of Tilling and Weaving*³ aus der Zeit des chinesischen Kaisers Kangxi (Regierungszeit 1661–1722). Auffällig an diesen chinesischen Holzschnitten ist die Anwendung der Zentralperspektive – ein Gestaltungsprinzip, das durch europäische Missionare nach China gelangte. Linhard übernimmt die historischen Vorlagen nahezu unverändert, überführt sie durch ihre malerische Technik jedoch in eine abstrahierte Form. In einem Verfahren, das dem Batik ähnelt, trägt sie wiederholt Schichten aus Wachs und Farbe auf und baut das Bild im Reserveverfahren langsam auf. Vor dem roten Bildgrund heben sich in dunkleren Rottönen Figuren von Frauen, Männern und Kindern bei der Arbeit ab, ausgeführt in Schellack. Schellack war im 18. Jahrhundert unter europäischen Adeligen beliebt, um Möbel zu veredeln und ihnen eine „asiatische“ Anmutung zu verleihen.

3 Yuzhi Gengzhi Tu
(chinesisch: 樂製耕織圖;
englisch: *Imperially
Commissioned Illustrations
of Tilling and Weaving*)

Die Werkgruppe *The Bird Merchant* kombiniert digital erzeugte Jacquard-Gewebe [6, 14] mit am Webstuhl handgewebten Leinenstoffen [6]. Die Jacquard-Textilien mit Vogelmotiven basieren auf digitalen Entwürfen der Künstlerin. Sie wurden von Atelier Savvy für den Webstuhl programmiert und in der hessischen Historischen Weberei Egelkraut, Udo van der Kolk e. K. gewebt. Die Vögel erzeugen eine ambivalente Wahrnehmung: Sie scheinen zugleich aufgeschreckt um uns herumzufliegen und hinter Gitterstrukturen eingeschlossen zu sein. Somit werden sie zu emotional aufgeladenen Bildern von Freiheit und Begrenzung. In den Handgeweben greift Linhard die Technik der Kettbemalung auf und knüpft damit erneut an historische Textiltraditionen an. Im 18. Jahrhundert waren Stoffe populär, deren Kettfäden bereits vor dem Weben bedruckt oder bemalt wurden – eine Technik, die durch den Import asiatischer und fernöstlicher Seidenstoffe inspiriert war. Diese Methode wurde „Chiné“ genannt; der Begriff leitet sich tatsächlich vom Wort „China“ ab, wobei „China“ in diesem Kontext, wie häufig zu dieser Zeit, als unscharfer Sammelbegriff für alles Nicht-Europäische verwendet wurde. Die Darstellungen auf den Handgeweben verbinden Frauenfiguren von François Boucher mit Vogelkäfigen und Vögeln in der Hand mit fantastischen Kreaturen aus den Arbeiten Elias Baecks, darunter Vögel, Insekten und Drachen.

Die großformatigen Papierabzüge [8] gehen auf Reproduktionen des französischen Rokoko-Malers François Boucher zurück. Boucher kannte die Darstellungen aus den *Illustrations of Tilling and Weaving*. Er isolierte einzelne Figuren aus den Holzschnitten und setzte sie in neue, theatralische und realitätsferne Szenerien, die mit Mobiliar und architektonischen Versatzstücken ausgestattet sind. Die Papierabzüge entstehen, indem Linhard die Schichten aus Wachs und Farbe durch Hitze vom Holzmalgrund ablöst. In schattenhaften Spuren wiederholen sie die Szenen Bouchers, die im Ausstellungsraum auch als Malereien auf Holz zu sehen sind [7]. Die Papierabzüge sind von filigranen Seidenrahmen umgeben, die die Künstlerin gefärbt, mit Gelatine verstärkt und verklebt hat. Historisch wurde Gelatine in verschiedenen textilen Prozessen eingesetzt, etwa zum Glätten und Versteifen von Fäden. Inspiriert sind die Rahmen vom Rokoko, jener Epoche des 18. Jahrhunderts, die sich mit ihrer spielerischen Leichtigkeit von den strengen Regeln des Barock löste und sich parallel zur Aufklärung entwickelte.

Die zweiseitig angelegte Werkreihe [9, 13, 15, 17, 18] besteht aus fünf Holzwänden mit jeweils zwei Stellfüßen. Auf einer Seite sind chinesische Darstellungen europäischer Menschen aus *Qing Imperial Illustrations of Tributary Peoples*⁴ zu sehen. Diese in Rottönen gehaltenen Seiten verweisen auf die Farbiggebung der Porzellangruppe „Famille rose“, die im 18. Jahrhundert vor allem auf chinesischem Exportporzellan verbreitet war und in Europa große Popularität genoss. Die Darstellungen zeigen europäische Paare mit roten Haaren, tief liegenden Augen und Kniebundhosen – visuelle Marker, mit denen chinesische Künstler*innen Menschen aus dem Westen kennzeichneten. Ergänzt werden diese Paare durch Szenen, die Europäer*innen beim Teekauf oder als spielerische Figur auf einem chinesischen Löwen zeigen. Auf der anderen Seite zeigt Linhard europäische Chinoiserien des Augsburger Kupferstechers Elias Baeck. Die Landschaftsszenen entstehen erneut durch das Schichten von Wachs und Farbe und erscheinen in den Farben Rot, Gelb, Blau, Grün und Orange. Neben Figuren erscheinen Accessoires wie Schirme, Palmen und Taihu-Berge sowie Vögel und fantastische Kreaturen. Solche Elemente dienten in Europa häufig dazu, Szenen als „asiatisch“ zu markieren, wobei der fantastische Charakter der Szenerien auffällt. So wird deutlich, dass es hierbei nicht um eine korrekte Abbildung Asiens geht, sondern um imaginierte, fantasievolle Sehnsuchtsorte.

4 Huang Qing Zhigong Tu (chinesisch: 皇清職貢圖; englisch: *Qing Imperial Illustrations of Tributary Peoples*): Das farbige Bildwerk, erhalten als Querrollenform, als Album und als Holzdruck, entstand im 18. Jahrhundert im Auftrag des Qianlong-Kaisers und dokumentiert Völker und ausländische Gesandte, die mit dem Qing-Reich in Kontakt standen und aus Sicht des chinesischen Kaiserhofes tributpflichtig waren.