



Stifterinformation / November 2020

Der Fonds für Junge Kunst erwirbt Werke junger Künstlerinnen und Künstler für die Hamburger Kunsthalle

Die Stiftung Hamburger Kunstsammlungen rief im Jahr 2017 mit engagierten Anker-Stifterinnen und -stiftern den Fonds für Junge Kunst in der Hamburger Kunsthalle ins Leben. Nach Ankaufsempfehlungen des Direktors sowie der Sammlungsleiterinnen der Gegenwartskunst in der Hamburger Kunsthalle werden junge Künstlerinnen und Künstler mit Bezug zu Hamburg durch Ankäufe ideell und materiell gefördert. Die Erwerbungen werden nach dem Kauf als Dauerleihgabe an die Hamburger Kunsthalle übergeben. Seitdem ist der Fonds stetig gewachsen. Er umfasst Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die inzwischen große nationale und internationale Anerkennung genießen, wie unter anderen Thorsten Brinkmann und Annika Kahrs.

Im Jahr 2020 wurden Werke von Annette Streyl, Paul Spengemann, Grit Richter, Hannah Rath, Simon Modersohn, Tilman Walther, Axel Loyved, Stefan Marx und Cordula Ditz erworben. Mit den Ankäufen leistete der Fonds für Junge Kunst neben der ideellen Förderung in diesem durch die Covid19-Pandemie geprägten Jahr insbesondere auch einen großen materiellen Beitrag für die jungen Künstlerinnen und Künstler.

Förderer des Fonds für Junge Kunst können Stifter sein, denen die Entwicklung einer jungen kreativen Szene in Hamburg eine Herzensangelegenheit ist, sie können zugleich auch Stifter der Sammlung Hamburger Kunstsammlungen sein. Für den Fonds für Junge Kunst wird um einen jährlichen Mindestbeitrag von Euro 1.000 gebeten.

Annette Streyl: *Galerie der Gegenwart* (1998)

Annette Streyl (*1968) entwickelt gestrickte Architekturen. Dabei geht sie von Repräsentationsbauten aus, politischen oder wirtschaftlichen Zentren der Macht, wie dem Reichstag und dem Palast der Republik in Berlin oder der Münchner Konzernzentrale von BMW, die sie im Maßstab 1:100 in Wolle nachbilden lässt. Die Stiftung Hamburger Kunstsammlungen hat nun das Werk *Galerie der Gegenwart* für die Sammlung der Kunsthalle erworben, das 2019 bereits im Rahmen der Ausstellung ›Beständig. Kontrovers. Neu. Blicke auf 150 Jahre‹ dort gezeigt wurde. Die künstlerische Verfremdung der gestrickten Bauwerke findet auf zwei Ebenen statt: durch die Verkleinerung des architektonischen Originals, die das Bauwerk in die Größe eines Modells zurückversetzt und keinen ehrfurchtsvollen Blick nach oben ermöglicht, aber auch durch die Wahl des Materials. Die gestrickten Bauten haben keinen Halt, sie fallen in sich zusammen, der Korpus ist hohl und der Bau wird einzig durch seine äußere Form zitiert. Diese Außenhaut stülpt Streyl wie eine Hülle über Stahlstangengerüste, die dem dargestellten Bau seine stabile Form zurückgeben. Der Materialcharakter der weichen Strickgebäude wird jedoch besonders dann betont, wenn die Künstlerin sie über gespannte Schnüre wie über eine Wäscheleine hängt. Die festen Mauern jener repräsentativen Architekturen werden ausgerechnet in ein Material verwandelt, das ihren ursprünglichen Charakter vollkommen untergräbt.



Galerie der Gegenwart, 1998, Wolle und Gerüst,
23,3 x 54 x 54 cm.

Paul Spengemann: *Walking Stick* (2017)



Walking Stick, 2017, Video, HD, Ton, 10 Min.

13 Ästchen, die gemeinsam als ein Körper agieren, imitieren in Paul Spengemanns (*1987) Film *Walking Stick* eine Stabheuschrecke. In langsamen Bewegungen erkunden die wandelnden Ästchen die Wohnung des Künstlers. Die Tier-Imitation wurde mit 3D-Animationsprogrammen am Computer zum Leben erweckt. In subjektiven Kamerabewegungen mit knackenden Ästen, in Nachtansichten, die nur von einem wackeligen Lichtkegel beleuchtet werden oder in langen, stillen Einstellungen, die immer wieder dem Hoffen auf die Ankunft des lang erwarteten

»Tieres« Ausdruck verleihen, nimmt der Film amateurhaft die Bildsprache von Natur-Dokumentationen auf. Auch über die optische Ebene hinaus bleibt das wandelnde Ästchen ungreifbar, und es windet sich durch alle Versuche, es zu kategorisieren: ein Körper, der unter Zusammenwirken seiner 13 Teile als Eins erscheint, eine Ansammlung toter Ästchen, die lebendig sein wollen, quere Hölzchen, die mit Hilfe des Künstlers vom Pflanzenreich ins Tierreich wechseln. Das wandelnde Ästchen im Film vollzieht damit den umgekehrten Weg der als »wandelnder Ast« bekannten Stabheuschrecke, die sich ihrerseits als toter Ast tarnt, um in ihrer tropischen Heimat zu überleben.

Grit Richter: *This is Only The Beginning. Pt. 03* und *Coping Strategien: The Burnout* (beide 2016)

Allen Arbeiten der mit verschiedensten Materialien experimentierenden Künstlerin Grit Richter (*1977) liegt eine abstrakte Formensprache zugrunde. Aus den Elementen Dreieck, Kugel und sich krümmende Linie lassen sich figurative Konstellationen herauslesen. Diese Bewegung zwischen Abstraktion und Figuration resultiert aus der Erforschung der Möglichkeiten der Darstellbarkeit von inneren Prozessen wie Emotionen, Erinnerung und Unbewusstem. Sie bilden,



This is Only The Beginning. Pt. 03, 2016, Öl und Acryl auf Leinwand, 210 x 170 cm.

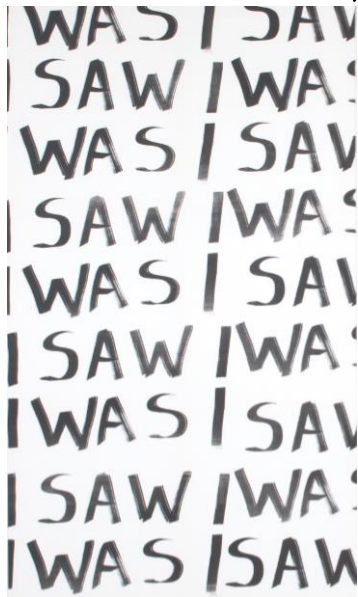
so Richter, die Grundlage unserer Identität, entziehen sich in ihrer Vielschichtigkeit jedoch dem Versuch völliger Erfassung und Beschreibung. »Mich interessiert, ob und wie ich diesen unscharfen Bereichen einen Ausdruck verleihen kann. Ich suche und entwerfe Bilder, die die Komplexität und Vielschichtigkeit von inneren Prozessen in eine komprimierte und reduzierte Bildsprache transformieren. Die abstrakten Formen werden in diesem Prozess zur Projektionsfläche«, so Grit Richter über ihre Arbeiten. Der Fonds für



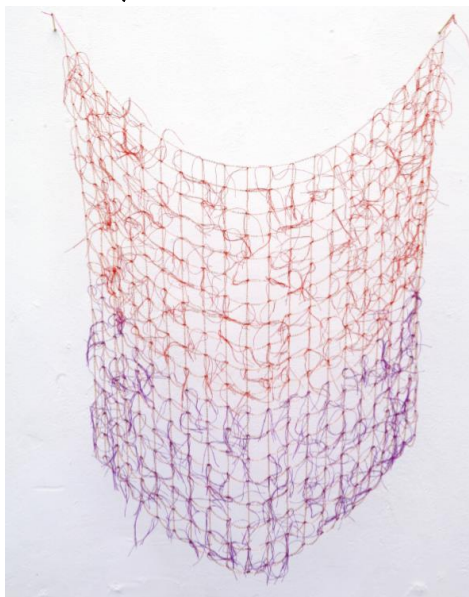
Coping Strategien: The Burnout, 2016, Neonlicht, 81 x 77 x 55 cm.

Die abstrakten Formen werden in diesem Prozess zur Projektionsfläche«, so Grit Richter über ihre Arbeiten. Der Fonds für Junge Kunst in der Hamburger Kunsthalle hat jüngst zwei Arbeiten der Künstlerin, das Gemälde *This is Only The Beginning. Pt. 03* sowie die Neonlicht-Installation *Coping Strategien: The Burnout* erworben und als Dauerleihgaben in die Sammlung der Gegenwartskunst in der Hamburger Kunsthalle gegeben.

Hannah Rath: fünf Arbeiten mit je dem Titel *net thread* sowie *I SAW I WAS* /und *YOUR* (alle 2019)



I SAW I WAS, 2019,
Siebdruck auf Textil, 250
x 145 cm.



net thread (red and purple), 2019,
Ankerkette, Nylonfaden, ca. 55 x 50
cm, variabel.



YOUR, 2019, Siebdruck
auf Textil, 250 x 145 cm.

In ihrer Werkgruppe *net thread* verknotet die Künstlerin Hannah Rath (*1983) gleichlange Abschnitte galvanisierter Ketten mit hauchdünnen, farbigen Nylonfäden so, dass eine reguläre Grundform entsteht: ein Quadrat aus Quadraten. An zwei Eckpunkten und mit Abstand zur Wand frei im Raum aufgehängt, setzt Rath sie der Schwerkraft aus, so rutscht das Quadrat aus seiner eigentlichen Form und bildet gebundene Kurven. Während die metallene Kette durch Gravitation nach unten strebt, heben sich die losen Enden der farbigen Fäden fein in alle Richtungen hin ab, bilden eine Art Farbflaum, der das Geflecht wie ein Schimmern umgibt. Der Fonds für Junge Kunst erwarb fünf dieser Arbeiten: *net thread black, neon orange and dark green, red and purple, green and blue* sowie *white and neon orange*. Außerdem erwarb der Fonds die Arbeit *I SAW I WAS* von Hannah Rath, in dem der malerische Fluss ihrer Handschrift in einen Textilsiebdruck implementiert wurde. Auf diese Weise spielt sie mit Aspekten der Lesbarkeit auf der einen und musterartigen Strukturen auf der anderen Seite und lotet aus, wie geschwungen eine handverfasste Bilderschrift werden darf, um weiterhin als sinnvermittelnde Worte lesbar zu sein und ab wann sie eher als abstrakte Formen wahrgenommen werden. Raths Arbeit *YOUR* mit den titelgebenden Worten in Versalien, die ebenfalls mit den Mitteln des Fonds erworben werden konnte, zeigt Buchstabenformationen, die aufgrund der Abstände zwischen den Lettern einerseits als »YOUR« und andererseits als »OUR« gelesen werden können. Dabei ist die variierende Schriftlaufweite, die das eine Wort von dem anderen abgrenzt, zugleich Ausdruck des Inhalts. Sie demonstriert eindrücklich, wie in dem Fremden auch das Gemeinsame vice versa gelesen werden kann.

Simon Modersohn: *dienender Hund* (2019), *Kleines Theater* (2020) und *Letzte Lampe* (2020)



dienender Hund,
2019, Öl auf
Leinwand, 130 x
105 cm.



Kleines Theater, 2020,
Öl auf Leinwand,
130 x 100 cm.



Letzte Lampe, 2020, Öl auf Leinwand,
30 x 50 cm.

In seiner Malerei setzt sich Simon Modersohn (*1991) meist mit ländlichen Milieus auseinander und rückt deren alltägliche Trivialitäten ins Zentrum. Rätselhafte, melancholische und vermeintlich unspektakuläre Bildwelt zeigen Vertrautes sowie aus irritierenden Perspektiven und scheinen sich durch ihre einsame Szenerie magisch mit einem Erinnerungswert aufzuladen. Durch eine intensive Abarbeitung mit Gegenständen und Szenen des banalen Alltags auf der Leinwand erfahren die Motive eine geistige Erweiterung. Es ist der intensive Malprozess selbst, die Wechselwirkung von Konstruktion und Tatsächlichkeit, der neue komplexe Lebenszusammenhänge und eine magische Wirkung hervorbringt. Der Fonds für Junge Kunst in der Hamburger Kunsthalle hat drei Gemälde des Künstler erworben: *dienender Hund*, *Kleines Theater* und *Letzte Lampe*. Alle drei Neuerwerbungen werden als Dauerleihgaben in der Sammlung der Gegenwartskunst in der Hamburger Kunsthalle verwahrt. *Kleines Theater* beispielsweise nutzt das Licht des Backofens nicht nur, um auf eine menschliche Gegenwart hinzuweisen. Gleichzeitig scheint das Ofenlicht zum Scheinwerfer zu werden, das Ofenrost zur Theaterbühne. Die Spur von Menschlichkeit schwingt in dem Werk omnipräsent mit. Hinterfragt wird die Nützlichkeit, traditionelles Handwerk, die Mehrschichtigkeit und die Bedeutung des Objektes, ohne dass der Mensch anwesend sein muss. Jedoch werden die Alltagsgegenstände in seiner Abwesenheit von Modersohn in eine Besonderheit, das Normale ins Magische umgekehrt. Ein weiteres Werk wird von Modersohn für den Fonds für Junge Kunst gerade noch angefertigt.

Tilman Walther: *Topografie I&II* (2016)



Still aus *Topografie I&II*, 2016, Video,
HD, Farbe, Ton, 18:46 Min.

Topografie I&II ist eine zweiteilige Filmcollage, die sich aus Szenen verschiedenster Computerspiele der 2010er Jahre und neu arrangierten Tonspuren zum Teil alter dokumentarischer Architekturkritiken zusammensetzt.

Gezeigt wird der rurale und suburbane Raum diverser Computerspielwelten. Bedürfnis- und Selbstverständnismaßstäbe einer jeweils spezifischen gesellschaftlichen Gruppe haben sich in diesen Spielen verselbstständigt. Man zeichnet ein Dorf aus der Erinnerung und es wird alle Dörfer enthalten, die man je besucht hat, manifest

oder fiktional. Man beschreibt etwas Altes und es wird dem Alten ähnlich sehen, welches man aus Filmen, Büchern oder Erzählungen kennt. *Topografie I&II* ist ein Streitgespräch. In Teil I ist es die Anklage über die zerstörte und falsch verstandene Vergangenheit, entnommen aus den filmischen Architekturkritiken Dieter Wielands der späten 1970er-Jahre. Geladen schwankt die Sprechposition zwischen zynischer Resignation und Ungemach ob der ästhetischen Unbeholfenheit im Umgang mit der dörflichen Baugenealogie. Es ist auch eine mahnende Erinnerung daran, dass eine vergessene Vergangenheit eine sich wiederholende Geschichte bedeuten könnte. Die Sprecherin im zweiten Teil liest vom Blatt – abgeklärt spricht sie über die gesellschaftliche Genese von Wirklichkeit. Sie verhaspelt sich, beginnt von vorne, das Papier raschelt. Die Wirklichkeit des Films ist eine Montage. Eine Reihe von Schnitten, Totalen, Ein- und Ausblendungen.



Still aus *Topografie I&II*, 2016, Video,
HD, Farbe, Ton, 18:46 Min.

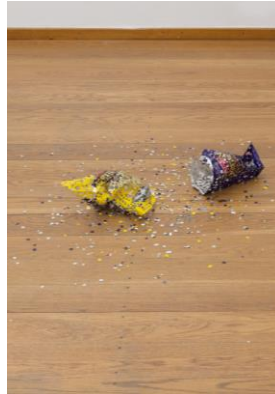
Axel Loytved: *Ohne Titel* (2018), *Ohne Titel* (2018), *ups and downs of everyday* (2013), *Chipstüten* (2019), *Blind Spots – Dazwischen* (2020)



Ohne Titel, 2018,
Bronze, 85 x
60 x 5 cm.



*ups and downs of
everyday*, 2013,
Spanplatte, Lack,
185 x 95 cm x
400 cm.



Chipstüten, 2019,
Aluminiumfolie mit
Kunststoffbeschich-
tung, 20 x 100 x
100 cm.



*Blind Spots –
Dazwischen*, 2020,
Offsetdruck auf
Affichenpapier, je 84,1
x 59,4 cm.

Sein Ausgangsmaterial findet Axel Loytved (*1982) in Seitenstraßen, Hinterhöfen und Hosentaschen. Es sind die Hüllen von Attraktionen und Begehren, anhand derer der Künstler neue Formen entwickelt und die Neuperspektivierung von sozialen und ökonomischen Kreisläufen unternimmt. Es ist das Spezifische an Loytveds Praxis, tradierte Begriffe der Wertigkeit von Materialien und Gegenständen grundlegend in Frage zu stellen und sie vielmehr als Träger dynamischer Prozesse zu begreifen. Wenn er verworfene Objekte zum Ausgangspunkt seiner Praxis erklärt, dann gilt es zu fragen, worüber sich Begehren, Intensitäten und Wünsche konstituieren. Die Objekte aus Verpackungsmaterialien, Papierresten oder gar Abfall oszillieren an der Grenze zwischen Form und Nicht-Form, Hülle und Kern sowie Zufall und Setzung. Sie folgen dem Paradox, aus Unformen oder Leerstellen skulpturale Körper zu erzeugen. Wenn Loytved Chipstüten, Kartons oder Pappbecher mit Löchern versieht und die Ausschnitte so anordnet, als wäre das Objekt mit Konfetti beworfen worden, dann erklärt er die Warencontainer selbst zur Attraktion. Es sind Verschiebungen in der Wahrnehmung, die Loytved auf diese Weise produziert, anhand derer er die Logiken kapitalistischer Verdinglichung, materialistische Vorstellungen und die Hüllen der Warenform ins Sichtbare überführt. Mit der Unterbrechung jeder Annahmen und jeglicher Festlegungen eröffnet er die Möglichkeit, »verworfene Objekte [...], in deren dunklem Prisma die sozialen Verhältnisse in Bruchstücken eingefroren [liegen]«, aus neuer Perspektive zu betrachten.

Stefan Marx: *I Remember The Happiest Day Of My Life* (2019)



I Remember The Happiest Day Of My Life, 2019, Serie Positiv/Negativ/Ghost, jeweils Monoprint auf Somerset Satin Papier, 166 x 128 cm.

Stefan Marx' (*1979) bevorzugtes Medium ist die Zeichnung, die sich in unterschiedlichen Medien ausdrückt. So entstehen Plattencover, T-Shirts, großformatige und malerisch angelegte Öl-Zeichnungen, Wandarbeiten, Künstlerbücher oder druckgraphische Arbeiten. Die Zeichnungen dokumentieren seine Beobachtungen des Alltags. Sie sind direkt und persönlich, oft sehr humorvoll. Neben seinen figurativen und abstrakten Werken, arbeitet Marx auch seit vielen Jahren mit Texten. Es sind Songzeilen, Sätze und Zitate, die er in seine oft schwarzweiß angelegte graphische Schrift übersetzt und so visuell die teils poetischen Botschaften vermittelt. Neben einigen Künstlerbüchern und Lithographien aus der Edition der Griffelkunst bedeutet die Erwerbung der Serie *I Remember the Happiest Day of my Life* (2019) eine wichtige Erweiterung um eine neue Variante von Marx' Schriftbildern: Anders als bei dem normalen Siebdruckverfahren wurden die drei Monotypien direkt durch das Sieb gezeichnet und dann gedruckt. Letztendlich handelt es sich daher um eine »unikatäre« Zeichnung, die in einem spontanen Druckprozess entstanden ist, der nur wenige Veränderungen zulässt. Die Schrift wird zunächst positiv gezeichnet, dann wird das Negativ der stehengebliebenen Form herausgearbeitet und im letzten Schritt die »Ghost-Form« mit der restlichen Farbe des Siebes abgedruckt. Der Titel ist durch eine Geschichte inspiriert, in der es um Erinnerungen und Glücksmomente geht. Diese textbasierte Bildidee wird durch das serielle Zusammenspiel der drei verschiedenen Wahrnehmungsstadien besonders deutlich. Stefan Marx' großformatige Serie wird 2021 Teil der druckgraphischen Sammlungsausstellung »SERIEN« sein.

Cordula Ditz: *You may not know him but* (2020)



You may not know him but, 2020, Installation mit Malerei, Lichtarbeiten, Palmen, alten Radios, Teppich, Videoarbeit.

Cordula Ditz (*1972) entwickelte die umfangreiche Installation *You may not know him but* anlässlich einer Ausstellung im Bieberhaus am Hamburger Hauptbahnhof. Ausgehend von Recherchen zur Geschichte des Bieberhauses stieß Cordula Ditz auf die Geschichte von Helmuth Hübener. 1942 wurde der Jugendliche während seiner Ausbildung in der Sozialverwaltung im Bieberhaus verhaftet und später mit nur 17 Jahren durch das Naziregime hingerichtet. Er war Arbeiterkind und Teil der mormonischen Gemeinde Hamburgs. Ab 1941 hörte der damals 16-jährige Verwaltungsschüler heimlich den Feindfunk - BBC ab und entwickelte daraus an die 60 Flugblätter, die er mit seinen beiden Freunden Rudolf Wobbe und Karl-Heinz Schnibbe verteilte. In Deutschland und in seiner Heimatstadt Hamburg ist er im Gegensatz zu anderen Widerstandskämpfern weitestgehend unbekannt. Erstaunlicherweise finden sich aber im Internet zahlreiche in den USA erschienene englischsprachige Videos über ihn: Videos jugendlicher YouTuber, die Hübener als Helden verehren, Erinnerungen seines Mitstreiters Karl-Heinz Schnibbe, von Teenagern produzierte 3-D Visualisierungen der Geschichte Hübeners und Filme von Historikern aus der mormonischen Gemeinde. Das Video in der Installation ist aus diesen gefundenen Ausschnitten collagiert. Dem gegenübergestellt sind Szenen verschiedener Filmproduktionen der nationalsozialistischen Propaganda. Diese beiden Erzählstränge setzen sich auch in der Gesamtinstallation fort. Die alten Radiogeräte verweisen einerseits auf ihre potenzielle Funktion als Informationsquelle zum Abhören des Feindfunks – so wie Hübener sie benutzte –, dem Nazi-Regime dienten sie unter Einbindung der Unterhaltungsindustrie hingegen als ein wichtiges Propagandainstrument. Wie die Palmen spielen sie aber auch auf die früher in den unteren Stockwerken des Bieberhauses ansässigen Kaffees, Bars und Varietés an, die anderen Teenagern zur Zerstreung dienten, während Helmuth Hübener nur wenige Stockwerke darüber an seinen Flugblättern arbeitete.