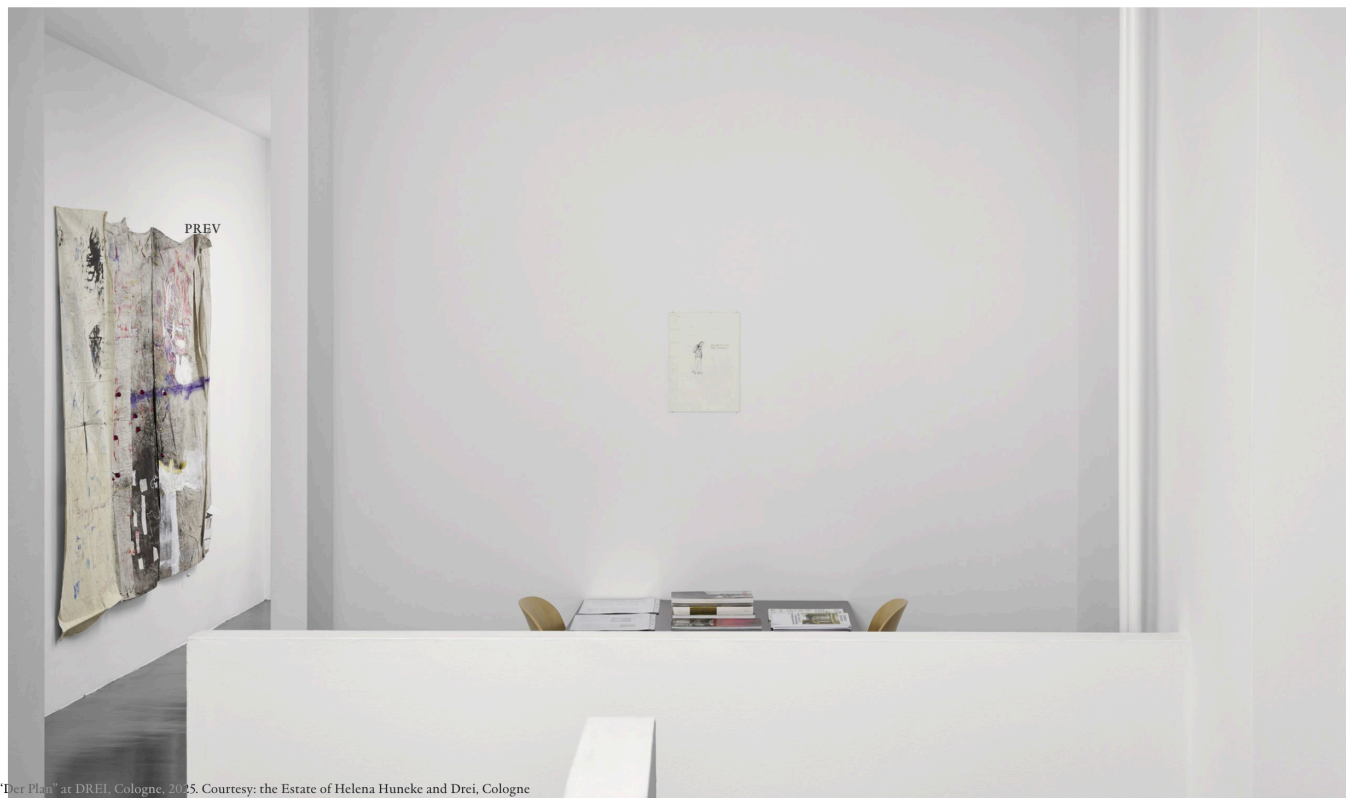


Helena Huneke “Der Plan” at DREI, Cologne

12.12.2025

READING TIME 4'



Helena Huneke “Der Plan” at DREI, Cologne, 2025. Courtesy: the Estate of Helena Huneke and Drei, Cologne

Der Plan marks the gallery’s first collaboration with the Estate of Helena Huneke (1967–2012) in a solo exhibition. The selection of works traces the artist’s characteristic movement between industrial design, painting, installation, and performance—through two large-scale fabric assemblages, two objects, and a series of small-format drawings and paintings on paper, the dominant medium within the comparatively small oeuvre the artist left behind.

The eponymous work *Der Plan* (2002)—“something between a drooping rag and a canvas format, similar to Sigmar Polke’s Schimpftuch”—demonstrates “a command of materials and a developed formal language, while making it clear that it is indebted to a post-minimalist legacy—for example, the folded fabrics of Franz Erhard Walther or the transparent ‘rags’ and ‘cloths’ of Eva Hesse”. Huneke divided the piece, much like an advent calendar, into 24 numbered sections, some showing monochrome color fields, others containing sewn-in objects and seemingly casually left-behind sewing utensils. Cuts open up views of the reverse side of the fabric, often similarly worked, while glued-on magazine clippings—such as the “spectacular photograph of Jutta Koether from *i-D Magazine* 1”—blend into a draped section along the edge of the work.

The chair object *Geschichtenerzähler* (Storyteller, 1995) survives as one of two remaining works from the series *Vom Besitzen zum Besetzen* (From Possessing to Occupying, 1995). The original sixteen sculptures, each based on found chairs, formed Huneke’s graduation exhibition with Ann Wolff at the Hochschule für bildende Künste Hamburg (HfBK). Surrounding this work, twenty-nine small-format works on paper—created throughout her career up to her death in 2012—unfold like the pages of a loose diary, offering insight into a practice marked by both material mastery and an intimate fragility, in which thinking and making were inseparable. Phrasal notations such as “Du, verlieben passiert 3× im Jahr” (“You know, falling in love happens three times a year”), “oft geht’s schief” (“it often goes wrong”), “so horny,” or “shit happens” accompany the finely or roughly painted and drawn, abstract or figurative images, often supplemented by additional reflections on their reverse sides.

Born in Münster, Huneke lived and worked in Hamburg and, from the early 2000s, in Berlin. Her practice combined conceptual precision with deep material sensitivity. After graduating in Industrial Design from the HfBK Hamburg in 1995—with a focus on interior architecture, furniture design, and theory—she developed an approach in which technical mastery and delicate, intimate form were closely intertwined.

As a founding member and central figure of the influential artist group *Akademie Isotrop* (1996–2000), alongside André Butzer, Nina Könnemann, Birgit Megerle, and Jonathan Meese, Huneke was deeply committed to collective experimentation and dialogue. She also took part in workshops with William Firebrace and Cerith Wyn Evans and collaborated with The Poor Boys Enterprise on *97 Stühle*, a project spanning Vienna and New York.

Throughout her career, Huneke exhibited widely in solo and group exhibitions at institutions and galleries including the Fullerton Art Museum, San Bernardino, USA (1999); the MAK – Center for Art and Architecture, Los Angeles; KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Vilma Gold, London; Galerie Krinzinger, Vienna; Kunstverein Hamburg; Greene Naftali Gallery, New York; Galerie Maschenmode / Guido W. Baudach, Berlin; and the Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg.

Der Plan follows recent exhibitions of Huneke’s work through a solo exhibition at City Galerie, Vienna (*Have A Nice Day !!!!!!!!!*, 2025), a seminal group exhibition at the Universitätsgalerie der Angewandten, Vienna, curated by Robert Müller and Cosima Rainer (*Ins Dunkle Schwimmen – Abysses of the Creative Imperative*, 2024), and *Hunger* at Galerie Weiss Falk, Basel, curated by Hans-Christian Dany (2024). It marks the artist’s first solo exhibition in Germany since the widely discussed retrospective at the Halle für Kunst, Lüneburg, in *spring 2015*.

Special thanks to the Estate of Helena Huneke, Hans-Christian Dany, Stefan Thater, and Guido W. Baudach.

at Drei, Cologne
until January 17, 2025

DIE FRAKTUR(EN) DES KREISES ELLEN WAGNER ÜBER HELENA HUNEKE IN DER GALERIE DREI, KÖLN

Feb. 6, 2026



Helena Huneke, „Der Plan“, Galerie Drei, Köln, 2025–26

Dass Helena Hunekes Arbeiten immer wieder um die Herausforderung kreisen, in der Kunstökonomie den eigenen Platz zu finden, konstatierte Isabelle Graw bereits 2002 in ihrer Rezension von Hunekes Ausstellung „Neiß Drap“ im Projektraum Maschenmode der Galerie Guido W. Baudach in Berlin. Der jüngste Einblick in Hunekes Werk, den die Kölner Galerie Drei mit dem familiär verwalteten Nachlass der 2012 verstorbenen Künstlerin ermöglichte, bestätigt deren Hang zu entsprechenden Auseinandersetzungen auf vielfache Weise. Ellen Wagner beleuchtet dies mit Blick auf das wiederkehrende, mitunter recht ramponierte und unrunde Kreismotiv in der Schau, das sich als Verweis auf soziale Zirkel lesen lässt – vermutlich nicht zuletzt auf jenen, in dem Huneke seit den Neunzigerjahren in Hamburg agierte – und betont zudem die Ambivalenz, mit der Hunekes Kunst Betrachter*innen in den Bann zieht, um sie dann gleich wieder ins gefühlte Abseits zu katapultieren.

Die Betrachtung von Helena Hunekes Arbeit ist von Kippmomenten zwischen Ein- und Ausschluss geprägt: Immer wieder fühlt man sich eingeladen und angezogen von Hunekes fragil wirkenden Kompositionen – um sich kurz darauf beim Blick in eine Bildwelt ertappt zu wähen, die fast zu prekär und privat erscheint, als dass man ihr beiwohnen sollte. Man möchte es, wird dabei jedoch beständig an die eigene Außenperspektive erinnert – und an die Auseinandersetzung mit dem Thema Zugehörigkeit der Künstlerin selbst; an die Zirkel der Kunstwelt, zu denen sie mehr oder weniger zählte.

In Hunekes Ausstellung „Der Plan“ in der Galerie Drei werden Besucher*innen von einer kleinen, unscheinbaren Zeichnung empfangen, die diese Thematik aufgreift: Bunt getüpfelte Gestalten tanzen darauf eine Art Reigen. Entlang der offenbar vergnügten Formation verläuft eine Grenze, jenseits davon im Bild herrscht gähnende Leere. Die so vielsagend arrangierte Figurengruppe bleibt beim Gang durch die Ausstellung im Sinn, bis man sich im hinteren Raum von farbigen Figurationen umzingelt wiederfindet. Als kleinformatige Papierarbeiten umringen diese auch den *Geschichtenerzähler* (1995), ein Stuhlobjekt aus der Serie *Vom Besitzen zum Besetzen*, die zur Abschlussausstellung Hunekes an der HFBK Hamburg 16 Skulpturen umfasste. Zwei an den Fransen verbundene Flickenteppiche wurden über das Gestell eines Hockers geworfen und zum Boden hin „ausgerollt“ – als Einladung für uns Betrachtende? Oder eher „ausgeworfen“, wie eine Zunge, die uns verhöhnt oder abzutasten sucht?

„Der Plan“ ist die erste Kooperation der Galerie Drei mit dem Nachlass der Künstlerin, der von Hunekes Familie verwaltet wird. Gezeigt werden Arbeiten aus den Neunziger- und Nullerjahren. Huneke war Mitglied der 1996 in Hamburg gegründeten und bis um das Jahr 2000 aktiven Akademie Isotrop, die unter anderem eine Zeitschrift und eine Galerie betrieb und ihrem Namen entsprechend den Anspruch vertrat, für gegenseitige (Weiter-)Bildung zu sorgen. Kurz nach der Jahrtausendwende war die Akademie Isotrop Teil der Ausstellungsreihe „Circles“ am Karlsruher ZKM, deren Kurator Christoph Keller mehrere Zusammenschlüsse von Künstler*innen eingeladen hatte – und zwar explizit mit Blick auf deren lose, nicht auf stilistischen Gemeinsamkeiten beruhende Verbindungen. In einem begleitenden Text problematisiert er, dass Bezeichnungen für Künstler*innengruppen als Zirkel oder Kreise allzu große Geschlossenheit suggerierten. Vielmehr seien diese als durchlässig und Schnittmengen produzierend zu denken. Mitunter weit auseinanderdriftende künstlerische Ansätze geraten so miteinander in Berührung; „[d]as Band der losen Gemeinschaft“, so Keller, „ist zugleich die Differenz der Individuen“ [1]. Seine Beobachtungen zu künstlerischen Kreisen implizieren, dass Personen und Einflüsse nach innen gelangen, aber ebenso schnell ins Abseits geraten können. Beide Dynamiken sind Zeichen der Lebendigkeit, jedoch auch der Fragilität einer Gruppe.



Helena Huneke, ohne Titel, 1995

Vor diesem Hintergrund tritt in der Galerie Drei die Vielzahl rundlicher Formen in Hunekes Arbeiten hervor, die weder ganz Punkt noch ganz Kreis sind, die sich hier aneinander reiben und dort eine gewisse Sozialität entfalten: ausgebeulte Gesichter, durchs Papier frottierte Münzen, Perlen, Stecknadelköpfe und immer wieder bunte Flecken. Wie in Einkaufsnetze gefüllt, begegnen sie uns in der eingangs erwähnten Papierarbeit, von Bleistiftkonturen zu Figuren gehalten, die mit besagtem Reigen selbst eine Art Kreisform tanzen. Sie bleiben unverbunden, dehnen sich unregelmäßig aus in ihrer losen Gemeinschaft der Bildelemente.

Die Akademie Isotrop bestand aus mehr und weniger prominenten Künstler*innen, darunter viele, die sich mit den Codes und Materialitäten unserer alltäglichen Umgebungen beschäftigten – etwa Nina Könnemann, Stefan Thater, Michael Hakimi oder Susanne Winterling. Aber auch André Butzer und Jonathan Meese, deren Malerei Hunekes Arbeiten an ruppiger Expressivität in nichts

nachstehen, obgleich sie eher punktuell extrovertiert und in sich beschädigter wirken. Innerhalb dieses lose gezogenen Zirkels war Huneke nach außen hin weniger sichtbar, stellte seltener aus, empfing in den späten Neunzigern jedoch öfters performativ bei sich zu Hause. Entsprechende gastliche Praktiken und auf Begegnung ausgerichtete Interventionen, wie sie Nicolas Bourriaud prominent im Kontext der *relational aesthetics* theoretisierte, waren damals verbreitet. Jene Gemeinschaften – „Mikrotopien“, wie Bourriaud sie nannte [2], die dabei zu entstehen vermochten, wurden jedoch bald auch kritisch betrachtet. So beklagte Claire Bishop beispielsweise eine harmonisierende Oberflächlichkeit, die reale gesellschaftliche Spannungsverhältnisse ignorierte. [3] Wenn Huneke Menschen in den von ihr gestalteten Kontexten zusammenbrachte, verkomplizierte sie diese eher, als dass sie sie harmonisierte: So hingen an ihrer Wohnungstür Rätsel, deren Auflösung verriet, wie viel man für das Essen bezahlen könnte, und die damit nicht zuletzt auch den Tauschwert sozialer Beziehungen in der Netzwerk-Geselligkeit thematisierte. Die Spannung und die Unwägbarkeit von Gruppendynamiken und Beziehungen schwingen auch in ihren bildnerischen Arbeiten mit.

Huneke verwendete gern textile Bildträger, die einerseits flexibel und miteinander vernäherbar sind, die andererseits zerreißen, zerschleifen, ausfransen wie die poröse Kontur einer bisweilen überbeanspruchten Gemeinschaft. Auf viele ihrer Arbeiten sind Notizen, Zeitpläne und Einkaufslisten geheftet. Meist zu schmalen Streifen zerrissen, appliziert als Texturen eines Privaten, das in der individuellen künstlerischen Arbeit Rückstände hinterlässt, festgehalten wird im kleinteilig zerpfückten, scheinbar flüchtigen „Aggregatzustand“. 2013 nahm Huneke sich jenes Leben, dessen Fragmente man nun in ihren Arbeiten vor sich zu haben glaubt. Letztere verkörpern und kommentieren eine angespannte Relationalität, zwischen Individuen, Gruppen und Systemen wie zwischen künstlerischem Auftreten und Selbstverortung. Dabei drückt sich die Diskrepanz zwischen Zugehörigkeit und Entfremdung als gefühlte Nähe zum Außen (oder zum Ausbruch?) so drastisch wie behutsam, verzweifelt wie humorvoll durch Hunekes Arbeiten hindurch auf unsere Körper und Erfahrungen ab.

Häufig setzte Huneke Streifen, Linien, Zeilen ins Bild – vielleicht als Platzhalter für Geschriebenes und Gedachtes. Wo durch Faltung Raster entstehen, interagieren die Furchen mit der Farbe, die sich in ihnen konzentriert. Ihre Funktion ist weniger zu reglementieren als zu kanalisieren: wie Stimmungen durchs Bild ziehen, sich zu Teilmengen fügen. Auf einigen Bildern sind rote Schleifen aus dünnen Linien geschnürt wie zum Präsent. Man darf sich willkommen fühlen in diesem angedeuteten Kommen und Gehen von alltäglich Lapidarem und Poetischem. Zugleich haben Hunekes komplizierte Konstellationen etwas Territoriales, Unzugängliches an sich – ein Eindruck, den immer wieder auch Textelemente bekräftigen, die uns Betrachtenden gegenüber ausfallend werden.

In *My Bisexual War Memories* (2001) sind Stoffbahnen leicht überlappend von links nach rechts aneinandergeheftet. Das „Territorium“ ist über einen hiebartig senkrecht durchs Bild gezogenen Slogan markiert – für Hunekes Verhältnisse recht deutlich in Versalien und im Vordergrund platziert: „Du bist mächtig, aber hässlich“ steht da, und auch wenn der Bildtitel auf intime Beziehungen zu verweisen scheint, fühlt man sich als Rezipientin (vielleicht vor allem als Rezensentin) doch auch persönlich angegangen. Die Hässlichkeit als Eigenschaft, die man nicht nur haben, sondern als Machtgeste auch von einem Gegenüber behaupten und diesem, in der Magie des Märchens, verleihen kann, kehrt unterschwellig in der Skulptur *Das Gewand (Mäusekönig)* von 1999 wieder: Assembliert aus Kühlschrankschrankgitter, einer Art rotem Cape und goldbraun samtigem Velours, hat die Figur die verknoteten Enden des Stoffes wie zu Fäusten geballt. In E. T. A. Hoffmanns *Nussknacker und Mäusekönig* (1816) muss ein Jüngling, in einen „hässlichen“ Nussknacker verzaubert, den Mäusekönig besiegen, um seine schöne Gestalt zurückzugewinnen. In einer generationsübergreifenden Fehde zwischen menschlichen und



Helena Huneke, „Das Gewand (Mäusekönig)“, 1999

tierischen Schlossbewohnenden belegte einst die Mutter des Mäusekönigs den Jungen mit dem entstellenden Bann. Breitbeinig auf Bambusstäbe gesteckt, während schwarze Stiefeletten als Ohren fungieren, stellt sich uns Hunekes Mäusekönig nun als animalischer Gatekeeper entgegen. Vielleicht aber warnt er auch vor der Idee, es müssten nur gewisse Beziehungen gepflegt oder gekappt werden, um schön und nicht mehr hässlich, endlich mächtig anstelle von schwach zu sein – wo doch nur im Märchen die Pole so klar (aber stets umkehrbar) erscheinen, während die Kunst bezüglich dieser Kategorien kein ästhetisches Entweder-oder kennt. Ein soziales meistens schon. Das Privileg, im Schloss der Prinzessin zu leben, wie auch jenes, sich erfolgreich in der Kunstwelt zu bewegen, bedeutet einerseits, bestimmte, etwa sprachliche, modische Codes anzunehmen, sich andererseits aber auch von anderen Sphären abzugrenzen, selbst ein Äußeres zu produzieren.

„Manchmal geht’s schief“ und oft ist „shit happening“ – zwei Feststellungen, die Huneke auf zwei der im hinteren Galerieraum hängenden kleinformatischen Papierarbeiten notiert hat – lassen sich sowohl auf bildnerische als auch auf zwischenmenschliche Konstellationen beziehen. Mancher Plan geht nicht auf. Auch das gehört zu den Produktionsbedingungen der Kunst, und in Hunekes Arbeiten scheint sich vieles um eben das zu drehen, was unplanbar ist: im Leben, in der Kunst, in den Beziehungen, aus denen beide sich speisen; die Abbrüche und Umbrüche, die Störgeräusche erzeugen, sich malerisch in dissonanten Überlagerungen, in Gesten, die mal zart, mal schneidend durchs Bild schwingen und manchmal auch in buchstäblichen Einschnitten im Bildträger niederschlagen.

In der den Titel der Ausstellung liefernden Arbeit *Der Plan* (2002) choreografiert die Künstlerin eine unruhige Atmosphäre, über die eine (Zu-)Vielzahl angedeuteter Referenzen hereinzubrechen scheint. Durch Faltung des textilen Bildträgers hat sie ein Raster über

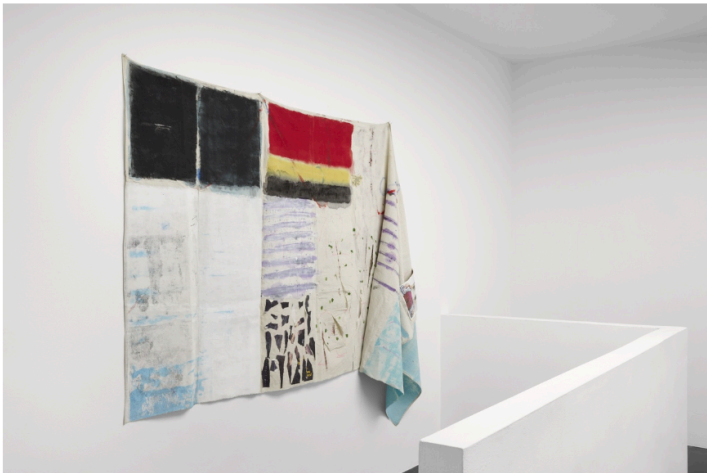
Ellen Wagner lebt und arbeitet als Kunsthistorikerin, Autorin und Kuratorin in Frankfurt/M.

Image Credits: Courtesy Estate of Helena Huneke und Drei, Köln, Fotos Mareike Tocha

ANMERKUNGEN

- [1] Christoph Keller, „Anstelle einer Einführung: Im kleinen Kreis. Ein Gespräch zwischen Verena Kuni und Christoph Keller über die Ausstellungsreihe ‚Circles‘“, in: Ders. (Hg.), *Circles: individuelle Sozialisation und Netzwerkarbeit in der zeitgenössischen Kunst*, Frankfurt a.M. 2002, S. 13–29, hier S. 23.
- [2] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon 2002.
- [3] Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*, London/New York 2012.

die Fläche gelegt und dieses wie Fächer eines Regals mit unterschiedlichen Motiven befüllt: In einem findet sich ein kleines Oldtimerflugzeug, in einem weiteren sieht man zwei Handvoll grüne Tupfer; hier und da ein Türkisblau, als würde es sich von der Rückseite her durchdrücken. Trotz der formalen Gliederung bleibt *Der Plan* unaufgeräumt, unestetisch. Farbfelder laufen ineinander, der Stoff ist stellenweise geschlitzelt, fällt nach rechts bauchend ab. Mal in deckender, mal in lasierender Farbe drücken die parzellierten Rechtecke aneinander, als führen sie die Ellbogen aus. Besonders massiv im Format sitzend, evokiert ein rot-gelb-schwarz gestreifter Block eine Flagge – auf den ersten Blick die deutsche, deren Nationalfarben er jedoch umsortiert. Mitten im Bild hat Huneke blasslila Querstreifen „gestapelt“, die an Jalousien erinnern, und zwischen die Lamellen notiert: „Der Text ist authentisch im Computer drinnen [...] in ihren Händen ist alles Leben.“ Je häufiger gelesen, umso mehrdeutiger wirken die Zeilen. Man mag an den Computer mit dem Spitznamen Abulafia aus Umberto Ecos *Das Foucaultsche Pendel* (1988) denken. Dessen Berechnungen werden zum Ausgangspunkt verhängnisvoller Permutationen, die das Handeln derer, die sich als Teil des „Großen Plans“ sehen, fortan bestimmen. Der Plan selbst entsteht in Ecos Roman nachgeordnet, indem die vorwiegend männlichen Akteur*innen ihn umzusetzen versuchen. Eine ähnliche Getriebenheit, Bedeutungsvolles in Bruchstücke und Leerstellen hineinzulesen, weckt Huneke bei uns, indem sie ihre malerisch lose Ansammlung vielsagend betitelt.



Helena Huneke, „Der Plan“, 2002

Der Plan ist über einem Treppenabgang gehängt, der ins nicht öffentlich zugängliche Untergeschoss führt. Um näherzutreten, muss man einige Stufen hinabsteigen – und dabei aufpassen, nicht abzurutschen und zu stürzen. Blickt man aus dieser prekären Position hinauf, trifft eine*n schräg aus dem Faltenwurf heraus der Blick einer für das *i-D Magazine* posierenden Jutta Koether. Weiter links im Format finden sich Fragmente einer Werbeanzeige von Vivienne Westwood; zerrissen, dann lückenhaft neu aufgeklebt, wie Federn, die ein Vogel in der Mauser verteilt hat. Sowohl Westwood als auch Koether sind für ihre der männlichen Dominanz ihrer Metiers trotzendes Karrieren jenseits disziplinärer Grenzen bekannt, und so lässt ihr „Doppelporträt“ in *Der Plan* auch daran denken, dass Frauen meist viel weit- und umsichtiger planen und koordinieren müssen als ihre Kollegen, um anerkannt zu werden und Erfolg zu verzeichnen. Ziele zu erreichen, so wird ihnen stärker als Männern nahegelegt, heißt, diese zu „vereinbaren“ – gern mit den Erwartungen anderer.

Die Bedeutung von Geschlechterverhältnissen in künstlerischen Gruppendynamiken und die Auslesbarkeit des Ichs sind unterschwellig nachhallende, ungelöste Fragen in Hunekes Werk. Grundsätzlicher noch sind es Rollenbilder innerhalb besagter Dynamiken, die sich die Künstlerin vornahm und die sie in ihren Arbeiten immer wieder annahm, um sie sogleich wieder abzustoßen.



Helena Huneke, *My bisexual warmemories*, 2001, mixed media on linen, 170 × 240 cm Foto: Simon Vogel

Keine Lust auf Machtkämpfe

Helena Huneke (1967–2012) hatte einen Plan, wie man in der Kunstwelt leben und arbeiten kann – und sie dabei hinterfragt

»Love is a Battlefield« von Pat Benatar war ein Chart-Hit, den in den 1980er Jahren wohl die meisten Teenager mitsingen und unterschreiben konnten. Vor allem für junge Frauen und die queere Community erzählt er eine Geschichte über Selbstermächtigung und Gruppensolidarität.

Existenzielle Erfahrungen, die Helena Huneke in ihrer Kunst verhandelt hat. »My Bisexual War Memories« betitelte die 1967 geborene Künstlerin ein großformatiges Tuchbild, das 2001 entstand und in der Ausstellung »Der Plan« in der Galerie Drei zu sehen ist. Fünfzwanzig Jahre haben diesem fragilen Erinnerungsbild nichts anhaben können. Mehrere vertikale Stoffbahnen werden von Fäden zusammengehalten; sie gleichen den Seiten eines Tagebuchs, das flüchtige Erfahrungen festhält. Alles wirkt gleichzeitig elegant und schmutzig, absichtsvoll und doch beiläufig hingekritzelt.

In einem kurzen Statement zu ihrer Biografie erwähnte Huneke einmal die »Wichtigkeit von Beziehungen, Verwandtschaftsverhältnissen« zwischen Künstler*innen, beispielsweise zu dem Abstrakten Expressionisten Cy Twombly – ein Vertreter der Vätergeneration, der bei »My Bisexual War Memories« in ästhetischer Hinsicht Pate gestanden hat. Manche Stoffe verarbeitet sie – in Anspielung an die traditionelle Ausstattung einer Braut mit Bett- und Tischwäsche – zu »Hochzeitsbildern«, die konkreten Personen gewidmet waren und nicht zum Verkauf standen.

”

Ich zerreiße das, was ich liebe

HELENA HUNEKE

Die »Wichtigkeit von Beziehungen«: Sie war auch ein Antrieb für die Gründung der Akademie Isotrop 1996, einer lockeren Formation von gut zwanzig Künstler*innen, aus der Shooting-Stars wie Jonathan Meese hervorgingen. Huneke war dieser Hamburger Initiative bis zu ihrer Auflösung im Jahr 2000 verbunden, als immer mehr Akteur*innen und schließlich auch Huneke selbst nach Berlin zogen. Die selbst organisierte »Akademie« war eine Absage an die konventionelle Lehre, wie sie nicht nur an der Hamburger Hochschule für bildende Künste praktiziert wurde. Huneke hatte dort zuerst Produktdesign studiert. Als Abschlussarbeit lieferte sie Skulpturen ab, deren Ausgangsmaterial ruinierte Stühle waren, die sie in New York auf der Straße gefunden hatte. Der Designpapst Dieter Rams, berühmt durch seine puristischen Entwürfe für die Firma

Braun und damals Professor an der HFBK, soll darüber in eine Sinnkrise geraten sein.

Nein, Produktdesign war nicht das, was Helena Huneke anstrebte. Auch nicht als bildende Künstlerin. Das hat die Zusammenarbeit mit dem Kunsthandel manchmal schwierig gemacht; es heißt, dass sie Ausstellungstücke gelegentlich wieder zurückzog. Für die Galeristen Dennis Hochköppler und Jakob Püring ist es das erste Projekt überhaupt, das sie aus einem Nachlass entwickeln: »Das ist definitiv anders als sonst, wo man Atelierbesuche macht und über die Arbeiten spricht«, gesteht Hochköppler, »wir müssen uns diesem Werk in Zirkeln annähern.«

Huneke hat eine Frage umgetrieben, die immer schon die Avantgarden beschäftigte: die nach dem Verhältnis von Kunst und Leben. Kann das Persönliche politisch bleiben und gleichzeitig zur Ware werden? Huneke wanderte zwischen den Welten. Sie transformierte ihre persönlichen Räume in ein »Wohnungsrestaurant«, in dem sie geladene Gäste bewirtete, und machte aus den Preisen ein Rätsel; gleichzeitig war sie mit ihren Arbeiten in angesagten Galerien präsent, schrieb für Zeitschriften und betrieb mit der Künstlerin Carola Deye einen Blog.

Titelgebend für die Ausstellung in der Galerie Drei ist ein weiteres Werk aus den frühen Nullerjahren: »Der Plan« (2002), ein in 24 Felder gegliedertes Tuchbild, das am rechten Rand in einen Faltenwurf mündet. Darin verbirgt sich ein glamouröses Porträtfoto einer prominenten Kollegin, Jutta Koether; ein anderes Feld nehmen die Fetzen einer Vivienne-Westwood-Werbung ein. »Ich zerreiße das, was ich liebe«, bekannte Huneke in einer Ausstellungsbesprechung und erklärte, dass sie »keine Lust auf Machtkämpfe habe; aber wer darauf Lust hat, der ist an der Macht«. Nach ihrem Tod 2012 ist ihr Werk selten zu sehen gewesen, aber nie ganz in Vergessenheit geraten. Das, was sie ihren »produktiven Widerstand« nannte, ist in ihren eigenwilligen Arbeiten erhalten geblieben.

— BARBARA HESS

Helena Huneke, »Der Plan«, DREI, Jülicher Str. 14, bis 17.1.2026; Mi-Fr 14–18 Uhr, Sa 11–16 Uhr

For further information,
please contact:

D R E I
Gertrudenstrasse 24 – 28, 50667 Cologne
gallerie@drei.cologne