

Rebekka Benzenberg
Catherina Cramer & Sabine Bremer
Jesse Darling
Sharona Franklin
Sitara Abuzar Ghaznawi
Louis Hay
Abi Palmer
Benoît Piéron
Lyndsey Walsh

Deutsch

Sick Days

Sick Days
26.4.–6.6.2026
Studio Hanniball

- 1 Intro
- 4 Rebekka Benzenberg
- 6 Catherina Cramer & Sabine Bremer
- 8 Jesse Darling
- 10 Sharona Franklin
- 12 Sitara Abuzar Ghaznawi
- 14 Louis Hay
- 16 Abi Palmer
- 18 Benoît Piéron
- 20 Lyndsey Walsh
- 22 Pappelallee 15

Sick Days

Erkranken, entkräften und leerlaufen – Zustände, die zur „Nachtseite des Lebens“ gehören, wie sie Susan Sontag in ihrem Essay *Illness as Metaphor* (1978) beschreibt und die nur selten ein Sprachrohr, ein erfüllendes Medium zum Ausdruck komplexer Gefühlslagen und körperlicher Verfasstheit finden. In einem Korsett subjektiver Empfindungen gefangen, im eigenen introspektiven Kosmos, lassen sich symptomatische Schmerzen wohl am besten (selbst-)beschreibend verlautbaren oder ausdrücken.

In der öffentlichen Wahrnehmung überwiegt noch immer eine zutiefst binäre Vorstellung von Krankheit versus Gesundheit. Krankheitstage (sick days) definieren sich im bürokratisch-administrativen Sinne über eine körperlich und psychisch bedingte Abwesenheit der produktiven Betätigung innerhalb eines Arbeitsverhältnisses. Nach dieser, von kapitalistischen Tendenzen durchzogenen Logik wird die auf diese Weise unterbrochene Arbeit als Leistungsausfall bewertet. Besonders in aktuellen politischen Debatten wird ein steigender Krankenstand stigmatisiert, und ableistische Vorstellungen werden sogar befeuert, wodurch das subjektive Empfinden der Betroffenen mit Scham besetzt wird.

Dabei ist allen Krankheitstagen eines gemein: Es sind Tage, Wochen oder Monate zutiefst intimer Auseinandersetzungen mit der Komplexität des eigenen Körpers. In *Sick Days* umkreisen neun künstlerische Positionen diese inneren Zustände und ihre persönlichen Erfahrungen mit gesundheitlichen, chronischen, teils lebenslangen Einschränkungen und den damit verbundenen Konsequenzen für das Navigieren des Alltags und die soziale Interaktion. Mit Einschränkungen zu leben, bedeutet, sich in verschiedenen Dimensionen zu befinden, es ist eine holistisch andere Existenz und keine zusätzliche oder geringere Angelegenheit. Die Arbeit freischaffender Künstler*innen, deren arbeitsrechtlicher Schutz deutlich geringer ist, erfordert im Falle einer Erkrankung künstlerische Strategien, die limitierte Gestaltungsspielräume, durchkreuzte Laufbahnen und daraus resultierende Neuausrichtungen thematisieren. Dabei eröffnen sich unweigerlich politisierte Dimensionen im Spannungsfeld von Arbeits- und Lebensrealität, etwa im Hinblick auf die gesamte Infrastruktur künstlerischer Produktion, der Verfügbarkeit barrierefreier Atelierräume oder den Voraussetzungen für die Teilnahme an Projekten. Die im Studio Hanniball präsentierten Arbeiten beruhen auf einem damit einhergehenden alternativen Zeitverständnis, das normativ-produktive Vorstellungen hinterfragt und sich unter dem Konzept der „Crip Time“ zusammenfassen lässt. Momente des Wartens, der Pflege und der Ruhe sowie das Überwinden diverser Barrieren werden darin bewusst inkludiert.

Ausgehend von der ursprünglichen Nutzung des Gebäudekomplexes von Studio Hanniball als Alten- und Ledigenheim im frühen 20. Jahrhundert, nimmt *Sick Days* das Zuhause – zwischen räumlicher Vereinzelung und dem gemeinschaftlichen Wohnen – als thematischen Ausgangspunkt. Das räumliche Zuhause ist nicht nur als Topos der Care-Arbeit betroffen, sondern auch ein zentraler Schauplatz in der Aushandlung von Krankheit. Demzufolge beeinflusst, begrenzt oder erweitert das Leben und Arbeiten in den eigenen vier Wänden nicht nur das künstlerische Werk; es tritt selbst als wiederkehrendes Motiv bei der künstlerischen Auseinandersetzung mit Krankheit, Genesung und (Selbst-)Fürsorge in Erscheinung. Insbesondere das Bett gilt als Ort des Rückzugs, der Zuflucht und Heilung, aber auch der Lust, Lethargie, Erschöpfung und des Schaffens. So verdichtet die feministische Schriftstellerin und Aktivistin Shulamith Firestone (1945–2012), die mit der Diagnose Schizophrenie lebte, in ihrem Prosatext *Bedtime is the Best Time of Day* (1998) autofiktionalisierte Erfahrungen zwischen endlosen Schlafenszeiten und schlaflosen Nächten während einer anhaltenden Krankheitsphase. In diesem Schwebestand vermeintlicher Genesung offenbart sich die psychische Verletzlichkeit bei gleichzeitiger gesellschaftlicher Entfremdung.

Wie ergeht es Körper und Psyche im Wechselspiel von Erschöpfung, Regeneration und vermeintlicher (Dys-)Funktionalität? Was passiert mit der Wahrnehmung unseres Daseins, wenn ausdrückliches Unvermögen und Limitationen als wirksame Narrative anerkannt werden? In den ausgestellten Installationen, Kurzfilmen, Fotografien und Skulpturen ist die Frage nach dem Wohlergehen, der Selbstermächtigung und der individualisierten Methodik im Umgang mit Schmerz, Einschränkung, den gesellschaftlichen Heilungserwartungen sowie Akzeptanz allgegenwärtig.

Wenn es eines ist, dass menschliche Körper gemein haben, dann ist es die Vergänglichkeit und das Potential einer Erkrankung. *Sick Days* fordert ein, das Bewusstsein über die Omnipräsenz von Krankheit – entgegen ihrer häufigen Verschleierung und Unsichtbarkeit – zu schärfen. Das Begleitheft zur Ausstellung soll Zugänge schaffen, Diskurse anregen und jenen Personen gewidmet sein, denen krankheitsbedingt jegliche Formen der Teilhabe an der Ausstellung oder deren Besuch aufgrund von aktuellen Krankenhausaufenthalten, chronischen Erkrankungen oder verschiedener Barrieren verwehrt wird.

Philipp Lange & Sophia Yvette Scherer

Rebekka Benzenberg

Take Me Through There, 2026

Nachttisch, Brillen, Hartschalenetui, Medikamentenverpackungen und -reste, Pflaster, Müll, Briefe, Broschüren, Bücher, Tuch, Stoffbeutel, Nagelschere, Haargummis, Schale für Beißschiene, Minzöl, Lavendelöl, Ohrstöpsel, Schlafmaske, Kabel, elektronisches Gerät, Lampe, Glas, Kosmetikprodukte, Schmuck
110 × 80 × 35 cm

Rebekka Benzenberg reflektiert in ihren Skulpturen und Installationen, wie eng persönliche Erfahrungen mit gesellschaftlichen Bedingungen verschränkt sind. Dabei tritt in einer Reihe jüngerer Arbeiten das Bett als Motiv für Regeneration und Isolation im Kontext von Krankheit, speziell der Depression, in Erscheinung. In *Take Me Through There* (2026) ist dieses Möbelstück jedoch augenscheinlich abwesend. Die Künstlerin erhebt stattdessen einen dem Bett zugehörigen Nachttisch zum alleinigen Protagonisten. Auf ihm versammeln sich überhäufend viele, scheinbar beiläufig abgelegte Gegenstände des täglichen, teils intimen Gebrauchs, darunter Kosmetikprodukte, eine Beißschiene und zahlreiche Medikamente. Als originalgetreue Momentaufnahme aus ihrem eigenen Leben zeugt das Arrangement von funktionaler Logik: Alles musste laut der Künstlerin vom Liegen aus erreichbar sein – eine selbst geschaffene Versorgungsstation für den energetisch stark eingeschränkten Körper.

Wenngleich das Möbelstück während der Liegephase wie ein treuer Begleiter zur Seite stehen kann, stößt die Kapazität bei zunehmender Dauer an ihre Grenzen. Das unterstützende System beginnt, seine eigene Überfrachtung sichtbar zu machen. Wo verläuft die Trennlinie zwischen einer funktionierenden, unterstützenden Struktur und einem Systemversagen und welche Auswirkungen hat es auf das Individuum, wenn Letzteres eintritt?

4

Wie Benzenberg machte bereits die Künstlerin Tracey Emin in ihrer Installation *My Bed* (1998) ihr eigenes, ungemachtes Bett mitsamt den Spuren einer psychischen Krise zur unmittelbaren Präsentationsform von (weiblicher) Intimität. Auch Louise Bourgeois exponierte in ihren radikalen Installationen innere Zustände als Erinnerungsräume. In beiden Fällen wird der Körper dabei nicht als geschlossenes Ganzes dargestellt, sondern über Spuren, Objekte und Anordnungen vermittelt – eine Geste, die Benzenberg aufgreift und in eine gegenwärtige, von Erschöpfung und Unsichtbarkeit geprägte Erfahrungsdimension

überführt. Durch die Abwesenheit des Körpers entsteht dabei zugleich eine Leerstelle, die die Frage nach dessen Wohlergehen und Sichtbarkeit aufwirft. Wer spricht über einen erkrankten Körper, wenn dieser im gesellschaftlichen Bild nicht (mehr) sichtbar und anwesend ist?

Wie bei den ikonischen Vorläuferinnen sind auch bei Benzenberg jene Momente des Privaten politisch zu begreifen. Gesundheitszustände werden häufig individualisiert dargestellt, was mit einem Gefühl persönlichen Scheiterns einhergehen kann. Dabei steht insbesondere die Depression oft in enger Verbindung mit gesellschaftlichen und geschlechtsspezifischen Erwartungen, wie die Autorin Sophia K. Rosa in *Radical Intimacy* (2023) schreibt. Inwiefern lassen sich Erschöpfung und depressive Zustände nicht als Defizite lesen, sondern möglicherweise auch als Formen unfreiwilligen körperlichen Widerstands gegenüber einem System, das permanente Leistung, Verfügbarkeit und Funktionalität fordert, während es soziale Absicherung oder Formen von Care-Arbeit nicht ausreichend berücksichtigt? Der Aktivist und Soziologe Paul Lafargue plädierte einst in seinem Konzept des „Rechts auf Faulheit“ (1883) dafür, dass der Wert eines Menschen nicht an Arbeit oder Produktivität gemessen werden sollte. Indem sich Benzenberg eigenmächtig dazu entscheidet, den intimen Moment des unfreiwilligen Arbeitsausschlusses in den Ausstellungskontext zu überführen, hinterfragt sie nicht zuletzt die Idee von künstlerischer Arbeit im Kontext von Leistungsidealen.

Rebekka Benzenberg (*1990 in Duisburg, lebt in Berlin und Düsseldorf) studierte Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf. Ihre ersten institutionellen Einzelausstellungen sind im Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr und St. Annen Museum, Lübeck. Zu kürzlichen

Gruppenausstellungen zählen Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen, und Museum Schloss Morsbroich. Sie erhielt das Stipendium der Studienstiftung des deutschen Volkes, das Kunstfonds-Arbeitsstipendium und die Bronner Residency in Tel Aviv.

Catherina Cramer & Sabine Bremer

Do Not Go Gentle Into That Good Night, 2026
Video (4K, Found Footage), Ton, 30'00"

Catherina Cramer, *The Big Sleep*, 2026
Fundstücke und Mixed Media auf Leinwand
je 63,5 × 63,5 cm

Der essayistische Kurzfilm *Do Not Go Gentle Into That Good Night* (2026) gibt in Form einer Abfolge filmischer Stills und tagebuchartigen Reflexionen als Voiceover einen Einblick in das Zusammenleben von Catherina Cramer und Sabine Bremer. Zunächst in Berlin, dann bei ihrer gemeinsamen Reise nach Los Angeles wird die eine von der wiederkehrenden Angst vor Krankheit und Vergänglichkeit begleitet, während die andere mit chronischer Migräne lebt. Das Intro verkündet zunächst Unheil: Im Laufe einer KI-generierten Schneekarambolage beginnt das Bild – wie bei der Entstehung einer Migräneaura – immer stärker zu flackern, bis es letztlich unkenntlich wird.

Der installativ in eine Art Wartesaal eingebettete Film öffnet einen Raum, um über den Umgang mit dem Tod zu sprechen. Er basiert auf ausgiebigen Recherchen zu diesem in der westlichen Dominanzkultur eher mit Angst behafteten Tabuthema. Der Titel *Do Not Go Gentle Into That Good Night* ist einem gleichnamigen Gedicht von 1951 entliehen, in dem der walisische Schriftsteller Dylan Thomas zu einem stärkeren Bewusstsein gegenüber dem letztlich unvermeidbaren Tod und einem Kampf gegen ihn aufruft – das Leben sei zu kostbar, um es aufzugeben. Cramer und Bremer erweitern diesen Ansatz um die Idee, Leben und Sterben noch stärker als miteinander verflochtene Zustände zu denken. Dazu gehöre auch die Einsicht, den eigenen gesundheitlichen Zustand zu akzeptieren, ebenso wie den prozesshaften Weg zu dieser Akzeptanz, auch im Bewusstsein damit verbundener Scham, nicht dem
6 Ideal eines gesunden, leistungsfähigen und produktiven Körpers im Sinne gesellschaftlicher Erwartungen zu entsprechen.

Die zentralen Schauplätze in den beiden Städten könnten kaum passender gewählt worden sein: Cramer und Bremer besichtigten Friedhöfe in Berlin und Los Angeles und präsentieren die dort entstandenen Eindrücke bei Studio Hanniball, gleich neben dem angrenzenden Friedhofspark Pappelallee. Im Vergleich zu diesem Ort erscheinen die (teilweise berühmten) Verstorbenen im Forest Lawn Memorial Park in den Hollywood Hills weniger als Abwesende,

sondern vielmehr als Teil einer bewusst inszenierten Erinnerungslandschaft. Der Erfinder dieses Konzepts, Hubert Eaton, setzte der tristen Trauerästhetik mit einem zum Flanieren einladenden Themenpark einen positiv besetzten Ort mit sehenswerten Bauelementen, weiten Blickachsen und künstlerischen Interventionen entgegen. Die dort Bestatteten „arbeiten“ in diesem Umfeld laut Cramer gewissermaßen für die Lebenden, insofern sie – obgleich ohne physische Handlungsmacht – in Form von Namen, Orten und Erinnerungen fortwirken und so jene symbolischen Ordnungen hervorbringen, durch die sich Gemeinschaft, Identität und Bedeutung stabilisieren lassen. Dem gegenüber stehen die anonymen Gräber des Potter's Field, eines Bereichs des Evergreen Cemetery in Los Angeles. Es handelt sich um eine historische Begräbnisstätte für mittellose und nicht identifizierte Menschen sowie gesellschaftliche Minderheiten, denen die Bestattung andernorts verweigert wurde. Wie bei jenen ausgegrenzten Menschen führt auch eine chronische Erkrankung oft zu einem sozialen Bruch, der dem Verschwinden aus einer Welt gleichen kann, die uns nach Leistung, Funktionalität und erzählbarer Identität bewertet und einordnet.

Cramer und Bremer fragen danach, wie ein Leben mit eingeschränkter Flexibilität jenseits dieser Weltanschauung bestehen kann, wenn sich neurologische Symptome und das körperliche Empfinden nicht immer eindeutig voneinander trennen lassen. So verweisen sie unter anderem auf die Visionen der deutschen Benediktineräbtissin und Universalgelehrten Hildegard von Bingen (1098–1179). Zu ihren Lebzeiten als spirituelle Erfahrungen interpretiert, werden sie heute als Migräne-attacken pathologisiert. Dieser Perspektivwechsel führt exemplarisch vor Augen, dass Medizin nicht nur beschreibt, sondern auch bewertet und darüber entscheidet, welche Erfahrungen als bedeutsam oder abweichend gelten.

Sabine Bremer (*Berlin, lebt ebendort) studierte klassische Violine an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin sowie Jazz an der Universität der Künste Berlin. Seit 2002 arbeitet sie als freischaffende Künstlerin in den Bereichen Musik und Theater, mit Aufführungen in Complejo Teatral de Buenos Aires; Sophiensaele, Berlin; Hebbel am Ufer, Berlin und Transmediale, Berlin. Als Theatermusikerin, Performerin und (Co-)Produzentin entwickelt sie interdisziplinäre Kunstprojekte für Bühne, Film und eigene Arbeiten.

Catherina Cramer (*Wesel, DE, lebt in Berlin) ist Künstlerin und Filmmacherin. Sie studierte Freie Kunst an den Akademien in Münster und Düsseldorf. Ihre Arbeiten waren unter anderem im Kunst Raum Mitte, Berlin; der K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Hebbel am Ufer, Berlin; Julia Stoschek Collection, Düsseldorf und in den Oakville Galleries in Kanada zu sehen. Begleitend zur ersten institutionellen Einzelausstellung im Josef Albers Museum Quadrat Bottrop erschien die Publikation *The Long Goodbye* (Walther König, 2024).

Jesse Darling

Auf die Zukunft! II, 2025
Bleistift und Acryl auf Papier
59 × 79 cm

In der Zeichnung *Auf die Zukunft! II* (2025) reiht Jesse Darling graue Häuschen nachbarschaftlich nebeneinander. Formal gleicht eines dem anderen, sie bilden eine Gemeinschaft oder den Ausschnitt eines Dorfes oder einer Stadt. Häuschen mit Satteldach werden gedreht zum Pfeilsymbol, eine visuelle Nähe, die Darling auf die Spitze treibt, indem er zart umrandete, nach oben und unten weisende Pfeile als Spiegelungen und Klone der Häuser ergänzt. Kräfte scheinen in entgegengesetzte Richtungen zu wirken; sie blockieren sich, bauen eine Spannung auf und bilden zugleich ein wurzelartiges Fundament.

Ein Haus, in dem Licht brennt, das bewohnt ist und in dem Leben herrscht, ist immer mit Aufbau, Erhalt und Fortwirken von Zivilisation verbunden. Im (früh)modernen Sinne fungiert das Häusliche symbolisch als Festung familiärer Ideologien und Idealismen: als Versuch, im Inneren vermeintlichen Frieden zu finden und sich gegen äußeren Bedrohungen abzuschirmen. Fernab des öffentlichen, politischen Raums gilt das Zuhause als ultimativ normativer Rückzugsort für Reproduktion, Konsum und Kooperation.

Kaum ein anderer Ort offenbart daher mehr über sozialen Status und Situiertheit als das Innere eines Hauses – ein Container privaten Lebens, in dem sich Werte, überlagernde Historizitäten, psychologische Kodierungen und Beziehungsdynamiken mikrokosmisch zeigen und zu einem sozialen Repräsentationsmedium verdichten. Ob manifestiertes Eigentum oder prekäres Mietverhältnis: Ebendort verspannen sich Beziehungen über Generationen und Identitäten hinweg – intime wie (dys-)funktionale Momente von Gemeinschaftlichkeit und Einsamkeit. Häuslichkeit vermittelt dabei ein Moment des Zurückgezogenen, ein Entrücktsein von der Welt, das nur durch (Sorge-)Arbeit und Produktivität aufrechterhalten wird.

In diesen und vielen daran anknüpfenden Formen von Sozialität, Verantwortung und den Freiräumen dazwischen entlarvt Jesse Darling dominante Narrative. In seiner multidisziplinären Praxis fügt er alltäglichen Objekten und Fundstücken – ursprünglich dem Schutz, der Unterstützung und der Ordnung zugeschrieben – Frakturen und Verformungen zu. Wie eine Narbe, die nicht spurlos verheilt, arrangiert

Darling eigenständige Systeme, die in ihrer Neuformierung fragile Zustände offenlegen und zugleich als Vehikel für *Crippling*-bezogene Dynamiken erstarken.

Darlings Arbeit verhandelt dabei Formen pathologischen Scheiterns, das weniger individuell als vielmehr systemisch gedacht ist: als Ausdruck einer bürokratischen, unscheinbaren Gewalt von Institutionen und ihren Versorgungssystemen. In dieser Hinsicht stehen die vereinzelt Häuser und ihre ambivalente Fluchtbewegung dem ehemaligen Ledigen- und Altenwohnheim, das sich in den Räumlichkeiten der Pappelallee 15 befand, als ruinöses Imperium gegenüber. Mit dem Konzept des „Einküchenhauses“, in dem sich die Mietparteien Küchen und Badezimmer teilten, forderte und förderte diese Initiative der hier ehemals ansässigen Freireligiösen Gemeinde im frühen 20. Jahrhundert Allianzen und Kollektivität – Werte, die in einer aus den Fugen geratenen Welt neu gedacht werden müssen, damals wie heute.

Jesse Darling (*1981 in Oxford, lebt ebendort) ist Künstler und Dichter. Aktuelle Einzelausstellungen sind zu sehen im Palais de Tokyo, Paris, und in der Oude Kerk, Amsterdam; zuvor Camden Arts Centre, London; Kunstverein Freiburg; Triangle France Astérides sowie Tate Britain, London.

Zu den jüngeren und laufenden Gruppenausstellungen zählen CAPC Bordeaux, Fondation Hermès Japan, MMK Frankfurt und Staatsgalerie Stuttgart. Darling nahm an der 58. Biennale von Venedig teil und wurde 2023 mit dem Turner Prize ausgezeichnet.

Sharona Franklin

New Psychedelia of Industrial Healing, 2018/2026

Fotografie

je 30 × 30 cm

Die erstmalig im Ausstellungskontext als Wandbilder präsentierten Fotografien *New Psychedelia of Industrial Healing* (2018/2026) basieren auf der gleichnamigen Foto-Serie, in der Sharona Franklin über 130 Tage hinweg einen bestimmten Tageszeitpunkt dokumentierte und online stellte. In 24-Stunden-Intervallen injiziert sie sich lebenswichtige Antikörper – also lebende Zellen – gegen ihre degenerative Erkrankung. Während dieses biopharmazeutische Arzneimittel im Kühlschrank gelagert werden muss, benötigt es vor der Injektion exakt 15 Minuten, um sich aufzuwärmen, damit die Zellen ihre Wirksamkeit entfalten können.

Innerhalb dieses determinierten Zeitfensters inszeniert und drapiert Franklin die Spritze in variierenden Settings. Altarhaft gebettet, zwischen dekorativem Sammelsurium, kitschigen Figurinen und banalen Haushaltsgegenständen, wird die Spritze zum Mittelpunkt und zur Protagonistin des Geschehens. Die Serie fungiert als Offenlegung und radikale Sichtbarmachung: Antikörper, die als „biologische Soldat*innen“ für Franklins – in diesem Fall nicht sichtbaren – behinderten Körper arbeiten. Begleitet von kurzen Prosatexten über die andauernde Behandlung und deren physische Auswirkungen wird ihr „Bio-Ritual“ zu einem Instrument, das digitale Teilhabe an der täglichen Belastung, Fremdbestimmtheit und Inflexibilität durch feste Einnahmezeiten ermöglicht.

Unsere Körper und ihre Bedürfnisse sind existenziell immer von etwas abhängig, miteinander und in vielen Facetten mit der Umwelt verflochten. So existiert eine ausgeprägte (Online-)Kultur des Zelebrierens von Essen: seiner Zubereitung, Inszenierung und beinahe kultischen Verehrung. Für Sharona Franklin sind die modernen, teilweise noch nicht vollständig erforschten biopharmazeutischen Wirkstoffe ebenso überlebenswichtig wie essbare Lebensmittel, mit denen sie sich den Platz im Kühlschrank teilen. Spritzen und deren Injektion werden häufig stigmatisiert und im Kontext von Missbrauch oder mangelnder Hygiene verortet, weshalb sie meist unsichtbar und im Privaten verabreicht werden.

Die Foto-Serie ist daher nicht nur ein Versuch, die tägliche, schambehaftete Injektion aus der Isolation zu überführen und zu normalisieren,

sondern sie stellt ebenso die Frage, welche Aspekte behinderter Körper sichtbar sein dürfen – und unter welchen Bedingungen. Wer definiert Feierlichkeit (von Nährstoffen) und Offenheit (im Umgang), während zugleich der Ausdruck von Behinderung kontrolliert wird? Durch die mystisch-esoterische Boudoir-Ästhetik wird das Prozedere zeremoniell, aus Sicht von Franklin sogar würdigend und widerständig.

Dieser emotionalisierte und intime Umgang mit dem chronisch erkrankten Körper steht in starkem Kontrast zur sachlichen Sprache und Logik der medizinischen Forschung. Während sensible Körperdaten preisgegeben werden müssen, um eine Behandlung überhaupt zu ermöglichen, hat nur ein Bruchteil der Menschheit Zugang zu überlebenswichtigen Medikamenten. Franklins Praxis orientiert sich somit nicht nur an ihrer eigenen Situation, sondern stößt auch Diskurse über alternative Heilmethoden, Ökologie, Bioethik sowie über Behinderung und soziale Klasse an.

Sharona Franklin (*1987 in Victoria, British Columbia, lebt ebendort) hat aktuell eine Einzelausstellung in der Liu Lobby Gallery der UBC School of Public Policy and Global Affairs, Vancouver; zuvor im MIT List Visual Arts Center, Cambridge; Bradley Ertaskiran, Montreal; La Maison de Rendez-Vous, Brüssel.

Gruppenausstellungen umfassen Victoria & Albert Museum, London; Vancouver Art Gallery; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; MMK Frankfurt. Ihre Arbeiten wurden in der New York Times, im Guardian, bei der BBC und in der Vogue veröffentlicht.

Sitara Abuzar Ghaznawi

March, April, May, June Anxiety, 2025

Bleistift, Papier, Schleife, Charm, Acrylhaube

62,8 × 20,8 × 20,8 cm

99 poems on love and refusal, 2025

Collage, gerahmt

36,5 × 47,5 cm

Blossom, 2023

Siebdruck, LED-Ringlicht, Stahlhalterung

43,5 × 43,5 × 13 cm

Intime Einblicke in das Leben anderer, deren Ängste, Schwächen und schwankende Zustände nachzuverfolgen, bilden ein soziales Phänomen unserer wie auch vergangener Zeiten. Es basiert nicht nur auf von Neugier, Voyeurismus und Neid geprägten sozialen Vergleichsmechanismen, sondern auch ableistischen Vorstellungen über den Körper und dem *Othring*. In *March, April, May, June Anxiety* (2025) exponiert Sitara Abuzar Ghaznawi ebendiese intimen Zustände auf akkurat gezogenen Linien. Die handschriftlichen Andeutungen, mit denen sie lockt, offenbaren eine tabellarische, tagebuchartige Auflistung und verweisen auf eine strukturierte Form der Selbstbeobachtung: beschreibend, diagnostisch und provisorisch handelnd, vom Auge der Fatima geschützt und hoffnungsvoll auf eine heilende oder zumindest hemmende Wirkung wechselhafter Symptomatik. Ghaznawis Zeilen können als Gegenstück zu dem gelesen werden, was Virginia Woolf wie folgt beschreibt: „Diese großen Kämpfe, die der Körper [...] in der Einsamkeit des Schlafzimmers gegen den Ansturm des Fiebers oder das Aufkommen der Melancholie führt, werden vernachlässigt.“

12 Der Papierbogen als solcher – ein Medium der Veranschaulichung und Mitteilung – der entrollt etwas preisgeben soll, ist sorgsam mit dekorativen Schleifen, einer schützenden Plastikhülle und letztlich der Acrylglasbox verpackt. Die ansehnlich drapierte Rolle trägt die Informationen bereits auf der Oberfläche: das innere Befinden ist nach außen gestülpt. Durch die mehrschichtig transparente Verhüllung werden die „delikatsten“ Details ästhetisch „neutralisiert“, wobei zugleich die skulpturale Qualität des Objekts zugespitzt und damit eine gewisse „Musealisierung“ imitiert wird.

Ohne Kenntnis über die Ereignisse der jeweiligen Tage und die Genese der nachfolgenden Monate zu geben, verhindert Ghaznawi die

vollumfassende „Sicht auf die Dinge“. Damit demonstriert sie – unter Berücksichtigung der formalen Präsentation und der funktionsgeleiteten Reflexion des Displays – was Oberflächlichkeit bedeutet: vom „Augenschein“ getrübt über eine Person zu schlussfolgern, ohne sie zu kennen. Es ist eine geschickte Geste der Offenbarung und Verweigerung, mit der die Künstlerin auf den von Spektakel getriebenen gesellschaftlichen Blick und dessen Vagheit widerständig reagiert.

Ein ähnliches Element des sorgfältigen (Selbst-)Schutzes in Form materieller Ummantelung zeigt sich auch in der Collage *99 poems on love and refusal* (2025). Auf silber getünchtem Karton haftet eine Fläche feinkartierten Papiers. Schemenhaft lässt sich der Abdruck eines Buchrückens erkennen, darauf der Name der queer-feministischen Theoretikerin Sara Ahmed, daneben kurze Statements und Zitate. Ein provisorisches Buchcover für feministische Literatur, das, gemäß einer handgeschriebenen Notiz, vor den Blicken der *weißen*, Feminismus liebenden Frauen schützen soll. Hierin entzieht Ghaznawi sich erneut der Repräsentation des Subjekts, von möglichen Zuschreibungen über Vorlieben, Neigungen und Identität. Die Art der Verweigerung ist eine ästhetische Strategie im Sinne Ahmeds – nicht als Rückzug, sondern als produktiv gegenüber einem extrahierenden Blick, der Intimität als verfügbare Information begreift.

Die stempelartige Gestalt der Rose ist in Ghaznawis Werk ein wiederkehrendes Motiv und form- und stilbildendes Mittel. Als Farbabdruck oder Skulptur dient die Pflanze als ornamentale Spur und Figur, die immerwährend der ästhetischen Betrachtung und Passion verschrieben ist. Als dekoratives Symbol konnotiert, ist sie längst auch in andere Denkmuster eingezogen. Stets aufrechtstehend, so schreibt Woolf weiter, weiß die Blume ebenso, wann sie den Kopf zu neigen hat ([...] „upon the pillow of the dead“) – in Momenten der Trauer und Melancholie. Ihr Wiederkehren als Ornament greift Ghaznawi auch in *Blossom* (2023) auf, deren leuchtende Qualität sie in einen dekorativen Gegenstand kippen lässt – als etwas, das den domestischen Raum und die Stimmung atmosphärisch erhellen mag, zumindest besagt das die Erwartung normativer Vorstellungen von Orten des Rückzugs.

13

Sitara Abuzar Ghaznawi (*1995, Ghazni, AFG, lebt und arbeitet in Basel und Sarnen, CH) überschreitet mit ihren Assemblagen Form und Raum und hinterfragt dabei institutionelle Strukturen sowie gängige Vorstellungen von Handwerk und Geschmack. In skulpturalen Transformationen legt sie Wert darauf, die bescheidenen Ursprünge ihrer Materialien sichtbar zu lassen, und

schafft so kraftvolle, unerschrockene und strenge Poesie. Einzelausstellungen fanden im Kunsthaus Glarus, bei Forde, Genf, bei Auto Italia, London und Swiss Institute, New York statt. Sie nahm u.a. an Gruppenausstellungen bei Cibrián, San Sebastián und im Kunsthaus Zürich teil. Im Jahr 2025 erhielt Ghaznawi den Kiefer Hablitzel | Göhner Kunstpreis.

Louis Hay

Persistence of Vision, 2026

Digitaldruck auf Papier, Graupappe, MDF,

Kunstharzlack, Getriebemotor

38 × 50 × 50 cm

Louis Hays künstlerische Praxis ist geprägt von einem kinematischen Grundverständnis, das sich in seinem Interesse an der technisch-apparativen Auseinandersetzung mit dem Medium Film sowie in darin verwobenen, wiederkehrenden Erzählmustern artikuliert. Das Vokabular des bewegten Bildes überträgt er auf skulpturale Arbeiten, die er am Set inszeniert, um zu untersuchen, inwiefern sie Wahrnehmung steuern, verstärken, täuschen und vorführen. Diese skulpturalen Elemente gehen der Produktion seiner Filme und Videoarbeiten voraus, in denen die Künstlichkeit von Set-Design, Kulisse und Requisiten sichtbar hervorgehoben wird.

In *Persistence of Vision* (2026) kehrt Hay diese Strategie um und verlagert bilderzeugende Elemente ins Innere der Skulptur. Das Objekt ist einem Zoetrop nachempfunden, einem optischen Apparat, der um 1830 entwickelt wurde und auch als „Wundertrommel“ oder „Rad des Lebens“ bekannt ist. Durch die Rotation entsteht zunächst eine zylindrische Bewegung; beim Blick durch die vertikalen Schlitze die Illusion eines Bewegtbilds – eine filmisch wirkende Abfolge ineinanderfließender Bilder. Diese physische Animation, die auf dem Trägheitsprinzip des Auges beruht, gilt – ähnlich dem Daumenkino – als Vorbote des späteren Films. Hay überträgt diese künstlerische Befragung von Bilderzeugung und -erfahrung auf die Verhandlung von Körper und Wahrnehmungsmodalitäten im erkrankten Zustand sowie auf die Beeinflussung der Sinne, wobei er insbesondere Fragen der Darstellbarkeit von Subjektivität adressiert. Schmerzempfinden und Dissoziation versuchte der Schweizer Biochemiker Ernst Waelti 1983 von klinisch definierten Bewegungsmustern sogenannter Out-of-Body-Experiences zu illustrieren. Diese beschreiben einen Zustand, in dem sich Körper und Geist kognitiv voneinander trennen, meist infolge von Stress, Übermüdung, dissoziativen Störungen oder psychoaktiven Substanzen. Waeltis Ansatz zielt auf die wissenschaftliche Objektivierung, die in sich eine Problemstelle birgt: Die empirische Untersuchung solcher Bewusstseinszustände ist auf phänomenologische Nacherzählungen angewiesen und bleibt damit methodisch fragil.

Hays Arbeit verweist auf diese Grenzen, indem er versucht, die Dissoziation, also die Spaltung von Körper und Geist, bildlich und

gegenständlich zu fassen. Das Zoetrop überträgt die Idee der Spaltung auf die formalen Eigenschaften der Skulptur: Eine Bildsequenz, die erst durch das betrachtende Bewusstsein vollendet wird, erscheint als „belebte“ Animation. Der Moment der Dissoziation manifestiert sich hier als Spannung zwischen materieller Präsenz und Abhängigkeit von der Wahrnehmung.

Die Zeichnungen im Inneren basieren auf Found-Footage-Material und zeigen einen Moment der Schmerzempfindung. Als zutiefst subjektives Phänomen führt Schmerz an die Grenzen sprachlicher Ausdrucksfähigkeit, die Hay künstlerisch auslotet. Der Begriff „Tropé“ – Teil des Wortes Zoetrop – bedeutet sowohl Drehung als auch sprachliche Wendung und verweist auf die Notwendigkeit, Sprache zu transformieren, wenn sie an ihre Grenzen stößt.

In der Philosophie bildet das Motiv „Schmerz“ ebenfalls ein ontologisches Mysterium. Physischer Schmerz scheint einer „Unausdrücklichkeit“ zu unterliegen, wie es Elaine Scarry in *The Body in Pain* (1985) darlegt. Die Essayistin beschreibt die unsichtbare Geographie von Schmerz und was es bedeutet, wenn wir durch diese Abstraktion und unmögliche Vermittlung den Schmerz eines anderen Menschen nicht nachempfinden können. Auch Ludwig Wittgenstein thematisiert dieses Phänomen in seiner Analogie „Käfer in der Schachtel“. Sein philosophisches Gedankenexperiment soll zeigen, dass die Übertragbarkeit der „eigenen“ Sprache auf das Empfinden anderer Menschen problematisch und inkohärent ist, da wir nicht wissen können, was sich in der „Schachtel“ der Anderen befindet. Genauer gesagt beschreibt es die Diskrepanz zwischen der Verbalisierung von Schmerz und dessen realem Nachempfinden.

Als ursprünglich häusliches Objekt dient das Zoetrop, wie auch die Skulptur von Louis Hay, dem sinnlich-animierenden Zeitvertreib, der geistigen Anregung, dem kleinen Spektakel oder Tagträumen – in jedem Fall der Imagination eines fiktiven Raums, wenn der physische nicht verlassen werden kann.

Louis Hay (*1996, lebt in Berlin) ist Künstler und Filmemacher. Er studierte bei Prof. Clemens von Wedemeyer an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und erhielt 2023 seinen Meisterschüler

bei Prof. Gerard Byrne an der Städelschule, Frankfurt. Seine Werke wurden international präsentiert, zuletzt in der Kunsthall Charlottenborg, Kopenhagen, sowie im VAC, Hanoi.

Abi Palmer

Abi Palmer Invents the Weather, 2023

Rain, 12'4"; *Fog*, 9'28"; *Light*, 9'30"; *Heat*, 11'5"

HD-Video, Farbe, Ton

Wie lassen sich Krankheit, Behinderung und Isolation performativ zur Sprache bringen? Abi Palmer findet mit ihrer vierteiligen Kurzfilm-Reihe *Abi Palmer Invents the Weather* (2023) eine Antwort, die trotz humorvoller Herangehensweise an Ernsthaftigkeit nichts einbüßt. Die im Laufe eines Jahres gedrehte Serie nimmt ihren Anfang während eines Lockdowns der Covid19-Pandemie. Die autoimmunerkrankte und umso stärker ansteckungsgefährdete Künstlerin widersetzte sich der selbstauferlegten Isolation in ihrem Londoner Zuhause, um bei vorsichtigen Ausflügen in die nahegelegene Natur Moose, Pilze und Hölzer zu sammeln. Zuhause angekommen, fernab der Natur, simuliert sie mit Hilfe der Naturmaterialien spielerisch die vier Jahreszeiten in selbstgebauten Kisten, durch die sie ihre beiden Hauskatzen schlüpfen lässt. Wie in einem Kammerstück interagieren Cha-U-Kao und Lola Lola mit den eigens für sie geschaffenen kleinen Welten. Sie erleben darin saisonale Witterungen: Licht im Frühling (*Light*), Hitze im Sommer (*Heat*), Regen im Herbst (*Rain*), Nebel im Winter (*Fog*). Dabei beobachten wir die gestalterischen Vorgänge der Künstlerin beim Bau der wechselnden Szenenbilder und ihre Herstellung der vorgetäuschten Wetterereignisse, wobei die ungeglättete DIY-Ästhetik dem Film einen nahbaren Charakter verleiht. Die multisensorische Auseinandersetzung des kollaborativen Trios mit dem Geschehen lassen uns ein sinnliches Erlebnis imaginieren.

16 Aus dem Off trägt die Künstlerin einen Text fragmentierter Gedanken vor, einen Liebesbrief an ihre Katzen, der Anekdoten des Alltags und philosophische Fragen über das Leben beinhaltet. Mit poetischer Leichtigkeit und hoffnungsvoller Ironie reflektiert Palmer über Ruhe und Achtsamkeit, aber auch Frustrationen über den eigenen gesundheitlichen Zustand und den unserer Welt. Ihre Sorge um den Klimawandel zieht sich dabei wie ein roter Faden durch den Mehrteiler, wobei sie die Bedeutung von Entschleunigung, Fürsorge, Gemeinschaft und kollektivem Handeln hervorhebt.

Abi Palmer lebt mit mehreren chronischen Krankheiten, die ihre Mobilität einschränken und bauliche Barrierefreiheit notwendig machen. In ihrer autobiografischen Essay-Sammlung *Sanatorium* (2020) reflektiert sie ihre eigene Krankheitsgeschichte, zahlreiche Reha-Aufenthalte,

ärztliche Behandlungen und Medikationen – ständige Versuche der Schmerzlinderung und der Akzeptanz der gesundheitlichen Situation. Mit dem selbstreflexiven Einbinden dieser Erfahrungen in ihr künstlerisches Werk, das neben Film und Text auch Skulptur, Installation und Malerei umfasst, stellt sie zugleich kritische Fragen an die neoliberale Idee der Selbstoptimierung sowie die Gesundheits- und Wellness-industrie. Wie ist das Überleben für alle Menschen gleichermaßen möglich, wenn die Gesellschaft den Raum für jene Menschen limitiert, die nicht in deren körperliche oder psychische Normen und Konventionen passen? Wem wird eine uneingeschränkte Teilhabe an der Welt überhaupt möglich gemacht – und wem bleibt sie verwehrt? Wie kann ein Engagement für Klimaschutz und Klimagerechtigkeit mit physischer Einschränkung aussehen? Auf sorgsame Weise konfrontiert Palmer ihre friedlichen Haustiere in der Crip-utopischen Serie – und uns Betrachter*innen – mit diesen und ähnlichen Fragen.

Abi Palmer (*1989 in Cambridge, lebt in London) ist Künstlerin, Autorin und Filmemacherin. Sie veröffentlichte *Slugs: A Manifesto* (Makina Books, 2024) und *Sanatorium* (Penned in the Margins, 2020). Ihre Filme waren Teil der 60. Venedig Biennale und der ersten großen internationalen Ausstellung des UK Disability Arts

Movement. Sie war Bloomberg New Contemporary Artist, Preisträgerin des Artangel's Thinking Time Award. *Sanatorium* war in der Shortlist des Barbellion Prize und Palmers Schneckenkulpturen wurden in die Frieze Corridor Commission 2023 aufgenommen.

Benoît Piéron

Maybepole, 2022

Bettlaken aus französischen Krankenhäusern, Reifen,
medizinisches Klebeband, Girlanden
Maße variabel

Benoît Piérons künstlerische Praxis basiert dezidiert auf seinen persönlichen Erfahrungen mit Krankheit und wiederkehrenden Krankenhausaufenthalten seit seiner Kindheit. Eine dadurch geprägte Wahrnehmung von Zeit als verlangsamt oder gedehnt spiegelt sich in seinen Arbeiten ebenso wider wie ein eigenes Verständnis von Raum als geschrumpfte, aber auch erweiterte Dimension. Für seine Installationen und Skulpturen verwendet er Textilien aus Krankenhäusern und medizinischen Umgebungen, darunter Laken, Tücher, Bettbezüge oder Kittel. Diese Stoffe definieren durch ihre Pastellfarbtöne die zarte ästhetische Sprache seines Œuvres.

Maybepole (2022) ist eine raumgreifende Installation, die sich auf die in Mittel- und Nordeuropa verbreitete Maibaumtradition bezieht. Dabei wird ein hoher Pfahl an seiner Spitze begrünt und mit einem Kranz sowie bunten Bändern oder Girlanden geschmückt. Der Brauch ist seit dem 16. Jahrhundert mit regionalspezifischen Traditionen verbunden, wie zum Beispiel der Partner*innenvermittlung, und wird rund um Dorf- oder Stadtfeste gemeinschaftlich praktiziert. Das sogenannte „Maibaumstellen“ am Vorabend des 1. Mai geht oft in den Maitanz über und ist Teil einer symbolischen Begrüßung des Frühlings und des neu erwachten Lebens.

18 Bei Piéron schweben Wimpelgirlanden aus benutzten Krankenhauslaken um einen zentralen Ring herum. Indem sie Spuren ihrer ursprünglichen Nutzung tragen, wecken sie nicht nur Assoziationen an ihre einstige Inanspruchnahme und ihren damit einhergehenden Verschleiß, sondern rufen auch Imaginationen vorangegangener Geschichten hervor, in denen sie Menschen Wärme, Geborgenheit und Schutz in einem hochinfektiösen, mit Schmerz, Leid und Isolation konnotierten Umfeld gaben. Das somit auf Fürsorge und Care-Arbeit verweisende, klinische Material überführt Piéron hier – charakteristisch für sein Werk – in eine liebevolle und verspielte, in diesem Fall sogar feierliche Form. Das Krankenhaus lässt sich somit über die binäre Trennung von Leben und Tod hinaus als eine Erfahrung von Gemeinschaftlichkeit und des fürsorglichen Miteinanders denken, bei der die Krankheit das verbindende Element darstellt. Durch die Anlehnung an

das Brauchtum rund um den Maibaum wird dieser Zwischenraum zelebriert und zugleich befragt. *Maybepole* lädt dazu ein, über Formen von (Zusammen-)Halt und die unsichtbaren Infrastrukturen von Fürsorge und Kollektivität nachzudenken: sowohl über die Objekte, die uns stützen, als auch die Systeme, in die wir eingebunden sind – institutionell, sozial oder rituell. Dabei eröffnet *Maybepole* einen Raum für Ambivalenz: Das Wortspiel aus “maybe” (vielleicht) und “maypole” (Maibaum) verweist auf einen Schwebezustand zwischen Stabilität und Unsicherheit, Funktionalität und Zweckentfremdung – ein Möglichkeitsraum.

Piéron strebt an, mit seinem künstlerischen Werk zu einem gesellschaftlichen Perspektivwechsel beizutragen. Den gängigen Narrativen, Krankheiten müssten verbannt werden und Krankenhausaufenthalte dienen primär der „Reparatur“ des Körpers, setzt er Fragen entgegen, die sich als bewusster Protest gegen produktivistische Normen und Ableismus lesen lassen: Warum nicht ins Krankenhaus gehen, um sich der eigenen Krankheit fürsorglich zuzuwenden? Warum nicht versuchen, mit ihr zu kommunizieren und sie vielleicht sogar als eine Art Begleiter*in zu begreifen? Schließlich, so betont er, sei es möglich, mit Krankheit glücklich zu leben und glücklich zu sterben. Krankheit wird somit nicht als etwas Fremdes angesehen, das uns zustößt, sondern als integraler Teil des Lebens – eine Verlebendigung des Todes im Leben.

Benoît Piéron (*1983, Ivry-sur-Seine, F, lebt in Paris) ist ein*e Crip- und Intersex-Künstler*in mit aktueller Einzelausstellung im Palais Tokyo, Paris. Weitere Soloausstellungen umfassen Villa Arson, Nizza; Magasin CNAC, Grenoble; Chisenhale Gallery, London; MUMOK, Wien. Zu den Gruppenausstellungen zählen IAC

Villeurbanne, Lyon; Musée des Arts Décoratifs, Paris; Jameel Arts Center, Dubai; Lafayette Anticipations, Paris; Salzburger Kunstverein; Kunstverein Hannover; Kunstverein Bielefeld; Bourse de Commerce, Paris; Liverpool Biennale; Fondation Ricard, Paris, und Mucem, Marseille.

Lyndsey Walsh

Mostly Harmless, 2026

interaktives Videospiel, Medizinschrank, Sitzsack,

Stellwände, bestickter Stoffbezug

Maße variabel

Ausgehend von Perspektiven der „Crip Technoscience“ nähert sich Lyndsey Walsh in der interaktiven Installation *Mostly Harmless* (2026) der Komplexität, technologischen Nutzungsweisen und Moralvorstellungen der Medizinforschung. Insbesondere das ethisch viel diskutierte und kulturell divers gefasste Thema der Organspende bildet den Ausgangspunkt von Walshs künstlerischer und wissenschaftlicher Auseinandersetzung. Durch Organerkrankungen stehen oft komplexe und akute Versorgungsnöte im Raum, die eine enorme und lebensbedrohliche Abhängigkeit von institutionellen Gesundheitssystemen mit sich bringen. Walshs vielschichtige Praxis führte sie* nach Japan, um die dort entwickelten alternativen Transplantationstechniken zu recherchieren. Aufgrund einer strengen Gesetzeslage und einem Mangel an menschlichen Spender*innen ist Japan führend in der Forschung zu sogenannten Mensch-Tier-Chimären. Wissenschaftler*innen dürfen dort durch Verschmelzung von Zellen menschliche Organe in Tieren züchten, beispielsweise in Schweinen, um diese perspektivisch für Transplantationen zu nutzen.

Mostly Harmless (2026) ist die Fortsetzung eines von Walsh in Japan entwickelten Prototypen-Games und versucht, eine spielbare digitale Welt so zu kalibrieren, dass sie dem vielschichtigen Chaos eines Körpers gerecht wird, der durch Funktionsverlust in eine medizinische Krise gerät. Mit autoethnografischen Berichten über den industriell-medizinischen Komplex, Archiven von Patient*innen und Falldaten sowie spekulativen Möglichkeiten sogenannter „Genesung“ verortet *Mostly Harmless* die prekäre moralische und gesundheitliche Landschaft rund um Organversagen und Organspende im Kontext von virtuellen Rollenspielen (RPG). Indem die Spielenden der Hauptfigur folgen, bewegen sie sich entlang eines eindirektionalen Wegs, der von Krankheit und Symptomen geprägt ist und auf dem es vielleicht nur eine Richtung gibt: hindurch – sofern man überlebt.

Durch das RPG kann sowohl eine gesteuerte Distanz als auch ein hohes Identifikationspotenzial mit der Spielfigur erlangt werden. Gaming, im Sinne der alltäglichen Ablenkung und Unterhaltung, bietet eine Projektionsfläche für Selbstreflexion und -beobachtung, die besonders

während eines Krankheitstages möglich wird. Ein virtueller Raum, der spekulative Qualitäten gegenüber der Realität birgt, bietet das Potenzial, Bedarfe im Kontext von Crippling-Methoden umzusetzen. Intim abgeschirmt deutet die Installation rund um das Spiel zugleich auf eine sterile, krankenhausähnliche und funktionale Ästhetik hin, die einer individuellen Gestaltung der klinischen Behandlung und Funktionalität entgegensteht. In diesem Zwischenraum verschränkt sich das Ausgeliefertsein in systematisierten Institutionen mit der abstrakten Selbstwirksamkeit. Lyndsey Walsh folgt dabei dem Ansatz aus den Disability Studies und Technik- und Wissenschaftsstudien, der untersucht, wie sich Menschen mit Behinderung Technologien aneignen, umgestalten und gegen normative Vorstellungen von Funktionalität (des Körpers und der Technik) einsetzen. Dabei ist Behinderung kein Defizit, sondern ein Ausgangspunkt für kritische, kreative und widerständige Praktiken im Umgang mit Technik.

Lyndsey Walsh (lebt in Berlin) ist erste und bislang einzige residierende Künstler*in am Department für Experimentelle Biophysik der Humboldt-Universität zu Berlin. Lyndseys Arbeiten wurden auf der Frieze Art Week New York, im Humboldt Forum, im Matadero Madrid, auf der Berlin Biennale,

der Ural-Biennale, dem Athens Digital Arts Festival sowie Transmediale/CTM, Berlin präsentiert und erhielten eine lobende Erwähnung beim S+T+ARTS Prize 2024 sowie eine Nominierung des Falling Walls Foundation Art & Science Breakthroughs 2025.

Das Gebäude von Studio Hanniball und Ballhaus Ost steht im Kontext eines historischen Ortes in der Pappelallee, der im 19. und frühen 20. Jahrhundert eng mit der freireligiösen und später freigeistigen Bewegung in Berlin verbunden war. In unmittelbarer Nähe zum Friedhofspark Pappelallee, dem ehemaligen Pappel-Friedhof, entwickelte sich hier ein Zentrum gemeinschaftlicher Vereinigung jenseits staatlich-kirchlicher Institutionen.

Bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts – um 1845 – formierte sich an diesem Ort eine freireligiöse Gemeinde. Sie bestand aus Menschen, die sich von den restriktiven etablierten religiösen Strukturen gelöst hatten, darunter auch Dissident*innen aus christlichen und jüdischen Zusammenhängen. In der Pappelallee fanden sie einen Raum für Versammlungen, Bildung und Austausch, der nicht an konfessionelle Dogmen, die ihnen missfielen, gebunden war. Stattdessen stand eine andere Geisteshaltung im Vordergrund, die Fragen nach ethischem Zusammenleben, individueller Erkenntnis und gesellschaftlicher Verantwortung in den Mittelpunkt stellte, jenseits der kirchlichen Obhut.

Der große Veranstaltungssaal des heutigen Ballhaus Ost diente als Trauer- und Versammlungshalle. Die Gemeinde entwickelte früh eigene Organisationsformen, die auf Partizipation und gemeinschaftlicher und demokratischer Selbstverwaltung beruhten. In einem Staat wie Preußen, in dem Kirche und staatliche Ordnung eng miteinander verflochten waren, bewegten sich solche Ansätze in einem sensiblen Spannungsfeld und wurden von offiziellen Stellen aufmerksam beobachtet.

Mit der fortschreitenden Urbanisierung und Industrialisierung in Berlin gewann der Standort in der Pappelallee weiter an Bedeutung. Der umliegende Stadtteil Prenzlauer Berg entwickelte sich zu einem dicht besiedelten Arbeiter*innenbezirk mit neuen sozialen Gegebenheiten. Nach der Novemberrevolution 1918–1919, die zum Sturz der Monarchie im Deutschen Reich und dessen Umwandlung in die parlamentarische Demokratie der Weimarer Republik führte, veränderten sich auch die Strukturen der Gemeinde: Sie organisierte sich zunehmend in Vereinsformen und näherte sich in Teilen freigeistigen, teilweise auch dezidiert säkularen Positionen an.

In diesem Zusammenhang entstanden am Standort mehrere Einrichtungen, die das gemeinschaftliche Leben prägten – darunter Versammlungsräume, Bildungsangebote sowie neue Wohnformen. Dazu zählten auch gemeinschaftlich organisierte Wohnkonzepte wie

ein Ledigen- und Altenwohnheim bzw. Einküchenhaus, die auf kollektive Versorgung und kostengünstiges Wohnen zielten. Diese Modelle spiegeln die sozialreformerischen Ideen der Zeit wider; ihre konkrete Ausgestaltung an diesem Ort ist jedoch kaum dokumentiert.

Mit der Machtübernahme der NSDAP im Jahr 1933 geriet auch die Gemeinde in der Pappelallee unter massiven Druck. Wie viele freireligiöse und freigeistige Organisationen wurde im folgenden Nationalsozialismus gleichgeschaltet, in ihren Strukturen zerschlagen oder vollständig zerstört. Damit endete vorerst die Geschichte dieses Ortes als Zentrum unabhängiger weltanschaulicher Praxis. Das Gebäude blieb im Zweiten Weltkrieg größtenteils erhalten. Nach 1945 gab es vereinzelt Versuche, an freigeistige Traditionen anzuknüpfen; für den Standort in der Pappelallee bleiben diese Entwicklungen jedoch nur fragmentarisch überliefert. In der Zeit des geteilten Deutschlands lag der Standort in der DDR und wurde in unterschiedliche staatlich geprägte Nutzungen überführt, wodurch die freigeistigen Traditionen des Ortes weitgehend in den Hintergrund traten.

Heute ist das Gebäude ein kultureller Ort, dessen Geschichte auf die vielschichtigen Versuche verweist, in der Pappelallee alternative Formen von Gemeinschaft, Wissen und gesellschaftlichem Zusammenleben zu erproben.

Dieses Begleitheft erscheint
anlässlich der Ausstellung

Sick Days
26.4.–6.6.2026

Rebekka Benzenberg
Catherina Cramer & Sabine Bremer
Jesse Darling
Sharona Franklin
Sitara Abuzar Ghaznawi
Louis Hay
Abi Palmer
Benoît Piéron
Lyndsey Walsh

Kuratiert von Philipp Lange &
Sophia Yvette Scherer

Texte: Philipp Lange,
Sophia Yvette Scherer
Lektorat: Dirk Sorge (Berlinklusion)
Korrektorat (EN): William Loftie
Grafikdesign: Janis Gildein

Studio Hanniball
Pappelallee 15, 10437 Berlin
Info@studio-hanniball.de
www.studio-hanniball.de
@studio_hanniball



Künstlerische Leitung:
Henriette Seibert, Viktor Seibert
Assistenz Kuration und Programm:
Verena Osthoff
Öffentlichkeitsarbeit:
Dominika Bednarsky

Courtesy the artists;
Artangel, London;
Galerie Anton Janizewski, Berlin;
Galerie Molitor, Berlin;
Galerie Sultana, Paris;
Isabella Ritter, Paris;
Shahin Zarinbal, Berlin

Die Ausstellung wird gefördert durch
das Bezirksamt Pankow von Berlin –
Amt für Weiterbildung und Kultur.



This booklet is published on
the occasion of the exhibition

Sick Days
26.4.–6.6.2026

Rebekka Benzenberg
Catharina Cramer & Sabine Bremner
Jesse Darling
Sharona Franklin
Sitara Abuzar Chaznawi
Louis Hay
Abi Palmer
Benoît Piéron
Lyndsey Walsh
Curated by Philipp Lange &
Sophia Yvette Scherer

Texts: Philipp Lange,
Sophia Yvette Scherer
Copyediting: Dirk Sorge (Berlininklustion)
Proofreading (EN): William Lofthe
Graphic Design: Janis Gildein

Studio Hannibal
Pappelallee 15, 10437 Berlin
Info@studio-hannibal.de
www.studio-hannibal.de
@studio_hannibal
Artistic Director:
Henriette Seibert, Viktor Seibert
Curation and Program Assistant:
Verena Osthoff
Communication:
Dominika Bednarsky

Courtesy the artist;
Artangel, London;
Galerie Anton Janizewski, Berlin;
Galerie Mollton, Berlin;
Galerie Sultana, Paris;
Isabella Ritter, Paris;
Shahin Zarnibal, Berlin

The exhibition is supported by
the Pankow Borough Office –
Office of Continuing Education
and Culture in Pankow.



this site is only partially documented. With the NSDAP's rise to power in 1933, the community on Pappelallee also came under immense pressure. Like many free religious and free-thinking organizations, it was subsequently brought into line, its structures dismantled, or the organization completely dissolved. This brought the history of this site as a center of independent ideological practice to an end for the time being. The building remained largely intact during the Second World War. After 1945, there were isolated attempts to revive free-thinking traditions; however, for the site on Pappelallee, these developments have been preserved only in fragments. During the period of German partition, the building was located in the GDR and was converted for various state-controlled uses, causing the free-thinking traditions of the site to fade largely into the background.

Today, the building is a cultural venue whose history reflects the multifaceted efforts to explore alternative forms of community, knowledge, and social coexistence in Pappelallee.

Source: Baumann, Christiane: *Der Pappel Friedhof im Prenzlauer Berg. Eine kleine Berliner Stadt-Geschichte*. Lukas Verlag, Berlin, 2016

The building that houses Studio Hannibal and Ballhaus Ost is situated within the context of a historic site on Pappelallee, which was closely associated with the free religious and, later, free-thinking movements in Berlin during the 19th and early 20th centuries. In the immediate vicinity of the Pappelallee Cemetery Park, the former Pappelallee Cemetery, a community association developed here, independent of state and church institutions.

From the mid-19th century—around 1845—a free religious community began to form at this location. It consisted of people who had broken away from restrictive established religious structures, including dissidents from Christian and Jewish backgrounds. In Pappelallee, they found a space for gatherings, education, and exchange that was not bound by the denominational dogmas they found disagreeable. Instead, the focus was on a different mindset that centered on questions of ethical coexistence, individual insight, and social responsibility, beyond the care of the church.

The main event hall of what is now Ballhaus Ost served as a funeral and assembly hall. The congregation developed its own organizational structures at an early stage, based on participation and communal, democratic self-governance. In a state such as Prussia, where church and state were closely intertwined, such approaches operated in a sensitive area of tension and were closely monitored by the authorities.

With the ongoing urbanization and industrialization of Berlin, the site on Pappelallee grew in importance. The surrounding district of Prenzlauer Berg developed into a densely populated working-class neighborhood, where new social needs arose. Following the November Revolution of 1918–1919, which led to the fall of the monarchy in the German Empire and its transformation into the parliamentary democracy of the Weimar Republic, the structures of the community also changed: it increasingly organized itself into associations and, in some respects, adopted free-thinking, and in others decidedly secular, positions.

In this context, several facilities were established on this site that shaped community life—including meeting rooms, educational programs, and new forms of housing. These also included collectively organized housing schemes such as an elderly and single people's home, the latter also known as communal kitchen house, which were designed to provide collective care and affordable housing. These models reflect the social reformist ideas of the time, though their specific implementation at

to a sterile, hospital-like, and functional aesthetic, which is dedicated to clinical treatment and functionality rather than individual design. In this interstitial space, a state of being at the mercy of systematized institutions intertwines with abstract self-efficacy. Lyndsey Walsh follows the approach of disability studies and science and technology studies, which examines how people with disabilities appropriate and reshape technologies and use them to challenge normative notions of functionality (of the body and of technology). In this context, disability is not considered a deficit, but rather a departure point for critical, creative, and resistant practices involving technology.

Lyndsey Walsh (lives in Berlin) is the first and to date only artist-in-residence at the Department of Experimental Biophysics at Humboldt-Universität, Berlin. Walsh's work has been presented at events and institutions such as Frieze Art Week New York, Humboldt Forum,

Mataadero Madrid, Berlin Biennale, Ural Biennial, Athens Digital Arts Festival, and Transmediale/CTM, Berlin. Their work received an honorary mention at the S+T+ARTS Prize 2024, and was shortlisted for the Falling Walls Foundation Art & Science Breakthroughs 2025.

Mostly Harmless, 2026
Interactive video game, medicine cabinet, beanbag,
partition walls, and embroidered fabric cover
Dimensions variable

Drawing on perspectives from Crip Technoscience, Lyndsey Walsh explores the complexity, technological applications, and ethical considerations of medical research in her interactive installation *Mostly Harmless* (2026). In particular, the ethically contentious and culturally diverse topic of organ donation forms the starting point for Walsh's artistic and academic investigation. Organ diseases often give cause to complex and acute healthcare crises, leading to an enormous and life-threatening dependence on institutional healthcare systems. Walsh's multifaceted practice took her* to Japan to research the alternative transplantation techniques developed there. Due to strict legislation and a shortage of human organ donors, Japan is a leader in research involving human-animal chimeras. Scientists are permitted to grow human organs in animals, such as pigs, by fusing cells, with a view to transplanting these organs in the future.

Mostly Harmless (2026) is the continuation of a prototype game developed by Walsh in Japan and attempts to calibrate a playable digital world in such a way that it reflects the complex chaos of a body plunged into a medical crisis by the loss of function. Drawing on auto-ethnographic accounts of the industrial-medical complex, archives of patient and case data, and speculative possibilities of so-called "recovery," *Mostly Harmless* contextualizes the precarious moral and health landscape surrounding organ failure and organ donation within the framework of virtual role-playing games (RPGs). As players follow the protagonist, they move along a unidirectional path marked by illness and symptoms, on which there may be only one direction: through, assuming one survives.

Through RPGs, players can achieve both a controlled distance and a high level of identification with the character. Gaming, in the sense of everyday distraction and entertainment, offers a space for self-reflection and self-observation, which becomes particularly apparent on a day spent at home due to illness. A virtual space that holds speculative qualities in relation to reality offers the potential to implement needs within the context of crippling methods. Intimately shielded, the installation surrounding the game simultaneously alludes

infrastructures of care and collectivity: both the objects that sustain us and the systems in which we are embedded—whether institutional, social, or ritual. At the same time, *Maybepole* opens a space for ambivalence. The wordplay combining “maybe” and “maypole” points to a suspended state between stability and uncertainty, functionality and repurposing—a space of possibility.

With his artistic work, Piéron aims to contribute to a broader societal shift in perspective. In contrast to dominant narratives that frame illness as something to be eradicated and hospital stays as primarily serving to “repair” the body, he poses questions that can be read as a deliberate protest against productivity norms and ableism: Why not go to the hospital in order to attend to one’s illness with care? Why not try to communicate with it, and perhaps even understand it as a kind of companion? Ultimately, he emphasizes that it is possible to live happily with illness—and to die happily with it. Illness is thus not seen as something foreign that befalls us, but as an integral part of life—a vitalization of death within our living.

Benoît Piéron (*1983, Ivry-sur-Seine, France, lives in Paris) is a Crip and intersex artist with current solo exhibitions at Palais de Tokyo, Paris, and Oude Kerk, Amsterdam. Previous solo shows include Villa Arson, Nice; Magasin CNA, Grenoble; Chisenhale Gallery, London; and MUMOK, Vienna. Group exhibitions include IAC Villeurbanne, Lyon; Musée des Arts Décoratifs, Paris; Jameel Arts Center, Dubai; LaFayette Anticipations, Paris; Salzburger Kunstverein; Kunstverein Hannover; Kunstverein Bielefeld; Bourse de Commerce, Paris; Liverpool Biennial; Fondation Ricard, Paris; and Mucem, Marseille.

Maybepole, 2022
 Bed sheets from French hospitals, tires,
 medical adhesive tape, garlands
 Dimensions variable

Benoît Piéron's artistic practice is explicitly grounded in his personal experiences with illness and recurring hospital stays since his childhood. A perception of time shaped by this—experienced as slowed or stretched—is reflected in his work, as is his understanding of space as both a contracted and an expanded dimension. For his installations and sculptures, he uses textiles from hospitals and medical environments, including sheets, cloths, bed covers, and gowns. With their pastel tones, these fabrics define the delicate aesthetic language of his oeuvre.

Maybepole is a large-scale installation that references the maypole tradition widespread in Central and Northern Europe. According to custom, a tall pole is decorated at its top with greenery, a wreath, and colorful ribbons or garlands. Since the 16th century, the practice has been associated with region-specific traditions, such as matchmaking, and is carried out collectively during village, town, or city festivals. The so-called "raising of the maypole" on the eve of 1st May often transitions into May dances and forms part of a symbolic welcome of spring and newly awakened life.

In Piéron's work, pennant garlands made from used hospital sheets float around a central ring. By bearing traces of their original use, they not only evoke associations with their former function and the wear that accompanied it, but also call forth imagined prior stories in which they provided warmth, comfort, and protection to people in a highly infectious environment associated with pain, suffering, and isolation. The clinical material—thus pointing to care and caregiving—is here transformed by Piéron, characteristically of his work, into a tender and playful, in this case even celebratory form. The hospital can thus be understood beyond the binary separation of life and death as an experience of community and mutual care, in which illness becomes the connecting element.

By referencing the traditions surrounding the maypole, this in-between space is both celebrated and questioned. *Maybepole* invites reflection on forms of support (both literal and social) and on the invisible

and wellness industry. How can survival be made equally possible for all people if society limits space for those who do not conform to its physical or psychological norms and conventions? Who is granted full participation in the world, and who is denied it? How can engagement with climate protection and climate justice take shape with physical limitations? With care, Palmer confronts her peaceful pets in this crip-utopian series—and us as viewers—with these and similar questions.

Abi Palmer (*1989 in Cambridge, lives in London) is an artist, writer, and filmmaker. She published *Slugs: A Manifesto* (Makina Books, 2024) and *Sanatorium* (Penned in the Margins, 2020). Her films were part of the 60th Venice Biennale and the first major international exhibition of the UK Disability Arts Movement. She was a Bloomberg New Contemporary artist and a recipient of the Artangel Thinking Time Award. *Sanatorium* was shortlisted for the Barbellion Prize, and Palmer's snail sculptures were included in the Frieze Corridor Commission 2023.

Abi Palmer *Invents the Weather*, 2023
 Rain, 12'4", Fog, 9'28", Light, 9'30", Heat, 11'5"
 HD video, colour, sound

How can illness, disability, and isolation be articulated performatively? With her four-part short film series *Abi Palmer Invents the Weather* (2023), Abi Palmer offers an answer that doesn't lose its seriousness despite a humorous approach. Filmed over the course of a year, the series begins during a lockdown of the COVID-19 pandemic. The artist, who has an autoimmune disease and is therefore at increased risk of infection, defied her self-imposed isolation in her London home by making cautious excursions into the nearby natural environment to collect moss, fungi, and wood. Back at home, far removed from nature, she playfully simulates the four seasons using these natural materials in self-built boxes, through which she lets her two house cats pass. Like in a chamber play, Cha-U-Kao and Lola Lola interact with the small worlds created especially for them, allowing them to experience seasonal weather conditions: *Light* refers to spring, *Heat* to summer, *Rain* to autumn, and *Fog* to winter. We can observe the artist's creative processes in constructing the changing sets and staging the simulated weather events, while the raw DIY aesthetic lends the film an approachable quality. The multisensory engagement of the collaborative trio with these scenes allows us to imagine a sensory experience.

Off-screen, the artist reads a text composed of fragmented thoughts—a love letter to her cats that includes everyday anecdotes and philosophical reflections on life. With poetic lightness and hopeful irony, Palmer reflects on rest and mindfulness, but also on frustrations with her own health condition and that of our world. Her concern about climate change runs like a red thread through the series, as she emphasizes the importance of slowing down, care, community, and collective action.

Abi Palmer lives with multiple chronic illnesses that limit her mobility and make structural accessibility necessary. In her autobiographical essay collection *Sanatorium* (2020), she reflects on her own history of illness, numerous rehabilitation stays, and medical treatments—ongoing attempts to alleviate pain and come to terms with her health condition. By self-reflexively incorporating these experiences into her artistic practice—which, in addition to film and text, also includes sculpture, installation, and painting—she simultaneously raises critical questions about the neoliberal ideal of self-optimization as well as the health

completed by the viewer's consciousness, appears as an "animated" sequence. The moment of dissociation manifests itself here as a tension between material presence and dependence on perception.

The drawings inside are based on found footage and depict a moment of pain. As a deeply subjective phenomenon, pain pushes the boundaries of linguistic expression, which Hay explores artistically. The term "trope"—part of the word zoetrope—signifies both rotation and a figure of speech, and points to the necessity of transforming language when it reaches its limits.

In philosophy, the motif of "pain" also constitutes an ontological mystery. Physical pain appears to be characterized by "inexpressibility," as the essayist Elaine Scarry explains in *The Body in Pain* (1985). She describes the invisible geography of pain and what it means when, due to this abstraction and the impossibility of conveying it, we cannot empathize with another person's pain. The philosopher Ludwig Wittgenstein also examines this phenomenon in his "beetle in a box" analogy. In his thought experiment, he aims to show that the transferability of one's "own" language to the feelings of other people is problematic and inherent as long as we cannot know what lies within the "box" of others. More precisely, it describes the discrepancy between the verbalization of pain and its actual empathy.

As an object originally intended for domestic use, the zoetrope, like Louis Hay's sculpture, serves as a sensually stimulating pastime, a source of mental stimulation, a small spectacle, or a daydream—in any case, it's the imagination of a fictional space when the physical one cannot be left behind.

Louis Hay (*1996 lives in Berlin) is an artist and filmmaker. He studied at the Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig and received his Meisterschüler (postgraduate master

student degree) in 2023 with Prof. Gerard Byrne at the Städelschule, Frankfurt. His works have been presented internationally, most recently at Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, and at V&C, Hanoi.

Persistence of Vision, 2026
Digital print on paper, grey cardboard, MDF,
synthetic resin lacquer, geared motor
38 × 50 × 50 cm

Louis Hay's artistic practice is characterized by a fundamental understanding of cinematography, which is expressed through his interest in the technical and apparatus-based exploration of the medium of film, as well as through the recurring narrative patterns interwoven within it. He transfers the vocabulary of the moving image to sculptural works, which he creates on set to investigate the extent to which they control, amplify, deceive, and demonstrate perception. These sculptural elements precede the production of his films and video works, in which the artificiality of set design, scenery, and props is visibly emphasized.

In *Persistence of Vision* (2026), Hay reverses this strategy and relocates the image-generating elements to the interior of the sculpture. The object is modeled on a zoetrope, an optical device developed around 1830 and also known as the *Wundertrommel* (wonder drum) or "wheel of life." Manual rotation initially creates a cylindrical motion; looking through the vertical slits produces the illusion of a moving image—a cinematic-looking sequence of images flowing into one another. This

physical animation, which relies on the principle of the eye's inertia, is regarded—much like the flip book—as a precursor to film. Hay applies this artistic exploration of image creation and experience to the negotiation of the body and modalities of perception in a state of illness, as well as the influence on the senses, addressing in particular questions of the representability of subjectivity. In 1983, the Swiss biochemist Ernst Waeli attempted to illustrate pain perception and dissociation using clinically defined movement patterns of so-called out-of-body experiences. These describe a state in which body and mind become cognitively separated, usually as a result of stress, exhaustion, dissociative disorders, or psychoactive substances. Waeli's approach aims at scientific objectification, which in itself poses a challenge: the empirical investigation of such states of consciousness relies on phenomenological accounts and therefore remains fragile.

Hay's work addresses these boundaries by attempting to capture the dissociation—that is, the separation of body and mind—visually and figuratively. The zoetrope translates the idea of this separation into the formal qualities of the sculpture: a sequence of images, which is only

"view of things." In doing so, she demonstrates—taking into account the formal presentation as well as the function-driven reflection of the display—what superficiality means: drawing conclusions about a person based on "appearances" without knowing them. It is a subtle gesture of revelation and a refusal with which the artist reacts in defiance to the spectacle-driven social gaze and its vagueness.

A comparable element of careful (self-)protection in the form of a physical covering is also evident in the collage *99 poems on love and refusal* (2025). A sheet of finely patterned paper is affixed to silver-painted cardboard. The outline of a book spine is faintly discernible, bearing the name of the queer-feminist theorist Sara Ahmed, alongside brief statements and quotations. The makeshift book cover for feminist literature, according to a handwritten note, is intended to shield it from the gaze of *white* women who love feminism. Here, Chazanawi once again eludes the representation of the subject and possible attributions regarding preferences, inclinations, and identity. This form of refusal is an aesthetic strategy in the sense of Sara Ahmed—not as a retreat, but as a productive response to an extractive gaze that conceives of intimacy as readily available information.

In Chazanawi's work, the stamp-like form of the rose is a recurring motif and a defining element of form and style. Whether as a color print or a sculpture, the plant serves as an ornamental trace and figure, eternally devoted to aesthetic contemplation. Connoted as a decorative symbol, it has long since found its way into other patterns of thought. As a perpetually upright element, Woolf continues, the flower also knows when to bow its head, "upon the pillows of the dead," in moments of grief and melancholy. Sitara Abuzar Chazanawi also explores their return as an ornament in *Blossom* (2023), whose luminous quality she transforms into a decorative object—as something that might brighten the domestic space and its atmosphere and mood, at least that is what is expected of places of refuge according to normatively established ideas.

Sitara Abuzar Chazanawi (*1995, Ghazni, AFG, lives and works in Basel and Sarnen, CH) assembles and transgresses forms and space, revealing a questioning of institutional structures and accepted ideas of craft and taste. Recent solo exhibitions were held at Kunsthaus Glarus; Hablitzel | Göhner Art Price. 2025 Chazanawi received the Kiefer Zürich, Zurich amongst others. In Cibrán, San Sebastián; Kunsthaus participated in group exhibitions at and Swiss Institute, New York. She Forde, Geneva; Auto Italia, London

Sitara Abuzar Ghaznawi

March, April, May, June Anxiety, 2025
Pencil, paper, ribbon, charm, and acrylic hood
62.8 × 20.8 × 20.8 cm

99 poems on love and refusal, 2025
Collage, framed
36.5 × 47.5 cm

Blossom, 2023
Silkscreen print, LED ring lamp, and steel mounting
43.5 × 43.5 × 13 cm

Insight into the lives of others, tracing their fears, weaknesses, and fluctuating states, constitutes a social phenomenon of present and past times alike. It's not only based on social comparison mechanisms shaped by curiosity, voyeurism, and envy, but also on ableist notions regarding the body and forms of *othering*. In *March, April, May, June Anxiety* (2025), Sitara Abuzar Ghaznawi exposes these intimate states through precisely drawn lines. The handwritten indications with which she entices us reveal a tabular, journal-like list, referring to a structured form of self-observation: descriptive, diagnostic, and provisionally therapeutic, protected by the EYE of Fatima and hopeful for a healing or at least calming effect on shifting symptoms. Ghaznawi's lines can be read as a counterpart to what Virginia Woolf describes as follows: "But of all this daily drama of the body there is no record. [...] Those great wars which the body wages with the mind a slave to it, in the solitude of the bedroom against the assault of fever or the oncome of melancholia, are neglected."

The paper format as such—a medium of illustration and communication, intended to unfold and disclose something—is carefully packaged with decorative ribbons, a protective plastic sleeve, and, finally, an acrylic glass box. The neatly draped sheet of paper already bears the information on its surface: the inner state has been turned inside out. Through the multi-layered transparent covering, the "delicate" details are aesthetically "neutralized," whilst at the same time the sculptural quality of the object is accentuated, thereby imitating a certain "museumification."

Without knowledge of the events of the respective days and the genesis of the following months, Ghaznawi prevents a comprehensive

proceedure becomes ceremonial—from Franklin's perspective, even dignified and beautiful.

This emotional and intimate approach to the chronically ill body stands in stark contrast to the clinical language and logic of medical research. While sensitive medical data must be disclosed to make treatment even possible, only a fraction of humanity has access to life-saving medications. Franklin's practice is, therefore, not only grounded in her own situation but also sparks discussions about alternative healing methods, ecology, bioethics, as well as disability, and social class.

Sharona Franklin (*1987 in Victoria, British Columbia, lives there) currently has a solo exhibition at the Liu Lobby Gallery at the UBC School of Public Policy and Global Affairs, Vancouver; previously at the MIT List Visual Arts Center, Cambridge; Bradley Ertaskiran, Montreal; and

La Maison de Rendez-Vous, Brussels. Group shows include the Victoria & Albert Museum, London; Vancouver Art Gallery; Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; and MMK Frankfurt. Her work has been featured in The New York Times, The Guardian, BBC, and Vogue.

The photographs *New Psychodelia of Industrial Healing* (2018/2026), presented for the first time in an exhibition setting as wall installations, are based on the photographic series of the same name, in which Sharon Frankin documented a specific time of day over the course of 130 days and posted the images online. At 24-hour intervals, she injects herself with vital antibodies—living cells—to combat her degenerative disease. While this biopharmaceutical drug must be stored in the refrigerator, it requires exactly 15 minutes to warm up before injection so that the cells can become fully effective.

Within this predetermined time frame, Frankin stages and arranges the syringe in a variety of settings. Nestled like an altar, amidst a decorative hodgepodge of kitschy figurines and mundane household objects, the syringe becomes the focal point and protagonist of the scene. The series functions as a revelation and a radical act of exposure: antibodies that act as “biological soldiers” for her impaired body—in this case, invisible. Accompanied by short prose texts about the ongoing treatment and its physical effects, her “bio-ritual” becomes an instrument that enables digital participation in the daily burden, external control, and inflexibility imposed by rigid medication schedules.

Our bodies and their needs are, by their very nature, always dependent on something; they are intertwined with one another and, in many ways, with the environment. Thus, there exists a distinct (online) culture of celebrating food: its preparation, presentation, and almost cult-like worship. For Sharon Frankin, modern biopharmaceutical agents—some of which have not yet been fully researched—are just as vital to survival as the edible foods with which they share space in the refrigerator. Syringes and injections are often stigmatized and associated with abuse or inadequate hygiene, which is why they are typically administered out of sight and in private. The photo series is therefore not only an attempt to bring the daily, shame-laden injection out of isolation and normalize it. It also raises the question of which aspects of disabled bodies are permitted to be visible—and under what conditions. Who defines solemnity (in terms of nutrients) and openness (in terms of handling), while simultaneously controlling the expression of disability? Through the mystical-esoteric boudoir aesthetic, the

Darling's work therefore addresses pathological failure, conceived not as an individual but as a systemic phenomenon: an expression of the bureaucratic, inconspicuous violence of institutions and their welfare systems. In this regard, the isolated houses and their ambivalent sense of displacement stand in stark contrast to the former residence for the elderly and single people, which was located at Pappelallee 15, as a ruinous empire. With the concept of the "single-kitchen home," in which tenants shared kitchens and bathrooms, this initiative of the Freireligiösen Gemeinde (Free Religious Community) that once lived here in the early 20th century demanded and promoted alliances and collectivity—values that must be reimagined in a world gone off the rails, then as now.

Jesse Darling (*1981 in Oxford, lives there) is an artist and poet. Current solo exhibitions are on view at Palais de Tokyo, Paris, and Oude Kerk, Amsterdam; before at Camden Arts Centre, London; Modern Art Oxford; Kunstverein Freiburg; Triangle France Astérides; and Tate Britain, London. Recent and ongoing group exhibitions include CAPC Bordeaux, Fondation Hermès Japan, MMK Frankfurt, and Staatsgalerie Stuttgart. Darling participated in the 58th Venice Biennale and was awarded the Turner Prize in 2023.

Auf die Zukunft! II, 2025
Pencil and acrylic on paper
59 × 79 cm

In the drawing *Auf die Zukunft! II* (2025), Jesse Darling arranges gray little houses side by side in a neighborhood-like formation. Formally, one seems identical to the next; together they constitute a community, a village, or a town. The little houses with gabled roofs resemble rows of arrows, a visual similarity that Darling amplifies by adding delicately outlined arrows pointing up and down as reflections and clones of the houses. Forces seem to act in opposite directions; they block one another, building tension amid the gray uniformity while simultaneously creating a root-like foundation. A house with its lights on, one that is inhabited and where life prevails, is always linked to the construction, preservation, and continuation of civilization. In the (early) modern sense, the domestic sphere functions symbolically as a fortress of familial ideologies and ideals: as an attempt to find supposed peace within and to shield oneself from external threats. Remote from the realm of public and political life, the home is regarded as the ultimate normative refuge for reproduction, consumption, and cooperation.

Barely any other place reveals more about social status and situatedness than the interior of a house—a container of private life in which values, overlapping layers of history, psychological codes, and relational dynamics unfold in microcosmic form and coalesce into a medium of social representation. Whether it's owned property or a precarious tenancy, it's where relationships span generations and identities—in intimate as well as (dys)functional moments of community and solitude. Domesticity conveys a sense of seclusion, a detachment from the world that is sustained only through (care) work and productivity.

By exploring these and other related forms of sociality, responsibility, and the spaces in between, Jesse Darling exposes dominant narratives. In his multidisciplinary practice, he inflicts fractures and deformations on everyday items and found objects—originally attributed to protection, support, and order. Like a scar that doesn't heal without leaving a trace, Darling arranges autonomous systems that, in their reconfiguration, reveal fragile states while simultaneously empowering crippling-related dynamics.

park and inviting visitors to take a stroll, featuring remarkable architectural elements, sweeping vistas, and artistic interventions. According to Cramer, those buried there, in a sense, "work" for the living, insofar as—although lacking physical agency—they continue to have an effect through names, places, and memories, thereby producing the symbolic orders through which community, identity, and meaning can be stabilized. In contrast stand the anonymous graves of Potter's Field, an area within Evergreen Cemetery in Los Angeles. It's a historical burial ground for impoverished and unidentified individuals, as well as social minorities who were denied burial elsewhere. As with those marginalized people, chronic illness often leads to a social rupture that can resemble a disappearance from a world that evaluates and categorizes us according to performance, functionality, and narratable identity.

Cramer and Bremer ask how a life with restricted flexibility can exist beyond this world view, when neurological symptoms and bodily perception cannot always be clearly separated. In this context, they refer, among others, to the visions of the German Benedictine abbess and polymath Hildegard of Bingen (1098–1179). Interpreted in her lifetime as spiritual experiences, these are today regarded as migraine auras. This shift in perspective exemplifies how medicine not only describes but also evaluates, deciding which experiences are considered meaningful or deviant.

By incorporating seating that could have been taken from a doctor's office waiting room of earlier times, the installation points to lived experiences of medical visits or hospital stays, and thus to the illusion of the healthy body and to our own mortality. Catharina Cramer's index collages expand this body of work with materials from the research and production phase of the film.

Sabine Bremer (*Berlin, lives there) studied classical violin at the Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin as well as jazz at the Universität der Künste Berlin. Since 2002 she has worked as a freelance artist in the fields of music and theatre, with performances at the Compañía Teatral de Buenos Aires; Sophiensaele, Berlin; Hebbel am Ufer, Berlin; and Transmediale, Berlin. As a theatre musician, performer, and (co-)producer, she develops interdisciplinary art projects for stage, film, and her own artistic practice.

Catharina Cramer (*Wesel, GER, lives in Berlin) is an artist and filmmaker. She studied Fine Arts at the academies in Münster and Düsseldorf. Her work has recently been shown at Kunst Raum Mitte, Berlin; K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf; Hebbel am Ufer, Berlin; Julia Stoschek Collection, Düsseldorf; and Oakville Galleries in Canada. Accompanying her first institutional solo exhibition at Josef Albers Museum Quadrat Bottrop, the publication *The Long Goodbye* (Walther König, 2024) was published.

Do Not Go Gentle Into That Good Night, 2026
Video (4K, found footage), sound, 30'00"

Catherina Cramer, *The Big Sleep*, 2026
Found objects and mixed media on canvas
each 63.5 × 63.5 cm

The essayistic short film *Do Not Go Gentle Into That Good Night* (2026) offers insight into the shared life of Catherina Cramer and Sabine Bremer through a sequence of filmic stills and diary-like reflections presented as a voice-over. First in Berlin, then during their joint trip to Los Angeles, the other lives with chronic migraine. The introduction initially signals foreboding: as an AI-generated truck pile-up in a snowstorm unfolds, the image begins to flicker more and more—much like the onset of a migraine aura—until it ultimately becomes unrecognizable.

Embedded, installation-wise, within a kind of waiting room, the film opens up a space to reflect on how we deal with death—based on extensive research into this topic, which in Western dominant culture is often taboo and associated with fear. The title *Do Not Go Gentle Into That Good Night* is borrowed from a poem of the same name from 1951, in which the Welsh writer Dylan Thomas calls for a heightened awareness of the inevitability of death and a resistance against it. Life, he suggests, is too precious to be surrendered. Cramer and Bremer expand this approach by proposing that life and death should be further understood as intertwined states. This also includes the insight of accepting one's own state of health, as well as the processual path toward such acceptance, even while acknowledging the shame that may accompany not conforming to the ideal of a healthy, efficient, and productive body as defined by societal expectations.

The central locations in Berlin and Los Angeles could hardly have been chosen more fittingly: Cramer and Bremer visited cemeteries in both these cities and are presenting the impressions they gathered there at Studio Hannibal, right next to the adjacent Pappelallee Cemetery. In comparison to this site, the (partly famous) deceased at Forest Lawn Memorial Park in the Hollywood Hills appear less as absent and more as part of a deliberately staged landscape of remembrance. The originator of this concept, Hubert Eaton, countered the bleak aesthetics of mourning with a positively connoted place designed like a theme

As with these iconic predecessors, private moments must also be understood as political in Benzenberg's work. States of health are often portrayed as individualized, which can be accompanied by a sense of personal failure. Depression in particular is often closely linked to societal and gender-specific expectations, as author Sophie K Rosa writes in *Radical Intimacy* (2023). To what extent can exhaustion and depressive states be read not as deficits, but perhaps also as forms of involuntary, bodily resistance to a system that demands constant performance, availability, and functionality, while failing to adequately account for social security or forms of care work? The activist and sociologist Paul Lafargue once argued in his concept of *The Right to Be Lazy* (1883) that a person's value should not be measured by labor or productivity. By autonomously choosing to bring the intimate moment of involuntary exclusion from work into the exhibition context, Benzenberg ultimately questions the very idea of artistic labor within frameworks shaped by ideals of performance.

Rebeka Benzenberg (*1990 in Duisburg, lives in Berlin and Düsseldorf) studied Fine Arts at the Kunstakademie Düsseldorf. Her first institutional solo exhibitions are on view at Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr and St. Annen Museum, Lübeck. Recent group exhibitions

include Weserburg Museum für moderne Kunst, Bremen, and Museum Schloss Morsbroich. She received a scholarship from the Studienstiftung des deutschen Volkes, the Kunstfonds working grant, and the Bronner Residency in Tel Aviv.

Take Me Through There, 2026

Nightstand, glasses, hard-shell case, medication packaging
and remnants, bandages, trash, letters, brochures, books, cloth,
fabric bag, nail scissors, hair ties, case for bite splint, mint oil,
lavender oil, earplugs, sleep mask, cables, electronic device,
lamp, glass, cosmetic products, and jewelry
110 × 80 × 35 cm

In her sculptures and installations, Rebekka Benzenberg reflects on how closely personal experiences are intertwined with societal conditions. In a series of recent works, the bed emerges as a motif of regeneration and isolation in the context of illness, particularly depression. In *Take Me Through There* (2026), however, this piece of furniture is conspicuously absent. Instead, the artist makes a bedside table the sole protagonist. Accumulated upon it is an abundance of seemingly casually placed, and partly intimate, objects of everyday use, including cosmetic products, a bite splint, and numerous medications. As a faithful snapshot taken directly from her own life, the arrangement reveals a functional logic: according to the artist, everything had to be within reach when lying down—a self-created supply station for a body with severely limited energy.

Although the piece of furniture can remain faithfully by one's side during periods of confinement to bed, its capacity reaches its limits as time goes on. The supportive system begins to reveal its own overload. Where is the line between a functioning, supportive structure and a system failure, and what impact does the latter have on the individual when it occurs?

Like Benzenberg, the artist Tracey Emin had already created her own unmade bed—complete with traces of a psychological crisis—as a direct representation of (female) intimacy in her installation *My Bed* (1998). Louise Bourgeois, too, exposed inner states in her radical installations as spaces of memory. In both cases, the body is not presented as a closed whole, but is conveyed through traces, objects, and arrangements—a gesture that Benzenberg adopts and translates into a contemporary experiential dimension shaped by exhaustion and invisibility. Through the absence of the body, an empty space is created, raising questions about its well-being and visibility. Who speaks of a sick body when it is not, or is no longer, visible or present in the social sphere?

Drawing on the original use of the Studio Hanniball building complex as a home for the elderly and single people (*Alten- und Ledigen wohnheim*) in the early 20th century, *Sick Days* takes the home—situated between spatial isolation and communal living—as its thematic starting point. The physical home is not only a topos of care work but also a central arena in the negotiation of illness. Consequently, living and working within one's own four walls not only influences, limits, or expands the artistic work, it also emerges as a recurring motif in the artistic exploration of illness, recovery, and (self-)care. The bed, in particular, is considered a place of retreat, refuge, and healing, but also of pleasure, lethargy, exhaustion, and creativity. Thus, the feminist writer and activist Shulamith Firestone (1945–2012), who lived with a diagnosis of schizophrenia, condenses autofictional experiences of endless sleep and sleepless nights during a prolonged phase of illness in her prose text "Bedtime is the Best Time of Day" (1998). In this liminal state of presumed recovery, psychological vulnerability is revealed alongside social alienation.

How do the body and psyche fare in the interplay of exhaustion, regeneration, and apparent (dys)functionality? What happens to our perception of being when explicit incapacity and limitations are recognized as valid narratives? In the installations, short films, photographs, and sculptures on display, the question of well-being, self-empowerment, and individualized approaches to dealing with pain, limitation, societal expectations of healing, and acceptance is ubiquitous.

If there is one thing that human bodies have in common, it is their transience and the potential for illness. *Sick Days* calls for raising awareness of the omnipresence of illness—in contrast to its frequent concealment and invisibility. The booklet is intended to create access points, spark discourse, and be dedicated to those individuals who, due to illness—whether current hospital stays, chronic conditions, or various barriers—are unable to participate in or visit the exhibition in any form.

Philipp Lange & Sophia Yvette Scherer

Falling ill, becoming debilitated, and running on empty. Conditions that belong to the “night-side of life,” as Susan Sontag describes them in her essay *Illness as Metaphor* (1978), and that rarely find a mouthpiece or a fulfilling medium for the expression of complex emotional states and physical constitution. Trapped in a corset of subjective sensations, in one’s own introspective cosmos, symptomatic pain is probably best expressed in a (self-)descriptive way.

In the public perception, a highly dichotomous view of illness versus health still persists. Sick days are defined, in a bureaucratic and administrative sense, as an absence from productive work within an employment relationship due to physical or mental health reasons. According to this logic, which is permeated by capitalist tendencies, work interrupted in this way is assessed as a loss of productivity. Particularly in current political debates, rising sick leave rates are stigmatized and ableist notions are even fueled, thereby seeking to imbue the subjective experience of those affected with shame.

Yet all sick days have one thing in common: these are days, weeks, or months of intensely intimate engagement with the body’s own complexity. In *Sick Days*, nine artistic positions explore these inner states and their personal experiences with health-related, chronic, and sometimes lifelong limitations, as well as the associated consequences for navigating daily life and social interaction.

Living with limitations means existing across multiple dimensions; it is a holistically different existence, not a secondary or less important matter. The work of freelance artists, whose protection under labor law is significantly less robust, requires—in the event of illness—artistic strategies that tackle limited creative flexibility, intersecting career paths, and resulting realignments.

This inevitably reveals politicized dimensions between the realities of work and personal life, for example with regard to the overall infrastructure of artistic production, the availability of accessible studio spaces, or the conditions for participating in projects. The works on display at Studio Hannibal are based on an accompanying alternative conception of time that challenges normative notions and may be summarized under the concept of “Crip Time.” Moments of waiting, care, and rest, as well as the overcoming of various barriers, are deliberately included within this framework.

4	Rebekka Benzenberg
6	Catherina Cramer & Sabine Bremer
8	Jesse Darling
10	Sharona Franklin
12	Sitara Abuzar Chaznawi
14	Louis Hay
16	Abi Palmer
18	Benoit Piéron
20	Lyndsey Walsh
22	Pappelallee 15

Sick Days

Rebekka Benzenberg
Catherina Cramer & Sabine Bremer
Jesse Darling
Sharona Franklin
Sitara Abuzar Chaznawi
Louis Hay
Abi Palmer
Benoît Piéron
Lyndsey Walsh

English