

Imprint | Impressum

This catalogue is published in
conjunction with the exhibition |
Dieser Katalog wird in Begleitung
der Ausstellung veröffentlicht:

Judith Raum
Hedwig Roth

20.05.2025–12.07.2025
Zilberman | Berlin

Texts | Texte:
Lotte Laub, Catrin Lorch,
Sumana Roy

Translations | Übersetzungen:
Anna Wilkens, Darrell Wilkins

Proofreading | Korrekturat:
Ece Ateş, Lotte Laub,
Luka Naujoks, Judith Raum,
Lusin Reinsch, Beyza Turak

Photos | Fotos:
Katrín Hammer (pp. 6–21, 23–25,
27, 29, 41, 42, 54, 65, 80–81)
Luka Naujoks (pp. 22, 30, 33, 34,
37, 38, 40, 87)
Judith Raum (Cover & pp. 2–5, 26, 30–39,
47, 48, 55–64, 66, 71, 72, 78, 79, 81)

Design | Gestaltung:
Gürem Özcan

Printing House | Druckerei:
12.matbaa

This exhibition catalogue is published
by Zilberman. All rights reserved. |
Dieser Ausstellungskatalog wird von
Zilberman veröffentlicht.
Alle Rechte vorbehalten.

© 2025, Zilberman

ZILBERMAN

ISBN 978-3-9827399-0-8

Judith Raum

Judith Raum
Hedwig Roth

Hedwig Roth

Judith Raum

Hedwig Roth



Contents | Inhalt

10	Defiantly Blooming <i>Lotte Laub</i>
14	Widerständig Blühen <i>Lotte Laub</i>
43	Scissors at Hand <i>Catrin Lorch</i>
49	Die Schere zur Hand <i>Catrin Lorch</i>
67	The Night Life of Plants and Women <i>Sumana Roy</i>
73	Das nächtliche Leben von Pflanzen und Frauen <i>Sumana Roy</i>
82	Authors' Biographies Biografien der Autorinnen
84	Curriculum Vitae Judith Raum
88	List of Works Werkverzeichnis







Defiantly Blooming

With her research-based and interdisciplinary approach, Judith Raum draws connections among installations or lecture-performances and painting or drawing, and in so doing develops complex forms of narration. She addresses economic and socio-historical subjects, post-colonial criticism, media related questionings and the conditions of artistic practice, as she has done in earlier works pursued over a period of several years, such as *eser* (2010–2015) or *Textile Territories* (2017–2024). In *eser*, Raum investigated the politically and geostrategically motivated entanglements of German economic colonialism in the Ottoman Empire, in the context of the Deutsche Bank's financing of the Anatolian Railroad and Baghdad Railway. Taking the situation of Franconian home weavers as her starting point, she intensified her research in two lecture performances, spatial installations, and an artist book, in which she wove archival material, letters, photographs of places along the railways, drawings, and painterly interventions together into a dense narrative fabric. She followed a comparable strategy merging research with artistic intervention in a subsequent work addressing the Bauhaus textile designer Otti Berger (1898–1944). In the multi-faceted work *Textile Territories*, Raum reconstructed, over the course of several research visits in international archives, a textile oeuvre that has been handed down to us only in fragments. She also developed her own works involving installation and film, in which she explores Otti Berger's textile contribution to the architectural concepts of Modernism, addressing at the same time Berger's (art-)historical marginalization as a result of National Socialist persecution and obliteration.

Judith Raum's work reveals an affinity with what is described in art-based research strategies as material thinking, for instance in her direct interaction with materials, or in her exploration of their qualities of resistance and potential for creative processes.¹ Her artistic process itself becomes a method of gaining insight, in the way this is described by Patricia Leavy in the context of arts-based research. Raum uses painting, performance, and installation not only as forms of expression, but as tools for creating experiences that can be felt both emotionally and physically. Knowledge is not merely represented, but produced in the artistic working process – a reflective, intuitive, and at the same time physical operation.²

Likewise, in her first solo exhibition at Zilberman, *Hedwig Roth*, Judith Raum draws upon her research-based artistic approach, now for the first time with regard to her own family history. Thus, she has applied herself to the previously unappreciated work of Hedwig Roth (1906–1990), the maiden name Raum consciously uses in reference to her grandmother Hedwig Bock. As wife of a Protestant pastor and mother of twelve children, she led a life shaped by a profound faith and obligations towards her family and community. Starting in the 1920s, she also produced a remarkably independent oeuvre of silhouettes and linoleum prints, consisting primarily of figurative representations of

plants and animals, as well as portraits of family members and friends. Particularly poignant is her figure of a child behind a window frame, which, on the one hand, suggests confinement, but on the other evokes a longing for faraway places. Judith Raum picks up on this possibility of shaping an independent perspective on the world in large-format wall hangings, each filled by a hand holding a pair of glasses or scissors – tools used to shape or to criticize.

In her contribution to this catalogue, Catrin Lorch describes this approach as nothing short of “bold”. For Judith Raum takes seriously an oeuvre which – rarely seen outside the family circle – would certainly have been overlooked by art history and relegated to the category of *Hausfleiß* (domestic industriousness), just based on the context in which it was created. Raum, however, overtly places her grandmother's work in dialogue with artists working in a professional context, such as the British textile designer Dorothy Larcher (1884–1952). Larcher, influenced by the Vorticist movement – the English variant of Futurism – operated, jointly with her partner Phyllis Barron, a fabric printing business in London with designs created by printing wood and linoleum blocks on cotton, linen or silk. Larcher's abstracted, adamantine plant forms are juxtaposed, in this exhibition, with Roth's filigreed rounded cut-outs of wildflowers, which consistently incorporate plant communities into their composition: botanical systems in which a diversity of forms co-exist, rather than support any one dominant species.

Ravens and bats too – creatures associated with twilight and darkness – re-appear in Hedwig Roth's work, and Judith Raum introduces them into the exhibition's span of themes as messengers and escorts of human beings. This night-time moment also constitutes the starting point for Sumana Roy's essay in this catalogue: “The Night Life of Plants and Women”. Taking a comparative approach, she examines Roth's work in the light of the linocuts Nandalal Bose contributed to the learn-to-read book *Sahaj Path* and the tradition of the Bengal School of Art.

The exhibition at Zilberman reveals itself as a dense, multi-layered installation. Original works by Hedwig Roth are organized in groupings based on related motifs or ‘family resemblances’ and displayed on midnight-blue plexiglas tables. The soft textural qualities of the paper, refined with very finely traced cuts, contrast with hard, transparent supports, whose curved steel legs re-appear as echoing forms in two sculptural works and span a tensely drawn narrative arc between memory, spatial gesture, and corporeality. One of these sculptures, in its form, recalls a free-standing mirror. A blue lady's glove, with its fingers sewn together to resemble the webbed feet of a bird, is wittily perched on a narrow metal rod. The glove appears as a costume or stage prop, a reference to an absent figure, but at the same time as a personal legacy, a dressing up game. In the photographs, which Hedwig Roth's husband took of his young wife, mirrors are employed as an element of staging. These photographs raise questions relative to the ambivalent significance of the body and sexuality in the home of a Protestant pastor. The second sculpture evokes

1 Cf. Paul Carter, *Material Thinking. The Theory and Practice of Creative Research*, Carlton, Vic: Melbourne University Publishing, 2004, pp. 6–11.

2 Cf. Patricia Leavy, *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, 3. ed., New York: Guilford Press, 2020, pp. 3–20.

the form of a bed: a metal frame, upholstered with material that picks up on a design by Dorothy Larcher. The figure resembles a grid, and is thus related to the human spine. One thinks of an x-ray picture, and so of a clinical environment. On Larcher's original pattern, we read the word "spine" – evoking the spinal column, the back, the skeleton.

Monochrome color fields of various colors on the walls and the hue selected for the archival tables frame the filigree silhouettes and linoprints of the artist's grandmother, as well as the textile wall hangings of Judith Raum, and embed both, with a sculptural gesture, into a shared, discursive field of associations. With respect to both figures and forms, Judith Raum in her textile prints and rubbings picks up on themes and design procedures drawn from the work of her grandmother as well as the techniques of the paper cutting and linoprint. Owing to colorful accents on an underlying base of textile, the motifs appear almost sculptural. Unlike with her grandmother's highly contrasting black-and-white miniatures, Judith Raum foregrounds nuanced gray tones and inner structures, while figuration is diminished.

The path through the exhibition leads finally to an installation with two slide projectors. We see, projected onto textile surfaces, details of photographs that show Hedwig Roth as fiancée or young mother in the 1920s and 1930s, surrounded by her first children and nature. Using a magnifying glass, Judith Raum has sought out moments of childish freedom, parental love, and the adults' efforts to achieve autonomy. The scenes in these photographs offer a stark contrast to an historical reality that is already suffused with the totalitarian ideology of National Socialism. In a second projection, the activities of designing and narrating – represented by scissors and raven – re-appear in staged sequences, while also suggesting critical interaction with the past.

Rebecca Solnit, an author important to Judith Raum, describes in her book *Orwell's Roses* how George Orwell's passion for his rose garden manifests a strong statement: an insistence on beauty and a joy in life, precisely in dark times. For Solnit, this return to nature does not represent withdrawal, but rather an expansion of the writer's political engagement – an attempt to create spaces in which life, imagination, and resistance can flourish. In the work of Hedwig Roth, too, we see an ability to act, which expresses itself in small gestures, persistent attention, and care for others, and which points to the future. Judith Raum picks up on this way of acting, translating it into a personal artistic language, which, being full of political and aesthetic potential, leaves an unmistakable impact on the present.

Lotte Laub

Translated by Darrell Wilkins



Widerständig Blühen

Mit ihrer forschungsbasierten und interdisziplinären Herangehensweise verbindet Judith Raum Installationen und Lecture-Performances mit Malerei und Zeichnung und entwickelt daraus komplexe Erzählformen. Darin setzt sie sich mit wirtschaftlichen und sozialgeschichtlichen Themen, postkolonialer Kritik, medienbezogenen Fragestellungen und den Bedingungen künstlerischer Praxis auseinander, wie bereits in früheren, über mehrere Jahre entwickelten Arbeiten wie *eser* (2010–2015) oder *Textile Territories* (2017–2024). In *eser* untersuchte Raum die politischen und geostrategisch motivierten Verflechtungen des deutschen Wirtschaftskolonialismus im Osmanischen Reich im Kontext der von der Deutschen Bank finanzierten Anatolischen Eisenbahn und Bagdadbahn. Ausgehend von der Situation fränkischer Hausweber verdichtete sie ihre Recherchen in zwei Lecture-Performances, raumgreifenden Installationen und einem Künstlerbuch, in denen sie Archivfunde, Briefe, Fotografien von Orten entlang der Bahnstrecke, Zeichnungen und malerische Eingriffe zu einem erzählerischen Gefüge verwob. Diesen forschend-künstlerischen Zugang verfolgte sie auch in ihrer Auseinandersetzung mit der Bauhaus-Textilgestalterin Otti Berger (1898–1944) weiter. In der mehrteiligen Arbeit *Textile Territories* rekonstruierte Raum durch zahlreiche Forschungsaufenthalte in internationalen Archiven ein textiles Werk, das nur in Fragmenten überliefert ist, und entwickelte eigene installative und filmische Arbeiten, in denen sie sich mit Otti Bergers textilem Beitrag zu Architekturkonzepten der Moderne auseinandersetzt und zugleich dessen (kunst-)historische Verdrängung infolge nationalsozialistischer Verfolgung und Auslöschung thematisiert.

Was in kunstbasierten Forschungsansätzen als *material thinking* beschrieben wird, zeigt sich bei Judith Raum im unmittelbaren Umgang mit Materialien, in der Auseinandersetzung mit deren Widerständen und gestalterischem Potenzial.¹ Ihr künstlerischer Prozess selbst wird zur Methode der Erkenntnisgewinnung, wie es Patricia Leavy im Kontext der *arts-based research* beschreibt. Malerei, Performance und Installation dienen ihr nicht nur als Ausdrucksformen, sondern als Werkzeuge, um Erfahrungen zu erzeugen, die emotional und körperlich wahrnehmbar sind. Wissen wird dabei nicht einfach dargestellt, sondern im künstlerischen Arbeiten selbst hervorgebracht – ein reflexiver, intuitiver und zugleich körperlicher Vorgang.²

Auch in ihrer ersten Einzelausstellung *Hedwig Roth* bei Zilberman knüpft Judith Raum an ihren forschend-künstlerischen Ansatz an, erstmals mit Blick auf die eigene Familiengeschichte. So widmet sie sich dem bislang unbeachteten Werk ihrer Großmutter Hedwig Roth (1906–1990), wie sie ihre Großmutter Hedwig Bock bewusst beim Mädchennamen nennt. Als protestantische Pfarrfrau und Mutter von zwölf Kindern führte diese ein Leben, das von tiefem Glauben und von Verpflichtungen in Familie und Gemeinde geprägt war, schuf zugleich aber ein bemerkenswert eigenständiges Werk

aus Scherenschnitten und Linoldrucken, das vor allem Pflanzen, Tiere und Porträts aus dem familiären Umfeld zeigt. Den Auftakt der Ausstellung bildet die Darstellung eines Kindes am Fensterkreuz, ein Motiv für Begrenzung ebenso wie für den Wunsch nach Weite. Die Möglichkeit eines eigenen Blicks auf die Welt nimmt Judith Raum in ihren großformatigen Wandbehängen auf, in denen Hände mit Schere und Brille, Werkzeuge gestalterischer oder kritischer Auseinandersetzung, das Format füllen.

In ihrem Beitrag zu diesem Katalog beschreibt Catrin Lorch diesen Zugriff als geradezu „kühn“. Denn Judith Raum nimmt ein Werk ernst, das, selten außerhalb des Familienkreises gezeigt, seinem Entstehungskontexts nach von der Kunstgeschichtsschreibung sicherlich übergangen und der Rubrik „Hausfließ“ zugewiesen würde. Anders jedoch stellt Judith Raum die Arbeiten der Großmutter in einen offenen Dialog mit professionell arbeitenden Künstlerinnen wie der britischen Textildesignerin Dorothy Larcher (1884–1952), die gemeinsam mit ihrer Partnerin Phyllis Barron ein Stoffdruckunternehmen in London betrieb und Designs entwarf, die durch den Druck von Holz- und Linoleumblöcken auf Baumwolle, Leinen oder Seide entstanden. Im Unterschied zu Hedwig Roths naturalistischer Formsprache griffen Barron und Larcher in ihren Entwürfen Einflüsse des Vortizismus, die englische Variante des Futurismus auf. Larchers abstrahierte, spitze Pflanzenformen, die meist ein isoliertes Motiv wiederholen, treffen in der Ausstellung auf die filigran gerundeten Scherenschnitte von Wildblumen Roths, die stets ‚Pflanzengesellschaften‘ in den Blick nahm: botanische Systeme, in denen statt einer dominanten Art eine Vielfalt koexistierender Formen nebeneinander bestehen.

Auch Raben und Fledermäuse, Wesen der Dämmerung und Dunkelheit, tauchen in Hedwig Roths Werk wiederholt auf, und Judith Raum führt sie als Boten und Begleiter des Menschen in die Motivik der Ausstellung ein. Dieses nächtliche Moment bildet zugleich den Ausgangspunkt für den Essay „Das nächtliche Leben von Pflanzen und Frauen“ von Sumana Roy in diesem Katalog. Vergleichend blickt sie auf Roths Arbeiten und die Linolschnitte von Nandalal Bose in dem Leselernbuch *Sahaj Path* und der Tradition der Bengal School of Art.

Die Ausstellung bei Zilberman entfaltet sich als dichte, mehrschichtige Installation. Originale Arbeiten von Hedwig Roth präsentiert Judith Raum, nach Motivgruppen oder ‚Familienähnlichkeiten‘ geordnet, auf nachtblauen Plexiglastischen. Die weiche Materialität des Papiers, bearbeitet mit feinsten Schnitten, trifft auf den harten, transparenten Träger, dessen gebogenen Stahlbeine als Echoformen in zwei skulpturalen Arbeiten wiederkehren und einen erzählerischen Faden zwischen Erinnerung, räumlicher Geste und Körperhaftigkeit aufspannen. Eine dieser Skulpturen erinnert in ihrer Form an einen Standspiegel. Ein blauer Damenhandschuh mit zusammen genähten Fingern, einem Vogelfuß ähnelnd, ist spielerisch über einen schmalen Metallstab gestülpt. Der Handschuh wirkt wie ein kostümhaftes Requisit, ein Hinweis auf eine abwesende Figur, zugleich auch wie eine persönliche Hinterlassenschaft, ein Spiel des Verkleidens. Spiegel sind in Fotografien, die Hedwig Roths Mann von seiner jungen Frau aufnahm, als

1 Vgl. Paul Carter, *Material Thinking. The Theory and Practice of Creative Research*, Carlton, Vic: Melbourne University Publishing, 2004, S. 6–11.

2 Vgl. Patricia Leavy, *Method Meets Art. Arts-Based Research Practice*, 3. Aufl., New York: Guilford Press, 2020, S. 3–20.

Mittel der Inszenierung eingesetzt. Mit ihnen verbinden sich Fragen nach der ambivalenten Bedeutung von Körperlichkeit und Sexualität im protestantischen Pfarrhaus.

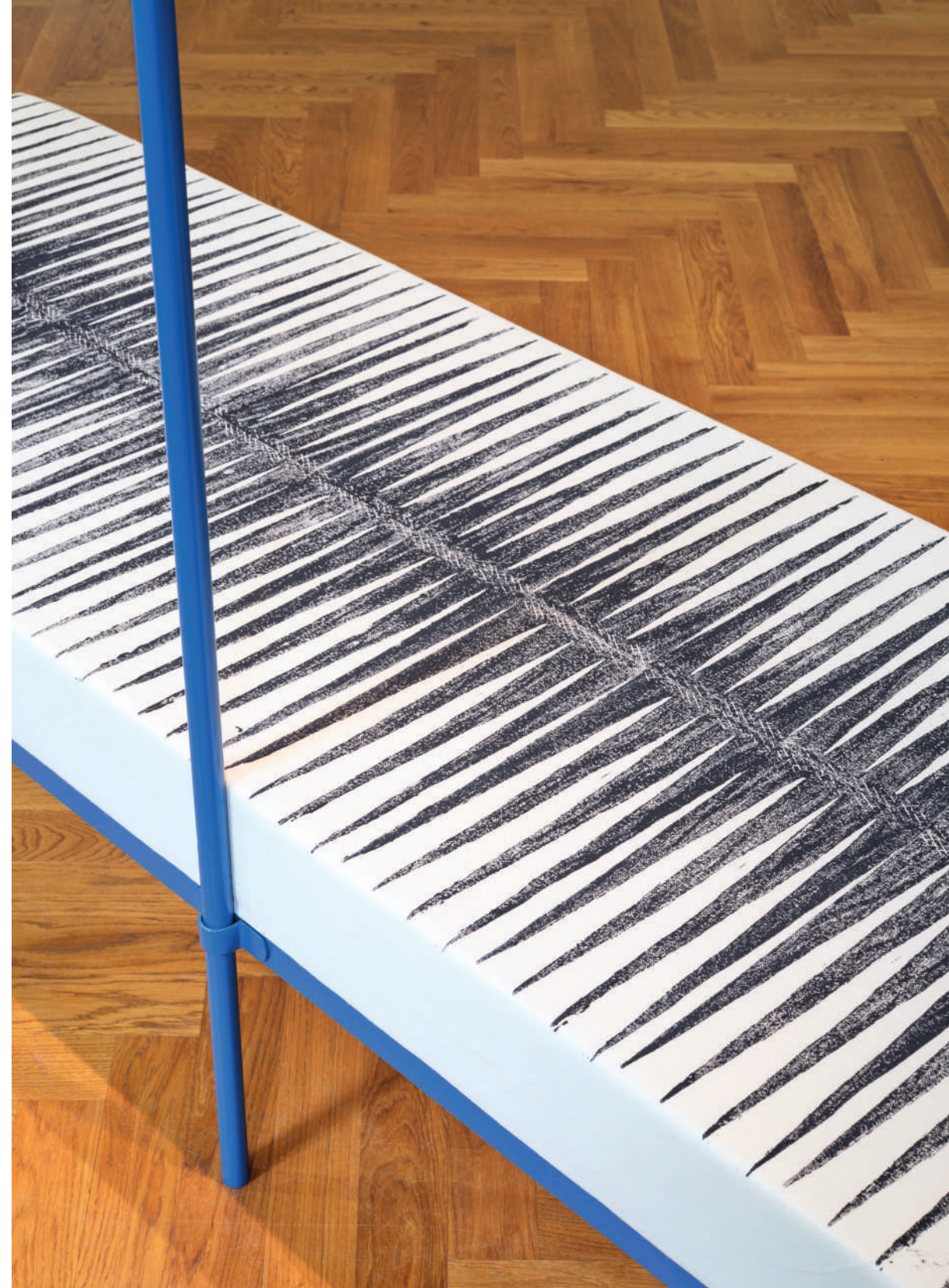
Die zweite Skulptur nimmt die Form einer Liege auf: ein metallenes Bettgestell, bespannt mit einem Stoff, der einen Entwurf von Dorothy Larcher aufgreift. Das Motiv gleicht einer Gräte, ist dadurch verwandt mit dem menschlichen Rückgrat, man ist an ein Röntgenbild erinnert, damit an eine klinische Situation. Auf Larchers Originalmuster erscheint das Wort „spine“, was Wirbelsäule, Rückgrat, Grat bedeutet.

Unterschiedlich farbige, monochrome Farbfelder an den Wänden sowie die Farbgebung der Archivtische rahmen die filigranen Scherenschnitte und Linoldrucke der Großmutter ebenso wie Judith Raums textile Wandarbeiten und betten beide installativ in ein gemeinsames diskursives Bezugsfeld ein. Motivisch und formal greift Judith Raum in ihren Textildrucken und Frottagen Themen und gestalterische Verfahren aus dem Werk der Großmutter auf sowie die Techniken des Scherenschnitts und Linoldrucks. Farbige Akzente auf einer unterlegten Textilschicht lassen die Motive beinahe skulptural erscheinen. Im Gegensatz zu den kontraststarken Schwarz-Weiß-Miniaturen der Großmutter treten bei Judith Raum nuancierte Grautöne und Binnenstrukturen in den Vordergrund, während die Gegenständlichkeit zunehmend zurücktritt.

Der Ausstellungsparcours führt schließlich zu einer Installation mit zwei Diaprojektionen. Auf textile Flächen werden Ausschnitte von Fotografien projiziert, die Hedwig Roth frisch verlobt und als junge Mutter während der 1920er und 1930er Jahre inmitten ihrer ersten Kinder und in der Natur zeigen. Mithilfe eines Vergrößerungsglases suchte Judith Raum in den Alltagsszenen nach Momenten kindlicher Freiheit, elterlicher Liebe und Autonomiestreben der Erwachsenen. Die fotografischen Szenen stehen dabei im Kontrast zu einer historischen Wirklichkeit, die bereits von der totalitären Ideologie des Nationalsozialismus durchdrungen war. In einer zweiten Projektion tauchen in inszenierten Sequenzen die Tätigkeiten des Gestaltens und Erzählens, Schere und Rabe, erneut auf und stehen zugleich für einen kritischen Umgang mit der Vergangenheit.

In ihrem Buch *Orwell's Roses* beschreibt Rebecca Solnit, mit deren Werk sich Judith Raum beschäftigt hat, wie sich in George Orwells Leidenschaft für seinen Rosengarten eine Haltung manifestiert: das Beharren auf Schönheit und Lebensfreude, gerade in finsternen Zeiten. Für Solnit ist diese Hinwendung zur Natur kein Rückzug, sondern eine Erweiterung des politischen Engagements – der Versuch, Räume zu schaffen, in denen Leben, Imagination und Widerstand gedeihen können. Auch im Werk von Hedwig Roth zeigt sich eine Handlungsfähigkeit, die aus kleinen Gesten, beharrlicher Aufmerksamkeit und Fürsorge erwächst und in die Zukunft weist. Judith Raum greift diese Haltung auf und übersetzt sie in eine eigene künstlerische Sprache, in der sie als politisches und gestalterisches Potenzial in der Gegenwart wirksam wird.

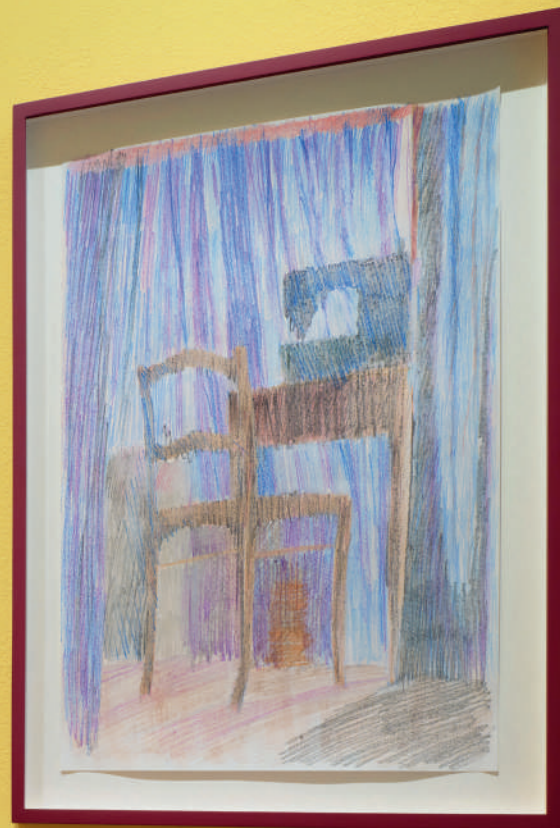
Lotte Laub

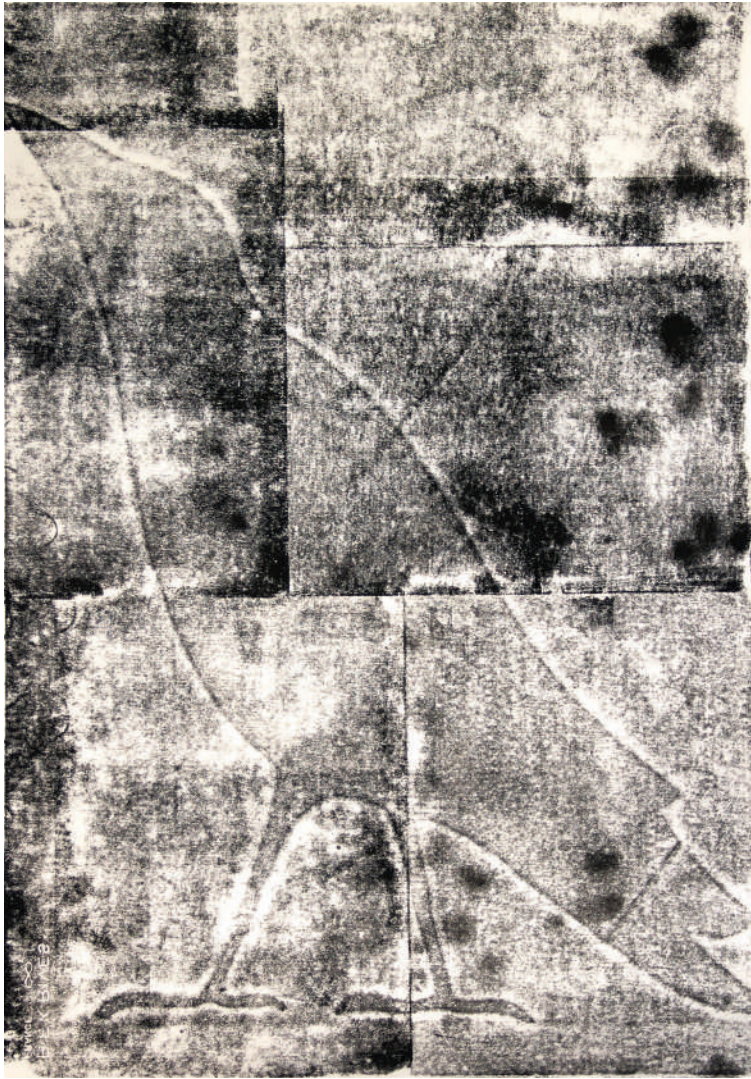




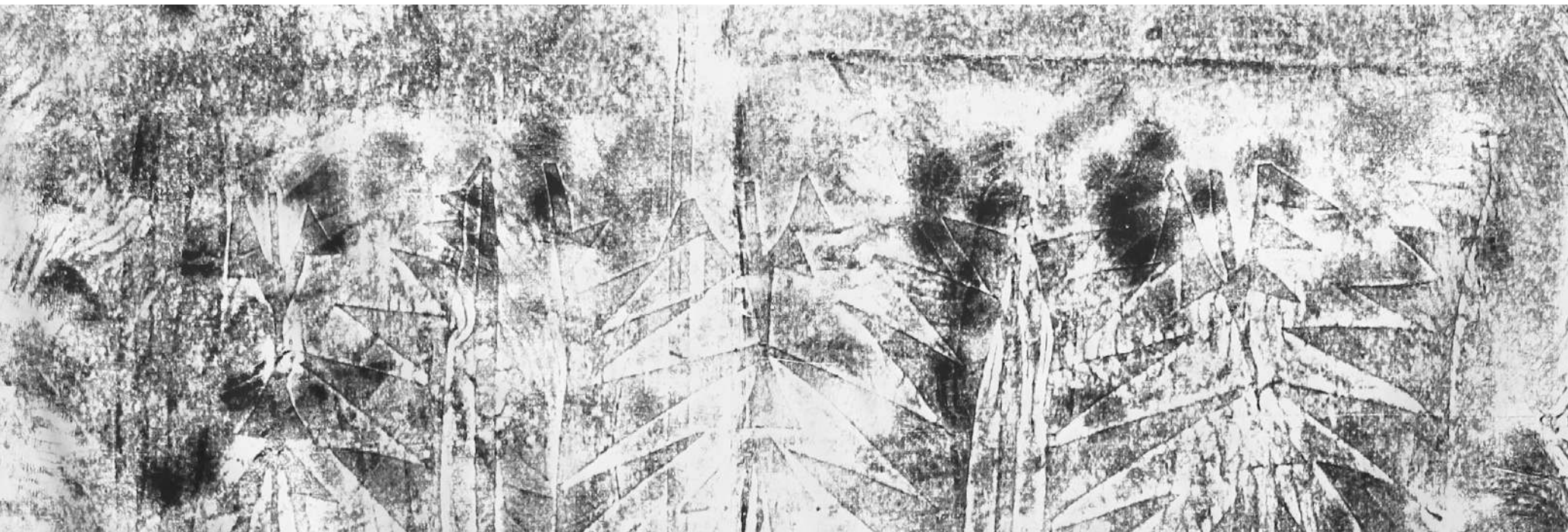
























Scissors at Hand

A scene from the Japanese family series *Asura*. The take shows the entrance to Tsunako's Ikebana School. Tsunako's students, dressed in simple kimonos, take off their shoes before entering the school. Inside, on the tables, we see tall wooden vases for bamboo. Next to them are branches, flower stems, leaves. Tsunako goes from one student to the next, enunciating slowly and clearly: "In selecting which leaves to cut off [...] distribute and arrange them [...] everything should appear natural [...]" The teacher stops short in front of a bouquet and inspects it, almost amazed. "That could work with the chrysanthemums. That's good. Try something bold."

That is funny. Is it the seriousness with which Tsunako interprets the flower arrangements? The possibility, echoing in her challenge to try "something bold", that from the domestic work on flowers and stems, following precise rules, a form of subversion could unexpectedly arise? "Bold" is no radical concept – that, too, fits the scene. But we hear an echo of more than just a small rebellion. A few minutes and a few takes before this scene, we saw how Tsunako, otherwise so restrained, threw her glass of red wine in anger against a window, traditionally overlain with paper. The dripping red spots and stains, was that "bold"?

Art history is a narrative of conflicts. Since the Renaissance, artists have wrangled for primacy – Michelangelo and Leonardo, giants and rivals. Sculpture or painting, architecture or design? Wherever art is negotiated, it is about recognition, visibility, competition. About hierarchies in the canon – among artists, among disciplines. And there is likewise an order of the divisions of creative work: fine art – arts and crafts – craft. And one step lower: *Hausfleiß*¹ (done within the household exclusively for and by its members).

The latter is at home where "Home" hangs on the door. That is, not in a studio or workshop, where one finds inspiration, grand commissions, or at least fixed working hours. *Hausfleiß*? That just happens. There, where one produces things that are needed just then in the household. Or that make life there warmer, more beautiful, softer, more colorful: baby blankets, puppet theatres, place cards for the table, stuffed animals, socks, birthday garlands, photo albums, Easter bouquets. Where someone takes up a task on her own initiative, bringing taste and skill to bear, the history of art is scarcely interested. Dilettantism belongs to its definition: *Hausfleiß* is at best traditional, folkloresque.

And from just such a home comes this delicate, rounded, relaxed profile. The woman we see on this small sheet of paper has a short nose and a straight forehead, her hair seems to be tied behind her neck in a low bun. The model for the template, with which Judith Raum in *Untitled (Woman at the Window)*, 2025, transferred this profile in completely altered proportions onto a length of fabric, is a cut-paper silhouette by Hedwig Bock, née Roth. She is the artist's grandmother. The thick vines and archaic crow, as well, which Judith Raum shows in her exhibition *Hedwig Roth*, are derived from cut-paper silhouettes from another era.

¹ The literal translation of *Hausfleiß* would be "domestic industriousness." In his 1894 text *Volkskunst, Hausindustrie und Kunstgewerbe*, Alois Riegl reflected on the marginalization of folk art and domestic production within the traditional hierarchy of the arts, noting that folk art had not been included among the perceived "universal" forms of painting, sculpture, and architecture; cf. Alois Riegl, *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*, Berlin: Siemens, 1894.

Hedwig Roth, called Hedi, grew up at the beginning of the last century in Schauenstein, a small city in Germany's Upper Franconia, near the border with Thuringia. After her marriage in 1927, she moved to Ebersdorf in the rural district of Kronach, not far from the places of her childhood. Her husband, Heinrich Bock, was engaged as Protestant pastor there. His entry into Hedi's life lends the work one of its most playful moments: a silhouette in which we see Hedi and Heinrich sitting together on a deeply bowed willow bough. Gently swinging, framed by branches and leaves, the couple appear to be looking out beyond the picture – perhaps into their future.

Hedwig Roth was to have twelve children and many grandchildren – a large family that she worked at, and which in turn shaped her own oeuvre: Heiner, Ursula, Eberhard, Veronika, Friederike, Matthias, Jörg, Cornelia, Maximilian... Their round little heads, chubby hands, dresses with aprons, snub noses, clumsy steps – all this is documented in her cut-paper silhouettes. Children run through the grass or roam through nature; three small silhouettes stand together under a tree and catch at falling leaves. A whole troupe, disguised in hats and costumes, march by in parade as black shadows. One of the many profiles is of Judith, the granddaughter.

Judith Raum has reunited this body of work, which was preserved here and there by her family, with the precision appropriate to organizing, reviewing, and evaluating a catalogue of works. But how does one deal with such a thick stack of legacy? And does one even have the right to submit so private a discipline to critical assessment? The paper cutting, the art of the silhouette, has been associated, from the beginning, with a very personal meaning – it is manageable, inexpensive, frugal.

In times in which one still believed one could judge a person's character from the form of his skull, chin, forehead, and symmetry, the silhouette was in fact a tool of identification. Study and Rorschach inkblot in one, an image of friendship, something for the album or a small frame: a rapid, clever, sometimes flattering, sometimes caricatured study of the other, to be mutually exchanged and admired (long before the invention of photography, there was obviously demand for a medium less time-consuming than a painted portrait). Goethe's Werther tacks a silhouette of his beloved Lotte on the wall. For it is evident that feelings are often involved, when someone reaches for the scissors and paper cutting paper – and because the process always produces two paper cuts, the negative and the positive form, the gift often links two owners.

While there was surely little time for hours-long mixing of paints and long portrait sittings in the manse of the Bock family, and moreover no room for easel, canvas, poisonous turpentine and oil paints, the small, pointed scissors will have lain at hand, just like the sewing box, card games, or knitting needles. The American anthropologist Judith K. Brown, in her text "A Note on the Division of Labor by Sex", observed that women in pre-industrial communities performed certain work simply because it could be reconciled more easily with "the needs of child-rearing"² at home: weaving, cooking, knitting, pottery.

And while the parsonage circumscribes the work of Hedwig Roth, her insight into her own children grows keen, her attention to their growth, their maturing. The lovingly gauged observation of the tilt of a tiny head, a shy pose, or an almost defiant audacity drives her artistic development. Composition, contrast, finesse in crafting, at times deliberate reduction. But this focus also appears to lead to the result that Hedwig Roth herself almost never appears in the picture. There are very few self-portraits, and those that exist are staged reservedly. Only one of them shows her as artist, with scissors, pencil, and paper in hand.

That now – a few decades later – one of her grandchildren is taking a closer look at her entire artistic output reverses the relationship: if for no other reason, then because the spontaneous and private is now being laid out chronologically and thematically, being compared, analyzed. How to deal with a life's work, which possibly never before has been viewed holistically and sorted? For Hedwig Roth did not see herself as an artist who was concerned with the validity of her oeuvre – she was concerned with capturing the moment, fighting the erasures of time, nurturing memory. One imagines that the motif for the place cards or the birthday present was considered finished when it suited the occasion, with all possible craftsmanship. Even later, when Hedwig Roth discovered printing techniques, one imagines that she sketched, drafted, cut, printed – to make a gift. And that she very quickly handed out what her hands had crafted.

Judith Raum extended her study of the work over a period of several months – and gradually freed herself of loving sentimentality. The silhouettes in stark black-and-white contrast – of her grandparents, her mother, uncles and aunts, the outlines of church buildings, furniture, and dwellings – all these are there, on slim archival tables. And the tiny portrait of a child looking out through a window that would seem to be barred. Vines and petals, too, some colored in very bright and loud colors. It is the especially powerful stalks, the strong tendrils, that Judith Raum has sought out as patterns when cutting out over-sized templates for her works *Untitled (Clematis / Centaurea / Galanthus)*, 2025.

The artist experimented for a long time with a technique that could pick up on these motifs, and appropriate them. In her studio, she produced broad and long lengths of fabric, which have the effect of rubbings, a clotted back and forth between bright and dark, flickering and wide-ranging. The private atmosphere is gone, as is the template-like simplicity. What is hanging on the wall no longer fits into the poetry album or the illustrated book of trolls. Larger, more opulent, almost presumptuous. The motifs used by her grandmother, which seemed to rhyme effortlessly, like verse and stanza – they falter, something seems to be stuck. As if Judith Raum had pepped up the motifs on the heavy fabric with thickly mixed paint.

At the entrance to the last room of the exhibition hangs a strange, small-format watercolor on paper. A Berlin water pump, knobby as a root, seems to be out and about all by itself, its handles outstretched awkwardly like little arms. An enormous child

2 Judith K. Brown: "A Note on the Division of Labor by Sex", in: *American Anthropologist* 52, 5 (1970), pp. 1073–1078.

jumps in the air from one street-lamp to another, which has an almost wild effect, like an abrupt escape in the midst of this quiet, forlorn horror scene. The small picture remains ambiguous and almost disturbing. Although it is not glaring, it stands out in the context of paper-cut silhouettes, lengths of fabric, and printing blocks.

Behind it, slides click through the carousel – a stream of photographs, which follows Judith Raum, as she leafs through an early photo album of the Bock family. The sequence of images has, on the one hand, the effect of a chronicle. On the other, a subtext pops up time and again in the heavy narration, sudden and unexpected: Judith Raum focusses here on the grimaces of the children, who appear at the edge of a table. Or on the reflection in the background of the bedroom. A dwarf king with a paper crown, a child's broad smile.

The second projection takes this mood as a starting point – and Judith Raum translates it in the fashion of a shadow play into her own playful manipulation of black and white. The little charades, the costumings and awkward moments that Hedwig Roth observed, meld here into a stream of images, in which the uninhibited, the gloomy, the hob-goblins of childhood take shape. Here, the narrative seems to falter, to find its own rhythm in contrast to the idylls, to the soft, round, velvety silhouettes. Judith Raum, who has observed the work of her grandmother so painstakingly and precisely, with these images breaks free of any hint of examination and retrospection. Here, her artistic research comes to an end – among other reasons because the medium – the clear, razor-sharp delineations of these black-and-white photographs – rejects any form of appropriation and citation as a barren, idiosyncratic charade.

The 13th Berlin Biennale begins its tour with *floral/flowers*, the exhibition within an exhibition is devoted exclusively to pictures of flowers. What these works have in common, as the catalogue states, is that the artists have produced them “as a side practice”. The curators go on to explain that “many of these floral works were created in exile or in hiding. They bear the memory of trauma – of landscapes marked by displacement and the historical extraction of vital forces. The flower studies have an element of quietness or apparent passivity. An uncontroversial activity, the act of drawing, painting, or photographing flowers nevertheless foregrounds persistence – the urge to keep working.”³

Judith Raum is an artist. She chooses where she works – in the studio, in her kitchen, or while travelling. And she does not have to be useful, warm, or comfortable. Likewise, the museum for contemporary art is no longer about gatekeeping, but rather inclusion. When Judith Raum decides to expand her artistic research to the financing of the Turkish railway network by German banks, she presents her research in the form of a lecture performance. Or she shows a video. Or what remains to be exhibited after a road trip through the USA are the images with which she documented the work of Bauhaus artist Otti Berger, together with a photographer and a hand weaver. She is free to work

3 Zasha Colah and Valentina Viviani, *passing the fugitive on*, catalogue for the 13th Berlin Biennale for Contemporary Art, Berlin, 2025, p. 29.

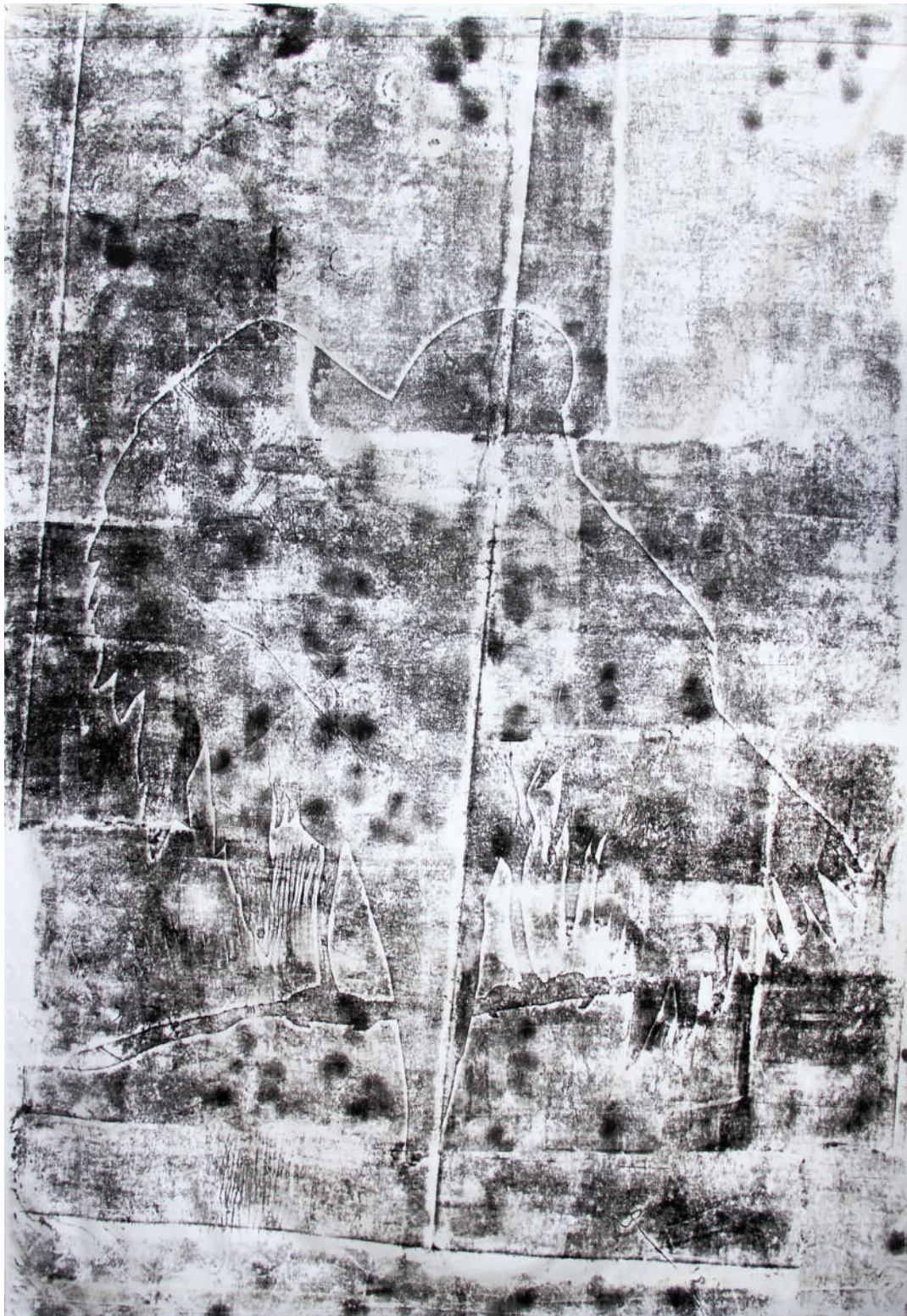
with the brush, with the word processor, or with a recording device. That Judith Raum in fact discovers motifs for her work, that does not just happen all by itself.

The flowers that Hedwig Roth once cut out with scissors or a lino knife have grown big. They sprawl over the long lengths of fabric, they occupy the exhibition space. In contrast to the practice of Ikebana – where one frames the empty space with tender boughs – these tendrils seem to push their way to the front, they are ‘there’ with latent power. If one squints one’s eyes a little, however, one can also see in the layer of black color lying lightly on the fabric a network of curly lines recalling a map, which looks as though it would suggest a soft, but willfully formed route of escape.

Catrin Lorch

Translated by Darrell Wilkins





Die Schere zur Hand

Eine Szene aus der japanischen Familienserie ASURA. Die Einstellung zeigt den Eingang von Tsunakos Ikebana Schule. Ihre Schülerinnen, gekleidet in schlichte Kimonos, ziehen sich vor dem Betreten die Schuhe aus. Drinnen, auf den Tischen, stehen hohe Bambus-Vasen aus Holz. Daneben Äste, Blumenstängel, Blätter. Tsunako geht von einer Schülerin zur nächsten, erklärt mit langsamer und deutlicher Betonung: „Indem wir auswählen, welche Blätter wir abschneiden [...] verteilen Sie sie und ordnen Sie sie an [...] alles soll natürlich aussehen [...]“. Vor einem Gebinde bleibt die Lehrerin stehen und mustert es, fast erstaunt. „Mit den Chrysanthemen könnte es funktionieren. Das ist gut. Versuchen Sie etwas Kühnes.“

Das ist lustig. Ist es die Ernsthaftigkeit, mit der Tsunako die Gestecke interpretiert? Die in der Aufforderung, „etwas Kühnes“ zu versuchen, anklingende Möglichkeit, aus der präzisen Regeln folgenden, häuslichen Arbeit an Blumen und Ästen könnte sich unverhofft Subversion entwickeln? „Kühn“ ist kein radikaler Begriff, auch das passt. Aber es klingt mehr an als eine kleine Rebellion. Ein paar Minuten und Einstellungen zuvor war zu sehen gewesen, wie die sonst so beherrschte Tsunako ihr Rotweinglas aus Wut gegen ein traditionelles, mit Papier verklebtes Fenster schleudert. Die rot verlaufenden Flecken und Spritzer, war das „kühn“?

Die Kunstgeschichte ist eine Erzählung der Auseinandersetzungen. Seit der Renaissance wird um Vorherrschaft gerungen – Michelangelo und Leonardo, Giganten und Gegner. Skulptur oder Malerei, Architektur oder Disegno? Wo Kunst verhandelt wird, geht es um Anerkennung, Sichtbarkeit, Konkurrenz. Um Hierarchie im Kanon – zwischen Künstlern, unter Disziplinen. Und es gibt auch eine Rangfolge der Abgrenzung von kreativem Schaffen: Kunst – Kunsthandwerk – Handwerk. Noch einmal darunter: Hausfleiß.

Der ist dort zu Hause, wo „Zuhause“ an der Tür steht, also nicht im Atelier oder einer Werkstatt, dort wo es Inspiration gibt, höhere Aufträge oder wenigstens Arbeitszeiten. Hausfleiß? Der passiert. Dort, wo jemand Dinge herstellt, die gerade benötigt werden im Haushalt. Oder das Leben dort wärmer, schöner, weicher, bunter machen: Babydecke, Puppentheater, Tischkarten, Kuscheltiere, Söckchen, Geburtstagsgirlande, Foto-Album, Osterstrauß. Wo sich jemand im eigenen Auftrag dranmacht mit Geschmack und Geschick, da schaut die Kunstgeschichte kaum hin. Das Dilettantische gehört zur Definition, Hausfleiß ist bestenfalls traditionell, folkloristisch.

Und so einem Zuhause entstammt dieses sanfte, gerundete, entspannte Profil. Die Frau, die sich auf dem kleinformatigen Blatt zeigt, hat eine kleine Nase und eine gerade Stirn, ihre Haare scheinen im Nacken zusammengesteckt zu sein. Die Vorlage für die Schablone, mit der Judith Raum in *Untitled (Woman at the Window)*, 2025, dieses Profil in völlig verändertem Maßstab auf eine Stoffbahn übertragen hat, ist ein Scherenschnitt

von Hedwig Bock, geborene Roth. Sie ist die Großmutter der Künstlerin. Auch die gewaltigen Ranken und der archaische Rabenvogel, die Judith Raum in der Ausstellung *Hedwig Roth* zeigt, existieren als Scherenschnitte aus anderer Zeit.

Hedwig Roth, genannt Hedi, wuchs Anfang des vergangenen Jahrhunderts in Schauenstein auf, einer kleinen Stadt in Oberfranken nahe der thüringischen Grenze. Nach ihrer Heirat 1927 zog sie nach Ebersdorf im Landkreis Kronach, unweit der Orte ihrer Kindheit, wo ihr Mann Heinrich Bock evangelischer Pfarrer war. Sein Eintritt in Hedis Leben beschert dem Werk eines seiner verspieltsten Momente: einen Scherenschnitt, der Hedi und Heinrich nebeneinander auf einem tief nach unten gebogenen Weidenast zeigt, sanftes Schaukeln deutet sich an, eingerahmt von Ästen und Blättern blicken die beiden aus dem Bild – vielleicht in ihre Zukunft.

Hedwig Roth wird zwölf Kinder und zahlreiche Enkel bekommen, eine große Familie an der sie arbeitet und die auch ihr Oeuvre prägen wird: Heiner, Ursula, Eberhard, Veronika, Friederike, Matthias, Jörg, Cornelia, Maximilian... Deren runde Köpfchen, pummelige Hände, Kittelschürzen, Stupsnasen, tapsige Schritte sind in Scherenschnitten dokumentiert. Kinder laufen durchs Gras oder stromern durch die Natur, drei kleine Silhouetten stehen gemeinsam unter einem Baum und fangen Herbstblätter. Eine kleine Prozession, verkleidet mit Hut und Kostüm, paradiert als schwarzer Schattenriss vorbei. Eine der vielen Profile ist Judith, die Enkeltochter.

Dieses Oeuvre, das zerstreut von der Familie verwahrt wurde, hat Judith Raum zusammengesammelt, mit der Akribie, mit der man ein Werkverzeichnis organisiert, es sichtet und wertet. Doch wie geht man um mit so einem dicken Stapel Nachlass? Und darf man eine so private Disziplin überhaupt kritisch anpacken? Der Scherenschnitt, die Kunst der Silhouette, ist ja von Anbeginn an als sehr persönlich konnotiert worden, handlich, preiswert, sparsam.

In Zeiten, in denen man noch vermutete, man könne von Schädelform, Kinn, Stirn und Symmetrie auf den Charakter schließen, war der Scherenschnitt durchaus auch ein Instrument des Erkennens. Studie und Rorschach-Klecks in einem, Freundschaftsbild, etwas fürs Album oder den kleinen Rahmen: als schnelle, geschickte, mal schmeichelhafte, mal karikierende Studie des Anderen, die man sich gegenseitig schenkt und verehrt (lange vor der Erfindung der Fotografie gab es offensichtlich Bedarf für ein schnelleres Medium als die Portraitmalerei). Goethes Werther heftet einen Schattenriss der geliebten Lotte an seine Wand. Denn es ist offensichtlich, dass häufig Gefühl mit im Spiel ist, wenn jemand nach Schere und Buntpapier greift – und weil ja immer zwei Schnitte entstehen, die positive und die negative Form, verbindet die Gabe häufig zwei Besitzer. Während im Pfarrhaus der Familie Bock sicher wenig Zeit für stundenlanges Farbenmischen und lange Portraitsitzungen war und auch kein Platz für Staffelei, Leinwand, giftiges Terpentin und Ölfarbe, wird die kleine, spitze Schere so greifbar gewesen sein wie Nähkasten, Kartenspiel oder Strickzeug. Es war die amerikanische Anthropologin Judith K. Brown,

die in ihrem Text „A Note on the Division of Labor by Sex“ feststellte, dass Frauen in prä-industriellen Gemeinschaften schon deswegen bestimmte Arbeiten ausführten, weil sie sich mit den „Bedürfnissen der Kinderpflege“¹ im Haus besser vereinbaren ließen als andere: Weben, Kochen, Stricken, Töpfern.

Und während das Pfarrhaus das Werk von Hedwig Roth einhegt, schärft sich dort ihr Blick auf die eigenen Kinder, das Augenmerk für ihr Wachstum, ihr Heranreifen. Die liebevoll justierte Aufmerksamkeit für die Neigung eines kleinen Kopfes, eine schüchterne Pose oder fast trotzigigen Wagemut treibt die künstlerische Entwicklung an. Komposition, Kontrast, die Feinheit der Ausarbeitung, zuweilen gezielte Reduktion. Aber diese Fokussierung scheint auch dazu zu führen, dass Hedwig Roth selbst fast nie ins Bild kommt. Es gibt nur wenige Selbstportraits, diese sind fast zurückhaltend inszeniert. Ein einziges nur zeigt sie als Künstlerin, Schere, Stift und Papier in der Hand.

Dass nun – ein paar Jahrzehnte später – eines der Enkelkinder das Werk als Ganzes in den Blick nimmt, kehrt die Verhältnisse um: schon weil das Spontane, Private jetzt chronologisch und thematisch ausgebreitet wird, abgeglichen, analysiert. Wie umgehen mit einem Lebenswerk, das womöglich nie zuvor gesichtet und aussortiert wurde: Weil Hedwig Roth sich nicht als Künstlerin empfand, die an der Gültigkeit ihres Oeuvres arbeitet – sondern für den Moment, gegen die Zeit, für die Erinnerung. Man kann sich vorstellen, dass das Motiv für die Tischkarte oder das Geburtstagsgeschenk fertig war, wenn es für den Anlass passte, in aller Kunstfertigkeit. Auch später, als Hedwig Roth Drucktechniken für sich entdeckte, stellt man sich vor, dass sie entwarf, zeichnete, schnitt, druckte – um zu verschenken. Und sich das, was unter ihren Händen entstand, schnell zerstreute.

Judith Raum hat ihre Betrachtung über Monate angelegt – und sich nach und nach von dem liebevollen Sentiment gelöst. Die in starkem Schwarz-Weiß-Kontrast gehaltenen Silhouetten – ihre Großeltern, ihre Mutter, Onkel und Tanten, die Umrisse von Kirchengebäuden, Möbeln und Behausungen – sie alle sind, auf schlanken Archivtischen, da. Und das kleine Bild eines Kindes, das aus einem wie vergitterten Fenster blickt. Ranken und Blütenblätter auch, manche koloriert in sehr leuchtenden und grellen Farben. Es sind die besonders kraftvollen Stengel, die starken Ranken, die Judith Raum ausgesucht hat, um für die Arbeiten *Ohne Titel (Clematis / Centaurea / Galanthus)*, 2025, selbst übergroße Schablonen zu schneiden.

Lange hat die Künstlerin experimentiert an einer Technik, die diese Motive aufnimmt, sich anverwandelt. In ihrem Atelier entstanden breite, hohe Stoffbahnen, die wie Frottagen wirken, ein grisseliges Hin und Her zwischen Hell und Dunkel, flirrend und ausgreifend. Alles Private ist weg und auch die schablonenhafte Eindeutigkeit. Was an der Wand hängt, passt nicht mehr ins Poesie-Album oder Wurzelkinder-Bilderbuch. Größer, opulenter, fast anmaßend. Die von der Großmutter verwendeten Motive, die sich von allein zu reimen schienen wie Vers und Strophe, sie geraten ins Stocken, etwas scheint

1 Judith K. Brown: „A Note on the Division of Labour by Sex“, in: *American Anthropologist* 52/5 (1970), S. 1073-1078.

zu haken. Als habe Judith Raum die Motive auf dem kräftigen Stoff mit dick angerührter Farbe aufgepöppelt.

Im Eingang des letzten Saals hängt ein merkwürdiges kleines Format, Aquarellfarbe auf Papier. Eine Berliner Wasserpumpe, knorrig wie ein Wurzelstück, scheint allein unterwegs zu sein, die Schwengel unsicher gereckt wie Ärmchen. Ein gewaltiges Kind springt zwischen zwei Straßenlaternen in die Luft, was fast wild wirkt und wie ein unvermittelter Ausweg inmitten dieses stillen verlorenen Grusels. Das kleine Format bleibt uneindeutig und fast verstörend. Obwohl es nicht grell ist, ragt es aus der Inszenierung von Scherenschnitten, Stoffbahnen und Druckstöcken heraus.

Dahinter klackern Dias im Karussell – ein Strom von Aufnahmen, er folgt Judith Raum, die durch ein frühes Fotoalbum der Familie Bock blättert. Die Bilderfolge wirkt einerseits wie eine Chronik. Andererseits blitzt in der gewichtigen Erzählung immer wieder ein Subtext auf, unvermittelt und überraschend: Judith Raum fokussiert da auf die Grimassen der Kinder, die am Rand eines Tisches auftauchen. Auf die Spiegelung im Hintergrund des Schlafzimmers. Einen kleinen König mit einer Papierkrone, ein breites Kinderlachen.

Die zweite Projektion nimmt diese Gefühlslagen auf – und Judith Raum übersetzt sie in der Manier eines Schattentheaters in ihr eigenes Spiel mit Schwarz und Weiß. Die kleinen Scharaden, die Kostümierungen und tapsigen Momente, die Hedwig Roth beobachtete, verschmelzen zu einem Bilderstrom, in dem auch das Ungebändigte, Düstere, der Alp der Kindheit zu Konturen findet. Hier scheint die Erzählung zu stocken, ihren eigenen Rhythmus im Kontrast zu finden zu den Idyllen, den weichen, runden, sanften Silhouetten. Judith Raum, die das Werk der eigenen Großmutter so akribisch und genau betrachtet hat, löst sich mit diesen Aufnahmen vom Betrachten und jeder Rückschau. Hier endet die künstlerische Recherche – auch weil das Medium, das klare, messerscharf geschnittene Schwarzweiß dieser Fotografien alles Aneignen und Zitieren als wüste, eigengesetzliche Scharade zurückweist.

Die 13. Berlin Biennale beginnt ihren Rundgang mit *floral/flowers*, die Ausstellung in der Ausstellung gilt allein Blumenbildern. Ihnen ist gemein, so heißt es im Katalog, dass die Künstlerinnen sie „in einer Art Nebenpraxis“ hergestellt haben. „Viele dieser floralen Arbeiten wurden im Exil oder im Versteck geschaffen. Sie tragen die Erinnerung an Traumata in sich – an Landschaften, die gezeichnet sind von Vertreibung und der historischen Ausbeutung vitaler Kräfte“, analysieren die Kuratoren. Die Blumenstudien vermittelten einen Moment der Ruhe. Denn auch wenn der Akt des Zeichnens, Malens oder Fotografierens von Blumen „keine kontroverse Tätigkeit darstellt, steht hier doch der Aspekt der Beharrlichkeit im Vordergrund – der Drang, weiterzuarbeiten.“²

Judith Raum ist Künstlerin. Sie sucht sich aus, wo sie arbeitet – im Atelier, in ihrer Küche oder auf Reisen. Und sie muss nicht nützlich sein, warm oder gemütlich. Auch ist das Museum für zeitgenössische Kunst nicht mehr auf Abgrenzung aus, sondern auf

Inklusion. Wenn Judith Raum entscheidet, ihre artistic researches auf die Finanzierung des türkischen Eisenbahnnetzes durch deutsche Banken auszudehnen, dann trägt sie ihre Recherchen als Lecture Performance vor. Oder sie zeigt ein Video. Oder es bleiben für die Ausstellung nach einem Road Trip durch die USA die Aufnahmen übrig, in denen sie gemeinsam mit einer Fotografin und einer Handweberin das Werk der Bauhaus-Künstlerin Otti Berger dokumentierte. Es steht ihr frei, mit dem Pinsel zu arbeiten, mit dem Schreibprogramm oder einem Tonbandgerät. Dass Judith Raum tatsächlich Motive aufnimmt, für ihr Werk, das passiert nicht einfach.

Die Blumen, die Hedwig Roth einst mit der Schere oder dem Linolmesser zugeschnitten hat, sind groß geworden, sie wuchern über die hohen Stoff-Bahnen, nehmen den Ausstellungsraum ein. Anders als im Ikebana – wo man mit zartem Geäst die Leere rahmt – scheinen sie vorzudringen, wirken latent und ‚da‘. Wenn man die Augen ein bisschen zusammenkneift, kann man in der weich auf dem Stoff liegenden Farbschicht allerdings auch ein ringeliges Liniennetz sehen, das an Landkarten erinnert, das aussieht, als deute sich hier ein weicher, aber eigensinnig geformter Ausweg an.

Catrin Lorch

2 Zasha Colah und Valentina Viviani, *das flüchtige weitergeben*, Katalog zur 13. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst, Berlin, 2025, S. 29.





Hedwig Roth took the name of her husband, Heinrich Bock, when she married, and henceforth signed her work as Hedwig Bock or HB. A few exceptions exist, in which she chose the form Hedwig Bock-Roth. Judith Raum consciously chose her grandmother's maiden name for the title of her exhibition.

Hedwig Roth nahm nach ihrer Heirat den Namen ihres Mannes, Heinrich Bock an, und signierte ihre Arbeiten künftig mit Hedwig Bock oder HB. Es existieren einige Ausnahmen, in denen sie die Form Hedwig Bock-Roth wählte. Judith Raum wählte als Ausstellungstitel bewusst den Mädchennamen ihrer Großmutter.

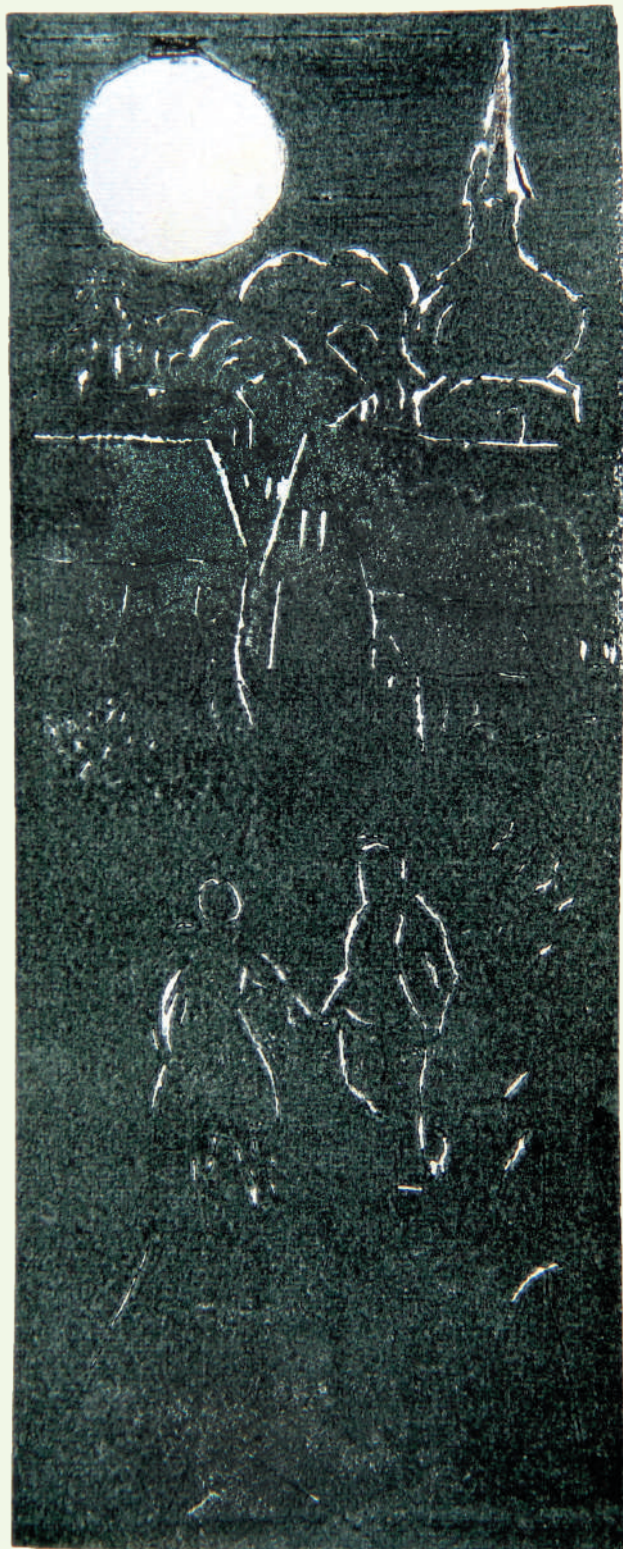












The Night Life of Plants and Women

It rained last night. The plants were awake while I slept. They haven't told me this, but I know. It is not because I'm conditioned – and limited – by the mammalian optics of sleep. It is in their gait – the wet behave differently from the dry, whether they are clothes or animals, plants or the wind. There is no light in the sky, no shadows on the earth. I think of Judith's grandmother more than a hundred years ago. What kind of light fed her life, its table and paper and eyes, in Bavaria? When I saw her art, this was my first thought – that her aesthetic was of the shadow. It couldn't only have owed to my awareness of the career of her art, a life lived in the shadows of domestic behaviour and goodwill.

It was the emphatic shadow of the paper cut-outs that had announced itself. I was touched by it – the dignity given to the shadow, that it was not just worthy of art but also of the living, its seventh sense. It was also, in my limited understanding of the genre, a departure from what used to be called botanical art, where women have left their impress through their attention to the sideways glance. When Judith first wrote to me about her grandmother, it wasn't the biographical details that my mind underlined as much as it did two phrases that she'd used almost informally, to convince me about the uniqueness of what had come to find a home in this quiet art: "wild flowers in their seemingly accidental botanic neighbourhoods, as well as animals of the night". There were two unexpected things in it – the wild flowers, traditionally ignored by the masters, recovered, preserved and celebrated by women artists, usually anonymous, in their domestic and often secretive art of stitching, embroidery, applique, on handkerchiefs, pillow cases, dresses, curtains and bed linen; the animals, not animals as we see them on canvases and textbooks, but as creatures of the night. Both 'wild' and 'night' have an unfettered or at least a kind of kinetic uncontainability stored in their gut – it must have been this that leapt out to Judith.

I opened the files containing the images of Hedwig Roth's art. By the time I had gone to the third, I had to sprint to look at her dates: 1906-1990, she had felt the pulse of the span of the twentieth century. I had seen this before, the paper cut-outs and the linocuts – not in the way one imagines god, unchanged even as everything and everyone, human and other species and the world kept evolving, but the way one notices how similar the maple leaf is to Kashmir's chinar (how similar their shape and colour and afterlife, but how different the poetry they have inspired). It was in the first book I had read in school: *Sahaj Path*, a beginner's primer in school, an aid to teach the Bangla alphabet, with stories about each letter of the alphabet in rhyming couplets written by Rabindranath Tagore, and accompanying art by the artist Nandalal Bose. In this remarkable experiment, where art is not 'illustration' but part of the text itself, Bose, now recognised as one of the pioneers of the Bengal School of Art, had used linocuts to create these everyday moments. What had endeared me to the linocuts in *Sahaj Path* – the bawling infant, the woman

stirring a pot of rice, the palm trees beside a pond, a patient boatman on a river, an exhausted farmer dragging his cow home, the otherworldly drummer playing the dhak, a mother putting a child to sleep, a bullock cart moving away from our sight, and fish and forests and umbrellas, men and women returning from work, their sweat and the colour of evening visible even in these lines without colour – was the world that was ferried to our eye and to our consciousness. It came from a belief that everything – and everyone – was worthy of our attention and that this life was a world of enchantment. What I felt most strongly, particularly as a child, was the impress of community. In the family he created for those meeting Bangla for the first time, in *Sahaj Path*, meeting them as one meets strangers without appointments, in the middle of the day, in the middle of their lives, we were gradually weaned away from an understanding of the province of art and literature as being only of those in the spotlight. This, I think, was how modernism was introduced early to lives like mine. When I would go on to study literature, I would discover that some of the British modernists, Virginia Woolf and D H Lawrence for instance, in their very different ways, were doing the same thing in their writing at around the same time – that Mrs Dalloway, whoever she was, as anonymous as most of us, was deserving of attention, as worthy of the title of a book as the infant learning to talk is on the first page of *Sahaj Path*.



অ আ

ছোটো খোকা বলে অ আ
শেষে নি সে কথা কওরা।

A, Aa
The little boy says “A, Aa”
He hasn’t yet learned how to speak.

Linocut illustration by Nandalal Bose, fig. 1, from:
Sahaj Path (Bengali: সহজ পাঠ), a Bengali primer
written by Rabindranath Tagore, first published
by Visva-Bharati, Santiniketan, 1930.

Looking at Hedwig Roth’s art, I was reminded of Nandalal Bose, but from an opposite direction. There were the obvious contrasts: here was a woman, on a different continent, a different tradition of seeing, an almost secretive artist, with no desire or demand for a large viewership. There’s another that stood out to me – Bose’s linocuts are of daily living, they are also of day living, the day-life; Hedwig Roth’s art is mostly about seeing in the dark. Since art owes to light, what can darkness give to it? The night is as hostile to women as it is freeing – hostile outdoors, freeing indoors. I do not only mean the freedom from being a woman, of domestic responsibilities; I mean the freedom from looking after and being looked at, for the woman is always studied, either for beauty or for domestic efficiency. My instinctive invocation of the Bengal School of Art as a point of comparison with Hedwig’s work is, I’d like to believe, neither forced nor accidental. It is a reminder of a history that has been supplied to us with elisions – that the art of these modernists, their experiments with form and medium, subject and scale, was also an ecological investigation into species outside the human, whose anatomy they were forced to study to get degrees in art school. Hedwig, even though without such professional training, lived in a similar world of equitable distribution of attention to all forms of the living.

A girl sits by the window, alone, with no one for company except the flowers. A woman looks out of the window in another, there’s flowers for company again. I say ‘woman’ because I think I see a bun resting at her nape. There’s as much a temporary rejection of what’s behind – the domestic apparatus which needs lubrication, I imagine – as there is an energy of secrecy in her gait. Something is about to uncoil, an uncoiling that must be kept a secret from the rest of the family, as Hedwig’s art was from the rest of the world. This secrecy is part of the marrow of women’s writing – Jane Austen sneaking out of the kitchen while making breakfast to write a sentence or thought in her notebook; Ashapura Debi, cooking for her family in Bengal, waiting for them to leave for work or take an afternoon nap, then finding an unilluminated space, often underneath her bed, to write her novels and short stories. Virginia Woolf uses a spatial term – a ‘room’, a ‘room of one’s own’ – to stake a claim to female creative practice. Hedwig Roth’s work, with its investment in the night, its liquid and lively darkness, at a time that would have made her Woolf’s contemporary in a way, reminds us that women’s creative practice is usually on borrowed time, time loaned from the family, always – to use a capitalist word, even though such work has traditionally been outside remuneration – ‘overtime’.

The intimacy of looking at them, particularly the affection and labour visible in the details – the petals and stalk, the tips and nodes, all of which would be a nod towards a tradition of realism and representation – gestures towards the difficulty of seeing and noticing. What is noticed, and by whom? There’s the obvious question of gender here – these are not scientific drawings, they do not show obedience to scale but to form, an instinct for the miniature, an emotional impress of the woman’s diminishment. Unlike Nandalal Bose who uses the linotype to hold the life of the day and also unlike

Benode Bihari Mukherjee, who, having gone blind, turned to paper cut-outs to record the activities of light, Hedwig Roth's instinct was to trap the night, not to kill it, like the botanical canvas often does, by turning the natural world into a museum artefact, but like the eye is held inside a face, where it is both fixed and moving.

Intimacy, held in a whisper or breathing, is captured in the slate-like darkness of Roth's paper cut-outs whose size varies between large and small, that, because they are not drawn or cut with an eye for the museum or the auction house, are able to hold the impulse of the moment. Black, denied grace and dignity and life in European and Christian thought – we shouldn't forget that she was born to a pastor and married one – becomes this powerful carrier of secrecy, of thought and looking, and also of dreams and the imagination. There is – I think – no paper on which black doesn't exist. This darkness of the silhouette, that implies the awareness of a double life, that everything has an outline, a realisation important not only to the artist but to the philosopher and the believer, the fatalist and the lover, comes to Roth from the natural world. The slate of the roofs of houses that met her eye, the stones of the mountains – these become the mainstay of her works, the colour of the eyelevel, of roof and hill. That God, always imagined to be an upper storied resident, could also be imagined as dark as the slate of these habitats, the houses in northern Upper Franconia Hedwig lived in and looked out at, is a revolutionary import as a colour in the genre of botanical art. So powerful is the sense of this darkness that it occasionally seems to me that this is a continuation of the blue of Anna Atkins's cyanotypes, where plants are revealed to be a little more and a little less than our eyes allow us to see.

A little girl sits under a tree, surrounded by wild flowers. The accuracy is stunning – I do not mean to praise the artist's salute to realism, but it is impossible to not notice the gradient of this landscape. I could feel something in my legs, a tightening of the calf muscles, as if I were walking through this landscape. But to return to the girl under the tree – unlike the woman in a different paper cut-out she has not come to the plants to escape from the human world; it is as if this is *her* world, for Roth is stubborn and subtle about making no distinction in the way she sees – and shows us – the human and plants or animals. This is the most endearing – and powerful – thing about Roth's philosophy that is revealed in her art – that we are all cut out of the same piece of paper.

There's something else about the girl under a tree. Coming from a culture where philosophy and religious practice has been historically – and mythically – tied to men, often with knotted hair and flowing beards, sitting under a tree, it is liberating to see a little girl sit there with no concern for wisdom, for nothing except meditative joy. Hedwig came from a family of many children and had many children of her own. But, quite clearly, she hadn't tired of their world. For children populate her paper cut-outs – they sit under trees, they climb trees, they dance on trees in circles, younger and perhaps more innocent versions of Matisse's dancing figures, so that at some point, because of the depth of

vision caused by the contrast of black and white, their limbs and little fingers look like branches and leaves of the trees themselves, the backs of their heads, with their petal-like curls, almost flowers.

Children without clothes, with no differentiating sexual features to mark them, their backs to us, indifferent to the Blakean worlds of *Innocence and Experience* – often shorter than plants, their heads the size of flowers, the little arms reach out to pluck these flowers, as if they were pollinators. There is a lot of conversation in Roth's art, though none of it is meant to be audible to us – the laughter of children, still untrained in the human languages, and also the conversation between flowers, often inter-species conversation. All of these happen in the night, or so it feels, for there's always that black, sometimes dark, sometimes chalky, sometimes pointillist, as if darkness was dust-like, sometimes cloud-like, as if it's just about to lift. Perhaps that is why Hedwig Roth's art reminds me of one of my favourite flowers: Raat Ki Rani, the queen of the night, that releases its fragrance only to the night. The day might woo it with all its light, but it is to the night she says yes. That fragrance is its consent.

It is the nature of the plant to bend towards light. In Hedwig Roth's universe we see the night bend towards the plant.

Sumana Roy





Das nächtliche Leben von Pflanzen und Frauen

Es hat letzte Nacht geregnet. Die Pflanzen waren wach, während ich schlief. Sie haben mir das nicht erzählt, aber ich weiß es. Nicht, weil ich gemäß der säugetierspezifischen Optik des Schlafes konditioniert – und darauf begrenzt – bin. Es sind ihre Bewegungen, die es vermitteln. Das Nasse benimmt sich anders als das Trockene, ob es sich nun um Kleidungsstücke, Tiere, Pflanzen oder Wind handelt. Im Himmel ist kein Licht und auf der Erde keine Schatten. Ich denke an Judiths Großmutter vor mehr als hundert Jahren. Was für eine Art von Licht war es, das ihr Leben genährt hat, ihren Tisch, ihr Papier und ihre Augen, in Franken? Als ich ihre Kunst sah, war mein erster Gedanke – dass es eine Ästhetik des Schattens ist. Das kann nicht nur an meinem Wissen um ihren künstlerischen Werdegang gelegen haben, ein Leben im Schatten von Häuslichkeit und Güte.

Es war der emphatische Schatten der Scherenschnitte, der wahrgenommen werden wollte. Ich war berührt davon – von der Würde des Schattens, dass er nicht nur der Kunst würdig war, sondern auch der Lebendigkeit, eines siebten Sinnes. Es war auch, in meinem begrenzten Verständnis des Genres, eine Abkehr von dem, was früher botanische Kunst genannt wurde, die Frauen mit ihrer Fähigkeit zum Blick aus den Augenwinkeln geprägt haben. Als Judith mir zum ersten Mal von ihrer Großmutter schrieb, waren es nicht die biografischen Details, die mir besonders im Gedächtnis blieben, sondern zwei eher beiläufige Formulierungen, als sie mir von der Einzigartigkeit dessen erzählte, was in dieser stillen Kunst eine Heimat gefunden hatte: „Wildblumen in ihrer ganz zufällig wirkenden botanischen Nachbarschaft, und Tiere der Nacht“. Hier waren zwei unerwartete Elemente – die Wildblumen, von den Meistern traditionellerweise ignoriert, von meist namenlosen Künstlerinnen wiederentdeckt, verewigt und gefeiert in ihrer häuslichen und oft heimlichen Kunst der Handarbeit, im Nähen, Sticken, in der Applikation, auf Taschentüchern, Kissenbezügen, Vorhängen und Bettwäsche; die Tiere, nicht die Tiere, die wir auf Gemälden und in Lehrbüchern sehen, sondern Tiere der Nacht. Sowohl ‚wild‘ als auch ‚Nacht‘ bergen eine unbändige oder mindestens eine sozusagen kinetische Unbezähmbarkeit in ihrem Inneren – das muss es gewesen sein, was Judith ins Auge gesprungen ist.

Ich öffnete die Dateien mit den Bildern von Hedwig Roths Kunst. Bei der dritten angekommen, wollte ich unbedingt ihre Lebensdaten wissen: 1906–1990; sie hat den Puls des gesamten 20. Jahrhunderts gespürt. Ich hatte dergleichen schon gesehen, Scherenschnitte und Linoldrucke – nicht in der Weise, wie man Gott imaginiert, unveränderlich, während alles andere, Menschen und andere Spezies und die Welt sich immer weiter entwickeln, sondern in der Art, wie man die Ähnlichkeit eines Ahornblattes mit dem einer Morgenländischen Platane in Kaschmir bemerkt (wie ähnlich ihre Form und Farbe und ihr Nachleben ist, aber wie verschieden die von ihnen inspirierte Poesie). Sie kam in dem ersten Buch vor, das ich in der Schule gelesen habe, *Sahaj Path*, ein

Lehrbuch für das bengalische Alphabet mit Geschichten über jeden Buchstaben in gereimten Zweizeilern von Rabindranath Tagore und Bildern des Künstlers Nandalal Bose. In diesem bemerkenswerten Experiment, in dem die Kunst nicht ‚Illustration‘ ist, sondern Teil des Textes selbst, hat Bose, der heute als einer der Pioniere bengalischer Kunst anerkannt ist, Linolschnitte von Alltagsmomenten geschaffen.

Was ich an den Linolschnitten in *Sahaj Path* geliebt habe – das schreiende Baby, die Frau, die in einem Reistopf rührt, die Palme an einem Teich, ein geduldiger Mann in seinem Boot auf dem Fluss, ein erschöpfter Bauer, der seine Kuh nach Hause zieht, der entrückte Trommler, der Dhak spielt, eine Mutter, die ihr Kind ins Bett bringt, ein Ochsenkarren, der sich von uns fort bewegt, und Fische und Wälder und Regenschirme, Männer und Frauen, die von der Arbeit kommen, ihr Schweiß und die Farbe des Abends sogar in diesen Linien ohne Farbe sichtbar –, war die Welt, die das Buch uns vor Augen und in unser Bewusstsein brachte. Das Buch entsprang dem Glauben daran, dass alles – und alle – unserer Aufmerksamkeit wert sind und dass dieses Leben eine verzauberte Welt ist. Ich habe, gerade als Kind, besonders stark die Prägung durch die Gemeinschaft empfunden. In der Familie, die Bose in *Sahaj Path* für jene schuf, die Menschen aus Bengalen zum ersten Mal trafen, indem man dieser Familie begegnete wie man Fremden ohne Verabredung begegnet, mitten am Tag, in der Mitte ihres Lebens, wurden wir allmählich weggeführt von der Vorstellung, dass das Land der Kunst und der Literatur nur für jene ist, die im Rampenlicht stehen. Ich glaube, auf diese Weise wurden wir schon früh an die Moderne herangeführt. Als ich schließlich Literatur studierte, entdeckte ich, dass einige britische Modernisten, zum Beispiel – auf ihre jeweils eigene Weise – Virginia Woolf und D. H. Lawrence, das Gleiche machten, ungefähr zu gleichen Zeit. Dass Mrs Dalloway, wer auch immer sie gewesen sein mag, so anonym wie die meisten von uns, unsere Aufmerksamkeit verdiente, dass sie ebenso eines nach ihr benannten Buches würdig war, wie das sprechen lernende Kind auf der ersten Seite von *Sahaj Path* seinen Platz findet.

Hedwig Roths Kunst anzusehen erinnerte mich an Nandalal Bose, aber sozusagen aus der entgegengesetzten Richtung. Es gab die offensichtlichen Unterschiede: hier war eine Frau, auf einem anderen Kontinent, mit einer anderen Tradition des Sehens, eine fast heimliche Künstlerin ohne Wunsch oder Forderung nach einem größeren Publikum. Noch etwas anderes fiel mir auf – Boses Linolschnitte zeigen Alltagsleben, es geht in ihnen auch um das Leben am Tage; in Hedwig Roths Kunst dagegen geht es vor allem um das Sehen im Dunkeln. Kunst verdankt sich dem Licht, was also kann die Dunkelheit ihr geben? Die Nacht ist für Frauen ebenso feindlich wie befreiend – feindlich außerhalb des Hauses, im Haus befreiend. Ich meine nicht nur die Freiheit vom Frausein, von häuslichen Pflichten; ich meine die Freiheit vom Sorgen und Kümern und vom Angesehen-Werden, denn Frauen werden immer beobachtet, entweder wegen ihrer Schönheit oder im Hinblick auf ihre Tüchtigkeit bei der Hausarbeit. Mein Impuls, Hedwigs Arbeiten mit der Bengalischen Schule in der Kunst zu vergleichen, ist, so möchte ich



Ta thha da dha
 “Ta thha da dha”, says the brother
 Let’s go pluck mangoes

Linocut illustration by Nandalal Bose, fig. 13, from:
Sahaj Path (Bengali: সহজ পাঠ), a Bengali primer
 written by Rabindranath Tagore, first published by
 Visva-Bharati, Santiniketan, 1930.

ত থ দ ধ

ত থ দ ধ বলে ভাই
 আম পাড়ি চলো যাই।

glauben, weder zu weit hergeholt noch zufällig. Es ist eine Erinnerung daran, dass die Geschichte uns mit Auslassungen serviert worden ist – dass die Kunst dieser Modernisten, ihre Experimente mit Form und Medium, Thema und Maßstab, auch eine ökologische Erforschung nicht-menschlicher Spezies war, deren Anatomie sie an der Kunstakademie zu studieren gezwungen waren. Obwohl Hedwig keine solche Ausbildung hatte, lebte sie in der gleichen Welt der gerechten Verteilung von Aufmerksamkeit für alle Formen des Lebens.

Ein Mädchen sitzt am Fenster, allein, nur die Blumen leisten ihr Gesellschaft. Eine Frau sieht aus dem Fenster auf einem anderen Bild, auch ihr leisten Pflanzen Gesellschaft. Ich sage ‚Frau‘, weil ich einen Haarknoten in ihrem Nacken zu erkennen glaube. In ihrer Haltung sehe ich sowohl eine vorübergehende Ablehnung dessen, was dahinter liegt – der häusliche Apparat, der geschmiert werden muss, so stelle ich mir vor –, als auch eine Energie des Geheimnisses. Etwas ist im Begriff sich zu entfalten, eine Entfaltung, die vor dem Rest der Familie geheim gehalten werden muss, wie Hedwigs Kunst vor dem Rest

der Welt geheim gehalten werden musste. Diese Geheimhaltung ist das Mark des Schreibens von Frauen – Jane Austen, die sich aus der Küche stiehlt, während sie Frühstück macht, um einen Satz oder einen Gedanken in ihrem Notizbuch niederzuschreiben; Ashapurna Devi, die in Bengalen für ihre Familie kocht, während sie darauf wartet, dass alle zur Arbeit aufbrechen, damit sie ein Nachmittagsnickerchen halten und dann einen unbeleuchteten Platz finden kann, oft unter ihrem Bett, um ihre Romane und Kurzgeschichten zu schreiben. Virginia Woolf verwendet einen räumlichen Begriff – ein „Zimmer“, ein „Zimmer für sich allein“ – , um einen Anspruch auf weibliche kreative Praxis zu erheben. Hedwig Roths Werk, das der Nacht verpflichtet ist, ihrer fließenden und lebendigen Dunkelheit, in einer Zeit, die sie sozusagen zu einer Zeitgenossin von Woolf macht, erinnert uns daran, dass die kreative Praxis von Frauen normalerweise in geborgter Zeit stattfindet, von der Familie geborgte Zeit, immer – um einen kapitalistischen Begriff zu verwenden, obwohl derlei Arbeit traditionellerweise außerhalb des Entlohnungssystems stattfindet – in ‚Überstunden‘.

Die Intimität bei der Betrachtung dieser Bilder, besonders die in den Details sichtbare liebevolle Hingabe – die Blütenblätter und Stängel, die Blattspitzen und Sprossachsen, allesamt eine Anlehnung an Realismus und Abbildung – weist auf die Schwierigkeit des Sehens und des Wahrnehmens hin. Was wird wahrgenommen und von wem? Die Frage nach Gender drängt sich hier sofort auf – es sind keine wissenschaftlichen Zeichnungen, das Kriterium ist hier nicht Maßstab, sondern Form, sie zeigen einen Instinkt für die Miniatur, ein Gefühl, einen Ausdruck davon, wie Frauen klein gemacht werden. Anders als Nandalal Bose, der im Linolschnitt das Leben am Tage festhielt, und auch anders als Benode Bihari Mukherjee, der, erblindet, sich dem Scherenschnitt zuwandte, um Bewegungen des Lichts aufzuzeichnen, wollte Hedwig Roth die Nacht einfangen, nicht, um sie zu töten, wie die botanische Leinwand das oft tut, indem sie die Natur zu einem Artefakt im Museum macht, sondern wie ein Auge in einem Gesicht, wo es sowohl fest sitzt als auch sich bewegt.

Intimität, in einem Flüstern oder Atmen, ist in der schieffergleichen Dunkelheit von Roths Scherenschnitten eingefangen, deren Format zwischen groß und klein variiert, die, da sie nicht für ein Museum oder Auktionshaus gezeichnet oder geschnitten sind, den Impuls des Moments halten können. Das Schwarz, dem im europäischen und christlichen Denken Anmut und Würde und Leben verweigert worden sind – wir sollten nicht vergessen, dass Roth die Tochter eines Pfarrers war und auch einen heiratete – wird zu einem mächtigen Träger des Geheimnisses, des Denkens und des Sehens und auch der Träume und der Vorstellungskraft. Soweit ich sehe, gibt es kein einziges Blatt ohne Schwarz. Diese Dunkelheit der Silhouette, die das Bewusstsein eines Doppellebens andeutet, dass alles einen Umriss hat, eine Erkenntnis, die nicht nur für die Künstlerin sondern auch für die Philosophin und die Gläubige, die Fatalistin und die Liebende von Bedeutung ist, kommt zu Roth aus der Welt der Natur. Der Schiefer in den Dächern der

Häuser, der ihr ins Auge fiel, die Felsen in den Bergen werden zum tragenden Element in ihren Werken, die Farbe der Augenhöhe, von Dach und Hügel. Dass Gott, der immer als ein Bewohner oberer Stockwerke imaginiert wird, auch als ebenso schwarz wie der Schiefer dieser Behausungen vorgestellt werden könnte, dieser Häuser des nördlichen Oberfrankens, wo Hedwig gelebt und die sie angesehen hat, ist ebenso wie die Einführung des Schwarz in botanische Kunst ein revolutionärer Gedanke. Diese Dunkelheit erzeugt einen so stark empfundenen Eindruck, dass sie mir gelegentlich wie eine Fortsetzung von Anna Atkins Cyanotypien erscheint, auf denen Pflanzen als etwas enthüllt werden, das gleichzeitig mehr und weniger ist, als das Auge uns zu sehen erlaubt.

Ein kleines Mädchen sitzt unter einem Baum, inmitten von Wildblumen. Die Präzision ist überwältigend – es geht mir hier nicht um ein Lob der realistischen Darstellung, aber es ist unmöglich, den Verlauf in dieser Landschaft nicht wahrzunehmen. Ich konnte etwas in meinen Beinen spüren, eine Anspannung der Wadenmuskeln, als wanderte ich in der Landschaft umher. Um auf das Mädchen unter dem Baum zurückzukommen – anders als die Frau in einem anderen Scherenschnitt ist sie nicht zu den Pflanzen gekommen, um der menschlichen Welt zu entfliehen; es ist vielmehr, als sei dies *ihre* Welt, denn Roth ist sowohl beharrlich als auch subtil darin, in der Art und Weise, wie sie Menschen oder Pflanzen sieht – und uns zeigt –, keinen Unterschied zu machen. Das ist das Liebenswerteste – und Eindrucksvollste – an Roths Philosophie, die sich in ihrer Kunst offenbart – dass wir alle aus dem gleichen Papier geschnitten sind.

Noch etwas über das kleine Mädchen unter dem Baum. Ich komme aus einer Kultur, in der Philosophie und religiöse Praxis historisch – und mythisch – Männern vorbehalten ist, oft mit verfilztem Haar und wehenden Bärten, die unter Bäumen sitzen; so empfinde ich es als befreiend, hier ein kleines Mädchen zu sehen, eine, die sich nicht für Weisheit interessiert, und nur um der stillen Freude willen da sitzt. Hedwig stammte aus einer Familie mit vielen Kindern und hatte auch selbst viele Kinder. Aber offensichtlich war sie der Welt der Kinder nicht müde. Kinder bevölkern ihre Scherenschnitte – sie sitzen unter Bäumen, sie klettern auf Bäume, sie tanzen im Kreis um Bäume, jüngere und vielleicht unschuldigere Versionen von Matisse' tanzenden Figuren. Der Schwarz-Weiß-Kontrast verleiht den Bildern eine besondere Tiefe, so erscheinen die Gliedmaßen der Kinder und ihre kleinen Finger wie Zweige und Blätter der Bäume selbst, ihre lockigen Hinterköpfe beinahe wie Blumen.

Kinder ohne Kleidung, ohne geschlechtsspezifische Merkmale, die uns den Rücken zuwenden, denen die Blake'sche Welt der Unschuld und der Erfahrung egal ist – oft kleiner als die Pflanzen, die Köpfe blumengroß, die ihre kleinen Arme ausstrecken, um die Blumen zu pflücken, als ob sie sie bestäuben wollten. In Roths Kunst ist viel Gespräch, allerdings ist nichts davon für unsere Ohren bestimmt – das Lachen der Kinder, die in menschlichen Sprachen noch nicht geübt sind, und auch die Gespräche zwischen den Blumen, oft zwischen den verschiedenen Arten.

All dies geschieht in der Nacht, so fühlt es sich jedenfalls an, denn da ist immer das Schwarz, hier dunkel, dort kreidig, manchmal pointillistisch, als wäre Dunkelheit wie Staub oder wie Wolken, als wollte das Schwarz sich im nächsten Augenblick in die Luft erheben. Vielleicht erinnert mich Hedwig Roths Kunst deshalb an eine meiner Lieblingsblumen: Raat Ki Rani, die Königin der Nacht, die ihren Duft nur in der Nacht verströmt. Der Tag mag sie mit all seinem Licht umwerben, aber es ist die Nacht, zu der sie ja sagt. Der Duft ist ihr Einverständnis.

Es liegt in der Natur der Pflanze, sich zum Licht zu neigen. In Hedwig Roths Welt neigt die Nacht sich zur Pflanze.

Sumana Roy

Übersetzt von Anna E. Wilkens





Lotte Laub is Gallery Director of the Berlin location at Zilberman, Istanbul/Berlin. She received her PhD from the Friedrich Schlegel Graduate School at Freie Universität Berlin and subsequently held an Honors Postdoctoral Fellowship at the Dahlem Research School. She previously worked at Gropius Bau, was a Visiting Fellow at the Orient Institute Beirut, and taught at Freie Universität Berlin. Her writing includes the monograph *Gestalten durch Verbergen* (Reichert, 2016) and contributions to exhibition catalogues and edited volumes such as *Landscapes* (Schloss Moyland, 2023) and *Thinking Through Ruins* (Kadmos, 2021). Recent curated exhibitions include *Swaying the Current* (2024) as well as earlier shows in Berlin, Istanbul, Beirut and Bucharest.

Lotte Laub ist Galeriedirektorin des Berliner Standortes von Zilberman, Istanbul/Berlin. Sie promovierte an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule der Freien Universität Berlin und erhielt anschließend ein Honors Postdoc Fellowship an der Dahlem Research School, FU Berlin. Zuvor arbeitete sie für den Gropius Bau in Berlin, war Visiting Doctoral Fellow am Orient-Institut Beirut und hatte Lehraufträge an der FU Berlin. Zu ihren Veröffentlichungen zählt die Monografie *Gestalten durch Verbergen* (Reichert, 2016) sowie Beiträge in Ausstellungskatalogen und Sammelbänden wie *Landscapes* (Schloss Moyland, 2023) und *Thinking Through Ruins* (Kadmos, 2021). Zuletzt kuratierte sie *Swaying the Current* (2024) sowie weitere Ausstellungen in Berlin, Istanbul, Beirut und Bukarest.

Catrin Lorch is an art historian, art critic, and author. She studied art history, journalism, German literature, and urban planning in Frankfurt, New York, and Bonn. In Bonn, she directed the Videonale, a festival for video art. She regularly writes for Frieze, Artforum, Metropolis M, Monopol, the Frankfurter Allgemeine Zeitung, and the Süddeutsche Zeitung, where she also works as an art editor. In 2006, she received the ADKV-ART COLOGNE Award for Art Criticism. Her publications include *Jason Dodge: I Woke Up. There Was a Note in My Pocket Explaining What Had Happened* (Hatje Cantz) and *Beat. Gabriele Basch* (Verlag für moderne Kunst). She is currently the press spokesperson for the 13th Berlin Biennale for Contemporary Art.

Catrin Lorch ist Kunsthistorikerin, Kunstkritikerin und Autorin. Sie studierte Kunstgeschichte, Journalismus, Germanistik und Städtebau in Frankfurt, New York und Bonn. In Bonn leitete sie die Videonale, Festival für Videokunst. Sie schreibt regelmäßig für Frieze, Artforum, Metropolis M, Monopol, die Frankfurter Allgemeine Zeitung und die Süddeutsche Zeitung, wo sie als Kunst-Redakteurin tätig ist. 2006 wurde sie mit dem ADKV-ART COLOGNE Preis für Kunstkritik ausgezeichnet. Zu ihren Veröffentlichungen zählen unter anderem *Jason Dodge: I Woke Up. There Was a Note in My Pocket Explaining What Had Happened* (Hatje Cantz) und *Beat. Gabriele Basch* (Verlag für moderne Kunst). Derzeit ist sie Pressesprecherin der 13. Berlin Biennale für zeitgenössische Kunst.

Sumana Roy is the author of two works of nonfiction, *How I Became a Tree* and *Provincials: Plant Thinkers of Twentieth-Century Bengal*, a work of literary criticism; *Missing: A Novel*; *My Mother's Lover and Other Stories*; and two collections of poems, *Out of Syllabus* and *VIP: Very Important Plant*. Her poems, essays, and stories have been published in *The Paris Review*, *Orion*, *Lit Hub*, *The Point*, *Granta*, *Guernica*, *Prairie Schooner*, *LARB*, *The Chronicle of Higher Education*, *The Minnesota Review*, *Emergence Magazine*, *The Common*, *The White Review*, *Berfrois*, *The Journal of South Asian Studies*, *American Book Review*, among other places. She is now Associate Professor of English and Creative Writing at Ashoka University, India.

Sumana Roy ist die Autorin von zwei nichtfiktionalen Werken, *How I Became a Tree* und *Provincials: Plant Thinkers of Twentieth-Century Bengal*, einer literaturkritischen Arbeit; *Missing: A Novel*; *My Mother's Lover and Other Stories*; sowie zwei Gedichtbänden, *Out of Syllabus* und *VIP: Very Important Plant*. Ihre Gedichte, Essays und Erzählungen wurden unter anderem in *The Paris Review*, *Orion*, *Lit Hub*, *The Point*, *Granta*, *Guernica*, *Prairie Schooner*, *LARB*, *The Chronicle of Higher Education*, *The Minnesota Review*, *Emergence Magazine*, *The Common*, *The White Review*, *Berfrois*, *The Journal of South Asian Studies* und *American Book Review* veröffentlicht. Derzeit ist sie Associate Professor für Englische Literatur und Kreatives Schreiben an der Ashoka University, Indien.

JUDITH RAUM

b. 1977, Werneck, Germany
Lives and works in Berlin

EDUCATION

2004	Meisterschüler degree, Städelshule, Academy of Fine Arts, Frankfurt/Main, Germany
1997–04	Studies in painting and fine art (w/ Prof. Per Kirkeby, Prof. Ayse Erkmen, Prof. Christa Näher) Städelshule, Academy of Fine Arts, Frankfurt/M., Germany
2000–01	Studies in painting and fine art, Cooper Union School of Art & Parsons School of Design, New York City, USA
2001–06	Master with Honors in Philosophy; Master thesis on Maurice Merleau-Ponty, Master studies in philosophy, art history, psychoanalysis, Goethe University Frankfurt/Main, Germany

SOLO EXHIBITIONS & PERFORMANCES (SELECTION)

2025	Hedwig Roth, Zilberman Berlin, Germany
2024	Otti Berger: Stoffe für die Architektur der Moderne, temporary bauhaus-archiv, Berlin, Germany Otti Berger: Weaving for Modernist Architecture, Victoria & Albert Museum, London, UK (lecture) L'inspecteur des Cultures, Galerie Francoise Heitsch, Munich, Germany Rock and clay improvisations, Platform 82, Berlin, Germany (lecture performance)
2022	Les Primes, Villa Romana, Florence, Italy (lecture performance) Anni and the Feline, MOMus, Thessaloniki, Greece (lecture performance)
2021	Textile Territories, Villa Massimo, Rome, Italy Anni and the Feline, Stiftung Bauhaus Dessau, Germany (lecture performance) Textile Territories, Stiftung Bauhaus Dessau, Germany
2020	harmless entrepreneurs, NeMe, Limassol, Cyprus (lecture performance) Anni and the Feline, ZKM Karlsruhe, Germany (lecture performance)
2019	Anni and the Feline, Yale School of Architecture, New Haven, USA (lecture performance) Bauhaus and Harvard, artist key note address, Harvard Art Museums, Cambridge, USA Anni Albers and the Modernist Textile, Tate Modern / UCL London, Great Britain (lecture performance)
2018	Rock and Clay Improvisation, LiveWorks Performance Act Award N.6, Centrale Fies, Italy (lecture performance)
2017	Rock and Clay Improvisation, nGbK Berlin, Germany (lecture performance) Gegenzeit, Schwartzsche Villa, Berlin, Germany (lecture performance)
2016	Folgeleistung, 2016, Kunstquartier Bethanien, Berlin, Germany (performance/artist walk) bin der ansicht dass streik nützlich, Ästhetiken des Virtuellen, Academy of Fine Arts Hamburg, Germany (lecture performance)
2015	Judith Raum: eser, SALT Istanbul, Turkey am of the opinion strike is useful, 100 Years of Now, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany (lecture performance) am of the opinion strike is useful, Norma Mangione Galerie, Turin, Italy (lecture performance)
2014	Judith Raum: eser, Heidelberger Kunstverein, Germany (solo exhibition) harmless entrepreneurs, Kunstverein Hildesheim, Germany (lecture performance)
2013	Herren der Situation, Haus der Kulturen der Welt, Berlin, Germany (lecture performance) disestablish, Kunstraum Michael Barthel, Leipzig, Germany (solo exhibition)

GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

2025	Entanglements: On the Role of Textiles in Art and Society, Kunstbahnhof Flöha, Chemnitz, Germany
2023	Transit, curated by Lotte Laub & Susanne Weiß, Zilberman Berlin, Germany
2022	The Event of a Thread, The MOMus Experimental Center for the Arts, Thessaloniki, Greece The whole World a Bauhaus, National Taiwan Craft Research and Design Development Institute, Taiwan
2021	Wir alle sind Gespenster. Versuchsanordnungen zu NS-Kontinuitäten, Kasseler Kunstverein, Germany Taking a Thread for a Walk, Museum of Modern Art, New York, USA
2020	Futureless Memories, Kunsthau Hamburg, Germany The Event of a Thread, NeMe, Limassol, Cyprus The whole World a Bauhaus, SARP, Warsaw, Poland
2019	Die ganze Welt ein Bauhaus, ZKM Karlsruhe, Germany Bauhaus: Utopia in Crisis, Camberwell College of Arts, London, Great Britain Bauhaus_Sachsen, Grassi Museum Leipzig, Germany The Event of a Thread, Istanbul Modern, Turkey
2018	Seeds for future memories, Villa Romana, Florence, Italy
2017	The event of a thread, IFA-Tourneerausstellung, Kunsthau Dresden, Germany ReFraming Worlds, NGBK Berlin + Galerie am Körnerpark Berlin, Germany digging deep, crossing far – 4th encounter, Lahore, Pakistan
2016	digging deep, crossing far – 3rd encounter, Kunstraum Kreuzberg Bethanien, Berlin, Germany over/under–under/over. textile turns, CIAP, Hasselt, Belgium Making Heimat. Germany, Arrival Country. German Pavilion at the 15th Venice Biennial, La Biennale di Venezia – Architettura, Italy
2015	Florence Contemporary, Italienische Botschaft, Berlin, Germany A century of centuries, SALT Ankara, Turkey wow! Woven? Entering the (sub)Textiles, Künstlerhaus Halle für Kunst und Medien, Graz, Austria Memorie Volatili, Chiostro in azione, Florenz, Italy I premiati 2015, Villa Romana, Florenz, Italy
2013	Berliner Herbstsalon, Gorki Theater Berlin, Germany Why painting now? Galerie Charim, Vienna, Austria If Memory Serves, Art Gallery University of California, Irvine, USA

RESIDENCIES

2021	Artist in residence, German Academy Villa Massimo / Casa Baldi, Italy
2018	Artist in residence, LifeWorks, Performance Act Award No. 6, Centrale Fies, Dro, Italy
2015	Artist in residence, Villa Romana, Florence, Italy
2011	Artist in residence, Research Center of Valand School of Fine Arts Goteborg, Sweden
2009	Summer academy and residency, Zentrum Paul Klee, Bern, Switzerland
2008	Artist in residence, Platform Garanti, Istanbul, Turkey
2004	Artist residency Galileo Studio, DA Kunsthau Gravenhorst, Münster, Germany

COLLECTIONS

Ifa collection (Institut für Auslandsbeziehungen/Institute for Foreign Cultural Relations), Stuttgart, Germany
W. Michael Blumenthal Akademie, Jewish Museum Berlin, Germany (Kunst am Bau)
Private Collections

GRANTS AND AWARDS (SELECTION)

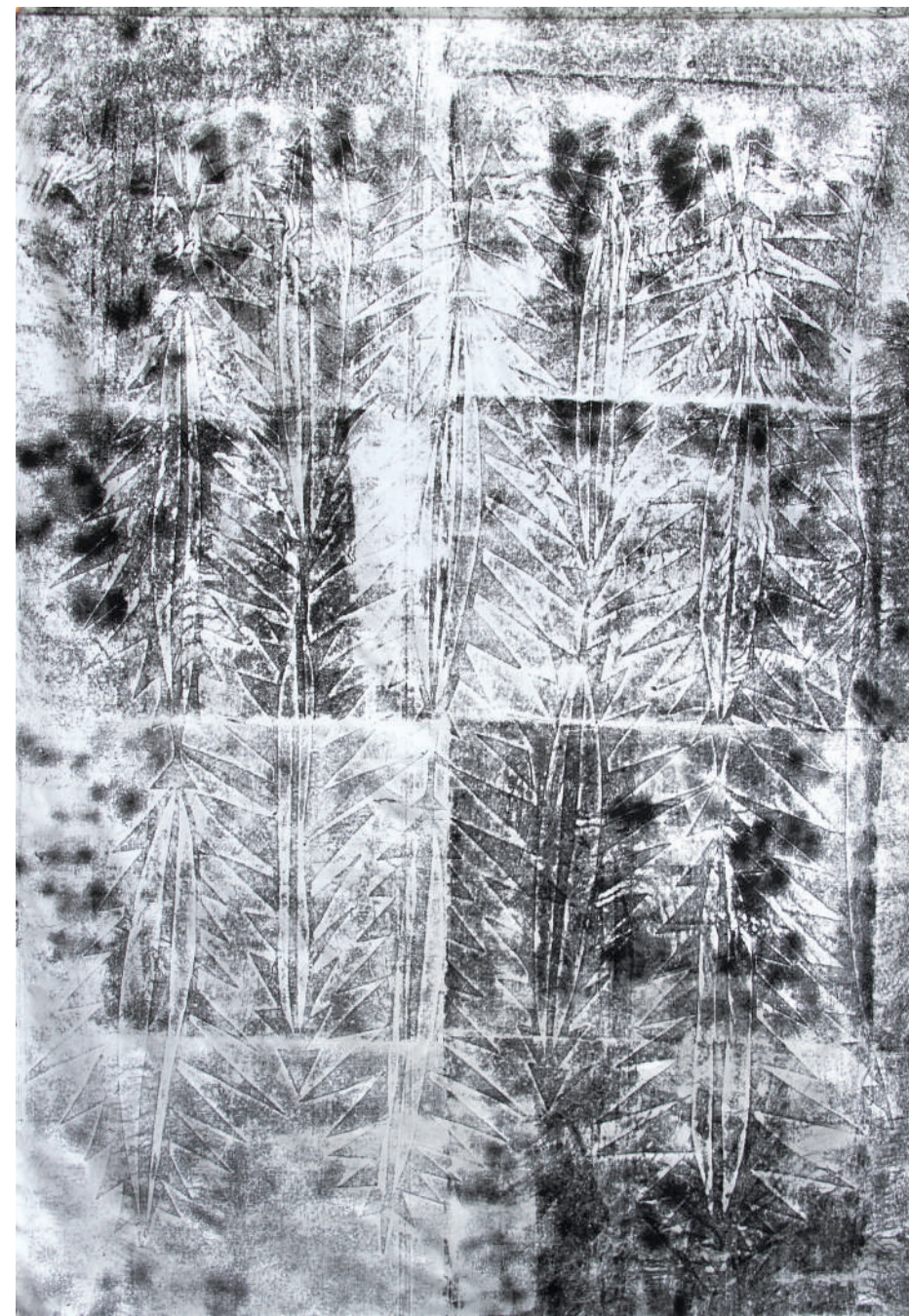
- 2023 First prize, art within architecture-competition at Jewish Museum Berlin, Germany
- 2022 Project grant, Graham Foundation, Chicago, USA; project grant Hans and Charlotte Krull Foundation, Berlin, Germany; artistic research grant Pasold Foundation, London, UK; project grant Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Foundation, Essen, Germany; project grant Hamburger Stiftung zur Förderung von Wissenschaft und Kultur, Hamburg, Germany
- 2021 Awardee of the German Academy Villa Massimo / Casa Baldi, Italy
- 2020 Artistic project grant, Alfried Krupp von Bohlen und Halbach Foundation, Germany
- 2019 Artistic research grant, Berlin Senate, Berlin, Germany
- 2017 Artistic project grant, Bundeskulturstiftung, Germany
- 2016 Artistic work stipend, Stiftung Kunstfonds Bonn, Germany
- 2015 Villa Romana Award, Florence, Italy
- 2011–13 Awardee of the graduate school for the arts and sciences, University of Fine Arts, Berlin, Germany

TEACHING (SELECTION)

- 2023–25 Professor (temporary), Department of Fine Art, Kunsthochschule Kassel, Germany
- 2022 Akademie der Bildenden Künste Nuremberg, Germany: workshop textile practice & artistic research
Kunsthochschule Kassel, Germany: workshop textile practice & artistic research
- 2020 Kunsthochschule Burg Giebichenstein, Halle, Germany: racial histories: working with A.W.Amo (workshop)
- 2019 Yale School of Architecture, New Haven, USA : Activated fabrics (workshop)
- 2019 Harvard University, Cambridge M.A./Harvard Art Museums, USA: Performing textile archives (workshop)
- 2019 Humboldt-Universität Berlin, Germany: Engendering Bauhaus Histories (workshop)
- 2017 Berlin University of the Arts, Germany: Textile and artistic practice (teaching assignment)
- 2017 École des Arts Grénoble, France: The artistic researcher who paints and draws (teaching assignment)
- 2013 Berlin University of the Arts, Germany: German orientalism & colonialism (block seminar)
- 2007-2011 Lecturer Berlin University of the Arts, Germany: contemporary artistic practice

BIBLIOGRAPHY (SELECTION)

- Judith Raum, *Hedwig Roth*, exh. cat., Zilberman, Istanbul/Berlin/Miami, 2025.
- Judith Raum (ed.): *Otti Berger. Weaving for Modernist Architecture*, Berlin: Hatje Cantz, 2024.
- Transit*, exh. cat., Zilberman, Istanbul/Berlin/Miami, 2023.
- Judith Raum, “Woven Curtain Fabrics, Lattice Tullies” and “The Collaboration with the Polytex Textile Company,” in, *Bauhaus_Sachsen*, exh. cat., Grassi Museum, Leipzig 2019.
- Judith Raum, *Bauhaus Space. An artistic research project on the Bauhaus textile workshop*, exh. cat., ifa-Institut, Stuttgart 2018.
- Judith Raum, *Bauhausraum. Eine künstlerische Recherche zur Textilwerkstatt am Bauhaus*, exh. cat., ifa-Institut/Kunsthhaus Dresden, Stuttgart/Dresden 2017.
- Judith Raum, *Gegenzeit*, exh. cat., as part of: Villa Romana 2015, Berlin: Argobooks, 2016.
- Judith Raum, *eser*, exh. cat, Berlin: Archive Books, 2015.
- “Travels on gentle slopes,” in: *Textiles, Open Letter*, Generali Foundation Wien, 2015.
- wow! Woven? Entering the (sub)Textiles*, Graz: Künstlerhaus Halle für Kunst & Medien Graz, 2015.
- Judith Raum, *disestablish*, exh. cat., Berlin: Verlag der Universität der Künste, 2013.
- Judith Raum, *even running*, exh. cat., Berlin: Verlag der Universität der Künste, 2011.
- Internal Necessities*, Sternberg Press, Berlin/New York 2010.



Judith Raum:

p. | S. 2
Untitled (Studio Exit), 2025
Color pencil on paper
42 x 29,7 cm

p. | S. 2
Untitled (Spectacles), 2025
Dyed and undyed viscose
160 x 150 cm

pp. | S. 4, 6, 8
Untitled (Galanthus), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
231 x 161,5 cm

p. | S. 6 (left | links)
Untitled (Centaurea), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
231 x 161,5 cm

pp. | S. 7, 9, 42
Untitled (Clematis), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
231 x 161,5 cm

pp. | S. 8, 9, 13
Untitled (Mirror), 2025
Powder-coated steel, cotton, paper
ca. 240 x 150 x 57 cm

pp. | S. 9, 17
Untitled (Camp Bed), 2025
Powder-coated steel, printed cotton
ca. 41,5 x 212 x 15 cm

pp. | S. 18, 21
Untitled (Woman at a Window), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
210 x 165 cm

pp. | S. 22, 24
Untitled (Fritillaria Meleagris II), 2025
Water color on paper
42 x 29,7 cm
49 x 37 cm (framed)

p. | S. 23
Untitled (Scissors), 2025
Dyed and undyed viscose
150 x 130 cm

pp. | S. 24, 40
Untitled (Fritillaria Meleagris I), 2025
Water color on paper
42 x 29,7 cm
49 x 37 cm (framed)

p. | S. 25
Untitled (Workplace), 2025
Water color on paper
42 x 29,7 cm
49 x 37 cm (framed)

pp. | S. 26, 27
Untitled (Ancestor), 2025
Gouache on paper
89 x 60 cm

p. | S. 29
Untitled (Night), 2025
Water color on paper
29,7 x 21 cm
36,8 x 28,2 cm (framed)

pp. | S. 30–39, 41, 72–73
Untitled (Hedwig Roth), 2025
Two slide projections
80 slides each

pp. | S. 30, 33, 38, 41, 80, 87
Untitled (Pines I), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
160 x 150 cm

pp. | S. 34, 37, 41, 80
Untitled (Pines II), 2025
Gouache and high-pigment ink
on cotton
153 x 126 cm

p. | S. 48
Untitled (Raven), 2025
Gouache on cotton
223 x 154 cm

p. | S. 74
Untitled (Sphere), 2025
Water color on paper
42 x 29,7 cm

Hedwig Roth:

p. | S. 20
Girl at the window, ca. 1927
Black paper cutting paper
5 x 8 cm

p. | S. 47
Maria Roth, late 1920s
Black paper cutting paper
on paper
22 x 26 cm

p. | S. 55
Self-portrait with scissors, pencil,
and paper, 1930s
Black paper cutting paper
on paper
28 x 28 cm

p. | S. 56
Children in role play, 1920s
Black paper cutting paper
on paper
22 x 16,5 cm

p. | S. 57
Alpine wild flowers, summer 1947
Black paper cutting paper on paper
31,5 x 20,5 cm

p. | S. 58
Raven preening its feathers; from a
children's book for her grandson
Martin Bock, ca. 1977
Black paper cutting paper
on cardboard
22 x 35 cm

p. | S. 58
Bat, 1950s
Lino print on paper
7 x 14 cm

p. | S. 59
Paper envelope with cut-out paper
fragments, ca. 1930s
Black paper cutting paper
ca. 13 x 10 cm

p. | S. 59
Grandson Frieder Bock in the snow,
ca. 1966
Black paper cutting paper
on paper
ca. 33 x 24 cm

p. | S. 60
Am Nußbaum (By the walnut tree), 1930s
Black paper cutting paper
on paper
26 x 18 cm

p. | S. 61
Three place cards, ca. 1972
Lino print and gouache on paper
7,5 x 10,5 cm

p. | S. 62
Silhouette of the church of Tutzing, 1930
Black paper cutting paper
on paper in a self-bound booklet
18 x 20,5 cm

p. | S. 63
Frühling (Spring), 1927
Black paper cutting paper
on paper
7,5 x 10 cm

p. | S. 66
Couple in the Night, 1950s
Lino print on paper
10,2 x 5 cm

p. | S. 71
Owl, 1950s
Lino print on paper
6,8 x 6,7 cm

p. | S. 78
Arnica and other wild flowers,
ca. 1950s
Lino print on paper
10,5 x 15 cm

p. | S. 79
Gentian, 1927
Black paper cutting paper
on paper
21 x 29 cm



Thanks to | Dank an

Moiz Zilberman, Lotte Laub, Ece Ateş, Luka Naujoks, Gürem Özcan, Lusin Reinsch and Beyza Turak for a wonderful collaboration, Sofia Ilieva and Monty Tykwer for their unforgettable performance, Lotte Laub, Catrin Lorch and Sumana Roy for their inspiring text work and exchange of ideas, Thies Hilsberg for the fine metal works, Ursula Bock, Heiner Bock, Susanne Bock, Martin Bock, Heinke and Eberhard Bock, Ludwig Bock, Erika Eichner, Hedi Grottke, Helga and Friedemann Bock, Frieder Bock, Sabine Blau, Heidrun Bock and Sebastian Ibe for sharing their memories and for their generous loans, Rebecca Solnit, Elizabeth Strout and Nan Goldin for accompanying intellectual concepts on the way to this exhibition, Matthias Ballestrem, Sabeth Buchmann, Bettina Cothran, Dagmar Heppner, Aleana Egan, Marc Rohweder, Ines Schaber, my parents Veronika and Manfred Raum and especially Iz Öztat and Susanne Weiß for their warm support during the process. And, most importantly, many thanks to my daughters Veronika and Eva Steigenberger for their energy and patience.

Moiz Zilberman, Lotte Laub, Ece Ateş, Luka Naujoks, Gürem Özcan, Lusin Reinsch und Beyza Turak für eine wundervolle Zusammenarbeit, für ihre unvergessliche Performance Sofia Ilieva und Monty Tykwer, für ihre inspirierende Textarbeit und den gedanklichen Austausch Lotte Laub, Catrin Lorch und Sumana Roy, für die feinen Stahlarbeiten Thies Hilsberg, für das Teilen ihrer Erinnerungen und für ihre großzügigen Leihgaben Ursula Bock, Heiner Bock, Susanne Bock, Martin Bock, Heinke und Eberhard Bock, Ludwig Bock, Erika Eichner, Hedi Grottke, Helga und Friedemann Bock, Frieder Bock und Sabine Blau, Heidrun Bock sowie Sebastian Ibe, für Anregungen auf dem Weg zu dieser Ausstellung Rebecca Solnit, Elizabeth Strout und Nan Goldin, für ihre Unterstützung im Prozess Matthias Ballestrem, Sabeth Buchmann, Bettina Cothran, Dagmar Heppner, Aleana Egan, Marc Rohweder, Ines Schaber, meinen Eltern Veronika und Manfred Raum und im Besonderen Iz Öztat und Susanne Weiß. Großer Dank meinen Töchtern Veronika und Eva Steigenberger für ihre Energie und Geduld.

