

GHOST WRITINGS



VERENA SCHÖTTMER
GHOSTWRITINGS

GUDBERG NERGER

Verena Schöttmer ist die 25. Stipendiatin der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn. Seit einem Vier-teljahrhundert fördert die Stiftung junge KünstlerInnen aus dem norddeutschen Raum mit dem einjährigen Kunststipendium in der Trittauer Wassermühle. Für die StipendiatInnen steht in der 300 Jahre alten denkmalgeschützten Wassermühle eine Wohnung zur Verfügung. Das 2006 von der Stiftung erbaute angrenzende Atelierhaus bietet zudem eine großzügige Arbeitsfläche für die StipendiatInnen sowie für drei weitere KünstlerInnen. Ihnen ermöglicht das Stipendium eine Konzentration auf ihre Arbeit, frei von zusätzlicher Lohnarbeit. Neben dem Wohn- und Arbeitsraum erhalten sie einen monatlichen Zuschuss zum Unterhalt. Gelegen am idyllischen Mühlenteich unmittelbar am Rande des Naturschutzgebiets der Hahnheide, ist es auch die Umgebung, die oftmals neue Impulse für die künstlerische Arbeit gibt. Die vorliegende Publikation erscheint zu der in der Galerie in der Wassermühle Trittau stattfindenden Abschlussausstellung des Stipendiums.

Verena Schöttmer (*1978 in Meppen) schloss 2012 ihr Studium an der Hochschule für bildende Künste Hamburg ab. In ihrer Ausstellung *Ghostwritings* sind aktuelle Arbeiten zu sehen, die in Trittau entstanden sind. Wir wünschen der Künstlerin alles Gute für die Zukunft und bedanken uns für die erfreuliche Zusammenarbeit während des letzten Jahres!

Dr. Henning Görtz
Landrat des Kreises Stormarn
Vorsitzender des Stiftungsvorstandes der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn

Dr. Martin Lüdiger
Vorstandsvorsitzender der Sparkasse Holstein
Stellvertretender Vorsitzender des Stiftungsvorstandes der Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn

Verena Schöttmer is the 25th artist to receive a scholarship from the Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn. For the past 25 years, the foundation has nurtured young artists from northern Germany by awarding one-year fellowships. The fellows live in the 300-year-old Trittau watermill, a protected historical landmark. The adjacent atelier, built by the foundation in 2006, also provides the artist-in-residence and three additional artists with generous studio space. In addition to providing housing and atelier space, artists receive a monthly stipend to cover the costs of living. The stipend allows artists to concentrate on their work without having to take on extra jobs. Located on the idyllic mill pond at the edge of the Hahnheide nature preserve, new surroundings often provide artists with new artistic inspiration. This catalog has been published to accompany the artist's closing exhibition in the watermill's gallery.

Verena Schöttmer (born in Meppen in 1978) completed her studies at the University of Fine Arts of Hamburg (HFBK) in 2012. Her current exhibition, *Ghostwritings*, consists of work exclusively created in Trittau. We wish her all the best and thank her for the gratifying collaboration.

Dr. Henning Görtz
Stormarn district administrator
Chairman of the Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn

Dr. Martin Lüdiger
Chairman of the Sparkasse Holstein
Deputy chairman of the Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn



SENTIMENTALITÄT IN BLUE.

VERENA SCHÖTTMERT MIT GUNTA STÖLZL, HELEN FRANKENTHALER UND RIVER PHOENIX

© HANNE LORECK

Verena Schöttmers künstlerische Arbeit dreht sich seit vielen Jahren um Stoff: Stoff als Gewebe, als flexible Haptik, zum Kleidungsstück verarbeitet und, stärker architektonisch begriffen, als Vorhang oder Raumteiler. Setzt die Künstlerin Stoff in Verbindung mit plastischen, oftmals keramischen Elementen ein, manifestiert sich in den Skulpturen, was wir mit Stoffen *tun*. Dann geht es um Umlegen, Überstreifen oder Hineinschlüpfen wie gleichermaßen um Ablegen, Abstreifen und Ausziehen, kurz, um unterschiedlich geartete Beziehungen zwischen Kleid und Körper (*Heartbreaker*, 2017). Die Bedeutungen, die Stoff dabei annehmen kann, sind vielfältig. Sie schwanken von substanziell bis immateriell, vom Werkstoff und seiner spezifischen Verbindung aus Fäden in Geweben oder Textilien über Stoff im Sinn von Thema zu Stoff als einer Metapher, für die Zeigen und Verbergen, Ausstellen und Einhüllen, Entblößen und Bedecken zentral sind. Über die Synonymität von Stoff und Leinwand gehen viele von Verena Schöttmers Werken zudem eine Verbindung mit dem Medium Malerei ein.

Dabei ist wichtig: Einen puren Stoff, was auch immer das wäre, gibt es nicht. Immer schon hat das, was aufgehängt, geflochten und verwebt wird, etwas hinter sich und das heißt mindestens eine Geschichte: fast immer die Geschichte, aus anderen, alltäglichen Kontexten zu stammen, entfernt zum Beispiel aber auch die Geschichte der Weberei am Bauhaus. Gunta Stölzl (1897-1983), legändäre Bauhaus-Meisterin und Referenz-Künstlerin für Verena Schöttmer, und ihre Mitstreiterinnen hatten von der Direktion 1920 die Gründung einer Frauenklasse gefordert. Sie hatten dafür die Zuschreibung von Handarbeit und Kunsthandwerk an ihre künstlerische Praxis als gleichsam biologisch gegebenes Schicksal geduldet und scheinbar freiwillig auf die anderen Ausbildungszweige verzichtet. Heraus kam weltweit Anerkanntes: vom singulären Bildteppich über Entwürfe für die industrielle Produktion von Textilien für avantgardistische Interieurs zu einer gerade heute lebhaft diskutierten Theorie des Textilen (Anni Albers, 1899-1994). Dafür erprobten die Weberinnen Materialien wie Plastikstreifen, Metallfäden, Pelz- und Ledersetzten etc. Zum historischen Zeitpunkt waren das kühne, wenngleich hauptsächlich formal geprägte Experimente. Sie verschoben die vormals ikonisch-motivische Orientierung eines Gobelins, einer Tapisserie in die ungegenständliche Bildhaftigkeit der Gewebestruktur selbst. Mode und populäre Kultur waren damals keine Bezugspunkte. Für Verena Schöttmers Arbeit hingegen spielen diese Felder kul-

tureller Produktion und Rezeption – gesellschaftlich werden sie ab 1945 zunehmend wichtiger – eine grundlegende Rolle, denn, so die zwar nicht explizite, wohl aber implizite These ihrer künstlerischen Praxis: Das kunstbildnerische Format muss gleichsam als eine spezifische Einlassung in die Politiken der gegenseitigen Affizierung von Mode, Pop, Design, Architektur und ‚Kunst‘ gesehen werden.

In den aktuellen *Ghostwritings* (seit 2016) malt die Künstlerin mit Chlorbleiche Blumensträuße auf Jeansstoff. Das ist in verschiedener Hinsicht bemerkenswert. Einmal ist diese Malerei keine des Auftrags, sondern eine des Auftrags von Farbe, eine des Entfärbens: Die aggressive Flüssigkeit sinkt in den Denim ein, der an den entsprechenden Stellen ausfärbt und nahezu weiß wird. Zum anderen ist der ‚Blue Jeans‘-Stoff kein Stoff wie jeder andere. Ob nostalgisch oder nicht, bis heute transportiert er etwas vom Funktionalen der historischen Arbeitskluft der Goldgräber, hat aber ebenso den Klang von Pop, Rock und Punk als Kulturen gesellschaftspolitischen – und ästhetischen – Aufbruchs. Die Künstlerin nützt die im Material aufgebohenen Konnotationen und verbindet sie mit einer ebenso konventionellen, ja klischeehaften und doch immer wieder von neuem authentischen emotionalen Geste: jemaden mit Blumen zu bedenken.

Dabei handelt es sich weniger um Arrangements aus bestimmten Blumen. Denn der Pinselstrich ergibt keine botanische Präzision; im Einsickern der Flüssigkeit in den Stoff wird die Kontur unscharf, und der Strauß wirkt verschwommen, rückt in unbestimmbare Ferne – ganz im Gegensatz zu den bekannten barocken Blumenstillleben. Pracht, Lebenslust und Vergänglichkeit waren in ihnen gleichermaßen kodiert und nicht zuletzt der gestochenen Schärfe der Details der Blüten, aber auch der erbarmungslose Mimesis von Insekten und welkenden Blättern eingeschrieben.

Schließlich widmet Verena Schöttmer die weißen Sträuße ihren Ex-Geliebten: *Für J.S., Für S.V., Für A.G.*, so einige der Bildtitel. Es ist als ob die Geste des Andenkens mit Blumen, in die gespenstisch blasse Blumenschrift verwandelt, diese Person ebenso in Erinnerung riefe wie ins Vergessen bannte. Dass es sich dabei um Männer handelt, erfahren wir von der Künstlerin. An den Arrangements ist es nicht abzulesen, weder an den Initialen, noch am Strauß selbst, zumal, konventionell und im Heteromodell betrachtet, eher der Mann der Frau Blumen schenkt und nicht umgekehrt. Die Metaphern, die das komplexe Verhältnis zwischen an-

und abwesend, zwischen gegenwärtig und vergangen in der Liebe verhandeln, wissen eine Menge vom Verflossen und Verblichenen zu sagen. Sie halten es mit der Zeit und der Intensität. Denn Intensität hat nichts mit der Perfektion der Mimesis und der Schärfe der Kontur zu tun; eher steigert das verschwommene Sehen die Nachdrücklichkeit. Solcher Nachdruck ist selbst wieder mit der Zeit liiert, in die hinein sich das unbedingte Erkennen-Wollen eines bestimmten Dings oder eines bestimmten Zusammenhangs erstreckt – und das gilt keineswegs nur für das Sichtregister, sondern ebenso für affektive und kognitive Erkenntnisprozesse.

Obgleich chemisch prozessiert, erinnert Verena Schöttmers Malweise an die Stain-Technik, mit der die US-amerikanische Malerin Helen Frankenthaler (1928-2011) 1952 als Erste experimentierte – und Schule machte.¹ Dafür verzichtete Frankenthaler auf die Grundierung und beließ die Leinwand roh. Die Farbe steht dann nicht auf einer versiegelnden Schicht, sie durchtränkt den Träger, geht also ‚durch und durch‘ und dies in nicht vollständig steuerbarer Weise; die flockigen, unscharfen Ränder zeigen das Prozessuale an. „Durchsichtigkeit“ und „Offenheit“ waren damals die Schlagwörter der Stunde. Gleiten die Augen nicht länger über kompakte Farbschichten, ja Farbkörper, sondern spüren gleichsam den von flüssiger Farbe (wie von Blut) durchpulsten Stoff, so kommt eine alternative Idee des Haptisch-Sensuellen ins Spiel. Verena Schöttmers Jeansstoff-Bilder aktualisieren solche Negation des Plastisch-Körperlichen als äußerlich Konturiertes oder optisch Figuriertes. Nicht länger geht es um Repräsentation, und selbst die Blumen sind nicht auf der Darstellungsebene wichtig. Vielmehr sind nun die Affekte von Bedeutung, die sich im Textilen immer schon angereichert haben und es wie einer der zahlreichen und innigst zum Gewebe gehörenden Fäden durchziehen, aber es auch – wie die Bleiche – durchtränken.

Textil ist auf einer anderen Ebene als der Ebene von Visualität und Ikonographie ein Zeitspeicher. Intensität ist daher auch dann noch im Spiel, wenn die Blumen im Schutzzug und mit Atemmaske ob der Giftigkeit der ätzenden Anti-Färbung hergestellt werden müssen, ja die sentimentale Geste des post-amourösen Stilllebens ihr Pathos durch die manifeste Gesundheitsbedrohung hindurch erst gewinnt. Zudem kann die pathetische Seite der Jeans den popkulturellen Kontext für sich verbuchen. Eingelagert in das Protestpotenzial der Popkultur geht es um Utopien

und Träume, um Wut und Trauer, aber auch um Kult und Status. Vor allem aber hat sich die legendäre Hose längst mit den *Jeansdingen*² zusammengetan. Jeansdinge, das sind Gegenstände und Zusammenhänge, die auf je unterschiedliche Weise am symbolischen Kapital der Jeans partizipieren. Zu den Jeansdingen können wir auch Verena Schöttmers Flohmarktfunde rechnen, Poster oder Autogrammkarten von River Phoenix (1970-1993), dem begabten, engagierten und kaputten Musiker und Schauspieler. Der Held der Generation X verkörpert bis heute Sehnsucht und weckt Begehrungen – in Jeansjacke und mit dem suchenden Blick des Rebellen auf der *Flucht ins Ungewisse* (USA 1988). Selbstverständlich sind diese Motive beinahe 25

Jahre später abgestoßen und geknickt. Materiell betrachtet ist die Farbe weg, das Bildnis rissig und auch die Erinnerung verblasst. So verklammert Verena Schöttmer visuelle Anspielungen auf den individuellen Schmerz von Trennung und Verlassen-Sein mit dem tragischen Idol einer Generation. Dass diese symbolische Annäherung eher diffus und unscharf bleibt, bewahrt davor, aus der Utopie eine Sache der Vergangenheit und des Abgeschlossenen zu machen.

Dazu passt die silbermetallische Rahmung der *Ghostwritings*: enganliegend, knapp bemessen, irgendwie scharf und sexy, wie die Nieten in den Jeans an den entschiedenen Stellen, nachdem sie ihren Zweck nicht mehr erfüllen müssen, Nachhaltigkeit zu garantieren. Vom Rand her unterstreicht das Metallische, dass das Textile sich eben wesentlich nicht nur durch eine haptische Seite auszeichnet, die das Subjekt am Objekt erfährt, vor allem *berührt* Stoff. Gehört Distanz unverbrüchlich zur Repräsentation, so markiert die Betonung des Gewebes das Ende der Repräsentation.

Selbst Verena Schöttmers großformatige Webstücke oder Behänge (seit 2008) können an einem spezifischen Punkt als Gewand und damit körperbezogen konnotiert verstanden werden – weniger aus sich selbst heraus, sondern durch eine Applikation von Außen. Zum Beispiel, wenn eine Kette mit Anhänger an ein Schmuckstück erinnert (*The Ditch*, 2014). Lesen wir dort allerdings anstelle des üblichen Vornamens oder eines kurzen Spruchs „Trust the Ditch“, wird sofort eine gewisse Autonomie der Aussage reklamiert, die sich gleichwohl auch wieder auf ein affekitives, möglicherweise auch körperlich-symptomatisches Erleben rückbeziehen lässt. „Trust the Ditch“ ist auf der einfachen semantische Ebene nicht unmittelbar sinnvoll und selbst dann nicht selbsterklärend, bedenken wir die Laut-

verschiebung zwischen *ditch* und *bitch*, zwischen Graben und der Hassbezeichnung Schlampe für eine Frau. Weiter führt uns vielleicht, verschieben wir das Substantiv *ditch* auf das Verb *to ditch*, umgangssprachlich für *jemandem den Laufpass geben, jemanden stehen lassen*. Auch *stitch*, *Stich* liegt semiotisch nahe, womit wir aufs Textile – und auf Verena Schöttmers aktuelle Jeans-Arbeiten zum Verlust – zurückkommen. Im Stich lassen oder zumindest einen Stich versetzen, unterstreicht die Verwundung des (Seelen-)Gewebes, während der Stich zugleich die notwendige Voraussetzung für die Naht ist, für das Flicken eines Risses oder auch für Stickerei als Verzieren.

Diese Techniken der Durchdringung des Stoffs werden in den *Ghostwritings* allerdings gar nicht ausgeführt. Stattdessen hat Verena Schöttmer malerische Methoden der Durchdringung praktiziert. Im phänomenologischen Diskurs wird von der Leibhaftigkeit der Malerei gesprochen, vom lebendigen Farbkörper. Ihn verweigert Verena Schöttmer in ihrem Konzept von Gewebe. Die einzige Farbe, die vorhanden ist, das Blau des Denim, wird gewaltsam zum Ausbluten gebracht, und übrig bleibt ein anämisches Weiß. Ist die Poesie von *Meer*³ und *Tinte* erst einmal verflossen, übernimmt der *Blues* – mit allen drei wird die Blue Jeans gerne assoziiert. – Bewusst zirkuliert meine Beschreibung zwischen Malerei, Text/il und Körper. Die Metaphern sind dabei die Nähte, die das eine mit dem anderen verbinden.

1 Von Clement Greenberg 1964 *Post Painterly Abstraction* gelabelt, gilt diese offene, auf die Weißfläche der Leinwand bezogene, eher durchscheinende als dichte und vollkommen mit der Fläche verschmolzene Malerei als US-amerikanische Kunsttendenz der Nachkriegszeit, die auch als Zweiter oder Neuer Abstrakter Expressionismus firmiert.

2 Vgl. die Publikation: Katharina Hohmann, Katharina Tietze (Hgs.), *Denimpop. Jeansdinge lesen*, Berlin 2016.

3 Natürlich musste Helen Frankenthaler ihr erstes Stain-Gemälde *Mountains and Sea* betiteln. Der figurative Bezug hatte den des Flüssigen bzw. Physisch-Prozessualen abzusichern.

SENTIMENTALITY IN BLUE: VERENA SCHÖTT-MER WITH GUNTA STÖLZL, HELEN FRANKENTHALER, AND RIVER PHOENIX

© HANNE LORECK

For many years, Verena Schöttmer's art has focused on fabric: fabric as a textile, as flexible to the touch, made into an article of clothing and—grasped architectonically—as a curtain or a partition. When the artist uses fabric in connection with sculptural, often ceramic, elements, what we do with fabric becomes manifest in the sculptures. Then the artist is concerned with wrapping around, slipping on, and slipping into as much as with discarding, slipping off, and undressing; in short, with the various relationships between clothes and the body (*Heartbreaker*, 2017). The meanings that fabric can take on are manifold. They range from the concrete to the abstract, from the actual material and the particular weave of the threads in textiles all the way to fabric as a theme, or fabric as a metaphor in which showing and hiding, exhibiting and cloaking, exposing and covering are central. Due to the synonymous nature of fabric and canvas, many of Schöttmer's works also have a connection to the medium of painting.

It is important to note here that there is no pure fabric, whatever that would be. All that has been hung up, braided, or woven has always had a past life and that means, at the very least, it has a history. It is almost always the story about coming from other, everyday contexts, or, for example, from the more distant context of weaving at the Bauhaus. In 1920, the legendary Bauhaus master and Verena Schöttmer's artistic point of reference, Gunta Stölzl (1897–1983) and her female colleagues called upon the board of directors to establish a class for women. In exchange, they accepted—as their biological destiny as it were—having their artistic endeavors relegated to the realm of handiwork and handicrafts, and, seemingly voluntarily, rejected other training routes. Their accomplishments—ranging from unique tapestries to designs for the industrial production of textiles for *avant garde* interiors to a theory of textiles (Anni Albers, 1899–1994) that has inspired lively discussion, especially today—were acknowledged the world over. The weavers explored materials such as plastic strips, metal threads, pieces of fur and leather, etc. At the time, these were bold, if primarily formal experiments. They shifted the emphasis from the iconic motifs of Gobelin weaving to a tapestry concerned with the non-representational imagery of the fabric's structure itself. Neither fashion nor popular culture served as a reference point back then. For Verena Schöttmer's work, however, these realms of cultural production and reception—socially having become more significant

since 1945—play a fundamental role, due to the, if not explicit, then implicit premise of her artistic practice: the artistic format, as it were, must be viewed as a distinct statement about the political affinities between fashion, pop, design, architecture, and “art.”

In her current series *Ghostwritings* (since 2016), the artist paints floral arrangements using bleach on denim. This is remarkable in many respects. For one, this painting technique does not involve applying but leaching; a process of de-coloration. The aggressive liquid sinks into the denim, bleaching the spot and rendering it nearly white. Furthermore, “blue jeans material” is not a fabric like any other. Nostalgic or not, it continues to suggest the utilitarian nature of the clothes traditionally worn by gold-diggers. It also has the sound of pop, rock, and punk as cultures of social and aesthetic departure. The artist exploits the fabric’s connotations and associates these with an equally conventional, indeed clichéd emotional gesture that is nonetheless always fresh and authentic: giving someone flowers.

And yet the images are not really arrangements of specific flowers: the brushstroke is not one of botanic veracity. As the liquid seeps into the material, the contours blur and the bouquet appears out of focus, retreating into an indefinable distance—entirely contrary to the well-known baroque floral still life. Their creators encoded splendor, love of life, and transience in equal measure, inscribing, not least of all, the details of the blossoms with razor-sharp precision, and the insects and wilting leaves with merciless mimetic skill.

Finally, Verena Schöttmer dedicates the white bouquets to her ex-lovers: *For J.S.*, *For S.V.*, *For A.G.* are a few of the titles. It is as if the gesture of remembrance using flowers, transformed into these ghostly pale flower-prints, recalls the beloved as much as it banishes him to the realm of the forgotten. That the artworks are dedicated to men is something we only discover from the artist. It cannot be deduced from the arrangements, neither from the initials nor the bouquets themselves, especially as—according to a conventional, heterosexual view—it is usually the man who gives flowers to a woman and not vice-versa. The metaphors negotiating the complex relationship between presence and absence—the present and the past in matters of the heart—have much to say about what is long faded and gone. They speak of time and intensity. Intensity has

nothing to do with mimetic perfection or the precision of lines, rather, seeing what is nebulous heightens persistence. And this persistence is bound to time, into which the absolute desire to know a special thing or a special relationship extends; and this desire by no means applies only to seeing but to feeling and comprehending as well.

Even though the process is a chemical one, Verena Schöttmer’s painting technique recalls the staining technique pioneered by the American painter Helen Frankenthaler (1928–2011), one which caught on quickly.¹ Frankenthaler poured her colors directly onto the unprepared canvas. The color does not rest atop a sealed surface but rather soaks into the canvas, thus seeping “through and through” but not in a completely controllable way; the fuzzy, blurry edges reveal the process as such. “Clarity” and “openness” were the catch-words of the day. The eyes no longer glide across compact layers of color, indeed thick bodies of paint, but rather perceive the fabric, bled through with liquid color, inviting an alternative notion of the tactile and sensual. Verena Schöttmers’ jeans-fabric pictures update the negation of the sculptural-physical as outwardly contoured or optically figured. We are no longer talking about representation and even the flowers are not important at a representational level. Instead, the emotions that have always enriched a piece of cloth, woven through it like one of its countless, most integral threads and, like bleach, saturating it, are essential.

Textile is a time capsule on a different level than the visual and iconographic. Thus, intensity is still a factor if the flowers need to be created while the artist wears protective clothing and an oxygen mask due to the toxicity of the corrosive anti-dye; indeed, the sentimental gesture of the post-amorous still life only acquires its pathos through the manifest health risk. Furthermore, jeans possess pathos. Utopias and dreams, rage and sorrow, as well as cult and status are part and parcel of pop culture’s potential for protest. Above all, however, the legendary trousers have long since joined forces with *jeans-things*². Jeans-things are objects and connections that, each in their own unique way, draw upon the symbolic capital of jeans. We can also see Verena Schöttmer’s flea-market finds as jeans-things—the posters and autographs of River Phoenix (1970–1993), the gifted, driven, broken musician and actor. The hero of Generation X continues to embody longing and awaken desire—in his jeans jacket and with the searching stare of the rebel, he finds himself *Running on Empty* (USA, 1988).

Of course, nearly twenty-five years later these motifs are bruised and battered. As far as the material is concerned, the color is gone, the portrait is cracked, and the memory has also faded. In this way, Verena Schöttmer melds visual allusions to the individual pain of breaking up and being left with a generation’s tragic idol. The symbolic convergence remains rather diffuse and ambiguous, preventing Utopia from becoming a thing of the past or something over and done with.

The silver metallic framing of *Ghostwritings* is apt: snug, tight-fitting, somehow hot and sexy, like the perfectly-placed studs that are no longer needed to hold the jeans together. The metal used for the framing underscores that the fabric is not only something we can touch but also that it touches. If distance is an inviolable aspect of representation, then emphasizing the fabric marks the end of representation.

Even Verena Schöttmer’s large-scale woven works or hangings (since 2008) can, at a certain point, be viewed as robes, thus referencing the body—not inherently but as an external application; for example, when a chain with a trinket recalls a piece of jewelry (*The Ditch*, 2014). When we read “Trust the Ditch” instead of an expected first name or aphorism, the statement immediately claims a certain autonomy that nevertheless and once again refers to an emotional, perhaps somatic-symptomatic experience. At the most basic semantic level, “Trust the Ditch” does not make immediate sense nor is it self-evident, even if we consider the sound shift from “ditch” to “bitch”—between a ditch and the pejorative term for a lewd or spiteful woman. Perhaps we begin to apprehend the meaning when we shift focus from the noun “ditch” to the verb “to ditch,” slang for jilting someone or standing them up. “Stitch”—*Stich* (“stab,” “sting” or “stitch” in German) has a semiotic relation—bringing us back to textiles and Verena Schöttmer’s current jeans pieces on loss. *Im Stich lassen* or, at least, *einen Stich versetzen*—which in German mean “to leave someone high and dry” and “to deal a blow” respectively—underscore the notion of an injury or a wound to the very stuff of the soul, while the stitch is at the same time the necessary condition for the seam, for mending a tear, or for decorative embroidery.

Yet such techniques of penetrating fabric are not applied in any way in *Ghostwritings*. Instead, Verena Schöttmer employed painterly methods of soaking. In phenomeno-

logical discourse, one speaks of *corporeality* in painting or *impasto*. Verena Schöttmer rejects this notion in her concept of fabric. The sole extant color, the blue of the denim, has been violently bled, leaving nothing but an anemic white. When the poetry of the sea³ and *ink* has vanished, we get the *blues*; blue jeans are readily associated with all three. I have consciously alluded to painting, text/iles, and the body in this description. The metaphors are the seams that connect.

¹ Labeled *Post-Painterly Abstraction* by Clement Greenberg in 1964, this kind of painting on the white canvas—open and possessed of clarity rather than dense and “painterly”—is considered a post-war American artistic trend, known also as Second-Generation Abstract Expressionism.

² See also Katharina Hohmann, Katharina Tietze (editors.), *Denim-pop. Jeansdinge lesen*, Berlin 2016.

³ Naturally, Helen Frankenthaler had to title her first stain painting *Mountains and the Sea*. The figurative reference safeguards the fluid, or the psychic and processual.

FÜR R.E.

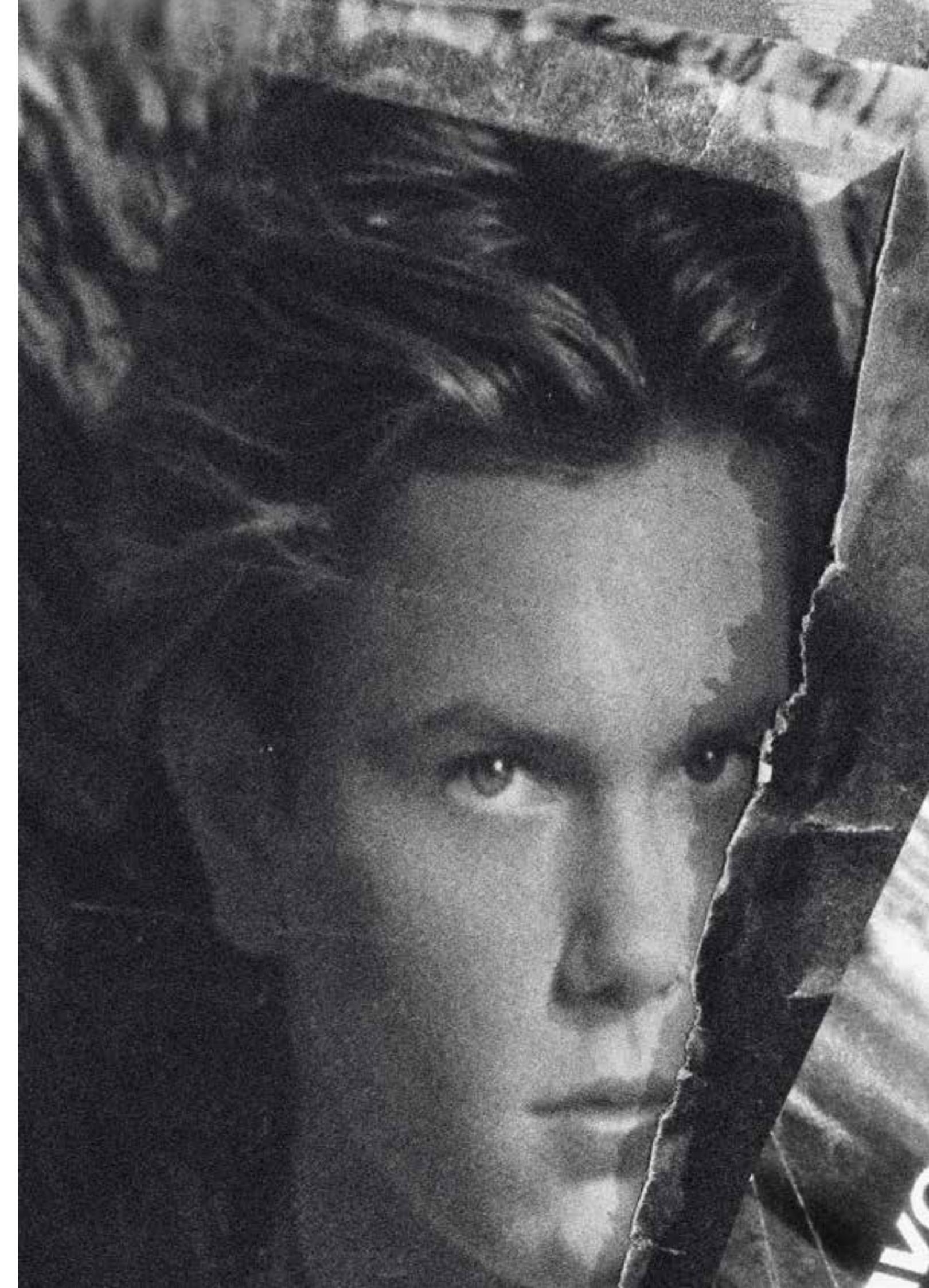
CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF
2016



FÜR J.S.

CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF
2016





FÜR A.G.

CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF

2017

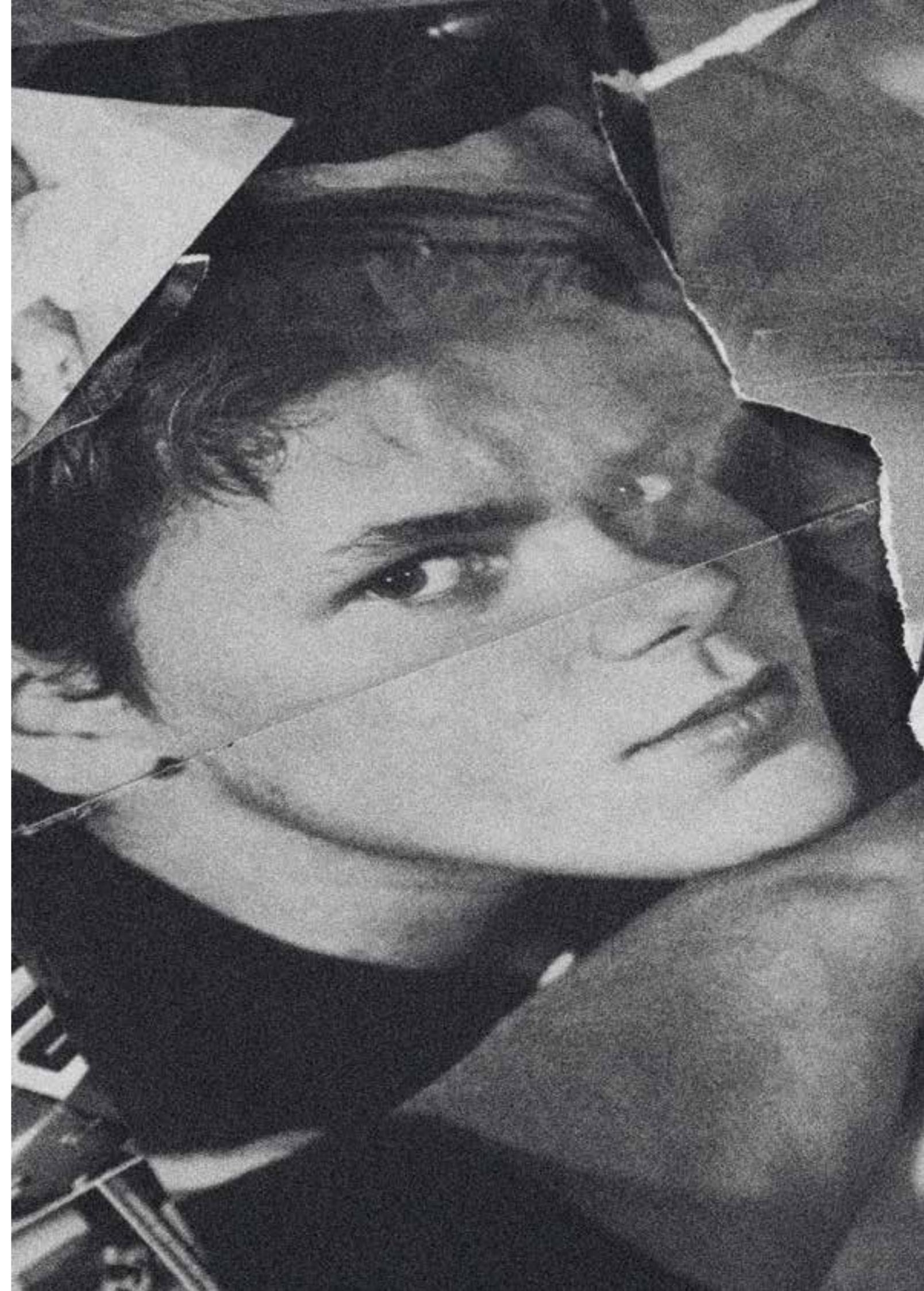




FÜR R.P.

CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF
2017

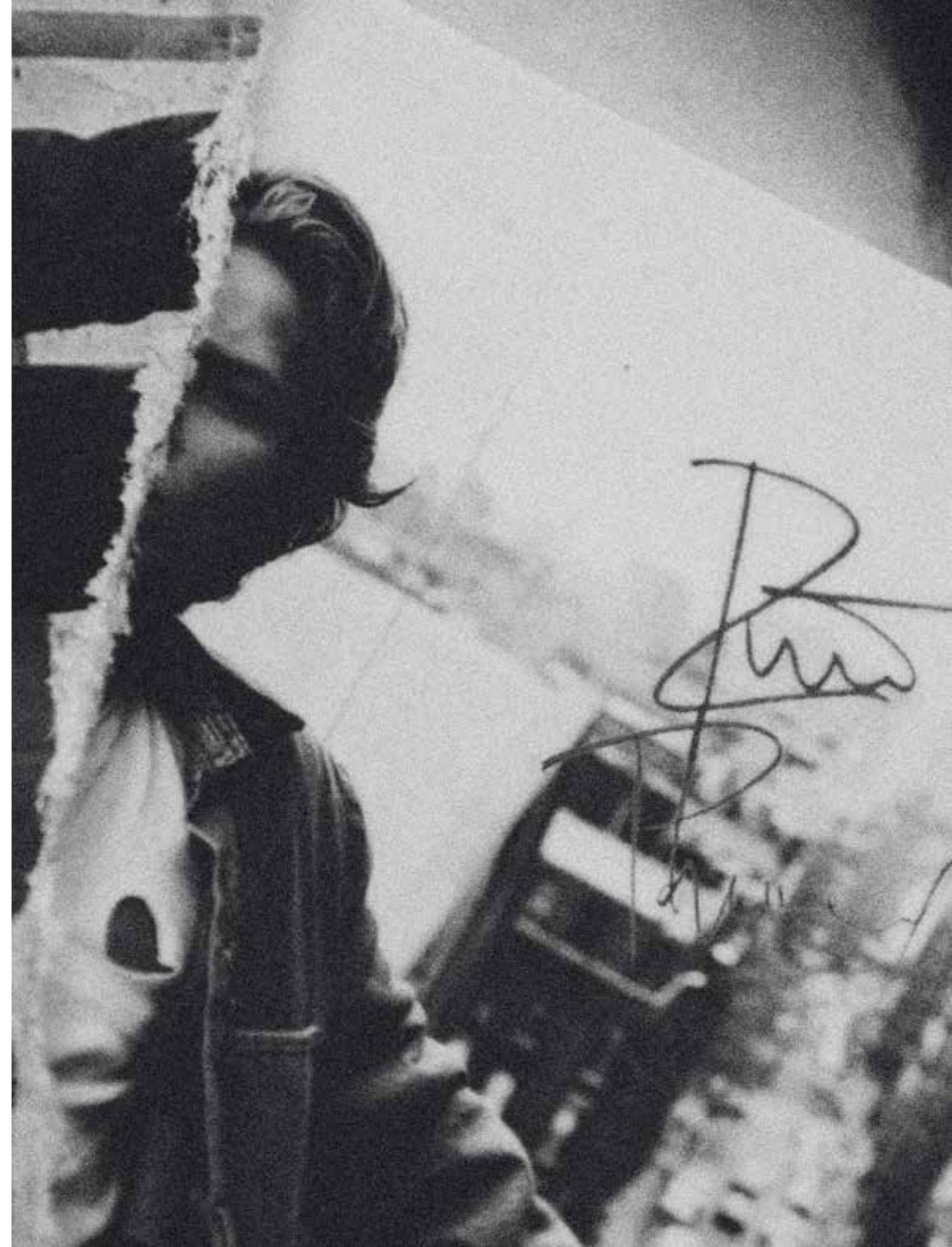




FÜR J.SCH.

CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF
2017

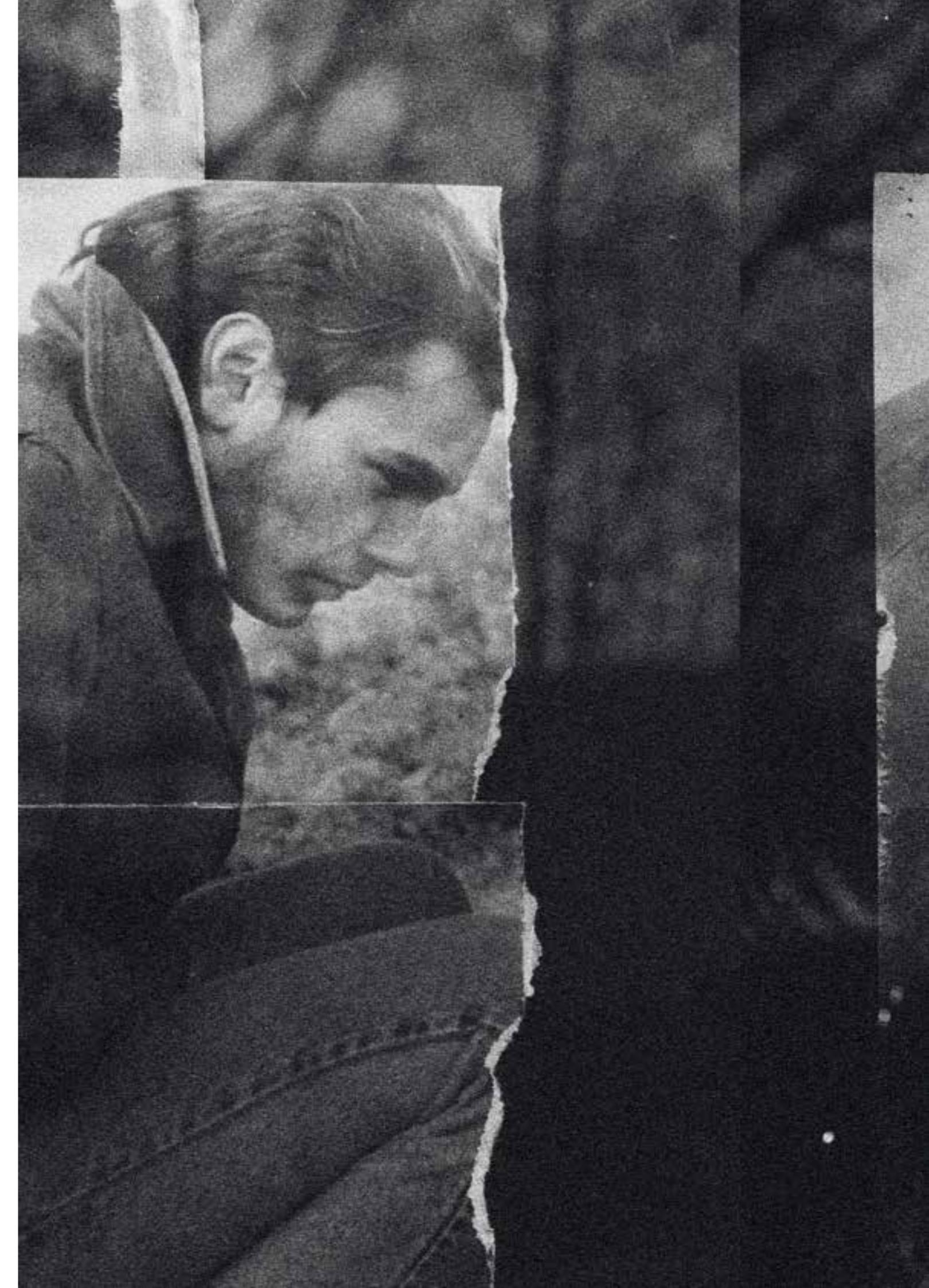




FÜR S.V.
CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF
2017









HEARTBREAKER

2016, WINTERJACKE, KERAMIK



ICH WILL BLEIBEN, DU
WILLST GEHEN

2016, KERAMIK, KETTE, KFZ-LEUCHTE







NACHTSCHATTENGEWÄCHS
2017, ALUMINIUM, KERAMIK





VOGEL DER NACHT

2017, LEGGINGS, KERAMIK, NAGELLACK







PRINZENROLLE

2017, METALLROHR, KERAMIK,
SPRÜHLACK

KESSEL

2017, KERAMIK, OUTDOORSITZKISSEN







ABBIL- DUNGSVER- ZEICH- NIS / TABLE OF ILLUS- TRA- TIONS

10	AUSSTELLUNGSANSICHT GHOSTWRITINGS, 2017 / EXHIBITION VIEW OF GHOSTWRITINGS, 2017	41	RIVER 8, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 8, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	61	KESSEL, 2017, KERAMIK, OUTDOORSITZKISSEN / KETTLE, 2017, CERAMICS, OUTDOOR SEAT PAD
19	FÜR R.E., 2016, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 140X169 CM / FOR R.E., 2016, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 140X169 CM	42	AUSSTELLUNGSANSICHT GHOSTWRITINGS, 2017 / EXHIBITION VIEW OF GHOSTWRITINGS, 2017	62	KESSEL, 2017 / KETTLE, 2017
21	FÜR J.S., 2016, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 140X169 CM / FOR J.S., 2016, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 140X169 CM	45	HEARTBREAKER, 2016, WINTERJACKE, KERAMIK / HEARTBREAKER, 2016, WINTER JACKET, CERAMICS	63	FÜR S.V., 2017 / FOR S.V., 2017
23	RIVER 1, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 1, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	47	ICH WILL BLEIBEN, DU WILLST GEHEN, 2016, KERAMIK, KETTE, KFZ-LEUCHTE / I WANT TO STAY, YOU WANT TO GO, 2016, CERAMICS, CHAIN, AUTOMOBILE LAMP	64	AUSSTELLUNGSANSICHT GHOSTWRITINGS, 2017 / EXHIBITION VIEW OF GHOSTWRITINGS, 2017
25	FÜR A.G., 2017, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 140X169 CM / FOR A.G., 2017, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 140X169 CM	49	ICH WILL BLEIBEN, DU WILLST GEHEN, 2016, DETAILANSICHT / I WANT TO STAY, YOU WANT TO GO, 2016, DETAIL VIEW		
26	RIVER 2, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 2, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	50	NACHTSCHATTENGEWÄCHS, 2017, DETAILANSICHT / SOLANUM, 2017, DETAIL VIEW		
27	RIVER 3, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 3, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	51	NACHTSCHATTENGEWÄCHS, 2017, ALUMINIUM, KERAMIK / SOLANUM, 2017, ALUMINIUM, CERAMICS		
29	FÜR R.P., 2017, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 91X127 CM / FOR R.P., 2017, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 91X127 CM	52	NACHTSCHATTENGEWÄCHS, 2017, DETAILANSICHT / SOLANUM, 2017, DETAIL VIEW		
31	RIVER 4, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE RIVER 4, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	53	NACHTSCHATTENGEWÄCHS, 2017, DETAILANSICHT / SOLANUM, 2017, DETAIL VIEW		
33	FÜR J.SCH., 2017, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 140X169 CM / FOR J.SCH., 2017, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 140X169 CM	55	VOGEL DER NACHT, 2017, LEGGINGS, KERAMIK, NAGELLACK / NIGHT BIRD, 2017, LEGGINGS, CERAMICS, NAIL POLISH		
35	RIVER 5, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 5, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	56	RIVER 9, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 9, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS		
37	FÜR S.V., 2017, CHLORBLEICHE AUF JEANSSTOFF, 140X169 CM / FOR S.V., 2017, CHLORINE BLEACH ON DENIM, 140X169 CM	58	PRINZENROLLE, 2017, METALLROHR, KERAMIK, SPRÜHLACK / ROLE OF PRINCE, 2017, METAL PIPE, CERAMICS, SPRAY PAINT		
38	RIVER 6, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 6, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS	59	PRINZENROLLE, 2017, DATEILANSICHT / ROLE OF PRINCE, 2017, DETAIL VIEW		
39	RIVER 7, 2017, COLLAGE, FLOHMARKTFUNDE / RIVER 7, 2017, COLLAGE, FLEA MARKET FINDS				

IMPRESSUM / IMPRINT

PUBLIKATION ZUR AUSSTELLUNG *GHOSTWRITINGS*, 22.4.–28.5.2017

IM RAHMEN DES 25. JAHRESSTIPENDIUMS IN DER WASSERMÜHLE TRITTAU 2016 / 2017 /

PUBLICATION FOR THE EXHIBITION *GHOSTWRITINGS*, 22.4.–28.5.2017,

DURING THE 25TH WASSERMÜHLE TRITTAU ART FELLOWSHIP 2016 / 2017

KURATORISCHE BETREUUNG / CURATORIAL SUPPORT: DR. KATHARINA SCHLÜTER, JULIA KÖLLE

HERAUSGEBER / COMMISSIONING EDITOR: SPARKASSEN-KULTURSTIFTUNG STORMARN

GRAFISCHE GESTALTUNG / GRAPHIC DESIGN: DANIEL BEHRENS, PBLC

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY: MARTIN MEISER

TEXT: © HANNE LORECK

ÜBERSETZUNG / TRANSLATION: REBECCA GARRON

KORREKTORAT / PROOF-READING: RASMUS ENGLER, SASHA DISKO-SCHMIDT

DRUCK UND HERSTELLUNG / PRINTING AND PRODUCTION: ST. PAULI DRUCKEREI

AUFLAGE / COPIES: 500

ERSCHIENEN IM / PUBLISHED BY: GUDBERG NERGER VERLAG

GEFÖRDERT DURCH / FUNDED BY:

 Stiftungen der Sparkasse Holstein
Sparkassen-Kulturstiftung Stormarn



© VERENA SCHÖTTMER, SPARKASSEN-KULTURSTIFTUNG STROMARN UND DIE AUTOREN /

© VERENA SCHÖTTMER, SPARKASSEN-KULTURSTIFTUNG STROMARN AND THE AUTHORS

DANKE / THANK YOU:

DANIEL BEHRENS, JAANE CHRISTENSEN, SASHA DISKO-SCHMIDT, NADINE DROSTE, RASMUS ENGLER,

REBECCA GARRON, THOMAS JUDISCH, YUKARI KOSAKAI, JULIA KÖLLE, HANS KURETZKY, HANNE LORECK,

MARTIN MEISER, MICHAEL ROCKEL, KATHARINA SCHLÜTER, RIEKE SCHÖTTMER, HANNAH SCHUH

ISBN: 978-3-945772-29-4