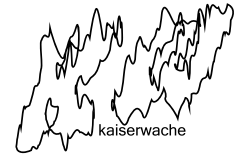


Über uns, unter uns

28. Februar – 30. März 2025



David Attwood; Claire Megumi; Andrea Fortmann; Nao Kikuchi; Hannah Kindler; Hojeong Lee; Alice Tioli; Michaela Tröscher, the Icelandic pianist; Lorenz Walter Wernli; Lidong Zhao

Es beginnt mit einer Spur; genauer einer Sedimentierung von Blicken, einer Sammlung von Ansichten, die sich in den fotografischen Dokumentationen vergangener Ausstellungen überlagern. Ich durchforste die digitalen Überbleibsel des Kaiserwache-Programms der letzten drei Jahre: Bilder, Videos, Texte – verstreut auf verschiedenen Kunstplattformen. Nach und nach setzt sich die offensichtlichste Beobachtung in meinem Kopf fest. Alle Artefakte – am augenfälligsten in den Fotos – behandeln oder dokumentieren beiläufig auch die Architektur, legen Stück für Stück die Kaiserwache frei (oder steuern Stück für Stück zu ihrem digital mediierten Simulacrum bei). Daraus ergibt sich zwangsläufig die nächste Frage: Was bleibt unsichtbar? Was entzieht sich der Erfassung? Wo bleibt das Bild stumm?

Eine Antwort kommt herausgeschossen: Der Keller und der Dachboden der Kaiserwache bilden Räume jenseits des kuratierten Blicks, entlegene Zonen unseres Ausstellungsbetriebs, die sich vermeintlich der systematischen Einordnung und Sichtbarmachung entziehen. In der Dokumentation sind sie meist nur durch ihre Abwesenheit spürbar. Bisher wurden sie lediglich angedeutet, ihre Türen zeichneten sich als latente Ränder ab, die ein Jenseits der Ausstellung markierten.

Keller und Dachböden: Wenn wir an diese düsteren, oft fensterlosen Räume denken, bleibt unser geistiges Auge gerne an der Türschwelle stehen – als würde sich hier die Ungewissheit dieser Umgebungen in eine potenzielle Gefahr verwandeln. Unweigerlich begründen sich zahlreiche Horrorfilm-Tropen dieser Vorstellung. Doch ist das alles? Was hält uns wirklich davon ab, diese Räume zu betreten?

Vielleicht ist es die Dunkelheit und der Staub, den die Kamera fürchtet, die Unordnung, die sich dem kuratierten Blick entzieht, oder schlicht die Tatsache, dass diese Räume nicht für uns vorgesehen sind. Vielleicht liegt die Antwort in der Architektur selbst – in ihren Grenzen, ihrer Zugänglichkeit und nicht zuletzt ihren Hierarchien. Oder in unserer eigenen Wahrnehmung, die sich weigert, das Unsichtbare als Teil des Gezeigten zu begreifen.

Es bleibt festzuhalten, dass diese Räume unverzichtbar sind (auch im wörtlichen Sinne) – tragende Elemente, die ihre Wirkung im Verborgenen entfalten. Gerade aus dieser Randexistenz heraus behaupten sie ihre eigene Logik und fordern uns heraus, den Raum neu zu denken.

Über uns und unter uns sind keine bloßen Räume, sondern Vektoren einer Bewegung, einer Deplatziierung, die daran interessiert ist, den betrachtenden Blick neu zu verhandeln. Dachboden und Keller sind durchaus über ihre Materialität hinaus auch als Denkräume zu verstehen. Sie sind nicht das Andere der Ausstellung, sondern ihre intensivste Form: Räume, die resonieren und räsonieren.

In dieser Schau wird die Hierarchie des Raumes, seine Funktion als Kulisse oder Träger eines kuratorischen Narrativs, in ihr Gegenteil verkehrt. Die Ausstellung ist nicht länger ein Display, das sich einem Blick darbietet, sondern ein Prozess, eine Maschinerie, die sich selbst durch ihre Brüche definiert. Der Raum verliert seinen Status als Hintergrund, er wird zum Agenten.

Keller und Dachboden in „Über uns, unter uns“ entzieht sich dem konventionellen Zugang für Betrachtende, sie sind keine Räume der physischen Wahrnehmung, wie gewohnt, sondern Räume der Unnahbarkeit sowie einer Aufschiebung oder Verlagerung des Blicks. Denn ihre Sichtbarkeit ist vermittelt – durch konvexe Spiegel, die nicht zeigen, sondern viel eher verweisen. Dabei erzeugt die Reflexion eine Streuung des Raums und darauf folgt eine Dispersion

seiner Kohärenz. Es bleibt der Versuch, das verzerrte Bild zu entziffern, doch was bleibt, ist nicht eine Enthüllung, sondern eine Ahnung: Etwas ist da – über uns, unter uns – aber immer entzogen und letztlich unzugänglich in seiner Gesamtheit.

Die Ausstellung operiert nicht mehr im Modus der unmittelbaren Präsentation, sondern in einem Zustand der Verschiebung, einer topologischen Verschraubung von Sichtbarem und Unsichtbarem. Das Sehen wird durch seine eigene Bedingung reflektiert – nicht als Zugang, sondern als Differenz. Es gibt keinen direkten Blick, nur den Umweg, die Spiegelung, das Nachbild. Es verweist auf die paradoxe Medialität von Ausstellungen selbst: ihre Präsenz ist immer auch ihre Abwesenheit, ihre Dokumentation immer schon eine andere Form der Ausstellung.

Die Fotografie, die vermeintlich festhält, überträgt den Referenten in Wahrheit in eine andere Ordnung. Sie erzeugt nicht nur ein Bild der Ausstellung, sondern eine neue Ausstellung im Bild. Jede Dokumentation ist eine kuratorische Entscheidung, ein Schnitt durch das Sichtbare, ein Rahmen, der ebenso viel verbirgt, wie er offenbart. Was macht diese Vermittlung mit der „eigentlichen“ Ausstellung? Oder umgekehrt: Was wäre eine Ausstellung ohne ihre Vermittlung?

Doch es gibt keine reine Präsenz. Jedes Kunstwerk ist immer schon gerahmt durch Vorwissen, Erwartung, Kontext. Es existiert nicht als autonomer Gegenstand, sondern als Teil eines Mechanismus der Erfassung, der Projektion und der Archivierung. Die Vorstellung eines unmittelbaren Erlebens ist eine trügerische. Ohne eine Struktur der Vermittlung ist das Kunstwerk ein blinder Fleck. Die Frage ist nicht, ob Vermittlung stattfindet, sondern wie.

Die Kaiserwache wird in dieser Schau zu einer überdimensionierten analogen Kamera – ein Apparat, der Sichtbarkeit produziert, aber auch verlagert. Dabei ist nicht auszuschließen, dass eine Ausstellung in gewisser Hinsicht immer schon eine Kamera ist, eine Reflexionsmaschine, eine Assemblage aus Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Nähe und Ferne, Namen und Körpern, Ökonomie und Ästhetik. Die Betrachtenden befinden sich im beleuchteten leeren Ausstellungsraum – dem Abzug –, während das eigentliche Geschehen im Negativraum der Architektur stattfindet: Keller, Dachboden. Ohne das Negativ gibt es kein Bild, keine Sichtbarkeit, keine Ausstellung.

Das Negativ eines Bildes ist in keinem Fall als bloße Umkehrung des entwickelten Bildes zu verstehen – sie verhalten sich nicht symmetrisch. Zwar ist zwangsläufig, dass der Inhalt des Negativs die Grundlage des künftigen Bildes darstellt, doch wäre es ein Irrtum, es lediglich als eine geradlinige Umkehrung der Tonwerte eines resultierenden Positivs zu verstehen. Schließlich ist die Entwicklung des Negativs ein schöpferischer Prozess, der je nach Sehweise verschiedene Bilder zur Folge hat. Resultate können extrem eigen werden, solange die Chemie stimmt – wortwörtlich.

Das fotografische Negativ ist eine Spur, eine Umkehrung, ein Schatten der Lichtverhältnisse, die ein Bild hinterlassen haben. Es ist eine nicht für sich selbst gedachte Sichtbarkeit, sondern eine Durchgangsform, eine Möglichkeit. In der Ausstellung wird das Negativ zum Prinzip.

Ein Dachboden ist eine Grenze: zu niedrig, um wirklich ein Stockwerk zu sein, zu hoch, um noch Teil des Grundes zu bleiben. Ein Tier darin ist kein Besucher, kein Haustier, keine Beute, sondern eine Konstante, die nicht vorgesehen war. Der Marder frisst, schießt, schläft, verschwindet. Sein Territorium ist kein Besitz, sondern eine Gewohnheit. Sein Verbleiben ist eine Entscheidung oder ein Zufall, sein Kot eine Markierung der Dauer.

Jetzt ist er nicht zu sehen, aber sein Körper hat die Wärme des Holzes genutzt und seinen Pelz in den Staub gepresst. Ich muss seine Spuren wegwischen, seine Toilette reinigen (wie ironisch diese Aussage hier in der Kaiserwache widerhallt), seinen Ort von meinem Ort trennen, aber die Tür bleibt eine Grenze, die nicht nur uns, sondern auch Zeit und Materie trennt. Vielleicht ist der Marder längst weg, hat sein Revier aufgegeben, ist in eine andere unzugängliche Ecke der Stadt gezogen. Vielleicht sitzt er oben, zwischen Balken und Dämmerung, und wartet, dass ich gehe. Die Kette der Raumproduktionen ist nicht nur menschlich.

Ich bin fasziniert von einem bestimmten Typus einer kommerziellen Gruppenschau, die mit Zwei-Zeiler-Ausstellungstexten oder gar nur mit einer Auflistung von Namen auskommt (wieso schreibe ich „auskommen“?, sie florieren doch gerade dadurch!) Sie verhalten sich unaufdringlich, doch kommen sie gleichzeitig nicht daran vorbei, an den Institutionen des guten Geschmacks anzuecken.

Die „Stimmigkeit“ der Werkauswahl, eine schirmende Ausstellungs-Thematik, eine übergreifende Narrative, etc. wirken in diesem Fall meistens sowieso wie ein Vorwand fürs Geschäft – ein geistiger Zierrat, der angesichts der Potemkinschen Beweggründe für das Framing einerseits Leute, die am Kommerz interessiert sind den Appetit verdirbt und andererseits Leuten, die an der Kunst interessiert sind eine „ernsthafte“ Auseinandersetzung mit der Schau unangenehm oder gar unmöglich macht. Dem entgegen jene „anspruchlosen“ Ausstellungen oder strategisch zusammengewürfelten Arrangements. Denn diese Galerien sind der Masquerade überdrüssig, Ausstellungen zum Anlass einer Tradition der Kohärenz und Lesbarkeit entsprechend kleiden zu müssen – ein pompöser Aufzug, dem viele Schauen unter anderem der Legitimierung-Effekte halber nicht entsagen wollen –, gerade dann wenn der Fokus auf die Qualität der Ausstellung und den kuratorischen Mehrwert in Konflikt mit dem geheiligten Geschäft gerät.

Viele Galerien haben es auch gar nicht nötig, sich irgendwelchen Vorstellungen und Sitten des Kuratierens zu beugen, denn gutes Geschäft bringt normalerweise mehr gutes Geschäft in Aussicht, im Gegensatz zu „guter“ Ausstellungskunst, die bezüglich des Selbsterhalts nichts verspricht. So scheint diese Art von Ausstellung über einen anderen Präsentationsmodus zu verfügen, der den Tendenzen der Verklärung der Beweggründe entgegenwirkt und beiläufig der Ausstellung eine bodenständigere, wenn auch weniger reflektierte Erscheinung verleiht.

Die Ausstellungen, von denen ich spreche, lassen sich wohl mitunter als eine strategische Antwort auf gewisse ökonomische Bedingungen verstehen. Galerien haben Deals mit Künstler*innen aber auch Deals und Prozente untereinander. Die kleinen Fische müssen sehen, was sie für sich an künstlerischen Überresten krallen können, denn offensichtlich existiert auch eine Nahrungskette unter Galerien. Das klingt womöglich brutaler, als es wirklich ist. Doch wenn wir bei der brutalen Metapher verweilen, lässt sich die Blutspur zurückverfolgen zu René Picards Proklamation: „Wir sammeln nicht mehr Kunst, sondern erwerben Individuen“. Es ist nicht mehr möglich, die Kunst von der Künstlerin oder dem Künstler zu trennen, wenn das denn jemals möglich war. Ihre Namen blitzen auf und Namen, das wissen wir, sind flüchtig, verhandelbar, verknüpfbar und übertragbar. Es geht nicht um eine Hierarchie der Qualität, sondern um eine Pragmatik der Verbindung. Ganz klar sind Künstler*innen zu Markennamen herangewachsen oder degeneriert, die es gilt als symbolische Einheiten mit individuellen Zügen und hoffentlich Aussichten auf eine Wertsteigerung zu verstehen.

Obwohl wir, die Kaiserwache, uns nicht in der direkten Wertschöpfung durch Geldfluss engagieren, sind wir dennoch unweigerlich in ein Netzwerk von Marken- und Zeichenwerten eingebunden. Wohl oder übel agieren selbst wie eine Marke. Dieses Modell des Handels mit immateriellen Werten, des Tanzes mit Assoziationen und Begehrlichkeiten, das in der Zusammenarbeit zwischen Künstler*innen und Kunsträumen längst etabliert ist, findet sich zunehmend auch in anderen Märkten und auf immer spektakuläreren Ebenen. Die Rede ist von Kollaborationen zwischen internationalen Handelsmarken. Haben Sie schon Coca-Cola® mit Oreo™-Geschmack gekostet? Geschmack ist hier nebensächlich, denn die bloße Vorstellung ihrer Vereinigung erzeugt bereits genug Zeichenwert, um das eigentliche Produkt in den Hintergrund treten zu lassen. Die Marken gehen eine promiske Romanze ein, nur damit deren Kind einen Doppelnamen tragen kann. Und es ist die Aura dieser Romanze – nicht das Kind – die Begehrlichkeit weckt. Das muss nicht zwangsläufig negativ interpretiert werden.

Genau diese Logik prägt auch die kommerzielle Gruppenschau, die sich nicht mehr auf kuratorische Konzepte stützen muss, sondern allein auf die ökonomische Grammatik der Namen, deren (Re-)Kombinationen bereits eine Erzählung generieren. Die Ausstellung als Cocktail aus Signifikanten, als flüchtiges Arrangement von Werten, die sich gegenseitig aufladen – nicht um eine inhaltliche Tiefe zu erzeugen, sondern um den Mechanismus der Sichtbarkeit selbst zu inszenieren.

Es wäre eine Lüge zu behaupten, die Ausstellung sei gänzlich frei von der Logik der Markenfusion – schließlich liegt ein gewisser Reiz darin, Namen zu kombinieren, sich vorzustellen, wie ihre Wechselwirkungen neue Konstellationen ergeben, wie ihre Zeichenwerte oszillieren

und sich gegenseitig aufladen. Es gibt eine fast naive Freude daran, diese Namen alphabetisch zu ordnen: David Attwood, Claire Megumi (Claire and Megumi sind beides Vornamen der Künstlerin, sie verzichtet in der Ansprache auf einen Nachnamen); Andrea Fortmann; Nao Kikuchi; Hannah Kindler; Hojeong Lee; Alice Tioli; Michaela Tröscher, the Icelandic pianist; Lorenz Walter Wernli; Lidong Zhao, um sich ein „Produkt“ vorzustellen, das aus ihrer Verbindung hervorgeht – mehr oder weniger uninteressiert an der konzeptionellen Verknüpfung der Werke untereinander. Vielleicht steckt darin eine Geste des Marketings, vielleicht aber auch ein tief verwurzeltes Bedürfnis nach Verknüpfung, nach Assoziation und selbstverständlich auch nach einem Austausch mit diesen Künstler*innen.

Doch wenn ich diesen Impuls weiterdenke, beginnt er sich unweigerlich selbst aufzulösen. Was genau passiert, wenn eine Ausstellung sich nicht auf die konventionelle Erzählung von Kohärenz und Stimmigkeit stützt? Wenn sie nicht den Mechanismen der thematischen Ordnung oder der kuratorischen Vermittlung gehorcht? Wird dadurch etwas enthüllt oder nur ein anderer Schleier gezogen?

„Über uns, unter uns“ nutzt diesen Präsentationsmodus nicht als Verweigerungshaltung, sondern als Strategie des Spiels – ein Spiel, das sich über seine eigenen Beweggründe nicht sicher ist und es auch nicht sein will. Denn eine Schau, die sich von Anfang an als „authentisch“ oder „bodenständig“ inszeniert, reproduziert nur eine andere Form von Masquerade, eine neue Pose der Unmittelbarkeit. Stattdessen bleibt hier das Unfertige im Vordergrund, damit die Namensverkettung provisorisch bleiben kann. Die Lesart wird zweitrangig.

Vielleicht ist das die eigentliche Pointe: Jede Ausstellung ist ein Bild mit einem unsichtbaren Negativ, eine Reflexion, die nie das Ganze zeigt. Denn letztlich trägt jeder Mensch – jede künstlerische Geste, jede Ausstellung – etwas in sich, das nicht nur unverständlich, sondern auch unerreichbar bleibt. Ein Schatten und ein Über-sich-Hinausgehendes, das jenseits jeder kuratorischen Konstruktion liegt.

- Ilja Zaharov

Documentation>>>
Documentation>>>
Documentation>>>



Über Kaiserwache:

Der Name Kaiserwache trägt eine historische Ironie in sich. Die Nähe des Gebäudes zur Kaiser-Joseph-Straße und zur Kaiserbrücke, benannt nach dem Besuch Kaiser Josephs II. in Freiburg im Jahr 1777, verweist auf die imperiale Vergangenheit der Stadt. Die Brücke selbst war einst mit Bronzestatuen historischer Figuren wie Heinrich V. und Friedrich Barbarossa geschmückt. Während des Zweiten Weltkriegs wurden diese Statuen entfernt, um sie für die Kriegsproduktion einzuschmelzen – ein Vorhaben, das jedoch nie umgesetzt wurde. Aufgrund hoher Transportkosten blieben die Statuen nach Kriegsende ungenutzt zurück. Bis heute sind die leeren Nischen sichtbar – in unmittelbarer Nähe zur Kaiserwache.

Zu dieser historischen Dimension kommt die ursprüngliche Nutzung des Gebäudes als öffentliche Toilette hinzu – möglicherweise eine augenzwinkernde Anspielung auf den „Thron des Königs“. Das Jugendstilgebäude blickt auf eine bewegte Vergangenheit zurück: Es wurde in beiden Weltkriegen beschädigt, in den 1980er Jahren als Zufluchtsort für Drogenkonsumierende genutzt und entwickelte sich in den 1990ern zu einem bekannten Cruising-Ort. Spuren dieser Geschichte sind noch immer sichtbar – Graffiti, Telefonnummern und explizite Inschriften, die bewusst als Artefakte der „inoffiziellen“ Vergangenheit des Ortes bewahrt wurden. Heute steht das Gebäude unter Denkmalschutz und wird seit 2021 als Ausstellungsraum genutzt.

Diese Ausstellung wird durch die Förderung des Kulturamts Freiburg und des Regierungspräsidiums Freiburg ermöglicht. Spezieller Dank gilt zudem Christina Sperling und Samuel Dangel.

Addendum (Verzeihung, wenn ich mich wiederhole):

Wir übersehen gern, wie sehr ein Kunstwerk von seiner Präsentation nicht nur beeinflusst, sondern häufig überhaupt erst hervorgebracht wird. Die weißen Wände, die rechten Winkel, das neutralisierte Licht – sie sind der Sauerstoff der Kunstwelt. Man bemerkt sie kaum, solange sie verlässlich da sind. Erst wenn Kunst ohne die Weiße Zelle auskommen muss, beginnt ihr Atem zu stocken. Oder anders gesagt: Man erstickt nicht im White Cube, sondern erst außerhalb, wenn die gewohnten Bedingungen wegfallen und das Werk sich in fremden Atmosphären behaupten muss.

Über uns, unter uns spielt genau an dieser Schwelle. Die Ausstellung verlagert den Fokus von der neutralen Präsentationsfläche in die Zonen, die dem klassischen Ausstellungsraum entzogen bleiben: den Dachboden und den Keller. Orte, die weder durch rechte Winkel noch durch museale Glätte beruhigt werden. Sie folgen eigenen Gesetzmäßigkeiten: Staub, Dunkelheit, Enge, die Unzugänglichkeit selbst werden hier zu Akteuren.

Für mich war genau das die Herausforderung – und das Versprechen – dieser Ausstellung: Was passiert, wenn sich die Kunst nicht mehr vor der Architektur versteckt, sondern sich ihr aussetzt? Wenn nicht die Wände den Werken dienen, sondern die Werke auf die Ränder, Nischen und Schatten des Raumes reagieren müssen? Und weitergedacht: Was heißt Vermittlung unter solchen Bedingungen? Wie lässt sich eine Ausstellung erfahrbar machen, deren wesentlichste Elemente sich dem „direkten“ Blick entziehen?

„Über uns, unter uns“ eröffnet verschiedene Zugänge zur Ausstellung und erprobt unterschiedliche Formen der Vermittlung: Dazu gehören dieser Ausstellungstext, eine Videotour, eine fotografische Dokumentation mit einer Digitalkamera sowie eine analoge Fotoserie. Die jeweiligen Eigenheiten dieser Medien ermöglichen es, verschiedene Facetten der Ausstellung (und die jeweiligen Möglichkeiten und Herausforderungen der Medien selbst) hervorzuheben, wobei sich hier der Eindruck aufdrängt, dass die Ausstellung selbst erst in diesen Vermittlungen Gestalt annimmt.

Eigentlich war mein Ziel, alle Formate gleichwertig zu behandeln. Doch musste ich feststellen, dass sich das kaum einlösen lässt. Zum einen beobachte ich auf Seiten des Publikums eine deutlich unterschiedliche Bereitschaft, sich auf die einzelnen Medien einzulassen. Eine fast zehnmündige Videotour oder ein mehrseitiger Text erhalten weniger Aufmerksamkeit als die digitale Fotostrecke, die sich im scrollbaren Modus, ähnlich einem Instagram-Feed, als besonders zugänglich erweist.

Zum anderen ergab sich aus einer kuratorischen Entscheidung, die analoge Dokumentation ausschließlich als Negative vor Ort zu zeigen, eine weitere Verschiebung. Auf eine Digitalisierung der Filme wurde bewusst verzichtet – auch, weil gerade in den Differenzen und Eigenheiten der jeweiligen Techniken das kuratorische Interesse dieser Ausstellung liegt. So richtet sich der Fokus hier auf die physischen Negative, ihre Materialität und den Prozess ihrer Entwicklung. Anders als die digitale Dokumentation werden diese Bilder nicht in die digitale Medienlandschaft überführt. Daraus ergibt sich zwangsläufig eine Ungleichheit in ihrer Zugänglichkeit, die jedoch nicht nur hingenommen, sondern akzentuiert wird.

Die Entscheidung, die Negative ausschließlich analog zu präsentieren und nicht online verfügbar zu machen, verstehe ich auch als eine Geste, die das Bild der Kaiserwache als überdimensionierte Kamera verstärkt: als Apparat, der Sichtbarkeit produziert und zugleich verweigert.

Diese Verweigerung entspringt dem Apparat (oder den Medien) selbst. Fotos, Texte und Videos dienen hier nicht ausschließlich dazu, die Ausstellung abzubilden, sondern auch ihre eigenen Unzulänglichkeiten sichtbar zu machen. Jeder Versuch der Vermittlung hinterlässt etwas, das sich nicht übertragen lässt. Jede Perspektive öffnet eine Lücke; einen Raum des Unübersetzten (sowie des Unübersetzbaren). Und genau darin liegt eine Parallele zur sogenannten „direkten“ Erfahrung vor Ort – auch wenn wir vor einer Arbeit stehen, bleibt etwas entzogen. Denn wie gesagt, wir nehmen die Luft des White Cube oft kaum wahr, oder welche stummen Voraussetzungen erfüllt sein müssen, damit die Illusion von „Unmittelbarkeit“ und „Präsenz“ überhaupt entstehen kann. (siehe vorangehender Text)

Vielleicht ist das der eigentliche Bruch mit dem White Cube: Dass wir ihn nicht nur räumlich hinter uns lassen, sondern auch seine Versprechen von Übersichtlichkeit, Neutralität, Transparenz und unmittelbarer Begegnung als Konstruktionen entlarven.

David Attwood (*1990 in Perth/Boorloo, Australien) lebt und arbeitet in Perth/Boorloo.

„Goddess I“ von David kombiniert auf spielerische Weise zwei scheinbar gegensätzliche Sphären: das hyper-kapitalistische Konsumprodukt und die sogenannte Volkskunst – ein Begriff, den Alois Riegl prägte und der durchaus kritisch zu betrachten ist. Angesichts dessen was Davids Werk anreist, könnte man auch argumentieren, dass in Zeiten des Internets vielleicht Wortkonstruktionen wie „DIY-Deko“ und „Pinterest Projects“ den Begriff der „Volkskunst“ überholt haben.

Im Zentrum der Arbeit steht der Reinigungsschwamm Scrub Mommy, eine Variante des populären Kassenschlagers Scrub Daddy, bei dem wortwörtlich eine Seite eine sanftere Reinigung verspricht. Der gelbe Schwamm mit unverkennbarem Smiley-Gesicht wird von zwei Holzstäben durch die Augenlöcher durchstoßen und mit Holzperlen fixiert. Gehalten wird die Konstruktion von einer einfachen Eichenholzscheibe mit Rinde, wie man sie aus DIY-Projekten kennt.

Das Erscheinungsbild spielt auf die überzeichneten Gesten aus Cartoons an – etwa, wenn Figuren buchstäblich „die Augen herauspringen“. Doch zugleich überschreibt „Goddess I“ diese popkulturelle Referenz mit einer kunsthistorischen Lesart: Riegl zufolge ist Volkskunst eine durch Tradition überlieferte Praxis, verbunden mit Hausfleiß und Heimproduktion – eine vermeintlich primitive Vorstufe der Kunst, die er dem industriellen Fabrikwesen entgegensetzt.

Die ironische Titulierung als „Göttin“ adelt nun ausgerechnet dieses banale Reinigungswerkzeug und verweist zugleich auf den Status des Scrub Daddy als popkulturelles Phänomen: ein Produkt, das weit über seinen Gebrauchswert hinaus zu einem Symbol unternehmerischer Erfolgsgeschichten und viraler Markenbildung geworden ist.

Geschirrwaschen – eine Tätigkeit, die viele lieber vermeiden würden – erhält mit Scrub Daddy/Mommy eine „spaßige“ Seite, eine Identität, die sich gewissermaßen vom bloßen Zweck zur Ikone des Entertainments im Haushalt wandelt. In „Goddess I“ treffen diese Ebenen zusammen: Volkskunst, Massenware, DIY-Ästhetik, Internet-Meme und Kapitalismuskritik verflechten sich zu einer hybriden, humorvollen Skulptur, die zugleich fragt, was wir heute als „Kunst“ ernst nehmen – und was nicht.

Claire Megumi (beides sind ihre Vornamen) (*1996 in Saint-Julien-en-Genevois, Frankreich) lebt und arbeitet in Basel und Genf.

Die Entwicklung einer künstlerischen Praxis ist oft eng mit den persönlichen Bedürfnissen, Grenzen und Routinen der Künstler*innen verwoben. Bei Claire zeigt sich dieser Zusammenhang besonders unmittelbar. Ihre Arbeit entsteht aus einer bewussten Achtsamkeit gegenüber dem eigenen Tempo, aus der Sorge, den Körper nicht zu überfordern, und aus einer Sensibilität für Farben, Materialien und Gesten, die sie unter dem erweiterten Begriff der Malerei versammelt. Diese Haltung mündet in die Installation im Keller der Kaiserwache. Die Installation, die ich durchgeführt habe, entstand in enger Abstimmung mit Claire.

Die Arbeit trägt den Titel „a story between them – everything is political から逃げられないよ。on se tient la mano, alles zusammen“, eine vielstimmige Collage aus allen Sprachen, mit denen sie in näherem Kontakt steht: Englisch, Japanisch, Französisch und Deutsch. Dieser Titel verweist nicht nur auf ihre Biografie, sondern auch auf die zarten Verflechtungen von Geschichten, Beziehungen und politischer Verantwortung, die ihre Praxis grundlegend prägen.

Die Installation versammelt drei Arbeiten, die miteinander in leiser Korrespondenz stehen. Auf einer rohen Leinwand liegt ein dünner, lachsfarbener Faden, scheinbar beiläufig abgelegt, fast wie vom Wind an Ort und Stelle platziert. Locker über die rechte Seite der Leinwand verläuft eine handgedrehte Kordel (Cordelette), die den Faden in Materialität und Geste imitiert und dessen Bewegung weiterführt. Auch die Glasperlen-Makramees sind direkt mit der Leinwand verbunden: Über eine kleine Nadel hängen sie an ihrem untersten Teil befestigt herab, schmuckähnlich, aber zugleich provisorisch und nicht aufdringlich.

Die Kordel – dieselbe wie die auf der Leinwand – setzt sich als verbindendes Element über die Anordnung der drei Münzbehälter fort, die einst das Eintrittsgeld für die Toilettenanlage der Kaiserwache sammelten. Dort sammelt sie sich auf dem rechten Behälter zu einem wirren Knäuel, als bilde sie an dieser Stelle ein Gegengewicht zur Leinwand.

Diese Techniken und Materialien – handgedrehte Kordeln, Glasperlen, Makramee – werden häufig dem Bereich des Kunsthandwerks oder der Alltagsproduktion zugeordnet. Claire setzt sie bewusst in Beziehung zu den Erwartungen, die an eine malerische Praxis geknüpft werden, und verschiebt damit deren Grenzen. Die Verwandtschaft zu Fragen bezüglich des Kunsthandwerks, die Davids Arbeit aufwirft, sind unverkennbar.

Die Stoffe bleiben roh, die Nähte offen, überschüssiges Material quillt hervor, als würde der Prozess selbst unentschieden weiterlaufen. Die einzigen malerischen Spuren auf der Leinwand stammen von dunklen Flecken aus Hasenleim – einem traditionellen Bindemittel der Malerei, hier jedoch nicht als Grundlage für Farbe, sondern als dezente Erinnerung an die Geschichte des Mediums.

Claire gelingt es, textilem Handwerk und malerischen Resten eine gemeinsame Bühne zu geben. Zwischen den Elementen entstehen lose Verbindungen, die sich auflösen, neu knüpfen und wieder verheddern dürfen. In dieser Haltung entfaltet sich eine Praxis der Fürsorge, der Wiederholung und der kleinen, kaum wahrnehmbaren Verschiebungen – immer im Bewusstsein, dass alles miteinander zusammenhängt und letztlich, wie der Titel sagt: everything is political.

Andrea Fortmann (*1991 in Bern, Schweiz) lebt und arbeitet in Luzern.

Andreas Arbeit „how unforeseen! these places we become“ (dt. „wie unvorhergesehen! diese Orte, die wir werden“) begleitet diese Ausstellung als eine Art Echo ihrer eigenen Bedingungen. Ursprünglich entstand die Arbeit als ortsspezifische Intervention für die vitrinenartige Plattform des Solothurner Kunstvereins. Dort projizierte Andrea den unzugänglichen Grundriss des verglasten Innenraums als Markierung auf den Asphalt vor der Glaskabine, die von den Dimensionen ohne Weiteres einen Menschen hausen könnte. Der Raum, der nicht betreten werden konnte, wurde verschoben und nach außen verlagert. Ein Innenraum wurde zu einem Außenraum.

Für „Über uns, unter uns“ haben wir gemeinsam überlegt, wie dieser Ansatz auf den Dachboden der Kaiserwache übertragen werden könnte. Als Ausführer der Arbeit habe ich dabei Entscheidungen getroffen, die sich eng an Andreas Arbeitsweise orientieren: dem Prozess Raum geben, Material vor Ort aufnehmen, bestehende Strukturen nicht bloß bespielen, sondern sich von ihnen leiten lassen. Durch unseren gemeinsamen Austausch haben wir eine adaptierte Form entwickelt, die ich anschließend umgesetzt und installiert habe. Letztlich liegt darin auch der Kern des Titels – „how unforeseen“ –, der in der Verschmelzung künstlerischer Vorstellungen und praktischer Lösungen vor Ort Raum für das Unerwartete eröffnet. Dass schließlich der Kaminanschluss selbst zum zentralen Element wurde, ergab sich weniger aus einem klaren Plan als aus einer Reihe von Reaktionen auf das Vorgefundene. In diesem Sinne sucht die Arbeit auch einen stillen Kontakt zu Michaelas Keramiken im Erdgeschoss und spannt eine Verbindung zwischen den beiden Ebenen des Hauses. Wenn die Kamera in der Videotour den Blick im Inneren des Schornstein hinauf richtet, ist das Licht von Andreas Arbeit zu erkennen.

So entstand auf dem Dachboden eine fragile Intervention: Ruß, Staub, Spinnweben und Kabel werden explizit Teil der Arbeit und rahmen dabei eine leichte Kartonform, die das alte Kaminloch umfasst. Der Schriftzug „how unforeseen! these places we become“ erscheint auf dem Karton nicht aufgemalt oder appliziert, sondern ausgespart – als Leerstelle, durch die warmes Licht fällt. Für einen Moment wirkt es, als wäre der Kamin noch in Betrieb, als glühe etwas in diesem lange verlassenen Schacht weiter.

Mich fasziniert, wie die Arbeit ihren eigenen Ursprung weiterträgt und zugleich hinter sich lässt. Dass sie sich erneut auf eine architektonische Begrenzung stützt – hier das Kaminloch – und doch etwas anderes daraus macht: eine Öffnung, eine Durchlässigkeit, ein Erinnern an das, was war, und eine Ahnung von dem, was sich aus solchen Orten noch entwickeln könnte.

Nao Kikuchi (*1988 in Tochigi, Japan) lebt und arbeitet in Karlsruhe.

Es überrascht zunächst, dass Nao ihre Arbeit noch immer als Malerei bezeichnet. Wo einst der Pinsel über Leinwand strich, haben sich ihre Gesten auf reliefhafte Keramiken übertragen, d.h. feste, greifbare Objekte, die dennoch als Farbträger fungieren. Ihre Arbeiten haften an Wänden, fügen sich in architektonische Räume ein und bilden meist strenge Anordnungen aus Formen, Farben und Texturen. Doch ist das nicht genau das, was Malerei ausmacht? Die Auseinandersetzung mit Bildfläche, Komposition und Grenzen?

Naos Praxis beginnt mit dem genauen Blick auf urbane Räume. Wo auch immer sie sich aufhält, durchstreift sie Städte auf der Suche nach architektonischen Fragmenten: dekorative Elemente an Fassaden, Muster in Zäunen, Ornamente an Türen. Diese Motive entnimmt sie ihrem ursprünglichen Kontext und überträgt sie in Keramik. Was einst ein schmiedeeisernes Gitter oder ein steinernes Relief war, wird zur Grundlage ihrer formalen Experimente. Doch das Referenzmaterial bildet nicht nur Motive, sondern Denkfiguren: Wo beginnt ein Bild, wo hört es auf? Wann ist eine Oberfläche Trennung, wann Durchgang?

„Karlstraße #2“ bedient sich am selben Fragenkatalog. Die Nummer verweist nicht auf eine Adresse, sondern auf eine zweite Version desselben Motivs – eine Variation, ein Spiel mit Möglichkeiten. Wie in der „alten“ Malerei geht es um Wiederholung und Abwandlung: andere Maße, andere Farbtöne, verschiedene Glasuren (hier ohne Glasur). Die Idee bleibt, die Erscheinung verschiebt sich.

Die Keramik nimmt die Form einer Superellipse oder eines „Squircles“ an – für ein Rechteck sind die Seiten zu stark gewölbt. An den vier Ecken befinden sich Aussparungen, die butonartige Kreise formen und deren Schattenwürfe unweigerlich den Blick auf sich ziehen. Die Oberfläche trägt eine stoffartige Textur, durchzogen von vertieften Rillen, die ein Muster bilden, das an Tartan erinnert. Die Oberflächenstruktur wirkt für mich wie ein in Ton gegossenes Picknicktuch. Der sanfte Farbauftrag mit Sprühfarbe verläuft von einem gedämpften Rot über Blau bis hin zu einem schwachen Gelb und lässt die Grenze zwischen Farbauftrag und dem ursprünglichen Farbton des Tons verschwimmen.

Und doch wirkt „Karlstraße #2“ auf dem Dachboden nicht wie ein klassisches Bild. Anstatt an einer Wand zu haften, hängt es frei – befestigt an einem Holzbalken, inmitten der Dachbodenschräge. Die Form erinnert an einen Grundriss, vielleicht sogar an den der Kaiserwache. Schließlich geht es in Naos Praxis immer um die Frage, wie sich Bilder im Raum verhalten. Ihre Werke scheinen auf Architektur zu reagieren, sich an ihr auszurichten oder von ihr zu lösen, was in diesem Fall eher zutrifft. So gesehen ist es nur konsequent, ihre Praxis als Malerei zu bezeichnen. Eine Malerei, die nicht nur mit Farbe arbeitet, sondern mit Material, Textur und Ortbezüglichkeit.

Hannah Kindler (*1987 in Niefern-Öschelbronn, Deutschland) lebt und arbeitet in Freiburg.

Hannahs künstlerische Praxis entsteht wesentlich im Austausch mit anderen. Nicht nur in Kollektiven wie „somebody*ies“ oder dem „Maternal Artistic Research Studio“ (M.A.R.S.), von denen sie Mitbegründerin ist, sondern auch in temporären Zusammenhängen, die politisches Handeln in Gemeinschaft erproben. Gerade dort, wo politische Prozesse ins Stocken geraten, sucht sie in kollektiven Arbeitsformen nach Möglichkeiten, hierarchische Strukturen aufzubrechen und neue Formen des Zusammenarbeitens zu entwickeln. Noch vor zwei Wochen war sie gemeinsam mit der Feministischen Geschichtswerkstatt Freiburg an einem Performance-Rundgang beteiligt, der den Protesten gegen den Bau des Atomkraftwerks in Wyhl in den 1970ern aus queer-feministischer Perspektive nachging. Auch die Kaiserwache war eine Station dieser performativen Erinnerungsarbeit. Für den gemeinsamen Marsch fertigte Hannah handgenähte Textilbanner, die historische Slogans aufgreifen und in die Gegenwart überführen.

Öffentliche Bewegungen wie diese – das Gehen durch den Stadtraum als Teil einer Gruppe – ziehen sich durch viele ihrer Projekte. Für mich entsteht dabei ein erweiterter kollektiver Körper, der vergessenen Held*innen eine temporäre Präsenz verleiht: nicht nur als Erinnerung, sondern als Aktualisierung und Rekonfiguration ihrer Geschichten.

Auch ihre Arbeit im Dachboden der Kaiserwache setzt sich mit der Neudeutung weiblicher Figuren auseinander. „Triad of Motherhood“ (dt. Triade der Mutterschaft) ist ein Triptychon aus drei Videoschleifen, eingebettet in eine altarähnliche Konstruktion aus Stoffen. Der christliche Altar, der in seinen schweren Holztafeln eine vermeintlich ewige Ordnung monumentalisiert, begegnet in Hannahs Arbeit einem Gegenbild oder einem Gegenritual: einer weichen, textilen Skulptur, deren Figur(en) sich der endgültigen Positionierung entziehen. Die textile Hülle, verziert mit Perlen, Muscheln und tierischen Miniaturen, verweigert das starre Narrativ und öffnet den Altarraum hin zu einem Prozesshaften: Hier wird nicht angebetet, sondern transformiert. Mutterschaft, Weiblichkeit, Fürsorge: all das bleibt verhandelbar.

In den bewegten Porträts verwandelt sich die hochschwängere Künstlerin in hybride Frauenfiguren, die bekannte Zuschreibungen von Weiblichkeit, Mutterschaft und Fürsorge überzeichnen und ins Rutschen bringen:

In der Mitte erscheint eine Superheldin – goldene Maske, Drag-Make-up, angespannte Bizepspose, Schattenboxen. Hier wird Mutterschaft zur Pose der Stärke überhöht: körperlich, spielerisch, selbstermächtigt.

Links eine bärtige Waldnymphe-Zwergin mit Apfel in der einen und Taschentuch in der anderen Hand, das sie wiederholt zu Boden gleiten lässt. Der Apfel als Symbol der Erbsünde bleibt fest umklammert – eine emanzipatorische Geste. Das Tuch hingegen verweist auf ein historisches Kommunikationsmittel weiblicher Koketterie, das hier jedoch niemand aufhebt. Stattdessen kehrt es immer wieder in ihre Hand zurück – autark, in endloser Schleife.

Rechts eine Figur vor einer Kulisse brechender Wellen, die die Jungfrau Maria, die Fruchtbarkeitsgöttin Demeter und die Liebesgöttin Venus in sich vereint – übersteigerte Verschränkung weiblicher Archetypen, die zwischen Fürsorge, Fruchtbarkeit und Begehren pendelt.

Indem „Triad of Motherhood“ bekannte Bilder von Weiblichkeit und Mutterschaft bis zur Karikatur übersteigert, öffnet sie Räume für alternative Narrative. Nicht, um diese Zuschreibungen lächerlich zu machen, sondern um ihre Strukturen sichtbar zu machen und zugleich zu überschreiben. Besonders die dritte Figur löst das tradierte Bild der aufopferungsvollen Mutter auf und ersetzt es durch eine vielschichtige und selbstbestimmte Darstellung von Weiblichkeit.

Dass die Arbeit im Dachboden der Kaiserwache ihren Ort gefunden hat, wirkt fast zwangsläufig. Oben, im abgeschlossenen, schwer zugänglichen Raum; dem Oberstübchen des Hauses, dem Speicher. Sicherlich auch als Verweis auf das Unbewusste, das Unausgesprochene, auf die verdrängten Schichten kollektiver Erinnerung. Hier oben ist Raum für das, was lange beiläufig blieb: vergessene Geschichten, übersehene Fürsorgearbeit, alternative Zukunftsentwürfe.

Hojeong Lee (*1996 in Anyang, Südkorea) lebt und arbeitet in Karlsruhe.

Hojeongs Arbeitsweise begreift das Zeichnen als eine fortlaufende Konversation mit dem Papier – eine Interaktion, die nicht mit einer leeren Fläche beginnt, sondern mit den feinsten Farbabweichungen, Staubpartikeln oder Unebenheiten, die bereits vorhanden sind. Sie reagiert darauf, setzt eine Spur – zunächst mit Bleistift, mittlerweile auch mit Buntstiften –, wohlwissend, dass der Untergrund in seiner Erscheinung niemals vollständig kalkulierbar ist. Ihre Linien antworten auf das Papier, wie das Papier auf ihre Linien antwortet; eine Dynamik aus Setzung und Reaktion, die nicht auf ein festes Ziel, sondern auf eine fortwährende Auseinandersetzung ausgerichtet ist.

Doch es ist keine einfache Kommunikationstheorie, die sich hier entfaltet. Indem sie an mehreren Werken gleichzeitig arbeitet, streut sich das Gespräch über verschiedene Flächen hinweg – eine organische Bewegung von „Leinwand zu Leinwand“, die sich nicht einer linearen Entwicklung unterordnet. Ihre Zeichnungen referenzieren keine festen Motive, sondern lassen Landschaften oder Figuren erst allmählich in diesem Prozess aufscheinen.

„One Way or the Other“ erscheint zunächst als dichte Ansammlung filigraner hellgrüner Linien. Doch bei näherem Hinsehen wird die kreisende Bewegung der Künstlerinnenhand sichtbar – nicht mit dem Ziel, eine klare Kontur durch Wiederholung festzulegen, sondern vielmehr, um die feinen Abweichungen einzufangen, die beim erneuten Überfahren mit dem Stift entstehen. In ihrem Werk gibt es keine perfekten Kreise. Es sind Formkonturen, die ihre Kraft aus der mäandernden Wiederholung schöpfen, wie ein Muskel, der durch Bewegung wächst. Nicht das abgeschlossene Ganze ist entscheidend, nicht das endgültige Ergebnis, sondern das fortwährende In-Bewegung-Sein.

Der Titel verstärkt die Assoziation mit einem Autobahnkreuz, das sich möglicherweise bereits in der Betrachtung erahnen lässt. Doch für mich steht weniger das Motiv im Vordergrund als vielmehr die prozesshafte Auflösung der Form. Es ist genau dieser Moment – ein Schwebestand zwischen Setzung und Auflösung –, der Hojeongs Prozess bestimmt. Die Linie ist hier keine feste Grenze, die dem Untergrund entgegengesetzt ist, sondern ein fließendes Element, das die Dichotomie von Zeichnung und Untergrund auflöst. In diesem Sinne wird der Blick herausgefordert: Die gewohnte Orientierung auf die Setzung der Künstler*in, auf das, was „dargestellt“ wird, verliert an Halt. Die Hand der Künstlerin und die Materialität von Stift und Untergrund begegnen sich auf Augenhöhe – eine Zeichnung, die nicht autoritär festlegt, sondern im Dialog bleibt.

Ihre Arbeiten besitzen eine plastische Qualität: Nicht nur wird das Papier auf einen Holzkasten montiert, wodurch es die Erscheinung einer Leinwand annimmt, sondern auch die Holzrahmen, die ihre Zeichnungen einfassen, fertigt Hojeong selbst. Sie sind integraler Bestandteil des Werks. „One Way or the Other“ hingegen verzichtet bewusst auf den Rahmen – und ist im klassischen Sinne nicht fertiggestellt oder „noch im Prozess“. Nach der Ausstellung kehrt es in Hojeongs Atelier zurück, um das Gespräch fortzusetzen. Diese Entscheidung, den Prozess sichtbar zu machen, reflektiert eine zentrale Überlegung: dass genau dieser Prozess – Addition, Subtraktion, Transformation – im malerischen und zeichnerischen Werk konstitutiv ist, jedoch oft übersehen wird.

Wenn ein Werk als abgeschlossene Einheit betrachtet wird, entgeht uns die Wahrnehmung bestimmter Qualitäten. Das Leben eines Werks wird auf eine flache, statische Existenz reduziert, die sich nicht mehr im fortwährenden Wandel begreifen lässt. „One Way or the Other“ stellt in dieser Konfiguration die vermeintliche Vollkommenheit des unmittelbaren Blicks infrage, da sie das zeitliche Leben des Werks explizit macht.

Alice Tioli (*1991 in Padua, Italien) lebt und arbeitet in Basel.

Alices Arbeiten entfalten sich dort, wo Bedeutungen unsicher werden. Indem sie bekannte Motive leicht verschiebt oder neu zusammensetzt, bringt sie ihre Fragilität zum Vorschein. In dieser Bewegung zeigt sich auch eine Zärtlichkeit. Nicht in sentimentaler Geste, sondern als eine Form der Aufmerksamkeit für das, was im Hintergrund bleibt: die kleinen Regungen, die leisen Spuren, das, was sonst unbeachtet vergeht. Ich finde, dass Alice ihre Materialien und Referenzen weniger inszeniert als umkreist, d.h. tastend, fragend, ohne den Anspruch, sie endgültig zu fassen.

Für „Über uns, unter uns“ hat Alice eine zweiteilige Arbeit entwickelt, die sich direkt auf die Architektur und Situation des Dachbodens bezieht – und auf deren tierischen Bewohner. Die Soundinstallation „Marder, bist du da?“ versammelt eine Reihe von Field Recordings, in denen sich unterschiedliche Klangquellen miteinander verschränken: Beutetierlaute, wiederkehrende Rufe eines Marders, das Knarzen und Knarren von Schritten auf dem Dachboden. Zwischendurch schleichen sich Synthesizer-Einlagen ein, die die Atmosphäre weiter aufladen und eine Mischung aus Unbehagen und Neugierde hervorrufen. Ist es der Marder selbst, der hier zu hören ist, oder nur dessen Nachhall? Oder sind es doch die Schritte derjenigen, die nach ihm suchen? Die Komposition hält diese Schwebelage aus und spitzt die Frage zu, wem dieser Raum eigentlich gehört – und ob die oft so pragmatische Lösung der Vertreibung durch den Kammerjäger wirklich alternativlos ist.

Ergänzt wird der Sound durch einen Bildtransfer auf Aluminium, der lose an Alices fortlaufende Serie von Porträts auf diesem industriellen Material anknüpft. Hier zeigt sich eine Aufnahme einer Wildtierkamera: Der nächtliche Blick der Linse hat den Marder erfasst, doch der herzförmige Bildausschnitt wirkt weniger wie eine nüchterne Dokumentation als vielmehr wie eine aufgeladene Fantasie. Fast spielerisch, mit einem Hauch von Sentimentalität, versucht das Bild eine Geste der Kontaktaufnahme oder zumindest eine Form von Zuneigung in diese flüchtige Begegnung einzutragen.

Während der Marder in der Regel als unwillkommener Eindringling gilt, der Kabel zerbeißt und Schäden verursacht, wird er hier zum Gegenüber, dessen Dasein infrage stellt, wie wir mit nicht-menschlichen Besucher*innen – auch im Rahmen einer Ausstellung – umgehen. Wer darf sich einen Raum aneignen, und ab wann wird diese Aneignung zur Störung?

Ich habe Alice eingeladen, sich der Marderproblematik anzunehmen, die mit dem ersten Betreten nach langer Zeit des Dachbodens begann. Mir war bewusst, dass diese Situation nicht nur die Grenzen von Wohn- und Lebensraum, sondern auch die vom Ausstellungskontext selbst berührt. Es geht dabei nicht um eine Romantisierung des tierischen Gasts, sondern um die Auseinandersetzung mit den Bedingungen, die seine Präsenz sichtbar – und hörbar – machen. „Marder, bist du da?“ wird so auch zu einer Frage an uns selbst: Wer hört hier eigentlich wem zu? Und was machen wir mit dem, was wir hören?

Michaela Tröscher, the Icelandic pianist (*1974 in Freiburg i. Br.) lebt und arbeitet in Titisee-Neustadt und Freiburg.

Michaelas künstlerische Arbeit speist sich unmittelbar aus biografischen Erfahrungen. Aufgewachsen auf einem Bauernhof im Schwarzwald, traf sie im bildhauerischen Studium auf eine kontrastierende Lebensweise, die seither ihr Verständnis von Bewegung, Sesshaftigkeit und Gemeinschaft prägt. Migration ist dabei ein wiederkehrendes Motiv – nicht nur im Sinne eigener Reisen, sondern auch in familiären Erzählungen, etwa der Auswanderung ihres Großonkels aus dem Schwarzwald nach New York, die einen Eckpfeiler für ihr künstlerisches Selbstverständnis bildet. Ich empfinde, dass sich ihr künstlerischer Werdegang sich im Spannungsfeld zwischen Fernweh und Heimweh auf tut, zwischen Bewegung und Verortung.

Doch während frühere Arbeiten sich mit Aufbruch und Unterwegssein beschäftigten, widmet sich ihr aktuelles Projekt – „Der andere Spatenstich“ und „Strukturen zur Architektur-Biennale für Freiburg“, entwickelt gemeinsam mit dem Architekten Wolfgang Borgards – dem Gegenteil: dem Ankommen, dem Verweilen, dem Aufbau von Gemeinschaft. Ausgangspunkt ist das Neubaugebiet Dietenbach am Rande Freiburgs, ein kontrovers diskutiertes Stadtentwicklungsprojekt, das dringend benötigten Wohnraum schaffen soll. Michaela interessiert sich hier besonders für die Frage, wie neue Nachbarschaften entstehen – und was es bedeutet, in den eigenen vier Wänden zu leben.

Im Zentrum ihres Vorhabens steht eine begehbare Skulptur in Form eines Hauses, ein wiederkehrendes Motiv in ihrem Werk. Der minimalistische Baukörper ist als meditativer Ort und Resonanzkörper gedacht. Der Innenraum bleibt leer und damit offen für die Bedürfnisse der Menschen, die ihn nutzen. Vier schmale Aussparungen in den Ecken öffnen den Raum zur Umgebung entlang zweier sich kreuzender Achsen. Ohne festgelegte Funktion bietet die Skulptur Platz für Rückzug, fokussierte Wahrnehmung und Begegnung. Sie steht einfach da – ohne Zweckgebundenheit, ohne Rechtfertigungspflicht.

In direkter Nachbarschaft zum Haus soll ein kleiner Wald gepflanzt werden. Die Anordnung der Bäume ähnelt einer musikalischen Komposition und folgt einer einfachen Grundidee: Die Bäume könnten eines Tages selbst zu Baumaterial werden. Wald und Haus bilden so zwei Zustände desselben Gedankens – Wachstum, Nutzung und Rückführung. Michaela spricht in diesem Zusammenhang von einer „Humanistischen Architektur“, verstanden als eine Haltung, die sich an den unvorhersehbaren Bedürfnissen der Menschen orientiert und den Begriff des Bauens daraus heraus denkt.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch ihre Arbeit für „Über uns, unter uns“ lesen. „Das böse Klärle muss draußen bleiben!“ zeichnet sich als Sprössling ihres Dietenbach-Projekts ab – ein erstes öffentliches Moment dieses fortlaufenden Vorhabens. Die Keramikarbeit ist als Modell der zukünftigen Hausskulptur zu verstehen, ergänzt um eine handgeformte Öffnung im Dachfirst. Rund um das Haus gruppieren sich vereinfacht dargestellte Tannenbäume.

Installiert ist das Ensemble in der Revisionsöffnung des Schornsteins, wo es sich auf mehreren Ebenen mit der Architektur des Ortes verschränkt. Es ist die einzige Arbeit, die auf dem Erdgeschoss gezeigt wird. Die Öffnung im Dach der Keramik steht in direkter Verbindung zum Kamin, den Michaela als „Wirbelsäule des Hauses“ beschreibt – als zentrales, atmendes Element –, dass in dieser Schau auch als verbindendes Element zwischen Dachboden und Keller agiert. Der Titel ihrer Arbeit erinnert an die tradierten Schutzformeln von Schwellenräumen, die das Unheil abwehren sollen. In der Kaiserwache verwandelt die Arbeit den einst geschäftigen Toilettenraum in einen Ort stiller Gelassenheit, der einen Kontrapunkt zu seiner turbulenten Vergangenheit bildet.

Michaela betont, dass die glasierte Keramik, die dem Feuer des Kaiserwache-Ofens standhalten könnte, nicht nur als widerstandsfähiges Objekt überdauert, sondern gerade in dieser Robustheit eine besondere Form von Intimität bewahrt und weiterträgt. Eine Intimität, die im Material gespeichert ist – in einer Keramik, die der Glut trotzt, aber in den Händen zerbrechlich bleibt, jederzeit Gefahr läuft, in Scherben zu fallen. Es ist eine fragile Nähe, die sich auf der Schwelle bewegt: zwischen Schutz und Preisgabe. So wie die Kaiserwache selbst, einst öffentliche Toilette, verschränkt zwischen öffentlichem Ort und privatem Rückzug, entfaltet auch die Keramik eine Intimität, die sich öffnet und wieder schließt. Michaela bezeichnet sie als „unverwüstlich“ nicht, weil sie unantastbar wäre, sondern weil sie ihre Verletzbarkeit aushält – fest verankert im Material und doch empfänglich für Berührung.

Lorenz Walter Wernli (*1997 in Bern, Schweiz) lebt und arbeitet in Basel und Bern.

Lorenz' Arbeit bewegt sich entlang der unscharfen Grenze zwischen dem Alltäglichen und dem Außergewöhnlichen. Seine künstlerische Praxis besteht darin, Momente und Gegenstände zu sammeln, die weder spektakulär noch trivial sind, sondern sich in einem Zustand des Dazwischen befinden. Diese Elemente werden skulptural verarbeitet, fragmentiert und schließlich ihrer ursprünglichen Referenz enthoben. Es ist eine Strategie, die auf das Material und seine Bearbeitungsprozesse vertraut.

„October Third“ (dt. Dritter Oktober), präsentiert im Keller der Kaiserwache, ist ein maschinell gefrästes Relief aus Polyurethan und Teil einer Serie, die sich mit der Standardisierung und Verformung von Erinnerungen befasst. In einer Zeit, in der Bilderfluten – gespeist durch Werbung, soziale Medien und Popkultur – die individuellen Erinnerungsprozesse strukturieren, wird die Differenz zwischen persönlicher Erfahrung und medial vermitteltem Gedächtnis zusehends unklarer. Lorenz greift diese Ungewissheit auf und übersetzt sie in eine Arbeit, die zwar maschinell gefertigt ist, aber dennoch eine subjektive Dimension bewahrt.

Der zugrundeliegende Schnappschuss stammt vom Künstler selbst: Das Relief deutet einen Schneemann an, mit ausgebreiteten Zweigarmen, aufgerissenen Augen und offenem Mund – eine Figur aus der Vergangenheit, deren Ursprung nicht mehr eindeutig zuzuordnen oder exakt zu rekonstruieren ist. Damit stellt sich die Frage, wem das Bild, der Schneemann und letztlich auch die Erinnerung an diese Szene tatsächlich gehören.

Die spezielle Fräsung erzeugt eine visuelle Unschärfe, die das Motiv in ein flüchtiges Echo seiner selbst verwandelt. Die dokumentierende Kamera, insbesondere der Autofokus, ringt mit der gefrästen Oberfläche, als wolle sich das Werk der fotografischen Vereinnahmung entziehen. In diesem Widerstreit verweist die Arbeit auf die Grenzen des medienvermittelten Blicks, auf die eigentümliche Fragilität fotografischer Wahrnehmung und zugleich auf die grundlegende Instabilität der Erinnerung selbst.

Die Spannung zwischen individueller Erinnerung und kollektiver Bildproduktion setzt sich auch in der Wahl des Titels fort. „October Third“ verweist nicht auf den Tag der Deutschen Einheit, sondern – so Lorenz – auf einen persönlichen Erinnerungstag, der zwar fiktional ist, aber durch seine filmische Verankerung zum popkulturellen Marker wurde. Der Titel spielt auf eine Szene aus „Mean Girls“ an, in der die Protagonistin, gespielt von Lindsay Lohan, aus dem Off berichtet, dass sie an diesem Tag erstmals mit ihrem Schwarm sprach.

Unter Fans des Kultfilms hat sich der dritte Oktober längst verselbstständigt: Er wird nicht nur als Meme verbreitet, sondern regelrecht gefeiert – ein Datum, das von individueller Erinnerung zur kollektiven Referenz mutiert ist. Das Relief reflektiert damit nicht nur die Mechanismen der Wahrnehmung, sondern auch die Dynamik von Erinnerungsbildung: Wie sehr gehört eine Erinnerung noch jemandem, wenn sie durch mediale Wiederholung nicht mehr nur privat, sondern öffentlich geworden ist? Mir stellt sich in diesem Zusammenhang unvermeidlich die Frage: Schreit der Schneemann aus Schmerz, Überraschung oder Freude?

Lidong Zhao (*1986 in Jiangsu, China) lebt und arbeitet in/bei Freiburg.

„Lebensmittel. Glanz.“

Zwei Wörter, ein Schnitt. Ein Bruch, eine Verbindung.

Lebensmittel – das, was Leben erhält. Glanz – das, was Licht wirft, was reflektiert, was schillert. Ein Kontrast? Eine Steigerung? Ein Widerspruch?

Ein Spitzkohl. Aufrecht. Supermarktfrisch, d.h. luftdicht verpackt in einer transparenten Plastikfolie. Die Folie spannt sich, zieht sich glatt, fängt Licht ein. Künstliche Haut, glänzende Membran. Ein Objekt im Dazwischen – zwischen natürlich und industriell, zwischen Ding und Bild, zwischen etwas und etwas anderem.

Ein Blick. Noch ein Blick.

Man sieht hindurch, sieht weiter, sieht woanders hin. Denn Lidongs Bilder halten nicht fest, sie lassen los. Sie sind nicht Oberfläche, sondern Durchgang. Die Motive zu gewöhnlich, zu vertraut – sofort flieht der Gedanke, landet in der eigenen Erinnerung: Supermarkt, Kühlschrank, Küche. Woher kennt man das? Wo war das schon mal?

Ebenso gut Werbeprospekt. High Gloss. Oder Dokumentation für ein naturwissenschaftliches Archiv.

Anders als im Regal, anders als auf dem Teller. Allein und fragil. Das Gemüse balanciert und posiert. Es lässt eine Körperlichkeit spüren, die fast anthropomorph wirkt.

Ein Porträt einer Figur. Oder eine Abbildung einer Skulptur – aufrecht, ausgestellt, exponiert. Der Spitzkohl ist nicht mehr nur Spitzkohl. Kippen oder Stehen?

Das Licht: gebündelt, gelenkt, gezielt. Eine Taschenlampe setzt Glanzpunkte, bricht das Dunkel, verstärkt den Schein. Keine spontane Momentaufnahme, sondern Komposition. Abgelichtet im Atelier. Wie ein Modell.

Gedruckt auf Papier. Ungeschichtet.

Gerahmt. Reflexe nur im Druck.

Reflexion im Titel. Ohne Glas. Deshalb spüren wir den Atem des Werks, sehen ihn aber aus dem gleichen Grund nicht beschlagen.

Vampirisch.

Und dann: Der Dachboden. Der Ort, an dem Dinge verschwinden, gespeichert werden, vergessen werden.

Der Spitzkohl, konserviert in Kunststoff, trifft auf einen Raum, in dem alles dem Staub gehört.

Eine neue Schicht. Ein neuer Film. Eine neue Haut.

Eine neue Grenze zwischen Sehen und Vergessen. Hier existiert Erinnerung als Treibsand.

Lebensmittel. Glanz.

Ein Blick, der ins Rutschen gerät. Ein Bild, das bleibt.