

LENA BIESALSKI

Die Installation „Population“ erzählt die Geschichte einer An-eignung: Eine Lebensform erobert einen Lebensraum. Das Werk lässt sich als Sinnbild eines in der Natur ablaufenden Prozesses oder – aus soziologischer Perspektive – als Symbol für Entwick-lungen in unserer menschlichen Gesellschaft verstehen.

Für die Ausstellung in der Wollhalle Güstrow entstanden, „wächst“ das Objekt an einer der vielen Säulen.

Im Entstehungsprozess wird die Arbeit aus vielen Einzelteilen zusammengefügt. Der Moment des Aufeinandertreffens wird von Anziehung, Verdrängung und Anpassung innerhalb der sich entwickelnden Netzwerke bestimmt. Die so entstehenden Gruppen und Objekte fungieren als Modelle für soziale Struktu-ren und für Prozesse der Gemeinschaftsentwicklung.

Population, 2026

Steinzeugton, anthrazit

Mehrteiliges Wandobjekt

Maße der Installation: ca. 60–80 cm hoch

BERND KOMMNICK

Die Arbeit „Ebenen und Impuls“ verbindet skulpturalen und akustischen Elemente zu einer raumbezogenen Klangskulptur, in der Ebenen als Träger akustischer Ereignisse sichtbar und hörbar werden. Eine freistehende, durch schwarze und weiße Formen strukturierte Stele bildet eine physische Verdichtung im Raum, die durch eine Audioarbeit mit sieben Impulsen in eine zeitliche Struktur übersetzt wird. In linearer Zeitfolge korrespondieren von unten aufbauend nach oben die stärkeren Klangimpulse mit den schwarzen Formen, die leiseren mit den weißen, wodurch ein Zusammenhang von visueller Präsenz und akustischem Rhythmus entsteht.

Die Installation lädt dazu ein, Raum als gestaltbares Gefüge von sichtbaren und hörbaren Ebenen zu erfahren. Sie schafft eine Situation konzentrierter Wahrnehmung, in der materielle Präsenz und immaterielle Klangstruktur als Zusammenspiel von Material, Zeit und Struktur erscheinen und den Ausstellungsraum gemeinsam definieren.

Ebenen und Impuls, 2026

Stele, Audioinstallation (Box), Kopfhörer
MDF, Lack

Sockel weiß: 100 × 30 × 30 cm, 7 Kästen /
Stapel: 2 Schwarz + 2 Weiß + 2 Schwarz + 1 Weiß
121 × 30 × 30 cm

Audio (2- Kanal, Loop / 36 sec, 7 Impulse)

LUDWIG NIKULSKI

Wann beginnt kulturelles Hochstapeln? Mit dem Podest? Mit dem Titel? Mit dem Open Call?

Ein gefundener Stein lag möglicherweise jahrtausendlang unbeachtet in der Landschaft. Geologisch geprägt, porös, von Hohlräumen durchzogen – ein Körper ohne Absicht und ohne Bedeutung. Ich nehme ihn mit. Für das Werk bleibt das Objekt unverändert. Es wird mit Licht inszeniert und in der fotografischen Übersetzung gespiegelt. Die Öffnung weist nun nach rechts oben und folgt einer westlich codierten Fortschrittsdiagonale. Am Stein selbst ändert sich nichts, doch seine Lesart verschiebt sich.

Kontext und Präsentation verwandeln ein Naturfragment in ein Bedeutungsträgerobjekt. Wert entsteht durch Setzung. Nicht aus Material, sondern aus Behauptung. Der folgende und unter dem Bild stehende Text ist eine spekulative Produktbeschreibung. Er übernimmt die Logik eines Sales-Pitches und überführt den Stein in die Sprache von Markt, Wert und Positionierung, bis deren Leerstellen sichtbar werden.

Der turning point von nothing to value besteht darin, dass in einer Welt der Massenprodukte Objekte ihre Bedeutung verlieren, alles reproduzierbar ist, skalierbar, austauschbar, Menschen Dinge besitzen, Dinge über Menschen herrschen und Nichts wird mehr erzählt. Probieren wir es doch mit einem physischen Experience-Asset: Ein einzigartiges Naturartefakt, das Aufmerksamkeit erzeugt, Gespräche startet und Räume emotional auflädt. Ein Herkunftsnarrativ vom anderen Ende der Welt (Vulkane, Rainbows, Coming of Age), ein Positionierungsleitfaden und ein Zertifikat der Nicht-Reproduzierbarkeit inklusive. Für alle Räume die leer wirken.

„Stein“ greift nicht in Materie ein, sondern in ihre Wahrnehmung. Ein Objekt, das möglicherweise bedeutungslos war, wird durch künstlerische Autorität aufgeladen – und kann so zu etwas werden, das gesammelt, ausgestellt oder verkauft wird.

Stein, 2025

Archival Fine-Art Print
Kaschiert, gerahmt
Edition 5 + 2 Ap

SUSANNE GABLER

URTRU – „du bist wahr“ – als direkte, an den Betrachter gerichtete Aussage, in palindromischer Anordnung der Zeichen. Einerseits konzentriert es ganze Wörter in einzelne Buchstaben und andererseits löst es uns von gewohntem Lesen.

Diese Arbeit schwebt transparent im Raum und scheint immateriell. Sichtbar wird sie für die Rezipient:innen in der Bewegung. Sie verschwindet, blitzt auf, ändert ihre Farbe und spiegelt die Umgebung. Diese Word Art erlaubt das Lesen aus unterschiedlichen Blickwinkeln und mehreren Seiten gleichzeitig.

Damit visualisiert diese Arbeit formal das, was sie aussagt – eine gleichzeitige Unerreichbarkeit wie Unausweichlichkeit von der eigenen Wahrheit – abhängig von Perspektive und Veränderung. Das Werk lässt uns gleichzeitig erfahren, dass Wahrheit einerseits nie vollständig zu erreichen ist – und andererseits in jedem Moment vorhanden.

In diesem gedanklichen Zwischenraum wird die Bedeutung nicht festgeschrieben, sondern bleibt in Bewegung.

Gleichzeitig verweist der Satz auf eine innere Dimension: Egal, was du tust, denkst, bist – es ist immer wahr, weil es ist. Nicht als absolute, universelle Gewissheit, sondern als Ausdruck eines inneren Zustands im jeweiligen Moment. Jeder Gedanke und jede Handlung entspringen einer eigenen inneren Logik, einer Folgerichtigkeit, die aus Wahrnehmung, Erfahrung und Gefühl entsteht. In diesem Sinne bist du im Moment immer wahrhaft, weil dein Handeln in sich selbst stimmig ist und den inneren Zusammenhängen deiner Gedanken und Überzeugungen folgt.

Seine eigene Wahrheit zu erforschen, bedeutet, das als ersten Schritt anzuerkennen.

Der Schriftzug wird so zur Manifestation dieses Gedankens. Worte materialisieren eine Idee, die zugleich fest und flüchtig ist.

URTRU /you are true/, 2026

Acrylglas, Vinylfolie
70 x 100 cm

PETER SCHÜLER

Wie weit sind wir noch bereit zu gehen? Sind wir alle Opfer großer Täuschungen und Intrigen oder etwa deren Bestandteil? Hochstapelei im Zentrum unseres Seins?

Fragen dieser Art beschäftigen mich wenn ich über das Leben und die Zukunft sinniere. Ernsthaftige Bemühungen Antworten zu finden unternehme ich jedoch nicht. Weil ich mich zugegebenermaßen vor diesen Antworten fürchte. Bin ich ein Feigling? Oder ist auch bei mir schon etwas davon „gerollt“?

Das skulpturale Objekt umfasst zwei szenische Darstellungen. Teil 1 besteht aus einer Grundplatte und drei figuralen Einzelobjekten aus Hartholz (Gambit). Etwas Abseits davon positioniert sich der zweite Teil (das Gewissen (rolling away)). Ein weiterer Bestandteil der Arbeit sind mehrere schwarze und weiße Holzwürfel, die auf der Grundplatte und um die Objekte herum „verstreut“ werden.

Gambit & das Gewissen (Rolling Away), 2025

Eiche, Esche und Buche auf MDF, Acryl und Lasur;
Holzwürfel (schwarz und weiß, je 5 × 5 cm)
ca. 70 × 120 × 220 cm

TINE SCHMIDT

—

Ich löschte den Speicher meines Telefons
und fand Bilder wieder.

Was digital verschwindet, bleibt als Spur im Körper.
Fragmente, Notizen, flüchtige Augenblicke –
aus dem endlosen Strom gelöst
und in Licht gebadet.

Die Cyanotypien sind Übertragungen:
vom Bildschirm ins Papier,
von Geschwindigkeit in Stille,
vom Datensatz in ein Objekt.

Sie liegen lose, stapelbar, berührbar –
wie Erinnerungen, die sich verschieben lassen.
Man kann sie aufheben, weitergeben, neu ordnen.
Manche sind klar, andere verschwimmen,
als hätten sie bereits begonnen, sich zu entfernen.
Ein Stein hält sie am Boden.

Als dürften sie nicht fortwehen.
Zwischen Löschen und Bewahren
entsteht ein kleiner Raum der Entschleunigung –
ein analoger Speicher,
der nur im Moment des Betrachtens existiert.

I cleared the memory of my phone, 2026

Cyanotypie auf Büttenpapier; Lichtkasten mit Schriftzug,
Steine, Sitzkissen
ca. 40 Blätter, je 42 × 60 cm
Lichtkasten: ca. 21 × 30 cm

ULRICH BITTMANN

In der Arbeit „Die Behauptung“ wird Raum nicht als architektonische Gegebenheit, sondern als atmosphärischer Prozess konstruiert. Bewusst verzichte ich auf gegenständliche oder bauliche Details, um eine Umgebung zu schaffen, die als offene Projektionsfläche fungiert. Dieser für meinen Bildaufbau charakteristische „Vakuum-Raum“ ist kein leerer Ort, sondern ein Resonanzraum für Erfahrungen, Erwartungen und Erinnerungen. Die Elemente im Bild scheinen zu schweben; sie sind nicht fest verankert, sondern befinden sich in einem Zustand der permanenten Verhandlung. Damit greife ich das Konzept des „Hochstapelns“ als eine Verdichtung von Wahrnehmung auf, die über das rein Physische hinausgeht.

Die zentrale Figur der Arbeit ist das Ergebnis eines intensiven malerischen Prozesses. Dieses materielle Hochstapeln von Farbschichten macht die Zeitlichkeit und die Geschichte der Figur sichtbar. Jede Schicht ist eine Information, eine Entscheidung, eine „Behauptung“. Die so entstandene Textur verleiht der Gestalt eine fragile, fast verletzbare Tiefe, die im Kontrast zur Flüchtigkeit des Umraums steht. Identität wird hier nicht als fertiges Produkt, sondern als ein durch Schichtung gewachsener, komplexer Zustand gezeigt.

Im Zentrum der inhaltlichen Auseinandersetzung steht die Interaktion zwischen der Figur und einer anonymen, überproportionalen Hand, die von außen in das Bildfeld ragt. Diese Handreichung thematisiert ein ambivalentes Machtgefüge: Es schwingt ein Moment der Auslieferung mit, die Frage nach Geben und Nehmen, nach Schutz oder Bevormundung.

Hinter der Hand der Figur deutet sich eine organische Form an, die als Herz gelesen werden kann. In diesem Kontext fungiert es als das verletzte Zentrum der eigenen Identität – das Wertvollste, das im sozialen Raum „behauptet“ oder zur Disposition gestellt wird. Es ist der Kern der Teilhabe, der in einer Welt aus harten Strukturen und anonymen Mächten oft im Verborgenen bleibt.

In meiner Arbeit wird „Hochstapeln“ zur notwendigen malerischen Strategie einer handelnden Identität: Erst durch die prozessuale Verdichtung und das Schichten von Widerständen gewinnt die Figur jene fragile Tiefe, mit der sie sich als souveränes Subjekt behauptet – eine Identität, die nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer materiellen Verletzlichkeit im Spannungsfeld äußerer Machtgefüge ihren Raum aktiv hervorbringt.

Die Behauptung, 2026

Öl, Acryl auf Leinwand
100 x 120cm

LYDIA KLAMMER

Le temps 1 untersucht Zeit als räumlich wirksame Struktur. Die Videoarbeit zeigt einen siebenminütigen Countdown vor monochrom rosa Hintergrund. Weiße Ziffern zählen im Sekundentakt von 7:00 auf 0:00 herab, begleitet vom kontinuierlichen Rauschen eines Wasserfalls.

Im Kontext von „Hochstapeln“ wird der Countdown als Verdichtungsapparat lesbar: Jede Sekunde lagert sich als Erwartungsschicht über die vorherige. Zeit erscheint nicht als neutrales Maß, sondern als strukturierender Prozess, der Wahrnehmung organisiert, Aufmerksamkeit bündelt und ein Ereignis antizipiert. Der Countdown erzeugt ein Versprechen – und baut damit einen mentalen Raum der Spannung auf.

Gleichzeitig überlagern sich unterschiedliche Zeit- und Raumregime: der digital strukturierte Bildraum mit seiner exakten Taktung und das akustische Echo einer Naturzeit, verkörpert durch das Rauschen des Wassers. Während die Zahlen eine lineare, kontrollierte Zeitlichkeit repräsentieren, evoziert das Geräusch eine fließende, zyklische Bewegung. Diese Natur ist jedoch nicht unmittelbar präsent, sondern medial vermittelt – als Klang innerhalb eines technisch codierten Bildraums.

Raum entsteht hier nicht architektonisch, sondern prozessual: als Überlagerung von Erwartung, Projektion und zeitlicher Struktur. „Hochstapeln“ manifestiert sich als Stapelung immaterieller Schichten – Sekunden, Bedeutungen, Antizipationen –, die sich zu einem Erfahrungsraum verdichten.

Indem das angekündigte Ereignis nicht explizit eingelöst wird, verschiebt die Arbeit den Fokus auf die Mechanismen der

Erwartung selbst. Sie befragt damit subtil zeitliche Ordnungen, die Wahrnehmung und Handlung strukturieren, und reflektiert die Verschiebung menschlicher Zeiterfahrung in technisch organisierte Systeme, innerhalb derer Natur nur noch als medialer Verweis erscheint.

Als Auftakt einer seriellen Untersuchung eröffnet *Le temps 1* eine künstlerische Auseinandersetzung mit Zeit als gestaltbarem Raum – einem Raum, der Wahrnehmung formt und zugleich kulturell produziert ist.

Le temps 1, 2026

Video, Farbe, Ton

1-Kanal-Loop, 7 Min.

JOSEF A. KUTSCHERA

Durch den Prozess des Stapelns entstehen Verbindungen durch Körperaddition, die in meinem Werk neue Wege und Räume entstehen lassen. Formen, Strukturen oder Ausgangszustände werden sich dadurch ändern. Eine Verwandlung findet statt. Diese Verwandlung kann einfach oder kompliziert sein, muss sich aber zu einem Ganzen fügen lassen. Der minimale Flächenkontakt des Mediums balanciert sich zum Zielzustand. Durchdrungen wird dieser komplizierte Weg, der verschiedene Richtungen auslotet, durch eine gerade, vertikale Linienform im Raum. Ein Körper-Kontrast entsteht im Transformationsprozess.

Die Durchdringung einer Transformation, 2025

Rund- und Schichtholz

Faltdarstellung in Schwarz, Rot und Weiß

Höhe 55 cm

MONIKA ORTMANN

Wir leben in interagierenden Räumen, in denen Hochstapellei heute zur affirmativen Gesetzmäßigkeit mutiert ist. Henrik Ibsens Peer Gynt ist – zumindest literarisch – bereits ein Prototyp gewesen. Seine persönlichen Angaben – meist im digitalen Raum – in hochstaplerischer Weise zu schönen, gilt heute längst als so genanntes und deshalb oft genutztes Kavaliersdelikt, in Bewerbungsverfahren ist das bereits als kulturelle Praktik bekannt. Böse Buben aber sind immer Hochstapler, Lügner, Großkotze, oft auch Vergewaltiger. Seit einer von ihnen Präsident war und ist, wurde diese Thematik sogar fast wieder gesellschaftsfähig positiv konnotiert. Nachahmer gibt es inzwischen genug. Patriarchale Strukturen breiten sich wieder aus, en vogue selbst vorgetäuschte so genannte „männliche“ Attribute. Entfaltungsräume für das Weibliche werden dafür sukzessiv wieder eingeschränkt.

Das zentrale kreatürliche Objekt, gehäkelt mit Papiergarn, welches aus persönlichem und kollektivem Altpapier gesponnen wurde, wird zu einem Selbstportrait der besonderen Art inmitten einer installativen Versuchsanordnung, in der es schier ausweglos von Phallüren in hochgestapelter Größe umringt und bedrängt wird, die dem Objekt Raum und Entfaltung streitig machen. In der Ästhetik des Vergänglichen manifestiert sich auch die der Welt entzogene Nützlichkeit. An Knäuel und Garn wird ständig weitergearbeitet, immer wieder neu interpretiert als ein fortlaufender Kunstprozess seit 1974. Das Material aus Zeitungsausschnitten, Briefen, Entwürfen zu Kunst Projekten, Zeichnungen, Zusagen, Absagen, Rechnungen und die darin

enthaltenen Informationen werden geschreddert oder mit den Händen gerissen, dann zu einem Faden versponnen, zu Knäueln aufgewickelt und verstrickt, verhäkelt, verwoben... So entstehen Objekte auch als Datenspeicher von persönlichen und kollektiven Informationen, in denen Fakten und Ereignisse zwar konserviert, durch die Verstrickungen aber nicht mehr unmittelbar lesbar sind.

Böse Buben, 2026

Installation aus gesponnenem Altpapier
ca. 300 x 300 cm

MARIA MÜLLER

Immer wieder müssen Menschen seit Anbeginn der Zeit aufgrund von existentiellen Notsituationen oder politischen Krisen ihre Heimat verlassen. Der Exodus ist nicht von ungefähr eine menschheitsgeschichtliche Metapher. Immer wieder standen Menschen ergriffen unter dem Sternenhimmel und haben sich gefragt: „Wer bin ich?“, „Wohin soll ich gehen?“ und „Was ist Gott?“. Sind wir nicht alle gleich unter den Sternen, gleich an Würde und gleich in der Sehnsucht nach und dem Recht auf einen qualitativen Lebensraum? Mensch sein bedeutet menschlich zu sein, eine Seele zu haben. Doch wohin geht die Menschlichkeit an den Grenzen Europas? „Soulwatch“ ist Ausdruck für diese Fragen und spielt vom Wort her auch an die Organisation Sea-Watch e. V. an, welche Menschen in Seenot rettet und Solidarität mit Menschen auf der Flucht übt.

Die Aufgabe, mit der wir vom „Heute“ aus in einen „Zukunftsraum“ gehen, betrifft meines Erachtens eine Transformation unseres kollektiven Bewusstseins. Wenn wir uns weiterhin als die Menschen bezeichnen wollen, die sich durch ihre Humanität, ihr Beseeltsein und ihre Würde als Menschen identifizieren, dann müssen wir uns vielmehr als Menschheitsfamilie verstehen. Fühlen wir uns als ein Teil dieser, stellt sich konsequenter Weise die Frage nach der Verantwortung für eine gerechte Verteilung der Ressourcen dieser Welt und für eine gute Lebensqualität für alle Menschen. Zudem werfen globale Krisen wie der Klimawandel die Frage auf, wie und in welchen Lebensräumen der Erde zukünftiges Leben überhaupt möglich ist. Das Spannungsfeld von menschlicher Identität und Zukunftsraum ist eine globale Herausforderung.

We need Soulwatch to stay human.

Die Einsamkeit der Sterne oder Soulwatch, 2025

Acryl auf Leinen
180 x 140 cm

DIRK BATTIN

—

Ich verstehe „Hochstapeln“ nicht als Illustration eines Themas wie Identität, Rolle oder öffentlichem Raum, sondern als Versuch, einen Diskurs praktisch in Gang zu setzen – als Apparatur, die nicht behauptet, sondern produziert. Ausgangspunkt ist dabei kein Text, der schon fertig wäre, sondern eine Quelle, die prinzipiell überläuft: ein LLM als sprachliches Reservoir, das auf Abruf Formulierungen liefert, also genau jene Überfülle, die man aus Debatten kennt – überzeugend, präzise, ausweichend, banal, mitunter verletzend, manchmal alles im selben Atemzug. Diese Überfülle interessiert mich nicht als Befund, sondern als Material: als etwas, das ständig mehr anbietet, als ich sauber verantworten könnte. Der Kern liegt in der Frage nach Risiko und Notwendigkeit. Ich behandle den Kunstbegriff nicht als Definition, sondern als Konflikt zwischen zwei Ökonomien: einer Ökonomie der Aufmerksamkeit (Label, Positionierung, schnelle Lesbarkeit) und einer Ökonomie der Erfahrung (Zeit, Reibung, das Zulassen von Unklarheit). „Hochstapelei“ ist in diesem Sinn nicht Betrug, sondern ein gesellschaftlicher Modus: die permanente Versuchung, Bedeutung durch Zeichen von Bedeutung zu ersetzen. Das Werk stellt diese Versuchung nicht an den Pranger; es zwingt sie in eine Form, in der sie sichtbar und körperlich wird.

Die Arbeit ist als altarähnliches Setting gebaut, aber weniger als Gegenüberstellung, eher wie ein gemeinsamer Tisch: zwei OKI ML 3390 Nadeldrucker stehen nebeneinander, dicht beisammen, wie ein Doppelpult, als hätten sie sich auf eine Bank gesetzt, um den ganzen Tag zu reden. Vor ihnen Endlospapier

als sichtbares Medium – nicht versteckt im Gerät, sondern als Vorrat, als Drohung, als Versprechen: Es kann lange weitergehen. Sie schwatzen munter, halten Plädoyers, werden plötzlich feierlich, kippen in Beichte, fallen sich ins Wort, schreiben alles nieder, was ihnen einfällt, als müssten sie es erst drucken, um es selbst zu glauben. Das Gespräch ist nicht die Illustration eines Konflikts, es ist eine Dauerhandlung: Protokoll, Verteidigung, Selbstbeschuldigung, Ausrede, Nebensatz, Rückzieher – und immer wieder dieser Versuch, aus Sprache so etwas wie Geltung zu machen.

Über den Druckern hängt ein RGB-Matrix-LED-Panel wie eine Anzeigetafel: ein schmaler Streifen Aufruflogik, der jeweils den Kandidaten ankündigt („KÜNSTLER“ / „HOCHSTAPLER“) und den frisch gedruckten Text danach als Laufband in Schleife durch den Raum zieht. Diese zweite Ausgabe ist keine Wiederholung, sondern eine Umcodierung. Der gleiche Text erscheint einmal als schweres, irreversibles Objekt (Papier, Stapel), und einmal als flüchtige Behauptung (Licht, Rhythmus, Loop). Damit arbeitet die Installation mit zwei Öffentlichkeiten: der Öffentlichkeit der Spur und der Öffentlichkeit der Anzeige. Der Diskurs über Kunst wird nicht nur geführt, sondern in seine beiden typischen Zustände zerlegt: unten die determinierte Materialisierung (Spur, Protokoll, Ablagerung), oben die flüchtige Zirkulation (Tagline, Banner, Kandidatur). Als dritte Übersetzungsebene kommt ein Audio-Pi hinzu, der ausgewählte Blöcke in Stimme verwandelt (Text > Audio). Auch hier geht es nicht um das Vorlesen als Service, sondern um eine Polyphonie ohne Zentrum: Wenn derselbe Text in unterschiedlichen Parametern gesprochen wird, entsteht keine Autorität, die Sinn garantiert, sondern eine zeitliche, rhythmische Verteilung. Der Text wird Ereignis: wiederholbar, abbrechbar, wiederaufnehmbar, ohne dass er sich jemals endgültig schließt.

So begreife ich „Hochstapeln“ als eine Wort–Bild–Klang–Arbeit im operativen Sinn. Ich spreche nicht über den Kunstbegriff, ich versuche, seine Produktionsbedingungen sichtbar zu machen: eine Apparatur, in der Rollen durch Sprache entstehen, in der Sprache durch Mechanik geerdet wird, in der Öffentlichkeit als Anzeige und als Spur auseinandertritt. Das LLM ist dabei nicht der Autor, sondern Datenquelle; der Nadeldrucker Materialmaschine; das Laufband Zirkulationsform. Hochstapeln ist keine Metapher, sondern eine Praxis: Sprache häuft sich an, bis sie Gewicht bekommt – und dieses Gewicht ist das eigentliche Argument. Mich interessiert dieser Kipppunkt: Im gedruckten Papierstapel wird derselbe Text zum Beleg – zum Dokument mit Anspruch auf Geltung – und als Laufband zieht er zugleich als flüchtige Behauptung durch den Raum. Zwischen Protokoll und Zirkulation verschiebt sich Vertrauen und stellt die Frage, wie sehr der Kunststatus sich an Medium, Tempo und Öffentlichkeit bindet.

Wir haben beide Rückenprobleme, nur verschiedene, 2026

Installation / Medienkunst / Live-Produktion
Nadeldrucker, Endlospapier, RGB-Matrix-LED-Panel,
Computersteuerung, Audio
ca. 210 × 170 × 150 cm

BRODER BUROW

Die Arbeit besteht aus übereinander geschichteten Holzplatten-Fragmenten, die eine labile, chaotische Struktur formen – ein visuelles Echo von Schichten aus Informationen und Täuschungen. Die einzelnen Teile sind in verschiedenen kräftigen Farben bemalt und anschließend fast vollständig mit weißer Farbe übergossen, wodurch Teile der Unterfarben durchscheinen oder überdeckt werden.

„Weismachen“ verknüpft sich direkt mit Hochstapeln: Die gestapelten Platten symbolisieren aufgetürmte Informationen und falsche Versprechungen, die präzise aufeinander balanciert wirken, doch chaotisch wanken. Die weiße Überguss-Schicht steht für den trügerischen Anstrich von Reinheit und Wahrheit, der Echtes kaschiert – eine Metapher für Betrüger, die mit glattem Schein überzeugen.

In der heutigen digitalen Flut übertrumpft sich alles in Endlosschleifen: Algorithmen, Werbung und Meinungen übergießen uns mit Ratgebern zu Essen, Lieben, Glauben und Sein. Was ist wahr, was Hochstapelei? Die Arbeit zeigt, wie weiße Schichten die bunten Realitäten übermalen, doch ausgesparte Stellen enthüllen die Manipulation – eine Warnung vor Post-Wahrheit und Überlastung.

Weismachen – Overload, 2026

Holz, Farbe
180 x 120 x 6 cm

GRIT SAUERBORN

Zwei in sich selbstwirkende Darstellungen in Szene gesetzt und gebaut. Verbunden durch die dritte Komponente des drei teiligen Wandbildes; ihren vereinenden Raum. Dieser Teil- in Reflektion, grau-violette-grün und blauen Farbschichtungen ist Bildraum füllend angelegt und fügt sich kontemplativ in die Mitte ein. Beide Figurationen kommen dialogisch im -Blau- zusammen. Die elementare Aussage über einen Raum als- Denkraum in meinem Wandbild, übernimmt die Farbe. Die Idee entstand nach zwei Reisen durch zwei Länder, Rumänien und Estland. Zwei erlebte Welten. Verschiedene Lebensrealitäten mit ebenso vielen Gemeinsamkeiten wie Hoffnung und Wünsche nach Dialog und solidarischem friedlichen Handeln. Prozesshaft gedanklich aus Erinnerungen, Zeichnungen und dem diesjährigen Thema in der Ausschreibung, ist diese Arbeit entstanden. Ich zeige kein Spannungsfeld, stattdessen Stationen einer Reise erlebter Gemeinsamkeit.

INMITTE, 2025/26

Acryl und Tusche auf Leinwand
120 x 240 cm

CHRISTINE LENGTAT

Die Beschäftigung mit dem Moment, dem Augenblicklichen, seinem innewohnenden Ausdruck und Potential ist ein Hauptmotiv in meiner künstlerischen Arbeit.

Ein Fotoportrait als Momentaufnahme – flüchtig und fragmentarisch. Mich interessiert hier das Spannungsfeld zwischen An- und Abwesenheit in einer alltäglichen Situation, einer Busfahrt, in der Menschen üblicherweise zusammenkommen, ohne sich zu begegnen. Was bestimmt hier den Raum? Der Bus als Ort des Transfers, die Reichweite eines Handys, die umgebende Landschaft, die Beobachtung der Szene im Moment des Auslösens, all dies zusammen? Wo befinden wir uns wirklich? Und wie und wo findet Begegnung statt? All dies ist nicht klar erkennbar, diffus und interpretierbar. Und auf eine irritierende Art vertraut.

GIRL, 2026

Fotografie

Direktdruck auf Alu Dibond

REINHARD GAGEL

„Das Schöne ist nichts als des Schreckens Anfang, den wir noch gerade ertragen, und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmährt, uns zu zerstören.“ (R. M. Rilke)

Ich habe immer so gearbeitet, dass mein Künstler-Ich relativiert oder ergänzt wird durch äußere anonyme Dynamiken. Ich sehe das auch als einen Teil von mir, der oft klüger als mein bewusstes Handeln ist, und lasse mich überraschen und folge dem. Nicht restlos kontrollierbare Dynamiken wie die Naturkräfte Wind, Wasser, Feuer oder Zersetzung, Zerfall oder raue Materialien wie Sand, Holz, Metall oder gefundene Objekte sind in vielen meiner Arbeiten mindestens ergänzend am Werk. Vergangenheit und Erinnerung sind wesentliche Themen, ich arbeite über alte Fotos, ich schaffe Sammlungen von diversen Gegenständen als Assemblagen und orientiere mich für Präsentation oft an der Ordnung und Ästhetik von Kunst- und Wunderkammern.

Mein Interesse gilt dem Aufbrechen von vormals festen Strukturen, z.B. dem Abblättern von Stoff, Farbe und Material. Zerfall ist ein Prozess in der Gegenwart, basiert aber auf der Vergangenheit. Was zerfallen ist, war irgendwann mal heil, und in dem Zerfall bleibt der Unterton dieser Ganzheit, und der Ton klingt in mir.

Mich faszinieren Orte, denen man z.B. eine heile Vergangenheit noch ansieht, die aber Ruinen, verlassene Orte geworden sind. Ihre Vieldeutigkeit und Überkomplexität, die Oberflächen, ihre Rauheit und Schrundigkeit, ihre Verwerfung und Unberechenbarkeit, ihre ungeplante und anonyme aus der Emergenz entstehende Vielfalt resoniert mit meinem Wunsch, aus der Tiefe meines Empfindens und nichtlinearer und unbewusster Kräfte zu arbeiten.

Der Ort als Fundstelle

Ein solcher Ort ist die Mole an der Wohlenberger Wiek (nahe Wismar). Sie ragt ca. 100m in die flache Ostsee hinein, ist ca. 40m breit. Sie ist funktional mit Laternen, Stromanlagen, Pollern und Umrandungen ausgestattet, sonst gibt es keine weiteren Bauten. Diese Mole wurde in den 1970er Jahren zu DDR-Zeiten erbaut und wird seit der Wende nicht mehr genutzt. Die sogenannte „Kartoffelmole“ diente dem Abtransport von landwirtschaftlichen Erzeugnissen und als Hafen für Grenzschutzboote. Die Mole verrottet seit langem, der Beton ist rissig und von Gras und Sträuchern durchwachsen, die Umrandungen sind verrostet, die Poller der Korrosion ausgesetzt, die Elektrokästen zerstört. Die Mole ist offiziell für das Betreten verboten und Versuche, sie z.B. durch Bebauung nutzbar zu machen, sind bisher nicht erfolgreich gewesen.

Dieser Ort erschlägt durch seine unmittelbare Erscheinung der schieren Beton-Masse, diese zeigt kein bisschen Einfühlung in die Umgebung, sie ist eine Demonstration von Macht und „wir können alles“. Hier ist heute pure Monstrosität und Hässlichkeit. Aber bereits beim ersten Betreten fielen mir feine Korrosionsstrukturen ungewöhnlicher Farbigkeit ins Auge. Vor allem auf den Pollern, auf denen sich abblätternde Farbschichten zu – wie ich wahrnahm – „Gemälden“ entwickeln und Farbigkeit und Strukturbildung erkennen lassen. Es ist „Kunst am Wege“, die beiläufig dastand und die mein Interesse erweckte.

Mehrfach bin ich in der Zwischenzeit zu dem Ort zurückgefahren. Ich habe die „Gemälde“ auf den Pollern systematisch fotografiert, Ausschnitte gewählt und vergrößert, gezoomt. Dabei habe ich das Bildformat gewählt, das ich seit Jahren bevorzuge, das Quadrat im Umfang von 40x40cm. Ich habe diese fotografischen Arbeiten drucken lassen, im Format 40x40 oder 50x50 oder 80x80.

Was ich als Bilder bezeichne, ist zunächst einmal Ergebnis von Verrottung und Korrosion von Farbschichten. Offenbar waren die Poller im Lauf der Jahre mehrmals farbig gestrichen, so dass durch das Abplatzen und -blättern untergründige Schichten zum Vorschein kommen. Diese Schichtungen sind Zeugnis von schlechter Materialqualität, vom damaligen Bemalen durch Menschen, von einem "heilen" Zustand, in dem Farben offenbar zielgerichtet eingesetzt wurden. Sie sind aber auch Zeugen einer rücksichtslosen Baupolitik, sie sind auch Orte der Macht, an denen Militär stationiert war. Sie sind damit Teil einer Spurensuche auf diesem Ort, an den sich Menschen der Region noch erinnern, den sie jedoch - durch Stacheldraht gehindert - nicht betreten durften.

Die gefundenen „Bilder“, die ich konserviert und dokumentiert habe, haben durch meine Auswahl eine in sich stimmige Bildstruktur. Mit dem Blick der Abstraktion, vor allem des Informel, ergeben die angeordneten Farb- und Formstrukturen einen ästhetischen, bild-immanenten Sinn. Seltsam nur, dass es ganz im Gegenteil zum Informel – und jeder Art eines Schaffensakts – keinen Schöpfer gibt. Die Strukturen sind durch Kräfte und Energien der Korrosion, sprich des alltäglichen, biologisch-chemischen Zerfalls von Metall-Material in diese Gestalt gekommen. Damit sind anonyme Naturkräfte für die Gestaltung verantwortlich, und ich als Künstler kann sie finden, durch Ausschnitt und Zoom auswählen, sie fotografisch dokumentieren und in einem anderen Medium präsentieren.

Katastasis

Dazu sind diese Korrosionskräfte nicht gestoppt, indem ich sie fotografiere, sondern sie wirken weiter. Insofern ist ein Foto eine Momentaufnahme an einem bestimmten Tag/Stunde (ein Schnappschuss im wahrsten Sinne). Schon einen Monat später haben sich die Strukturen weiter und komplexer zersetzt, wie

ich bei den mehrmaligen Besuchen feststellte. Ich habe nach einem Begriff gesucht, der dieses Momentane benennt, und habe „Katastasis“ in der Drama/Filmtheorie gefunden: „Unter Katastasis versteht man ... den scheinbaren Ruhezustand bzw. die scheinbare Lösung einer dramatischen Handlung auf dem Höhepunkt der Verwicklung“¹. Im Drama folgt dann die Katastrophe, was ich hier als den endgültigen Zerfall deute. Die Kunst, die ich in den Bildern entdeckte, d.h. die mitunter dramatischen Texturen aus Rissen, Blasen und schrundigen Oberflächen sind somit ein Indiz für das Drama des Zerfalls, in dessen „Schönheit“ aber Melancholie und Schrecken zugleich sich finden lassen.“

¹ <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/k:katastasis-3631>

Präsentation

Ich zeige zwei Katastasis-Fotografien zu einem Triptychon vereint. Dieses erscheint mir als eine Form, die zusätzlich religiöse Stilmittel ins Spiel bringt. Zerfall und Tod und die Wiederauferstehung sind das Thema der christlichen Religion, das Zerfallen des menschlichen Körpers (und der Natur) wird durch die Heilsbotschaft der Wiederauferstehung gestoppt. Nur wird das die Korrosion nicht aufhalten, und so wird die Präsentation durch leichte Ironie angereichert. Das erscheint mir für die Katastasis Serien ein interessanter Zusatzaspekt zu sein, weshalb ich ihn für diese Ausstellung wählen möchte.

Meine Konzentration in diesem Werk für die Landesschau unter dem Thema „Hochstapeln“ liegt hier auf den impliziten, medienimmanenten Aspekten. Eine Bezugnahme zum Ort, zur allgemeinen Geschichte und der Historie des Ortes und die Präsentation in site-specific presentation ist in Kooperation mit anderen Künstlerinnen geplant.

Katastasis – Tryptichon, 2025/26

Künstlerdruck auf Hahnemühle auf Holz, 80 x 160 cm

BERND ENGLER

—

Auf einem umfunktionierten Lichtkasten aus der Werbung befinden sich Fundstücke – Zeitungen aus den 70er und 80er Jahren der DDR. „Hochstapelnder“ wie irreführender Name der ehemaligen Tagesblätter: **FREIE ERDE**. Diese Zeitungen sind zu Segelschiffen gefaltet, ein Vorgang, den damals jedes Kind beherrschte. (Ich erinnere noch gut den schmerzhaften Zustand von Fernweh, das der Illusion des Reisens anhaftete).

Eine Mechanik, die durch Bewegungsschalter ausgelöst wird, versetzt plötzlich alles in eine sich gebetsmühlenartig wiederholende Hin- und Herbewegung, die nach kurzer Zeit innehält, um genau dann wieder einzusetzen, wenn der Betrachter im Begriff ist, Text erfassen zu wollen und sich annähert, um zu lesen. **Fragen:** Welche Lehre aus der Geschichte z. B. der Pressefreiheit hat die Arche hier geladen? Ist es ein Archiv, das unschlüssig eine Reise antritt, die immer wieder scheitert? Und besteht überhaupt die Absicht, dass das archivierte Material von einem anderen Standpunkt aus wahrnehmbar/lesbar sein möchte/sollte? Können Schiffe aus gefalteten Zeitungen im Wasser überhaupt ihren Zielort erreichen?

„Der Bezug auf aktuelle Diskussionsräume – z. B. über Presse- und Meinungsfreiheit und einen forcierten Demokratiediskurs – ist rein zufällig und unbeabsichtigt ...“

... , den 10.03.2026

ARCH(E)IV, 2026

Kinetische Installation

Fundstücke (Zeitungen FREIE ERDE), Werbeleuchtkasten, Acrylglas, Mechanik, Motor, Trageböcke

112 x 253 x 70 cm

KATHARINA NEUWEG

Nichts ist in Stein gemeißelt. Alles ist in Veränderung verstanden. Ein Anpassen, Abwägen, neu Bauen, Zerstören, Wiederaufgreifen. Aus der immer wieder neu hervorgehenden Situation werden Entscheidungen getroffen. Die Videoarbeit *Fragiles Terrain* wurde mit einer Helmkamera aufgenommen. Sie zeigt den Aufbau der gleichnamigen Installation *Fragiles Terrain*, die sich auf illegale Abholzung, Versalzung von Böden und territoriale Vereinnahmung von Wäldern bezieht.

Zwei Hände stapeln sich auf einem Salzteppich Brennholz übereinander. Dabei geraten die Scheite aus dem Gleichgewicht, stürzen zu Boden, oder schwanken mal zart, mal stärker in der Bildfläche. Der Betrachter wird durch die Wahl der Perspektive als Handelnder impliziert. Es geht um ein metaphorisches Austarieren von sozialen Gefügen, Generationen und umweltpolitischen Aufgaben, die zu bewerkstelligen sind. Eine subtile Hinterfragung unserer Lebensräume und unseres Umgangs mit der Natur. Was wurde schon zerstört, wieviel Natur begrenzen wir und wie sehr begrenzen wir uns selbst im Ressourcenraub und kultureller Vereinnahmung zwischen Industrie, dem Notwendigen und einem Überlebenskampf nicht nur indigener Nachkommen. Eine Gratwanderung. Es bedarf einer hochsensiblen und ausgewogenen Zukunftsvision, die es zu „bauen“ gilt.

Fragiles Terrain, 2024

Video, HD

50 Min. 8 Sek.

Schnitt: Shiva Rauch

Tintenstrahldruck auf Papier

21 x 29,7 cm

JAKOB GROSSE-OPHOFF



Mit einer dünnen roten Linie markiert der Körper seinen eigenen Bereich. Eine rote Linie wird um sich selbst gezogen. Es entsteht Raum. Dieser Raum wird aktiv gesetzt und sichtbar gemacht. Eine Grenze wird definiert. Die Arbeit zeigt, dass Raum nicht nur durch Architektur entsteht, sondern durch Handlung und Haltung. Durch eine kleine Geste, die eine Grenze zieht. Der Körper definiert seinen Platz selbst. Mit jeder Wiederholung der Bewegung wird diese Grenze neu bestätigt. Still, aber deutlich.

RED CIRCLE, 2026

Kinetische Installation

Eichenholz, weiß lackierte Holzbox, Papier, roter Buntstift,
Gewindestange, Kugellager, 12 V DC Motor, 12 V Netzteil
115 x 60 x 60 cm

SALLY FREY

—

In der Installation „Spuren der Gewalt“ sind plastische Abdrücke von Granat- und Kugelschlägen zu sehen. Die Einschläge stammen aus den letzten Kriegstagen 1945 in Deutschland und wurden in verschiedenen städtischen Gebieten abgenommen. Diese Relikte, die sonst vereinzelt an Fassaden, Brücken und Straßen zu finden sind, werden in dieser Installation in der Zusammenführung miteinander verhandelt, als Archiv und als Zeugnis. Durch die Konzentration dieser Spuren macht die Arbeit das sonst häufig Unsichtbare sichtbar und gibt ihm eine Aufmerksamkeit, die es ermöglicht, über die Omnipräsenz von Gewalt nachzudenken.

Spuren der Gewalt, 2025

Installation

Keramik, Graphitpulver

ca. 120 Platten in unterschiedlichen Formaten

ca. 200 x 150 cm

HELGE GRIEM

Die Installation „Gabenbaum“ besteht aus einem schwarz gebeizten Baum, der aus fünf Einzelteilen zusammengesetzt ist. Die dunkle Oberfläche verleiht dem Stamm eine verkohlte Erscheinung und erinnert an die Überreste eines verbrannten Waldes. Die Arbeit verweist damit auf die zunehmende Zerstörung von Waldlandschaften – etwa durch Brandrodung, intensive Nutzung oder klimabedingte Waldbrände.

Der Baum ist auf einem Sockel aus quadratisch angeordneten Betonplatten fixiert. Die geometrische Struktur der Platten setzt einen klar definierten Rahmen, der den organischen Körper des Baumes in eine künstliche Ordnung überführt. Die Platten sind mit künstlichem Moos bedeckt und verweisen auf die Widerstandskraft natürlicher Systeme, die selbst unter extremen Bedingungen weiterhin Formen der Regeneration hervorbringen. Von der Baumkrone hängen zahlreiche kleine Objekte an transparenten Schnüren herab. Dabei handelt es sich um Fundstücke natürlicher und künstlicher Herkunft, die in transparente PVC-Taschen eingeschweißt und vakuumiert wurden. Die Objekte wirken wie konservierte Relikte einer Gegenwart, in der Naturmaterialien und industrielle Produkte untrennbar miteinander verbunden sind.

Die Installation lässt sich als ein vertikal organisiertes Archiv lesen. Die hängenden Elemente bilden eine Ansammlung von Fragmenten, die menschliche Hinterlassenschaften im Naturraum sichtbar machen und zugleich auf Konsumpraktiken unserer Gesellschaft verweisen.

Gleichzeitig erzeugt die Arbeit eine archäologische Perspektive: Die konservierten Fundstücke erscheinen wie mögliche Artefakte zukünftiger Ausgrabungen und eröffnen eine spekulative Sicht darauf, welche materiellen Spuren unsere Zeit hinterlassen könnte.

Gabenbaum, 2024

Rauminstallation

Baum – Holz (schwarz gebeizt)

Anhänger – Vinylbeutel, Angelsehne, Ösen

Fundstücke – Glas, Pappe, Elektroschrott, Aluminiumdosen, Knochen, Horn, etc.

Sockel – 14 Betongussplatten/Moos-Imitat

Baum: Höhe 250 cm / Krone Grundfläche ca. 200 x 200 cm

Sockel: Grundfläche 100 x 100 cm / Höhe 25 cm

JACQUELINE DUHR

Der weibliche Akt hat eine lange Tradition in der Kunst. Die abgebildeten Körper unterlagen vielen Bedingungen, selten ging es um Authentizität. Nie ging es ohne erotische Deutung. Und viel zu selten bildeten Frauen Frauen ab. Wie sehr die Darstellungen und vor allem die Verhüllung von Weiblichkeit unter gesellschaftlich normierten Regeln zu erfolgen hat, thematisiert *bodysuits am Modell (Badende)*.

Dass auch diese „kleine Badeszene“ ganz aktuell in meiner vom 04.12.–15.05.2026 laufenden Ausstellung konfliktbesetzt ist, zeigt die Notwendigkeit einer Intervention vom 06.02. Kurzfristiger Austausch oder Abbau der laufenden Ausstellung lautete die plötzliche Forderung der Veranstalter, da die Installation als „Bloßstellung von Frauenkörpern“ gelesen würde. Ich schlug eine Verhüllung als Intervention vor, als Protest, aber auch weil mir ein Abbau ad hoc terminlich nicht möglich war. Zudem frage ich mich: Was genau ist der Stein des Anstoßes?

Ein Modell trägt Badeanzüge mit elf verschiedenen Schnittmustern aus mehr oder weniger verhüllendem Stoff, der mit elf verschiedenen realistisch aufgedruckten Fotos von Frauenkörpern versehen ist. Alter, Mutterschaft, Hautfarbe, Gewicht, Lebensspuren, individuelle Besonderheiten – jeder Körper ist anders, auch jedes Schnittmuster.

Warum Frauen so viel Textil brauchen, ist nur eine Frage, die man sich vielleicht stellt, wenn man sich die übliche Badehose für Männer als Pendant daneben denkt. Die Gleichstellung von Frauen und Männern beim öffentlichen Baden ist vom Ganzkörperanzug über den Bikini bis zum heutigen „oben ohne“ noch nicht ausgefochten. Zudem existieren Burkini, Tankini, Bikini usw. weiterhin nebeneinander.

Aber von der Mode einmal ganz abgesehen: In die Haut einer anderen zu schlüpfen, wird mehr als nur ein gedanklicher Sinn-spruch. Der Kampf um die Akzeptanz der eigenen Erscheinung und die Beurteilung, wie Frau ihren Körper zu nutzen, zu verschönern und zu gebrauchen hat, macht die Versöhnung mit den eigenen vermeintlichen Makeln nicht leichter.

Das Model posiert mal nachdenklich, überprüfend, mal nur in Rückansicht. Woran denken die Figuren? Ist es ein kritischer Blick auf den eigenen Körper und den der anderen? Ist die angezogene Nacktheit schambesetzt oder verleiht sie Stärke?

Es handelt sich bei dem Modell immer um dieselbe Person, zum einen da sich mein Werk mit Selbstinszenierungen beschäftigt. Zum anderen soll hier die Identität des Models zurücktreten, um die Textilien zu betonen.

Thematisch trägt die Installation zu vielen Punkten der aktuellen Landeskunstschau bei. Der Begriff „Hochstapeln“ wird auch als „Manipulation“ verstanden oder mit „Betrug“ verbunden. Die kleinen „badenden“ Figuren verwirren mit ihren unechten Textilkörpern und weisen durchaus humorvoll auf die optische Illusion hin. In der Schichtung von eigenem Körper und anderem Körper verdichten und überlagern sich Erwartungen und Bedeutungen.

Auch das kleine Format der Figuren und der Sanduntergrund schaffen eine Illusion in eine andere Lebenswelt – eine kleine Strandszene im großen Raum. Der Zankapfel um mehr oder weniger Textil schrumpft vermeintlich ins Unauffällige zusammen. Doch die Intervention meiner aktuellen Ausstellung beweist das Gegenteil: Auch Frauenkörper in der Kunst kommen schnell an die Akzeptanzgrenze.

bodysuits am Model (Badende), 2023/25

Figuren mit bedruckten Textilien, Sand
Installation

RAMONA SEYFARTH

[Kipppunkte] kippen, kippeln, schaukeln, wippen, wackeln.
Im Moment [bezeichnen kritische Schwellen in Systemen, an denen kleine Änderungen externer Bedingungen] schwanken, schlickern, schunkeln. zwischen Materie [oder Verhaltensweisen durch stark selbstverstärkende Rückkopplungen] taumeln, torkeln, trudeln. an Rändern [zu einem sprunghaften Übergang in einen qualitativ anderen Systemzustand führen.]

*[Winkelmann, Donges, Smith, Milkoreit, Eder, Heitzig (2022). Social tipping processes towards climate action: A conceptual framework. Ecological Economics]

KIPPPUNKT_26, 2026

Rauminstallation

Steine, Zurrurt, Holzbock, gehäkelte Schals aus Kettgarn

90 x 80 x 160 cm

LINDA PERTHEN

Das malerische Objekt „Dépôt désolé“ (untröstliches Depot) besteht aus mehreren übereinander gestapelten Leinwänden die ein neues geordnetes Ensemble darstellen.

Die Bilder sind Relikte aus gescheiterten Malprozessen. Teilweise wurde der Leinenstoff zerschnitten, um das missratene Bild zu zerstören. Ungrundierte Leinwände wurden mit Acrylfarbe, Markern und Lack bearbeitet und herausgenommene Keilrahmen-Holzleisten mit Acrylspray farblich verändert. Die acht Leinwände wurden gestapelt und neu arrangiert, wodurch reizvolle Zwischenräume, Durchbrüche und Überlagerungen entstehen. Spannende Oberflächenstrukturen treffen aufeinander und durchdringen das Gefüge aus Flächen und Linien. Das Objekt „Dépôt désolé“ nimmt Bezug auf das Impostor-Syndrom (Hochstapler-Syndrom), wobei kompetente Personen an ihren Fähigkeiten zweifeln und sich als Betrüger wahrnehmen, obwohl sie erfolgreich sind. Selbstzweifel durchziehen ebenfalls den malerischen Prozess, wobei Entscheidungen bis zur Zerstörung von Kunstwerken führen. Insbesondere sind Frauen mit der Impostor Problematik konfrontiert. Sie weisen die gleichen Fähigkeiten und Fertigkeiten ihrer männlichen Mitstreiter auf, aber zweifeln immens an ihren eigenen Errungenschaften.

Ebenfalls nimmt das Objekt „Dépôt désolé“ Bezug auf die Unterrepräsentation von Künstlerinnen in staatlichen Kunstsammlungen. Sie stellen nur eine Minderheit in den Depots der Museen dar. Inzwischen wird diese Unterrepräsentation von Künstlerinnen durch vermehrte Ankäufe und Ausstellungen angegangen. Jedoch ist immer noch keine Gleichwertigkeit von Künstlern und Künstlerinnen erreicht. Die Assemblage macht darauf aufmerksam, dass die Sichtbarkeit von femininen Kunstwerken immer noch zu gering ist.

Dépôt désolé (untröstliches Depot), 2026

Malerei-Objekt, Assemblage

Acrylfarbe und Lack auf ungrundierten Leinwänden,

Acrylmarker und Acrylspray auf Holzleisten

130 × 81 × 16 cm

BIANKA WILCKENS

Ein Archiv mit seiner Sammlung von Dokumenten und Daten gleicht einem großen Menschheitsgedächtnis.

Was wird in rasanten Umbruchzeiten mit vielen Verunsicherungen noch Bestand haben?

Mit meiner Grafik habe ich den Versuch unternommen, einem fragilen, nach Halt suchendem aktuellen Lebensgefühl einen Ausdruck zu verleihen.

In meiner recht offen wirkenden grafischen Arbeit, die eine Mischung aus Frottage, Collage und Zeichnung ist, deutet sich ein mehrgeschossiges, transparent wirkendes Hochhaus an. Wie ein Gedankengebäude strebt es, sich auftürmend nach oben. Der durchlässige, skelettartige Bau bietet Ergänzungs- und Erweiterungsmöglichkeiten.

Linien, Schriftelemente aus kopiertem Archivmaterial und einige mit Tusche lasierte Flächen gliedern den großen unruhigen Raum des Hochformats. Gehalten wird das in der Schwebefindliche Objekt von einer darunter liegenden rhythmischen Struktur der Frottage, die auf ein gerade noch vorhandenes Ordnungsgefüge verweisen soll.

Archiv, 2023

Mischtechnik

75 x 55 cm

JÖRG BRANDT

—

Mein Werk „URBANICS - UR PANICS“ kann als visuelle Betrachtung von Schichtung und Verdichtung von Räumen gelesen werden. Die Bildfläche ist als vielschichtiges, gestapeltes Gefüge aus Farbmodulen, Linienstrukturen und Bildfragmenten organisiert, die sich zu einer komplexen, architektonisch wahrnehmbaren Bildmatrix überlagern. Diese additive Struktur erinnert an urbane Systeme, in denen gesellschaftliche Funktionen, Informationen und Bedeutungen übereinander geschichtet sind – eine Prägung großstädtischer konstruierter Räume. Gleichzeitig erscheinen innerhalb dieser Struktur Naturelemente – Mond, Schwäne, Vögel oder Pflanzen – als fragile, nichtkonstruierte, organische Einschübe in eine überwiegend funktional geprägte, technisch organisierte und strukturierte/konstruierte Umgebung. Der Bildraum entsteht nicht durch klassische Perspektive, sondern durch Überlagerung, Verdichtung und Vernetzung von Bildfeldern. Raum wird hier selbst zum Material der Malerei. Das Werk reflektiert damit die Erfahrung zeitgenössischer Lebensräume, in denen sich Natur, Urbanität und mediale Bildwelten zunehmend überlagern und neue, teilweise fragile Wahrnehmungsräume entstehen. Es stellt zugleich die Frage, inwieweit wir als Gesellschaft diese Räume bewusst gestalten – oder uns unkritisch in ihren Strukturen bewegen. Der Titel ist ein Kunstwort aus „urban“ und „panic“ und verweist auf die Gleichzeitigkeit moderner Stadtwelten: Räume, die Sicherheit und Ordnung versprechen, zugleich aber auch Verdichtung, Unsicherheit und latente Unruhe bis hin zur Panik mit Fluchtgedanken erzeugen. Das Bild ist kein Einzelwerk, sondern Bestandteil einer bestehenden Werkchronologie, die seit nunmehr 30 Jahren in meinem Oeuvre existiert und weitere Interpretationen zum Thema hervorbringen wird.

Urbanic – Urpanic, 2023/26

Öl auf Leinwand
124 x 183 cm

JUTTA ALBERT

—

Unsere Identität, das Leben jedes Einzelnen, definiert und begleitet uns seit Jahrhunderten über das geschriebene Wort in Form von Schriften, Papieren, Akten, Urkunden und Briefen. In Briefen, die wir bewahren, formulieren sich Erinnerung, Erwartungen, Liebe, Hoffnungen und Ereignisse. Wir sammeln, sortieren, schichten und stapeln sie in Kisten, Boxen in unserem privaten Raum, die im Laufe unseres Lebens wachsen und Stationen markieren – wir schaffen uns ein persönliches, privates Archiv. In der Gesellschaft, in der wir leben, werden in den Ämtern Stationen eines jeden Einzelnen in Form von Geburtsurkunden, Zeugnissen, Abschlüssen, Diplomen dokumentiert und archiviert. Es kommen Formulare in aller Art, Rechnungen, Steuerbescheide ... Akten, Akten ... dazu. Sie werden hoch gestapelt, geschichtet, gesammelt und archiviert. In einem lebenslangen Prozess entsteht ein Archiv über den Lebensweg jedes Einzelnen, ein Abbild im Privaten und im sozialen Gefüge der Gesellschaft. Was bleibt am Ende eines Lebens – beschriebenes Papier – gesammelt, geordnet und hochgestapelt in Archiven.

ARCHIVE I, 2024/26

Installation

Porzellan

Installation 46 x 46 x 45 cm

Sockel 55 x 55 x 56 cm

Plexiglas-Haube 55 x 55 x 60 cm

Gesamthöhe 116 cm

MARIA ELISE RAEUBER

Freiraum, Privatraum, Einsicht, Teilhabe, Sprachraum. Bilder im transparenten Raum. Unsichtbare Bilder. Bilder durchschweben transparent den Raum. Unbegreiflich, unantastbar. Sammlungen von Bildern. Bilderstapel im Atmosphärenraum, rundherum um die Welt. Schweigsame Bilder, die die Welt abbilden. Virtuelle Umwelt.

Linien bilden Bilderrahmen in allen Formaten. Linien könnten Fäden sein, auf Webrahmen, Kette und Schuss. Auf Kettfäden werden Schussfäden aufgestapelt, umgekehrt, von unten nach oben. Gestapelte Fäden bilden Gewebe.

Schwebende Bilder bleiben wie Traumsequenzen, vage unverbunden, variabel, bis Sprache sie formuliert, formt, fügt, platziert, manifestiert als situatives Gefüge, verortet in Zeit und Raum, als Film oder Still. Präsenz der Erinnerung an ein Jetzt, das andauern soll als Lebenszeichen – rhythmische Impulse, eingeschrieben in Datenmaterie.

Silky Curtains, 2026

3-teilige Serie: „Wild weather“, „Messages“, „A small hut“

Federzeichnung (farbige Tusche auf japanischem Schreibpapier) + Schreibmaschine

je 34 x 26 cm

CHRISTIN WILCKEN

In sich gegenüberstehenden Vitrinen liegend präsentiert, auf zwei Bahnen Schreibmaschinenpapier, erstreckt sich die zeichnerische Arbeit Stalaktit / Stalagmit. Formen aus mal mehr mal weniger verdichtetem Graphit wachsen aufeinander zu. BesucherInnen können sich an ihnen entlang und um sie herum bewegen. Je nach Standort spiegelt sich das Licht der Umgebung in der Oberfläche. Die Schichten des Graphits und das alternde Papier erzeugen eine eigene Räumlichkeit. Die sinnliche Formensprache lässt Raum für Assoziationen und die individuelle Wahrnehmung.

Stalaktiten und Stalagmiten bilden sich über lange Zeiträume hinweg. Ihre Zusammensetzung und Gestalt wird beeinflusst durch die klimatischen und geologischen Bedingungen an ihrem Entstehungsort. Sie sind ein Gleichnis dafür, wie Zeit Räume prägt.

Stalaktit / Stalagmit, 2026

Graphit auf Papier
2-teilig, je 21 x 119,2 cm

IRIS VOM STEIN

Spurensuche, Dokumentation, Ortung und Bestandsaufnahme sind Ausgangspunkte meiner fotografischen Werkreihen.

Durch die Reduktion auf Form und Farbe wird der Prozess des Sehens selbst fokussiert und eine neue Bilderwelt kann entstehen. Der Reiz liegt in der Ausarbeitung einer ganzen Serie, um verschiedene Details sichtbar zu machen und den Betrachter zu eigenen Assoziationen einzuladen. Diesmal sind es Schichtungen variierender Bahnen von Asphalt (Erdharz), ein Gemisch aus Bitumen (Erdpech, organisch) und Gestein, die zu einem Formenspiel inspirierten.

COMPOUND ist eine fotografische Spurensuche aus der Vogelperspektive. Kaum befahrene Landstraßen fokussiert betrachtet und reduziert auf Formen und Farben zeigen Schichtungen, Zwischenräume und temporäre Zeichen.

Straßen sind über die verkehrstechnische Nutzung hinaus Teil des öffentlichen Raums, in dem Menschen leben und sich bewegen. Straßen schaffen Verbindungen zwischen verschiedenen Lebensräumen sowie zwischen Land und Stadt. Straßen können Wege in andere Welten sein, frei von Raum und Zeit. Handelsstraßen waren immer schon ein Ort für sozio-kulturellen Austausch. Strategisch angelegt, dienen sie der Versorgungssicherheit und sind teilweise auch zur militärischen Nutzung gedacht. Der Straßenbau ist zudem eine Form von Landnahme in unserem Ökosystem, wo die zunehmende Versiegelung von Flächen problematisch wird.

Der Werkstoff Asphalt bildet auch einen Bezug zur Geschichte der Fotografie. Die erste dauerhaft erhaltene Fotografie entstand

1826 von Joseph Nicéphore Niépce auf einer mit Asphalt beschichteten, 21 cm × 16 cm großen polierten Zinnplatte. Unter Lichteinwirkung, teilweise bis zu 8 Stunden, wurde der Asphalt gehärtet, so dass bei der anschließenden Entwicklung nur die schwächer belichteten Asphaltpartien herausgelöst wurden. Das Bild, ein Blick aus dem Fenster seines Arbeitszimmers, war damit fixiert und lichtbeständig.

COMPOUND, 2026

Fotografie

Print auf Alu-Dibond

3 Serien, 12 Einzelbilder je 27 x 48 cm

Gesamtgröße: 130 x 204 cm

THOMAS HÄNTZSCHEL

Die Bildserie ist Teil einer künstlerisch-fotografischen Dokumentation, in der ich die Gottesdienste der ukrainisch-orthodoxen Gemeinde Schwerin begleitet habe. Diese wurde 2022 durch Geflüchtete und bereits länger in Deutschland lebende Menschen aus der Ukraine gegründet. Die Gläubigen feiern ihre Gottesdienste als Gäste in der Schweriner Paulskirche.

In einer komplett neuen Sichtung und Auswahl der 2023 entstandenen Fotografien liegt mein Fokus nun nicht mehr auf den Mitgliedern der Gemeinde, sondern auf der spannungsvollen Beziehung des neugotischen evangelischen Kirchenraumes zu der in ihm für kurze Zeit zelebrierten orthodoxen Frömmigkeit. Das religiöse Leben im unfreiwilligen Exil ist voller Provisorien. Die nüchterne evangelische Ausstattung der Paulskirche ist weit entfernt von der üppigen Gestaltung orthodoxer Gotteshäuser. Statt einer Ikonostase gibt es nur kleine religiöse Alltagsgegenstände: ein Tisch mit Broten und Kerzen zum Totengedenken oder Zettel mit Namen Verstorbener und Fürbitten, die der Priester am Ende des Gottesdienstes verliert. Das Gewand des Priesters wird zum zentralen Element, durch das der Kirchenraum die temporäre orthodoxe Widmung erfährt.

Der physische Raum der Paulskirche erfährt in meiner Erfahrung während der orthodoxen Liturgie eine mystische Erweiterung, die das Vereinende der Religionen manifestiert. Im Nebeneinander der orthodoxen und evangelischen Symbolik wird dies, so meine Hoffnung, auch beim Betrachten der Fotografien spürbar. Der Mikrokosmos der ukrainisch-orthodoxen Gemeinde steht für mich stellvertretend für die „großen“ gesellschaftspolitischen

Diskussionen über Integration und Identität. Die Integration (auf Zeit) in eine fremde Kultur beinhaltet als Kontrapunkt auch immer ein Beharren und Bewahren eigener Traditionen und Bräuche. Orthodoxe Zeremonien unter dem gastfreundlichen Dach einer deutschen evangelischen Kirche sind in diesem Sinne auch Visualisierungen einer gesellschaftlichen Vielfalt.

Glaubensraum – Простір віри, 2023/26

3 Fotografien

Handabzug (analog)

33 x 48 cm

ROMAN SCHÖNE

Die Arbeit entstand als Intervention in der Natur. Eine Gruppe von Bäumen an einem Seeufer verbindet sich derart, als dass sie durch einen dunklen Punkt morastiger Erde zu einem neuen Bild wird. Dies zumindest, wenn man den Standpunkt einnimmt, der die vermeintliche Fläche oder besser deren Fragmente komplettiert. Der Betrachter muss sich also selbst orientieren und wirkt schließlich mit. Doch gleich steht die Klarheit des simplen Punktes in Frage. Der Raum, der Hintergrund, die einzelnen Bestandteile erhalten durch diese Anamorphose eine neue Aufmerksamkeit. Auch eine andere Deutung? Ist das nun eine Täuschung oder ein Spiel oder nur eine Frage der Perspektive, des Fluchtpunktes?

Tritt man zur Seite, dekonstruiert man das, was gerade noch vollkommen schien. Die einzelnen Teile rücken umso weiter auseinander, desto weiter man sich entfernt. Auch die Zeit und die Einflüsse des Wetters entfernen den Punkt Tag für Tag mehr von den Oberflächen der Bäume. Es ist vergänglich, nicht für die Ewigkeit. Es ist öffentlich und jeder kann es sehen.

Zum anderen ist die Arbeit mit dem Ort ihrer Entstehung verhaftet, er ist integraler Bestandteil, nur ist er für eine Zeit lang etwas anders arrangiert. Normalerweise hat der Platz dieser Szene andere Deutungen inne, als sich durch einen mysteriösen schwarzen Fleck irritieren zu lassen. Man passiert ihn im Auto, zu Fuß oder dem Fahrrad. Manch einer hält und bleibt eine Weile zum Baden oder Angeln am Seeufer. Die Bäume werden am ehesten als sommerliche Schattenspender wahrgenommen. Es ist eine Szene ländlichen Alltags. Dieser öffentliche Ort ist eigentlich keiner, um Kunst zu rezipieren. Er ist offen für Menschen, für die Kunst für gewöhnlich kaum eine Rolle spielt.

Und doch passiert es, dass sich die Besucher des Ortes irgendwie zum Werk verhalten. So individuell und unerwartet, wie die Menschen nur sein können. Rein optisch lässt sich die Arbeit kaum übersehen. Es lässt sich aber darüber schweigen, da sie einfach zu viele Fragen aufwirft. Die Fragen lassen sich jedoch auch erforschen. Die Deutungen sind ebenso profaner wie fantastischer Art. Was der Eine oder die Andere damit in sich bewegt, hat in deren Innerem einen guten Platz. In jedem Fall erlebt man sich selbst ein bisschen in der mehr oder weniger intensiven Auseinandersetzung, eben weil die eigenen fehlenden Erklärungen überraschen. Im Alltag wird förmlich allgegenwärtig um unsere Aufmerksamkeit geworben, zumeist aber klar intendiert, auf einen Nutzen hin orientiert und kanalisiert. Die Arbeit ist ein Versuch, Begegnung zu schaffen, um diesen Naturort, den Alltag selbst als bedeutungsvoll zu erleben.

Meine Arbeit reflektiert als kultureller Akt in der Natur ästhetisch die Bedeutung vergänglicher Existenz ohne einen stilisierten Sehnsuchtsort zu konstruieren. Sie lädt zum Blick auf die eigene Perspektive ein.

Der Fluchtpunkt wird in unserer Zeit immer mehr zum Synonym eines Zufluchtsortes / eines Refugiums im Kontext von Migration bzw. der Frage, wo wir uns selbst in dieser Welt verorten.

Stämme einer Erlenbaumgruppe mit Morast bestrichen, 2025

Dokumentation einer ortsspezifischen Landart-Installation
(Schlieffenberg, MV)

Fotodruck auf Textil im LED-Kederrahmen, 150 x 100 x 5 cm

RAMONA CZYGAN

Seit über 15 Jahren steht die Landschaftsfotografie im Zentrum meiner künstlerischen Auseinandersetzung. So vielfältig und unterschiedlich meine Techniken dabei auch sein mögen, zeigt sich ein klarer roter Faden: Meine oft menschenleeren Landschaftsräume entfalten ihre stille Präsenz nicht durch Fülle, sondern durch Abwesenheit. Horizontlinien, windige Dünen, einsame Wege, weite Himmel – sie werden zu einer Projektionsfläche für das Innere. In dieser Leere spiegeln sich die Bruchstücke persönlicher Identität: Sehnsüchte, Erinnerungen, die Tiefe ungesagter Gedanken.

Es entsteht eine Melancholie, die für mich gar nicht schwer ist, sondern meine Wahrnehmung verlangsamt und dem scheinbar unscheinbaren Raum eine Bedeutung gibt. Sie macht es möglich, mit ihm in Verbindung zu treten, sogar gänzlich in die Landschaft einzutauchen und mit ihr eins zu werden. Der Raum bin ich. Ich bin der Raum. Jeder Hügel, jede Welle, jedes Feld wird zum Echo innerer Zustände. Der leere Raum erlaubt ein Zwiegespräch mit mir selbst; in ihm wird meine eigene Existenz sichtbar und fühlbar – ein kurzer, kostbarer Moment des Getragenwerdens.

In der Ausstellung „Hochstapeln“ zeige ich Teile meiner fotografischen Serie „TO THE MOON AND BACK“, die 2025 auf der Insel Sylt entstanden ist. Zur kältesten und einsamsten Jahreszeit Anfang Februar, bei Minusgraden und heftigen Winden, habe ich die Insel durchstreift und ein stilles, sinnliches Porträt geformt, das nicht nur die Weite und Schönheit der Landschaft zeigt, sondern in gleichem Maße von Teilen meiner Seele und Identität erzählt.

Durch die Verwendung eines Spezialfilms (Lomography LomoChrome Purple XR 100-400), der besonders auf Grün- und Gelbtöne anders reagiert als gewöhnliche Filme, ergibt sich eine farbige Transformation. Die folglich überwiegend pink-violetten Landschaftsbilder laden zu neuen Betrachtungen ein und befreien den Blick von gewohnten Zuordnungen. Surreale Landschaften werden zu losgelösten inneren Bühnen und eröffnen fremde Welten, die normative Darstellungen überschreiben und den häufig kognitiven Blick in Richtung eines emotionalen Erlebens lenken.

TO THE MOON AND BACK, 2025

3 Fotografien aus einer 18-teiligen Serie
Farbnegativfilm (LomoChrome Purple),
Fine Art Print auf Baumwollpapier
30 x 45 cm, 40 x 60 cm, 60 x 90 cm

ANJA BADNERS

In meiner künstlerischen Arbeit beschäftige ich mich mit vorgefundenen Relikten menschlicher Existenz, von Menschenhand geschaffenen Dingen („Fundstücken“), in die Informationen durch Spuren des Gebrauchs sowie die Zeit und die Vergänglichkeit eingeschrieben sind.

Bei der Installation „EIN HAUS“ geht es um ein vorgefundenes leerstehendes Gebäude¹, einen verlassenen Lebensraum, der die Geschichte vergangenen Lebens und Wirkens im Raum in sich birgt.

Die Arbeit entstand 2024 im Rahmen eines Kunstprojekts², das sich auf den Leerstand innerhalb eines denkmalgeschützten Komplexes bezog. An mehreren Tagen bin ich dort auf „Spurensuche“ gegangen, indem ich Strukturen und Spuren im und am Haus mit Zeichenkohle auf 6 Bögen Wenzhoupapier abgerieben habe. In der künstlerischen Auseinandersetzung mit der Geschichte und der Gegenwart des Hauses habe ich die Frottagen mit Ölfarben weiterbearbeitet.

Eingeschriebene Informationen des Hauses und seiner Räume sowie Lebensspuren seiner Nutzung wurden so zum Teil geborgen, wirken wie verblässende Erinnerungen. Die Arbeit reflektiert Spuren und Einschreibungen von Existenzen, transportiert meine Wahrnehmung des Ortes sowie Gedanken der Veränderung und Transformation.

In der Installation bilden die halb transparenten Papierbahnen, versetzt angeordnet von der Decke hängend und teilweise bis auf den Boden reichend, ein eigenständiges Konstrukt. So entstehen neue Räume und Zwischenräume, ergeben sich Überlagerungen und Durchblicke. Die Installation gerät durch Luftzug in Bewegung, wodurch sich Formen und Räume verändern.

Die Spuren fester Bestandteile und Strukturen des Hauses sind überführt in ein neues Gebilde, das Assoziationen von Offenheit, Veränderlichkeit und Erneuerung in sich trägt.

EIN HAUS, 2024

Zeichenkohle und Öl auf Wenzhoupapier
Frottage, Malerei, Installation
6-teilig, je ca. 300 × 97 cm

*1 Das Haus wurde seit Beginn des 19. Jahrhunderts für verschiedenste Zwecke genutzt und ist Zeuge einer wechselvollen Geschichte: wurde als Wäscherei, als Übergangsort für Verstorbene, später Teehaus und Wohnraum für Mitarbeiter*innen des Krankenhauses genutzt, gehört heute zur Jugendbildungsstätte Barmstedt.*

*2 Ein Projekt des KULTURWERK-SH aus der Serie: ST_ART_ der Begegnung EINhaus – ein Haus erzählt Geschichte(n); beschreibt künstlerische Projekte in Leerständen, die durch Künstler*innen des Kulturwerks SH belebt werden: 5 einjurierte Künstler*innen weisen mit ihren Aktionen/Eingriffen auf historische Nutzung und/oder zukünftige Nutzungen hin – geben den Besucher*innen Raum für Austausch. Die Ausstellung fand vom 12.10. – 3.11.2024 statt.*

GUDRUN BRIGITTA NÖH

Worauf BAUEN wir – worauf beruht unser Wissen, unsere Erkenntnis ?
Was ist gespeichert in der Erde, in Mauern, in Archiven und als
überkommenes Wissen ?

Erinnerung, eingeschrieben über Generationen –

Mit der Zeit legen sich Schichten über Schichten darüber –

Es stapelt sich. –

Die Zeit schreibt sich neu ein – Wir sprechen heute von Krieg,
von Bedrohung in unmittelbarer Nähe.

Und es ergibt sich in diesem Kontext die Frage: bleibt der Stapel un-
berührt oder sind gesellschaftliche Zusammenhänge, Erinnerungen
aufzunehmen als Erkenntnisse für die Zukunft.

Was entsteht NEU auf einem Boden, der schon lange vorhanden ist,
Zeitspuren in sich trägt ?

Mich beschäftigt in meiner künstlerischen Arbeit immer wieder das
Thema Erinnerung. Es sind Zeitreisen und Gedankenreisen.

Und gegenwärtig wird sehr deutlich, welche Glaubenssätze tief ver-
wurzelt sind und was es heißt:

Reden oder Schweigen – Verschweigen

HOCHSTAPELN

Gleichsam ein Atlas der Zeitgeschichte

Unmittelbar und sehr konkret nachzulesen in der Chronik vom
Schloss Güstrow und dem

umliegenden Ensemble, einst mit

Schlosskrankenhaus

Amtsgericht

Gefängnis

Hinrichtungsstätte

Einige Straßen weiter das Kinderheim

In vielen Kapiteln ist weder von einem Märchenschloss noch von
Romantik die Rede, sondern:

von einem Landarbeitshaus, von einem Landesfürsorgehaus,

auch von Besserungsanstalt für Heimat- und Arbeitslose
von Transporten in das KZ Ravensbrück
von Flüchtlingsunterkunft nach dem 2. Weltkrieg
Neue Kapitel werden gegenwärtig geschrieben:
das Schloss erfährt eine aufwendige Restaurierung, thront hell mit
goldenem Glanz weithin sichtbar in der Stadt.
Aber wohin mit den Stapeln ?
Beispielsweise Stapel Landarbeitshaus, Landesfürsorgehaus und
Besserungsanstalt, Stapel 1933–1946
Ad acta – AbGeschlossen ? Es war einmal ...

Ich danke für Beratung, Unterstützung und für die Überlassung von
Foto- und Bildmaterial sowie von Dokumenten für meine Videoarbeit
„AbGeschlossen?“:

Frau Gisela Scheithauer, Autorin „Ein festes Haus“ Güstrower
Stadtsachen 3
Herrn Christoph Heyn, Staatliches Amt für Bau und Liegenschaften
Schwerin, Projektleiter für die Sanierung von Schloss Güstrow
Herrn Dr. Tilo Schöfbeck, Bauforschung-Archäologie, Dendrochronologie,
Kunsthistoriker
Dem Stadtarchiv Güstrow
Dem Stadtmuseum Güstrow
Arolsen Archives – UNESCO-Weltkulturerbe
Archiv Stiftung Brandenburgische Gedenkstätten – Mahn- und Gedenkstätte
Ravensbrück

AbGeschlossen ?, 2026

Videoinstallation
ca. 9 Min.

BERIT KRÖNER

In der Rauminstallation **sch:ein:bruch – erd:bruch** stehen sich Foto- und Lehm-Video-Arbeit konträr gegenüber. Die Brüche, die die gesamte Arbeit durchziehen, beschreiben die Allgegenwart von Krisen – Fragmente aus früherem Konsens bleiben getrennt zurück, neue unerschlossene Zwischenräume entstehen.

sch:ein:bruch – Wandinstallation

Die Fotografie eines verfallenen menschlichen Konstrukts, aufgebrochen in Einzelteile, spielt mit der räumlichen Wahrnehmung von Schärfe und Unschärfe, innen und außen. Es ergeben sich verschiedene Perspektiven zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit, Schein- und Unscheinbarkeit.

erd:bruch – Bodeninstallation

Vier Fragmentstapel, gebaut aus dem seit über 9.000 Jahren verwendeten natürlichen Baustoff Lehm, beschreiben den auszehrenden Prozess der Ausbeutung der Erde. Die Löcher in den Objekten gewähren eingeschränkte Einblicke ins Innere. Videos verweisen auf Entgleisungen menschlicher Taten mit direktem Bezug auf die Wandarbeit.

sch:ein:bruch – erd:bruch, 2025/26

sch:ein:bruch (Wandinstallation, 2025)

Pigmentdruck auf Alu-Dibond, unter Acryl montiert, in Scherben-Formen gefräst und in Handarbeit in Messing eingefasst

97 x 111 x 1 cm

erd:bruch (Bodeninstallation, 2026)

26 Lehmobjekte, Lehmbautechnik mit Schilf, Heu und Lehm, Handy-Bildschirme, Stop-Motion-Filme (Loop)

45 x 90 x 80 cm

ANNE HILLE

Die quadratische Betonplatte – ein Material, das untrennbar mit moderner Architektur, Infrastruktur und der Organisation von Raum verbunden ist – erscheint hier als reduzierte, beinahe fragmentarische Oberfläche. Ihr Format erinnert an Bodenfliesen oder modulare Bauelemente und evoziert damit die Ordnung funktionaler, architektonischer Räume.

Auf dieser rauen, porösen Oberfläche verlaufen reliefartige Linien aus weißem Epoxidharz. Ihre glatte, glänzende Spur hebt sich deutlich vom matten Beton ab und wirkt zugleich präzise und flüchtig – wie eine eingeschriebene Zeichnung, die zwischen materieller Spur und immateriellem Schatten oszilliert. Die Konturen erinnern an Grabwerkzeuge – Harken, Gabeln, Hacken – Symbole für manuelle Tätigkeiten des Grabens und der Bodenbearbeitung. Zugleich wirken sie organisch, fast wie verlängerte Fingerspitzen, die die Oberfläche ertasten und die Grenze zwischen Material und Körper aufweichen.

Während Beton als Material für die permanente Organisation von Raum steht, verweisen die Werkzeuge auf eine andere Form der Rauman eignung: eine unmittelbare, körperliche Einschreibung in die Erde.

Das Werk entfaltet ein Spannungsverhältnis zwischen Struktur und Leichtigkeit, zwischen festen Raumordnungen und individuellen Spuren. Während der Beton an die starren, zweckgebundenen Formen architektonischer Räume erinnert, markieren die Linien die Eingriffe, Transformationen und Erinnerungen menschlicher Handlungen. So entsteht ein Reflexionsraum, in dem Raum nicht nur als gegebene Architektur, sondern als gestaltbare und sinnlich erfahrbare Größe wahrgenommen werden kann.

Im Kontext gegenwärtiger Diskussionen um Baukultur und gesellschaftliche Transformationsprozesse lässt sich „concrete graben 1“ als Reflexion über unterschiedliche Modi der Raumproduktion lesen. Architektur, Infrastruktur und landwirtschaftliche Nutzung erscheinen dabei als kulturelle Praktiken, durch die Räume strukturiert, genutzt und symbolisch aufgeladen werden. Das Werk eröffnet alternative Lesarten von Raum: zwischen städtischer Ordnung und ländlicher Praxis, zwischen Funktionalität und Sinnlichkeit, zwischen Abstraktion und konkreter Erfahrung. Es lädt ein, Raum nicht als gegeben hinzunehmen, sondern seine Schichten, Spuren und Möglichkeiten bewusst zu erleben – ein künstlerischer Kommentar zur gesellschaftlichen Aneignung, Nutzung und Transformation von Raum.

„concrete graben“, 2025

Beton, Epoxid-Kunstharzfarbe
Auswahl aus einer 7-teiligen Serie
30 × 30 × 1 cm

JULI SCHUPA

Das Werk zeigt die Fassadenstruktur eines typischen DDR-Plattenbaus. Die wiederholte Anordnung von Fenstern, Türen und Betonelementen verweist auf das serielle Prinzip dieser Architektur. Plattenbauten entstanden aus vorgefertigten Elementen – standardisiert, modular und darauf ausgelegt, möglichst viele Wohnungen übereinander zu „stapeln“. Doch waren sie auch Ausdruck und Fläche von und für künstlerische Gestaltung.

Im Kontext des Ausstellungstitels „Hochstapeln“ wird dieses Prinzip sichtbar: Raum wird verdichtet, Wohnungen werden übereinander geschichtet, Architektur organisiert das Zusammenleben vieler Menschen innerhalb eines klaren Systems. Gleichzeitig thematisiert die Arbeit im Verborgenen ein Paradox dieser Architektur. Obwohl die Wohnungen und Fassaden nahezu identisch sind, entstehen hinter jeder dieser Öffnungen individuelle Lebensräume. Die Gleichförmigkeit der Struktur steht im Kontrast zur Vielfalt der persönlichen Geschichten, Erinnerungen und Identitäten, die sich in diesen Räumen entfalten.

Es gibt einen Gegensatz zwischen äußerer Gleichförmigkeit und innerer Vielfalt, denn hinter jeder identischen Fassade befinden sich individuelle Lebenswelten. Und diese gilt es zu entdecken und für diese offen zu sein. Denn nichts ist trister als die Gleichförmigkeit. Doch dafür braucht es einen weiten Blick, die Möglichkeit zum Perspektivenwechsel, die Bereitschaft hinter die Fassaden zu schauen und die Neugier und Bereitschaft, sich auf Unbekanntes, Anderes, Ungewohntes und Neues einzulassen.

„2 Zimmer, Küche, Bad“ (Nr.1), 2026

Mischtechnik (u. a. Beton und Acryl)
ca. 60 x 60 cm

CLAUDIA KAPELLUSCH

Der Raum der Installation ist nicht, als Intimität gesehen, noch das Unvorhersehbare schön? geht eine präzise Beziehung mit dem ihn umgebenden Raum ein und imaginiert den heterotopen Ort künstlerischer Tätigkeit, der als imaginativer Raum mit der realen Umwelt interagiert.

In Gaston Bachelards Poetik des Raumes heißt es: „Denn das Haus ist unser Winkel in der Welt. Es ist – man hat es oft gesagt – unser erstes All. Es ist wirklich ein Kosmos. Ein Kosmos in der vollen Bedeutung des Wortes. Ist nicht, als Intimität gesehen, noch die schlichteste Wohnung schön?“¹

Von klein auf prägen Räume unser Leben, formt Architektur unsere Beziehungen zu unserer Umwelt und zu anderen Menschen und schreibt sich in Empfindungen und Erinnerungen ein. Ihr Möglichkeitsraum kann als Antitheton zum Wirklichkeitsraum dienen und den Bereich des potentiell machbaren, des Versuchs, der Neugier und des produktiven Irrtums abstecken. Unvergessen die erste selbstgebaute Höhle, deren Außen fragmentarisch durch kleine Spalten sicht- und hörbar war und in dessen Inneren mit sicherer Gewissheit über das Bestehende hinaus gedacht, geträumt und gehandelt werden konnte. Bevor ich den Falter, der übermütig durch die geöffneten Atelierfenster zu mir hinein geflogen war, in die Freiheit entließ, versuchte ich ihn und die Bewegung seines wilden Flatterns zu zeichnen, welcher unvorhersehbarer Irrtum.

¹ Gaston Bachelard, Poetik des Raumes. München: Carl Hanser Verlag 1960. S. 36
Dialog zwischen Zeichnung und Video

Ist nicht, als Intimität gesehen, noch das Unvorhersehbare schön?, 2026

Installation aus begehbaren Holzbox
Zeichnung mit Staub auf Glasgewebe / Glas
Videoinstallation
Zeichnung 96 x 60 cm
Box 200 x 135 x 200 cm

SOPHIA PATZER

Ich verstehe meine Arbeit als künstlerische Forschung im Medium Fotografie. Fotografie und Sprache dienen mir dabei als gleichwertige Mittel der Beobachtung und Reflexion. In meinen Arbeiten setze ich mich kontinuierlich mit Fragen von sozialer Herkunft, Arbeit, Klasse sowie ostdeutscher Geschichte und Gegenwart auseinander. Meine Projekte entstehen über längere Zeiträume und verbinden ein suchendes, forschendes Arbeiten mit einer persönlichen Auseinandersetzung, die zugleich gesellschaftliche und erinnerungspolitische Dimensionen berührt.

Die Arbeit „Von hier aus“ nähert sich diesen Fragen über einen erweiterten Begriff von Raum. Ausgangspunkt ist die eigene Verortung: Erfahrungen einer ostdeutschen Biografie, Prägungen durch soziale Herkunft, Zugehörigkeit und Ausschlüsse sowie geografische Bezüge zum Ostseeraum. Diese Kontexte bilden Erfahrungsräume, die Wahrnehmung, Selbstverständnis und Handlungsmöglichkeiten prägen.

Die fotografischen Arbeiten greifen diese Räume auf. Landschaften, Orte, Situationen und Gegenstände erscheinen als Bilder, die von Herkunft, Erinnerung, Arbeit und sozialer Verortung erzählen. Dabei fungieren sie nicht als dokumentarische Belege, sondern als Symbole und Chiffren, in denen sich diese Themen verdichten. In den Bildern sind Fragen nach Herkunft, sozialem Raum, Klasse, Zugehörigkeit und Prägung eingeschrieben. Ergänzt werden die Fotografien durch eingesprochene Texte. Die Audioarbeit nähert sich den gleichen Themen auf sprachlicher Ebene – literarisch, poetisch und reflektierend. Bild und Sprache treten dabei in einen Dialog: Die Texte greifen Motive und Gedanken der Fotografien auf, erweitern sie oder stellen neue Bezüge her.

Auf diese Weise entsteht eine Arbeit mit mehreren Ebenen der Annäherung. Die Fotografien verweisen auf Räume der Erfahrung und Verortung, während die gesprochenen Texte diese Fragen weiterführen und sprachlich reflektieren. Zwischen Bild und Sprache öffnet sich ein Resonanzraum, in dem persönliche Erfahrungen mit kollektiven Fragen nach Herkunft, sozialer Prägung und gesellschaftlicher Teilhabe verbunden werden.

Im Kontext der Ausstellung „Hochstapeln“ richtet die Arbeit den Blick auf die räumlichen Dimensionen dieser Themen. Soziale Herkunft, Zugehörigkeit und Identität erscheinen als Erfahrungen, die sich in Räumen bilden, sich dort einschreiben und weiterwirken. Die Arbeit untersucht, wie solche Räume – geografisch, sozial oder biografisch – Wahrnehmung und Selbstverständnis prägen und wie sich diese Erfahrungen in Bildern und Sprache artikulieren lassen.

Von hier aus, 2026

Serie analoger Fotografien, Schwarz-Weiß

Handabzüge

50 x 60 cm

Audioarbeit mit eingesprochenen Texten

HERBERT W.H. HUNDRICH

Der Begriff „Hochstapeln“ beschreibt zwei strukturelle Ebenen: eine physische und eine gesellschaftliche Form der Aufschichtung.

Physisches Hochstapeln kann zunächst als Ordnungsprinzip verstanden werden: Einzelne Elemente werden übereinander angeordnet, um Material zu strukturieren und Übersicht zu schaffen. Durch diese vertikale Organisation entsteht ein neuer räumlicher Zustand – bestimmt durch Höhe, Gewicht und Gleichgewicht. Der Stapel erzeugt damit einen zusätzlichen Raum, sowohl physisch als auch strukturell. Soziales Hochstapeln beschreibt dagegen die Aufschichtung von Identitäten, Titeln oder Narrativen. Durch diese Verdichtung entsteht eine konstruierte Autorität, die gesellschaftlich wirksam wird. Auch hier öffnet der Vorgang einen Raum der Wahrnehmung und Deutung, in dem Status und Glaubwürdigkeit erzeugt werden.

Mein Ausstellungsbeitrag übersetzt den Strom menschlicher Ereignisse in eine räumliche Form:

Der Fluss der Geschichte wächst zur Säule der Erde.

Die großen Visionen menschlicher Hoffnung zerschellen immer wieder am Felsen der Unmenschlichkeit.

Kapitel 1 – Der FLUSS, der zur tragenden Säule der Erde wird

Ausgangspunkt ist ein überdimensioniertes Rettungshemd aus Rettungsdecken (2022). Anlass war der russische Angriff auf die Ukraine – den Menschen gewidmet, die nicht die Tage, sondern die Sekunden zählen.

Mit der Ausweitung von Krieg, Flucht und Vertreibung wuchs die Anzahl der Rettungshemden. Durch das Aneinandernähen der einzelnen Hemden entstand ein „Fluss“ der Ereignisse – eine Straße des Leidens als Abfolge menschlicher Tragödien. Dieser Fluss entwickelte sich im Arbeitsprozess und befindet sich in ständiger Verwandlung.

Im Ausstellungskonzept „Hochstapeln“ wird dieser Strom räumlich verdichtet. Die Rettungshemden werden über eine vorgefertigte Säule übereinandergelegt. Es entsteht eine baumartige Struktur, an der die Ärmel der Hemden wie Zweige herabhängen.

Aus der horizontal gedachten Bewegung des Flusses entsteht eine vertikale Form: „DER FLUSS – der zur Säule der Erde geworden ist.“

Kapitel 2 – Die Zeichnungen

Die Zeichnungen beziehen sich auf grundlegende normative Sätze moderner Gesellschaften und stellen deren Anspruch der gegenwärtigen Wirklichkeit gegenüber. Ausgangspunkte sind drei zentrale Formulierungen: das Selbstbestimmungsrecht der Völker (Völkerrecht, Art. 1), der erste Artikel des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland – „Die Würde des Menschen ist unantastbar“ – sowie der Satz „Nie wieder ist jetzt“.

Diese Aussagen bilden Schichten politischer und gesellschaftlicher Ordnung, die sich historisch übereinandergelegt haben. Die Arbeiten untersuchen dieses normative Gefüge im Verhältnis zu aktuellen Entwicklungen – zunehmende Gewalt, gesellschaftliche Verrohung und wachsender Antisemitismus – und stellen damit den formulierten Anspruch der beobachtbaren Realität gegenüber.

Zusammenfassung

„DER FLUSS – der zur Säule der Erde geworden ist“ zeigt die wirkliche Last der Geschichte. In ihm verdichten sich Ereignisse, die Menschen erschüttern und ihr Leben radikal und unwiderruflich verändern. Was als Fluss von Ereignissen erscheint, wächst im Aufeinanderstapeln zu einer Säule brutaler Unmenschlichkeit – Erinnerungen deutscher und europäischer Vergangenheit, die bis in eine zuweilen schwer zu ertragende Gegenwart reichen.

Die Gegenüberstellung legt den politischen und gesellschaftlichen Hochstapel frei: die Träume und Visionen einer menschlicheren Welt – einer Welt, die erstrebenswert wäre – und die doch immer wieder am Felsen der Gegenwart und ihrer politischen Realität zerschellen. Beide Werkgruppen greifen damit dasselbe Prinzip auf: Hochstapeln als Struktur der Verdichtung. Während die Skulptur dieses Prinzip materiell sichtbar macht, untersuchen die Zeichnungen dessen Wirkung im Bereich politischer und gesellschaftlicher Ordnung.

Hochstapeln erscheint damit nicht nur als Handlung, sondern als Strukturprinzip – materiell, gesellschaftlich und historisch.

Der Fluss der zur Säule der Erde geworden ist, 2026

Installation

Rettungsdecken auf verbundenen Drahtgeflechtmatten, LKW-Plane, Seile
ca. 270 x 200 x 210 cm

Völkerrecht/ Artikel 1 Alle Völker haben das Recht auf Selbstbestimmung, 2026

Mischtechnik auf transparentem Architekturpapier

43 x 32 cm

Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland Artikel 1 Die Würde des Menschen ist unantastbar, 2026

Mischtechnik auf transparentem Architekturpapier

42 x 29,5 cm

NIE WIEDER IST JETZT, 2026

Mischtechnik auf Bütten auf Rupfen

41 x 51 cm

CAROLINE VON BODECKER

In allen Städten gibt es unterschiedlichste Schichtungen von Historie, meist ablesbar in der Architektur sowie in deren Überbauungen und in den Wegeführungen. Günstigstenfalls entsteht ein Dialog zwischen den verschiedenen Schichtungen oder „Hochstapelungen“ der unterschiedlichen kulturellen Epochen – dies sind dann die sogenannten „gewachsenen Stadtbilder“. Oft sind es aber auch abrupte Lücken in der Stadtlandschaft, welche uns aufmerksam werden lassen. Diese Blessuren, entstanden durch Kriege, Revolutionen oder gewissenlose Umwidmungen.

Plakatwände, Litfaßsäulen und Werbetafeln hingegen sind in der urbanen Stadtlandschaft Orte des fixen „Hochstapelns“, der schnellen Schichtungen, der rasanten Veränderungen durch das stetige Überkleben mit neuen Plakaten und Werbebannern. Wenn die Plakate wieder entfernt werden oder durch den Einfluss der Witterung in fragile Fetzen zerfallen und dann durch das Sichtbarwerden der verschiedenen darunterliegenden Papierschichten ganz neue, interessante Bildwelten entstehen, manchmal erst erkennbar auf den zweiten Blick, entstehen auch hier mitunter unerwartete Allianzen!

Auf den Punkt gebracht!
(Haustür in MARSEILLE), 2025

Auf Sendung-Lisbeth on Air
(überklebtes Trafohäuschen in ERFURT), 2025

**Geburtstag-Die Ferne so nah
(Werbetafel im BURGUND), 2025**

**Im Angebot!
(überklebtes Schaufenster in SCHWERIN), 2025**

**Inkunabel to go...
(Plakatwand an einer Bushaltestelle im Grindel,
HAMBURG), 2025**

**Zitronen-Komplex
(überklebtes Schaufenster in SCHWERIN), 2025**

Auszüge aus der Serie "CITOYEN EUROPÉEN"

Baryta-Druck

50 x 40 cm

DARIA GABRUK

Was ich nicht weiß, aber intuitiv suche. Ich taste meine Grenzen ab, gehe dorthin, wo ich noch nie war. Eine Berührung des Unbekannten – eine Berührung, angenehm und unangenehm zugleich.

Die Arbeit thematisiert das „Berühren“ des Unbekannten. Sie steht für den Moment, in dem Erfahrung noch nicht festgelegt ist und der Mensch sich intuitiv vorantastet. Die sichtbaren Handabdrücke verweisen auf diesen Prozess des Suchens und Ausprobierens – ein körperliches und zugleich gedankliches Erkunden von Grenzen.

Die volumetrischen Elemente verstehen sich als räumliche Metaphern für soziale und kulturelle Einflüsse. Gemeinschaft, Umfeld und Zeit formen – ähnlich wie Schichten – die Wahrnehmung und das Bild der eigenen Identität. Die Installation greift dieses Prinzip der Überlagerung auf und übersetzt es in eine räumliche Situation, in der verschiedene Ebenen von Erfahrung, Bewegung und Wahrnehmung gleichzeitig sichtbar werden.

Der Raum wird dabei nicht als neutrale Umgebung verstanden, sondern als aktiver Bestandteil der Arbeit. Durch die Anordnung der Elemente entsteht eine Situation, in der sich individuelle Bewegung, gesellschaftliche Strukturen und räumliche Wahrnehmung gegenseitig beeinflussen. Besucherinnen und Besucher werden Teil dieses Prozesses, indem ihre Bewegungen die Wirkung der Installation mitgestalten.

Die Leichtigkeit und Flexibilität des Materials Foamiran eröffnet Spielräume innerhalb dieser strukturellen Einflüsse. Obwohl ähnliche äußere Bedingungen bestehen, bleibt die Möglichkeit

bestehen, unterschiedliche Formen und Positionen einzunehmen. Die Arbeit thematisiert damit die Frage, wie individuelle Handlungsspielräume innerhalb bestehender Systeme entstehen können.

Kontrast und visuelle Irritation erzeugen Momente der Verschiebung innerhalb vertrauter Raumwahrnehmungen. Dadurch wird der Raum nicht nur als physische Struktur, sondern auch als soziales und kulturelles Gefüge erfahrbar. Die Installation versteht sich als künstlerische Untersuchung von Raumordnungen und eröffnet alternative Lesarten eines Raumes, der scheinbar bereits festgelegt ist.

Ein wesentlicher Bestandteil meiner Praxis ist die Fixierung persönlicher Finger- und Handabdrücke im Material und in der Form. Auf diese Weise halte ich physisch Momente meiner eigenen Erfahrung fest – Punkte meines Erlebens und meiner Reflexion im Augenblick der Fixierung. Ich verstehe den Abdruck als eine Art Informationscode und als Ausdruck eines wechselseitigen Einflusses zwischen Körper, Material und Raum.

BERÜHRUNG, 2025/26

Mehrteilige Installation

Foamiran

Objekte ca. 50–140 cm Höhe

ANNE WENDE & ANETT SIMON

Die Arbeit „Hochstapeln und tiefer tauchen“ besteht aus transparenten Acrylscheiben, welche von uns als Künstlerinnenduo gemeinsam gestaltet wurden. Neun Acrylglasplatten werden in unterschiedlichen Abständen parallel zueinander übereinandergestapelt und lassen verschiedene Durchblicke zu. Jede der Platten ist anders gestaltet – durch grafische Siebdrucke mit Land- und Wassertieren, Insekten, einem Phantasiewesen und dem Porträt eines Mädchens. Als farbiger Impuls erscheint eine Kreisform mit unterschiedlichen Durchmessern und Farben: Von unten nach oben beginnend mit großen Kreisen, die immer kleiner werden und in der Farbigkeit von Blauviolett über Blau, Grün, Gelb zu Orange und Rot übergehen, sodass sie das gesamte Farbspektrum umfassen.

Auch weisen die Platten Spuren von vorherigem Gebrauch aus einem partizipativen Kunstprojekt auf. Dabei ging es um künstlerische Teilhabe für Menschen aus einem Greifswalder Plattenbauviertel und die Gestaltung eines Denkmals für Caspar David Friedrich in Anlehnung an den Schweizer Künstler Thomas Hirschhorn.

Die Installation wird von unten durch eine Lichtquelle beleuchtet. Die Platten sind von den Seiten offen einsehbar; eine vollständige Ansicht aller Ebenen und Durchdringungen ist aber nur von einem erhöhten Standpunkt (einem kleinen Tritt oder einem Treppenabsatz) mit Abstand möglich. Erst wenn die Betrachter*innen gewillt sind, das Risiko eines erhöhten Standpunktes einzugehen, wird eine Aufsicht und ein Durchschauen der Raumebenen in tiefere Schichten möglich. Zugleich entsteht dadurch eine Verdichtung des Raumes.

Die Raumkonstruktion zeigt Beziehungen zwischen Menschen, ihrer Umwelt und ihrer Kultur im Raum auf. Ihre gegenseitige Durchdringung und Beeinflussung werden sichtbar. Inwiefern sind wir ein Teil des Ganzen oder erobern und verändern wir den Raum anderer zu unseren Gunsten? In welche Räume dringen wir als Menschen ein? Wo sind unsere Kultur- und Naturräume und wie gehen wir mit ihnen um? Es treffen Vergangenheit auf Gegenwart, Kultur auf Natur, Mensch auf Tier, Realität auf Traum.

Starre Ordnung und eine klare Konstruktion treffen auf Überlagerungen, Verdichtungen sowie unübersichtliche Assoziationspielräume und werden zu Kunst als vielschichtigem Gedankenraum. Man kann die einzelnen gestapelten Ebenen auch als unterschiedliche Bewusstseins Ebenen verstehen, welche sich zwar überlagern und jeweils für sich stehen, aber beim Hindurchschauen und Eintauchen eins werden – eine Art Zustand der Meditation.

Hochstapeln und tiefer tauchen, 2026

Malerei und Siebdruck auf Acrylglasplatten
150 × 52 × 72 cm

MARCUS SCHRAMM

Die Installation, oder besser die Raumsulptur zeigt eine aus weißen Steinen gemauerte Ecke als eine Art Symbol einer inneren Vorstellung oder einer Erinnerung an eine gesehene Situation. Das architektonische Element besteht aus geschichteten, gestapelten Steinen, die durch die versetzte Mauerstruktur „herausgerissen“ scheinen. Durch eine große, am Boden unter dem Steinstapel liegende sowie eine oben aufliegende Spiegelfläche wird die Ecke optisch in die Tiefe und Höhe verlängert und weitergeführt – sie wird ins scheinbar Unendliche vervielfacht. An der Innenseite hängt an einem kleinen Haken an einer einzelnen Fliese ein weißes Handtuch.

Die Raumecke erscheint als eine Art Fragment – ein Teil zwischen den Ebenen, im Jetzt zwischen Gestern und Morgen, als ein Bild im Film. Bei der Betrachtung klingen Themen nach dem Verhältnis von Moment und Erinnerung, von Aufbau und Zerstörung, nach dem Verhältnis des (scheinbar) Dauerhaften und dem Flüchtigen, dem Konstruierten und dem Lapidaren an. Es stellen sich Fragen nach der Anwesenheit und Abwesenheit – von einem Bewohner, dem Lebendigen oder einem selbst.

Mediale Bilder von Haus- und Raumfragmenten durch Kriegszerstörung, in denen Spuren der ehemaligen Bewohner zurückbleiben, sind einerseits aktuell allgegenwärtig präsent sowie andererseits dauerhaft und langfristig in unserem kollektiven Gedächtnis und Erinnerungen verankert.

Raumstück, 2026

raumgreifende Installation / Raumsulptur

Grundplatte, Spiegel, Steine, Fliese, Klebehaken, Handtuch

ca. 120 x 120 x 250 cm

GERALD HROSS

Die Arbeit untersucht, wie Identität im öffentlichen Raum entsteht. Durch Projektionen, Erwartungen und die Bereitschaft, an erzählte Bilder zu glauben. Die Installation greift das historische Bild des Prangers auf. Einen Ort, an dem Identität öffentlich zugeschrieben und kontrolliert wurde. Besucher können selbst in diese Position treten und werden Teil der Arbeit. Über der Öffnung für die Besucher steht der Satz „Ich habe gelogen“.

Mit Kreide können eigene Aussagen ergänzt werden, die sich im Verlauf der Ausstellung überlagern und wieder verschwinden. Durch das Hinzufügen eigener Aussagen mit Kreide entsteht ein temporärer sozialer Raum der Zuschreibung und Selbstinszenierung.

Zwischen mittelalterlichem Marktplatz und heutiger digitaler Öffentlichkeit stellt die Arbeit die Frage, wie sehr wir unsere Identität selbst inszenieren und in welchen Räumen diese Inszenierung sichtbar wird.

Der Pranger, 2026

Holz, Metallbeschläge, Kreide

DIRK BATTIN MIT SOHN (EMIL MÖHWALD)

Gegenwert geht von einer einfachen Handlung aus: Ein junger Mann hackt Holz und wirft die gespaltenen Scheite auf einen wachsenden Haufen. Doch gerade in dieser Einfachheit berührt die Arbeit eine Grundfrage der Kunst: Wo verläuft die Grenze zwischen Handwerk und Kunst, zwischen materieller Notwendigkeit und geistiger Form, zwischen bloßer Arbeit und Bedeutung?

Die Performance setzt an einem Punkt an, an dem diese Trennungen unsicher werden. Holz erscheint hier zunächst nicht als edles Material, nicht als Träger eines Werkes, nicht als Stoff der Verfeinerung, sondern als Brennstoff: als etwas, das der Wärme dient, dem Schutz, dem Überleben. Es gehört zur Sphäre des Elementaren. Holz ist in diesem Zusammenhang nicht Zeichen von Kultur, sondern Bedingung ihrer Möglichkeit. Wo geheizt werden muss, wo Kälte abgewehrt werden muss, wo Energie knapp ist, tritt der Stoff in seine existentielle Wahrheit: als Ressource, als Vorrat, als Gebrauchswert.

Gleichzeitig ist Holz eines der großen Materialien der Bildhauerei. Es ist Stoff der Form, der Dauer, der Verdichtung. Im Holz begegnet sich die Sphäre des Notwendigen mit der Sphäre des Geistigen. Genau diese Doppelstellung ist der Ausgangspunkt von **Gegenwert**. Die Arbeit fragt nicht einfach, ob Holz Brennstoff oder Kunstmaterial ist. Sie fragt, wodurch ein Material überhaupt in eine bestimmte Ordnung eintritt. Was unterscheidet das Scheit von der Skulptur? Was trennt den Vorrat von der Plastik? Wann wird Bearbeitung zu Gestaltung, wann Tätigkeit zu Form, wann Handwerk zu Kunst?

Das Hacken von Holz gehört zunächst scheinbar nicht in den Bereich der Kunst, sondern in den des Handwerks, der körperlichen Arbeit, der Notdurft. Es ist eine Tätigkeit, die auf Zweck gerichtet ist: auf Spaltung, Verkleinerung, Lagerung, Verbrennbarkeit. In diesem Sinn steht sie im Gegensatz zu jener Vorstellung von Kunst, die das Werk vom Zweck befreit und es dem autonomen Raum der Betrachtung überantwortet. Doch **Gegenwert** interessiert gerade dieser Gegen-

satz nicht als feste Grenze, sondern als kulturelle Konstruktion. Denn die bildhauerische Arbeit selbst ist ohne Schlag, Schnitt, Widerstand, Abtrag, Materialkenntnis und körperliche Technik nicht denkbar. Auch die Kunst kommt aus der Arbeit. Auch sie ist gebunden an Leib, Werkzeug, Kraft, Wiederholung, Ermüdung und Stofflichkeit.

Der Unterschied zwischen Handwerk und Kunst liegt also nicht einfach in der Tätigkeit selbst. Er liegt in der Weise, wie eine Gesellschaft diese Tätigkeit liest, rahmt, erhöht oder erniedrigt. Das Handwerk wird traditionell der Notwendigkeit zugeordnet, die Kunst der Freiheit; das eine dient dem Leben, das andere dem Geist. Aber genau diese Hierarchie befragt die Performance. Denn was wäre der „Geist“ der Kunst ohne Wärme, ohne Schutz, ohne Material, ohne Körper? Und umgekehrt: Ist die Arbeit am Notwendigen wirklich geistlos? Oder birgt gerade die elementare Handlung eine eigene Form des Denkens, eine eigene Würde, eine eigene Formwerdung? In diesem Sinn ist **Gegenwert** auch eine Untersuchung des alten Spannungsverhältnisses von *poiesis* und *techne*, von Hervorbringen und Herstellen.

Das Spalten des Holzes ist zunächst Herstellung: ein zweckgerichteter Eingriff in die Materie. Doch im Verlauf der Handlung geschieht mehr. Der wachsende Scheithaufen tritt als räumlicher Körper hervor. Er gewinnt Volumen, Proportion, Tektonik, Oberfläche, Schichtung, Rhythmus. Aus der zweckhaften Tätigkeit entsteht eine Form, die nicht nur funktional, sondern bildnerisch lesbar ist. Der Haufen beginnt, als Plastik zu erscheinen. Gerade darin liegt die Irritation der Arbeit: Die Form ist nicht gegen den Gebrauch errichtet, sondern aus ihm hervorgegangen. Der Scheithaufen ist nicht das Gegenteil einer Skulptur, sondern ihre prekäre Schwester. Er ist keine klassische Plastik, weil er nicht auf Vollendung, Dauer oder auratische Einzigartigkeit zielt. Er bleibt an seine mögliche Vernichtung gebunden. Er kann betrachtet, gelagert oder verheizt werden. Seine Zukunft ist offen. Gerade dadurch wird er aber zu einer Form von großer philosophischer Schärfe: Er verkörpert eine Kunst, die sich ihres materiellen Grundes nicht entzieht.

Der Titel **Gegenwert** trägt diesen Konflikt in sich. Er meint Äquivalent und Widerstand zugleich. Der Brennwert des Holzes steht dem Kunstwert des Holzes gegenüber. Der Gebrauchswert steht dem Symbolwert gegenüber. Das, was wärmt, steht dem gegenüber, was Bedeu-

tung trägt. Aber die Performance zeigt gerade, dass diese Werte nicht sauber voneinander zu trennen sind. Sie lagern nicht nebeneinander, sondern ineinander. Was verbrannt werden kann, kann auch geformt werden. Was als bloßes Material erscheint, kann Träger geistiger Setzung werden. Und was als Kunst erscheint, bleibt dennoch Materie: Gewicht, Faser, Widerstand, Vergänglichkeit.

An dieser Stelle wird für mich der Bezug zu Barlach entscheidend. Bei ihm ist Form nie bloßer Formalismus, nie dekorative Oberfläche. Form ist Verdichtung eines inneren Vorgangs. Sie ist das Gefäß dessen, was sich im Wort nicht erschöpfen lässt. Wenn Barlach das Wort als unzureichend erfährt und auf Gestalt verweist, dann ist damit kein Rückzug in ästhetische Reinheit gemeint, sondern die Einsicht, dass das Wesentliche nicht abstrakt behauptet, sondern verkörpert werden muss. Die Form trägt das Unsagbare nicht, weil sie schöner wäre als Sprache, sondern weil sie es leiblich, stofflich, widerständig in die Welt setzt. Ebenso aufschlussreich ist Barlachs Sprechen von „Holzhackerei“ im Hinblick auf seine eigene Arbeit. In diesem Wort liegen Herabsetzung und Ernst, Ironie und Wahrheit zugleich. Es entmythologisiert das Kunstschaffen und führt es auf eine körperliche Praxis zurück, auf Schlag, Anstrengung und Materialkampf. Aber gerade dadurch wird sichtbar, dass das Geistige nicht jenseits der Materie entsteht. Kunst ist nicht Überwindung des Stoffes, sondern Formwerdung im Stoff. Das Geistige gibt sich nicht trotz des Materials, sondern durch das Material.

Gegenwert nimmt diese Spur auf. Die Performance will nicht zeigen, dass Handwerk Kunst „auch“ sein kann. Sie will tiefer fragen, ob die Trennung selbst haltbar ist. Ob nicht jede Kunst auf einem verdrängten Untergrund von Arbeit, Material, Energie und Körper beruht. Und ob nicht umgekehrt in der Arbeit des Notwendigen bereits ein Moment von Form, Maß, Setzung und geistiger Konzentration liegt. Das Hacken ist hier nicht bloß Vorbereitung auf etwas anderes; es ist selbst schon eine Form des Hervorbringens. Der Stapel ist nicht nur das Ergebnis einer Tätigkeit, sondern die Sichtbarwerdung eines Denkens in Materie. Damit wird die Performance auch gesellschaftlich lesbar. Denn die Unterscheidung zwischen Kunst und Handwerk ist nie nur ästhetisch, sondern auch sozial codiert. Sie trennt freie von dienender Arbeit, symbolisches Kapital von körperlicher Mühe, kul-

turelle Sichtbarkeit von alltäglicher Unsichtbarkeit. Wenn im Rahmen einer Ausstellungseröffnung Holz gehackt wird, tritt diese verdrängte Ordnung offen zutage. Neben Rede, Repräsentation und künstlerischer Selbstdeutung erscheint die Sphäre des Elementaren: Arbeit, Kraft, Brennstoff, Versorgung. Die Performance stört damit nicht den Kunstkontext von außen, sondern legt frei, was ihn immer schon mitträgt.

So verstehe ich den entstehenden Scheithaufen als eine Plastik des Notwendigen. Er ist keine Illustration von Armut, keine romantische Geste des Ursprünglichen und kein bloßer Kommentar auf Materialfragen. Er ist ein realer Körper im Raum, in dem sich die Widersprüche von Überleben und Form, Notwendigkeit und Freiheit, Stoff und Geist sedimentieren. Er steht da als Vorrat und als Werk, als funktionaler Stapel und als bildnerische Verdichtung. Er ist zugleich zu viel und nicht genug: zu roh für die klassische Skulptur, zu gesetzt für bloßen Gebrauch. Gerade in dieser Schwebelage liegt die Arbeit. **Gegenwert** sucht nicht die Versöhnung von Handwerk und Kunst, von materieller Existenz und geistigem Gehalt. Die Performance hält den Konflikt offen. Sie zeigt, dass Kunst nicht dort beginnt, wo das Elementare endet, sondern dort, wo das Elementare eine Form annimmt, die mehr sagt, als sie erklären kann.

Das Konzept der Performance wurde von Dirk Battin entwickelt; die Aufführung erfolgt durch seinen Sohn (Emil Möhwald). In dieser Trennung von künstlerischer Setzung und leiblicher Ausführung verschiebt sich die Arbeit zusätzlich in ein Spannungsfeld von Autoren-schaft, Verkörperung und Weitergabe.

Gegenwert, 2026

Holz

Objekt aus der gleichnamigen Performance

(entstanden zur Eröffnung der 36. Landesweiten Kunstschau MV)

LISA MARIE STEUDE

Das Raumobjekt erprobt die Praxis von improvisierten Bauten, wie sie häufig in deutschen Kleingartenanlagen wiederzufinden sind. Dabei stellt die Arbeit Fragen der Sichtbarkeit und Bedeutung – Kann diese informelle Baupraxis als ein Stück Baukulturelles Gut betrachtet werden und ist sie im öffentlichen Raum unterrepräsentiert?

Das skulpturale Objekt besteht nur aus gefundenen und getauschten Dingen sowie Materialien aus dem Fundus. Der Prozess der Beschaffung der Materialien ist dabei Teil des Werkes. Die Baumaterialien wurden ihrem eigentlichen Zweck entfremdet, wie bei dieser informellen Baupraxis üblich. Die Gestaltung lässt die genaue Funktion offen und soll sich den Bedürfnissen der Nutzer:innen anpassen, indem es weitergearbeitet werden darf.

Provisorisch, 2026

Installation

Sperrholzplatten, Faserplatten, Spanplatten, Vollholz, Aluminium- und Zinkblech, Hohlkammerstegplatte, Kunststoff

200 x 200 x 200 cm

UDO RICHTER

Mein 4 m hohes Objekt wurde aus klar definierten geometrischen Körpern zusammengesetzt. Die geschweißte, aus Transportgründen zweigeteilte Stahlplastik ist eine rotationssymmetrische Assemblage, welche für den Außenbereich der Gertrudenskapelle in Güstrow in der Farbe Rapsgelb RAL 1021 vorgesehen ist. Die Basis bildet eine Plinthe mit dem Durchmesser von 1 m und einer Stärke von 2 cm. Darauf steht ein Rohr mit 60 cm Länge und einem Durchmesser von 11 cm. Der zweite Teil der Plastik besteht aus einer Scheibe, welche 2 cm stark ist und einen Durchmesser von 11 cm hat. An der Scheibe ist nach „unten“ ein Rundstahl mittig befestigt, der mit einem Gewinde M 10 endet. Dieser wird im Rohr durch eine Bohrung in der Plinthe zur Befestigung mit Unterlegscheibe und Mutter geführt. Nur so befestigt ist das Objekt stabil. Auf der „oberen“ Seite ist ein 2 cm starker Rundstahl befestigt, auf dem wie auf einer Kette aufgereiht, 47 Scheiben im Abstand von 7 cm befestigt sind. Sie haben eine Stärke von 2 mm.

Die Verwendung der Primzahlen 7, 11 und 47 ist gestalterisch bewusst gewählt. Meine Intention war es, mich dem diesjährigen Thema der Landesschau in einer minimalistischen Sichtweise zu nähern. In der vertikalen Stapelung verschmelzen die repetitiven Elemente zu einem filigranen Ganzen. Die Balance aus Form und Restform erzeugt eine subtile Dynamik, aus der sich mit jeder Änderung des Blickwinkels unterschiedliche Wahrnehmungen ergeben. Wechselnde Standorte des Betrachters und die sich daraus ergebenden Verschiebungen von Perspektive und Lichteinfall ordnen die dahinterliegenden Räume neu. Die Blickführung entlang einer zentralen Achse und Gelb als Signalfarbe assoziieren Aufmerksamkeit und lassen die Plastik als Orientierungspunkt wirken.

Auf den Punkt gebracht, 2026

Stahl, lackiert (Rapsgelb RAL 1021)

Höhe 400 cm

ERIK RÜFFLER

Die Skulptur nutzt das Hochstapeln als metaphorisches Prinzip. Übereinandergeschichtete Elemente stehen für menschliches Streben nach Erfolg, Status und Bedeutung. Mit zunehmender Höhe wird die Konstruktion instabiler und verweist auf die Fragilität dieser Ambitionen.

Die Skulptur ist vertikal ausgerichtet. Unten befinden sich massive, stabile Formen, nach oben hin werden die Elemente kleiner, unregelmäßiger und scheinen zu kippen. Die Form erzeugt den Eindruck eines möglichen Zusammenbruchs und verstärkt die Intensität der Wahrnehmung.

Die Materialien aus Eisen, PVC, Metallen, Kunststoffen, Pappen und Fundobjekten fungieren als Spuren des Seins. Die Schichten markieren Illusionen, Erinnerungen und Erfahrungen. Die Schichtungen verweisen auf Zeit, Erwartungen und Leistungsdruck. Höhe wird zum Maß für gesellschaftlichen Wert.

Je höher der Mensch aufschichtet, desto fragiler wird das Konstrukt seiner Identität.

Spuren des Seins, 2026

Skulptur

Mixed Media

Höhe 285 cm, D ca. 60 cm

TINO BITTNER

In meiner Arbeit verwende ich gern Sprache als räumliche Setzung. Wörter erscheinen dabei nicht als erläuternder Text, sondern als eigenständige Elemente im Ausstellungs- und Stadtraum. Mich interessiert weniger die konkrete Aussage eines Wortes als seine Fähigkeit, Situationen und Orte symbolisch aufzuladen. Begriffe aus Alltag, Werbung oder öffentlicher Kommunikation werden aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und als sichtbare Behauptungen eingesetzt. Ihre Bedeutung entsteht erst im Dialog mit der Architektur und der Situation, in der sie erscheinen.

Die geplante Arbeit „Das Versprechen“ entsteht an der Giebelfassade eines Wohnhauses am kleinen Theatervorplatz gegenüber der Städtischen Galerie Wollhalle und in unmittelbarer Nachbarschaft zum Ernst-Barlach-Theater. Die grob verputzte Wand war ursprünglich als Anschlussfläche für ein weiteres Gebäude vorgesehen und erscheint heute als freigelegte Restfläche innerhalb des Kulturensembles aus Theater und Wollhalle. Auf dieser Wand wird eine großformatige Schriftinstallation angebracht. Der Schriftzug wird als eigenständiges Objekt aus witterungsbeständigem Material gefertigt und an der Fassade montiert. Seine Gestaltung orientiert sich an der Ästhetik historischer Leuchtreklamen: plastische Tiefe, Lichtreflexe und Schatten werden illusionistisch ausgearbeitet, sodass der Eindruck einer leuchtenden Reklame entsteht. Obwohl das Objekt gebaut und montiert wird, bleibt die Arbeit im erweiterten Sinn eine Form von Malerei – eine malerische Konstruktion von Licht, Volumen und Oberfläche im Stadtraum.

Der Schriftzug SUPER erscheint dabei wie eine überdimensionale Marken- oder Qualitätsbehauptung. In der Logik von Werbung fungiert das Wort als universeller Verstärker: Es verspricht Besonderheit, ohne etwas Konkretes zu benennen. Als sprachliches Präfix verweist „super“ ursprünglich auf eine Steigerung – auf etwas, das über das Gewöhnliche hinausgeht. Als alleinstehendes Wort bleibt dieses Versprechen bewusst unvollständig.

Unterhalb des Schriftzuges befindet sich eine zweite Textzeile, die die Form klassischer Werbeclaims aufgreift – kurze Versprechen oder atmosphärische Aussagen, wie sie aus Reklame oder Veranstaltungsankündigungen bekannt sind. Während SUPER als konstante Setzung bestehen bleibt, kann diese zweite Zeile unterschiedliche Formulierungen aufnehmen. Die Arbeit übernimmt damit eine Struktur, die auch dem Theater selbst eigen ist: ein fester Ort, der immer wieder neu bespielt wird. Der Platz vor dem Theater wird zu einer Art sprachlicher Vorbühne, auf der immer neue Ankündigungen auftreten können. Die Wand fungiert dabei wie ein Prospekt im Stadtraum – eine Kulisse, auf der Versprechen erscheinen, bevor das eigentliche Ereignis beginnt.

Im Kontext der geplanten baulichen Erweiterung des Ernst-Barlach-Theaters erhält diese Setzung eine zusätzliche Ebene. Für den Vorplatz sind neue Nutzungen vorgesehen, unter anderem ein Theatercafé und Aufenthaltsbereiche für Publikum und Verwaltung. Ziel dieser Entwicklung ist es, den Ort stärker als öffentlichen Begegnungsraum zu öffnen. In diesem Zusammenhang kann die Intervention auch als vorweggenommene Reklame gelesen werden – als Ankündigung eines kulturellen Ortes, der sich gerade erst entwickelt.

So überlagern sich an diesem Ort unterschiedliche zeitliche und funktionale Schichten: die Geschichte der ehemaligen Werkstatt, die heutige Nutzung des Wohnhauses, die Präsenz des Theaters und die Erwartungen an seine zukünftige Erweiterung. „Das Versprechen“ reagiert auf diese Verdichtung von Bedeu-

tungen und versteht sich als künstlerische Setzung innerhalb der Baukultur des Ortes.

Das Versprechen, 2026

Malerei, Objekt, Installation

(entstanden anlässlich der 36. Landesweiten Kunstschau MV)

ca. 570 x 280 cm