

Crossroad – Home in Motion

Gruppenausstellung in der Kunsthalle Luzern

Samstag 04.07.2026 – Sonntag 27.09.2026

De

Werktexte

Andrii Nekraha (*2005): Zu Beginn des Ausstellungsraums im Obergeschoss setzt Andrii Nekraha mit «Lovely, Open Your Heart, I'm Coming Home» (Nr. 1) einen leisen Auftakt. Der Titel spricht von Nähe und Heimkehr, doch in Nekrahas Malerei erscheint «Home» als verlorener oder veränderter Raum, der nicht mehr auf dieselbe Weise zugänglich ist. Im Kabinett verdichtet die grosse Malerei «Funeral» (Nr. 30) diese Spannung zu einem Bild von Trauer, Verlust und schwerer Bildpräsenz. «Hotel Express» (Nr. 31), «Untitled painting, vol. 1 und vol. 2» (Nr. 27, 28), «Wild Hunting» (Nr. 29) übersetzen Erfahrungen von Krieg und erzwungener Veränderung in abstrakte Bildräume. Klare Linien, starke Kontraste sowie wiederkehrende Rot- und Schwarztöne bilden Ordnungen, die gebaut, instabil oder verschlossen wirken. Die Arbeiten zeigen Krieg und totalitäre Strukturen indirekt, lassen Bedrohung, Kontrolle und innere Spannung über Form, Farbe und Raum erfahrbar werden.

Sipho Mabona (*1980): In «The Woman Between the Charred Sticks We Never Fought With» (Nr. 3) spannt Sipho Mabona ein dunkles Kuhfell mit Stacheldraht in einen Rahmen aus gebundenen Stöcken. Auf die Oberfläche sind rote, pflanzlich gefärbte Baumwollfragmente genäht, deren Faltformen auf eine weibliche Figur verweisen. Verkohlte Stöcke, Stacheldraht und die Farbe Rot rufen Bezüge zu Kampf, Ritual, Gewalt und Erinnerung auf. Ausgehend von Erzählungen seines Vaters öffnet die Arbeit Bezüge zu kulturellen Überlieferungen aus Südafrika, zu Exil sowie zu den Gewaltgeschichten von Apartheid und Kolonialismus. Zugleich rückt sie eine weibliche Präsenz ins Zentrum einer Erinnerung, in der männlich codierte Rituale und patriarchal geprägte Überlieferungen nachwirken. Auch in «Qamata Between the Sticks We Never Fought with Xhosa» (Nr. 2) verbindet Mabona Kuhfell, Stöcke und eingearbeitete Baumwollfragmente. Hellblaue Elemente überziehen die Oberfläche netzartig und öffnen Bezüge zu Verbindung, Schutz und spiritueller Herkunft. Der Titel nennt Qamata, eine höchste Gottheit in der Xhosa-Kosmologie, und führt die Auseinandersetzung mit väterlichen Erzählungen weiter. Mit «Lueg emol die härzige Negerli ah!» (Nr. 25) erweitert Mabona diese Auseinandersetzung um seine Familiengeschichte in Luzern. Eigene Familienfotos aus dem Archiv seiner Mutter stehen einer rassistischen Fremdbezeichnung gegenüber. Die Arbeit verbindet persönliche und familiäre Erinnerung mit einer Sprache, die Zugehörigkeit verletzt und rassifizierende Zuschreibungen sichtbar macht.

Celia & Nathalie Sidler (beide *1983): Das Künstlerinnenduo richtet den Blick auf Landschaft als etwas, das wächst, überwuchert, gepflegt, geordnet und immer wieder verändert wird. In «Heu» (Nr. 5) bündeln sie gejähtete und getrocknete invasive Neophyten zu kompakten Ballen. Das Material stammt aus einer Aktion zur Eindämmung stark wuchernder Pflanzen und wird in der Ausstellung zu präsenten Körpern. Was entfernt werden soll, tritt damit als Material hervor und macht sichtbar, wie Landschaft bearbeitet, bewertet und kontrolliert wird. In «Rhizom» (Nr. 7) setzen die Künstlerinnen bei den Wurzeln der Kanadischen Goldrute an. Galvanisch verkupfert erscheinen sie als feine, verzweigte Strukturen, die verbinden, weiterwachsen und sich nur schwer kontrollieren lassen. «Auspickeln» (Nr. 6) verschiebt diese Auseinandersetzung in die Sprache: Auf glänzendem von den Künstlerinnen entworfenem Butterpapier treffen u.a. Definitionen, ein Backrezept und poetische Sätze aufeinander. Begriffe wie Heimat, Zugehörigkeit oder Territorium werden als Ordnungen sichtbar, die unsere Wahrnehmung von Landschaft mitprägen. Heimat erscheint in ihren präsentierten Arbeiten nicht als unberührte Natur, sondern als ein Begriff, der fortlaufend benannt, bearbeitet und neu geordnet wird.

Andreea Gwerder (*1998): Die Künstlerin untersucht, wie kulturelle Identität über Ornament, Handwerk und Erinnerung geformt wird – und welche Werte solchen Formen zugeschrieben werden. In «Mândră Marie (Transylvanian blue)» (Nr. 8) zeigt sie den reliefartigen Abguss eines Torfragments, das auf Architektur und ornamentale Formen aus Rumänien verweist. Das Tor erscheint als Schwelle zwischen Schutz und Abgrenzung;

die Gitterstäbe tragen die Spannung von Durchlässigkeit und Grenze in sich. Seitlich verdichten sich symbolische und dekorative Elemente zu einer vielschichtigen Zeichenwelt aus Erinnerung, Ornament und kulturellen Bezügen. Im Kabinett zeigt Gwerder mit «Blume aus dem Keller» (Nr.33) Regale mit PET-Flaschen, in denen verschiedene Materialien und Familienfotos gesammelt und konserviert erscheinen. Die Installation weckt Assoziationen einer Vorratskammer; zugleich klingt im Titel der Keller als Speicherraum an: ein Ort, in dem Dinge lagern, wieder auftauchen und eine vorläufige Ordnung suchen. Leise Fernsehgeräusche fügen eine akustische Spur von Alltag, Familie und Erinnerung hinzu. Heimat erscheint hier als etwas, das aus Symbolen, Materialien, Klängen und persönlichen Bildern zusammengesetzt, bewahrt und neu geordnet wird.

Hans U. Alder (*1945): Die mehrteilige Arbeit «Silvio Brunettis Mikrokosmos» (Nr. 4) entstand zwischen 2023 und 2026 als Langzeitprojekt an der Baselstrasse in Luzern. Über mehrere Jahre begegnete Hans U. Alder Silvio Brunetti dort immer wieder; daraus entwickelte sich ein fotografisches und filmisches Porträt von Brunetti, seinem Blick und seinem Lebensumfeld. Brunetti wurde an der Baselstrasse geboren und lebt bis heute dort. Schwarz-weiße Porträts zeigen ihn und Menschen aus seinem Umfeld; farbige Fotografien halten architektonische Details und Spuren des Quartiers fest. Die Arbeit öffnet den Blick auf die Baselstrasse: einen dichten Stadtraum entlang einer Hauptverkehrsachse, Teil des Quartiers Basel- und Bernstrasse, das die Stadt Luzern als Einwanderungsviertel beschreibt. In der Videoarbeit erscheint Brunetti zugleich als Bewohner und Beobachter: Im oberen Bildteil steht er am Fenster seiner Wohnung und blickt nach draussen; im unteren wird der begrenzte Ausschnitt seines Blicks auf die enge Strasse sichtbar. Dass Brunetti die Baselstrasse täglich und oft über längere Zeit beobachtet, verleiht der unspektakulären Szene Gewicht. Zusammen mit den Fotografien entsteht das Bild einer Nähe, die aus Alltag, Wiederholung und genauer Beobachtung wächst. Zugehörigkeit erscheint hier nicht als grosse Geste, sondern als eine über lange Zeit gewachsene Vertrautheit mit einem Ort.

Lea Achermann (*1964): Mit «Heimat» (Nr. 13) präsentiert Lea Achermann ein mit weissem Hasenfell überzogenes Wandobjekt mit zwei gewölbten Formen. Das weiche Fell erzeugt einen haptischen Reiz und weckt den Impuls, sich der Oberfläche anzunähern. Zugleich ruft die Form des Objekts körperliche Assoziationen auf und berührt Vorstellungen von Nähe, Schutz und Geborgenheit als elementare Bedürfnisse. Der grosse Begriff wird hier nicht erklärt, sondern über Material, Form und Wahrnehmung sinnlich erfahrbar. «Portrait Fichte #4» (Nr. 9) zeigt einen Ausschnitt eines Fichtenstamms aus nächster Nähe. Die Oberfläche der Rinde sowie abgebrochene und nach oben treibende Äste zeigen den Baum als gewachsene, von Licht, Wetter und Zeit geprägte Form. Aus dem einzelnen Stamm öffnet sich eine grössere Vorstellung von Landschaft und Verortung. Heimat zeigt sich bei Achermann als Erfahrung, in der Wahrnehmen, körperliche Nähe und Erinnern mit einem Gefühl von Aufgehobensein zusammenkommen.

Alisa Pidverbna (*2005): Die surrealen Bildräume ihrer Malerei dienen Alisa Pidverbna nicht als Flucht aus der Realität, sondern als Möglichkeit, innere Zustände und eine instabil gewordene Wirklichkeit sichtbar zu machen. In «Air Defence» (Nr. 11) liegen zwei Figuren eng umschlungen auf einem kleinen grünen Hügel. Hinter ihnen steigen graue Wohnblöcke auf, darüber ein blauer Himmel, durchzogen von hellen, rissartigen Spuren. Die Szene wirkt still, doch ihre Ruhe bleibt brüchig. Nähe entsteht hier in einem Raum, der zugleich von Bedrohung und Schutz geprägt ist. In «Leopard Is Waiting» (Nr. 10) geraten Innen- und Aussenraum ineinander: Interieur und dichte Vegetation lassen sich nicht mehr klar voneinander trennen. Im Vordergrund sitzt eine Figur mit kühlem, entschlossenem Blick; im Hintergrund nimmt der Leopard diese Haltung auf. Zwischen stiller Präsenz und angehaltener Bewegung entsteht eine gespannte Nähe. Das Bild bleibt in Erwartung gehalten, als sei etwas bereits anwesend und doch noch nicht eingetreten. Der Leopard verweist auf militärische Unterstützung für die Ukraine und bleibt zugleich eine lauernde Präsenz im Bild. In «Flight over Lake Geneva» (Nr. 14) fliegt eine weisse Möwe vor einer dunklen Seelandschaft durch den Bildraum. Stacheldraht windet sich um ihren Körper und scheint sie zu Boden zu ziehen. Unter ihr liegen aufgebrochene Granatäpfel. Was nach Freiheit, Aufbruch oder Ankunft aussieht, wird zu einer verletzten, aufgehaltenen Bewegung. Heimat erscheint bei Pidverbna nicht als Gewissheit, sondern als fragiles Verhältnis von Nähe, Schutz und einer von Gewalt geprägten Wirklichkeit.

Yvonne Christen Vagner (*1959): Ein Dach, das einst Schutz bot, liegt in «Roof Tile» (Nr. 12) zerlegt im Ausstellungsraum. Yvonne Christen Vagner ordnet alte Dachziegel eines Bauernstalls zu einer lebendigen Installation. Was einmal Teil eines Hauses war, wird als kleines Biotop sichtbar: Auf den Ziegeln bilden Moose und kleine Pflanzen einen fragilen Mikrokosmos, der durch Licht, Feuchtigkeit und Pflege erhalten wird; natürliche Prozesse und künstliche Bedingungen greifen hier ineinander. Die Ziegel tragen die Erinnerung an ihre frühere Funktion in sich; zugleich lagert sich anderes Leben auf ihnen ab, überzieht sie und verändert sie weiter. Heimat erscheint hier nicht als abgeschlossener Schutzraum, sondern als Lebensraum, der von konkreten Bedingungen, wechselseitigen Beziehungen und Verantwortung abhängt.

Mischa Christen (*1972): Die Langzeitarbeit «Der Sommer ist eine Hand, die dem Licht den Schatten raubt» (Nr. 15) schuf Mischa Christen zwischen 2013 und 2018 in Grenzregionen der Schweiz. Ausgangspunkt der Serie ist eine persönliche Suchbewegung: Christen befragt sein Heimatland dort, wo es an seine Ränder stösst. In seinem Projektverständnis steht die geografische Grenze auch für persönliche Grenzen, Brüche und biografische Übergänge – Erfahrungen, die in der Serie aus vielen zufälligen Begegnungen hervorgehen. Für Crossroad rückt die Auswahl jedoch weniger einzelne Geschichten als die Bewegung an die Ränder selbst ins Zentrum. Die Fotografien bilden eine offene, umrisshafte Linie mit weitgehend freiem Zentrum. Bilder von Wegen, Zäunen, Schwellen und Übergängen umkreisen einen Raum, in dem eigene Vorstellungen davon auftauchen können, was Schweiz, Heimat und Zugehörigkeit bedeuten. Heimat erscheint hier nicht als festes Bild der Schweiz, sondern als offene Frage, die sich entlang ihrer Ränder stellt.

Oz Oderbolz (*1988): Vertraute Objekte, Bilder und Räume bilden den Ausgangspunkt von Oz Oderbolz' Arbeiten. In «Alpsegen / Velvet Passion» (Nr. 16) greift Oz die Form eines Melchterlis auf, der zum Rufen des Alpsegens verwendet wird. Als Nachformung aus Lippenstift verliert das Objekt seine Funktion: Was sonst Atem und Stimme in die Landschaft trägt, wird fragil, farbig und körperlich. Ein ländlich-religiöses, männlich codiertes Ritual wird irritiert und damit befragt: Wer ruft, wer wird gehört, wer darf Teil einer Tradition sein? In «Bauernkalender 2022» (Nr. 16) greift Oz ein populäres Kalenderformat auf, in dem Ländlichkeit, Körper und Begehren über Monatsbilder inszeniert werden. Indem Oz sich selbst in diese Bildwelt einschreibt, wird das vertraute Bauernbild als Inszenierung sichtbar und spielerisch neu besetzt. Diese Verschiebung setzt sich in «These Boots Are Made for Walkin'» (Nr. 17) am Boden fort. Schwarze Gummistiefel, ein Attribut von Arbeit und bäuerlichem Alltag, treffen auf metallene Sporen. Das Objekt steht zwischen Bauernbild, Reiterfigur und popkultureller Selbstbehauptung – und scheint sich bereits von selbst in Bewegung gesetzt zu haben. Mit «Untitled (Männerschwarm)» (Nr. 6) verlagert Oz eine weitere Arbeit ins Herren-WC. Der Fliegensticker im Pissoir, eigentlich eine stille Ziel- und Lenkungshilfe, wird vervielfacht: Aus der einzelnen Fliege wird ein Schwarm. Eine diskrete Ordnung kippt in Befall, Ekel und Kontrollverlust. Sichtbar wird, wie selbst alltägliche Räume Verhalten, Körper und Vorstellungen von Männlichkeit lenken. Heimat erscheint bei Oz nicht als vertraute Ordnung von Zugehörigkeit, sondern als Gefüge aus Zeichen, Rollen und Regeln, deren Selbstverständlichkeit ins Wanken gerät.

Vanessa Heer (*1989): In «Alpsegen der Revolutionärinnen und Mystikerinnen» (Nr. 19) greift Vanessa Heer die Form eines traditionellen alpinen Schutzrufs auf und widmet sie neu. Immer Der zweistimmige Alpsegen, dessen Text und Komposition gemeinsam mit Caroline Ann Baur entstanden sind, ruft Frauen an, deren Denken, Handeln oder spirituelle Kraft mit Widerstand, Gerechtigkeit und Befreiung verbunden ist. Namen wie Rosa Luxemburg, Simone Weil, Mahsa Amini, Hildegard von Bingen oder Theresia Rohner zeigen die Spannweite dieser Anrufung: politisch, spirituell, gesellschaftlich und widerständig. Der Schutzruf nimmt ihre Stimmen und Kämpfe auf und richtet sich an Berge, Täler, Herzen und die Vorstellung einer kommenden Welt. Aus einem überlieferten Ritual wird eine Form des gemeinsamen Hörens: Welche Stimmen werden angerufen, welche Kämpfe weitergetragen, und was soll geschützt werden? Für Crossroad bringt Heer das bestehende Audio-Recording mit Schandzöpfen aus «Von Schand und Schuppel» (Nr. 20) in einer Installation zusammen. Der Alpsegen trifft damit auf ein Objekt, das von Brauchtum, Normen und sozialer Kontrolle erzählt. Die Schandzöpfe erinnern an öffentliche Beschämung und an Formen der Ausgrenzung, die über Körper, Zeichen und Sichtbarkeit wirksam werden. Im Zusammenspiel mit den Stimmen verschiebt sich ihre Bedeutung:

Was einst beschämen sollte, erhält Präsenz und wird Teil einer solidarischen Geste mit jenen, die verdrängt, ausgeschlossen oder überhört wurden. Heimat erscheint bei Heer nicht als bewahrte Tradition, sondern als etwas, das umgewidmet, geteilt und verändert werden kann. Der Alpsegen schützt nicht das Bestehende, sondern öffnet einen Raum für Stimmen, Kämpfe und die Vorstellung einer gerechteren Welt.

Yamina Blal (*2001): Mit «Aktive Schweiz» (Nr.18) präsentiert Yamina Blal einen mit rotem Textil umhüllten Boxsack, auf dem ein Schweizerkreuz aus Edelweissstoff angebracht ist. Nationales Zeichen und folkloristisch aufgeladenes Schweizbild werden aus ihren repräsentativen Zusammenhängen gelöst und an ein Objekt gebunden, das auf Treffer, Wiederholung und körperliche Reaktion angelegt ist. Was sonst Zugehörigkeit oder ein vertrautes Bild von Schweiz markieren soll, wird hier zu einem Gegenüber, an dem Reibung möglich wird. Der Boxsack bietet Widerstand und lässt Konfrontation zu. Zugleich öffnet die Arbeit eine ambivalente Situation: Wer nähert sich diesem Objekt? Wer schlägt zu, wer zögert, wer bleibt auf Abstand? Was bedeutet es, einem Schweizerkreuz körperlich zu begegnen – als Kritik, als Entladung, als Reaktion auf Ausschluss oder als Versuch, an einem Bild von Schweiz mitzuwirken, das nicht für alle gleich selbstverständlich zugänglich ist? Damit befragt Blal auch ein Bild von Schweiz, das häufig mit Ruhe, Neutralität und Stabilität verbunden wird. Die Arbeit zeigt nicht einfach Ablehnung, sondern macht Widerspruch als Form von Mitgestaltung lesbar: als Möglichkeit, Ausschlüsse, blinde Flecken und uneingelöste Versprechen von Teilhabe sichtbar zu machen, statt ein Bild von Schweiz einfach aufzugeben. Für Crossroad öffnet Blal den Heimatbegriff auf eine gesellschaftliche Ebene: Heimat erscheint hier nicht als Selbstverständlichkeit, sondern als etwas, das durch Reaktion, Widerstand und Beteiligung mitverhandelt wird.

Alizé Rose-May (*1990): Mit «Un:passing» (Nr. 22) präsentiert Alizé Rose-May schwarze Silhouetten von Greifvögeln an der langen Glasfront der Kunsthalle Luzern. Sie erinnern an Vogelschutzaufkleber, wie sie aus ländlich-alpinen Räumen bekannt sind. Die Aufkleber machen eine kaum sichtbare Grenze erkennbar und sollen verhindern, dass Vögel gegen Glas prallen. Schutz bedeutet hier nicht einfach Geborgenheit, sondern verlangt Aufmerksamkeit: Zeichen müssen erkannt, Gefahren eingeschätzt und Bewegungen angepasst werden. Die Arbeit fragt, wer eine Grenze rechtzeitig erkennt, wer ausweichen muss und wer sich durch Räume bewegt, die nicht für alle gleich sicher oder offen sind. Die Glasfront der Kunsthalle wird dabei selbst zum Schwellenraum. Sie gibt den Blick nach innen und aussen frei und bleibt dennoch eine Grenze. Die Vogelsilhouetten machen diese Ambivalenz sichtbar: Was transparent und offen erscheint, ist nicht automatisch zugänglich. Mit «The more a path is used, the more a path is used» (Nr. 21) erscheint an den Fensterstreben ein Vogelnest als zweites Motiv. Der Titel nimmt einen Gedanken der Theoretikerin Sara Ahmed auf: Wege entstehen durch wiederholte Nutzung; je häufiger sie begangen werden, desto leichter lassen sie sich weiterverfolgen. Das Nest steht für Behausung und Fürsorge, aber auch für ein Zuhause, das nicht einfach gegeben ist. An der Glasfront wirkt es wie ein kleiner, eigens gebauter Ort innerhalb einer bestehenden Architektur. Es nutzt eine Struktur, die nicht als Wohnraum gedacht ist, und verschiebt sie in Richtung Behausung. So entsteht ein Bild von Zugehörigkeit, in dem ein nicht vorgesehener Platz durch Beharrlichkeit und eigenmächtiges Handeln zu einem eigenen Ort wird. Heimat erscheint in Alizé Rose-Mays präsentierten Arbeiten nicht als selbstverständlicher Schutzraum, sondern als fragile und widerständige Praxis: als etwas, das dort entstehen kann, wo bestehende Strukturen angeeignet, umgenutzt und mit neuer Bedeutung überschrieben werden.

Chun Chen (*1986): Mit «Raincoat» (Nr. 23) präsentiert Chun Chen einen transparenten Einweg-Regenmantel, auf dem ein eigenes Familienfoto aus ihrem Archiv befestigt ist. Das Bild wurde mit schwarzem Pigment auf Doufu-Tuch gedruckt, einem dünnen, durchlässigen Baumwollstoff, der zum Filtern, Trennen und Auffangen verwendet wird. Von Hand auf den Kunststoffmantel genäht, trifft eine fragile Bildspur auf ein Alltagsobjekt, das Schutz verspricht und zugleich dünn, durchsichtig und verletzlich bleibt. Das Familienfoto erscheint nicht als einfache Erinnerung an ein Zuhause, sondern als überlebendes Fragment. Auf dem Regenmantel wird es nicht gerahmt, sondern festgenäht: sichtbar gehalten, aber ohne festen Halt. Jeder Stich verbindet das bedruckte Tuch und den Mantel; zugleich durchdringt und verletzt er beide Materialien. Auch die Schutzform des Mantels wird dadurch brüchig. Frei hängend, von einer dünnen Textilschnur gehalten, setzt der Mantel

diese Verbindung räumlich fort. Als leere Hülle wirkt er körperlich und abwesend zugleich. «Raincoat» stellt nichts wieder her. Die Arbeit hält sichtbar, was beschädigt, lückenhaft oder unausgesprochen geblieben ist. Heimat wird nicht als gesicherter Ort lesbar, sondern als fragile Form des Festhaltens: als Versuch zu bewahren, der zugleich verletzen kann.

Linda Voorwinde (*1986): In der Serie «Never coming Home» (Nr. 24) verbindet Linda Voorwinde Papierfragmente, Aquarell und Tusche zu feinen Collagen. Betten, Fenster, Leitern, Figuren und Blumen, aber auch Küstenlinien und Schiffsfragmente tauchen als einzelne Motive auf und fügen sich zu offenen Bildräumen, in denen jede Orientierung vorläufig bleibt und aus einem Schwebezustand heraus entsteht. Sie wirken wie Ausschnitte aus Erinnerungen, Träumen oder Briefen: vertraut und zugleich schwer zu fassen. Die Collagen erzählen keine geschlossene Geschichte. Vielmehr entstehen Schichten, in denen Innenräume, Landschaften, Körper und Zeichen ineinander übergehen. Tuschelinien und Buchstaben bewegen sich zwischen Zeichnung und Schrift und verstärken den Eindruck von etwas Persönlichem, das nicht vollständig lesbar wird. Das Papier trägt Spuren von Zeit; die Motive scheinen darauf zu erscheinen, zu verschwinden oder sich neu zu ordnen. Der Titel «Never coming Home» gibt der Serie eine leise Spannung. Zuhause erscheint hier nicht als Ort, zu dem man einfach zurückkehren kann, sondern als etwas, das in Bildern, Fragmenten und Empfindungen aufscheint. Heimat wird bei Voorwinde zu einem Zwischenraum: zwischen Erinnerung und Verlust, Nähe und Unschärfe.

Tobias Ryser (*1992): Im Kabinett bezieht sich Tobias Ryser mit seiner Figurengruppe «El-ahrairah» (Nr.32) auf Richard Adams' Roman Watership Down – Unten am Fluss. Die Geschichte einer Gruppe von Wildkaninchen, die ihr bedrohtes Gehege verlassen muss, wird bei Ryser zu einer plastischen Erzählung über Bedrohung, Suche und Zusammenhalt. Die Kaninchen erscheinen nur teilweise aus den blockhaften Steinformen herausgearbeitet, als befänden sie sich in einem Moment zwischen Begrenzung und Aufbruch. Auf die Flächen hat Ryser eine siebgedruckte Zeichnung gesetzt, die auf eine sich ausbreitende Zivilisation verweist. Stein, Körper und Bild verbinden sich so zu einer Auseinandersetzung mit gegenseitiger Hilfe, kollektiver Bewegung und der Hoffnung auf ein freieres Zusammenleben. Heimat erscheint hier nicht als gegebener Schutzraum, sondern als etwas, das in der Gemeinschaft neu entstehen kann.