

MAGDALENA FRAUENBERG

07.03.26
— 30.05.26

DE — Magdalena Frauenberg (*1996, Österreich) verbindet feministische Perspektiven mit einer poststrukturalistisch geprägten Bildsprache, in der kulturelle Zeichen nicht als feste Bedeutungen erscheinen, sondern als bewegliche, historisch gewordene Konstruktionen. Ihre Installationen, Fotografien und Videoarbeiten greifen auf regionale Ikonografien, kunsthistorische Referenzen und materielle Artefakte zurück, um Zuschreibungen von Weiblichkeit infrage zu stellen. Erinnerung, Körper und kulturelle Zeichen treten in ein offenes Verhältnis zueinander, in dem Sichtbarkeit stets von Abwesenheit durchzogen bleibt. Gerade in dieser Spannung entsteht ein Bildraum, der weniger erklärt als vielmehr verschiebt, verknüpft und neu lesbar macht.

Im Zentrum der Ausstellung stehen vier Lichtvitrinen, die weniger als Objekte im klassischen Sinn, denn als räumliche Dispositive fungieren. Sie versuchen, das Licht der Außenwelt in den Innenraum der Ausstellung zu lenken und behandeln Leere und Helligkeit selbst als formgebende Materialien. Licht erscheint hier nicht als neutrales Medium der Sichtbarkeit, sondern als kuratierte, gelenkte Größe, die Wahrnehmung strukturiert und Bedeutungen hervorbringt. Die Vitrinen erzeugen eine Illusion nicht durch Überfülle, sondern durch gezielte Reduktion. Sichtbar wird vor allem das, was fehlt: ein Raum, der durch Abwesenheit definiert ist.

Diese Strategie verweist auf kunsthistorische Bildtraditionen, in denen Leere eine zentrale symbolische Funktion übernimmt. In Fra Angelicos Darstellung des Jüngsten Gerichts etwa erscheinen die geöffneten, leeren Gräber als Orte der Übergängigkeit. Georges Didi-Huberman hat darauf hingewiesen, dass im christlichen Bild nicht das Antlitz Christi das radikalste Motiv sei, sondern das leere Grab selbst: ein Zeichen, das gerade durch die Abwesenheit des Körpers

KURATIERT VON SOFIA OHMER & FLORIAN WALDVOGEL

seine stärkste Wirkung entfaltet. Die Leere wird zum Platzhalter zwischen zwei Zuständen, zum Bild für das, was sich der Sichtbarkeit entzieht und dennoch Bedeutung erzeugt. In den Lichtvitritten setzt sich dieses Spannungsfeld zwischen Präsenz und Entzug fort. Das Licht markiert einen Ort, an dem etwas sein könnte, ohne dass es sich tatsächlich materialisiert.

Von diesem Dispositiv des gelenkten Lichts aus entfalten sich die übrigen Arbeiten der Ausstellung als unterschiedliche Variationen eines ähnlichen Bilddenkens. An der Wand hängt eine analog aufgenommene und in der Dunkelkammer entwickelte Fotografie einer Laterna Magica der Brüder Lapiere, hergestellt zwischen etwa 1860 und 1886. Das frühe Projektionsgerät steht am Beginn der Geschichte des bewegten Bildes und verweist auf eine Epoche, in der Licht, Mechanik und Illusion erstmals zu narrativen Räumen verschmolzen. Die Fotografie selbst, als chemisch erzeugtes Lichtbild, verdoppelt diesen historischen Verweis und macht die Apparatur zugleich zum Symbol für die Bedingungen von Sichtbarkeit und Bildproduktion.

Der Film *Neuer Realismus* führt diese Überlegungen in eine andere zeitliche Schicht. Es zeigt die Skulptur einer Bettelmusikantin von Johann Pichler um 1700. Zu sehen ist eine Frau mit Kropf, in abgetragener Kleidung, die eine Drehleier dicht vor dem Körper hält. Die Figur steht für Armut, Krankheit und zugleich für die erzwungene Präsenz im öffentlichen Raum – eine Lebensrealität vieler Frauen der frühen Neuzeit, die ohne Besitz und soziale Absicherung existieren mussten. Die Materialität der Skulptur – Holz und Elfenbein – trägt dabei eine ambivalente historische Dimension in sich. Während die Darstellung körperliche Not und soziale Marginalisierung ins Bild setzt, verweist das kostbare Elfenbein auf überregionale Handelsverbindungen und globale Zirkulationen von Materialien. In dieser Figur amalgamieren widersprüchliche Bedeutungen: lokale Armut und globale Dekadenz fallen in einem einzigen Objekt zusammen.

Die in der Projektion gezeigte Drehleier findet sich auch als Skulptur im Ausstellungsraum. Sie erzeugt einen gleichförmigen, anhaltenden Ton, der die Projektion wie ein Stummfilm begleitet. Ihr monotoner Klang erinnert an das Instrument als Wander- und Auswandererinstrument. Sie ist laut, mobil, allein spielbar, ein Werkzeug des Überlebens für Menschen ohne festen Ort. Klang und Bild verdichten sich zu einer Erzählung von Bewegung, Entwurzelung und prekären Existenzen, die sich im öffentlichen Raum behaupten müssen um überleben zu können.

EN — Magdalena Frauenberg (*1996, Austria) combines feminist perspectives with a post-structuralist influenced visual language in which cultural signs do not appear as fixed meanings, but as mutable, historically formed constructions. Her installations, photographs, and video works draw on regional iconographies, art-historical references, and material artifacts to question attributions of femininity. Memory, the body, and cultural signs enter into an open relationship with one another, in which visibility always remains permeated by absence. It is precisely within this tension that a pictorial space emerges that explains less than it shifts, connects, and renders newly legible.

At the center of the exhibition are four light vitrines, which function less as objects in the classical sense than as spatial dispositifs. They attempt to direct the light of the outside world into the interior of the exhibition space and treat emptiness and brightness themselves as form-giving materials. Light does not appear as a neutral medium of visibility, but as a curated, guided force that structures perception and generates meaning. The vitrines create an illusion not through excess, but through deliberate reduction. What becomes visible above all is what is missing: a space defined by absence.

This strategy refers to art-historical pictorial traditions in which emptiness assumes a central symbolic function. In Fra Angelico's depiction of the Last Judgment, for example, the opened, empty graves appear as sites of transience. Georges Didi-Huberman has pointed out that in the Christian image it is not the face of Christ that constitutes the most radical motif, but the empty tomb itself: a sign that unfolds its strongest effect precisely through the absence of the body. Emptiness becomes a placeholder between two states, an image for that which eludes visibility and yet generates meaning. In the light vitrines, this field of tension between presence and withdrawal continues. The light marks a place where something could be, without it actually materializing.

From this dispositif of guided light, the remaining works of the exhibition unfold as different variations of a similar mode of pictorial thinking. On the wall hangs an analog photograph, recorded and developed in the darkroom, of a magic lantern by the Lapierre brothers, produced between approximately 1860 and 1886. This early projection device stands at the beginning of the history of the moving image and points to an era in which light, mechanics, and illusion first merged into narrative spaces. The photograph itself, as a chemically produced light image, doubles this historical reference and simultaneously renders the apparatus a symbol of the conditions of visibility and image production.

The film *New Realism* carries these considerations into another temporal layer. It shows the sculpture of a female begging musician by Johann Pichler around 1700. Visible is a woman with a goiter, in worn clothing, holding a hurdy-gurdy close to her body. The figure stands for poverty, illness, and at the same time for enforced presence in public space—a lived reality for many women of the early modern period who had to exist without property or social security. The materiality of the sculpture—wood and ivory—carries an ambivalent historical dimension. While the depiction stages physical hardship and social marginalization, the precious ivory points to supra-regional trade connections and global circulations of materials. In this figure, contradictory meanings amalgamate: local poverty and global decadence converge in a single object.

The hurdy-gurdy shown in the projection is also present as a sculpture in the exhibition space. It produces a uniform, sustained tone that accompanies the projection like a silent film. Its monotonous sound recalls the instrument as one of wandering and migration. It is loud, mobile, playable alone—a tool of survival for people without a fixed place. Sound and image condense into a narrative of movement, uprootedness, and precarious existences that must assert themselves in public space in order to survive.