

BLICK ← → Wechsel

TANDEM 2025//KUNST TRIFFT DESIGN

Ursula Susanne Buchart – Klara Meinhardt // Christa Donner – Kirsten Jäschke // Rita Geißler – Susanna Geißler // Christiane Latendorf – Brit Kolleß // Kerstin Quandt – Kristina Rothe // Annina Hohmuth – Ilka Rosenmüller // Gabriele Reinemer – Ute Schmidt // Annerose Schulze – Sybille Förster // Irene Wieland – Dorothee Mahnkopf

Ausstellung: 28.11.2025 - 24.1.2026

Laudatio: Katharina Arlt

In der diesjährigen Ausstellung der Tandem-Reihe stellen sich die Dresdner Sezessionistinnen dem Blickwechsel mit Gast-Künstlerinnen unterschiedlicher formgebender, angewandter, ästhetisch arbeitender Disziplinen, die der bildenden Kunst nahe stehen, oder eine Facette ihres Spektrums darstellen.

Das Verhältnis von Kunst und Design ist von einer langen Spannung zwischen freier und zweckgebundener Praxis geprägt. Seit dem 19. Jahrhundert galt die bildende Kunst als autonome Ausdrucksform, während Handwerk und angewandte Kunst als funktional und dienend verstanden wurden. Bewegungen wie das Arts and Crafts-Movement um William Morris stellten diese Hierarchie erstmals in Frage und forderten eine Erneuerung des Alltäglichen durch die Verbindung von Kunst und Handwerk.

Mit dem 1919 gegründeten Bauhaus wurde die Trennung der Disziplinen programmatisch aufgehoben. Unter dem Leitgedanken einer „neuen Einheit von Kunst und Technik“ entstand ein integrativer Ansatz, der Ästhetik, Funktion und gesellschaftliche Verantwortung als gleichwertig begriff.

Nach dem Zweiten Weltkrieg etablierte sich das Design als eigenständige Disziplin, doch die Grenzen zur Kunst blieben durchlässig. Künstler:innen griffen industrielle und gestalterische Strategien auf, Designer:innen übernahmen konzeptuelle und kritische Ansätze aus der Kunst. In der Gegenwart führen digitale und interdisziplinäre Praktiken zu „blurred boundaries“, in denen Kunst und Design nicht mehr als Gegensätze erscheinen, sondern als zwei Perspektiven einer gemeinsamen kulturellen Praxis.

Neun Tandems haben sich unter diesen Vorzeichen zusammengefunden, 18 Künstlerinnen respektive Designerinnen/Kunsthandwerkerinnen (je nach Selbstverständnis) haben intensiv Recherche und Austausch betrieben und ihre Arbeiten exklusiv für diese Ausstellung geschaffen.

[Eingangsbereich]

Die Sezessionistin **Ursula Susanne Buchart** bildete mit der in Leipzig wirkenden Künstlerin **Klara Meinhardt** ein Tandemduo. Beide lernten sich während einer Artist Residency in Prag kennen und haben eine Rauminstallation entwickelt, in der sie bewusst auf postmoderne Ansätze des Concept- und Pop Up-Stores zurückgreifen. Jene Store-Modelle verstehen sich weniger als Geschäft denn als kuratierter

Erfahrungsraum, die Produkte, Designobjekte und räumliche Inszenierungen zu einem kohärenten ästhetischen Narrativ verbinden und die Marke (n) erlebbar machen sollen. Ihre Ursprünge liegen in den Avantgarde-Boutiquen der 1990er Jahre, die den Einzelhandel als kulturelle Bühne verstanden und damit Konsum, Identität und Stil zu einer performativen Praxis verschmolzen. Eben jenen konkreten Ansatz der kommerziellen Gestaltung, die suggeriert Kunst zu sein, aber auch den universellen Gestaltungsdrang, der vor keinem Bereich des Lebens haltmacht konterkarieren Buchart und Meinhardt in ihrer Arbeit. Sie haben hierfür ihr jeweils eigenes, bestehendes Werk befragt, zu Teilen sogar dekonstruiert um daraus gemeinschaftliche Objekte zu schaffen. Durch das Zerschneiden ihrer Leinwandarbeiten (bei U.S. Buchart ist es Acrylmalerei auf Leinwand, bei Klara Meinhardt sind es Cyanotypien auf Textilgründen) lösen die Künstlerinnen die Medien Malerei und Fotografie resp. Druck aus ihrer tradierten Autonomie. In der Kollaboration entstehen hybride Patchworkassemblagen, die zu Möbelobjekten transformiert werden. Die Werkauswahl, das Collagieren und Nähen ihrer jeweiligen Arbeiten – als performativer und produktiver Akt – werden zur Geste geteilter Autorschaft und zur Reflexion über das Verhältnis von Bild, Objekt und Gebrauch.

In U. S. Bucharts Werken finden wir normschöne, konsumästhetische und glamourisierte Frauenbilder, mediale Symbole, aber auch Ikonen des deutschen Kleinbürgertums, wie den Gartenzwerg wieder, jenen Miniatur-Avatar des weiß-deutschen Durchschnittsmannes, der hier in provokantem Fetisch-Outfit in seinen verborgenen Macht-, Rollen- und Fantasiestrukturen entlarvt wird, die hinter scheinbar harmlosen Alltagsikonografien lauern. Beide Künstlerinnen arbeiten mit intermedialen, ironisch-appropriativen Transformationen klassisch tradierter und popkultureller Motive, bei der das ursprüngliche Bild sich (z.B. die kauende Venus bei Klara Meinhardt oder die Figur des Gartenzwergs bei U.S. Buchart) durch Fotofractionsche Medien, Malerei, Grafik und Print schließlich zum Alltagsprodukt wandelt. Dabei entsteht eine Popkulturalisierung respektive ironische Brechung durch Motivwanderung, die den ursprünglichen Kontext spielerisch zitiert und neu codiert. Bucharts Arbeiten operieren in einer bewusst instabilen Zone zwischen Pop-Glamour und Trash-Anmutung: Der gewässerte Bildgrund ihrer Acrylmalerei erzeugt eine matte, pastellene Leuchtkraft, deren weiche Übergänge die Airbrush-Ästhetiken der 1980er aufgreifen, aber malerisch anspruchsvoll und intellektuell so komplex durchgearbeitet sind, dass ein vibrierendes Spiel zwischen Hoch- und Populärkultur entsteht. Wie z.B. in ihrem ironischen Selbstportrait als „Schlumpfine“ im Hochglanzinterieur. Es überlagern sich Nostalgie, Projektion und Medienkritik. Die glatte, quasi fast digital-synthetisch anmutende malerische Oberfläche fasziniert, verführt und distanziert zugleich. Ihren Arbeiten ist ein Bildkörper eigen, der in subtiler Manier Sujets wie Rassismus, Hyperkonsum und Schönheitsnormen als kulturelle Konstrukte sichtbar macht.

Klara Meinhardt überträgt in ihren Möbel- und Textilentwürfen die ästhetische Hybris menschlicher Gestaltungswut, den Drang, selbst das Lebendige zu normieren, auf Proportionen, die zwischen Zweckform und Skulptur oszillieren. Lebewesen werden nach strengen, normierten Rassestandards gezüchtet, die Körpermaße und Merkmale festschreiben – ein Prinzip, das nicht nur zu Überzüchtung, sondern generell zur problematischen Vereinheitlichung und funktionalen Zurichtung lebender

Wesen führt.

Genau dieses Absurdum greift die Künstlerin in ihrem aus Metall gefertigten Sideboard auf, dessen unregelmäßige, an ein X-Chromosom erinnernden Stege und Ablageflächen als kritische Metapher dafür stehen, wie der menschliche Gestaltungsdrang selbst Natur, den eigenen Körper und Lebewesen nach künstlichen Normen zu formen versucht. In ihren Cyanotypien – deren haptisch, matte, samtige Oberfläche mit der Malerei Bucharts korrespondiert, nutzt sie antike Darstellungen und überführt diese ausgehend vom Medium der Cyanotypie mittels digitaler Verfahren in jene großformatige, fotogrammbasierte Ästhetik. Wir sehen hier textiles Wandbild mit dem Motiv der „Kauernden Venus“ – jener antike Prototyp aus frühhellenistischer Zeit, der seither durch die Jahrhunderte permanente Interpretation und Nachahmung erfuhr. In dieser Version scheint die Figur wie eine camouflierte Gestalt, aus dem Dickicht eines Dschungels hervorzutreten. Auf ihrem transluzenten Schattenkörper lagern sich tierische und pflanzliche Strukturen ab: Leopardenfellzeichnungen überziehen ihre Konturen, schreiben sich in ihren Umriss ein und verwandeln jene Ikone klassischer Bildung in ein hybrides, zugleich schuttsuchendes und animalisches Wesen. Hierbei wird die räumliche Bildwirkung durch differenzierte Webstrukturen des Stoffgrundes hervorgerufen. Meinhardt erforscht Texturen und textile Oberflächen in enger Kooperation mit wissenschaftlichen und musealen Einrichtungen sowie lokalen Textilproduzenten in Sachsen.

Irene Wieland und **Dorothee Mahnkopf** haben beide ein Studium an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach absolviert. Ihre Verbindungslinie innerhalb des Tandemprojekts ist der Sagenschatz Japans, den Wieland während mehrerer Artist Residencys dortselbst kennenlernte und Mahnkopf seit ihrer Kindheit rezipierte. Ausgehend vom japanischen Volksmärchen „Die Kranichfrau“, das in zahlreichen Versionen überliefert ist, entwickeln Irene Wieland und Dorothee Mahnkopf eine gemeinsame Arbeit. Die Erzählung kreist um Themen wie Mitgefühl, Dankbarkeit, aber auch weibliche Selbstzerstörung, Identitätsverlust und die Ambivalenz menschlicher Erkenntnislust. Ein armer Mann rettet einen verletzten Kranich, der in der Nacht als schöne Frau zu ihm zurückkehrt. Sie webt ihm heimlich kostbare Stoffe, mit der Bitte, sie dabei niemals zu beobachten. Doch von Neugier getrieben bricht er das Versprechen und entdeckt, dass seine Frau besagter Kranich ist, der sich mit seinen eigenen Federn wund webt. Als sie erkannt wird, fliegt sie für immer davon. Im Typus des japanischen Rollbildes greifen Irene Wieland und die Illustratorin Dorothee Mahnkopf das Sujet der Verwandlung auf, aber thematisieren zugleich den menschlichen Zugriff auf Natur als Anmaßung, der zu deren endgültigem Untergang führt.

Wie auf einem blauen Meer aquarellierender Tuschen, steigen vom Grund Wielands schwarze großzügig gesetzte Konturzeichnungen aus Text und abstrahiertem Urwesen empor, aus denen wiederum Mahnkopfs feine differenzierte Darstellungen des fliegenden Kranichs und seines Federwerks hervorgehen. Unsere Blickrichtung wächst mit der bewusst fragmentierten Bilderzählung beider Künstlerinnen. Die miteinander collagierten Passagen des Bildgrundes lassen im Anschnitt Splitter ihrer Bildwelt erkennen, so wie Augen, Fische, Architekturversatzstücke, eine Landschaft mit Horizont, die sich gleichsam aus Bruchstücken des Erkennens verwebt. Der Stoff

den der Kranich webt, wird hier zum Bild einer sich nur in Teilerfahrungen erschließenden Welt. Wir lesen von unten nach oben, vom Fond des Bildes zu den darüberliegenden weißen Cutouts. Maskengleich changiert das Gesicht der Kranichfrau im Prozess der Metamorphose zwischen Mensch- und Tierwesen. Gleichsam aus dem Federkleid enthüllt sich der noch vogelgleiche Kopf mit schnabelspitzer Nase und schmalen Mund, die engen Augen dehnen sich unter der Wandlung zu tropfenförmigen Linsen. Aus dem Hinterkopf entspringt der zum Flug bereite Vogel. Sein dichter Federwuchs, der soeben begonnen hat sich zurückzuziehen, Gesichtskonturen und Haarstrukturen anzunehmen, verliert sich im menschlichen Antlitz. Wie die meisten der literarisch tradierten Metamorphosen ist es keine ausschließlich freudvolle Verwandlung, wenngleich sie aus Dankbarkeit geschieht. Einerseits will die Kranichfrau in einem aufopferungsvollen Vorgang ihre Schuld an ihrem Retter begleichen, indem sie sich die Federn aus dem Leib reißt, um den kostbaren und begehrten Stoff weben zu können, andererseits möchte sie die Zuneigung des Mannes gewinnen, der sie so wie sie ist, als Vogelwesen nicht lieben kann. Auf diese Weise kommt der Topos des verbotenen Blicks ins Spiel, der ihm ihre wahre Identität verbergen soll, doch der Wunsch nach Erkenntnis und Entzauberung treibt den Mann zu sehen und so wird das in der japanischen Ästhetik bedeutsame Prinzip des *yūgen* 幽玄 – der bewusste Verzicht auf totale Sichtbarkeit verletzt, das besagt: Schönheit entsteht gerade im Nicht-Gezeigten, im Halbverhüllten und Angedeuteten. Eben jener Aspekt korrespondiert mit Wielands und Mahnkopfs Form der künstlerischen Dekonstruktion, der Fragmentierung und dem lyrischen Verbergen ihres Bildgrundes, der symbolhaft auf die menschliche Grenzüberschreitung verweist, die die Störung der Balance zwischen Mensch und Natur verantwortet.

Für die Sezessionistin **Annerose Schulze** und ihre Tandempartnerin und Kollegin **Sybille Förster**, Dozentin im Bereich Textilkunst an der Fakultät für angewandte Kunst in Schneeberg, wird in ihrer Kollaboration die Dichotomie von Digitalität und analoger Kunst sowie handwerklichem Können zum Thema. Das Grundmotiv für die Werkfolgen „Datenstau“ und „Datenleck“ Annerose Schulzes ist ein Computercode-Fragment, das sie wiederum drucktechnisch bzw. über digitale Bildbearbeitung vergrößert, fragmentiert, chromatisch verändert und partiellen Unschärfen unterzieht. Es wird zum kontextuellen Hintergrund und zugleich zum ästhetischen Fond ihrer Arbeiten.

Der erscheinende Code entstammt der Logik eines Windows-Skripts also einer Sprache, die typischerweise zur Automatisierung von Abläufen, Dateiverwaltung, Objektsteuerung und Systeminteraktion eingesetzt wird. In dieser Form besitzt der Text keine narrativen Anteile, sondern fungiert als reines Funktionssystem, bestehend aus Befehlen wie `CreateObject` oder `FileSystemObject`, die normalerweise unsichtbar im Hintergrund digitaler Prozesse arbeiten. Gerade durch die Fragmentierung der Codezeilen wird dieser funktionale Text seiner Zweckorientierung enthoben. Anstelle von technischer Eindeutigkeit tritt eine semantische Leerstelle: Der Code wirkt nicht mehr als Anleitung oder Befehl, sondern als visuelles Muster, als strukturelle Spur maschinellen Denkens. Damit verschiebt sich seine Bedeutung vom „was er tut“ zum „wie er aussieht“ – der Text wird zum formalen, beinahe ornamentalen Zeichensystem.

Die Schnitte und Zäsuren, das Collagieren, aber auch die mit Seidenstick in matter und glänzender Faser überformten und perforierten Lettern unterbrechen den digitalen Text und transformieren ihn in ein haptisches, textiles Gegenbild zur Logik der Maschine. Zugleich suggerieren die von Verso aufkaschierten Japanpapiere in den Randbereichen der Kompositionen eine von Recto aufgelegte Schleierwirkung. Aus rein funktionaler Syntax entsteht ein hybrides Gefüge aus digitalem Ursprung und analoger, körperlicher Setzung. Diese Spannung macht sichtbar, wie sich menschliche und maschinelle Herstellungsprozesse überlagern: Der maschinenhafte Code wird Material, das textile Eingreifen wird Interpretation.

So ergibt sich eine visuelle Metapher für das Verhältnis von Automatisierung und Handarbeit, von algorithmischem Denken und gestalterischer Aneignung. Der technische Text verliert seinen instrumentellen Charakter und wird zu einem ästhetischen Resonanzraum, in dem digitale Spuren und manuelle Eingriffe produktiv aufeinandertreffen.

Bei **Sybille Förster** ist der Vorgang des Arbeitsprozesses von händischer Arbeit zum Digitalen invertiert. Auf Grundlage einer Cutstudie schneidet sie dem Scherenschnittprinzip folgend aus meterlangen zweifarbigen Papierbahnen unterschiedliche florale und ornamentale Rapporte, die jedoch so aus der Papierbahn extrahiert sind, dass die Leerstellen über das konzipierte Muster in Verbindung bleiben: Stege, Kanten- Seiten- und Eckverbindungen bilden die physische Klammer der Vakanzen. Die handgeschnittenen und aufkaschierten Papiere ihrer jeweils zweifarbigen Cutouts montiert die Künstlerin im Versatz in zwei übereinanderliegenden Lagen und evoziert so in der Fläche eine optische dreidimensionale Räumlichkeit. Motiv und optischer sowie tatsächlicher Schattenwurf verschränken sich miteinander, Vorder- und Hintergrund alternieren. Es entstehen visuelle Vor- und Rücksprünge, mitunter vereinzelte Wechsel von dunklem auf hellem Fond, heller auf dunkler Passage. In einem letzten Schritt folgt statt einer gewebten oder anderen textilen Flächenform, die digitale Print-Übertragung der jeweiligen Komposition auf Baumwollbahnen, die final von Sybille Förster noch einmal manuell im Konturschnitt definiert werden.

Die Zusammenarbeit der Dresdner Sezessionistin **Christiane Latendorf** und der Ziseleurmeisterin und Schmuckdesignerin **Brit Kolléß** beruht auf einem symbiotischen Schaffensprozess. Kolléß arbeitet plastisch ziselierend auf der Vorderseite ihrer Schmuckobjekte und kombiniert und montiert ihr Ausgangsmaterial Silber mit Edelsteinen und Perlen, die sie in ihrer natürlichen Form verwendet. Ihre freie Gestaltung speist sich aus weichen organoiden, fast metamorphotischen Formen. Vegetabile Elemente wechseln mit architektonischen Einflüssen wie Kanneluren und Kapitellen, die sie in ihren fantastischen Objekten abstrahierend anverwandelt. Auf diese Weise zeigt sich die Verwandtschaft zu den Bildwelten Christiane Latendorfs, deren Sujets nah an Traum, Magie und irdischen Befindlichkeiten verortet sind. Im Werk beider bleibt ein mythisches Wissen spürbar, das die Trennung zwischen Mensch und Natur nicht als Bruch, sondern als verschüttete Verbindung begreift. Ihre Arbeiten entfalten eine ästhetische Logik, in der das Zoomorphe, das Traumhafte und das Fantastische nicht als Irrationalität, sondern als alternative Modi des Wissens erscheinen. Die Bildwelten artikulieren eine Sensibilität, in der die Sprache der Tiere und menschliche Erfahrung Teil eines

gemeinsamen semantischen Feldes werden. Natur tritt nicht als Gegenüber auf, sondern als Mit-Welt, deren Spuren, Rhythmen und semiotische Fragmente im Ästhetischen wieder lesbar werden. So geleiten dunkle Kontur und Lineament in Latendorfs Malerei als Geste des Verweisens, wie die ausgestreckte Hand, das strömende Haar ihrer menschlichen Protagonisten als Verbindungslinien in die Welt der Anima (der Seele) in das Reich des Animalen (der beseelten Natur) über. Brit Kollé versteht es ihre organischen Entwürfe, sei es eine Agraft oder einen Ohrring, gleich einer minimalinvasiven Assemblage im Bildraum Latendorfs zu arrangieren. Ihre Schmuckobjekte ruhen auf bewusst chromatisch differenten 3-D-Modulen. Ihre Objekte korrespondieren in Form und Kolorit mit der Komposition der Sezessionistin, greifen etwa die horizontale Signalverknüpfung zwischen Mensch und Tier auf (über die Verdrängung des Metalls beim Prozess des Ziselierens entstehen tiefliegende Linien, die dunkler wirken, weil sie das Licht absorbieren oder patiniert sind), sie übernehmen die horizontale Betonung von Latendorfs Komposition. Sensibel lässt sich Kollé auf das helle Jaspisrot in Christiane Latendorfs Fond ein, das im Anhänger ihrer Schließe als Steinfarbe wiederkehrt. So findet auch das glühende Orange der oberen Lage des Inkarnats in einem von Christiane Latendorfs Gemälden sein Pendant im gerundeten Glasstein des fragilen Ohrgehänges der Designerin. Der Schmuck wird Teil der Bilderzählung, Stimmungsträger der Protagonisten, aus deren Farblagen, den maskenhautgleichen Gesichtern, die Schichten emotionaler Befindlichkeit hervorschimmern.

Gabriele Reinemer und **Ute Schmidt** verbindet ihre regionale Materialität respektive Kulturtechnik wobei sie mit unterschiedlichen kulturellen Resonanzen und der Dichotomie von warmem Volumen und kühler Linearität arbeiten. Für die Sezessionistin Gabriele Reinemer ist die humane Vulnerabilität seit Beginn der 1980er Jahren ein Sujet, dass sie zunächst in ihren organischen, zunehmend abstrakter werdenden typisierten Kleinplastiken aus Terrakotta und Bronze umsetzte. Seit 2010 arbeitet die Künstlerin an reduzierten, wehrhaften, architektonisch anmutenden Skulpturen und grazilen, turmgleichen Objekten. Zu sehen ist hier ihr aus Schamotte entstandenes afrikanisches Haus – das sogenannte Mondhaus. Reinemer nutzt den in Plattenform konfektionierten Werkstoff Schamotte, der eigentlich in Radeburg für den Ofenbau gewonnen wird, für ihre freien plastischen Arbeiten. Durch mehrfaches Brennen und Vermahlen des Tons und in Verbindung mit weiteren Bestandteilen erhält die Schamotte ihre grobkörnige Textur. Die sich auch in der Außenhaut von Reinemers Objekt als sprödes, mageres Tongemisch abzeichnet, das sie nur partiell modellierend überformt. Hierbei integriert sie metallene Fundstücke und Nägel, die während des Brandes eine schwarze korrodierende Färbung annehmen. Die Ähnlichkeit Reinemers stark abstrahierter Kleinskulpturen mit vorkolonialer indigener Architektur Afrikas basiert auf eigenen Reiseerfahrungen der Künstlerin mit dem Kontinent. Vor Ort studierte sie die traditionelle Lehmbauweise der Bauten afrikanischer Rundhäuser und Moscheen. Charakteristisch sind schmal aufragende, sich verjüngende zylindrische Turmformen mit spitzen Lehmkegeln. Häufig werden Holzbalken integriert, die sichtbar aus der Fassade herausragen. Sie dienen dekorativen Zwecken aber auch als Gerüst für die jährlichen Reparaturen. Die fragile Architektur als ein rares Zeugnis der inzwischen westlich überformten afrikanischen Kultur, steht unter Unesco-Weltkulturerbeschutz und erfordert permanente Erhaltungsmaßnahmen. Die Künstlerin verknüpft das wage

Architekturzit mit der grafischen Farbfassung in Schwarz-Weiß über Wasserfarbe und Engobe und greift so kultisch tradierte Musterungen auf.

Ute Schmidt, ihre Tandempartnerin, lehrt im Bereich Textildesign, Klöppeln, Grundlagen und Innovation, sowie Maschinenstickerei und Computergestützte Techniken an der Westsächsischen Hochschule, der Fakultät für angewandte Kunst in Schneeberg. Die Künstlerin hat insbesondere im Bereich tradierter Kulturtechniken wie der des Klöppelns, wesentliche Innovationen bewirkt und wurde dafür u.a. mit dem Grand-Prix-Reine-Fabiola für zeitgenössische Kunst und Spitzenherstellung in Brüssel ausgezeichnet. Die hier gezeigten „Eiszapfen“-Objekte lassen sich als ästhetische Reflexion über den Wandel klimatischer Bedingungen im Erzgebirge lesen. Ihre spitzwinkligen, elongierten Dreiecksformen, die wie schwebende Fahnen in den Raum ragen, fungieren als abstrahierte Bildformeln für die einst strengen, frostgeprägten Winter der Region. Indem Ute Schmidt traditionelle Musterlogiken des Klöppelns aufbricht, neue Fadenverbindungen entwickelt und die textile Technik mit Edelstahl- und lackierten Kupferdrähten in ein unerwartet skulpturales Medium überführt, thematisiert sie zugleich den Wandel und auch den Verlust des Vertrauten – sowohl im kulturellen als auch im klimatischen Sinn. Die später aufgeschöpften Abaca-Fasern, die sich nur dort verdichten, wo die ausgemessenen Drahtabstände dies zulassen, verstärken diesen Eindruck eines fragilen, zeitlich gefährdeten Gefüges. So wird das Werk zu einer poetischen Materialmetapher für das Schwinden der Kälte, das nicht nur die Region zunehmend prägt, und verbindet technische Innovation mit atmosphärischer Erinnerung.

Für das Mutter-Tochter-Tandem **Rita Geißler** und **Susanna Geißler** steht das Thema der Natur als Schutz- und Resonanzraum im Zentrum ihrer Kollaboration. Die pleinair arbeitende Sezessionistin Rita Geißler verdichtet in ihren Kaltnadelradierungen mit collagierten Fragmenten aus bemalten Seidenpapieren das Verhältnis von Mensch und Natur zu einer poetischen wie existenziellen Einheit. Auf diese Weise erleben wir eine Durchdringung von Sujet und räumlichen Bildwelten. Der menschliche Körper einer jungen Frau: einmal en face kauern, die Knie umschlungen, in sich gekehrt und schuttsuchend, scheint eine bergende Verbindung mit der Natur einzugehen, ihre seelisch-leibliche Mitte öffnet sich zu einer Waldlandschaft, als gründe sie ganz aus dieser. Auch in einer vom Betrachter abgewandten Position der jungen Frau, die uns den Rücken zuwendet, schauen wir gleichsam durch diese hindurch in ein abstraktes Feld aus Astformationen, Gabelungen und Linien – eine Landschaft, die den Körper gleichsam zu tarnen und wie unter einem Tuch zu bergen scheint. Die Figur einer Metamorphose, wie der Bildtitel verrät, Daphne eine von Apoll begehrte Nymphe, fleht angesichts seiner unerwünschten Verfolgung ihren Vater, den Flussgott Peneios, um Rettung an. In dem Moment, in dem Apoll sie zu ergreifen droht, verwandelt sie sich in einen Lorbeerbaum – eine Metamorphose, die sie schützt, aber zugleich ihre menschliche Gestalt unwiderruflich entzieht.

Durch die transluzente Qualität des Seidenpapiers entstehen semitransparente Schichten, die eine physische wie symbolische Durchdringung ermöglichen: Der Wald scheint im Körper weiterzuleben, während der Körper zugleich zum Gefäß der Natur wird. So verschmelzen Innen und Außen, Mensch und Umwelt zu einem einzigen atmenden Organismus. In dieser Verbindung wird Natur nicht als Fond, sondern als innerer Zustand erfahrbar – als Resonanzraum, der Identität, Erinnerung

und Schutz in sich birgt. Rita Geißler überträgt die Idee des Bergenden aus Lineaturen, Pinselhieben und Gespinsten auf einen hellen textilen Stoff, der für ihre Tochter, die Modedesignerin **Susanna Geißler** zum Ausgangspunkt eines Kleidentwurfes wird. Diese arbeitet drapierend an ihrem Design, rafft, faltet, bauscht und näht Partien des mit Acryl bemalten Textils, dessen Linienzeichnung die A-Linienbetonte Robe markant umspielt. Susanna Geißler transformiert ihrerseits die grafische Kontur aus dem Werk der Mutter zu einer raumgreifenden, skulpturalen Form, die sich als schwarze, voluminös ausgestaffierten Volute, wie eine freie Arabeske um Schultern und Brustpartie der Trägerin des Kleides legt. Zugleich wählt sie auch für das durchscheinend-schwarze Unterkleid aus flexibler Faser eine kurvilineare, konturbetonte freie Binnennaht, in der die radierte Linie Rita Geißlers als Raumdimension wiederkehrt. Körper und Kleidung korrespondieren organisch, Haut und Stoff durchdringen sich, wie wir es eingangs im Werk von Rita Geißler sahen.

Auch die Tandempartnerinnen **Christa Donner** und **Kirsten Jäschke** nutzen ästhetisch-inhaltliche Kohärenzen in ihrem Werk, das jeweils um eine Form von Zeitlichkeit kreist, die sich der Beschleunigung der Gegenwart bewusst entzieht. Archaische Präsenz und stille, doch existentielle Selbstbehauptung kennzeichnen die plastischen Arbeiten Christa Donners. Die eigens für die Schau geschaffene Büste zeigt eine ihrer charakteristischen weiblichen Halbfiguren aus Ton, die lebensnah modelliert, doch in ihrer ruhigen Frontalität immer auch eine überindividuelle Stärke und Innerlichkeit ausströmen. Der Körper der Frau endet etwa auf Hüfthöhe, die rechte Hand hebt sich leicht an die Brust, als Geste des Innehaltens und Tragens eines blütenbesetzten Polyeders aus Perlen von Kirsten Jäschke. Der Kopf ist mit einem turbanartig verschlungenen Tuch bedeckt, das den Ausdruck der Figur konzentriert. Die Künstlerin bewahrt in ihrer Arbeit die haptische Direktheit, die Spuren des Werdens. Im Betrachten der Plastik lesen wir zugleich das Zwiegespräch zwischen Druck und Nachgeben der Finger, zwischen Kontrolle und Loslassen. Die Hände der Künstlerin arbeiten nicht gegen, sondern mit dem Widerstand der Masse – sie antworten auf das, was der Stoff vorgibt. Der Werkprozess äußert sich in leiblicher Korrespondenz: Die Künstlerin formt, während sie zugleich von der Form geführt wird. Der Ton wird zum Speicher von Bewegung und fast zeitloser, allgemeinemenschlicher Erfahrung von Leid, Würde und stiller Selbstbehauptung.

In den filigranen Perlenobjekten von **Kirsten Jäschke** spüren wir ebenso die Resonanz Zeit-transzendierender Kulturtechniken. Während in Europa seit dem Mittelalter feine Perlenstickereien und Netzarbeiten – von der liturgischen Ornamentik bis zur bürgerlichen Frauenarbeit des 19. Jahrhunderts – Zeichen von Rang, Hingabe und Handfertigkeit waren, bildeten die Perlenmuster der afrikanischen Zulu ein komplexes System sozialer und emotionaler Codierung. Dort sprechen Farben, Formen und Rhythmen eine eigene Sprache: Sie übermitteln Botschaften von Liebe, Herkunft und Identität, die in der Textur des Materials eingeschrieben sind. Kirsten Jäschke greift bewusst auf diese tradierten Netz-, Fädel-, Knüpf- und Häkeltechniken zurück, um ihre historischen Glasperlen in minimalistische Entwürfe aus Linie, Ornament und raumgreifenden Dimensionen zu entwickeln. So entsteht auf Seiden-, Leinen- oder zarten Perlonfäden etwa ein zentraler, dicht gereihter Strang kleiner, heller Perlen (mit einem Durchmesser von 1 mm – man bedenke der Faden muss diesen mehrfach passieren!) um den sich ein

feinmaschiges, netzartiges Röhrengewebe legt. Diese röhrenförmige Perl-Umhüllung, gleichsam ein schützender oder ornamentaler Mantel, entfaltet eine subtile räumliche Spannung zwischen Linearität und Volumen. In Jäschkes Arbeiten entsteht eine wiederkehrende Dualität von Linie, Raum und Fläche, die zusätzlich durch chromatische Wechsel betont wird. Halbopake, transluzente Perlen lassen die Farbe des Fadens hindurchschimmern, wobei die Künstlerin auch hier ein Spektrum von Weiß, Rosé und Beigetönen bevorzugt. Sie versteht ihre Arbeiten und deren schmückenden Aspekt nicht als bloßes Dekor, sondern vielmehr als Geste des Erhalts und der Würde menschlicher Existenz, das Zarte, Flüchtige oder Vergängliche, die Vanitas wird nicht verleugnet, sondern liebevoll umfassen von einem kostbaren Reservoir aus Zeit und Erinnerung, die ihre Objekte über Dauer und Meisterschaft der Entstehung zugleich repräsentieren.

Kerstin Quandt, Kristina Rothe, Annina Hohmuth und Ilka Rosenmüller haben sich für ein doppeltes Tandemgespann entschieden. Ausgehend von unterschiedlichen Alltagsverpackungsdesigns, die die Künstlerinnen, neben ihren eigenen Arbeiten untereinander austauschten, entwickelt jede der Beteiligten autonome Werkideen. Allen gemein ist jedoch die visuelle Transformation des Alltäglichen und die paradox anmutende Verwandtschaft zwischen maschineller Funktionalität und künstlerischer Materialpoetik. **Annina Hohmuth** erhebt Garnrollen, Pflanzschalen, Thermoform-Trays von Süßigkeiten zu ihren eigentlichen Bildsujets. Indem sie gewöhnliche Verpackungen aus ihrem funktionalen Zusammenhang löst, sie auf weißem Fond freigestellt, in kontrastreichem Schwarzweiß und aus bildparalleler Aufsicht fotografiert und das Resultat auf Bütteln druckt oder das Motiv gar freihändig mit Bleistift zeichnen anlegt, verwandelt sie das jeweilige Wegwerfobjekt in einen kontemplativen Bildgegenstand. Die klare Reduktion und die strenge Präsentation verleihen den Formen eine unerwartet grafische Kostbarkeit, während die abstrahierende Sichtweise mitunter eine feine, humorvolle Überhöhung erzeugt. Über textile Assemblagen öffnet Hohmuth die Komposition zudem in den Umraum. Ausgehend vom Relief einer Pflanzpalette entsteht ein abstraktes, skulpturales Objekt in gestärktem Filz, dessen gedämpfte, matte Oberfläche mit der organischen Blockhaftigkeit seiner räumlichen Ausdehnung kontrastiert. So wird das Banale emblematisch verdichtet – das rein Funktionale erscheint in neusachlicher Tradition als präzise gesetzte Form.

Auch die in Wismar wirkende Schmuckdesignerin **Ilka Rosenmüller** dekonstruiert die Formgebung die eine Pflanzpalette, auf dem von ihr transportierten Pflanzenballen hinterlässt und transformiert jene Spuren der Industrie auf Natur in ein kostbares Schmuckstück. Ausgehend von einem Teilsegment eines solchen Kunststoffwabenclusters (gleichfalls aus der Aufsicht betrachtet), entwickelt sie den ovalen Konturformen und dessen Relief mit seiner geometrischen Matrix aus konkaven und konvexen Vertiefungen folgend, einzelne Bindeglieder eines Colliers. Aus geschwärztem Kupfer (resp. Geschwärztem Silber) entstehen abstrakte ovale Scheiben, die über Stege miteinander verbunden sind. Die einzelnen Vertiefungskammern und Öffnungen der Palettenform, werden hier auf abstrahierte Nähte reduziert, die sich in lockeren Kreisen und Binnenkreisen labyrinthisch fortsetzen und im Zentrum von opalisierenden Perlen bekrönt zu werden. Die lang herabhängenden Enden der silbrig glänzenden, geknüpften Perlseidenfäden ragen

hierbei von Verso in den Umgebungsraum herab, weiten sich in Fransenstrukturen, wie die losen Wurzelenden der Pflanzen, während die Kette das matte Grauschwarz der Collier-Glieder aufnimmt.

Eine ästhetische Kontextverschiebung erleben wir auch in den Papierarbeiten von **Kristina Rothe**. Die Künstlerin, wie Hohmuth Absolventin der Fakultät für Angewandte Kunst in Schneeberg, arbeitet mit handgeschöpften Papieren. Das sensible Ausgangsmaterial ist Papierbrei der zunächst ohne Zusätze über mehrere Stufen zum Gefäß für den letzten Abschied geformt wird. Aus Hanffasern entstehen in einem aufwendigen Prozess Urnen, die jedoch ob ihrer abstrakten Oberflächenreliefs und des ungebrochenen Weißtons auch als autonome Objekte gelesen werden können. Mit ihrer Materialwahl unterminiert die Künstlerin eine tradierte Materialität westlicher Kulturkreise. Sie wendet sich gegen den Anspruch des scheinbar Infiniten, Unzerstörbaren das unserer Beerdigungskultur so inhärent ist und doch eigentlich der unvermeidlichen Vergänglichkeit wie zum Trotz immer wieder hilflos entgegengesetzt wird. Auch Rothe greift abstrahierend auf jene Pflanzpalettenform, das motivische Bindeglied der vier Tandempartnerinnen, zurück. Mit ihren singulären, auratischen Objekten kehrt sie somit indirekt das Anonyme und Serielle der Logik der Massenware von Alltagsumverpackungen und Kartonagen um. Über manuelle Abformungen jenes Paletten-Elements entstehen Rothes flügelartige, fast wellengleiche Appendixe in der Außenhaut eines Gefäßes. Das Motiv der sich ausbreitenden Wurzelenden der Pflanzen selbst, setzt sich als wiederkehrende Woge in ihrer Installation aus Papiercollagen und Schnitten fort. Diese entwickelt sie aus Grafiken Annina Hohmuths und Kerstin Quandts, aber auch aus eigenen handschriftlichen Prosatexten, Tagebuchaufzeichnungen und Beschreibungen, die nun im Papierschnitt eine weitere mentale Verarbeitungsstufe des Erlebten der Künstlerin erreichen.

Kerstin Quandt erhielt im Austausch die Gefäß-Objekte von Kristina Rothe, die sie über Stempelungen, Zeichnungen und Crachis-Technik (Sprenkelungen) in Tusche und Kasein überformt. Hier tritt uns die Figur einer Wagenlenkerin/einer Reisenden entgegen, deren Glieder in Sprenkeln auslaufen, von Kreisformationen gezogen, sich im Innern der Urne als punktuelle Spuren fortsetzen. Sie wird von Schmetterlingen begleitet, jenem antiken Symbol der Psyche, das im christlichen Verständnis den Übergang der Seele in eine andere Existenzform versinnbildlicht. Das durch Rothes Gefäßform assoziierte Sterbemotiv findet wiederum in Kerstin Quandt gestempelter Konjugation der Hauptverben: Sein, Haben und Geben seinen Widerhall. Mit dem Satz: Das „Nichts ist eine Spielwiese“ umrundet Quandt die zylindrische Gefäßform Kristina Rothes, umfährt in tupfenden, tastenden Sprenkeln die dünnen Stege der Außenhaut des Gefäßes, dessen Öffnung mit einer Scheibe gepressten Papierbreis bedeckt ist, aus dessen Rändern papierne Fransen, wie die Pflanzen aus einem Saatkissen hervorquellen. Aus einem scheinbaren „Nichts“ — einer Leere, einem unbestimmten Zustand vor dem Werden mögen kreative Möglichkeiten entstehen. Das Nichts wäre dann nicht Abwesenheit, sondern Potentialraum, ähnlich Konzepten in Physik und Kosmologie, wo das frühe Universum als Zustand minimaler Struktur gedacht wird, aus dem Dynamik und Form hervorgehen. Auch in ihrem 2019 bis heute andauernden Langzeitprojekten „Waste off...“ „...über -fluss//still – leben“ arbeitet Kerstin Quandt mit dem Topos der Welt die an ihre Entwicklungsgrenzen stößt. Ausgangspunkt sind ihre Beobachtungen gleichgültigen Konsum- und Wegwerfverhaltens im Stadtbild, die die Künstlerin mit ihrem Smartphone

gewissermaßen archiviert, digital in Schwarzweiß umgesetzt, solarisiert und erneut koloriert und schließlich auf Bütten drucken lässt, um darüber ihre eigenen grafisch-zeichnerischen Spuren in Tempera- und Tusche zu setzen. Achtlos entsorgte Kleidungsstücke, einst geschätzte Objekte, künden von irdischen Schicksalen und bevölkern wie Geister den urbanen Lebensraum. Am Ausgeschiedenen der Wohlstandsgesellschaft, dem potentiellen neuen Rohstoff, bleibt die Erinnerung an seine Herkunft auratisch haften. Während sich die Materialien der Gegenstände im Alltag in ihrer praktischen Tauglichkeit zu bewähren haben, gewinnen sie in der Reduktion auf die optische Anschauung an Gewicht. Das gilt auch für den Müll, den Quandt vor den Haustüren und Geschäften ihres Wohnviertels fotografisch einfängt. Seine unendlich vielfältigen Bestandteile sind einer latenten Entformung unterworfen, er wird Teil unserer Umgebung, diffundiert wie ein unauflöslicher Raumkörper in die Strukturen der Stadt und schafft surreal-fragwürdige neue Bildwelten.

Damit steht diese Ausstellung stellvertretend für eine Praxis, in der das Gemeinsame nicht Kompromiss bedeutet, sondern Erweiterung im Blickwechsel: eine Kunst des Teilens, der Dehnung des eigenen Horizonts im anderen, des gegenseitigen Sehens.
