

Kathrin Harder

sine loco et anno



Signifikante Signaturen 2009



Mit Ihrer Katalogedition »Signifikante Signaturen« stellt die Ostdeutsche Sparkassenstiftung in Zusammenarbeit mit ausgewiesenen Kennern der zeitgenössischen Kunst besonders förderungswürdige Künstlerinnen und Künstler aus Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt vor. In the "Significant Signatures" catalogue edition, the Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, in collaboration with renowned experts in contemporary art, introduces extraordinary artists from the federal states of Brandenburg, Mecklenburg-West Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt.

Kathrin Harder

vorgestellt von presented by Armin Hauer



sine loco et anno

Die Malerin stellt eine Werkgruppe vor, die im Zeitraum von 2008 bis 2009 entstand. Auf den ersten Blick scheinen sich die Bilder zu gleichen, was das Format und das visuelle Grundprinzip betrifft. Fast immer ist auf einem Querformat ein dunkler oder heller Grund zu sehen, auf dem das lineare Malerische seine Spuren hinterlässt, und die Auswahl der Ölstifte beschränkt sich auf Schwarz und Weiß. Innerhalb dieses, als minimalistisch zu bezeichnenden Terrains arbeitet Kathrin Harder in den Grenzbereichen des Realen und des Imaginierten – und zwischen ihren Abstraktionsstufen. Ihre Konzentration auf diese Bildserie mit dem Titel »sine loco et anno« lässt uns teilhaben an einem Weg des intuitiv-kontrollierten Entdeckens vom Wesenhaften in der Natur, im Kosmischen und am Wechselspiel von Linie und Fläche. Dabei bewegt sie sich, wie es die zwei Kohlezeichnungen auf den Seiten 6 und 10 veranschaulichen, vom Sichtbaren, also vom zeitlich und örtlich konkret Wahrgenommenen, hin zu einer Ausdrucksweise, in der sich das konkret Unkonkrete zu einer poetischen Metapher auf Empfundenes und Erfahrenes im entorteten Flächenraum verdichtet. Der Titel »ohne Ort und Jahr« verweist auf den Zustand dieser Entortung und auf den des Heraustretens aus der linearen Zeitschiene. Das Befolgen einer linearen Zeitvorstellung würde indes einen Bildvorder-, Mittel- und Hintergrund und konsequenterweise die Zentralperspektive einfordern. Dennoch begegnen uns die Spuren des Malens und Zeichnens konkret, entweder gebunden an die Publikation oder an den Ort ihres Ausstellens, aber das Sichtbare ist nicht näher zu lokalisieren.

Der Begriff des Abstrakten mag heute nicht mehr solch eine klare Aussage haben wie zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts. Doch er kann immerhin noch zeigen, dass es sich um etwas Abstrahiertes aus der realen Welt handelt oder um etwas Konstruiertes, das rein aus der Form und Farbe, ohne jeglichen Bezug zur sichtbaren Welt, entsteht – also einen Selbstverweis meint. Nun gehen hier beide Strategien eine fruchtbare Verbindung ein: da das Malen und Zeichnen nach der Natur, vor allem während ihres Studiums an der Hochschule für Bildende Künste Dresden praktiziert, und dort das gegenstandsfreie Umgehen mit den beobachteten Formen und Lebensenergien. Ihr einführendes Abstrahieren in das uns immer wieder faszinierende Werden und Vergehen des Pflanzlichen und des Landschaftlichen hat den Verzicht auf abbildhafte oder gar atmosphärische Schilderungen zur Folge. Unzählige Studien reduzieren die flüchtige Vielgestaltigkeit des Erlebten auf lineare Bögen, Schwünge, Büschel, Strahlen oder Geraden. Diese nehmen das letztlich nicht von der Wissenschaft zu klärende Geheimnis des Keimens und des Wachsens auf. Es wird bei Kathrin Harder zu einer »zeitlosen« Metapher auf eben dieses Mysterium des Floralen – des Seins schlechthin.

Aber genauso gut kann die Natur ein anderes Vorbild liefern und den Künstler zu einer strengen konstruktiven Form anregen. Wenn wir uns zum Beispiel die Baumstudien um 1910 von Piet Mondrian (1872–1944) ansehen und sie mit seinen daraus gewonnenen Bildfindungen vergleichen, wird einem das gänzlich andere Konzept klar. Denn er »destilliert« grafisch aus den Baumstämmen die geometrisch exakte Vertikale und aus dem Trieb der Zweige und Blätter die horizontale Linie heraus. Die Natur gibt sowohl die Anregungen für das Offene und für das sich Wandelnde, als auch für das Prinzip eines Ideen-Modells, das sich in einiger

Entfernung wiederum als Vorstellung über die Natur entpuppt. Der Künstler muss sich stets entscheiden, in welche Richtung sein Werk führen soll, egal ob er ein Naturstudium betreibt, vom Foto abmalt oder mit vorgefundenen Bildformen umgeht. Nicht das Motiv bedingt den individuellen Stil, sondern das während des Arbeitens sich herauskristallisierende Wollen und Können des Malers.

Der Aspekt des landschaftlich Floralen ist nur einer in dieser Serie, ein anderer wäre der des Kosmischen und der des kristallinen Konstruierten. Beim Letzteren spielt das Prinzip des Rationalen eine größere Rolle als in den anderen beiden Gruppen. Wie wiederum das Assoziationspotenzial bei den beiden zuerst genannten Bildstrategien größer ist als bei dem Bild »sine loco et anno 1/13« auf der Seite 26/27, das vielleicht an eine grafische Darlegung eines physikalischen Experiments denken lassen könnte. Schon bei diesen möglichen Kategorisierungen wird ersichtlich, wie vielschichtig das einfache Setzen von weißer Linie auf schwarzen Grund oder von schwarzer Linie auf weißen Grund sein kann. Kathrin Harder hat sich auf dieses Abenteuer eingelassen und eröffnet sich durch die, vielleicht von außen als einengend empfundene, Mittelbeschränkung auf Linie und Fläche/Schwarz-Grau-Weiß eine gestalterische Freiheit. Diese Freiheit verlangt wiederum vom Betrachter ein einfühlsames Sehen. Schon allein die Strichführung lässt sich nur schwerlich in Worte fassen. Sie changiert von einer sanften, brüchigen oder zaghaften Setzung bis hin zu sich verfilzenden, flirrenden und raumschaffenden Überlagerungen. Der Akt des Zeichnens wird zu einem des Dokumentierens der Bewegungen von Arm, Hand und Stift auf einer Fläche. Zunächst kommt es zum Selbstverweis und erst die Summe der Striche ergibt ein energetisch beseeltes Geflecht. Das wiederum gleicht einem Bildausschnitt, denn fortwährend »überschreitet« die Zeichnung die Begrenzung des Malgrundes. Sie entströmt sich im Ort- und Zeitlosen, in ein Außerhalb des Sichtbaren – und unsere Vorstellung könnte das Fragmentarische ergänzen und es käme dennoch nie zu einem abgeschlossenen, klar umgrenzten Bild. Das Sichtbare vor uns wird zu einem Ausschnitt von etwas, das existiert, aber in seiner Unsichtbarkeit nicht fassbar ist. Dieses Prinzip des Fragmentarischen beinhaltet auch das in Zukunft produktiv bleibende Dilemma, dass es kein »objektives« Bild vom Sichtbaren da draußen und vom Gedachten oder Gefühlten geben wird. Aber der Bildermacher, egal ob traditioneller Maler, hochauferüsteter Fotograf oder Computerbediener, kann mittels Variationen und Serien Annäherungen und »Umkreisungen des Unsichtbaren« schaffen und etwas Statisches dem Fluss der Zeit und dem Lauf der Dinge entgegenhalten.

Das kleine Tondo aus dem Jahr 2008 (Seite 3) ist in diesem Sinne als ein Schlüsselbild zu deuten. Es zeigt uns Kathrin Harders künstlerisch visuelles Universum, gesehen durch ein Teleskop, durch ein Mikroskop oder durch das Auge eines Betrachters. (Handelt es sich hier um ein profanisiertes Gottesauge?) Es könnte sich sowohl um mikroskopisch als auch um makroskopisch wahrgenommene Zeichenspuren handeln. Egal ob hier oder dort, die Entgrenzung findet im Kleinen sowie im Großen statt – nie kommt das Ganze aufs Papier. Schon allein der von der Künstlerin gleich einer Farbfeldmalerei im differenzierten Schwarz und Grau strukturierte Malgrund birgt in sich eine Art der Zeit- und Ortlosigkeit. Denn ein schwarzes, graues oder weißes Bild hat



seit der klassischen Moderne einen ästhetischen Eigenausdruck und eine objektive Inhaltlichkeit. Wir denken an das »Schwarze Quadrat« aus dem Jahr 1915 von Kasimir Malewitsch (1878–1935) und an die Bilder der Farbfeldmaler. Die Dimensionen des Irrationalen unseres Menschseins werden je nach Intentionen des Künstlers in den Zusammenhang mit dem »Mystischen«, dem »Rationalen« oder dem »Emotionalen« gesetzt. Das monochrome Bild bringt sich selbst als Bildobjekt ins Spiel des Reflektierens. Doch es sind im wahrsten Sinne des Wortes der Unter- und Hintergrund, auf denen und in denen sich ihr grafisches Sensorium niederschlägt.

Zu Beginn des Jahres 2009 wandelt sich der Tonwert des Bildgrundes – er kehrt sich gewissermaßen um: Er wird heller, changiert in einigen Bildern innerhalb eines silbrigen Graubereichs und geht in Richtung Weiß. Betrachten wir diese Arbeiten, dann wirken sie so, als wenn man das Negativ eines Schwarz-Weiß-Fotos zu Gesicht bekommt. Hier ergeben sich ebenso Variationen auf eine Vorstellung vom Weiß und vom Grau – so wie es sich beim Schwarz ebenfalls nie um das absolute Schwarz handelt, da es das nur im Geist geben kann. Auch die Wellen, Wirbel und Lineaturen werden im Grau- und Schwarzspektrum angesiedelt – ganz im fotochemischen Sinne der Umkehrung.

Diese Bilder lösen in uns stärker das Empfinden von etwas Lichtem und Landschaftlichem aus, als es die weißen Zeichnungen auf dunklem Grund taten. Vielleicht liegt es daran, dass ein dunkler Grund Licht aufsaugt und es im Nirgendwo verschwinden lässt – die Dunkelheit ist verschlingend und geheimnisvoll, aber aus ihr kann ebenso gut etwas Unerwartetes auftauchen. Doch dagegen identifizieren wir sofort einen dunklen Vordergrund und einen hellen Hintergrund als die Koordinaten für Erde und Himmel. Das Helle an sich wird als Lichtquelle empfunden, als etwas, das ausstrahlt und sich verströmt. Auf diesen Flächenräumen des Unendlichen, gleich ob kosmisch dunkel oder landschaftlich hell, können die Linien zu Formationen finden, die wiederum zwei wesentliche Grundkonstellationen zulassen: Zum Einen ist es das als schwerkraftmäßig empfundene Oben und Unten, zum Anderen sind es Lichterscheinungen aus einer richtungs- und schwerelosen Unendlichkeit. So lässt das Bild »sine loco et anno 1/8« (Seite 29/30) Erinnerungen an den romantisierenden Dialog zwischen Erde und einem Himmelskörper aufkommen. Erst bei einem genaueren Sehen löst sich die Eindeutigkeit der Formen auf und sie wandelt sich zu einer ephemeren Partitur auf das Vegetabile.

Ein kosmischer Aspekt der unmöglichen Benennung von einem Oben und Unten, von einem Links und Rechts, begegnet uns in den Bildern »sine loco et anno 1/10« und »sine loco et anno 1/14« (Seiten 22 und 23). Unmittelbar fühlt man sich an Aufnahmen vom Sternenhimmel erinnert und all die Assoziationen von Zeit, Raum, Endlichkeit und Unendlichkeit strömen auf uns ein, da sich die strahlenförmigen Linien bündeln und urplötzlich ein geheimnisvoll befremdliches und zugleich verheißungsvolles Eigenlicht zu uns senden.

In den jüngsten Bildern, wie bei dem auf der Seite 45/46, kommt es zur Synthese von Hinter- und Vordergrund. Das Helle und das Dunkle ergänzen sich und verflechten sich zu einem feinnervigen »Yin-und-Yang-Kosmos« auf die gebenden und nehmenden Energien des Daseins. Daraus kann sich wiederum in einem

anderen Bild (Abbildung Seite 47/48) eine Konstellation ergeben, die wir als Wiese, Baumgruppe und Himmelsausschnitt deuten könnten. Die Künstlerin bringt uns ein schöpferisches Faszinosum nahe, bei dem etwas »Abstraktes« wieder zu einer abbildhaften Konkretheit werden kann, die immer noch soviel Wesenhaftes in sich trägt, dass wir von einer Ort- und Zeitlosigkeit sprechen können. Gerade dieses Insistieren auf das bildnerische Recht des Künstlers, sich mit der Aura des Numinosen im Existenten auseinanderzusetzen, macht die poetische Spezifik ihres Werkes im Kontext mit den Arbeiten der Künstlerkollegen ihrer Generation, die nicht selten dekonstruierende Welten nach vorhandenen Bildern entwerfen, aus.

The painter here presents us with a group of works which came about in the period between 2008 and 2009. At first glance the images all seem similar, as far as the format and the basic visual principle is concerned. They are almost always horizontal formats, where a dark or a light background can be seen, upon which linear painterliness has left its traces and the choice of oil pastels used is limited to black and white. Within a terrain which can be described as minimalistic, Kathrin Harder works on the threshold between the real and the imagined – and in between the steps of abstraction.

Her concentration on this series of images with the title "sine loco et anno" (without place and time) allows us to participate in a pathway of intuitively controlled discovery into the essentialities of nature, cosmicity and the interplay of line and plane. In this vein, just as we are shown in the two charcoal drawings on pages 6 and 10, she moves away from the visible, by which is meant what is concrete in temporal and spatial perception, towards a mode of expression in which concrete inconcreteness about what is sensed and what is experienced, condenses into a poetic metaphor in a space between planes displaced from the real. The title "without place and year" refers to this condition of utter displacement and of stepping out of the linear axis of time. Paying heed to a linear conception of time would meanwhile demand a fore-, a mid- and a background within the image and central perspective as a consequence. In spite of all this, concrete meetings with the traces in these paintings and drawings are still possible, whether bound within a publication or to the actual place where they are exhibited, but we will never be able to localise what they visualise with any closer certainty.

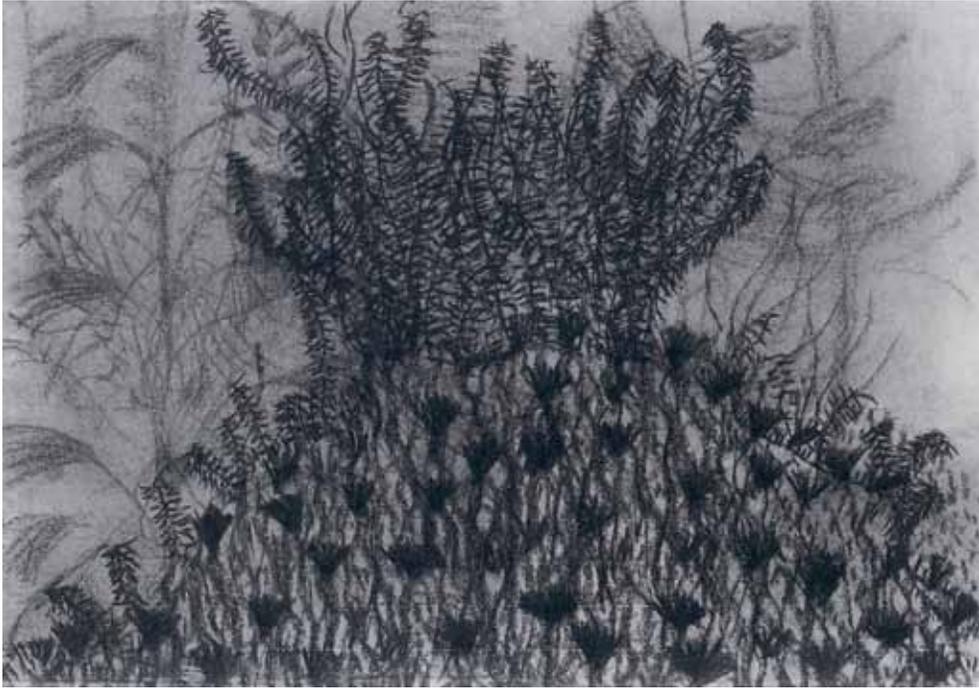
The concept of abstraction may today not be such a clear statement as it was at the beginning of the last century. Even so it can still demonstrate that it concerns itself either with something abstracted from out of the real world or else with something constructed, arising purely out of the form and the colour, without any reference to the visible world – the intention being self-referentiality. And now both strategies enter into a fruitful bond: here, painting and drawing after nature, which she practised predominantly during her study at the College of Visual Arts in Dresden, and there, her non-objectifying handling of observed forms and life's elegies.

Her empathetic abstraction upon the perennially fascinating growth and decay in vegetation and landscape results in a renouncement of likeness and even atmospheric rendering. Countless preliminary studies reduce the fleeting manifoldness of what has been experienced into linear curves, sweeps, bushels, beams or uprights. Budding and growth are avowed, the mysteries which ultimately cannot be explained by science. And they become "timeless" metaphors for the mystery of what flowers – and for Being itself.

But nature may just as easily provide another prototype and animate the artist to a more strict constructive form. If we examine Piet Mondrian's (1872 – 1944) tree studies from 1910 and compare them with the pictures he developed therefrom, then a quite different concept becomes clear.

Because he graphically "destills" the geometrically exact vertical out of the tree trunk and the horizontal line from out of the growth of the twigs and the leaves. Thus nature gives the stimulant both for what is open and for what may transform itself, as well as for the principles for ideas which model, which in turn can be seen from a distance as the chrysalis out of which conceptions about nature emerge. The artist must continually decide in which direction his work is to lead, regardless of whether he usually undertakes studies from nature, paints from the photo or manipulates the already formed images he has found. It is not the motif which conditions the individual style, but rather the desires and abilities of the painter which crystallize out during the work.

The floral landscape aspect is but one amongst this series, we might also address the aspect of the cosmically- or else the crystalline-constructed. As for the latter, the principle of the rational here plays a greater role than in both the other groups. How on the other hand the associative potentials in the first two mentioned image strategies, are greater than in the image "sine loco et anno 1/13" on page 26/27, which may perhaps bring to our minds a diagrammatic representation of physical experiment. It is already evident in these possible categorizations, how many-layered the simple setting of a white line on a dark ground, or of a black line upon white ground can be. Kathrin Harder has taken this adventure upon herself and opens up through a perhaps restrictively felt, that is if viewed from the outside, limitation of the means to the line and plane/black, grey and white, into creative freedom. This freedom demands in its turn an empathic way of seeing from the viewer. The way the lines are made is difficult to put into words on its own. It changes from a soft, brittle or hesitant setting-down and ranges to a tangled and matted, whirring and spatially genetic becoming superimposition. The act of drawing turns into a documentation of the movement of the arm, hand and crayon on the plane. First there is self-referentiality and after the lines have been summed an energetically ensouled network first appears. This in its turn resembles the detail of an image, because she perpetually "exceeds" the limits of the paintable ground with her drawing. She streams out into nowhere and timelessness, on the outside of the visible – and in our conception we could complete this fragmentariness, but it would never lead to a finished and clearly outlined image. The visible becomes a cross-section of an entity which exists, but which cannot be grasped entirely in its invisibility. The principle of



fragmentariness also contains the dilemma which will remain productive in the future, because there never will be an "objective" image of the visible and of what is thought or felt. But the image maker, regardless of whether he is a traditional painter, or a highly equipped photographer, or a computer user, may create "encirclements around the visible" and in this way bring something static to bear against the flow of time and the course of things.

The little tondo from 2008 (page 3) can in this context be interpreted as a key work. It shows us her artistic, visual universe, seen through a telescope, through a microscope or through the eye of an observer. (Is this perhaps about the profanised eye of God?) It could be simultaneously be about microscopic as well as a macroscopically perceived tracings left by the drawing. Regardless of whether here or there, the abolition of borders takes place on the small as well as the big scale – never does the entirety appear on paper.

Even the painted ground when viewed alone, structured like a colour field painting in differentiated black and white, conceals within itself a sort of time- and placelessness. Because ever since classical modernism, purely black, grey or white images have possessed a peculiar aesthetic expression and an objective content within themselves. This calls to mind the "Black square" done in 1915 by Kasimir Malewitsch (1878–1935) and the pictures of the colour field painters.

The dimensions of the irrational involved in human existence are brought into context with the "mystical" and the "rational" or the "emotional", all depending on the intentions of the artist. The monochrome image enters the game of reflection as a picture-artefact. But these are in the true sense of the word the picture grounds and backgrounds upon and in which her graphic sensibilities materialize.

At the beginning of the year 2009 the tonal value of the picture grounds changed – it was more or less turned the other way round: it became lighter, it changed in certain pictures from within a silvery grey area and went in the direction of white. If we contemplate these works, then they look as if we are being shown the negative of a black and white photo.

This gives rise equally to variations on a conception of white and grey – just as with black it is also never about absolute black, because this can only exist in the spirit. The waves, the swirls and lineatures are introduced within the spectrum of black – quite in keeping with the sense of a photochemical reversal.

These images cause a much stronger sensation of undefined brightness and of landscape intimations within us, than the white drawings on the dark ground had been capable of. Perhaps this has got to do with how a dark ground soaks up light, allowing it to disappear into the darkness of nowhere – darkness devours and is full of secrets, but from out of it something unexpected can just as equally emerge. But in contrast to this we can immediately identify a dark foreground and a light background as coordinates of earth and sky. Brightness in itself we feel as a light source, as something which sends out rays and disseminates itself.

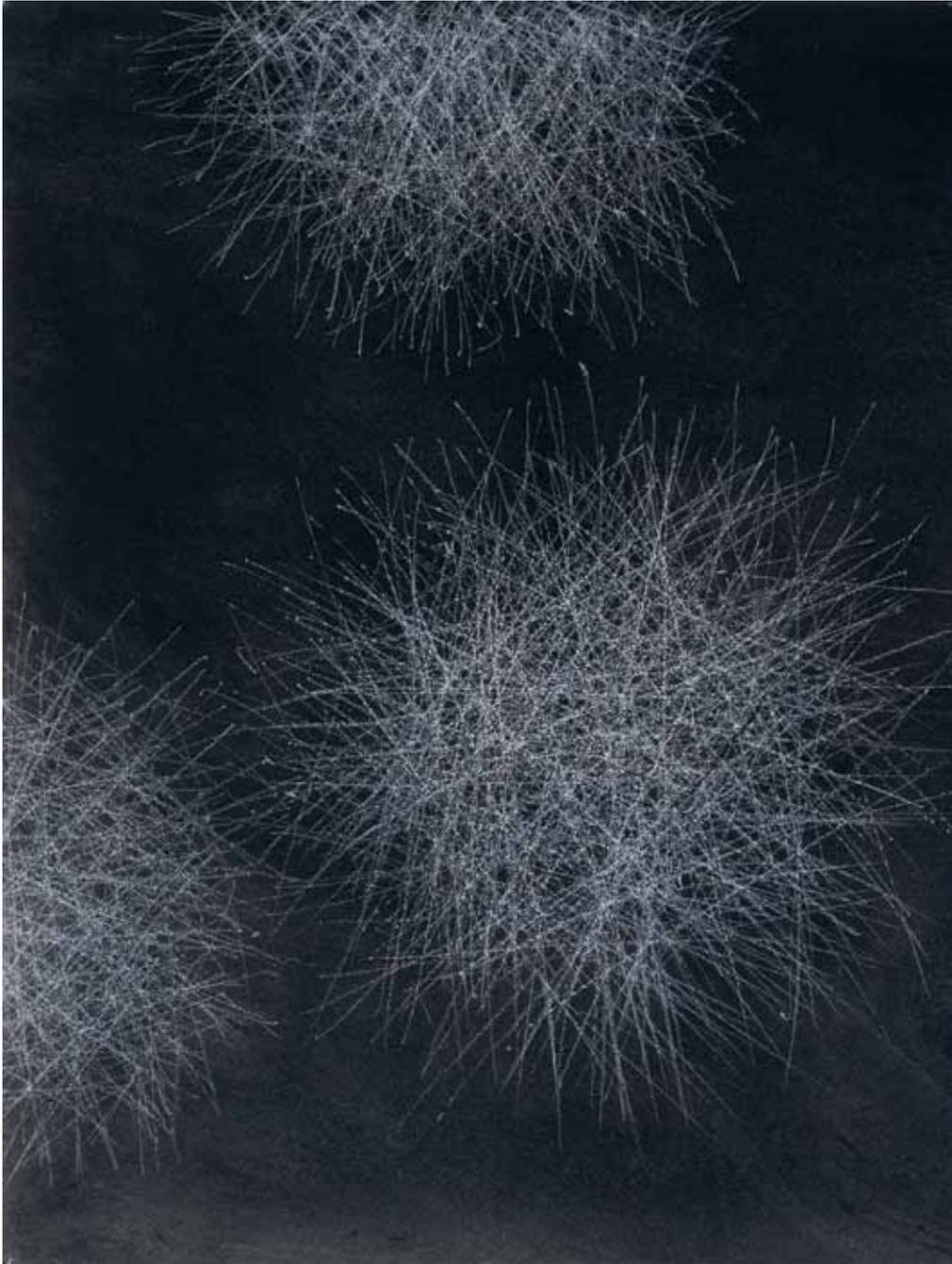
Within these planar spaces of the limitless, be they either cosmically dark or bright as the landscape, the lines can find their way into formations, which in their turn allow for two essential basic constellations: the first pertaining to a gravitationally perceived above and below, and the second to apparitions of light out of an endlessness, devoid of direction and gravity. In this way the image entitled "sine loco et anno 1/8" (page 29/30) allows reminiscences on the romanticizing dialogue between the earth and the heavenly bodies to resurface. It is only when looking more exactly that the distinctness of the forms dissolves and they metamorphose into an ephemeral partiture about things vegetable.

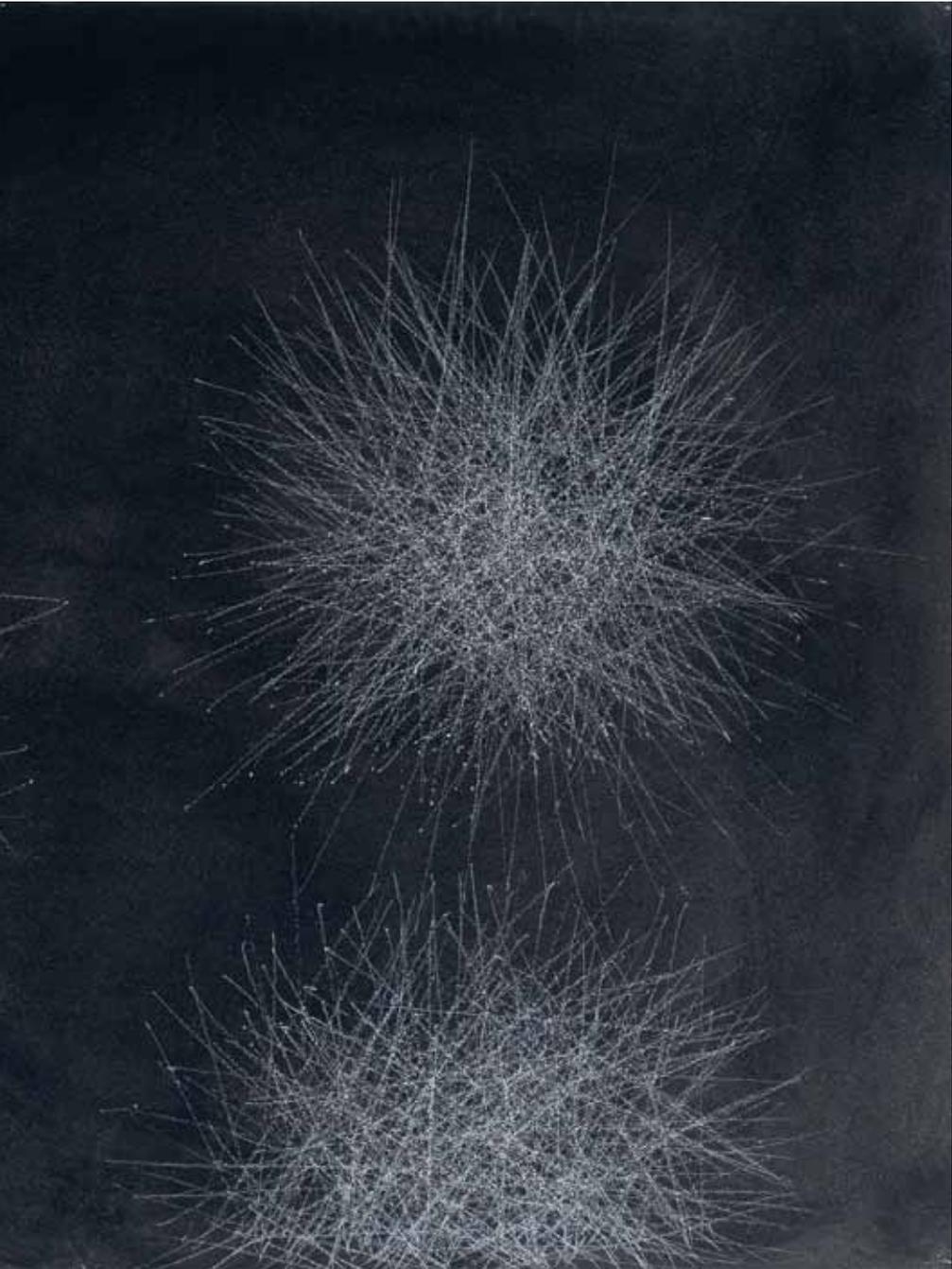
A cosmic aspect confronts us in the images "sine loco et anno 1/10" and "sine loco et anno 1/14" (pages 22 and 23) of the impossibility of naming what is above and below, of left and right.

One spontaneously feels reminded of photographs of the starlit heavens and all the associations of time, space, finality and endlessness stream out towards us, because the raylike lines form bundles and suddenly send, mysterious and unsettling and at the same time full of promise, a most peculiar light of their own.

In the most recent pictures, such as the example on page 45/46, a synthesis between back- and foreground is brought about. Brightness and darkness complement each other and weave together into a finely nerved "Yin and Yang cosmos" about the waxing and waning energies provided in Being. Out of the same context there can on the other hand emerge in a different image (reproduction on page 47/48) a different constellation, which we might interpret as a meadow, a group of trees or a section of the sky. The artist brings a creative enigma closer to us, in which something "abstract" can again take on a depictive concreteness, which still carries ample essentiality within itself, that we can still speak here of a place- and timelessness. Indeed it is this insistence on the pictorial right of the artist to confront the aura of what is numinous in existence, which marks the poetic specificity in her works out from those of the colleagues in her generation, who not seldomly design deconstructed worlds following on from prefabricated images.

sine loco et anno · I

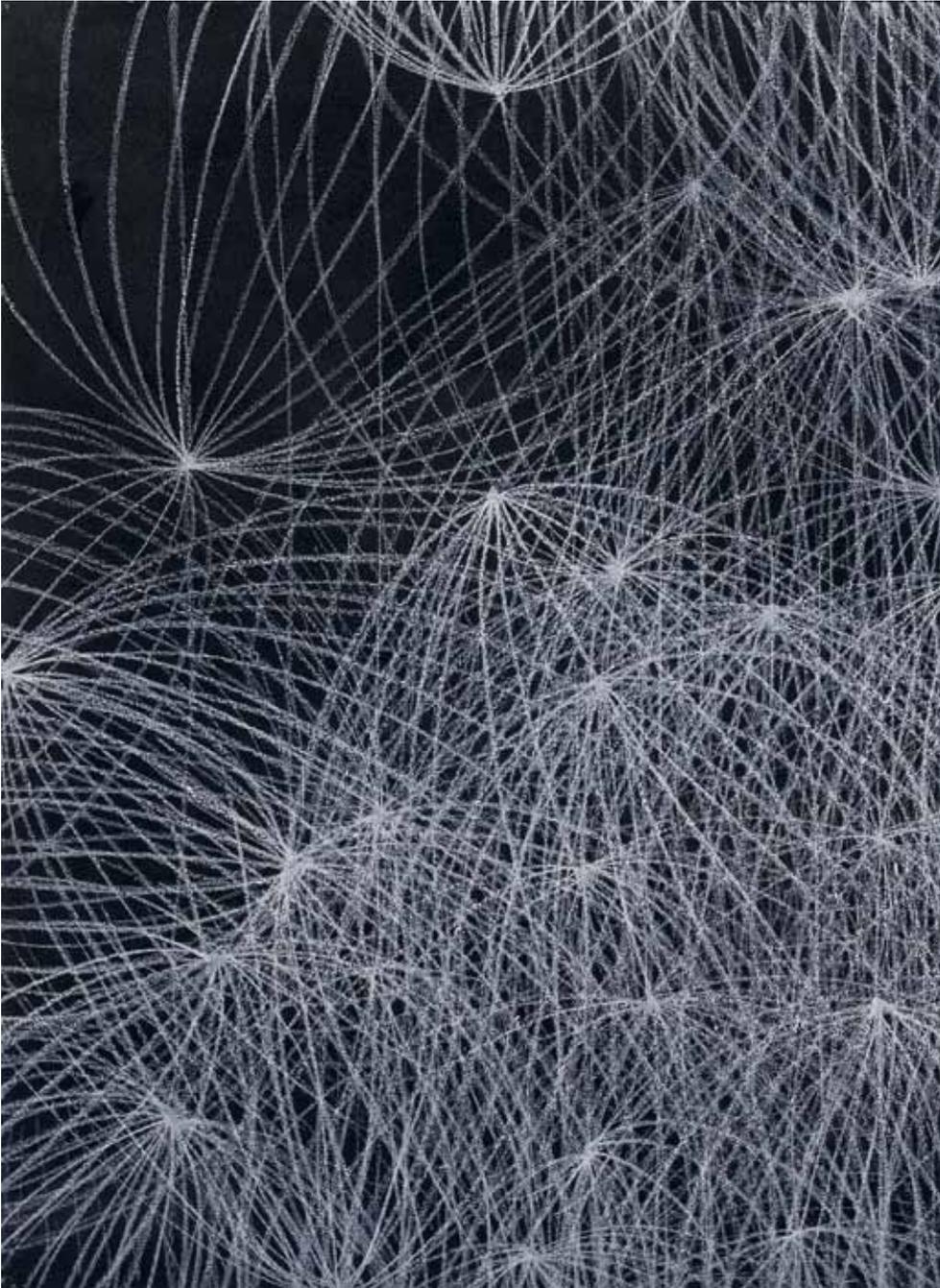


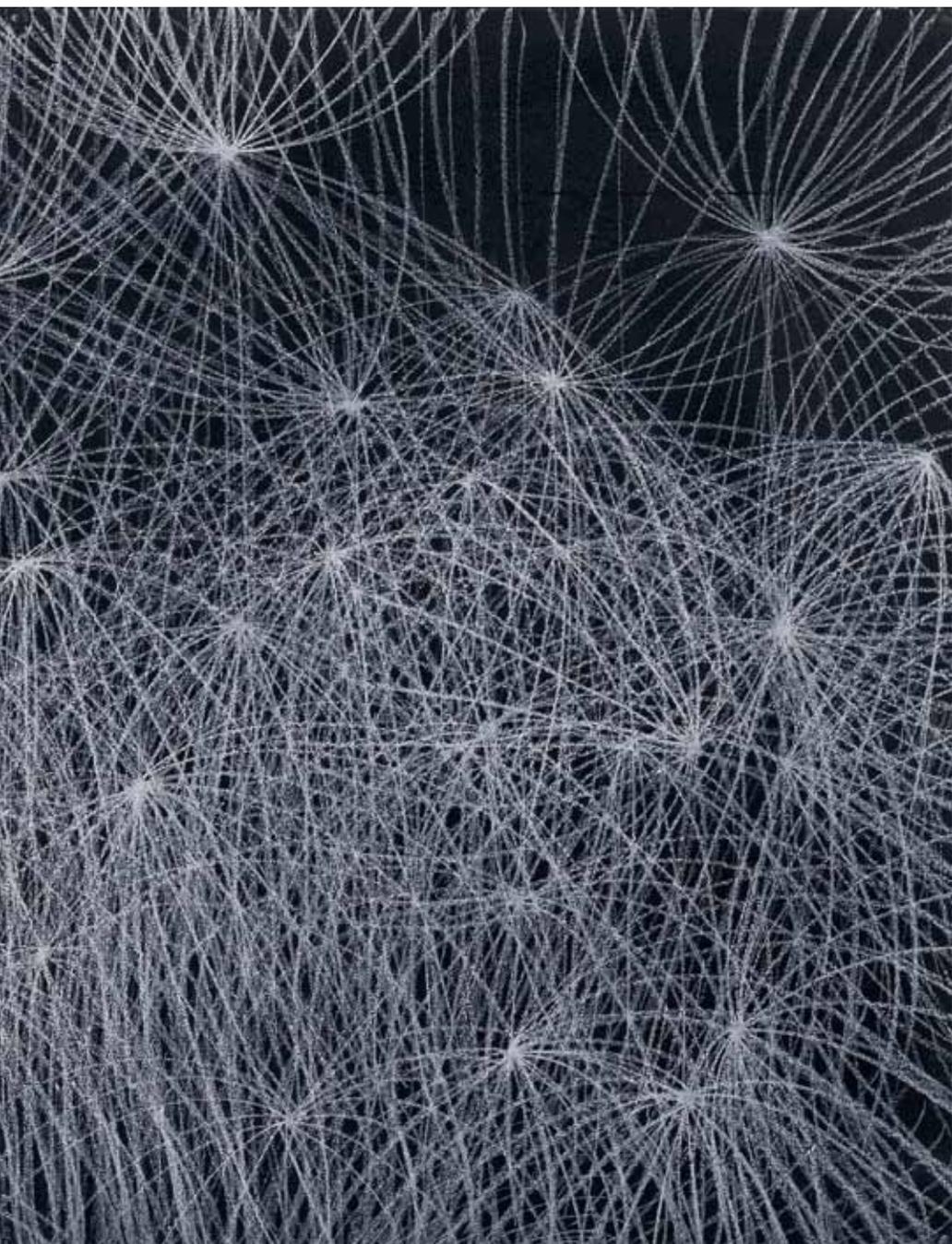


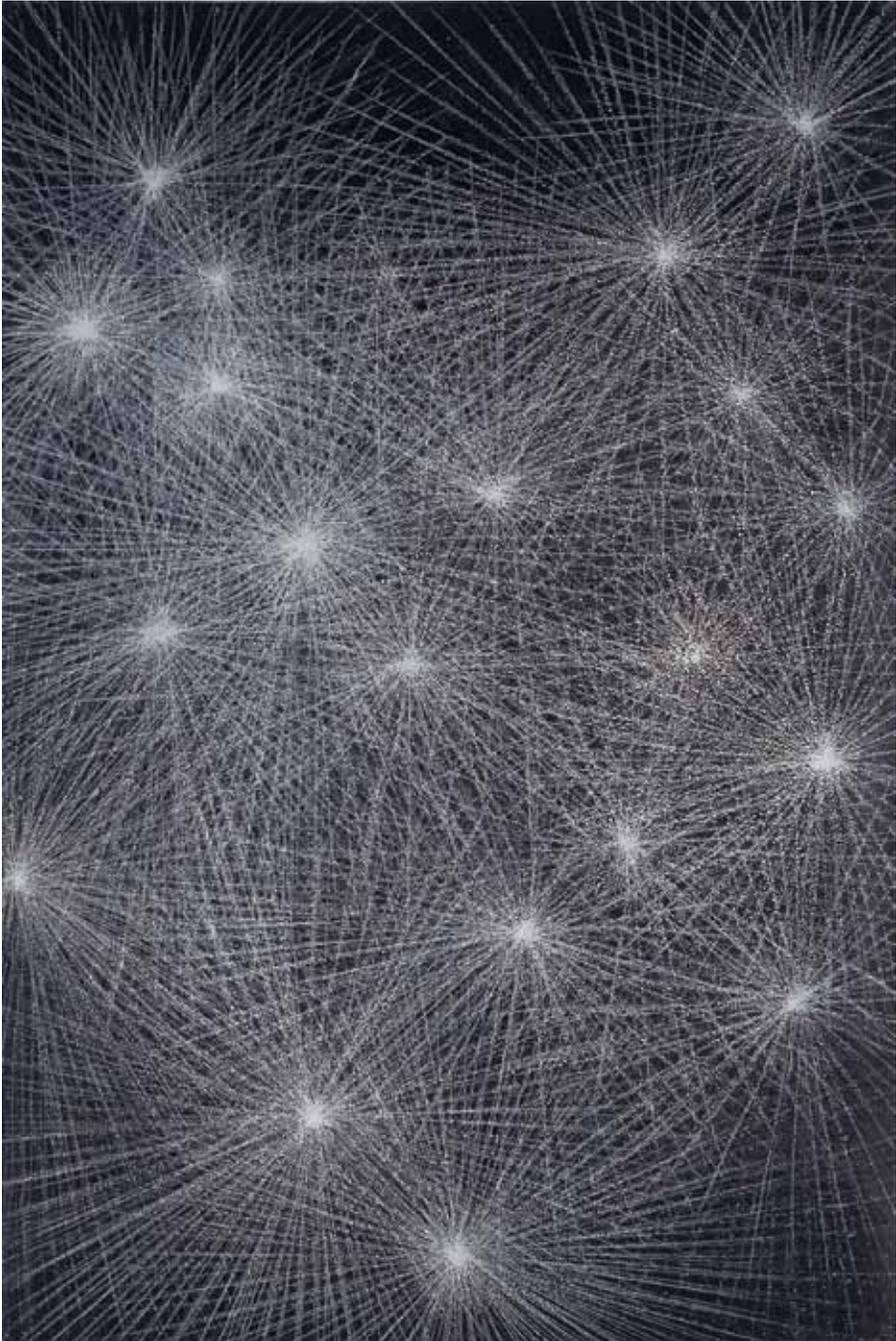


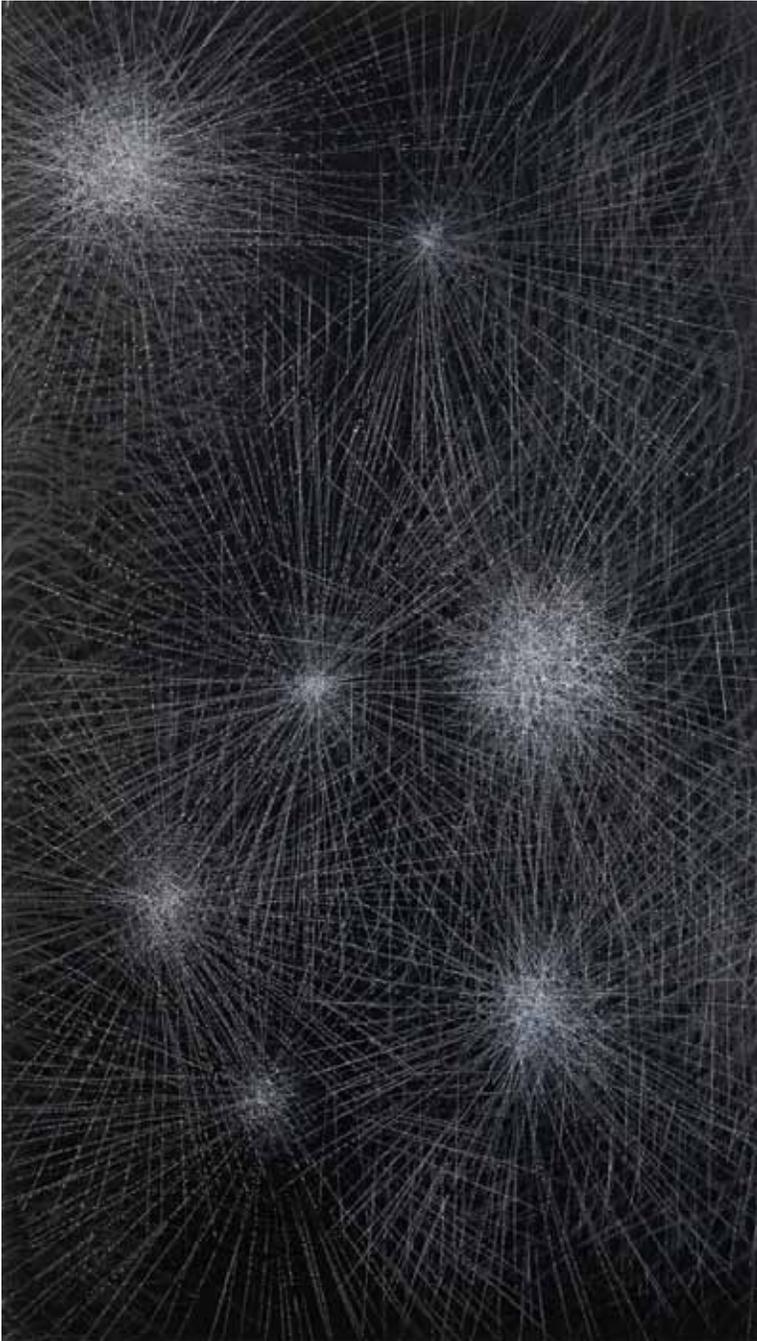
1/4 · Öl auf Papier · 100×150 cm · 2008





























I/12 · Öl auf Papier · 122×152 cm · 2008







sine loco et anno · II











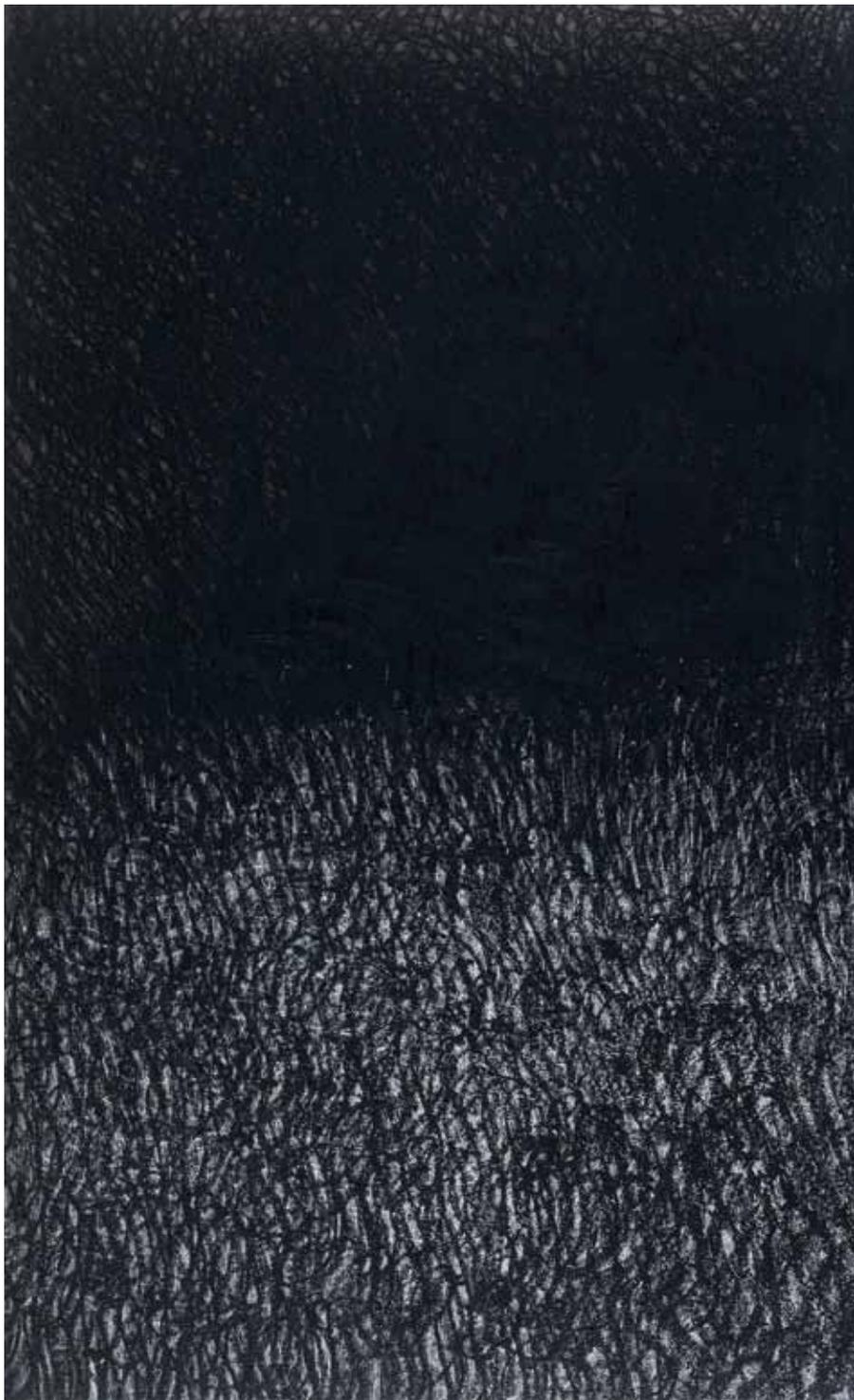


sine loco et anno · III



III/1 · Öl auf Papier · 120×150 cm · 2009





III/2 · Öl auf Papier · 120×150 cm · 2009

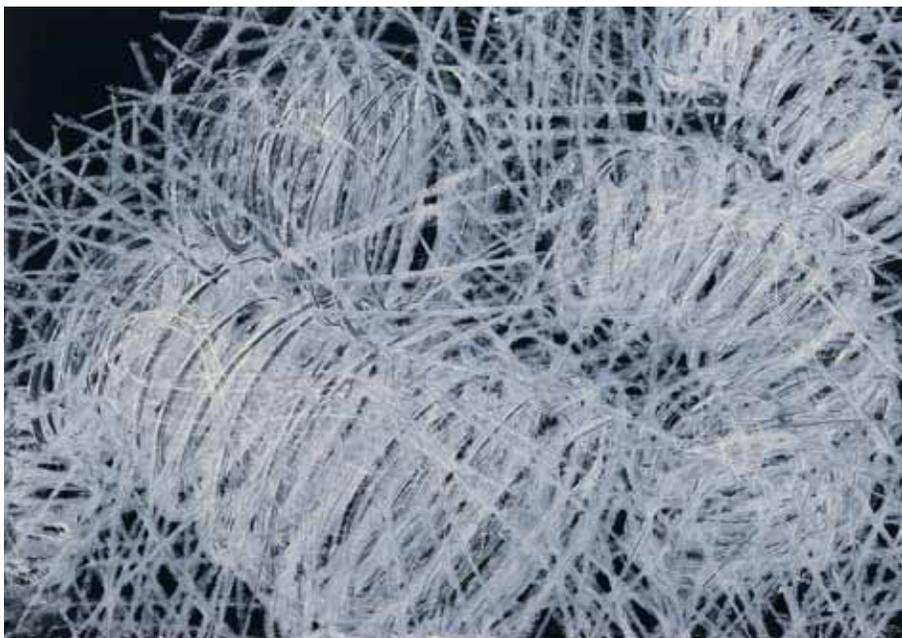


Übermalungen











Kathrin Harder

1969 in Rostock geboren **1993–1996** Studium der Malerei an der Kunsthochschule Berlin-Weißensee **1996–1999** Studium der Malerei an der Hochschule für Bildende Künste Dresden **1999** SRS-Stipendium (Software- und Systemhaus Dresden GmbH), Arbeitsstipendium auf Schloss Scharfenberg bei Meissen **1999** Diplom an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bei Professor Max Uhlig **1999** Hegenbarth-Stipendium (Stiftung Kunst und Kultur der Stadtparkasse Dresden) **1999–2001** Meisterschülerin bei Professor Max Uhlig **2001** Umzug nach Eichwalde **2002** Geburt der Tochter **2004** Preisträgerin des Kunstpreises »Spektrale« des Landkreises Dahme-Spreewald **2008** Preisträgerin des Brandenburgischen Kunstpreises der Märkischen Oderzeitung

1969 Born in Rostock **1993–1996** Studies painting at the Art College Berlin-Weißensee **1996–1999** Studies painting at the Academy of Visual Art Dresden **1999** SRS-Stipend (Software- und Systemhaus Dresden GmbH company), artists residency in Schloss Scharfenberg Palace near Meissen **1999** Degree at the Academy of Visual Art Dresden under Professor Max Uhlig **1999** Hegenbarth-Stipend (Stiftung Kunst und Kultur der Stadtparkasse Dresden) **1999–2001** Master's study under Professor Max Uhlig **2001** She moves to Eichwalde **2002** Birth of her daughter **2004** Prize winner of the "Spektrale" Art Award Dahme-Spreewald Regional Council **2008** Prize winner of the Brandenburg Prize for Art from the Märkische Oderzeitung newspaper

Personalausstellungen (Auswahl) · Solo exhibitions (selected)

2000 »fasern«, Dresden, SRS AG **2001** Dresden, BU, MIS GmbH **2002** »sensus«, Lübben, Landratsamt (mit Daniel Klawitter) **2003** »zwischen schwarz und weiß«, Berlin, BU, MIS GmbH; »konstruktum«, Dresden, Sächsische Landesärztekammer **2004** »Zeitzeichen IV«, Berlin, Kommunale Galerie Wilmersdorf (mit Rachel Kohn) **2007** »Malerei und Zeichnungen«, Eichwalde (bei Berlin), Alte Feuerwache **2008** »sine loco et anno«, Eichwalde (bei Berlin), Alte Feuerwache **2009** »schwarz auf weiß – weiß auf schwarz«, Potsdam, Galerie M (mit Susanne Pomerance)

Ausstellungsbeteiligungen (Auswahl) · Group exhibitions (selected)

2000 »Achtsicht«, Berlin, Spreebellevue **2001** »Lukas-Cranach-Preis Natur«, Kronach, Fürstenbau Festung Rosenberg **2002** »Hegenbarth-Preis«, Dresden, Stadtparkasse; »Riesengebirge-Genius Loci«, Jelena Gora, Museum Karikonoskie; »Fachklasse Professor Max Uhlig«, Leipzig, Galerie am Sachsenplatz **2004** 2. Spektrale »Reflexionen«, Lübben, Galerie im Landratsamt **2005** Berlin, Zitadelle Spandau; »ART-Brandenburg«, 1. Brandenburger Kunstmesse, Potsdam **2006** 2. Brandenburgischer Kunstpreis der Märkischen Oderzeitung, Schloss Neuhardenberg **2008** 4. Brandenburgischer Kunstpreis der Märkischen Oderzeitung, Schloss Neuhardenberg

Arbeiten im öffentlichen Besitz · Work in public collections

Neue Sächsische Galerie, Museum für zeitgenössische Kunst Chemnitz · Museum Junge Kunst Frankfurt (Oder)

Die Ostdeutsche Sparkassenstiftung, Kulturstiftung und Gemeinschaftswerk aller Sparkassen in Brandenburg, Mecklenburg-Vorpommern, Sachsen und Sachsen-Anhalt, ist auf eine über den Tag hinausweisende Partnerschaft mit Künstlern und Kultureinrichtungen angelegt. Sie steht für die langfristige Bindung der Ostdeutschen Sparkassenorganisation an die selbstgestellte Aufgabe, künstlerische und kulturelle Vorhaben von Rang zu fördern, zu begleiten und zu ermöglichen, die das kulturelle Profil von vier neuen Bundesländern in der jeweiligen Region zu stärken vermögen. The Ostdeutsche Sparkassenstiftung, East German Savings Banks Foundation, a cultural foundation and joint venture of all savings banks in Brandenburg, Mecklenburg-Western Pomerania, Saxony and Saxony-Anhalt, is determined to provide an enduring partnership for artists and cultural institutions. It represents the long-lasting commitment of the East German Savings Bank organisation to its self-given task of supporting, promoting and facilitating such artistic and cultural projects that can contribute to enhance the cultural profile of four East German federal states in their respective regions.

In der Reihe »Signifikante Signaturen« erschienen bisher · Previous issues of "Significant Signatures" presented **1999** Susanne Ramolla (Brandenburg), Bernd Engler (Mecklenburg-Vorpommern), Eberhard Havekost (Sachsen), Johanna Bartl (Sachsen-Anhalt) **2001** Jörg Jantke (Brandenburg), Iris Thürmer (Mecklenburg-Vorpommern), Anna Franziska Schwarzbach (Sachsen), Hans-Wulf Kunze (Sachsen-Anhalt) **2002** Susken Rosenthal (Brandenburg), Sylvia Dallmann (Mecklenburg-Vorpommern), Sophia Schama (Sachsen), Thomas Blase (Sachsen-Anhalt) **2003** Daniel Klawitter (Brandenburg), Miro Zahra (Mecklenburg-Vorpommern), Peter Krauskopf (Sachsen), Katharina Blühm (Sachsen-Anhalt) **2004** Christina Glanz (Brandenburg), Mike Strauch (Mecklenburg-Vorpommern), Janet Grau (Sachsen), Christian Weihrauch (Sachsen-Anhalt) **2005** Göran Gnaudschun (Brandenburg), Julia Körner (Mecklenburg-Vorpommern), Stefan Schröder (Sachsen), Wieland Krause (Sachsen-Anhalt) **2006** Sophie Natuschke (Brandenburg), Tanja Zimmermann (Mecklenburg-Vorpommern), Famed (Sachsen), Stefanie Oeft-Geffarth (Sachsen-Anhalt) **2007** Marcus Golter (Brandenburg), Hilke Dettmers (Mecklenburg-Vorpommern), Henriette Grahner (Sachsen), Franca Bartholomäi (Sachsen-Anhalt) **2008** Erika Stürmer-Alex (Brandenburg), Sven Ochsenreither (Mecklenburg-Vorpommern), Stefanie Busch (Sachsen), Klaus Völker (Sachsen-Anhalt) **2009** Kathrin Harder (Brandenburg), Klaus Walter (Mecklenburg-Vorpommern), Jan Brokof (Sachsen), Johannes Nagel (Sachsen-Anhalt)

© 2009 Sandstein Verlag, Dresden · **Herausgeber Editor** Ostdeutsche Sparkassenstiftung · **Text Text** Armin Hauer, Frankfurt (Oder) · **Übersetzung Translation** Christopher Haley Simpson, Dresden · **Abbildungen Photo Credits** Bernd Kuhnert, Berlin · **Porträt** Thomas Kläber, Cottbus · **Redaktion Editing** Dagmar Löttgen, Ostdeutsche Sparkassenstiftung · **Gestaltung Layout** Michaela Klaus, Sandstein Verlag · **Herstellung Production** Sandstein Verlag · **Druck Printing** Stoba-Druck, Lampertswalde

www.sandstein.de

ISBN 978-3-940319-80-7

