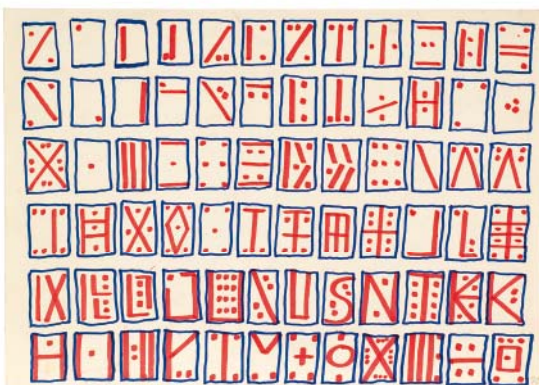
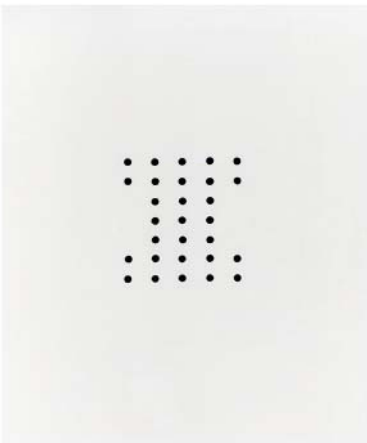


Virus Form,
Geometrisches aus Dresden von 1920 bis 2016

21.5.16 – 16.7.16, Galerie Gebr. Lehmann, Berlin
kuratiert von / curated by Susanne Altmann



Hermann Glöckner, *Ensemble aus 8 farbigen Baukörpern*, 1978, Pappe, Tempera, ca. 37 × 58 × 55 cm

Olaf Holzapfel, *Industrielles Haus*, 2012, Eiche, 40,5 x 35 x 26 cm

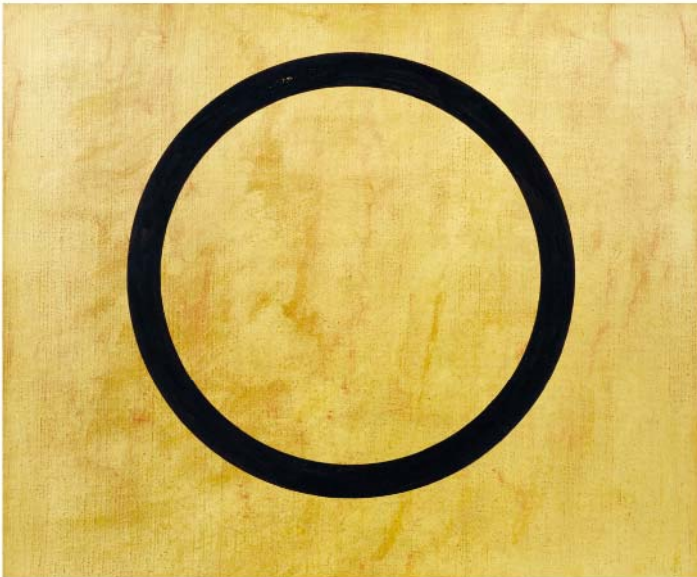
Stefan Schröder, aus der Serie *Common Alphabet*, 1994, Öl auf Kreidegrund auf Holz, 75 × 59 cm

Karl-Heinz Adler, *Segel mit schwarzen Streifen*, 1998, Graphit, Wandtafel Farbe, Sperrholz, 75 × 75 × 42 cm

Wilhelm Müller, *7.10.91*, 1991, Spachtel, Lack über Kordel auf Hartfaser, 69 × 69 cm

A.R. Penck, *Computermodell*, 1970, Faserstift in blau und rot, 29,8 x 42,2 cm

Ursula Sax, *Geometrisches Ballett, Hommage à Oskar Schlemmer*, 1992, Jugendtheater Braunschweig, Filmstill



Manfred Luther, *Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis* (Nr.51), aus der Folge: *Cogito Ergo Sum*, 1989, Ölwachskreide, Bronze/ Blattgold, Malplatte, 51 × 60 cm

A.R. Penck, *Schuhe des Deserteurs*, 1973, Schuhe und Latex auf Pappe, 40 × 72 cm



Günther Hornig, *Ohne Titel*, ca. 1987, Karton, 116 × 15 × 15 cm



Leoni Wirth, *Ohne Titel (LW 37)*, zw. 1968-1985, Draht, Glas, Holz, 52 × 26 × 10,5 cm

Und es verbreitete sich doch: Nicht einmal staatlichen Quarantänemaßnahmen gelang es, das Virus des Formalismus auszurotten. Mit Standhaftigkeit und Tricks blieben Künstler_innen trotz der restriktiven DDR-Kunstideologie ihrem Hang zur Geometrie und zur Abstraktion treu. Das geschah in einem Klima, in dem spätestens seit 1953 alles verdammt wurde, was weder inhaltlich noch ästhetisch dem propagierten »sozialistischen Menschenbild« entsprach. Zum Verständnis: Der Begriff des Formalismus, von dem hier die Rede ist, hat nichts zu tun mit der, vor mehr als zehn Jahren entstandenen Kunsttendenz von selbstreferentiellen und modernistischen Form(e)l(n); in ihren marktorientierten Ausprägungen neuerdings gerne als »Zombieformalismus« oder netter: als neues »Neo-Geo« kategorisiert. Derlei Syllogismen führen in die (kunsthistorische) Irre. Dennoch brachte dieser Trend eine wichtige Begleiterscheinung: das neu erwachte Interesse an gereifter geometrischer, an konkreter Kunst und an deren Vertreter_innen.

Doch vorwärts in die Vergangenheit: Der Formalismusbegriff, um den es hier geht, war eine Ausgeburt des Kalten Krieges und dessen kultureller Grabenkämpfe. Er war gleichzeitig offizielles Feindbild und inoffizielles Adelsprädikat. Als Schimpfwort bezog sich Formalismus nicht nur auf die gegenstands-freie Kunstausübung, hatte diese jedoch ganz besonders im Visier. So musste ein Künstler wie Hermann Glöckner (1889-1987), der sich bereits um 1920 der konkreten Kunst zuwandte, – nach den Entartungsverdikten der Nazis – von der erneuten Hexenjagd bitter enttäuscht worden sein. Wer jetzt also an abstrakten Formen, an der autonomen Gestalt(ung) und am Zauber der Geometrie festhielt, war sofort ein Staatsfeind und verzichtete damit nicht nur auf Privilegien, sondern gleichzeitig auf den Sauerstoff künstlerischer Produktion: öffentliche Wahrnehmung und fachlichen Diskurs. Viele ostdeutsche Künstler_innen unterwarfen sich aus existenziellen Gründen diesen Vorgaben. Umso höher sind die Werke jener einzuschätzen, die ausscheren und die hier, mit Einengung auf das äußerst fruchtbare Biotop Dresden, vorgestellt werden.

Die Versuchung, bei der Betrachtung von Kunst aus der DDR in rein zeitgeschichtliche Interpretationen abzugleiten, ist immer noch groß. Insofern eignet sich die auffällige Häufung von konstruktiven, konkreten, anderweitig geometrisch-abstrakten oder modular-konzeptuellen Positionen im südlichen Elbtal für eine unaufgeregte kunsthistorische Diskussion dieses Phänomens. Bewusst schreibe ich nicht »Rehabilitation«, denn das würde schon wieder historisches Ressentiment implizieren. Von den betroffenen Künstler_innen selbst (sofern sie noch leben), ist wissenschaftliche Abgeklärtheit freilich schwer zu erwarten. Mit Schaudern sei an die Ausstellung »60 Jahre 60 Bilder. Kunst aus der Bundesrepublik 1949 bis 2009« erinnert, die schon thematisch ein massives Distinktionsproblem hatte. Dort wurde fast ausschließlich die Kunst jener alten Bundesrepublik gefeiert, die schon 19 Jahre nicht mehr existierte: »Wir zeigen Kunst, die unter Art. 5 Abs. 3 des Grundgesetzes möglich war, nämlich freie Kunst. In der DDR war die Kunst nicht frei, also hat sie in der Ausstellung nichts zu suchen...« (Walter Smerling) Das war eine Ohrfeige für all jene ostdeutschen Künstler_innen, die sich im täglichen Widerstand gegen die Unfreiheit ihren eigenen Freiheitsbegriff geschaffen hatten und sich nun als doppelt unsichtbar empfanden. Für die Mehrzahl der hier vorgestellten Positionen trifft das zu. Während sich eher staats-treue Figurative oft schon weit vor 1989 einer Anerkennung im Westen erfreuten, wurden die Subversiven der Form erneut ignoriert. Vielleicht, weil ihr Schaffen angesichts der in der Westmoderne so etablierten Geometrien nicht exotisch genug war? Weil man sie, in Unkenntnis ihrer Produktionsbedingungen, als Epigonen abtun konnte? Im Kanon deutsch-deutscher Kunstgeschichtsschreibung jedenfalls hatten sie, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nichts verloren. Nach dem Nationalsozialismus und der DDR wirkte diese Ausgrenzung aus Forschung, Lehre und Ausstellungspolitik wie ein dritter Affront. Gelegentlich wurde versucht, diese Werke für Museumspräsentationen mithilfe von visuell ähnlichen Produkten des Westens gleichsam zu legitimieren. So geschehen anlässlich der Wiedereröffnung des Dresdner Albertinums 2010, wo Hermann Glöckner offenbar nur neben Josef Albers oder Eberhard Göschel nur neben Raimund Girke bestehen konnten. Warum nicht kommentarlos zunächst einmal den gesamten nonfigurativen Qualitätsbestand als Entdeckung präsentieren?

Diese Art Kontext *inter pares* nun versucht *Virus Form* anzubieten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit, aber gewiss mit Überraschungen. Eigenständigkeit und konzeptionelle Substanz der Werke mögen für sich sprechen. Ein zusätzlicher Erkenntnisgewinn für mündige Rezipienten: Hier wird (ganz nebenbei)

eine exemplarische Entwicklung nicht nur in feindseliger Umgebung, sondern auch jenseits aller kommerziellen Infrastruktur abgebildet. Mehr noch, der Einfluss jener resilienten »Formalisten« von einst wirkt bis heute nach. Das Interesse etwa an den Arbeiten von Karl-Heinz Adler oder Hermann Glöckner zeigt es: Regelmäßig berufen sich jüngere Künstler wie Tilo Schulz, Kai Schiemenz oder Olaf Nicolai auf derlei Schlüsselfiguren. Garantiert liegt die Motivation dafür nicht in lokalhistorischen Sentimentalitäten, sondern vielmehr in der Bewunderung von künstlerischer Gültigkeit und biografischer Integrität. Doch auch überregional weniger bekannte Positionen bezeugen, dass in inoffiziellen Zirkeln und im Umfeld der nicht-akademischen, ja sogar an den Rändern der akademischen Lehre markante Kunstproduktionen und ein profunder Austausch stattfanden. So bekommt hier der einzige Schüler Glöckners, Wilhelm Müller (1928-1999) seinen verdienten Auftritt. Unbeirrt ging er mit strengen Konstruktionsreihen und witzigen Überdehnungen von Regularien seinen Weg. Dann Manfred Luther (1925-2004): Dessen meist kreisrunde Exerzitien der Serie »Cogito Ergo Sum« firmieren gleichrangig mit den philosophischen Tiefenbohrungen des etablierten seriellen Minimalismus. Im Kreis sah Luther nicht nur eine geometrische Figur, sondern vielmehr ein universelles Symbol. Weitere mit dem *Virus Form* Infizierte wie Leoni Wirth (1935-2012), Karl-Heinz Adler (*1927) oder Friedrich Kracht (1925-2007) fanden ihren Schutzraum in der Nähe zur Architektur. Die Formsteinabwicklungen von Adler und Kracht etwa, wiewohl als baugebundenes Schmuckwerk beauftragt, zeigen in Entwurf und Realisierung eine erfinderische Programmatik – auf Augenhöhe mit zeitgleichen Phänomenen jenseits des Eisernen Vorhangs. Beide führten in ihren freien Atelierarbeiten die modularen Konzepte weiter. Dabei unterwarfen sich Kracht und Adler einem strengen, oft mathematisch begründeten Regelwerk, das weit über ornamentale Aspekte herausging und profitierten von der Disziplin der angewandten Aufträge. Parallel dazu ersann Adler patentierte Materialtechnologien. Mit derlei künstlerischen wie praxisnahen Experimenten stellte er sich selbstbewusst in die Tradition des Bauhauses, die der DDR-Doktrin weitgehend als reaktionär galt. Hier schließt Leoni Wirths so ähnliche Gratwanderung zwischen Baupraxis und Bildhauerei an. Die Brunnenmodelle aus ihrem Nachlass funktionieren als eigenständige, poetisch aufgeladene Skulpturen. Sie bezeugen die Lust der Künstlerin an der Kombination von geometrischen Formen ebenso wie die in den späten 1960er Jahren noch anzutreffende, utopische Hoffnung, aktiv bei der Gestaltung einer menschenfreundlichen Gesellschaft mitzuwirken. Wie Leoni Wirth (Raumplanerin), Hermann Glöckner (Fassadengrafiker) und Wilhelm Müller (Dentist) führte auch Inge Thiess-Böttner (1924-1998) als Puppengestalterin und Maskenbildnerin ein DDR-typisches Doppelleben als »Werktätige« und Künstler_in. Ihre experimentellen, häufig farbigen Linoldrucke und »scraperboard«-Tafeln erstaunen durch Variantenreichtum zwischen rationaler Vorgabe und Intuition.

Im damaligen subkulturellen Milieu Gleichgesinnter lassen sich enge Freundschaften etwa zwischen Thiess-Böttner und Müller, zwischen Adler und Luther oder zwischen Glöckner und Müller nachweisen. Hier wurde am Küchentisch oder bei halboffiziellen Ausstellungen wie im Kunstklub des damaligen Forschungsreaktors Rossendorf über Formfindungen diskutiert und voneinander die nötige Kritik oder Selbstbestätigung eingeholt. Theoretisch unterfüttert und durch Kontakte aus Ost und West ergänzt wurden diese Debatten von Dresdner Kunsthistoriker_innen wie Werner Schmidt (1930-2010), Ingrid Adler oder der Polin Bożena Kowalska – ungeachtet aller Abschottungs- und Zensurmaßnahmen von Oben.

Um 1989 ließen sich jüngere Künstler wie Olaf Holzapfel (*1969) oder Stefan Schröder (*1966), beides Absolventen der Dresdner Kunsthochschule, von der avantgardistischen Klarheit Müllers, Glöckners oder Adlers anstecken und benennen diese heute noch als Inspiration. Schröders, seit 1991 entstandene Langzeitserie »Common Alphabet« steht mit monochromen Abwicklungen von Kartonagen und ihrer Schablonentechnik den Formdrucken oder dem »Tafelwerk« (um 1933) von Glöckner nahe. Während sich Schröder auf Modularität und Wiederholbarkeit von verfremdeten Alltagsformen bezieht, geht es Olaf Holzapfel nur am Rande um die Erzeugung von Geometrien. Von der Architektur kommend, fasziniert ihn die innere Logik des Bauens und das immanente Formpotenzial von simplen Materialien. Kein Wunder, dass sich Holzapfel mit seinen Fachwerkvariationen und Strohintarsien speziell den Strategien von Adler verwandt fühlt. Zudem benennt er die frühen Arbeiten eines weiteren (Ex)Dresdners als prägend: A.R. Penck (*1939). Mit seinem Interesse an den Naturwissenschaften, besonders an der Kybernetik, überschritt jener häufig die Grenzen zur geometrischen Abstraktion und operierte mit einem nichtgegenständlichen, kombinatorischen Zeichenrepertoire und repetitiven Gestaltanalysen. Insofern darf

Penck als Anstifter für unangepasste Formkonzepte hier keinesfalls fehlen. Ebenso wenig der Dresdner Hochschullehrer Günther Hornig (*1937) und sein beeindruckendes Gesamtwerk aus farbstarken Materialbildern, Strukturüberlagerungen und fragilen Plastiken. Immer wieder mit gleichartigen Elementen konstruierend, überlässt er geometrische Systeme ab einer gewissen Dichte der Entropie: Störung durch Ordnung. Bühnenbildner im Erstberuf, fand er in diesem Bereich der Lehre eine geduldete Nische für nonkonforme Raum- und Körperexperimente der Studierenden – und gleichzeitig Anregungen für eigene dreidimensionale Untersuchungen. Bleiben wir an der Dresdner Kunstakademie: Spätestens 1993 war mit der Berufung der Willi Baumeister-Schülerin Ursula Sax (*1935) der offizielle Anschluss an die Avantgarde der reinen Form wieder hergestellt und zwar jenseits von Ost-West-Schubladen. Mit raumgreifenden Objekten und kühnen Performances aktualisierte Sax den Geist des Bauhauses und öffnete den Blick für ungewohnte Materialien wie Ton oder Textilien. Die Strenge ihrer eigenen konkreten Formen bricht sie bis heute mit beherzten Farbgebungen und überraschenden Flugobjekten.



Friedrich Kracht, *Doppelwürfel*, 1988, Objekt aus Lochblech, ca. 40 × 40 × 60 cm
Inge Thies-Böttner, *Ohne Titel* (Nr.40), ca. 1990/91, Scraperboard, 32,5 × 25,3 cm

Virus Form ... Susanne Altmann

And yet spread. Not even official quarantine measures were able to exterminate the virus of formalism. Artists remained true to their inclination toward geometry and abstraction through persistence and tricks, in spite of the restrictive aesthetic ideology of GDR. And this happened in a climate, in which – starting in 1953 at the latest – everything that did not comply with the propagated »socialist idea of man,« either aesthetically or in terms of content, was damned. To be clear: the concept of formalism that is addressed here has nothing to do with the artistic tendency toward self-referential, modernist forms and formulas, which began more than a decade ago. Because of its market-oriented characteristics, it has recently been categorized as »Zombie formalism« or (nicely) as a new »Neo-Geo.« That sort of syllogism leads to (art historical) absurdity. Nevertheless, this trend is accompanied by an important phenomenon: a newly awoken interest in mature geometrical, concrete art and its representatives. However, forward into the past – the formalism concept discussed here was a spawn of the Cold War and its cultural battles. It was both an official bogeyman and an unofficial reward. As a pejorative term, formalism did not only refer to non-objective artistic practices, even if it especially had these as a target. After having endured Nazi verdicts against »degenerate art,« an artist like Hermann Glöckner

(1889-1987), who had already turned to concrete art in the 1920s, must have been bitterly disappointed by the renewed witch hunt. Those artists who adhered to abstract forms, autonomous shapes and compositions, and the magic of geometry were immediately designated as »enemies of the state.« They gave up not only privileges but also the oxygen of artistic production: public reception and specialist discourse. For existential reasons, many East German artists succumbed to the new rules. All the more should we value the works of those who broke ranks, some of which – restricted to the extremely fruitful Biotope Dresden – are presented here.

In looking at art from the GDR, there is still a great temptation to fall for interpretations purely along the lines of recent history. The remarkable accumulation of constructivist, concrete, and otherwise geometrical-abstract or modular-conceptual approaches in the southern Elbe valley will make for an exciting art historical discussion of the phenomenon. I am consciously not using the word »rehabilitation,« since this would once again imply historical resentment. Yet, it is difficult to expect scholarly detachment from the artists themselves (or those of them who are still alive). At this point, The exhibition »60 Years 60 Pictures. Art of the Federal Republic, 1949-2009,« is remembered with a shudder. Already in its title it used a highly problematic distinction, and almost exclusively celebrated the art of the old Federal Republic, which had actually ceased to exist nineteen years ago. »We are exhibiting art that was possible under article 5, paragraph 3 of the constitution, namely free art. In the GDR, art was not free, so it is not welcome in our exhibition...« (Walter Smerling) That was a slap in the face for all those East German artists who achieved their notion of freedom in daily resistance to official restriction. Now they must have felt doubly invisible. This is true for the majority of the artistic positions represented here. Whereas state-approved figurative art often enjoyed recognition in the West long before 1989, the subversives of form were ignored anew. Perhaps because their creations were not exotic enough, given the established role of geometry in Western modernism? Because people, unaware of the conditions in which they were produced, could discount them as derivative? In any case, with a few exceptions they didn't belong in the canon of German-German art historical writing. After the Nazi and the GDR regimes, this exclusion from research, teaching, and exhibitions seems like a third affront. There were occasional attempts to legitimate these works for museum presentation by showing them together with visually similar products of the West. So it happened on the occasion of the re-opening of the Dresden Albertinum in 2010 that Hermann Glöckner could only exist next to Josef Albers or Eberhard Göschel next to Raimund Girke. Why not just start with a commentary-free presentation of all the non-figurative holdings as a discovery for once?

Virus Form now attempts to provide an artistic context with inherent equality – without the ambition of completeness, but certainly with surprises. The autonomy and conceptual substance of the works will speak for themselves. An additional insight for independent recipients: what is illustrated here is an exemplary development, which took place not only in a hostile environment but also outside of any commercial infrastructure. Moreover, the influence of certain resilient »formalists« of old can still be felt today. The interest in the works of Karl-Heinz Adler or Hermann Glöckner, for instance, demonstrates this; regularly, more recent artists like Tilo Schulz, Kai Schiemenz or Olaf Nicolai invoke them as something like pivotal figures. It is guaranteed that their motivation to do so does not lie in local-historical sentimentality but much more in admiration of their artistic relevance and biographical integrity. Yet, even the positions that are less known outside of the region testify to the fact that in unofficial circles, in settings outside the art academy, and even on the margins of academic instruction, remarkable artistic production and a profound exchange could take place. The only student of Glöckner, Wilhelm Müller (1928-1999), is deservedly featured here. He made his own way unerringly, with his strict constructivist series and witty stretching of the rules. Then Manfred Luther (1925-2004), whose mostly circular spiritual exercises in the series »Cogito Ergo Sum« operate on the same level as the philosophical profundities of the established serialism in Western Minimal Art. Luther did not see the circle as just a geometrical figure, rather much more as a universal symbol. Going on with those infected with *Virus Form*, Leoni Wirth (1935-2012), Karl-Heinz Adler (*1927) or Friedrich Kracht (1925-2007) found shelter in proximity to architecture. The development of Formsteine (shaped concrete-blocks) by Adler and Kracht, for instance, initially commissioned as building-bound decoration, demonstrate an inventive program in design and realization. They rank on the same level as autonomous contemporary tendencies on the other side of the Iron Curtain. Both artists pursued modular concepts in their free studio

work. With these works, Kracht and Adler submitted to a strict, often mathematically grounded set of rules, which went far beyond ornamental aspects and profited from the discipline of the real-world commissions. Parallel to this, Adler conceived patented material technologies. With such artistic and praxis-related experiments, he self-consciously put himself in the tradition of the Bauhaus, which was generally considered to be reactionary by GDR doctrine. Leoni Wirth walked a similar tightrope between construction practice and sculpture. The models of fountains, which were discovered among her artistic effects, function as independent, poetically laden sculptures. They show the artist's desire to combine geometric forms just as much as the utopian hope – still common in the late 1960s – of actively contributing to the creation of a human-friendly society. Like Leoni Wirth (spatial planner), Hermann Glöckner (graphic muralist), and Wilhelm Müller (dentist), Inge Thiess-Böttner (1924-1998) also lead a typical GDR double life as an employee and artist, working as a puppet maker and make-up artist. Her experiments, often colored linoleum prints and »scraperboard« panels, are astounding in their wealth of variation between rational guidelines and intuition.

In the subcultural milieu of the time, we find close friendships between kindred spirits like Thiess-Böttner and Müller, Adler and Luther, and Glöckner and Müller. The latest formal inventions were discussed at the kitchen table or half-official exhibitions like those in the Kunstklub of the Rossendorf research reactor. It was on these occasions that they found the necessary critique or affirmation from each other. These debates were theoretically fortified and supplemented with contacts to the east and the west by Dresdner art historians like Werner Schmidt (1930-2010) and Ingrid Adler, or Bożena Kowalska from Poland – despite all the state measures to wall off or censure them.

Around 1989, younger artists like Olaf Holzapfel (*1969) or Stefan Schröder (*1966), both graduates of the Dresden Art Academy, were infected by the avant-garde clarity of Müller, Glöckner, and Adler, still naming these artists as their inspiration today. Schröder's long-term series »Common Alphabet« (started in 1991) with its monochromatic treatment of flattened cardboard boxes and its use of stencils has a close relationship to Glöckner's printing technique or his »Tafelwerk« series (1933). Whereas Schröder concentrates on the modularity and repeatability of alienated everyday forms, for Olaf Holzapfel the production of geometries is just a side effect. Coming from architecture, he is fascinated by the inner logic of construction and the immanent formal potential of simple materials. It's no wonder that with his variations on truss construction and straw-inlay (intarsia), Holzapfel feels a special affinity with Adler's strategies. In addition, he names the early works of another (ex) Dresdner as formative: A.R. Penck (*1939). With his interest in science, especially cybernetics, Penck transcended the boundaries of geometrical abstraction, operating with a non-objective, combinatorial repertoire of signs and repetitive analyses of shapes. For this reason, he cannot be overlooked here as a founder of deviant concepts of form. Equally, Günther Hornig (*1937), lecturer at the Dresden Art Academy, and his impressive oeuvre of strongly colored material images, structural superimpositions and fragile sculptures, must be mentioned. Constructing with similar elements again and again, he makes a dense geometrical system, toppling into entropy: disturbance through order. Initially trained as a stage designer, he found an academic niche in this field where students could pursue non-conform spatial and bodily experiments freely. At the same time it served as stimulus for his own three-dimensional investigations. Remaining with the Dresden Art Academy: in 1993, the hiring of Ursula Sax (*1935), a former student of Willi Baumeister, brought about an official reconnection with the avant-garde tradition of pure form, leaving outmoded east/west distinctions behind. With space-consuming objects and courageous performances, Sax brought the spirit of the Bauhaus into the present and opened eyes to unusual materials like clay and textiles. She is still breaking the strictness of her own concrete forms with bold coloration and surprising flying objects.

Galerie
Gebr. Lehmann

Dresden Görlitzer Str. 16, D-01099 Dresden, t+49(0)351 801 1783 / f -4908, info@galerie-gebr-lehmann.de,
galerie-gebr-lehmann.de



Hermann Glöckner, *Zehn Blechbüchsen in zehn Farben*, um 1977/78, Tempera, teilweise gelochte Dosen, jeweils ca. 11,8 cm, Durchmesser 7,5 cm

Impressum / imprint ©

Fotonachweis / credits

Text / text
Übersetzung / translation
Gestaltung / design
Druck / printing

2016, für die abgebildeten Werke von / for the reproduced works by Hermann Glöckner, Wilhelm Müller, A.R. Penck, Ursula Sax: VG Bild-Kunst, Bonn
Karl-Heinz Adler: Herbert Boswank, Galerie Eigen+Art
Hermann Glöckner: Juliane Mostertz
Olaf Holzapfel: Jens Ziehe
Günther Hornig: Juliane Mostertz
Friedrich Kracht: Susanne Altmann
Manfred Luther: Juliane Mostertz
Wilhelm Müller: Werner Lieberknecht
Ursula Sax: the artist & Semjon Contemporary
Stefan Schröder: Juliane Mostertz
Inge Thiess-Böttner: Galerie Mitte
Leoni Wirth: Kunstfonds, Staatliche Kunstsammlungen Dresden
A.R. Penck: Lothar Schnepf, Städtische Galerie Dresden - Kunstsammlungen
Susanne Altmann
Jessica Buskirk
Büro Otto Sauhaus, Berlin
Union Druckerei Dresden GmbH