

Dresden – Residents #2

Brian D. Cohen, William Haberman, Antonia Taralli, Jayasimha Chandrashekar,
Paulina Piechaczek

**Laudatio am 5.10.2026 in e. Kunst – und Kulturverein Alte Feuerwache
Loschwitz**

Text: Katharina Arlt

In **Jayasimha Chandrashekar's** Lithografien wird Raum zur Frage der Wahrnehmung. Auf dem weißen Grund begegnen sich Ellipsenfragmente, Kreissegmente, orthogonale Linienraster, Balken und Kreisflächen. Sie überlagern und durchdringen einander, treten aus ihren Begrenzungen heraus und bilden neue räumliche Zusammenhänge. Flächen scheinen sich zu öffnen, andere verschwinden teilweise hinter ihnen; eine Diagonale geht aus der Ecke einer Trapezform hervor und setzt sich in einer Bogenform fort. Keine Form bleibt isoliert. Der Blick bewegt sich zwischen den Formen, ihren Überschneidungen und den Zwischenräumen.

Raum entsteht dabei nicht durch die Illusion von Tiefe, sondern durch das Verhältnis der Formen zueinander und durch die Bewegung des Blicks. Genau darin liegt auch die Verbindung zum Oeuvre des Schweizer Künstlers Gottfried Honegger, dessen skulpturale und druckgrafische Auffassung von Raum Chandrashekar in diesen Blättern gewissermaßen als Hommage aufgreift. Es geht nicht um die Übernahme einer Formsprache, sondern darum, wie Formen Wahrnehmung strukturieren und aus ihrem Zusammenspiel Raum hervorgeht.

Die unterschiedlichen Druckverfahren werden dabei selbst zu einem Teil dieser Wahrnehmung. In der Algrafie erzeugt Chandrashekar durch das leichte Antrocknen der fotografischen Emulsion die körnige, gesprenkelte Struktur; Binnenräume bleiben durchbrochen, Flächen erscheinen porös und durchlässig. Die Serigrafie setzt opakere Partien dagegen, ohne diese Offenheit aufzugeben. Rot, Gelb, Blau und Schwarz treten mit Rosé und Grau in Beziehung. Auch der weiße Grund ist keine Leerstelle, sondern ein aktiver Bestandteil des Bildraums.

Diese Offenheit prägt auch Chandrashekar's Verhältnis zu seiner eigenen Tätigkeit. Er lebt und arbeitet in Bangalore, wo er Kunstgeschichte und konzeptuelle Ansätze der modernen und zeitgenössischen Kunst am Srishti Manipal Institute of Art, Design and Technology lehrt und mit Atelier Prati ein unabhängiges Druckstudio aufgebaut hat. Darüber hinaus arbeitet er als Meisterdrucker für andere Künstlerinnen und Künstler, baut Druckpressen, realisiert Kunst-am-Bau-Projekte und entwickelt Performances.

Das Künstlersein, so Chandrashekar, mache nur einen kleinen Teil dessen aus, was er tue und wer er sei. Seine Praxis lässt sich daher weniger über eine wiedererkennbare Formsprache als über unterschiedliche Formen des Produzierens, Vermittelns und Arbeitens beschreiben. Das Künstler-Subjekt steht dabei nicht als alleinige Instanz im Zentrum; vielmehr entsteht seine Arbeit aus einem Geflecht von Material, Wissen, Handwerk, sozialen Beziehungen und kulturellen Bedingungen.

Eine weitere Dimension dieser Praxis zeigt die Performance „Spine should be erect“, die Chandrashekar während des Serendipity Arts Festival in Goa im Dezember 2025 realisierte. Er kaufte jeden Morgen die Tageszeitungen des jeweiligen Tages und bedruckte sie wiederholt mit dem Satz „Spine should be erect“. Die Worte gehen auf eine väterliche Ermahnung zurück, mit der er als Kind zur aufrechten Körperhaltung

und zugleich zu einer bestimmten Vorstellung von Männlichkeit angehalten wurde: Halte dich aufrecht, wenn du ein Mann sein willst.

Die Performance handelt damit nicht nur von Männlichkeit, sondern von der Entstehung von Identität durch Wiederholung. Eine körperliche Haltung wird vorgegeben, eingeübt und verinnerlicht, bis sie als selbstverständlich erscheinen kann. Chandrashekar übersetzt diesen Vorgang in die Logik des Druckens: Der Körper wird zur Druckerpresse, die soziale Norm zur Matrix, die Wiederholung erzeugt den Abdruck. Was sich in den Körper eingeschrieben hat, wird auf Papier übertragen.

Die Tageszeitung verschiebt die persönliche Prägung zugleich in den öffentlichen Raum. Ein Satz aus der Kindheit erscheint auf dem Papier der Gegenwart, das jeden Morgen neu vorliegt und die Ereignisse des jeweiligen Tages trägt. Das Private trifft auf das Öffentliche; die väterliche Vorgabe wird aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gelöst und in einen sozialen Zusammenhang überführt. Die körperlich belastende Druckarbeit macht diesen Vorgang unmittelbar erfahrbar: Die Aufforderung, den Körper aufzurichten, wird durch ihre wiederholte Ausführung selbst zu einer Belastung des Körpers.

Hier liegt auch eine Verbindung zu Kierkegaard, dessen Denken für Chandrashekar wichtig ist. Es geht um die Frage, wie der Einzelne sich zu dem verhält, was ihm gegeben ist: zu Erwartungen, Rollen und Vorstellungen, die ihn prägen, bevor er sich bewusst zu ihnen verhält. Identität erscheint dabei nicht als feste Gegebenheit, sondern als etwas, das sich in der Auseinandersetzung mit solchen Vorgaben bildet. Chandrashekar verwirft die väterliche Aussage nicht einfach und übernimmt sie ebenso wenig unverändert. Er wiederholt sie und verändert dadurch ihren Status: Aus einer familiären Ermahnung wird eine öffentliche Inschrift, aus Erinnerung körperliche Arbeit, aus persönlicher Prägung ein zirkulierender Abdruck.

Damit berührt die Performance einen Gedanken, der auch für die Druckgrafiken zentral ist: Gegebene Formen werden nicht einfach reproduziert, sondern durch Überlagerung, Durchlässigkeit und neue Anordnung in andere Zusammenhänge überführt. Chandrashekar arbeitet mit Formen, Materialien und Verfahren, ohne sich auf sie festzulegen. Seine Arbeiten verbinden sich deshalb weniger über einen bestimmten Stil als über eine Haltung zum Produzieren selbst: Gegebenes wird aufgenommen, bearbeitet und in neue Konstellationen gebracht.

Auch im Werk von Brian D. Cohen erleben wir jene Vielseitigkeit und Universalität des Künstlerverständnisses. Sein künstlerischer und pädagogischer Weg ist von großer Beweglichkeit geprägt. Er führte ihn durch sechs Bundesstaaten – von Pennsylvania und Washington über Vermont und New Hampshire bis nach Kalifornien und Maine. An jenen Orten lehrte er Zeichnung, Malerei, Druckgrafik und Kunstgeschichte, leitete Kunstprogramme und arbeitete als Meisterdrucker und Autor. Heute lebt und wirkt er in Kennebunk, Maine, wo er mit der 1989 gegründeten Bridge Press einen Ort geschaffen hat, an dem sich seine verschiedenen Tätigkeiten als Künstler, Drucker und Vermittler von Kunst miteinander verbinden.

Sein umfassendes Oeuvre reicht von Malerei und Zeichnung über Künstlerbücher bis zur Druckgrafik. Einen besonders eindrucksvollen Einblick geben die hier präsentierten Landschaftsradierungen. Sie führen uns in die Landschaft von Maine, aber auch nach Italien, wohin Cohen Studienreisen unternommen hat. Häufig sind es Flusslandschaften, Uferzonen, Felder oder einzelne Bäume – Motive, die Cohen aus unmittelbarer Anschauung erkundet. Er arbeitet plein air und überträgt diese Erfahrung später, auch unter Verwendung fotografischer Studien, in die Druckplatte.

Charakteristisch ist die besondere Flächigkeit seiner Landschaften. Der Vordergrund, die Ufer- und Flussebenen, der Horizont und der Himmel entwickeln sich vielfach in horizontalen, nahezu bildparallelen Bahnen. Die Landschaft staffelt sich dadurch nicht allein in die Tiefe, sondern breitet sich über die Fläche der Radierung aus. Raum entsteht aus dem Wechsel und der Überlagerung unterschiedlicher Strukturen.

Dabei schöpft Cohen die technischen Möglichkeiten der Radierung in bemerkenswerter Breite aus. Die kurzen, unmittelbaren Linien der Kaltnadel lassen die Bewegung von Wind, Wasser und Licht auf dem weißen Grund aufscheinen. Sie wechseln mit den dichten, samtigen und beinahe malerischen Strukturen der Ätzzradierung, mit Roulette- und Punktstich sowie mit offenen Ätzungen, die wolkige, unregelmäßige Flächen hervorbringen. Auch Schablonen und gesprühte Strukturen setzt er ein.

So begegnen sich in seinen Blättern das Zeichnerische und das Malerische, Präzision und Verdichtung, kontrollierte Spur und scheinbar zufällig entstandene Struktur. Mitunter unterbricht dabei ein abstrahierendes Fragment der Naturwahrnehmung die Komposition. Es löst sich förmlich aus dem Kontinuum des gegenstandsnahen Landschaftseindrucks, um unsere Aufmerksamkeit über eine frei mäandrierenden Äderung, einen Riss oder vage amporphe Schliere für einen Moment in reine Wahrnehmung zu überführen.

Für **William Haberman** ist es nicht der erste Aufenthalt in Dresden, als Stipendiat und Ausstellender war er bereits mehrfach in der Landeshauptstadt. 2001 kommt der US-Amerikaner William Haberman auf Einladung eines Künstlerkollegen nach Schweden. Seine druckgrafische Prägung erhielt er in den 1980er Jahren am renommierten Tamarind Institute in New Mexico; an der University of New Mexico setzte er sich zudem intensiv mit der Bildenden Kunst auseinander. Als Senior Master Printer bringt er eine außergewöhnliche technische Expertise mit, die auch an der Lithografischen Akademie in Tidaholm gefragt ist. Zugleich vermittelt er sein Wissen an den Volkshochschulen in Hjo und auf Schloss Helliden.

Die hier versammelten Arbeiten der vergangenen zehn Jahre zeigen einen Künstler, der sich mit Bildern und Spuren von Gewalt, Geschichte und Erinnerung auseinandersetzt. In seiner Werkgruppe zur Atombombe überführt Haberman historische Porträts von Personen, die am Manhattan-Projekt beteiligt waren, in dicht gerasterte, nahezu unlesbare Bildfelder. Die individuellen Gesichter werden zu anonymen Spuren einer historischen Verantwortung. Großformatige Arbeiten zeigen Menschenmengen, die aus der Distanz einer atomaren Explosion wie einem Naturschauspiel beiwohnen; farbige Holzschnitte lassen die eigentümlich schwebenden japanischen Ballonbomben des Zweiten Weltkriegs vor einem heiteren Himmel erscheinen – eine irritierende Verbindung von historischer Bedrohung und einer geradezu heiteren Bildästhetik.

Daneben entstehen drastisch reduzierte Bilder von Gewalt: Patronenhülsen und eine Blutspur werden in extremer Aufsicht zu beinahe abstrakten Zeichen eines Tatorts. Haberman verbindet digitale Verfahren mit Radierung, Lithografie und Holzschnitt und erweitert die technischen Möglichkeiten des Drucks durch unmittelbare materielle Eingriffe. Besonders reizvoll zeigt sich dies in seiner Auseinandersetzung mit einem Holzschnitt aus Olaus Magnus' 1555 in Rom erschienener umfassenden Beschreibung der Lebenswelt, Bräuche und Natur der nordischen Völker. Haberman greift die Darstellung eines Mittsommer- beziehungsweise Johannisfeuers auf, um das sich Menschen tanzend versammeln, und überführt die historische Bildvorlage in ein Intaglio-Verfahren. Dabei bleibt es nicht bei der Reproduktion: Der Rauch einer

Kerze schwärzt das Papier und schreibt sich als unmittelbare materielle Spur in das Bild ein. So begegnen sich historische Überlieferung und gegenwärtiger Eingriff, Reproduktion und Transformation, Erinnerung und Vergänglichkeit. Die Druckgrafik wird bei Haberman selbst zur Metaebene einer neuen Bildgeschichte.

Paulina Piechaczek, aufgewachsen in den Beskiden und Absolventin der Akademie der Bildenden Künste in Wrocław, verbindet in ihrer künstlerischen Arbeit die traditionsreiche Druckgrafik mit der Bewegtheit und Imagination der Animation. Ihre Lithografien, Linol- und Holzschnitte zeugen dabei von einer bemerkenswerten stilistischen Offenheit: Neben einer bewusst naiven, an die schlesische Holzschnitttradition ländlicher Künstler anknüpfenden Bildsprache stehen stark abstrahierte, weich konturierte und metamorphe Formen, die an die fluide Ästhetik der Animation erinnern. Diese Vielfalt ist zugleich Methode – denn auch Überlieferung ist niemals statisch, sondern verändert sich, wird weitererzählt und immer wieder neu imaginiert.

Im Zentrum ihrer Arbeit stehen die Mythen, Rituale und Bräuche der slawischen Kultur. Aus wissenschaftlichen Publikationen, volkskundlichen Quellen und Gesprächen mit Zeitzeugen rekonstruiert Piechaczek ein kulturelles Gedächtnis, das vielfach nur noch fragmentarisch überliefert ist. Ihre Abschlussarbeit, ein kreisförmiges Buch über slawische Musen, formuliert hierfür ein wesentliches Motiv ihres Schaffens: den Kreis als Sinnbild einer zyklischen Zeit, in der Geschichte nicht linear verläuft, sondern wiederkehrt. Auch in ihren späteren Kompositionen ist die Kreis- und Medaillonform präsent.

Wo die historische Überlieferung keine verbindlichen Bilder hinterlassen hat, beginnt Piechaczeks eigentliche künstlerische Freiheit. Ihre fantastischen Wesen sind keine Illustrationen vorgefundener Mythologie, sondern eigenständige Bildfindungen. In ihnen verschränken sich anthropomorphe, zoomorphe und vegetabile Formen; Körper, Maske und Kreatur gehen ineinander über. Diese Schwellenwesen verkörpern Zustände des Dazwischen: zwischen Mensch und Natur, Leben und Tod, Vertrautem und Fremdem. Gerade ihre metamorphe Gestalt macht sie zu Bildern menschlicher Urerfahrungen – von Angst und Verlust bis zu Verwandlung, Hoffnung und dem Bedürfnis, dem Unerklärlichen eine Gestalt zu geben.

Von der Strzyga bis zu den europaweit verbreiteten Schicksalsfiguren, die den Lebensfaden in Händen halten, interessiert Piechaczek dabei zunehmend weniger das isoliert Polnische als die übergreifenden Gemeinsamkeiten europäischer Mythen, Riten und Bräuche. Auch die bis heute lebendigen Żywieckie Gody, die mit Masken, Tiergestalten, Tänzen und Prozessionen den Übergang ins neue Jahr markieren, gehören zu jenem kulturellen Gedächtnis, das ihre Arbeit erforscht und zugleich in eine zeitgenössische Bildsprache überführt.

So wird ihre Kunst zu weit mehr als einer Bewahrung folkloristischer Motive. Piechaczek macht sichtbar, dass kulturelle Überlieferung immer auch Transformation bedeutet: Aus dem Fragment wird eine neue Gestalt, aus dem Ritual ein Bild, aus dem Vergangenen eine gegenwärtige Imagination. Indem sie das allmählich verblassende slawische Brauchtum bewahrt und zugleich mit gesamteuropäischen Vorstellungen in Beziehung setzt, lässt sie erkennen, wie lebendig das Mythische bis heute in unseren Bildern und Vorstellungen fortwirkt.

Antonia-Styliani Taralli lebt und arbeitet heute zwischen Rhodos und Thessaloniki; nach ihrem Studium der Druckgrafik an der Hochschule für Bildende Künste der Aristoteles-Universität in Thessaloniki, wurde sie aufgrund ihrer besonderen Leistungen und künstlerischen Exzellenz mit einem Stipendium für ein akademisches

Jahr an der Il Bisonte Foundation in Florenz ausgezeichnet. In der Ausstellung zeigt sie eine Auswahl ihrer Serie *Margolis*, ein work in progress. In *Margolis* entwirft die Künstlerin eine Art „Karte der Hölle“, die an Dantes *Inferno* und dessen Vorstellung einer räumlich gegliederten und durchwanderbaren Unterwelt erinnern mag. Jedoch weicht ihre Kartierung der Unterwelt von dessen Vorstellung eines geordneten, durchwanderbaren Kosmos gravierend ab und wird zu einer zeitgenössischen Topografie der Ruptur. Ausgehend von der archetypischen Idee der Unterwelt und in Resonanz mit Juan Rulfos Roman *Pedro Páramo* entsteht ein Bildraum, in dem die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits, Erinnerung und Gegenwart, Körper und Schatten aufgehoben sind. Die Hölle erscheint hier weniger als ein abgeschlossener Ort denn als eine anthropologische Erfahrungs- und Erinnerungsebene, in der sich die Fragmente menschlicher Gewalt und existenzieller Desorientierung ablageren.

Taralli überführt Fotografien von Gewaltereignissen, architektonische und figürliche Fragmente, Schriftzitate und eigene Bildfindungen in einen palimpsestartigen, nahezu archäologischen Bildkörper. Dabei ist die Ruptur nicht allein Gegenstand der Darstellung, sondern wird zum konstitutiven Prinzip des Mediums selbst. In ihren Kombinationsdrucken arbeitet die Künstlerin bewusst mit korrodierten Zinkplatten, offenen Ätzungen, Aquatinta, Kaltnadel und Fotogravüre; Ausbrüche und Verletzungen der Druckplatte werden nicht korrigiert, sondern als Spuren des Herstellungsprozesses in die Komposition integriert. Selbst der Abriss des Klebebands hinterlässt kleine, nadelhiebartige Risse in der Raderschicht. Die Oberfläche wird damit zu einer Art materieller Chronik von Zerstörung, der existentiellen und spirituellen Zersplitterung der Menschheit.

Aus dieser Überlagerung von Einschreibungen und Auslöschungen entsteht eine Bildsprache zwischen Kartografie und Desintegration. Diagrammatische Strukturen suggerieren zunächst Ordnung, werden jedoch durch Schrift, Körperfragmente, architektonische Relikte und gestisch aufgerissene Linien fortwährend destabilisiert. Die monochrome, raue Oberfläche verleiht den Blättern eine eigentümlich gefundene, beinahe archäologische Qualität: als wären sie nicht konstruiert und collagiert, sondern aus den Trümmern eines kollektiven Gedächtnisses geborgen worden.

So wird *Margolis* zu einer Kartografie des Abgründigen, die keine Wege durch konzentrische Höllenkreise weist. Ihre „Karte“ ist vielmehr die fragmentierte Metaebene einer Gegenwart, in der sich Gewalt, Erinnerung, religiöse und politische Bildtraditionen, mediale Zitate und menschliche Körperreste überlagern. Die eigentliche Hölle liegt dabei nicht jenseits der Welt – sie erscheint als deren beschädigte Oberfläche.

Ich möchte an dieser Stelle allen Künstlerinnen für klugen und kritischen Beiträge danken, die hoffentlich für viele Besucher der Ausstellung einen Denkanstoß und eine Bereicherung darstellen mögen.