Gereon Krebber
All that is solid melts into air

Gereon Krebber
All that is solid melts into air

herausgegeben von | edited by Viola Weigel
bearbeitet von | co-edited by Daniel Spanke

KERBER

KUNSTHALLE
WILHELMSHAVEN

Inhalt
Contents

Texte | Texts

8 Dank
101 Acknowledgements
Viola Weigel

11 Das denkwürdige Leben und Sterben der Blobs des Gereon Krebber
97 The memorable lives and deaths of Gereon Krebber's Blobs
Daniel Spanke

15, 92 Gereon Krebber
Sacha Craddock

21 Leibhaftige Vergänglichkeit – Zu Gereon Krebbers Arbeiten in der Kunsthalle Wilhelmshaven
89 Incarnate Fugitivity – On the work of Gereon Krebber in the Kunsthalle Wilhelmshaven
Viola Weigel

102 Biografie | Biography

103 Index

Ausstellungen | Exhibitions

24 *All that is solid melts into air*
Kunsthalle Wilhelmshaven

42 *Bottrop 25ers*
Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop

44 *Hier und jetzt*
Gustav-Lübke-Museum, Hamm

48 *Jelly beam*
Henry Peacock Gallery, London

54 *nordwestkunst – Die Nominierten*
Kunsthalle Wilhelmshaven

58 *Siege*
Car Park Commercial Road, London

62 *Myyourourspitalfields*
Spitalfields Public Art Programme

64 *Poseidon Adventure*
Sadler's Wells, London

66 *Kringel*
Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop

72 *Pleasuring the black sun*
zingerpresents, nl-Tilburg

74 *Can't hold back*
marksblond, ch-Bern

76 *April makt wat het wil*
kop Stichting, nl-Breda

78 *Too far fetched | Zu weit getrieben*
mmiii Kunstverein Mönchengladbach

84 *Gewürm*
Galerie Christian Lethert, Köln

Dank

Die Kunsthalle Wilhelmshaven präsentiert als erste Institution das bildhauerische Werk von Gereon Krebber in einer Einzelausstellung. Der gerade 34-jährige Bildhauer hat in den letzten Jahren ein beachtliches Œuvre geschaffen, das mit diesem Katalogbuch in seinen unterschiedlichen Stationen dokumentiert wird. Als Nominierter des NORDWEST-KUNST-Preises 2005 fiel der Künstler dem früheren Leiter der Kunsthalle, Dr. Daniel Spanke, auf, der seitdem plante, den Künstler für eine eigene Ausstellung einzuladen. Dank gebührt ihm nicht nur als Kurator der Ausstellung, sondern auch als Initiator und Gestalter des retrospektiven Katalogbuchs. Da Krebber geradezu ideal in meine eigene kuratorische Vorgeschichte und das künftige Ausstellungsprogramm der Kunsthalle hineinpasste, stimmte ich gerne zu, das Vorhaben zu begleiten. Ich danke Gereon für die zahlreichen Gespräche und die umsichtig geplante Aufbauzeit, die vor Ort einige neue Arbeiten hervorbrachte. Damit verbunden geht mein Dank an seine beiden unersetzlichen Kollegen Klaus Schmitt und Daryl Brown, ohne deren unermüdliche Assistenz die Arbeiten nicht in so kurzer Zeit hätten entstehen können. Den Autoren Sasha Craddock, London, und Daniel Spanke, Stuttgart, danke ich für ihre Textbeiträge. Ohne die substanziellen Beiträge unserer Sponsoren jedoch hätten wir sowohl Ausstellung als auch Katalog nicht meistern können. Allen voran seien dem Land Niedersachsen und der Niedersächsischen Lottostiftung gedankt. Mein Dank geht auch an Christian Lethert und Patricia Ferdinand-Ude von den gleichnamigen Galerien in Köln und Gelsenkirchen, sowie an Steven van Grinsven von ZINGERpresents und Andreas Jacobi von Dimensional GmbH, die den Katalog mit einem Druckbeitrag unterstützen.

DR. VIOLA WEIGEL
Leiterin der Kunsthalle Wilhelmshaven

Das denkwürdige Leben und Sterben der Blobs des Gereon Krebber

Daniel Spanke

Eine große Wolke stieg auf, aus der Treppe, genauer seitlich aus der Treppe. Man musste an ihr vorbeigehen, wenn man in den unteren Raum will. Die Wolke stand, man konnte nicht durch sie hindurchgehen, sie löste sich nicht auf, sie schwebte nicht weiter. Es war *Sams*, Teil einer Arbeit, zu der auch *Sims und Sums* gehörten, die Gereon Krebber in der Kunsthalle Wilhelmshaven als Nominierter für den Preis der *NORDWESTKUNST 2005* schuf: *Sims Sams Sums*. Zwar löste *Sams* sich nicht auf. Es existiert aber trotzdem nur noch in der Erinnerung, denn *Sams* musste für nachfolgende Ausstellungen Platz machen und abgebaut werden. Es lebte dann noch eine kurze Zeit als großer Kokon, der von der Decke des benachbarten Kindergartens ragte, und wurde dann entsorgt. Die Kinder hatten *Sams* auch gern. Doch *Sams* hatte schlapp gemacht, war in sich zusammengefallen und war tot. *Sims* eine leuchtend orange, farblich differenzierte Gelatineleiste vor einer Betonbrüstung, die im Laufe der Ausstellung recht rissig geworden war, wurde einfach weggeschippt. Das Duo *Sums* wurde getrennt und der Gelatineteil im betonierten Blumentrog, in den es gegossen war, beerdigt. Eine graugebeizte Holzplatte deckt die Kunstgruft pietätvoll ab. Der Kokonteil fristet hingegen ein zurückgezogenes Dasein in einem Bücherregal. Auferstehung? Der Anblick des verwesten Gelatineteils wäre kaum zumutbar, Leichenschändung. Ein neues Kunstleben kann es höchstens für diesen Kokonteil von *Sums* geben, der geistig noch durchaus rege ist. Ein schlafendes Musenei, das vielleicht, wenn der Künstler will, wieder geweckt und Exponat werden kann, – eines Tages.

Und so handelte *Sims Sams Sums* von einem ganz eigenen, merkwürdigen Leben eigentümlicher Dinge, die in einer Kunsthalle zu Hause waren. Der Inhalt ihres Lebens, das sie lebten, waren sie selbst. Sie taten nichts als sie selbst zu sein: seltsam und schön anzuschauen. Aber auch ihr unausweichlicher Tod war allen klar, die sie sahen. Denn der Künstler hatte *Sims Sams Sums* in seinem Ratschluss nun einmal nicht aus nahezu unvergänglichem Erz oder Marmor geschaffen, sondern aus Materialien der organischen Chemie, Gelatine aus Tierknochen, Frischhaltefolie, Luftballons, Klebeband, weiteren Detergenzien und, anorganisch und schwer abbaubar, Aluminiumfolie. Die daraus gebildeten Strukturen halten nicht ewig zusammen. Und *Sims Sams Sums* konnte nicht bei uns bleiben, denn es musste doch weitergehen in der Kunsthalle. So wollte er es und so war es auch – ein vergängliches Beieinander.

Sims Sams und *Sums* veränderten ihr Zuhause durch ihre bloße Anwesenheit. *Sims* setzte der kleinen, aber wichtigen Brüstung an der Grenze

Sums (Detail)
NORDWESTKUNST – Die Nominierten, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2005

Sims
NORDWESTKUNST – Die Nominierten, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2005

zur Tiefe vor der großen Schauwand einen deutlichen Akzent hinzu – schon farblich – und ging sogar etwas darüber hinaus. Es fing auch links etwas später an und wies rechts in den Raum von *Sams* und *Sums*. *Sims* war wunderschön, – wenn man sich bückte sah man so etwas wie einen farbigen, mehrschichtigen Horizont vor der Betonmauer, ganz unten leuchtendes Orange, darüber in feinen Schlieren fast Purpur und ganz oben eine klare Schi cht. Wo *Sims* die Mauer verließ, um sich allein weiter in den Raum aufzumachen, wurde sein Gelatinekörper vom Licht durchstrahlt und leuchtete besonders. Oft sah ich *Sims* vor dem grauen Mäuerchen liegen und es war eigentlich gar nicht mehr wegzudenken, so gut harmonierten die beiden.

Sams war der große Held aller. Es erschien immer so fröhlich und ausgeglichen. Die Kinder gingen täglich um in herum die Treppe hinab in die Malschule. Er passte auf, an ihm kam keiner ungesehen vorbei. Fast durchsichtig und doch fest, groß und doch leicht, dynamisch und doch verlässlich ortsverbunden schimmerte sein sich in zahllosen Wölbungen nach außen blähendes Volumen wie Perlmutter: das Licht durfte etwas in die Oberfläche eindringen und wurde von vielen Schichten spielerisch und mannigfaltig zurückgestrahlt. War es Wolke, war es Geist? Es blieb sein Geheimnis – das schöne Geheimnis seines Lebens.

Sums war etwas ganz Besonderes: es war wie ein Gelenk im verborgenen Kasten zwischen *Sims* und *Sams*. Man sah es nicht sofort, fast schien es ein bisschen schüchtern. Sein Schöpfer hörte auf uns: *Sims* und *Sams* brauchten *Sums*. In ihm waren sie verwandelt noch einmal da – *Sims* im kleinen Gelatineteil, der wie ein glühoranges Blöckchen den Anfang des Kastens ausfüllte und *Sams* im Musenei gegenüber. *Sums* fasste *Sims* und *Sams* in einem eigenen Gehäuse zwillingshaft zusammen.

Sims Sams Sums sagte viel Gutes über ihren Schöpfer aus. Denn es war ja, wie jedes Werk, nach seinem Ebenbilde geschaffen. Es war Plastik aus seinen Händen. Zwar ist der Künstler auch ganz anders und der ganz Andere. Doch ist auch er körperlich und unfassbar, spielerisch und auf Gemeinschaft angelegt, formal perfekt und ganz und gar der, der er ist. Er wollte *Sims*, *Sams* und *Sums* in ihrem Zusammensein mit sich und ihrer Welt, als von ihm geschaffene Einheit in der Dreiheit: denn alles ist notwendig und sinnvoll so, wie es ist, es sei denn, alles wäre anders (Max Imdahl). Das ist sein Werk. Jetzt ist *Sims Sams Sums* zum Foto geworden. Das hat er gemacht, er hat an ihm alles Recht. Es ist bei ihm.

Gereon Krebber hat Pläne, große Pläne. Die ganze Kunsthalle soll es diesmal sein! Wie wird die Kunsthalle dann sein, wenn sie aufs Neue der Schauplatz seiner Kunst werden darf? *All that is solid melts into air ...* nennt er sein neues Werk und die Ausstellung. Wie wahr, alles Feste schmilzt einmal in die Lüfte! Und auch diese Schöpfung wird er wieder zu sich nehmen. Das wissen wir jetzt schon. Und so erscheint es uns gerade jetzt auch höchst passend, Gereon Krebber die Kunsthalle als letzte unserer Ausstellungen angeboten zu haben. Er nahm an. Wir freuen uns sehr darauf, *All that is solid ...* kennenzulernen. Luft ist auch Leben.

Das neue Werk wird in einer langen Reihe von Vorfahren wie *Sims Sams Sums* stehen. Vieles

könnte man sagen über die Vorausgegangenen: Wie sehr sie alle zum Beispiel harter, kubischer, konkreter Architektur etwas Weiches, Organisches und Irrationales hinzufügten – Gelatine und Ballons gegen Beton sozusagen. *All that is solid ...* wird aus einer Familie von *Blobs* stammen, *Blobs in the Box* gleichsam.[1] *Blob* steht dabei für eine Formklasse der Architektur, die sich dem rechten Winkel verweigert und aufgeblähte Volumen, vollturgeszente Pneus, unförmige Nebelwände und sich molluskenartig anpassende Biomorphane suggeriert oder sogar einsetzt.[2] *Box* steht hingegen für die gute alte 90°-duchwinkelte Kiste, die bis sich zur quasimonolithischen Erhabenheit einer modernen Kaaba steigern kann. Krebber hat sein Blobgeschlecht jedoch boxfreundlich geschaffen. Dieser Blobmeister weiß, dass es keinen Sinn hat *Box* und *Blob* gegeneinander ins Feld zu führen, denn Höhle und Urhütte waren von Anbeginn. Und so gab und gibt es immer wieder boxoide KrebberBlobs wie eben *Sims* (*NORDWESTKUNST – Die Nominierten,* Kunsthalle Wilhelmshaven 2005), *Kreis* (*Bottrop 25ers,* Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop), *Jelly beam* (*Jelly beam,* London: Henry Peacock Gallery, 2005) oder *Pond* (*Siege,* London: Car Park Commercial Road, 2005), wenn auch oft nur in 2½ Dimensionen. Aber immer fällt auf, wie genau vor allem diese Werke ihrer Gastbox angepasst sind: ein *Sims* vor der Brüstung in Wilhelmshaven, ein *Kreis mit Quadrat* im Quadrat Bottrop u. s. w. Blobmeister Krebber ist auch ein Meister der strengen und genauen Form.

In dem 1958 gedrehten Film *The Blob* mit Steve McQueen ist *Blob* eine außerirdische, unbeschreibbare, unzerstörbare Lebensform, die alles in ihrem

Weg verschlingt und wächst und wächst ...[3] Doch schon das ur-Blobbige Total-Environment *Hole in Home,* vom Schaumstoffkünstler Ferdinand Spindel in einem Privathaus im eher clandestinen Avantgarde-Zentrum Gelsenkirchen 1969 verwirklicht, verdaute seine Gäste nicht mehr, sondern umgab sie wie ein gemütlicher und gottseidank trockener Uterus. Im Kunsthaus Graz ist 2003 ein solcher Bauorganismus nicht zum ersten Mal Museum geworden und wird von den Schöpfern, Peter Cook und Colin Fournier, und den Bewohnern nicht gänzlich beruhigt *Friendly Alien* genannt. Bei *Blobs* zwischen Uterus und Magen zu unterscheiden ist naturgemäß nicht ganz leicht. In der Kunstgeschichte haben sich *Blobs* anscheinend von der Kernplastik zum Environment bis hin zur Architektur ausgedehnt. MuseumsBlobs eigenen sich jedoch im Gegensatz zu Boxen erfahrungsgemäß nicht besonders gut, andere Kunstwerke gelten zu lassen. MARTa in Herford mit seinen gekurvten Wänden stellt sehr eigene Anforderungen an die Hängung und die Ausstellungsarchitektur, die Zaha Hadid für die Ausstellung zum 25. Jubiläum der Sammlung Deutsche Bank in der Deutsche Guggenheim 2005 formte, sah nach Paul Maenz aus wie eine „architektonische Darmspiegelung“[4], deren Okular sich in der Tat nur mühsam einen Weg bahnen konnte und bei der man sah, wie die meisten der Werke peristaltisch zerdrückt wurden. Statt die Begegnung zwischen Bild und Betrachter zu gebären, schlürfen *Blobs* gerne Mehrwerte. Nicht allwissend aber klug zieht Krebber seine *Blobs* hingegen gleichsam zu einer Ausstellungsarchitektur ihrer selbst zusammen. Sie verspeisen nicht mehr Besucher und Kunstwerke, sondern eigentlich – sich selbst. Sie fallen eben irgendwann in sich zusammen, wenn ihre innere Energie aufgebraucht ist. Und das ist auch gut so, denn sonst müssten sie wohlmöglich noch erschossen werden, wie in jenem Film von 1958. Denn der *Blobs* dürfen nicht zu viele werden. Wobei wir wieder beim sanften Sterben und Ruhen der *Blobs* des Gereon Krebber als letzte meiner Ausstellungen für Wilhelmshaven wären. In Dankbarkeit.

1 Siehe auch das famose Lexikon von Rachel Withers: ‘The ABC of Blorp Art. Various Useful Terms, Organised According to Strict Mathematical Principles, for the Appreciation of Krebberiana’, in: *Gereon Krebber. Arbeiten nach Größe,* o. O. [London] 2004, unpag.

2 Zu Blob s. jüngst Kat. *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute,* hrsg. v. Markus Brüderlin, Riehen: Fondation Beyeler 2004/2005, Ostfildern 2004.

3 *Gruseliges Remake* 1988.

4 Art-in-berlin, 2.5.2005.

Daniel Spanke war von 2002 bis 2006 Leiter der Kunsthalle Wilhelmshaven und ist seitdem Kurator am Kunstmuseum Stuttgart.

Gereon Krebber

Sacha Craddock

There is such a strong difference between the continent and Britain in its approach to sculpture. It is here in Britain about a process of questioning, "What is that?" "Why is that?", the result of heavy doubt, perhaps, about artistic endeavour. Or is it just more to do with a plain protestant aversion to the physical presence of just about anything at all? In art education the desire to allow something to exist is generally thwarted by the need to say why. Krebber's insistence in the belief that it is radical to make something exist is crucial. Artists tend to know what they are not long before they know what they are and his pronounced attitude; "its big, its shiny, its autonomous" poses a tremendous challenge from the start. Whether huge, extremely small, heavy or light, the physical fact is confrontational in its insistent actuality.

The fact that taste steers towards the minimal; to the ability to turn the film off at night, to put it away in the cupboard might come also out of a rather obvious reaction to Public Art. It has become orthodox to dismiss 'heroic' sculpture, to characterise the huge lump, just about anywhere, as, macho, mediocre and meaningless. Yet when Krebber sets out every time, in a decidedly humorous manner, to appear to create 'art for art's sake', he is perhaps also playing with the inbuilt aversion to a formal sculptural practice.

There is perhaps a contradiction between this questioning, verbal attitude to art and the fact that, in the presence of the sculptural object, people will still tend to be respectful of the endeavour. Something physical takes over. Richard Serra said that to reduce a sculpture to its image is to deny the temporal experience of the work. "But it could be that people want to consume sculpture like they consume paintings – through photographs. [...] I am interested in the experience of sculpture, where it resides."

Krebber deals with the floating space of the Kunsthalle Wilhelmshaven bringing the outside in and vice versa, by setting up a relation between the sculptural pieces. He talks also about "the sculpture really trying to live there". The sculpture which tries "to live there" inhabits a place, and sets up a relation to itself. Whether still, or about movement, decay or entropy, Krebber is not so much dealing with what something suggests as with what it actually does or can do. There is a double metaphor here, where the belief in the extension of something is borne out in its reality.

In the case of this 1968 architecture, the experience of the work within it, provides a harnessing of moment and experience, a sense of extended time. How, now, can the abstraction of an element carry its own justification? The relation to audience is, of course, a huge and inevitable consideration. What is a democratic use of space? How independent are these pieces? Is their site specificity different from the accepted liberal expectation of the phrase? One of the main points with this work is that it is received, existent at that moment of perception, and nothing initially to do with its either its history or materiality. This introduces the basic modern idea of excavation, the cross-section of time and moment.

Jelly beam 2005, a vaulting horse of semi-translucent material, holds liquid and froth still within

Loopy Loo
Drainagerohr, Haargel, Pigment, H: 2,20 m
drainage pipe, hairgel, pigment, H: 2.20 m
Loopy loo loopy lie,
Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen, 2006

its set state. The casting and holding of material means that the source is denied, and that the relation to this particular material is not at all obvious.

Sims 2005 is an orange, transparent, slightly rounded beam, which seems sweet and keeps a sense of pleasure and desire. The feeling it gives off is quite charming and sensible, expected even. Instead of seeming alien, this somehow reasonable associative element slides alongside the architectural detail. The relation to place and space extends beyond the visual and formal to inhabit the building's cracks and fibre.

Pond 2005, typically combines the two sculptural qualities of flow and control. A sharp line is cut through in contradiction to the movement of material and the work seems held tight within its own potential. The material is perhaps made even more abstract in the way that its true sense is thwarted. Krebber talks of his attitude being "manneristic", the sort of value-added precedent that replaces the question about whether something can exist with the emphatic insistence that it does.

But so much is just great big stuff, shiny wrapped elements which in no way use the notion of something animate but are instead upright, upstanding, strict and tense, even if later it may collapse. Instead of the touch, for instance, of Eva Hesse, where the wrought, or bought, material creates a voodoo sense of a souvenir, Krebber makes each piece the incident, and the encounter with it a fact that cannot be denied. The plausibility comes with an expectation from sculpture rather than the unexpected in the usual sense of the word.

Does the material have some sort of life independent of artistic will? Not really. *Fume* 2005, made for Sadler's Wells was organic in that it had a life that changed over time. It did suggest there, in front of the thoroughfare, above the doorway, scaling, curling, three stories up towards the roof, some sort of habitation.

The tubular, knot coloured pieces, as in *Loopy Loo,* however, play with established ideas of confused scale; the abstract method of rendering the small huge, and vice versa. These pieces combine a faint suggestion of imagery, hence the descriptive role automatically placed upon each of them. Krebber, relaxed about his titles, makes a determined stance, however, to distance the work from the linear hop, skip and jump of interpretation. Spaghetti, food, movement, voluptuousness, jelly, cling film; the material and sense is necessarily always transformed. There are dumb inanimate lumps, *Pip* 2006, for instance, leans against the wall, there, not alluding to the suggestion of something else, remaining wholeheartedly a fact.

You get the sense of almost bloody minded endeavour. Why not, lets? How can something that exists be abstract? Is this a form of still life? It certainly has the obvious and useful pull in sculptural terms between outline and mass, between cartoon humour, and an up close physical surface. Krebber admits to admiring the monolithic presence and sharp outline of sculpture by Barbara Hepworth. Her work has the ability to be many things in its combination of imposing line, grandeur and yet with a softness to the material. There

is a continuous relation to gravity, the physical experience of the work rather than its image.

Aware of making things that annoy, however, Krebber creates a sense of disquiet and difficulty; not unbelievable but existing, nevertheless, able to mimic the annoyance, perhaps, of knowing that a day has to be completely written off. To exist yet not to be able to think openly, well or laterally. The object is always is like that, not even about an over view, the physical reality counters and squashes understanding. You become "something that has not reason to be there", and the logic of illogic come in, because it apes a particular uselessness. Sculpture can remind of the most basic as it can bring some thing, intangible as image, up close.

Flügel (Wing) is shiny, made of fibreglass. Think about the constant pull, typified by a need to set up a questioning that goes beyond the old Pop Art tactic, where the 'everyday' is recognisable, only bigger. *Schwarm* with sticky post-it notes makes a mass relief, a shallow flutter, like loose wooden tiles cladding the tower of a Nordic church. This thatched, mass material, makes some sort of collective sense, however, with the skin describing the topographical shape of a country, perhaps.

Some of the material, very culinary, is really about the mixture of translucency and opacity, the ability to pour and set. The material is used for what it can do rather than what it is. A contemporary sense of the ridiculous is also wholeheartedly incorporated. Krebber's interest in Guston is relevant in that Guston used humour, cartoon, caricature to populate his paintings, and, as he once said, also the studio once he leaves. Kreber takes a blunt, comedic stance with sculpture that currently, anyway, has to carry a touch of self-deprecating denial about it.

So not only is the question surrounding the piece about a sort of individual presence but then the notion of experience is constantly brought into the relationship. Artists are, more than ever, expected to be judge, juror and defendant of their own work – all at the same time.

For Krebber there is a real joy in the fact that some of the work is temporary even though it suggests such a stance of permanence. Just as there is a use of the monumental – the work is often ridiculously large – but then other works can, as Kreber says, be 'edibly' small. The precedent, really, is clear. A block, a lump, a slimy surface, a presence, an emphatic thing, whether rough prop or theatrical device, can still give the sense of something that has been there, for real, for a long time.

Schwarze Linse
Folie, Klebeband, Holz, ⌀ 3,5 m
stretch wrap, tape, timber, ⌀ 3.5 m
Double take, Parkhaus im Malkastenpark, Düsseldorf, 2006

Leibhaftige Vergänglichkeit – Zu Gereon Krebbers Arbeiten in der Kunsthalle Wilhelmshaven

Viola Weigel

„What I do is a bit like dirty minimalism."
Gereon Krebber, 2003

Kürzlich bemerkte der österreichische Architekt Hans Hollein, der in den 60er Jahren mit utopischen Entwürfen von Wolkenarchitekturen bekannt wurde und damit einen weltweiten Umbruch in der architektonischen Gestaltung auslöste: „Architektur und Skulptur strahlen Raum aus. Architekturen verwandeln sich in *space radiators*, d. h. in raumstrahlende Gebilde." Aktuelle künstlerische Tendenzen machen sichtbar, wie die raumbildenden, plastischen Künste zunehmend den Bereich der raumschaffenden Künste wie Architektur vereinnahmen. Seit den 60er Jahren versuchen Maler wie Bildhauer den Werkbegriff zu erweitern und den Raum zwischen Betrachter und Werk zu aktivieren. Stand die traditionelle Skulptur noch in gewisser Distanz und in Augenhöhe zum Betrachter auf einem Sockel, so wandert sie jetzt in den Boden- oder Deckenbereich ab. Die Museumsbesucher finden sich in frühen evolutionären Stadien wieder – bückend, kniend oder nach oben streckend – und werden Teil des Lebensraums des Kunstwerks.

Das Werk des Bildhauers Gereon Krebber (*1973) knüpft an die aktuelle Debatte um das sich verändernde Verhältnis von Skulptur und Architektur an. Im Bau der Kunsthalle Wilhelmshaven fand der Künstler einen gebührend starken Mitspieler und vor allem, wie er bemerkte, eine „Steilvorlage" für seine plastischen Arbeiten. Die in sich verschobenen, minimalistischen Räume des Baues von 1968 zeigen den starken Einfluss Internationaler Architektur auf die damaligen Wilhelmshavener Architekten Harms und Sommerfeld. Prägend erscheint hier der offene Raumplan im Sinne einer „promenade architecturale" (Le Corbusier), die die drei Raumebenen durch eine kontinuierliche Passerelle miteinander verbindet. Dieser offenen Raumstruktur, die bereits vom Gebäudeeingang aus ihr Inneres offen legt, schob Krebber wortwörtlich einen Riegel vor, indem er einen drei Meter hohen und sieben Meter langen Keil diagonal ins Foyer setzt. Doch auch wenn man den schimmernden Eindringling umrundete, erschließen sich die weiteren Arbeiten nicht sofort, sondern müssen erst entdeckt und, im Sinne des fließenden Raumplans, „ergangen" werden. Krebber definiert auf je eigene Art die verschiedenen Räumlichkeiten des Baues neu und legt präzise ihre versteckte Ordnung von Fest- und Hohlräumen offen, indem er diese verkehrt: Die negativen Hohlräume der Gebäudeecken tauchen in den grell orange leuchtenden Bodenarbeiten wieder auf; eine im Bau integrierte offene Kubatur und deren obere Kante

All that is solid melts into air, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2007: *Vorhang (Curtain)*, *Sugar Slug (Zuckerschnecke)*, *Ecke III*

macht der Künstler durch die darüber kriechende, voluminöse *Zuckerschnecke* erst sichtbar (S. 30) und die runden Deckeneinschnitte im Kabinettraum strahlen gewissermaßen die Kreisformen eines Stahlgestells ab (S. 35). Mittelpunkt der visuellen Bezüge bildet jedoch die aufstrebende Betonwand im Kunsthallenbau, die die Blickdiagonalen der drei Eckarbeiten bündelt und ihren Schatten im Foyer abwirft: ein circulosus vituosus.

Auf den ersten Blick scheint Krebbers Formvokabular platonischer Körper wie *Kugel,* Pyramide und Würfel *(Muster, Snug)* in der Nachfolge minimalistischer Bildhauer wie Donald Judd oder Sol LeWitt zu stehen. Doch seine reinen Volumina reagieren auf den umliegenden Raum, indem sie den vom Bau umrissenen „negativen" Luftraum vereinnahmen und als erstarrende Materie – als Spaghetti, Gelatine etc. – „abformen". Dieser Prozess des Abformens in prekär sich zeitlich und räumlich verhaltende Materialien erinnert an die Arbeiten von Eva Hesse, Gloria Friedman oder Rachel Whiteread, in deren Werk der transitorische Übergang von reinem Formprinzip in „leibhaftige" Bewegung ebenfalls zentral ist. Schrundig und aufgeworfen präsentiert sich Krebbers *Zuckerschnecke* (S. 30–31); glatt und soft wirken die *Ecken* aus Gelatine (S. 29), unauslotbar tief verliert sich der Blick in der schimmernden Oberfläche der *Mauer* und wird wieder von ihr zurückgeworfen (S. 37–39). Die Spuren des plastischen Modellierens bleiben beim Arbeitsprozess zurück und unterstützen nun den monumentalen Gestus ihrer gestalthaften Träger. Während ihres kurzen Bestehens verschaffen sie sich aus dem Raum, seinem wechselnden Licht und Klima, ihre eigene Zeitlichkeit und damit eine für uns nicht voraussehbare, neue Präsenz: die „Ecken" aus Gelatine und Glyzerin ziehen sich zusammen und zerbrechen in durchgehende Lineaturen; der Zuckerguss rieselt auf den Boden; der Estrich blüht weiße Kristalle aus. Der künstlerische Arbeitsprozess wurde vom Künstler beim Abschluss nur scheinbar zum Stillstand gebracht, so dass sich seine „lebenden" Materialien schleichend weiter verändern.

Schon die italienischen Futuristen, die Krebber unter anderen zu seinen Einflüssen zählt, stellten um 1909 den festen, in sich abgeschlossenen Körper der traditionellen Skulptur in Frage und kreierten Werke, die Raum, Zeit, Materie und Energie als zusammenhängendes System visualisierten. Wenige Jahre später montierte der Dadaist Marcel Duchamp gewöhnliche Kleiderhaken am Boden seines Ateliers und brachte so die Grenze zwischen Alltag und Kunst empfindlich „zu Fall". Die Surrealisten, man denke nur an die Pelztasse von Meret Oppenheim, *Le dejeuner en fourrure* (1936), verliehen ihren aus dem Alltag entnommenen Objekten die Verführungskraft haptischer Oberflächen und spielten mit dem Tabu des unberührbaren, autonomen Kunstwerks, das die Geburt der modernen Kunst seit Mitte des 19. Jahrhunderts begleitete. Auch als die voluminösen Skulpturen des englischen Bildhauers Henry Moore in Deutschland ausgestellt wurden, konnten die Ausstellungsbesucher nicht verstehen, warum sie diese nicht anfassen durften, so dass es zum Aufruhr kam. Heutige Architekten wie Herzog & de Meuron übertragen den erweiterten Skulpturbe-

griff der 60er Jahre auf die Baukunst und wenden sich vom materialgerechten Einsatz von Baumaterialien ihrer Vorfahren wie Mies van der Rohe & Co. ab. Wie das Architektenduo von einer faszinierenden Material- und Formentdeckung zur anderen eilt, kann man bspw. am Baustoff der Fassade des *Schaulager* im schweizerischen Münchenstein (2003) beobachten, die aus der unmittelbar darunter liegenden Erdgrube gewonnen wurde; der Besucher bemerkt erst im Treppenhaus überrascht, dass die scheinbar so festen Geländer aus organisch weichen, höchst tastfreundlichen Gummihüllen gefertigt sind.

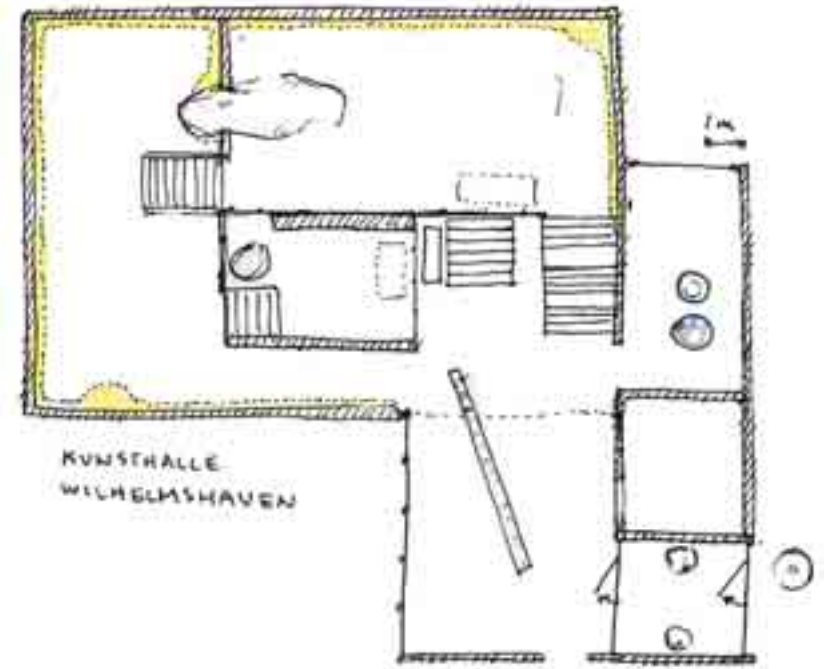
Auch die Arbeiten von Krebber entpuppen sich in ihrer Wahrnehmung immer wieder als optisch uneinholbar „Anderes“: Estrich erscheint als Wattenmeer; Spaghetti als Algen oder Wollfäden. Doch gegenüber der Architektur treiben sie das Begehren des Museumsbesuchers nach Erkundung dieser Stoffe an die Grenze des Schmerzhaften. Denn während räumliche Wahrnehmung voraussetzt, dass der Betrachter sich vom Objekt distanziert, möchte sich der Tastende mit dem Berührten vereinigen, um dessen tiefere Wahrheit zu ergründen. Damit taktiert Krebber in seinem Werk gekonnt zwischen Skulptur und Architektur, oder anders formuliert, zwischen der sinnlichen Anmutung ephemerer Materialien und dem distanzierenden Regime architektonischer Bezüge.

1 In *ArchiSkulptur*, Fondation Beyeler, Riehen/Basel 2004, S. 50.

2 Vgl. Marshall McLuhan in: „Don't touch the art!“, in: *The Book of Touch*, edited by Constance Classen, Oxford/New York 2005, S. 273.

All that is solid melts into air
Kunsthalle Wilhelmshaven

18.2.–15.4.2007



Ecke II, Ecke I,
Sugar Slug (Zuckerschnecke),
Vorhang (Curtain)

Vorhang (Curtain)
PVC-Fussboden, Fliegengitter, Dämmsperre, Holzlatten
PVC flooring, net curtain, insulation strips, timber
222 × 1100 × 5 cm

Ecke II
Beton, Styropor, Pigment
concrete, polystyrene, pigment
425 × 295 × 12 cm

Ecke I
Gelatine, Glyzerin, Pigment
gelatine, glycerine, pigment
280 × 215 × 4 cm

Sugar Slug (Zuckerschnecke)
Zuckerguss, Folie, Klebeband, Papier, Pappe, Ballons, Styropor
icing sugar, foil, tape, paper, cardboard, balloons, polystyrene
220 × 370 × 150 cm

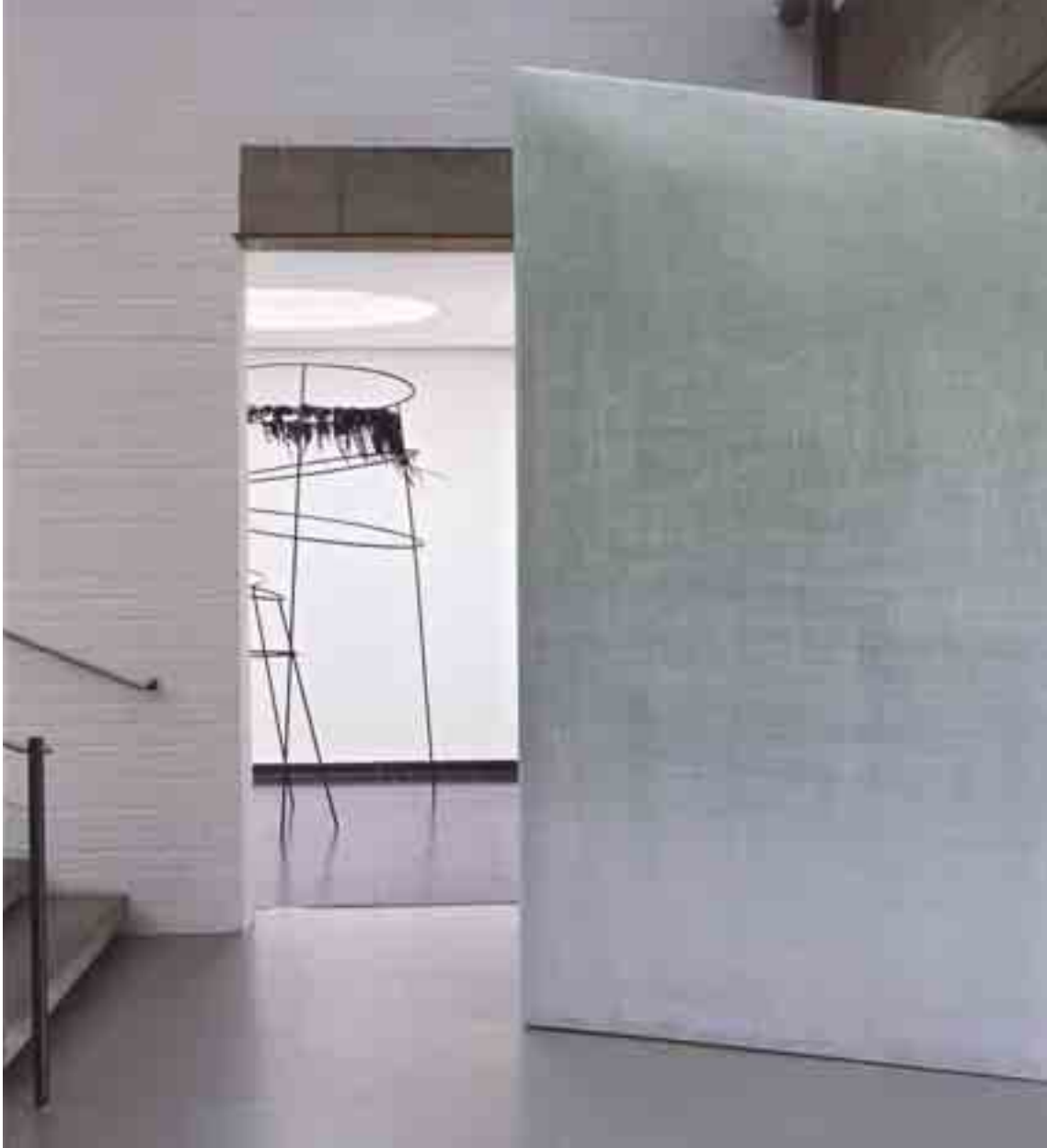
Ecke I, Snug (Klops),
Vorhang (Curtain)

Snug (Klops)
Acrylharz
acrylic resin
H: 55 cm,
⌀ 70–90 cm

Muster (Gipsecke)
Gips, Putzmörtel
plaster, bonding coat
105 × 95 × 63 cm

Spaghettitrockner
Spaghetti, Stahl, Tusche, Pigment
spaghetti, steel, ink, pigment,
zweiteilig | two parts
240 × 140 × 140 cm,
135 × 115 × 115 cm
Landschaft II (umgedreht)

Landschaft II (umgedreht)
Beton, Armierung
concrete, reinforcement
23 × 62 × 17 cm



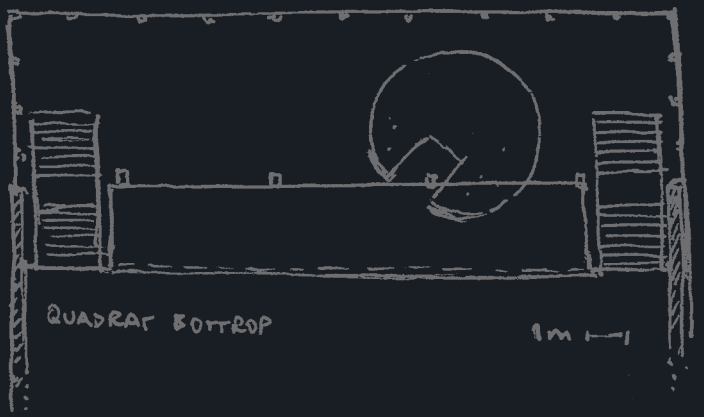
Spaghettitrockner,
Spoof (Mauer)

Spoof (Mauer)
Frischhaltefolie, Klebeband, Holz
cling film, tape, plywood
295 × 655 × 35 cm

Kugel (Schneeball)
Keramik glasiert, ⌀ 90 cm
glazed clay, ⌀ 90 cm

Bottrop 25ers
Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop

21.3.–18.4.2004



Kreis (Circle)
Gelatine, Glyzerin, ø 6,0 m
gelatin, glycerine, ø 6.0 m

Hier und jetzt
Gustav-Lübke-Museum Hamm

1.5.–4.7.2004

Wolke I (Cloud I)
Frischhaltefolie, Ballons, Metallstab, H: 6 m
cling film, balloons, metal pole, H: 6 m

Jelly beam
Henry Peacock Gallery, London

1. – 9. 4. 2005

Jelly beam (Detail)

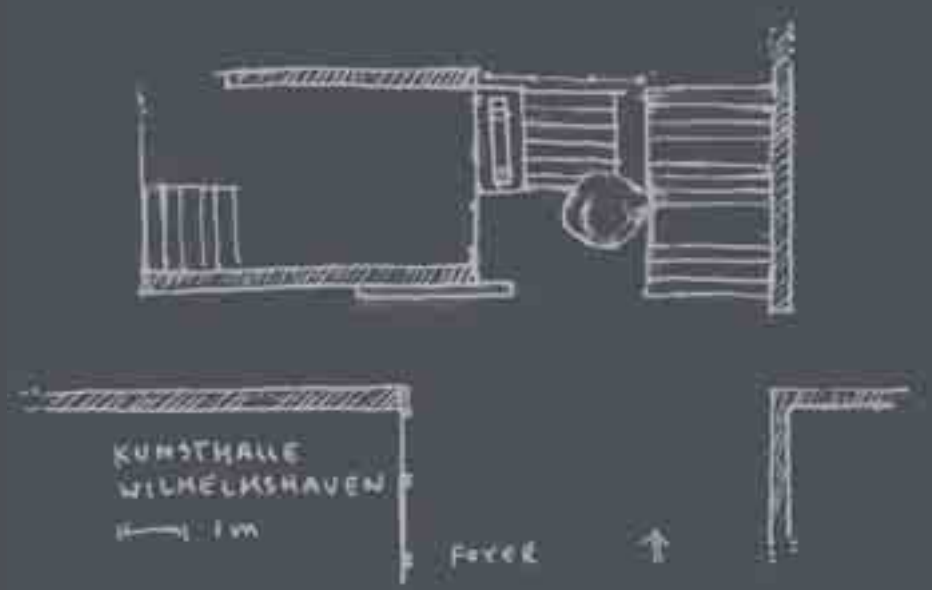
Jelly beam
Gelatine, Farbstoff,
Konstruktion, H: 1,2 m
gelatin, colouring,
construction, H: 1.2 m

Turd
Teil 1 innen:
Frischhaltefolie, Ballons,
Schellack, Holz, L: 3,8 m
Part 1 inside:
cling film, balloons,
shellac, timber, L: 3.8 m

Turd
Teil 2 außen:
Frischhaltefolie, Ballons,
Schellack, Holz, L: 4,2 m
Part 2 outside:
cling film, balloons,
shellac, timber, L: 4.2 m

NORDWESTKUNST – Die Nominierten
Kunsthalle Wilhelmshaven

1.5.–19.6.2005



Sums
Frischhaltefolie,
Ballons, Holz, H: 2,4 m
cling film, balloons,
timber stick, H: 2.4 m

Sims
Gelatine, Pigment, L: 2,6 m
gelatin, pigment, L: 2.6 m

Sams
Gelatine, Pigment,
Folie, Ballon,
(in aufgedeckter
Betonwanne)
gelatin, pigment,
clingfilm, balloon,
(in uncovered
concrete tub)

Siege
Car Park Commercial Road, London

10.6.–12.6.2005

Pond
Gelatine, Pigment, L: 6 m
gelatin, pigment, L: 6 m

Pylon
Frischhaltefolie,
Klebeband,Verkehrs-
kegel, L: 1,4 m
cling film, tape,
pylon, L: 1.6 m

Bollard
Frischhaltefolie,
Klebeband, Ballons,
zerbrochener
Mülleimer, H: 1,6 m
cling film, tape,
ballons, broken
dustbin, H: 1.6 m

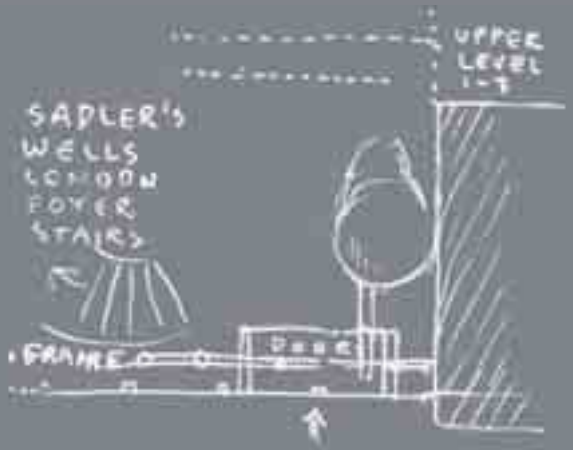
Myyourourspitalfields
Spitalfields Public Art Programme

6.10.2005 – 1.9.2006

Sprout
Acrylharz, Konstruktion,
H: 8,5 m
acrylic resin, construction,
H: 8.5 m
Auftrag für | Commission
for Allen&Owen HQ
von | by Foster&Partner,
Spitalfields, London

Poseidon Adventure
Sadler's Wells, London

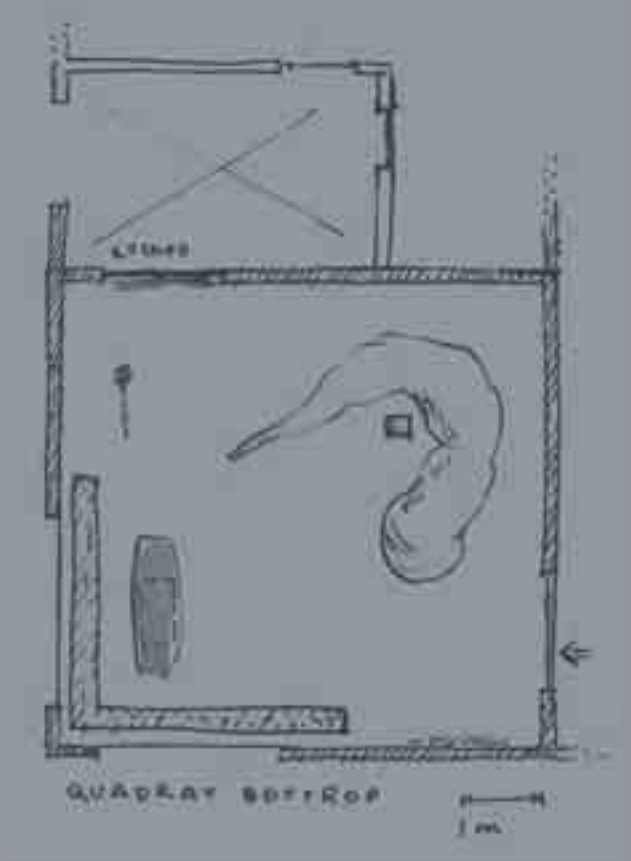
12.10.–19.11.2005



Fume
Frischhaltefolie, Ballons,
Holz, H: 6,5 m
cling film, balloons, timber,
H: 6.5 m

Kringel
Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop

27.11.2005 – 1.1.2006



Wurm
Frischhaltefolie, Ballons,
L: 7,5 m
cling film, balloons,
L: 7.5 m

Stock mit Faden
(Stick with Thread)
Klebeband, Holz, Stoff,
Wollfaden, L: 3,5 m
tape, timber, fabric,
woolen thread, L: 3.5 m

Schwarm
Haftnotizen, L: 2,7 m
sticky notes, L: 2.7 m

Flügel (Wing), 2000
Polyester, Sockel MDF,
L: 2,8 m
fibreglass, plinth MDF,
L: 2.8 m

Sorry, we're closed
(Leider geschlossen)
Zahncreme,
verschlossene Tür,
L: 0,9 m
toothpaste, locked
door, L: 0.9 m

Pleasuring the black sun

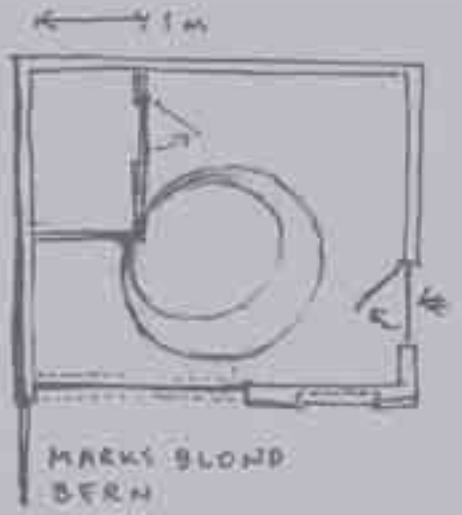
ZINGERpresents, NL-Tilburg

mit|with Markus Vater, 9.2.–25.3.2006

Schlund
Folie, Füllmaterial, Holz, L: 6 m
pallet wrap, debris, timber, L: 6 m

Can’t hold back
marksblond, CH-Bern

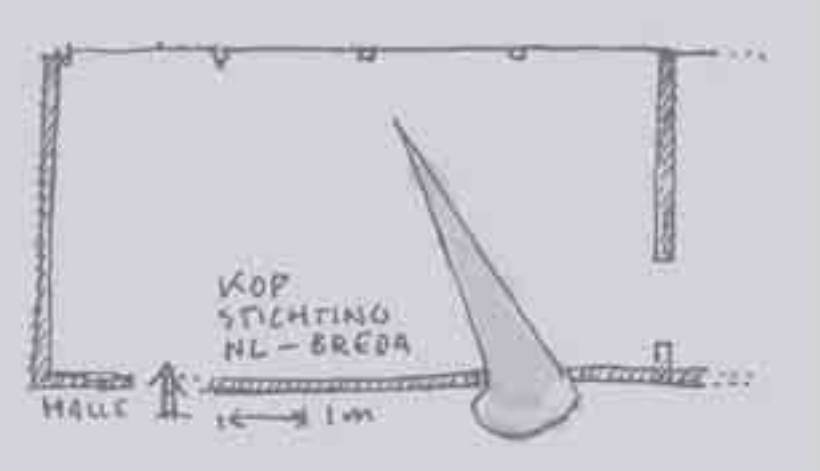
16. – 21. 3. 2006



Pip
Zuckerguß, Papier,
Holz, H: 2,2 m
icing sugar, paper,
timber, H: 2.2 m

April makt wat het wil
KOP Stichting, NL-Breda

28.3.–29.4.2005

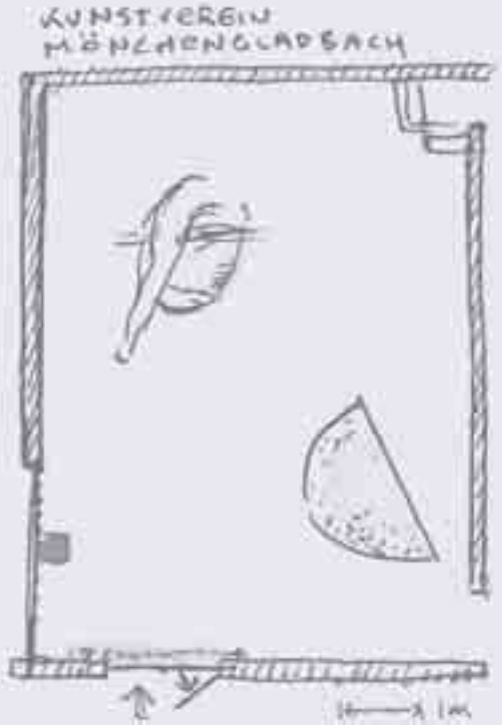


Spill
Gelatine, Pigment, L: 5,5 m
gelatin, pigment, L: 5.5 m

Too far fetched | Zu weit getrieben

MMIII Kunstverein Mönchengladbach

18. 6. – 16. 7. 2006



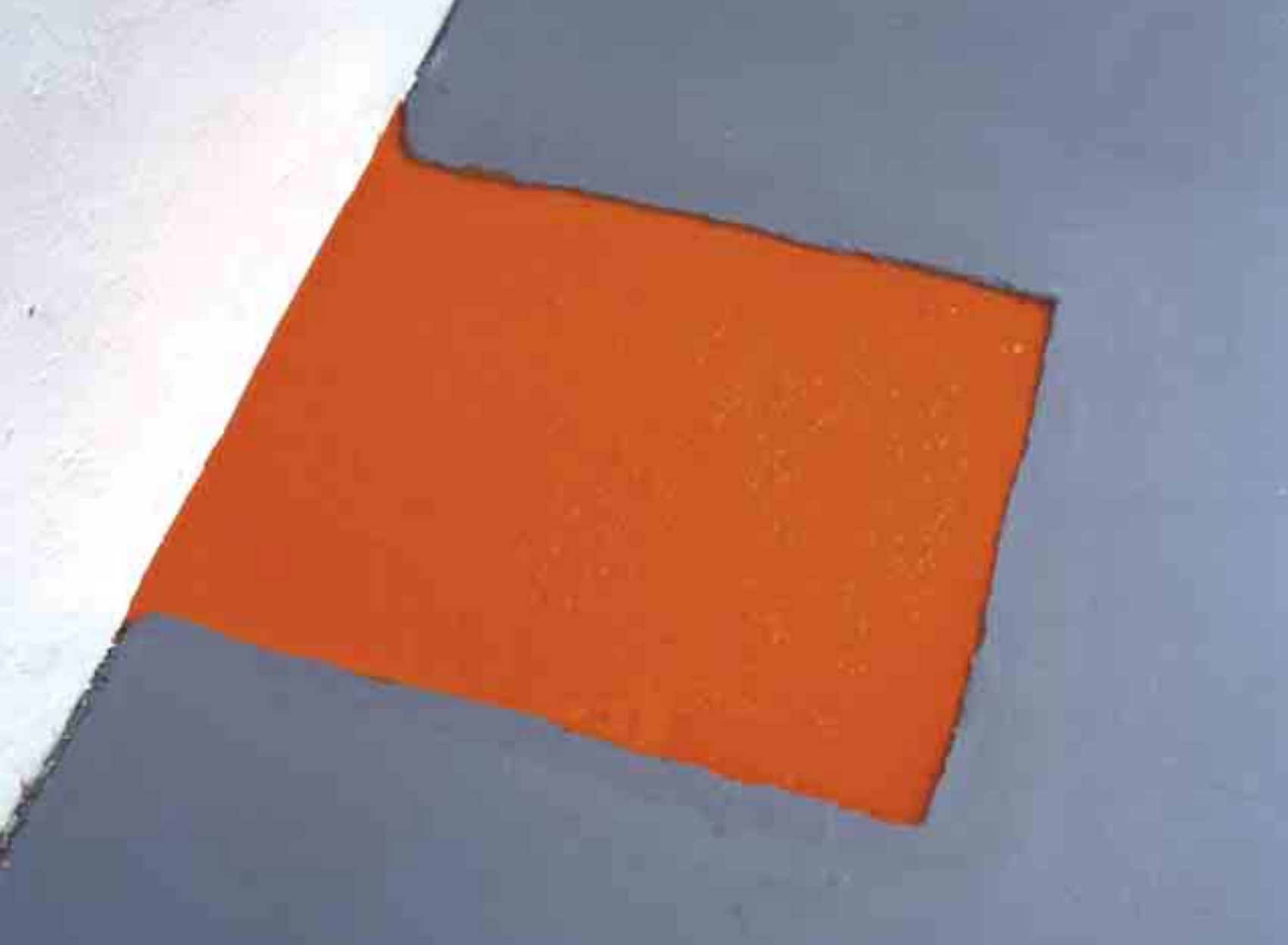
Bemme, Schatten, Sumpf (Wetland), Fetcher

Bemme
Haferflocken, Spachtel,
Kreide, Styropor, L: 4 m
oats, filler, chalk,
polystyrene, L: 4 m

Fetcher
Frischhaltefolie, Ballons,
Holz, H: 8,5 m
cling film, balloons,
timber, H: 8.5 m

Schatten (Detail)
Haftnotizen, L: 5 m
sticky notes, L: 5 m

Sumpf (Wetland)
Kleister, Pigment,
Loch im Boden
wallpaper paste,
pigment, hole
35 × 35 × 20 cm



Gewürm
Galerie Christian Lethert, Köln

17. 03. – 13. 04. 2007

Sling (Schlinge)
Folie, Klebeband,
Ballons, Holz
cling film, tape,
balloons, timber
310 × 420 × 420 cm

Whenwherewhywhat
Teppich, Holz, Farbe, Kaffeesatz
carpet, plywood, paint, coffee
310 × 250 × 8 cm

Roter Pool (Red Pool)
Gelatine, Glyzerin, Chlor
gelatine, glyzerine, chloride
120 × 51 × 21 cm

Incarnate Fugitivity – On the work of Gereon Krebber in the Kunsthalle Wilhelmshaven

Viola Weigel

"What I do is a bit like dirty minimalism."
Gereon Krebber, 2003.

The Austrian architect, Hans Hollein, who rose to fame in the 1960s with his utopian concept of cloud architecture that was to trigger a radical change in architectural design, recently commented that: "Architecture and sculpture radiate space. Architectural constructs transform themselves into space radiators, i.e. into structures emanating space."[1] Increasingly, the space-shaping plastic arts, such as sculpture, have also colonized the realm of the space-creating arts, like architecture. Since the 1960s, painters as well as sculptors have been attempting to broaden the conceptual nature of their work and to activate the space between the spectator and the work. Traditional sculpture may have retained a certain distance from the spectator, placing itself at eyelevel and on a plinth, but today it strays down to ground level or up to the ceiling at will. Museum visitors find themselves drawn back again to earlier evolutionary phases – bending, kneeling, or straining upwards – and become part of the Lebensraum of the work of art itself.

The work of the sculptor, Gereon Krebber (*1973) is tied up with the current debate on the changing relationship between sculpture and architecture. The building of the Kunsthalle Wilhelmshaven provided the artist with a suitably strong team player, and, above all, an excellent environment for his works of sculpture. The dislocated and minimalist spaces of this 1968 building reveal the strong influence of international architecture on Harms and Sommerfeld, two of Wilhelmshaven's architects of that period. The open plan design, with its sense of a *promenade architecturale* (Le Corbusier), is striking and connects the three open areas by means of a continuous passerelle. This open spatial structure, whose interior realm is laid bare even as you pass through the main entrance, is quite literally 'barred' by Krebber who places a three meter tall and seven meter long wedge diagonally across the foyer. And even once the gleaming intruder has been circumvented, rather than being immediately accessible the other works remain yet to be discovered and, bearing in mind the flowing nature of the layout, to be 'walked off'. In a style very much his own, Krebber defines the various spatialities of the building anew, specifically by exposing the hidden arrangement of solid and hollow spaces through their inversion: the negative hollow spaces of the building's corners reappear in the shining and garish orange works at ground level; an open cube, integral to the building, and its upper edge are only ren-

Spoof (Mauer) (Detail)
Kunsthalle Wilhelmshaven,
All that is solid melts into air,
2007

dered visible by the artist's voluminous *Sugar Slug (Zuckerschnecke)* creeping across it (p. 30), and the rounded incisions in the ceiling of the small space radiate, as it were, the circular shapes of a steel frame (p. 35). The centrepiece of these visual allusions, however, is the rising concrete wall within the gallery building that focuses the diagonal perspectives of the three corner pieces and casts their shadow across the foyer: a circulosus vituosus.

At a first glance, Krebber's terminology in relation to Platonic bodies, such as sphere *(Kugel),* pyramid and cube *(Muster, Snug),* would appear to be a direct legacy of minimalist sculptors such as Donald Judd or Sol LeWitt. And yet his pure volumina react to the surrounding space in so far as they appropriate the 'negative' airspace enclosed within the building and 'set' as solidified matter – as spaghetti, gelatine etc. This process of casting whereby the resultant substances are precariously positioned in relation to both space and time is reminiscent of the work of Eva Hesse, Gloria Friedman and Rachel Whiteread, in which the transition from a principle of pure form into 'incarnate motion' is a central feature. Krebber's *Sugar Slug (Zuckerschnecke)* is fissured and bulging (pp. 30–31); the gelatinous *Ecken* seem smooth and soft (p. 29); the shimmering surface of the *Spoof (Mauer)* plunges the gaze into unplumbed depths and casts it back again (pp. 37–39). The traces of the sculptural modelling survive the creative process and go on to reinforce the grand gesture carried by their artistic form. In the course of their brief existence, they procure from the space around them and its changing light and atmosphere, their own temporality, and thereby a new, and to us unpredictable, presence: the *Ecken* made out of gelatine and glycerine contract and fracture, forming a pattern of lineation; the icing trickles onto the floor; the screed yields white crystals. On completion, the artistic creative process is only apparently brought to an end by the artist, and so, slowly but surely, his 'living' materials continue to change. As early as 1909 the Italian Futurists, who Krebber counts amongst his influences, were already challenging the solid and self-contained nature of the body of traditional sculpture and creating works that visualised space, time, matter and energy as an integrated system. A few years later the Dadaist, Marcel Duchamp, fixed ordinary coat hooks to the floor of his study, thus occasioning the 'downfall' of the division between the everyday and art. The Surrealists – the fur teacup by Meret Oppenheim suggests itself, *Le dejeuner en fourrure* (1936) – bestowed upon everyday objects the powers of seduction of haptic surfaces and played with the taboo of the untouchable, autonomous work of art that had accompanied the birth of modern art since the middle of the 19th century. Even when the large scale works of the English sculptor, Henry Moore, were exhibited in Germany, visitors were unable to understand why they were not allowed to touch them, and uproar ensued.[2] The architects of today, such as Herzog & de Meuron, apply the broad concept of sculpture of the 1960s to the realm of building design, eschewing the deployment of building materials matching to the nature of the material itself that was the fashion of such predecessors as, for instance, Mies van der Rohe & Co.

The manner in which this architectural duo leap from one fascinating discovery in relation to material and form to another is, for instance, apparent in the façade of *Schaulager* in Swiss Münchenstein (2003), the building material of which was extracted from the ground directly below; it is only by the time the visitor reaches the stairwell that he notices, with surprise, that the banisters that appear so firm looking are, in fact, organic, soft, and extremely touchable rubber sleeves. Similarly, in our observation of Krebber's works, they unfurl, time and time again, as the optically irretrievable 'Other': screed appears as mudflats; spaghetti as algae or threads of wool. Yet, in comparison to architecture, these works push the spectator and his desire to explore these substances to the threshold of pain. After all, while spatial perception assumes a distance between the spectator and the object, there remains a desire on the part of the one touches to merge with that which is touched in order that its deeper truth be grasped. Within the context of his work, Krebber, therefore, moves in a masterly fashion between sculpture and architecture, or, to paraphrase, between the sensory impression of ephemeral materials and the distancing regime of architectural concerns.

1 In *ArchiSkulptur,* Fondation Beyeler, Riehen/Basel, 2004, p. 50.

2 Cf. Marshall McLuhan in: "Don't touch the art!", in: *The Book of Touch,* edited by Constance Classen, Oxford/New York, 2005, p. 273.

Gereon Krebber

Sacha Craddock

Was Skulptur angeht, so liegen Welten zwischen dem Kontinent und Großbritannien. In Großbritannien geht es dabei um einen Frageprozess: „Was ist das? Warum ist das so?“ Skulptur ist möglicherweise das Resultat schwerer Zweifel an den eigenen künstlerischen Bemühungen. Vielleicht hat es aber auch eher mit einer ganz protestantischen Ablehnung der reinen physischen Präsenz von fast allem zu tun. In den Kunstschulen wird der Wunsch nach der Existenz von Dingen normalerweise durch die Notwendigkeit unterdrückt, erklären zu müssen, warum etwas existiert. Krebbers Beharren auf dem Glauben, dass es radikal ist, etwas existieren zu lassen, ist wesentlich. Künstler wissen meist, was sie nicht sind, lange bevor sie wissen, was sie sind, und seine ausgesprochene Einstellung: „es ist groß, es glänzt, es ist autonom“ stellt von Anfang an eine außerordentliche Herausforderung dar. Ob riesig, winzig, schwer oder leicht, die physische Präsenz ist in ihrer beständigen Aktualität provokativ.

Die Tatsache, dass der Geschmack zum Minimalistischen tendiert, die Fähigkeit, nachts den Film abzuschalten und ihn in den Schrank zu stellen, könnte auch aus einer ziemlich offensichtlichen Reaktion auf die Öffentliche Kunst entstanden sein. Es ist üblich geworden, „heroische“ Skulpturen abzutun, den großen Klumpen fast überall als Machotum, Mittelmaß und unbedeutend zu bezeichnen. Doch wenn Krebber mit seiner humorvollen Art beginnt, Kunst um der Kunst willen zu schaffen, spielt er möglicherweise genauso mit der eingebauten Abneigung gegen die formale Plastik-Praxis.

Vielleicht besteht ein Widerspruch zwischen den Fragen, der Einstellung zur Kunst und der Tatsache, dass die Menschen angesichts der Präsenz des plastischen Objekts, den Bemühungen immer noch respektvoll gegenüberstehen. Das Physische gewinnt die Oberhand. Richard Serra hat einmal gesagt, eine Skulptur auf ihr Abbild zu reduzieren hieße, die zeitweilige Existenz des Werkes zu leugnen. „Aber es könnte sein, dass Menschen Skulpturen konsumieren wollen wie sie Gemälde konsumieren – mit Hilfe von Fotografien. [...] Mich interessiert die Erfahrung der Bildhauerei, wo sie herkommt.“

Krebber behandelt die fließenden Raumstrukturen des Betongebäudes der Kunsthalle in Wilhelmshaven, indem er das Äußere nach innen kehrt und umgekehrt, und somit eine Beziehung zwischen den Skulpturen herstellt. Er redet davon, dass „die Skulptur versucht, hier wirklich zu leben“. Die Skulptur, die „hier zu leben“ versucht, nimmt einen Raum ein und bringt ihn in Beziehung zu sich selbst. Ob reglos oder mit Bewegung, Verfall oder Entropie, Krebber geht es nicht so sehr um das, was nahe liegt, sondern um das, was die

Skulptur tatsächlich tut oder tun kann. Darin liegt eine doppelte Metapher, da der Glaube an die Ausdehnung von etwas in die Realität ausgreift.

In dieser Architektur von 1968 nimmt man die Arbeit darin als ein Gerüst aus Moment und Erfahrung wahr, eine Spur von gedehnter Zeit. Wie kann die Abstraktion eines Elements seine eigene Berechtigung in sich tragen? Die Beziehung zum Publikum ist natürlich eine große und unausweichliche Überlegung. Was ist eine demokratische Verwendung von Raum? Wie unabhängig sind die Arbeiten von einander? Unterscheidet sich ihr Raumbezug von der allgemeinen Erwartung, die sich an dieses Wort knüpft?

Einer der wesentlichen Punkte bei dieser Arbeit ist, dass sie angenommen wird, sie existiert im Augenblick, in dem sie wahrgenommen wird und hat anfangs nichts zu tun mit ihrer Geschichte oder Materialität. Dies spiegelt die grundlegend moderne Einstellung zur Wahrnehmung als Schnittstelle zwischen Zeit und Augenblick wider.

Jelly beam (2005), eine Art Seitpferd aus halbdurchsichtigem Material, enthält auch in seinem fertigen Zustand noch Flüssigkeit und Schaum. Material zu formen und festigen bedeutet, seine Quelle zu verleugnen, und dass die Beziehung zu diesem besonderen Material nicht offensichtlich ist.

Sams (2005) ist ein orangefarbener, durchsichtiger, leicht abgerundeter Balken, der weich wirkt, freundlich und sehnsüchtig. Er strahlt eine reizvolle und vertraute Atmosphäre aus. Er wirkt nicht fremd, sondern dieses irgendwie assoziative Element fügt sich in die architektonischen Details ein. Der Bezug zum Raum und Ort geht über das visuelle und formale Bestreben, die Spalten und Fasern des Gebäudes zu besetzen hinaus.

Pond (2005), kombiniert in typischer Weise die beiden plastischen Eigenschaften von Bewegung und Kontrolle. Eine scharf geschnittene Linie ist der Bewegung des Materials entgegengesetzt und das Werk scheint in seinem eigenen Potenzial festgehalten. Das Material wirkt vielleicht sogar noch abstrakter dadurch, dass ihre wahre Bedeutung verschleiert wird. Krebber nennt seinen Ansatz „manieristisch“: die Art wertsteigernder Präzedenz, die die Frage danach, ob etwas existieren kann, durch das emphatische Beharren darauf, dass es das tut, ersetzt.

Doch so vieles ist einfach großes Zeug, schimmernde, eingepackte Elemente, die in keiner Weise der Vorstellung von etwas Belebtem gerecht werden, sondern stattdessen aufrecht stehen, hoch aufgerichtet, strikt und starr, auch wenn sie später vielleicht in sich zusammenfallen. Anstatt ein Gefühl hervorzurufen wie zum Beispiel bei Eva Hesse, bei der das getriebene oder gekaufte Material voodoo-artig an Souvenirs erinnert, macht Krebber jedes Objekt zum Einzelfall und die Begegnung damit zu einer Tatsache, die nicht geleugnet werden kann.

Hat das Material eine Art Eigenleben unabhängig vom Willen des Künstlers? Nicht wirklich. Die Arbeit *Fume* (2005) für Sadler’s Wells war insofern organisch, als sie ein Leben hatte, das sich mit der Zeit änderte. Sie breitete sich oberhalb des Durchgangs über drei Stockwerke bis zum Dach aus, als ob sie sich dort einnisten wollte.

Das Gebilde *Loopy Loo* (2006) aus farbigen Röhrenelementen spielt mit den etablierten Ideen eines durcheinander geratenen Maßstabes; die abstrakte Methode, etwas Kleines riesig erscheinen zu lassen und umgekehrt. Diese Arbeit lehnt sich an bildliche Darstellungen, und damit an die deskriptive Rolle an, die automatisch jedem davon aufgedrängt wird. Zwar geht Krebber mit seinen Titeln entspannt um, doch er spricht sich entschieden dafür aus, die Werke nicht in der linearen, sprunghaften Weise zu interpretieren. Spaghetti, Essen, Bewegung, Wollust, Gelee, Frischhaltefolie; das Material und sein Nutzen sind notwendigerweise immer verändert. Es gibt stumpfe, unbelebte Klumpen, *Pip* (2006), zum Beispiel, ist gegen die Wand gelehnt und suggeriert dort nicht irgendetwas anderes, sondern bleibt ganz und gar Fakt.

Man bekommt das Gefühl, als seien die Bemühungen bösartiger Natur. Warum auch nicht? Wie kann etwas, das existiert, abstrakt sein? Ist das eine Form des Stillebens? Es spielt in plastischer Hinsicht auf jeden Fall mit der offensichtlichen und nützlichen Anziehungskraft zwischen Kontur und Masse, zwischen Cartoon-Humor und einer dichten physischen Oberfläche. Krebber gibt zu, die monolithische Präsenz und die scharfen Konturen von Barbara Hepworths Skulpturen zu lieben. Aufgrund der Kombination von imposanten Linien, Grandeur und dennoch einer Weichheit des Materials hat ihr Werk die Fähigkeit, viele Dinge auf einmal zu sein. Es gibt einen konstanten Bezug zur Schwerkraft, die Arbeit ist mehr eine physische Erfahrung als eine Darstellung.

Da sich Krebber durchaus bewusst ist, Dinge zu schaffen, die verärgern, schafft er eine Atmosphäre von Unruhe und Bedrängnis; nicht unglaubhaft, aber dennoch existent und fähig, die Verärgerung wiederzuspiegeln, zu wissen, dass ein Tag völlig verloren ist. Zu existieren, aber dennoch nicht fähig zu sein, offen, gut oder unorthodox zu denken. Das Objekt ist immer so, im Überblick nicht eben, die physische Realität steht dem Verständnis entgegen und erdrückt es. Man wird „etwas, das keinen Grund hat, hier zu sein“ und die Logik des Unlogischen kommt ins Spiel, da sie eine besondere Nutzlosigkeit imitiert. Skulptur konzentriert sich auf das Wesentliche, da sie die dichteste Art der Darstellung von etwas Ungreifbarem ist.

Flügel (Wing) ist glänzend, das Material Polyester. Man beachte die konstante Anziehungskraft, gekennzeichnet durch die Notwendigkeit, Fragen zu stellen, die über die alte Pop-Art-Taktik hinausgehen, wo das „Alltägliche“ erkennbar ist, nur größer. *Schwarm* – aus selbstklebenden Notizzetteln – bildet in der Masse ein Relief, ein flaches Gewirr wie lose Holzschindeln an einer norwegischen Stabkirche. Diese Masse an Material wirkt wie eine Sammlung, doch die Haut beschreibt dabei in etwa die topographische Form eines Landes.

Ein Teil des Materials behandelt die Mischung von Lichtdurchlässigkeit und Undurchsichtigkeit, die Fähigkeit, zu gießen und zu setzen. Das Material ist aufgrund seiner Fähigkeit und nicht seines Aussehens gewählt. Auch ein zeitgenössischer Sinn für das Lächerliche ist durchaus darin enthalten. Krebbers Interesse an Guston ist insofern

relevant, als Guston mit Humor, Cartoons und Karikaturen arbeitet, um seine Gemälde zu bevölkern, und wie er einst sagte, auch das Atelier, sobald er es verlässt. Krebber nimmt eine direkte, humorvolle Haltung gegenüber der Skulptur ein, die zur Zeit jedoch einen Hauch von selbstzerstörerischer Verleugnung mit sich führt.

Angesichts eines Werkes stellt sich also nicht nur die Frage nach einer Art individueller Präsenz, sondern auch die Erfahrung wird permanent dazu in Beziehung gebracht. Von Künstlern wird heute mehr denn je erwartet, dass sie Richter, Juroren und Verteidiger ihres eigenen Werkes sind – und zwar alles gleichzeitig.

Für Krebber ist die Tatsache, dass einige Werke nur temporär sind, obwohl sie einen so permanenten Eindruck vermitteln, ein Grund zur Freude. Ebenso wie er zum Monumentalen neigt – einige Werke sind lächerlich groß – können andere wiederum, wie Krebber es sagt, „essbar" klein sein. Der Präzedenzfall ist klar. Ein Block, ein Klumpen, eine schleimige Oberfläche, eine Präsenz, ein emphatisches Ding, ob ein grober Pfeiler oder ein Attribut des Theaters, sie vermitteln immer noch den Eindruck, dass dort etwas gewesen ist, in Wirklichkeit, und für lange Zeit.

The memorable lives and deaths of Gereon Krebber's Blobs

Daniel Spanke

A great cloud rose up out of the stairs, to be precise, emerged sideways out of the stairs. You had to walk past it if you wanted to go down to the lower level. The cloud did not move. It was impossible to pass through it, it did not break up and it did not float away. This was *Sams*, one element of a project, to which *Sims* and *Sums* also belonged, and which Gereon Krebber, as a nominee for the NORDWESTKUNST 2005 prize, created in Kunsthalle Wilhelmshaven: *Sims Sams Sums*. Despite the fact that *Sams* did not disintegrate, it continues to exist in memory alone – *Sams* had to be dismantled and make way for the subsequent exhibition. It lived on for a further brief period as a large cocoon, rising up from the roof of the neighbouring kindergarten, after which it was disposed of. The children were also fond of *Sams*. *Sams*, however, flagged, collapsed, and died. *Sims*, a strip of bright orange and tonally differentiated gelatine, running along the front of a concrete parapet, and which, in the course of the exhibition, had become considerably cracked, was simply carted off. The duo *Sums* became separated and the gelatine part was buried in the concrete plant tub in which it had been cast. A grey-stained wooden board reverently seals the interred art. The cocoon part, on the other hand, withdrawn, ekes out an isolated existence on a bookshelf. Resurrection? It would hardly seem reasonable to expose the sight of the decomposed gelatinous part, the desecration of a corpse. At the very most, a new life might conceivably be afforded the cocoon element of *Sums*, which remains perfectly mentally alert. A muse in embryonic form, dormant, that might, if the artist so wishes, be roused again and – one day – become an exhibit.

And thus, *Sims Sams Sums* told the story of the wholly unique and strange lives led by peculiar objects, for whom an art gallery was home. They themselves were the content of the lives that they lived. They did nothing other than be themselves: odd and beautiful to look at. However, their inevitable demise was also apparent to anyone who saw them. After all, the artist, in his wisdom, did not create *Sims Sams Sums* using virtually imperishable materials such as ore or marble, but rather chemically organic materials, gelatine from animal bones, cling film, balloons, sticky tape, various detergents, as well as inorganic and poorly degradable aluminium foil. The resultant structures have but a finite lifespan, and *Sims Sams Sums* were unable to stick around. After all, life in the art gallery had to go on. This is what he wanted and so it was to be – a fleeting visit.

The home of *Sims Sams* and *Sums* was changed by their mere presence. *Sims* lent an unmistakable

Ecke III (Detail), Zustand gegen Ausstellungsende | Condition at the end of the exhibition
All that is solid melts into air, Kunsthalle Wilhelmshaven, 2007

force – in colour alone – to the small, but essential parapet that marked the drop to the sunken area in front of the large display wall. It also began a little way into the parapet on the left and, on the right, reached out beyond it, motioning towards the space of *Sams* and *Sums*. *Sims* was simply beautiful – bending down, you saw, in front of the concrete wall, something reminiscent of a colourful and multi-layered horizon; bright orange at the very bottom, above that fine, practically crimson, streaks, and, at the very top, a transparent layer. Where *Sims* extended beyond the wall, making its own way out into the open space, the light penetrated its gelatinous body lending it a glow all of its own. I would often see *Sims* there, in front of the small grey wall, and such was the affinity between the two that it became practically impossible to imagine it no longer there.

Sams was the great hero. Always appearing so cheerful and calm. Every day the children walked around it to go down the stairs to the painting school. *Sams* paid attention – nobody passed by unnoticed. Practically transparent, yet solid, massive and yet light, dynamic and yet reliably fixed in space, his outwardly billowing volume, with its innumerable bulges, shimmered like mother-of-pearl: the light was able to penetrate the surface a little, then, out of a multitude of strata, it would be reflected back and playfully scattered. Was it a cloud, was it a spirit? That would remain its secret – the beautiful secret of its life.

Sums was something quite special: like a hinge in the hidden compartment between *Sims* and *Sams*. Not immediately noticeable, *Sums* almost seemed a bit shy. His creator took heed of us: *Sims* and *Sams* needed *Sums*. It transformed them once again – *Sims*, as the small gelatine part that filled up the beginning of the compartment like a small, glowing, orange block, and *Sams* as the complementary embryonic muse. *Sums* united *Sims* and *Sams*, like twins, in a structure of their very own.

Sims Sams Sums was a testament to many good things about its creator. It was, after all, like any work of art, created in his image – sculpture shaped by his hands. Of course, it is also true that the artist is entirely different and quite an Other. Nevertheless, he too is both tangible and incomprehensible, playful and intent on the social, perfect in form and absolutely himself. He intended *Sims Sams* und *Sums* in their togetherness with one another and the world, as a unity created by him within a trinity: because everything is essential and meaningful, unless everything were different (Max Imdahl). That is his work. *Sims Sams Sums* is now a photograph. This is something Krebber has done, and to which he has every right. That lies with him.

Gereon Krebber has plans, big plans. This time he has designs on the entire gallery! What will the gallery be like when, once again, it has the privilege of playing host to his work? *All that is solid melts into air* ... the name he has given to both his latest work and the exhibition. How true, that phrase; all that is solid melts into air! And he will reclaim this work too. This much we already know. Thus, precisely now, it seems to us most apt to have invited Gereon Krebber to exhibit as our latest exhibition at the Kunsthalle. He has accepted

and we very much look forward to becoming acquainted with *All that is solid* .... Air is also life.

The new piece will be one in a long line of predecessors similar to *Sims Sams Sums*. A lot could be said about these precursors: the extent to which they all, for example, add something soft, organic and irrational to a harsh, cubical, and tangible architecture – gelatine and balloons versus concrete, so to speak. *All that is solid* .... will stem from a family of *Blobs, Blobs in the Box*, as it were.[1] In the context, *Blob* stands for an architectural form that rejects the existence of the right angle, and puts in mind, even adopts, swelling voluminous masses, inflated tyres, hulking walls of fog and mollusc-like shaped biomorphs.[2] The *Box*, on the other hand, represents the good old chest with every angle at 90 degrees and a potential to reach a level of prominence comparable to that of a modern Kaaba. Krebber, however, created his generation of *Blobs* to be well-disposed to the box. This Blobmaster knows that it makes no sense to set *Box* and *Blob* up against one another – after all, both the cave and the prototypal hut have been around since time immemorial. And so came about, and will come about again and again, the boxoidal KrebberBlobs, like, for instance, *Sims* (*NORDWESTKUNST – Die Nominierten*, Kunsthalle Wilhelmshaven 2005), *Kreis* (*Bottrop 25s*, Josef-Albers-Museum Quadrat Bottrop), *Jelly beam* (*Jelly beam*, London: Henry Peacock Gallery, 2005) or *Pond* (*Siege*, London: Car Park Commercial Road, 2005), albeit, often only in 2½ dimensions. However, without exception, what is striking is how well these pieces in particular have adapted to their host box: a ledge in front of the parapet in Wilhelmshaven, a circle with a square in Quadrat Bottrop, etc.. Blobmeister Krebber is also a master of the uncompromising and precise form.

In the film, *The Blob*, shot in 1958 with Steve McQueen, the *Blob* is an extraterrestrial, indefinable, and indestructible life form, devouring everything in its path, all the while growing ever larger ... .[3] But even the archetypal total *Blob* environment, *Hole in Home*, realised in 1969 by the foam artist, Ferdinand Spindel, in a private residence in the rather clandestine centre for the avant-garde, Gelsenkirchen, did not devour his guests anymore, but rather enveloped them like a genial, and thankfully dry, uterus. In 2003, this conceptualisation of the building as an organism produced, not for the first time, a museum, the Kunsthaus Graz, christened the *Friendly Alien* by its creators, Peter Cook and Colin Fournier, and its not wholly reassured occupants. Naturally, in the case of *Blobs*, differentiating between the uterus and the stomach is not so simple. The *Blob* apparently spans the history of art, ranging from a traditional concept of sculpture out of the block, through environmental work and into the realm of architecture. In contrast to the *Box*, however, experience shows that museum-Blobs are not especially well suited to allowing other works of art to be appreciated. With its curved walls, MARTA in Herford places its very own demands on the hanging of art, and the exhibition architecture, created by Zaha Hadid for the 25th Jubilee Exihibition of the Deutsche Bank Collection in the Deutsche Guggenheim in 2005, looked, according to Paul Maenz, like an "architectonic

colonoscopy",[4] whose optical device could, in fact, only make its way through with great difficulty, and in the process reveal most of the exhibits as squashed in a peristaltic fashion. Instead of giving birth to an encounter between the image and the spectator, *Blobs* like to slurp from the surplus. Intelligently, rather than all-knowingly, Krebber, on the other hand, mobilizes his *Blobs*, to form, as it were, exhibition architecture of their own. They no longer consume visitors and art works, but, in fact, themselves. At some time or other, when their inner energy is expended, they simply collapse. This is a good thing too, because otherwise they would very likely have to be shot, as was the case in the 1958 film. After all, the *Blob* population must not be allowed to get out of hand – which brings us back again to the gentle demise and coming to rest of Gereon Krebber's *Blobs* and my last exhibition at Wilhelmshaven. In gratitude.

1 See also the splendid lexicon by Rachel Withers: "The ABC of Blorp Art. Various Useful Terms, Organised According to Strict Mathematical Principles, for the Appreciation of Krebberiana," in: *Gereon Krebber, Arbeiten nach Größe*, o. O. [London] 2004, unpag.

2 On the Blob, see recent cat. *Archisculptur. Dialoge zwischen Architecktur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Ed. Markus Brüderlin, Riehen: Fondation Beyeler 2004/2005. Ostfildern 2004.

3 Gory 1988 remake.

4 Art-in-Berlin, 2.5.2005.

Daniel Spanke was the Director of the Kunsthalle Wilhelmshaven between 2002 and 2006 and since then has been Curator of the Kunstmuseum in Stuttgart.

Acknowledgements

The sculpture of Gereon Krebber is being presented in an unprecedented solo exhibition at the Kunsthalle Wilhelmshaven. The 34 year old sculptor has, over the course of the last few years, produced a considerable oeuvre. The publication of this catalogue will serve to document this body of work through its various progressions. Nominated for the 2005 NORDWESTKUNST Prize, the artist attracted the attention of the former director of the Kunsthalle, Dr. Daniel Spanke, who subsequently made plans to invite the artist to hold a solo exhibition. Due credit and thanks go to him, not only as the curator of the exhibition, but also as the initiator and facilitator of the retrospective catalogue. As Krebber's work tied in perfectly both with my own curatorial background and with the forthcoming exhibition programme at the Kunsthalle, I was more than happy to agree to collaborate on the project. I am grateful to Gereon for the numerous discussions and the judiciously planned installation phase that was to generate some pieces in-situ. In respect to this, my thanks also go to his invaluable colleagues, Klaus Schmitt and Daryl Brown, without whose untiring assistance it would have been impossible to put the project together within such a short period of time. I am grateful to the authors, Sasha Craddock in London, and Daniel Spanke in Stuttgart, for their contributions. Without the substantial contributions from our sponsors, we would not, however, have been in a position to take on either the exhibition or the catalogue. Above all, thanks are due to the state of Lower Saxony and the Niedersächsische Lottostiftung. My thanks also go to Christian Lethert and Patricia Ferdinand-Ude from the galleries in Cologne and Gelsenkirchen by the same name, as well as to Steven van Grinsven from ZINGERpresents and Andreas Jacobi from Dimensional GmbH, who supported the printing of the catalogue.

DR. VIOLA WEIGEL
Director of the Kunsthalle Wilhelmshaven

Biografie
Biography

GEREON KREBBER
Geboren 1973 in Oberhausen, lebt/arbeitet in London
Born 1973 in Oberhausen, lives/works in London

Studium | Education

2000–2002 Royal College of Art, London, MA Fine Art Sculpture
1995–2000 Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Tony Cragg und|and Prof. Hubert Kiecol

Einzelausstellungen | Solo exhibitions

2007 *Slurp,* DKM Foundation, Duisburg
All that is solid melts into air, Kunsthalle Wilhelmshaven
2006 *Loopy loo loopy lie,* Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
Too far fetched | Zu weit getrieben, MMIII Kunstverein Mönchengladbach
Can't hold back, marksblond Projekte, Bern, CH
2005 *Kringel,* Josef-Albers-Museum Quadrat, Bottrop
Jelly beam, Henry Peacock Gallery, London
2004 *Squeezed,* Laden, Düsseldorf
Wolke zwei, Förderpreis der Stadt Gelsenkirchen | Gelsenkirchen Award, Kommunale Galerie Gelsenkirchen
2003 *Upstairs,* Henry Peacock Gallery, London
2002 *blorp,* Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
2001 *Peacock baits,* Henry Peacock Gallery, London
1999 Hof Heisterkamp, Kirchellen

Gruppenausstellungen | Group exhibitions

2006 *Double take,* mit|with Luka Fineisen, Parkhaus im Malkastenpark, Düsseldorf
Saar Ferngas Kunstpreis, Pfalzgalerie Kaiserslautern
From life, Royal Academy Summer Show, London
Pleasuring the black sun, mit|with Markus Vater, ZINGERpresents, Tilburg, NL
2005 *Poseidon Adventure,* Sadlers Well, London
Myyourtheirspitalfields, Skulpturenprogramm|Sculpture program Spitalfields, London
Siege, Parkhaus|Car park Commercial Road, London
NORDWESTKUNST – Die Nominierten, Kunsthalle Wilhelmshaven
2004 *Zombie,* Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
bloodshot brighteyed, Galerie Neurotitan, Berlin
Hier und jetzt, Gustav-Lübke-Museum Hamm
Praxis, mit|with Martina Jenne, Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
domestic (f)utility, New Art Centre, Salisbury
Bottrop 25ers, Quadrat Bottrop
2003 *hydrophobia,* Henry Peacock Gallery, London
Trendwände, Kunstraum Düsseldorf
bloodshot brighteyed, Tea building, London
2002 *Soap on the rope,* mit|with Noah Sherwood, Atrium Gallery, London
Vier zu vier, Kunstverein Gelsenkirchen
2001 *Kunstpreis Junger Westen,* Kunsthalle Recklinghausen
Ernst-Klusen-Preis, Städtische Galerie Viersen
Junge Kunst im Ruhrgebiet, Gladbeck
2000 *Mandelbaums Wunderöl,* Johannesstraße, Köln / Haus des Lehrers, Berlin
1999 *Junge Kunst im Ruhrgebiet,* Gladbeck
1998 *für pathos,* mit|with Björn Dahlem, Kunstakademie Düsseldorf
1997 *Junge Kunst im Ruhrgebiet,* Gladbeck

Preise | Awards

2005 Phoenix-Kunstpreis, Berlin
2003 Jerwood Sculpture Prize 2003, London
Junge Skulptur, 2. Preis | 2. Prize, Ogilvy & Mather, Düsseldorf
2002 Förderpreis der Stadt Gelsenkirchen | Art Award City of Gelsenkirchen
Deutsche Bank Pyramid Award, London
Remet Art Award 'Shaping the future', London
2001 Serenella-Ciclitira-Award, London
Wilhelm-Zimolong-Preis, Gladbeck
1997 Förderpreis der Stadt Gladbeck | Scholarship Award City of Gladbeck

Index

Bemme 79–80
Bollard 61
Ecke I 3, 25, 29, 32
Ecke II 25, 28
Ecke III 20, 96
Fetcher 79, 81
Flügel (Wing) 70
Fume 64–65
Jelly beam 49–50
Kreis (Circle) 43
Kugel (Schneeball) 40–41
Landschaft II (umgedreht) 35–36
Loopy Loo 16
Muster (Gipsecke) 4, 34
Spaghettitrockner 6, 35, 37
Pip 75
Pond 59
Pylon 60
Roter Pool (Red Pool) 87
Sams 57
Schatten 79, 82
Schlund 73
Schwarm 69
Schwarze Linse 19
Sims 13, 56
Sling (Schlinge) 85
Snug (Klops) 9, 32–33
Sorry, we're closed (Leider geschlossen) 71
Spill 77
Spoof (Mauer) 37–39, 88
Sprout 63
Stock mit Faden (Stick with Thread) 68
Sugar Slug (Zuckerschnecke) 20, 25, 30–31
Sumpf (Wetland) 79, 83
Sums 10, 55
Turd 51–53
Vorhang (Curtain) 2, 20, 25–27, 32
Whenwherewhywhat 86
Wolke I (Cloud I) 45–47
Wurm 67

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung
This catalogue is published on the occasion of the exhibition *Gereon Krebber. All that is solid melts into air*, Kunsthalle Wilhelmshaven, 18.2.–15.4.2007

KUNSTHALLE
WILHELMSHAVEN

www.kunsthalle-wilhelmshaven.de

Herausgeberin | Editor
Viola Weigel
Katalog | Catalogue
Daniel Spanke, Gereon Krebber
Ausstellung | Exhibition
Gereon Krebber, Daniel Spanke
Texte | Texts
Sacha Craddock, Daniel Spanke, Viola Weigel
Übersetzung | Translations
Tanja Ohlsen, Emden; Marisia Kucharski, Aberdeen
Redaktion | Editing of texts
Daniel Spanke
Sekretariat | Secretary
Silvana Bräutigam, Petra Förster
Assistenten | Assistants Gereon Krebber
Klaus Schmitt, Daryl Brown
Technik | Technical support
Wolfgang Conrads
Fotografie | Photographs
Gereon Krebber, Andreas Koch, Martina Jenne
Gestaltung | Design
Andreas Koch, Bielefeld

Ausstellung und Katalog wurden gefördert von
Exhibition and catalogue sponsored by

Niedersachsen
NIEDERSÄCHSISCHE LOTTOSTIFTUNG

Detailaufnahmen | Details
Umschlag | Cover: *Spoof (Wand)*, Vorsatz | End papers: *Ecke I*, S.|p. 2: *Vorhang (Curtain)*, S.|p. 3: *Ecke I*, S.|p. 4: *Muster (Gipsecke)*, S.|p. 6: *Spaghettitrockner*, S.|p. 9: *Snug (Klops)*
US Distribution
D.A.P., Distributed Art Publisher Inc.
155 Sixth Avenue 2nd Floor
New York, N.Y. 10013
Phone 001 212 627 19 99
Fax 001 212 627 94 84
Gesamtherstellung | Printed and published by
Kerber Verlag, Bielefeld; www.kerberverlag.com

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the editors and the publisher.

© für die Werke | for the works Gereon Krebber
© Kunsthalle Wilhelmshaven, Kerber Verlag, Bielefeld und die Autoren | and the authors, 2007

ISBN 978-3-86678-061-3

Printed in Germany