

# GER EON KREB BER

Keramocringe

**KERBER** ART



Skulpturenmuseum  
Glaskasten Marl

Skulpturenmuseum Glaskasten

# MARL

Keramocringe  
22.08.-24.10.2021











Skulpturen-  
museum  
Glaskasten  
Marl































Vorn | Front:  
**Hut (Over the top)** 2021  
 Glasierte Keramik, Lüster | Glazed ceramic, lustre, H: 205 x 115 x 110 cm  
 Realisiert am | Realised at the European Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk, NL  
 Private Schenkung für Sammlung | Private donation to the collection of the Skulpturen-museum Glaskasten Marl  
 S. | p. 13: Detail

Hinten | Back:  
**Inzwischen (Verbrannte Passage)** 2021  
 Verbranntes Holz, Farbe | Burnt timber, paint, L: 590 x 335 x 220 cm



Von links | From left:  
**Agiens VI (grau-orange)** 2020, H: 75 x 60 x 60 cm  
**Agiens IV (grün-ocker)** 2020, H: 82 x 60 x 58 cm  
**Agiens V (violett-orange)** 2020, H: 86 x 70 x 70 cm  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic



**Kibas** 2021  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic, L: 173 x 40 x 37 cm  
 Realisiert am | Realised at the European Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk, NL



**Donut (Below the bottom)** 2021  
 Glasierte Keramik | Glazed Ceramic, L: 155 x 113 x 80 cm  
 Realisiert am | Realised at the European Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk, NL

















































































Von links | From left:

**Derelikt III (rot-grau, hoch)** 2021, H: 155 x 63 x 65 cm

**Derelikt IV (grün-grau, liegend)** 2021, L: 111 x 80 x 57 cm

**Derelikt II (grün-ocker)** 2021, H: 83 x 60 x 55 cm

**Derelikt I (blau-violett)** 2020, H: 85 x 53 x 55 cm

Glasierte Keramik | Glazed ceramic

Teils realisiert am | Partially realised at the European

Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk, NL

Auf Holzsockeln | On timber plinths

**Dyaden** 2014

Glasierte Keramik, Metallschüsseln, Aufhängung, zweiteilig | Glazed

ceramic, metal bowls, hanging de-

vice, two parts, H: 125 x 58 x 56 cm

+ H: 150 x 58 x 56 cm

Realisiert mit freundlicher Unter-

stützung vom | Realised with the kind

support of the Institut für Keramik

und Glaskunst (IKKG), Höhr-

Grenzhausen



Von links | From left:

**Tnösis (klein, grün, gepunktet)** 2020, H: 72 x 71 x 70 cm

**Tnösis (rot)** 2021, H: 100 x 75 x 70 cm

**Tnösis (orange)** 2020, H: 92 x 80 x 83 cm

**Tnösis (dunkel)** 2020, H: 94 x 83 x 62 cm

**Tnösis (hellblau)** 2020, H: 83 x 80 x 73 cm

Glasierte Keramik, Lüster | Glazed ceramic, lustre

Teils realisiert am | Partially realised at the European

Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk, NL

Auf Stahlsockeln | On steel plinths

62 x 62 cm x H: 20-40 cm

Mit Einsätzen zur Bienenhaltung |

With inserts for beekeeping

**Xenos (K-Curls III)** 2014

Engobierte Keramik, Beton, Dachlack |

Engobed ceramic, concrete, roof varnish,

L: 78 x 68 x 45 cm



**Dendritenblock** 1996

Geschrübte Keramik | Bisquit-fired ceramic,

L: 102 x 38 x 24 cm, auf Sockel | on plinth

Leihgabe Sammlung | Courtesy Collection

Werner Bibl, Gelsenkirchen

**Smavos** 2021

Glasierte Keramik, Gruppe von 12 Unikaten |

Glazed ceramic, group of 12 unique pieces,

je | each 50-70 x 30-45 x 36 cm

Stahlschräge | Steel ramp L: 163 x 122 x 31 cm

S. | p. 33: Detail

















**Quaps** seit | since 2018

Serie von Unikaten | Series of unique pieces

Glasierte Keramik | Glazed ceramic,

H: 20–30 × 16–20 × 8–14 cm

Wandarbeiten | Wall-based work

S. | p. 37: Detail



**Set Georg** 2021

Glasierte Keramik, Lüster | Glazed ceramic, lustre, Wandinstallation, 31-teilig, Unikate, verschiedene Größen, Gesamtlänge ca. 600 cm | Wall installation, 31 unique parts, various sizes, total length ca. 600 cm  
Teils realisiert am | Partially realised at the European Ceramic Work Centre (EKWC), Disterwijk, NL



**Lieber nicht (Kupfergrüne Box)** 2021

**Lieber nicht (Kupferrote Box)** 2021

Glasierte Keramik, Lüster | Glazed ceramic, lustre, je | each ca. B: 30 × 20 × 18 cm  
Realisiert am | Realised at the European Ceramic Work Centre (EKWC), Disterwijk, NL



**Graue Sonne** 2021

Glasierte Keramik | Glazed ceramic, ø 23 cm, T: 7 cm



**Cephandrion (Sparschwein)**

2020/21  
Glasierte Keramik, Sprühfarbe | Glazed ceramic, spray paint, L: 30 × 25 × 20 cm





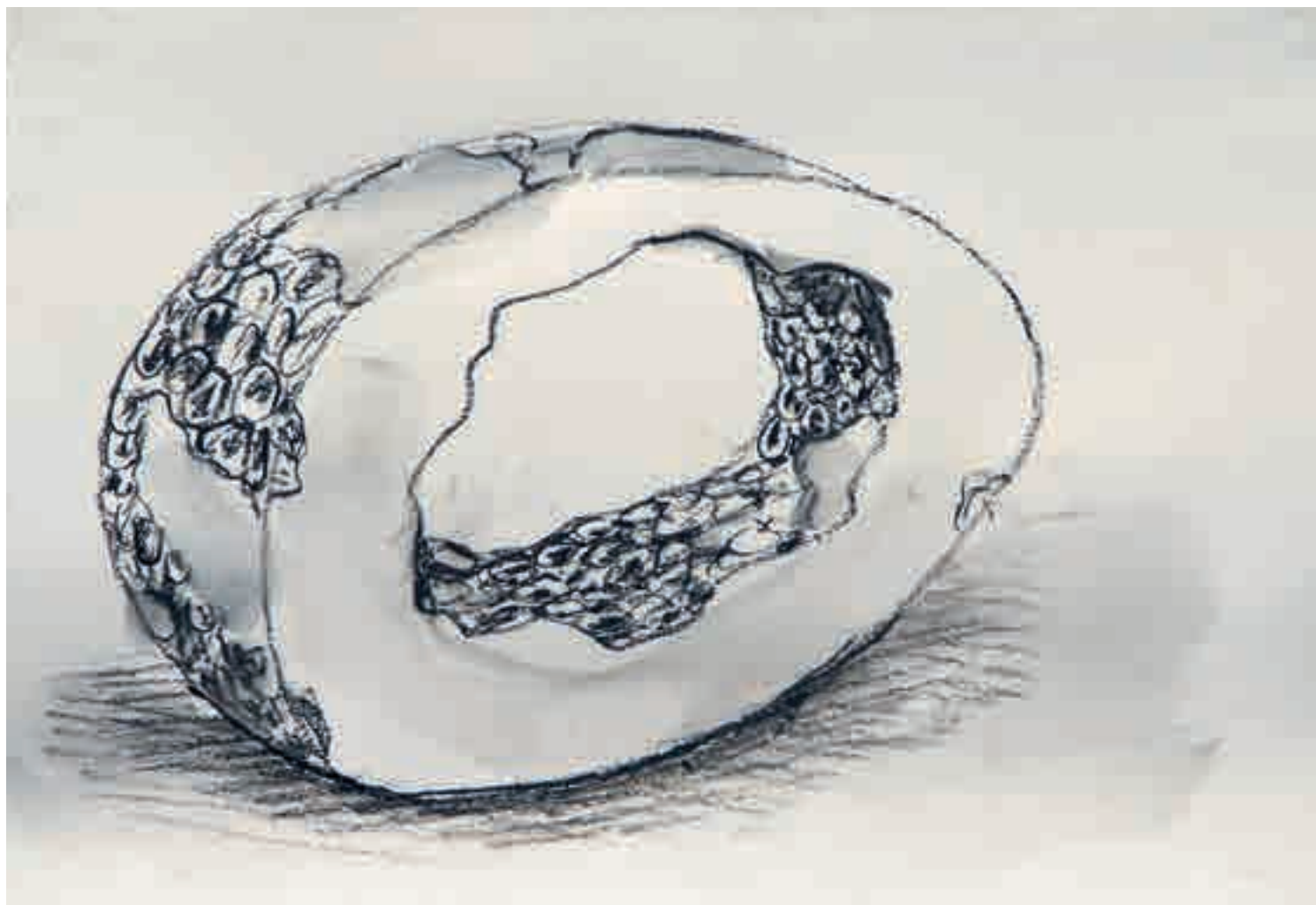












Studien für **Agiens**, **Hut** und **Donut** | Studies for **Agiens**, **Hut** and **Donut** 2021  
Serie im Format A4, Bleistift, Kohle, Wandfarbe und Tusche | Series in A4, pencil, charcoal, wall paint and ink

















**Serum 98** 1998  
Gebrannte Keramik, 20 Impffläschchen,  
Gips, polierte Stahlleiste | Fired ceramic,  
20 vaccination flasks, plaster, polished steel,  
L: 60 x 5 x 4 cm  
Wandarbeit | Wall-based work



**Leiternrund** 2020  
Verbranntes Holz, Farbe | Burnt timber,  
paint, H: 295 x 95 x 95 cm



**47 Tage** 2021  
Glasierte Keramik, Lüster |  
Glazed ceramic, lustre,  
H: 45 x 34 x 2,5 cm  
Realisiert am | Realised at the  
European Ceramic Work Centre  
(EKWC), Oisterwijk, NL



**Tröte** 1996  
Gebrannte Keramik, Lack | Fired ceramic, gloss paint,  
L: 140 x 40 x 40 cm  
Private Leihgabe | Private loan



**Kopf mit Rüssel** 2000  
Gebrannte Keramik | Fired ceramic,  
H: 19 x 10 x 8 cm  
Private Leihgabe | Private loan



**Schneemann (Zwei Kugeln)** 2000  
Glasierte Keramik | Glazed ceramic,  
innen | inside: ø 56 cm, H: 43 cm,  
außen | outside: ø 80 cm, H: 60 cm















Impfzentrum

# BOT TROP

Teil 1: Covid/B1-Remix  
15.01.-30.09.2021





























**Phinea** 2010  
Polyurethanschaum, Sprühfarbe, Dachlack, Stahl | Polyurethane foam, spray paint, roof varnish, steel, L: 410 x 90 x 110 cm



**Fitting** 2016-18  
Polyurethanschaum, Sprühfarbe, Epoxidharz | Polyurethane foam, spray paint, epoxy resin, H: 280 x 210 x 110 cm



**Planke pink** 2008  
Schichtholz, Spachtel, Sprühfarbe, Lack | Timber, filler, spray paint, varnish, H: 200 x 40 x 15 cm



**Chunkie** 2014  
Aluminiumguss | Cast aluminium, H: 200 x 60 x 55 cm



**Tagundnachtgleiche #3** 2015  
Geschliffener Spiegel, Pflastersteine, Metallrohre und -stangen, Aufhängung | Sanded mirror, paving stone, metal tubes and rods, hanging device, Ø 150 cm, H: 220 cm



**Tagundnachtgleiche #1** 2015  
Geschliffener Spiegel, Bronze, zerbrochene Gehwegplatte, Metallrohre und -stangen, Aufhängung | Sanded mirror, bronze, broken pavement stone, metal tubes and rods, hanging device, Ø 130 cm, H: 250 cm



**Tagundnachtgleiche #2** 2015  
Geschliffener Spiegel, Seife, menschlicher Oberschenkelknochen, Bleigewichte, Flachstahl, Metallrohre und -stangen, Aufhängung | Sanded mirror, soap, human thigh bone, lead weights, flat steel, metal tubes and rods, hanging device, Ø 210 cm, H: 280 cm



**Puppe** 2007  
Farbe, Spachtel, Styropor | Paint, filler, polystyrene foam, L: 420 x 80 x 60 cm



**Schneeball** 2000  
Glasierte Keramik | Glazed ceramic, Ø 90 cm



**Spaghettitrockner** 2007  
Spaghetti, Stahl, Tusche, Pigment, zweiteilig | Spaghetti, steel, ink, pigment, two parts, H: 240 x 140 x 140 cm, H: 135 x 115 x 115 cm



**Graufleisch (Tepidarium) I** 2019  
Beton | Concrete, H: 37 x 83 x 83 cm



**Agiens (Bump, rot-weiß)** 2020  
Glasierte Keramik | Glazed ceramic, H: 70 x 60 x 60 cm













































**The Crouch – Die Krücke** 1996  
Stahl, Kordel, Zucker, Puderzucker, Sprühfarbe | Steel, cord, sugar, icing sugar, spray paint, L: 130 x 27 x 27 cm  
Courtesy Kulturamt der Stadt Bottrop



**Mimi** 2012  
Klebeband, Folie, Sprühfarbe | Tape, foil, spray paint, H: 63 x 70 x 42 cm  
Courtesy Kulturamt der Stadt Bottrop



**Maabalo** 2020  
Klebeband, Folie, Sprühfarbe | Tape, foil, spray paint, H: 160 x 114 x 16 cm



**Denseda (Surrogte)** 2020  
Klebeband, Folie, Sprühfarbe | Tape, foil, spray paint, H: 123 x 43 x 13 cm

Nur obenstehende Abbildung | Only image above



**Löplas auf Betonkruste** 2021  
Thermisch verformte Kunststoffhauben von Straßenlaternen, Textil, Polyurethanleim, Gelierzucker, Cola, Estrichbeton, Gruppe von 14 Unikaten | Thermally shaped plastic covers of street lamps, textiles, polyurethane glue, jelly sugar, cola, concrete, group of 14 unique pieces, je | each 60–80 x 30 x 40 cm, gesamt | total 360 x 160 x 60 cm



**Equivoc** 2011/12  
Polyurethanschaum, Sprühfarbe, Epoxidharz | Polyurethane foam, spray paint, epoxy resin, H: 123 x 43 x 13 cm

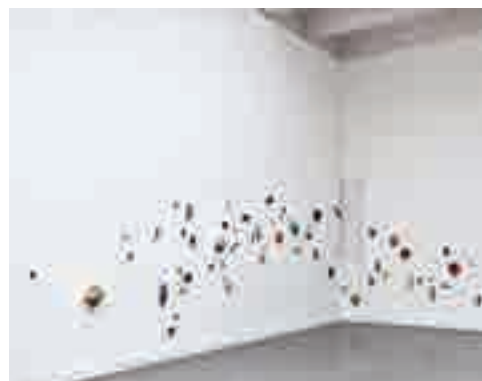
S. | p. 67: Detail



**Brevis (Kleine Schwester)** 2021; **Depridog** 2020; **Im Regen** 2020  
Klebeband, Folie, Polyurethanschaum, Sprühfarbe, Epoxidharz, Metall, Beton | Tape, foil, polyurethane foam, spray paint, epoxy resin, metal, concrete; **Brevis** H: 115 x 55 x 50 cm, Sockel | plinth L: 58 x 58 x 18 cm; **Depridog** H: 145 x 90 x 80 cm, Sockel | plinth L: 82 x 82 x 25 cm; **Im Regen** verschiedene Größen, Gruppe von 17 Unikaten, hängend | Group of 17 unique pieces in diverse sizes, hanging



**22 Tage (Fingerprints)** 2021  
Glasierte Keramik | Glazed ceramic, H: 20 x 18 x 2,5 cm



**Set Katrin (BOT)** 2020/21  
Glasierte Keramik | Glazed ceramic; Wandinstallation über Eck, 79-teilig, Unikate, verschiedene Größen, Gesamtlänge ca. 900 cm | Wall installation around corner, 79 unique parts, various sizes, total length ca. 900 cm



**Myreen** 2020/21  
Acrylharz, Holz, Folie, Klebeband | Acrylic resin, timber, foil, tape, L: 485 x 220 x 150 cm







# ETC.



































#### Wilhelmsruh 2021

Installation zusammen mit | Installation together with  
RHO KOLLEKTIV, L: 800 × 600 × 240 cm

GEREON KREBBER:

#### Schlukumulis 2018

Beton, Zellstoff, Fußbodenfarbe, 18-teilig, Unikate in verschiedenen Größen | Concrete, paper pulp, floor paint, 18 parts, unique, various sizes, ca. L: 50–70 × 30–60 × 20–30 cm

#### Carboncorners 2021

Verbranntes Holz, Farbe | Burnt timber, paint, 4 Eckstücke, jeweils | 4 corner pieces, each H: 225 × 120 × 120 cm, 1 flaches Segment | 1 flat segment, L: 225 × 115 × 20 cm

RHO KOLLEKTIV:

#### An instant of clarity before eternal night 2021

Leuchtwand mit 7 Modulen, davon 6 Leuchtkästen mit je 36 Glühbirnen 60 W und ein Schaltkasten in Stahlrahmen, Kabel | Light wall with 7 modules, 6 lightboxes, each with 36 bulbs of 60 W and one switchbox in steel frames, cables, je Modul | each module H: 257 × 70,5 × 35,5 cm

**K 60** Ausstellung in den Wilhelm Hallen, Berlin, eingeladen von Galerie alexander levy, Berlin | Exhibition in Wilhelm Hallen, Berlin; invited by gallery alexander levy, Berlin, 05.09.–19.09.2021



#### Löpläs 2021

Installation aus thermisch verformten Kunststoffhauben von Straßenlaternen, Textil, Polyurethanleim, Gelierzucker, Cola, Metallzaun, Gruppe von 25 Unikaten auf 5 Zaunteilen | Installation with thermally shaped plastic covers of street lamps, textiles, polyurethane glue, jelly sugar, cola, metal fences, group of 25 unique pieces on 5 fence partitions, je | each 60–80 × 30 × 40 cm, gesamt | total ca. 900 × 400 × 80 cm

**Lost places** Ausstellung im | Exhibition in City C, Leverkusen, Projekt zusammen organisiert von | Project organised together by Kunstverein Leverkusen und | and Bayer Kultur, kuratiert von | curated by Susanne Wedewer-Pampus und | and Andrea Peters, 27.08.–31.10.2021



#### Gonö 2021

Bitumen, Dachlack, Folie, Holz | Bitumin, roof varnish, foil, timber, L: 460 × 270 × 160 cm

**Lustwarande 2021: Stations** De Oude Warande, Tilburg, NL, Ausstellung | exhibition Lustwarande Foundation, kuratiert von | curated by Chris Driessen, 03.07.–03.10.2021



#### Anac (Tnösis I) 2020

Bienenvolk, glasierte Keramik | Bee colony, glazed ceramic, H: ca. 95 × 80 × 80 cm  
Stahlsockel | Steel plinth, H: 30 × 62 × 62 cm

**Kunsthonig** Ausstellung in privaten Gärten in Köln-Sürth | Exhibition in private gardens in Cologne-Suerth  
Projekt von | Project by Fuhrwerkswaage Kunstraum, Köln, kuratiert von | curated by Jochen Heufelder, 04.07.–16.08.2020

S. | p. 77: Detail



















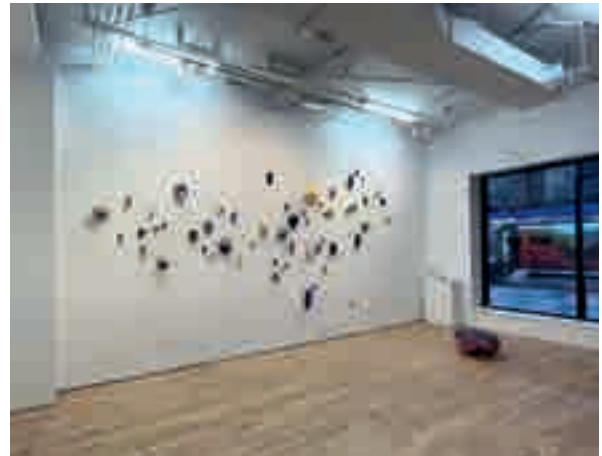






**Set Accro Berlin** 2019/20  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic, Wand-  
 installation, 29-teilig, Unikate, verschiedene  
 Größen, Gesamtlänge ca. 200 cm | Wall  
 installation, 29 unique parts, various sizes,  
 total length ca. 200 cm

**Accrochage** alexander levy, Berlin,  
 01.05.–20.07.2020



**Set Cindy** 2019/20  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic, Wandinstallation,  
 61-teilig, Unikate, verschiedene Größen, Gesamtlänge  
 ca. 700 cm | Wall installation, 61 unique parts, various  
 sizes, total length ca. 700 cm

**Floating** Cindy Rucker Gallery, New York, 13.03.–14.04.2021

Nur obenstehende Abbildung | Only image above



**Set Christian** 2019/20  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic, Wandinstallation im  
 Treppenaufgang, 57-teilig, Unikate, verschiedene Größen,  
 Gesamtlänge ca. 700 cm | Wall installation in staircase,  
 57 unique parts, various sizes, total length ca. 700 cm

**Groupshow** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne,  
 02.02.–03.04.2021



**Set Jürgen** 2019/20  
 Glasierte Keramik | Glazed ceramic, Wandinstallation über  
 Eck, 67-teilig, Unikate, verschiedene Größen, Gesamtlänge  
 ca. 700 cm | Wall installation around corner, 67 unique parts,  
 various sizes, total length ca. 700 cm

**zlb** Grölle pass:projects, Wuppertal, mit | with Britta Bogers,  
 05.09.–17.10.2020

S. | p. 83: Detail









































**Graufleisch (Mühlstein)** 2019  
Betonguss | Concrete cast, Ø 110 cm

**Teloy Ponder** Städtische Galerie Meerbusch, Teloy  
Mühle; mit | with CLAUDIA MANN, 10.03.–24.03.2020



**Beifang** 2019  
Jute, Gaze, Kordel, Leim, Chromspray, Metall, Kabel-  
binder, Aufhängung | Jute, gauze, cord, glue, chrome  
spray, metal, cable ties, hanging device,  
L: 360 × 300 × 250 cm

**Tepidarium** alexander levy, Berlin,  
19.01.–23.02.2019



**Graufleisch (Tepidarium)** 2019  
Betonguss, 5 Unikate | Concrete cast, 5 unique pieces;  
vorn | front: **Graufleisch I** H: 63 × 82 × 82 cm;  
hinten, von links | back, from left: **Graufleisch IV**  
H: 88 × 68 × 68 cm; **Graufleisch III** H: 63 × 82 × 82 cm;  
**Graufleisch V** H: 45 × 75 × 75 cm; **Graufleisch II**  
H: 63 × 82 × 82 cm

**Tepidarium** alexander levy, Berlin, 19.01.–23.02.2019



**Glory holes I–VIII** 2019  
Stahl poliert, Silikon, Pigment, Polyurethanschaum,  
Mischbecher, 8 Wandeinsätze in Gipskarton, Uni-  
kate | Polished steel, silikon, pigment, polyurethane  
foam, mixing cup, 8 wall inserts in plasterboard,  
unique pieces, je | each Ø 12–15 cm  
S. | p. 93: Detail

**Tepidarium** alexander levy, Berlin, 19.01.–23.02.2019



**Mimo + Namo** 2018  
Klebeband, Folie, Sprühfarbe, Metall, Räder | Tape, foil,  
spray paint, metal, wheels; **Mimo** H: 55 × 45 × 40 cm,  
Metallwagen | metal trolley H: 56,5 × 67 × 44,5 cm;  
**Namo** H: 61 × 46 × 41 cm, Sockelbock | tripod  
H: 90,5 × 62,5 × 59,5 cm

**Damichdochdu** Galerie Frank Schlag & Cie., Essen,  
02.11.–21.12.2018

































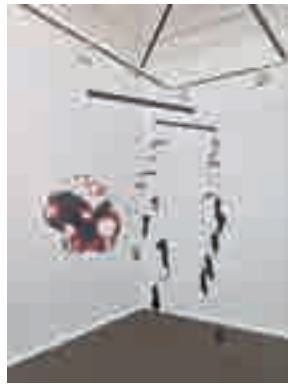












**Zirbel** Städtische Galerie im Park  
Viersen, 10.03.–24.03.2020

**Rat pack III (Viersen)** 2018  
Mobile aus mumifizierten  
Ratten, Bitumen, geschliffenen  
Spiegeln, Beton, Anglerblei,  
Metallgestänge | Mobile with  
mummified rats, bitumen,  
sanded mirrors, concrete,  
fishing leads, metal tubes,  
Ø 230 cm

**Sheet** 2003  
Frischhaltefolie, Holz | Cling film, plywood,  
L: 370 × 240 × 20 cm



**Nirpel** 2018  
Klebeband, Folie, Luftpolster,  
Verpackungsreste, Holz | Tape,  
foil, air pockets, packaging  
leftovers, timber, raumfüllende  
Installation mit blockierten  
Eingängen | room-sized instal-  
lation with blocked entrances,  
L: ca. 500 × 500 × 160 cm

**Azur triple** 2007–16  
Folie, Holz, Sprühfarbe, PVC | Foil, timber, spray  
paint, PVC, Installation L: ca. 450 × 450 × 160 cm  
Teils | Partially courtesy  
Sammlung Florian Peters-Messer, Viersen

**Schlukumulis (auf Holzsteg)** 2018  
Beton, Zellstoff, Fußbodenfarbe,  
18-teilig, Unikate in verschiedenen Grö-  
ßen | Concrete, paper pulp, floor paint,  
18 parts, unique, various sizes, je |  
each ca. L: 50–70 × 30–60 × 20–30 cm  
Installation als Gruppe auf Holz-  
planken | Installation as group on  
wooden boards, Gesamt | total  
L: 630 × 75 × 80 cm



**Moodle (Schwarze Blöcke)** 2018  
Polyurethanschaum, Sprühfarbe, Metall |  
Polyurathane foam, spray paint, metal,  
L: 320 × 163 × 120 cm

**Zirbel** 2018  
Bronze, L: ca. 450 × 160 × 220 cm  
Skulpturensammlung Viersen | Sculpture Collection  
Viersen; Guss | Foundry: Kayser GmbH, Kunstgieße-  
rei Düsseldorf 2017; dauerhafte Aufstellung im Park  
neben der Städtischen Galerie | located permanently  
in the park next to the Municipal Gallery  
S. | p. 105: Detail



















**Antimöb** Galerie Christian  
Lethert Köln | Cologne,  
20.04. – 21.07.2018

**Stuhl DYSFU** 2018  
Holz, Lack, Folie, Kunststoff |  
Wood, gloss paint, foil, plastic,  
H: 86 × 55 × 47 cm



**Wiege INCISAS** 2018  
Holz, Lack, Metall, Epoxidharz |  
Wood, gloss paint, metal, epoxy  
resin, L: 110 × 70 × 70 cm



**Briefkasten HITTI HELLOW**  
2018  
Metall, Klebeband, Sprüh-  
farbe | Metal, tape, spray  
paint, H: 60 × 26 × 16 cm



**Gestell PHAEUM** 2018  
Metall, Klebeband, Sprühfarbe |  
Metal, tape, spray paint,  
H: 200 × 90 × 80 cm  
**Schrank CAUDEX GRUE** 2018  
Holz, Lack, Folie, Kunststoff |  
Wood, gloss paint, foil, plastic,  
H: 90 × 65 × 33 cm  
**Schrank CAUDEX CAYA** 2018  
Holz, Lack, Epoxidharz, Klebe-  
band, Sprühfarbe | Wood, gloss  
paint, epoxy resin, tape, spray  
paint, H: 63 × 32 × 34 cm



**Schrank SOMNIAL** 2018  
Holz, Lack, Polyurethan-  
schaum, Epoxidharz, Spray-  
farbe | Wood, gloss paint,  
polyurethane foam, epoxy  
resin, spray paint,  
H: 180 × 100 × 90 cm



**Tisch GOMOR** 2018  
Holz, Lack, Polyurethan-  
schaum, Metall, Epoxid-  
harz, Silikon | Wood, gloss  
paint, polyurethane foam,  
metal, epoxy resin, silicone,  
H: 120 × 65 × 42 cm



**Kommode SECTA** 2018  
Holz, Lack, Epoxidharz,  
Wachs, Folie | Wood, gloss  
paint, epoxy resin, wax, foil,  
H: 50 × 42 × 44 cm  
**Schrank MONAD** 2018  
Holz, Lack, Epoxidharz, Tro-  
ckenfleisch | Wood, gloss  
paint, epoxy resin, dried  
meat, H: 180 × 40 × 33 cm  
**Schrank CAUDEX CORD**  
2018  
Holz, Lack, Epoxidharz,  
Senklot | Wood, gloss paint,  
epoxy resin, plumb line,  
H: 87 × 30 × 28 cm



**Modul SOOM** 2018  
Polyurethanschaum, Epoxidharz, Silikon,  
Beton, Zellstoff | Polyurethane foam,  
metal, epoxy resin, silicone, concrete,  
paper pulp, H: 58 × 60 × 34 cm  
**Hocker DOLEO** 2018  
Holz, Lack, Reinigungsschwämme, Bitu-  
men | Wood, gloss paint, scratch pads,  
bitumen, H: ca. 100 × 28 × 28 cm



































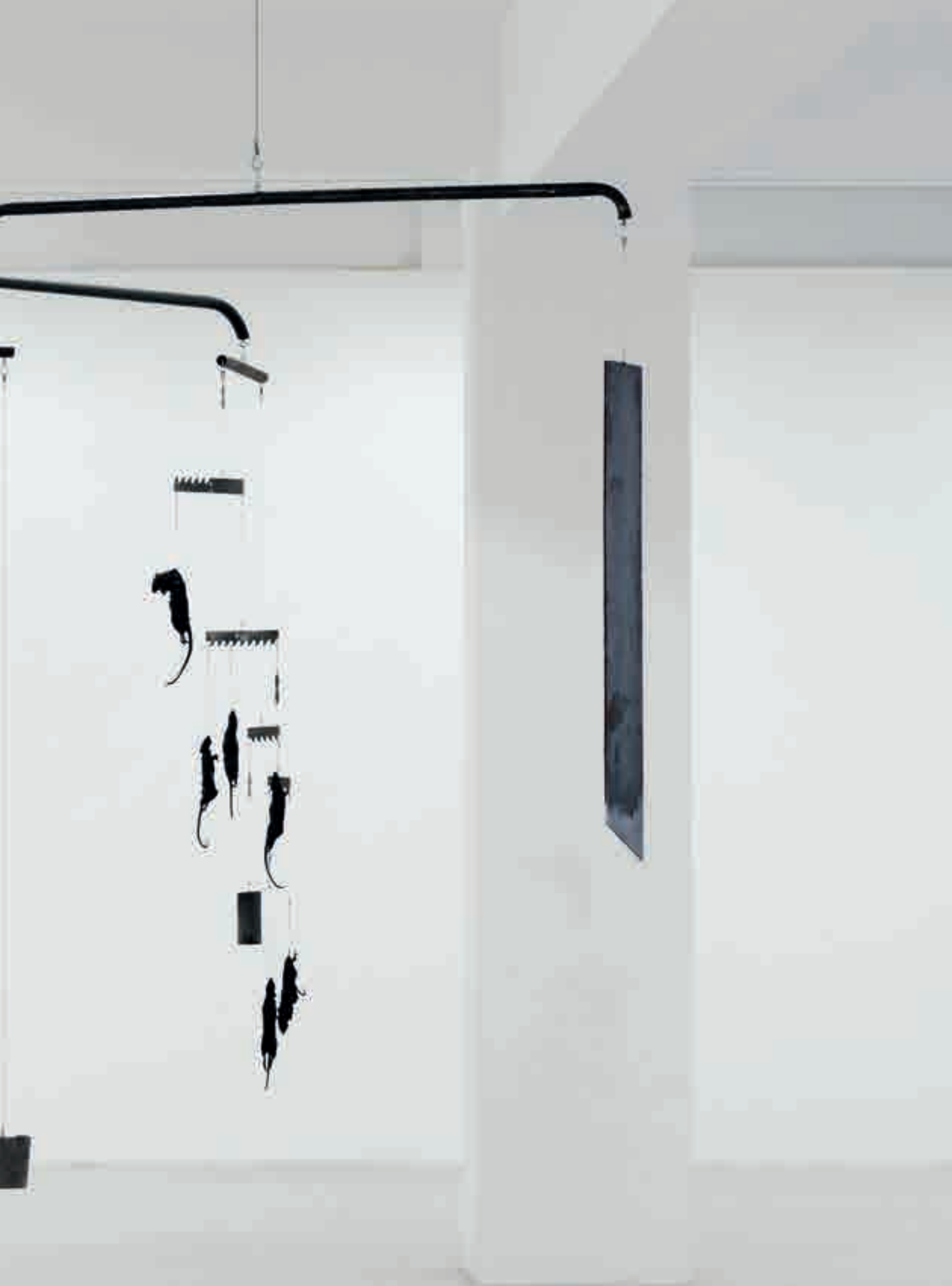














**Verbrannte Ecke (Ich hab's ja gesagt)** 2011  
Verbranntes Holz, Farbe | Burnt timber, paint,  
H: 110 x 80 x 70 cm

**Die schwarze Seite** Museum DKM, Duisburg, 04.05.–16.09.2018



**Ömps** 2018  
Metallschwämme, Bitumen, Kordel, Lack, 16-teilig | Scratch pads, bitumen, string, gloss paint, 16 parts, je | each  
H: 25 x 6 x 10 cm



**Sieben verbrannte Türme** 2018  
Verbranntes Holz, Farbe | Burnt timber, paint,  
H: 110 x 80 x 70 cm  
Realisiert mit freundlicher Unterstützung von |  
Realised with the kind support of O&O Baukunst, Berlin

**Walpern** O&O Depot, Berlin, 27.04. – 07.06.2018



**Fontanello (80-50-50)** 2018  
Polyurethanschaum, Epoxidharz, Sprühfarbe | Polyurethane foam, epoxy resin, spray paint,  
H: 80 x 50 x 50 cm

**Out of the box** Cindy Rucker Gallery, New York, 24.03.–29.04.2018  
**Damichdochdu** Galerie Frank Schlag & Cie., Essen, 02.11.–21.12.2018



**Mavo (90-60-90)** 2018 (links | left)  
**Quavo(90-60-90)** 2018 (rechts | right)  
**Pemavo(90-60-90)** 2018 (hinten | back)  
**Tavo (90-60-90)** 2018 (vorn | front)  
Material siehe | Material see **Fontanello**,  
je | each L: 90 x 60 x 90 cm



**Zwei Keile** 2017  
Polyurethanschaum, Sprühfarbe, zweiteilig | Polyurethane foam, spray paint, two parts,  
je | each H: ca. H: 210 x 280 x 70 cm

**Gereon Krebber trifft Ulrich Meister**  
Galerie Karsten Weigmann, Düsseldorf  
07.05.–18.06.2017



**Otnero** 2016  
Bitumen, Klebeband, Holz, Styropor an Säule | Bitumen, tape, timber, polystyrene on column,  
L: ca. 430 x 230 x 130 cm



**Rat pack I** 2016  
Mobile mit mumifizierten Ratten, Bitumen, Beton, Stahl und Metallgestänge | Mobile with mummified rats, bitumen, concrete, steel, metal tubes, Ø 260 cm



**Graufleisch #4 (Pharynga block)** 2016  
Beton | concrete,  
H: 120 x 60 x 40 cm  
S. | p. 128

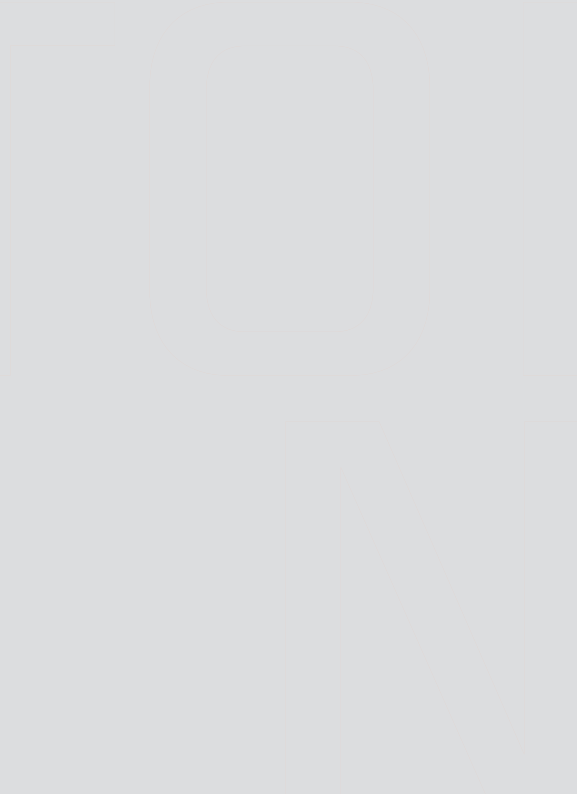
**5 x 3 2016 – Gereon Krebber, Tilo Schulz, David Semper**  
Kunstraum Düsseldorf, 21.10.–30.10.2016, kuratiert von | curated by Kirstin Arndt











**Keramocringe** is the final exhibition in this very special place. After 40 years the Skulpturenmuseum Glaskasten Marl is closing its premises on Creiler Platz – with a show by Gereon Krebber. Since the collection was transferred to the depot last summer, the spaces beneath Marl Town Hall have been empty for the first time in years. At ground level, glassed on all sides, with a continuous exposed-aggregate floor – these spaces have a strong character all of their own that has characterised the museum for decades. Gereon Krebber and the museum's director, Georg Elben, converse here about the exhibition, architecture, sculpture, ceramics, concrete and bleeding gold.

**Keramocringe** ist die letzte Ausstellung an diesem besonderen Ort: Nach 40 Jahren schließt das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl seine Räume am Creiler Platz – mit einer Schau von Gereon Krebber. Da die Sammlung schon im letzten Sommer ins Depot gebracht wurde, sind die Räume unterhalb des Marler Rathauses das erste Mal seit langer Zeit frei. Ebenerdig, rundum verglast und mit durchgängigem Waschbetonboden – diese Räume haben einen ganz eigenen, starken Charakter, der das Museum über Jahrzehnte geprägt hat. Gereon Krebber und Museumsdirektor Georg Elben sprechen hier miteinander über die Ausstellung, Architektur, Skulptur, Keramik, Beton und blutendes Gold.

GEORG ELBEN: We were actually supposed to leave our premises last year. But the move was postponed because of the pandemic, and the renovation of the listed town-hall building progressed less swiftly than planned. This unexpected time gain prompted me to ask who could fill the outer 'glass case' with sculpture in such a way that it would be a celebration of this remarkable place? The spaces should once again come into their own in their function as a museum of sculpture. I soon thought of you because I've known your work for a long time and I'm very excited by your new pieces. We've been in touch for a while, and we first thought about working together during your large exhibition **antagomorph** at the Museum DKM in Duisburg.

GEREON KREBBER: I was delighted by your invitation! Instead of showing a cross section of my work, as in the Museum DKM, you decided on a particular perspective. This surprised and inspired me. Ceramic was only present on the periphery in Duisburg, as a single small wall piece, a **Quaps**, in one of the central spaces.

ELBEN: On inviting you to Marl I deliberately placed the emphasis on your ceramics, that is, on a single material, which unlike the other materials you use is not only rooted in a long artistic tradition but also promises greater sustainability. I've personally become increasingly interested in ceramic recently. It's a decisively analogue material – basically moist earth, formed directly by hand – that attains great durability through a complicated firing process. In a digital age it's perhaps something of an antidote – hapticity again at last.

KREBBER: Yes, ceramics are in. I'm not the only one who's been working with them in recent years. At art fairs and exhibitions there's a lot of fired clay on show at the moment.

ELBEN: You began working with the material as a student. The exhibition **Keramocringe**<sup>1</sup> covers 25 years, which is a retrospective length of time. The oldest work comes from 1996, and was made during your studies at the Kunstakademie Düsseldorf. You've recently been making many new works in clay, and you've even equipped your studio with its own kiln, in which you can fire larger pieces. What made you turn to this material again in a big way?

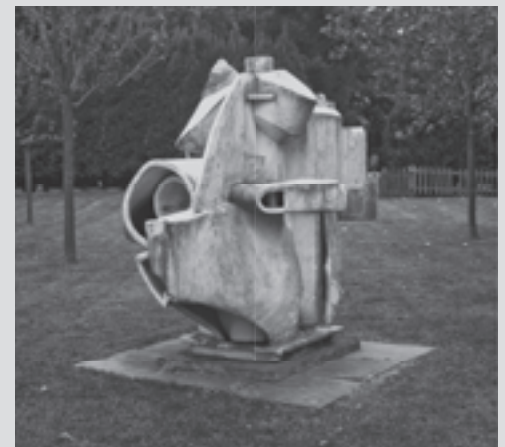
GEORG ELBEN: Eigentlich hätten wir schon letztes Jahr unsere Museumsräume verlassen sollen. Unser Auszug hat sich jedoch durch die Pandemie verschoben. Außerdem verliefen die Fortschritte bei der Sanierung des unter Denkmalschutz stehenden Rathauses langsamer als gedacht. Durch die unverhofft gewonnene Zeit tauchte bei mir die Frage auf: Wer kann den äußeren „Glaskasten“ noch einmal komplett mit Skulpturen bespielen, sodass dies auch zu einer Feier dieses besonderen Ortes wird? Die Museumsräume sollten noch einmal in ihrer Funktion als Skulpturenmuseum voll zur Geltung kommen. Schnell bin ich auf dich gekommen, weil ich deine Arbeit seit Langem kenne und von den neuen Plastiken ganz begeistert bin. Wir standen ja schon länger in Kontakt, bereits im Zuge deiner großen Ausstellung **antagomorph** vor einigen Jahren im Museum DKM in Duisburg hatten wir überlegt, zusammenzuarbeiten.

GEREON KREBBER: Deine Einladung hat mich sehr gefreut! Statt wie im Museum DKM einen Querschnitt meiner Arbeit zu zeigen, hast du eine besondere Perspektive gewählt. Das hat mich überrascht und begeistert. Damals in Duisburg war Keramik übrigens nur am Rande mit einer einzigen kleinen Wandarbeit zugegen, einem **Quaps** in einem der mittleren Räume.

ELBEN: Bei der Einladung nach Marl habe ich bewusst den Fokus auf deine Keramiken gelegt, also auf ein einzelnes Material, das anders als die sonst von dir verwendeten Kunststoffe nicht nur in einer langen künstlerischen Tradition verankert ist, sondern auch eine größere Nachhaltigkeit verspricht. Mein persönliches Interesse an Keramik ist in letzter Zeit wieder stärker geworden. Es ist ein entschieden analoges Material, im Grunde ja nur feuchte Erde, von Hand direkt geformt,



Rathaus und Skulpturenmuseum Glaskasten Marl, historische Außenansicht | Town hall and Sculpture Museum Glaskasten Marl, historical exterior view, Foto | photo: Wikipedia



**Gas** 1999  
Gebrannter Ton | Fired ceramic,  
H: 170 cm, ehemaliger | former  
Hof Heisterkamp, Kirchhellen



das in einem komplizierten Brennprozess eine enorme Haltbarkeit bekommt. In digitalen Zeiten wirkt es vielleicht wie eine Art „Gegengift“ – endlich wieder Haptik.

KREBBER: Ja, Keramik ist zurzeit regelrecht angesagt. Ich bin nicht der Einzige, der in den letzten Jahren wieder verstärkt mit Ton und Keramik arbeitet; auf Messen und in Ausstellungen gibt es aktuell viel gebrannten Ton zu sehen.

ELBEN: Du hast schon während deines Studiums begonnen, mit Keramik zu arbeiten. Die Ausstellung **Keramocringe**<sup>1</sup> umfasst 25 Jahre, das ist vom zeitlichen Umfang retrospektiv. Die älteste Arbeit stammt von 1996 und ist damals während deines Studiums an der Kunstakademie Düsseldorf entstanden. Gerade hast du wieder viele neue Tonarbeiten realisiert und für dein Atelier hast du sogar einen eigenen Brennofen angeschafft, in dem du größere Formate brennen kannst. Warum hast du dich überhaupt wieder verstärkt diesem Material zugewandt?

KREBBER: Ich habe schon während des Studiums an der Kunstakademie gern mit Ton gearbeitet. Das waren allerdings andere Zeiten, damals war dieses Material längst nicht so angesagt wie heute. Die Tonwerkstatt durfte noch nicht einmal so heißen, sondern firmierte unter „Zentrale Einrichtung Modellieren“ und war – von wegen zentral – irgendwo im Akademiekeller versteckt. Keramik galt als einseitig kunsthandwerklich und war gering geschätzt, man sah sie eher knetselig-unterbemerkt denn konzeptionell auf der Höhe.

Ton ist zwar das Urmaterial des plastischen Formens, aber selbst in der großen Stofflichkeitsanalyse **Das Material der Kunst** von Monika Wagner<sup>2</sup> kommen Erde, Blut und Lumpen vor, aber keine Keramik. Zum Glück gab es Künstlerinnen und Künstler, die ihr den Weg wieder geebnet haben, etwa Thomas Schütte, Rosemarie Trockel oder einer meiner beiden Lehrer Tony Cragg.

Vor allem hatten wir mit Claudia Schmacke eine Lehrende, die keine Berührungsängste zeigte, neue Arbeitsräume und Ausstattung durchsetzte und uns mit in die Eifel nahm, um in einer ehemaligen Ziegelbrennerei großformatige Skulpturen aus Ton zu bauen. In der Ausstellung zu sehen sind die beiden Arbeiten **Tröte** und **Dendritenblock**, die dort entstanden sind. Die beiden anderen XL-Skulpturen von damals, **Helm** und **Gas**, fehlen allerdings, sie hätten hier in den Glaskasten schlicht nicht hineingepasst. Claudia Schmacke lehrt übrigens nach wie vor an der Kunstakademie; ihre Werkstatt wurde vor Corona von

KREBBER: I liked working with clay as a student at the Kunstakademie. But it was a different time then, when the material wasn't anywhere near as trendy as it is today. The pottery workshop wasn't even allowed to be called that, but instead operated under the name of Central Modelling Facility, and it was hidden – forget central – somewhere in the cellar. Pottery was seen as mere craft and was disparaged. It was lowbrow kneading rather than up there on the conceptional heights.

Clay is the primal sculptural medium, but Monika Wagner's great material analysis, **Das Material der Kunst**,<sup>2</sup> mentions earth, blood and rags, but not clay. Luckily there were artists who smoothed its way again, such as Thomas Schütte, Rosemarie Trockel and one of my teachers, Tony Cragg.

But in Claudia Schmacke, who had no reservations about it, we had a teacher who pushed through new workspaces and equipment, and took us to the Eifel region to make large-format sculptures out of clay in an old brick kiln. This resulted in **Tröte** and **Dendritenblock**, both of which were made there. The two other XL sculptures from that time, **Helm** and **Gas**, are missing here, though, as they simply wouldn't have fitted into the space. Claudia Schmacke is still teaching at the Kunstakademie, by the way. Before Covid her workshop was literally overrun with students. And in the orientation department we should hopefully have our own kiln again soon.

ELBEN: After hearing that you were going to make some large-format clay sculptures at the European Ceramic Work Centre (EKWC) in Disterwijk near Eindhoven in Holland, I definitely wanted to show these new works.

KREBBER: Claudia Schmacke took us students to the EKWC, to its then location in 's-Hertogenbosch. But I still needed over 20 years to apply for a residency there myself.

My months in Holland were very stimulating! The Ceramic Work Centre is unique in Europe for its advanced work with ceramics. I received a three-month grant from them, and was able to spend my research sabbatical there.

ELBEN: Did you have a specific artistic intention for your time at the EKWC?

KREBBER: Yes. I wanted to model two large sculptures that were far too big for the kiln in my Cologne

Studierenden regelrecht überrannt. Im Orientierungsbereich dürfen wir hoffentlich auch bald wieder einen eigenen Ofen haben.

ELBEN: Nachdem ich gehört hatte, dass du am Europäischen Keramischen Werkzentrum (EKWC) in Oisterwijk in der Nähe von Eindhoven in Holland großformatige Tonskulpturen bauen wirst, wollte ich diese neuen Arbeiten unbedingt zeigen.

KREBBER: Claudia Schmacke ist mit uns Studierenden schon damals zum EKWC gefahren, genauer nach 's-Hertogenbosch, dem vormaligen Standort. Ich habe dennoch über 20 Jahre gebraucht, um mich selbst für einen Aufenthalt im Werkzentrum zu bewerben.

Insgesamt waren meine Monate in Holland für mich wirklich anregend! Das Keramische Werkzentrum ist europaweit als Institution einzigartig, um auf avanciertem Level mit Keramik zu arbeiten. Ich habe vom EKWC ein dreimonatiges Stipendium bekommen und konnte dort mein Forschungsfreisemester verbringen.

ELBEN: Hattest du ein konkretes künstlerisches Vorhaben für deine Zeit am EKWC?

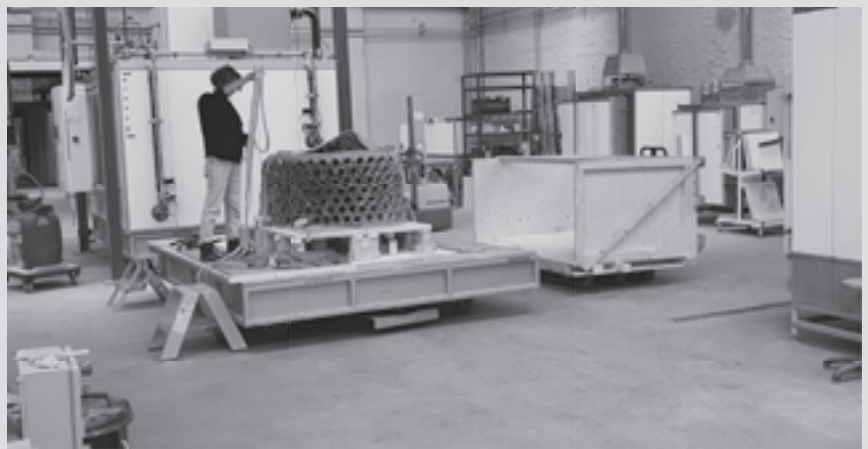
KREBBER: Ja. Zwei große Skulpturen wollte ich modellieren, viel zu groß für meinen Ofen im Kölner Atelier. Das EKWC ist hervorragend ausgestattet: Vom Gasofen, Gabelstapler bis zum Glasurlabor ist alles vorhanden. Es gibt dort separate Werkstätten, eigene Ateliers, eine Gemeinschaftsküche und Unterkünfte. Das einzigartige Know-how und die engagierten Fachleute vor Ort machen Keramiken möglich, die sonst schlichtweg nicht entstehen könnten. Die Arbeitsbedingungen, die ausgezeichnete Organisation und das Verständnis untereinander,

studio. The EKWC is outstandingly well equipped, with everything from gas kilns and forklifts to a glazing lab. There are separate workshops, individual studios, a shared kitchen and residential quarters. The unique know-how and the committed professional staff on hand enable you to make ceramics that would simply be impossible elsewhere. The working conditions, excellent organisation and mutual understanding – also with the other participants – meant that my time there was very productive. I must have got through at least two tons of clay. The three large-format works here in the entrance hall, **Hut** [Hat], **Donut** und **Kibas**, were all made at the EKWC.

ELBEN: Can you explain why large-format ceramics are so difficult and complicated to realise? Apart from the fact that there are very few kilns that can accommodate them?

KREBBER: You can't scale ceramic, because the production difficulty increases erratically with size. Small ceramics up to hand size are child's play, while large formats are disproportionately difficult. You might still find a suitable kiln for objects up to a metre, but beyond that it gets hard – not just because of the weight but also in controlling the material itself. Body-sized ceramics are a real challenge. But for a sculptor this is the size where it gets really interesting, because then you have a real physical counterpart. Such formats are usual for me in other materials, which is why I asked the EKWC how large their kilns were – and that's how big the works would be.

With dimensions of 220 x 120 x 120 centimetres you're in the Formula One of ceramic production, particularly when you go up to temperatures of 1,260 degrees centigrade. Every detail counts, because heat of that kind is a real challenge to the material. It starts with the so-called shrinking plate, on which the work is created, for example. This plate needs to be made of thrown elements knitted into one another in order to positively influence the molecular alignment of the clay. It sounds esoteric, but it's purely material. The shrinkage during drying is supported by heavy-duty lashing straps, and the moisture is exactly calibrated. With **Hut** I was given an exact plan for how thick the material could be at what height: the wall thickness goes from a good three centimetres down to 0.8. I didn't know this previously, and had to learn a lot; I



EKWC-Ofenraum mit **Donut**, Hebevorbereitung, Juli 2021 | EKWC kiln room with **Donut** in preparation for lifting off, July 2021, Foto | photo: EKWC, Oisterwijk, NL



auch mit den anderen Teilnehmenden, ließen meine Zeit dort sehr produktiv werden: Ich habe gut zwei Tonnen Ton verarbeitet. Die drei großformatigen Arbeiten hier im Eingangsbereich, **Hut**, **Donut** und **Kibas**, sind im EKWC entstanden.

ELBEN: Kannst du erklären, warum Keramiken in größeren Formaten so schwierig und aufwendig zu realisieren sind? Abgesehen davon, dass es kaum Öfen gibt, in welche diese großen Arbeiten passen?

KREBBER: Keramik ist nicht skalierbar, denn mit der Größe wächst der Schwierigkeitsgrad der Herstellung sprunghaft. Kleine Keramiken bis etwa Handgröße sind kinderleicht zu fertigen; große Formate sind hingegen überproportional schwierig und aufwendig. Für Objekte bis zu einer Größe von einem Meter findet sich vielleicht gerade noch ein passender Ofen, aber jenseits solcher Formate wird es schwer – nicht nur allein wegen des Gewichts, sondern auch von der Materialbeherrschung her. Keramiken über Körpergröße sind eine echte Herausforderung! Als Bildhauer wiederum wird es für mich ja erst bei dieser Größe richtig spannend, weil ich dann ein wirkliches körperliches Gegenüber habe. Für mich sind solche Formate in anderen Materialien üblich. Deshalb habe ich beim EKWC gefragt, wie groß die Öfen sind – so groß sollten die Arbeiten werden.

Bei Dimensionen von 220 × 120 × 120 Zentimetern sind wir in der „Formel 1“ der Keramikherstellung unterwegs, besonders wenn es in den Hochtemperaturbereich mit 1 260 Grad Celsius geht. Weil das Material in dieser Größe durch die Hitze stark gefordert wird, zählt jedes Detail. Das fängt beispielsweise schon bei der sogenannten Schrumpfplatte an, auf der die Arbeit entsteht. Diese Platte muss aus geworfenen Stücken ineinandergewirkt sein, um die molekulare Ausrichtung des



Gereon Krebber mit | with **Hut**, Bau im Atelier | work in progress, studio sundaymorning@ekwc, Mai | May 2021, Foto | photo: Pierreluigi Pompei, EKWC

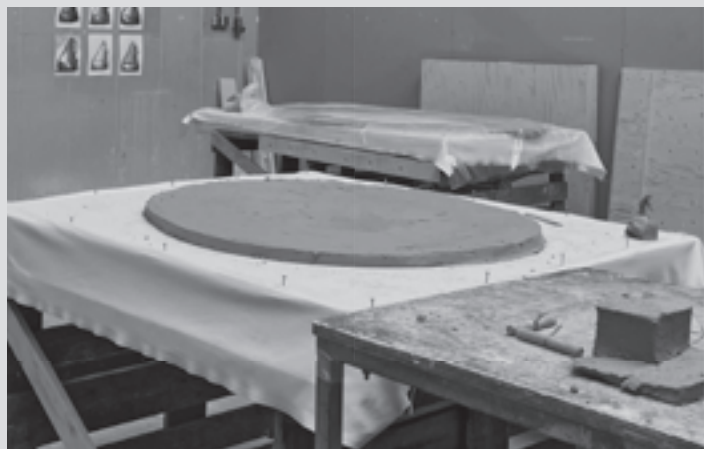
stood there like a schoolboy. The teachers at the EKWC are called ‘advisers’, by the way.

ELBEN: But isn’t clay a simple and direct medium?

KREBBER: Yes. Basically you can knead and form clay easily as long as it’s moist. It responds to the pressure of the fingers, and the basic technique can be learned quickly with a few tricks and some patience. But with body-sized ceramics the material soon becomes too dull and cumbersome to work it freely. Size matters! Taller structures only work when the lower layers of clay have already partially dried out, making them loadbearing. So I built up the form of **Hut** from bottom to top and waited in between for the material to ‘tighten’. Clay shrinks by up to a tenth when it dries and is fired. **Hut** shrank down from 225 to 205 centimetres.

ELBEN: It’s a pity that the Covid travel restrictions prevented me from seeing everything live at the EKWC. But at least you sent me a lot of photographs and gave me a video tour. In the photos and stream I saw the finished sculptures in tents and under wraps, drying out slowly. With some of your works the large quantities of clay considerably extended the drying process.

KREBBER: Yes, due to their massive structure – with **Donut**, for example. For this sculpture I extruded long clay tubes with a vacuum press and then layered them one on top of the other. Even though the piece now stands upright, it was created horizontally. **Donut** alone required almost a ton of clay. The sheer volume of material meant that the sculpture just wouldn’t dry, but it couldn’t go too fast either: the material has to dry



Schrumpfplatte für | Shrinkking plate for **Donut** März | March 2021, sundaymorning@ekwc

Work in progress **Smavo** Juni | June 2021,  
sundaymorning@ekwc



slowly and evenly so as to avoid tension, which leads to cracks – and so I stayed at the EKWC two months longer than planned. I had to air the drying tent for two hours every day, and from time to time Katrin or Mieke, two of the advisers, came and laid their hands on the clay to feel the degree of moisture. Then the sculpture stood in the warm air of the drying chamber for two days for its final drying out.

ELBEN: It's really a very elaborate process. And then the sculpture could finally go into the kiln?

KREBBER: It dried out on a kiln car, which was then pushed under a so-called hood kiln. The hood is lowered, and a gas flame heats the work very slowly, controlled by a firing programme. With **Donut** it was extremely slow: the firing took a week! Okay, the advisers at the EKWC always err on the side of caution, because ceramic can crack in no time. Their 'double check, second opinion' attitude was very instructive to me. Peter, the old kiln foreman was switched through on a video call, for example, to discuss the firing curve. The issue was the critical area of the so-called quartz inversion between around 550 and 650 degrees centigrade. This is when the chemically bonded water abruptly escapes. It was clear to me that the heat had to be introduced very gradually, but I was still way off. I thought, calculating generously, that heating up within the critical 100 degrees would take around six hours. Peter's immediate answer: 18 hours.

So everything took much longer than planned overall. I began **Donut** in March, but in the end the team was glad to be able to finish everything in time for the exhibition in August.

Tons positiv zu beeinflussen. Das klingt esoterisch, ist aber rein materiell. Die Schrumpfung während des Trocknungsvorganges wird mit LKW-Spanngurten unterstützt und die Feuchtigkeit genau tariert. Bei **Hut** habe ich einen genauen Plan bekommen, auf welcher Höhe das Material wie dick sein darf: Die Wandstärke geht fließend von gut drei auf 0,8 Zentimeter zurück. Das wusste ich vorher nicht und musste vieles erst lernen; ich stand da wie ein Schuljunge. Die Lehrenden heißen im EKWC übrigens „Advisers“.

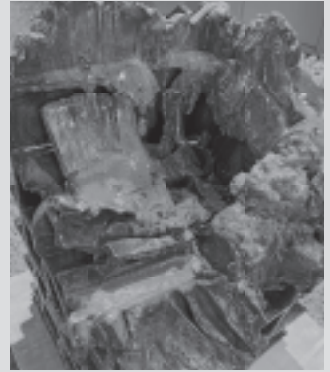
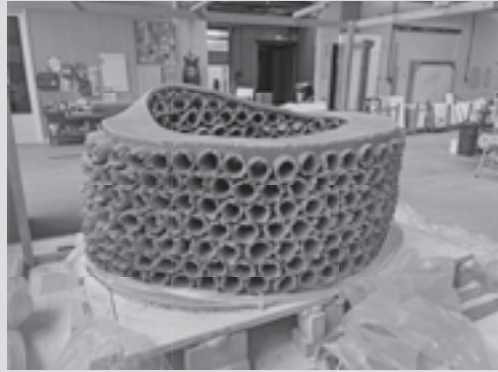
ELBEN: Eigentlich ist Ton doch ein einfaches und direktes Material?

KREBBER: Ja, grundsätzlich lässt sich Ton bestens direkt kneten und formen, solange er feucht ist. Er reagiert auf jeden Fingerdruck und der Umgang lässt sich schnell mit ein paar Kniffen und etwas Geduld in Grundzügen erlernen. Bei Keramiken ab Körpergröße wird das Material hingegen schnell zu träge und schwerfällig für das freie Formen. Size matters! Ein höherer Aufbau funktioniert nur, wenn die unteren Schichten Ton bereits lederhart angetrocknet sind und damit belastbar werden. So habe ich die Form für **Hut** frei von unten nach oben aufgebaut und zwischendrin gewartet, um das Material „anziehen“ zu lassen. Keramik schrumpft beim Trocknen und Brennen bis zu einem Zehntel: Hut ist von 225 auf 205 Zentimeter buchstäblich heruntergeschrumpft.

ELBEN: Schade, dass ich das alles wegen der Corona-Reisebeschränkungen nicht live im EKWC sehen konnte. Immerhin hast du mir viele Fotos geschickt und eine Videoführung mit mir gemacht. Auf den Fotos und im Stream habe ich die fertigen Skulpturen in Zelten und unter Folien gesehen, wo sie langsam trocknen konnten. Der Trocknungsprozess hatte sich ja bei einigen deiner Arbeiten durch die große Menge Ton deutlich verzögert.

KREBBER: Ja, das lag am massiven Aufbau, etwa bei **Donut**. Ich habe für die Skulptur längliche Tonrohre mit einer Vakuumpresse erzeugt, „extrudiert“, und sie anschließend übereinandergeschichtet. Auch wenn die Skulptur jetzt aufrecht steht, ist sie liegend entstanden. Allein in **Donut** steckt fast eine Tonne Ton. Durch die schiere Menge an Material wollte die Skulptur einfach nicht trocknen. Zu schnell durfte es aber auch nicht gehen: Um Spannungen zu vermeiden und damit keine Risse entstehen, muss das Material langsam und gleichmäßig trocknen – folglich bin ich zwei Monate länger als geplant am EKWC geblieben. Täglich musste ich das Folienzelt für zwei Stunden lüften, von Zeit zu Zeit kamen Katrin oder Mieke, zwei der „Adviserinnen“, und legten





ELBEN: Let's talk about the role of the glazes in configuring the surfaces of the works. This is particularly noticeable in the **Derelikt** structures, which look like ruined buildings and are coated in a thick layer of glaze that seems to have solidified in its flow. It looks like jam or blood running moist and shiny over the ragged structures. The fluid effect of the surfaces juxtaposes the basic static box structure, and their play of colour contrasts with it.

KREBBER: The glaze does in fact run and congeal. I 'overfire' a glaze conceived for 1,040 degrees centigrade to 1,140 degrees, that is, 100 degrees too high. The coloured rivulets this causes take the damaged structures somewhere else and make them more ambiguous.

ELBEN: Without the glaze they might be too illustrative, just damaged buildings, particularly here in Marl. With one of the sculptures the colour makes you think of blueberry yoghurt. The glaze alters the dystopian impression of the form; the flowing colours and the shiny surface seem fragile and fine.

KREBBER: It wasn't my intention to paraphrase modernist buildings, still less to comment on local urban planning. But you're right – in Marl these works in particular take on a direct reference to the brutalist concrete architecture around about. The stereometric grids are broken up in the **Derelikt** series. Fortunately the Glaskasten isn't a white cube; it's more that the urban surroundings visually penetrate the exhibition. And what surroundings they are! This creates tension and puts the works under pressure. They have to assert themselves differently here.

For me the surrounding concrete architecture is almost historical. Its utopian potential has been exhausted. The great promises that used to be linked with designs like these have been irretrievably lost. What's left when concrete ages badly? Welcome to Marl. Even those people who pay appreciative lip service to brutalism like to maintain a touristic distance and live in older buildings elsewhere. Buildings can speak, and here in Marl modernism has spoken. A particular vigour shows itself here in a clear, unified and open way that you don't find everywhere, and that's why the buildings are listed.

ihre Hände auf den Ton, um den Grad der Feuchtigkeit zu spüren. Am Ende hat die Skulptur noch zwei Tage in der Trockenkammer im warmen Luftzug gestanden, um final durchzutrocknen.

ELBEN: Das ist wirklich ein sehr aufwendiger Prozess. Und anschließend konnte die Skulptur dann endlich in den Ofen?

KREBBER: Die Skulptur ist auf einem Ofenwagen getrocknet, der dann unter einen sogenannten Haubenofen geschoben wird. Die Haube senkt sich ab und eine Gasflamme erhitzt die Arbeit ganz langsam, gesteuert von einem Brennprogramm. Bei **Donut** war es sogar extrem langsam: Der Brand hat insgesamt eine Woche gedauert! Gut, am EKWC gehen alle prinzipiell auf Nummer sicher, weil Keramik nun einmal schnell zerbrechen kann. Deren „Double check, second opinion“-Einstellung war für mich sehr lehrreich. Peter, der alte Ofenmeister, wurde beispielsweise per Videocall dazugeschaltet, um die Brennkurve zu besprechen. Es ging um den kritischen Bereich des sogenannten Quarzsprungs bei etwa 550 bis 650 Grad Celsius. Dabei tritt das chemisch gebundene Wasser schlagartig aus. Für mich war zwar klar, dass die Hitze sehr langsam zugeführt werden muss, aber hier lag ich komplett daneben: Ich vermutete, vermeintlich großzügig kalkuliert, das Aufheizen im Bereich der kritischen 100 Grad würde gute sechs Stunden dauern. Peters direkte Antwort: 18 Stunden.

Insgesamt hat also alles deutlich länger gedauert als geplant. Zwar habe ich **Donut** im März begonnen, aber das ganze Team war am Ende froh, dass alles überhaupt pünktlich zur Ausstellung im August fertig geworden ist.

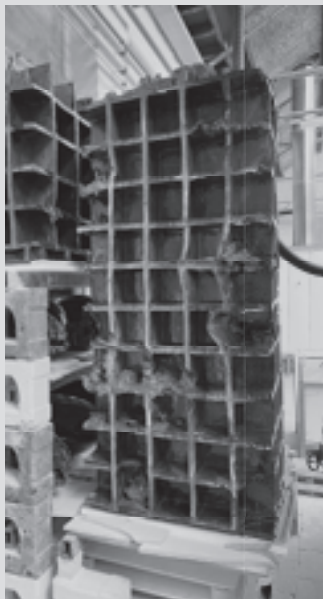
ELBEN: Lass uns auf die Rolle der Glasuren zu sprechen kommen, mit denen du die Oberflächen der Arbeiten gestaltest. Das fällt insbesondere an den **Derelikt**-Strukturen auf, die wie zerstörte Gebäude aussehen

und mit einer dicken Glasurschicht überzogen sind, die wie im Fluss erstarrt zu sein scheint. Die Glasur sieht aus wie Marmelade oder Blut, das feucht glänzend über die zerfetzten Strukturen läuft. Die flüssige Anmutung der Oberflächen steht dem Statischen der Grundstruktur aus Kästen entgegen, und das Farbenspiel kontrastiert mit dieser Struktur.

KREBBER: Die Glasur ist tatsächlich verlaufen und dann erst erstarrt. Ich „überfeuere“ eine Glasur, die für 1 040 Grad Celsius gedacht ist, auf 1 140 Grad Celsius, sprich 100 Grad zu hoch. Die dabei entstehenden farbigen Rinnsale entrücken die beschädigten Strukturen und lassen sie vieldeutiger werden.

ELBEN: During our first discussion I suggested presenting a large work in charred wood as a second material alongside clay. I was very taken with your work in the exhibition **Der Westen leuchtet** [a show of art from the Rhineland; trans.], where you planted your **Verbrannter Stall** [Burned Hut] in the middle of the Kunstmuseum Bonn in 2010. These charred installations create spatial situations and refer directly to architecture, and to me this seemed an ideal counterpart to the object-like ceramic sculptures. In Marl the charred wood is intended to structure the large entrance hall as an architectural element like a screen, and also to separate the groups of works from one another. In this final exhibition in the Glaskasten I very much wanted to show the architecture to its advantage and to document the spatial situation together with your works in the new catalogue.

KREBBER: Your idea made immediate sense to me. At the Museum DKM my little clay sculpture hung right next to the large burned structure **Das kommt davon** [That's What Happens]. For **Keramocringe** I've put in the black wall of **Inzwischen (Verbrannte Passage)** [In Between (Burned Passage)], a dark dystopian passageway that divides the exhibition. Like the **Derelikt** group it can refer here to the ageing brutalism that characterises the architecture of the Marler Stern. I originally wanted to alter and adapt an older work, but it was far too small. Something new was needed.



ELBEN: Ohne die Glasur wären sie vielleicht zu illustrativ, zerstörte Gebäude eben, besonders hier in Marl. Bei einer der Skulpturen könnte man farblich an Joghurt mit Blaubeeren denken. Die Glasur bricht den dystopischen Eindruck der Form, die Farbverläufe wirken zusammen mit der glänzenden Oberfläche fragil und edel.

KREBBER: Es war nicht meine Absicht, Paraphrasen auf modernistische Gebäude zu bauen, geschweige denn, direkt den hiesigen Städtebau zu kommentieren. Aber es stimmt schon – in Marl bekommen gerade diese Arbeiten einen direkten Bezug zur brutalistischen Betonarchitektur ringsherum. Die stereometrischen Raster sind bei den **Derelikt**-Arbeiten durchbrochen. Der Glaskasten ist ja erfreulicherweise gerade kein White Cube, vielmehr dringt der Stadtraum visuell direkt mit hinein in die Ausstellung. Und eben, was für ein Stadtraum ...! Das erzeugt Spannung und setzt die Arbeiten unter Druck, sie müssen sich hier anders behaupten.

Für mich ist die umgebende Betonarchitektur fast historisch. Ihr utopisches Potenzial hat sich zerrieben und erschöpft, ihre großen Verheißungen, die früher mit Entwürfen wie diesen verbunden waren, sind unweigerlich verloren. Was bleibt, wenn Beton schlecht altert? Willkommen in Marl. Auch diejenigen, die per Lippenbekenntnis ihre Wertschätzung des Brutalismus pflegen, bevorzugen gern die touristische Distanz und wohnen lieber anderswo im Altbau. Häuser können sprechen, und hier in Marl hat die Moderne gesprochen. So klar, einheitlich und offen wie nicht überall, hier zeigt sich schon eine besondere Kraft. Deshalb steht es ja auch unter Denkmalschutz.

ELBEN: Ich hatte gleich bei unserem ersten Gespräch vorgeschlagen, als zweites Material neben Ton ein großes Werk aus verbranntem Holz zu zeigen. Deine Arbeit in der Ausstellung **Der Westen leuchtet** war mir

Ergebnis Glasurbrand |  
Glaze-firing result **Derelikt**  
Juni | June 2021,  
sundaymorning@ekwc



Detail **Das kommt davon** 2011, verbranntes Holz | burnt timber, H: 260 cm; hinten | back: aus der Serie | from the series **Quaps** 2016, glasierte Keramik | glazed ceramic, L: 20 cm, Ausstellung | exhibition **antagomorph** Museum DKM Duisburg, 2016

Herstellung | Making of **Inzwischen (Verbrannte Passage)** September 2021, Atelier Köln | Cologne studio



ELBEN: As I said, this is the last exhibition before the museum moves out and we get something new. With your exhibition we can see how well the Glaskasten functions as an exhibition space for autonomous sculptures – with its circuit, visual axes and inner area – through the parallel presentation of a concentrated Günter Haese retrospective. But a great exhibition space doesn't unfortunately make an adequate museum. There was never enough space anywhere, from the workshop to the far too small depot to the education department. So now we're opening a new chapter. In a couple of years we'll be moving into an old school, Marschall 66, only 500 metres away. Our initial motto will be 'building on what we have', which means the conversion of the school's open, pavilion-like architecture rather than a new construction. The result won't be a white cube but a diversified spatial structure with three large atrium-like inner courtyards. And we'll additionally have a temperature-controlled exhibition space that fulfils museum requirements.

KREBBER: While this is the final show at the Skulpturen-museum Glaskasten Marl, in Bottrop my work is the subject of one of the first exhibitions at the B12. **Was ich Dich noch fragen wollte** [What I still wanted to ask you] opens the new extension of the municipal arts centre. The contrast couldn't be greater: here in Marl aging concrete architecture, there in Bottrop a brand-new light wooden building; here in Marl the open glass case beneath the town hall and visible from outside, there in Bottrop the enclosed white cube in a separate wing. Within a few decades our expectations on architecture for the presentation of art have certainly shifted. Neither of these two institutions are national galleries or sacred sites; they're unpretentious exhibition buildings. But it was astonishing to me how

2010 aufgefallen, als du deinen **Verbrannten Stall** mitten ins Kunstmuseum Bonn gestellt hast. Diese verkohlten Installationen schaffen räumliche Situationen und beziehen sich direkt auf Architektur, das erschien mir als idealer Konterpart zu den objekthaften Tonskulpturen. Das verbrannte Holz sollte hier in Marl als architektonisches Element wie ein Paravent den großen Eingangsbereich gliedern und auch Werkgruppen voneinander trennen. Es war mir ein Anliegen, die Architektur in dieser letzten Ausstellung im Glaskasten noch einmal zur Geltung kommen zu lassen und die räumliche Situation zusammen mit deinen Werken im neuen Katalog zu dokumentieren.

KREBBER: Deine Idee fand ich sofort einleuchtend. Damals im Museum DKM hing meine kleine Tonarbeit ja direkt neben der großen verbrannten Struktur **Das kommt davon**. Bei **Keramocringe** habe ich nun mit **Inzwischen (Verbrannte Passage)** eine schwarze Wand eingezogen, einen dystopisch-finsteren Durchgang, der die Ausstellung räumlich teilt. Genau wie die Gruppe der **Derelikte** soll sie auf den gealterten Brutalismus verweisen, der die Architektur hier am Marler Stern prägt. Ursprünglich wollte ich eine alte Arbeit umbauen und anpassen, aber sie war viel zu klein. Es musste was Neues her.

ELBEN: Wie schon gesagt, ist das die letzte Ausstellung, bevor das Museum auszieht und auch wir etwas Neues bekommen. Zwar können wir in deiner Ausstellung sehen, wie gut der Glaskasten mit dem Rundgang, den Durchsichten und dem Innenbereich als Ausstellungsraum für autonome Skulpturen funktioniert, in dem wir parallel zu deiner Schau eine kleine Retrospektive von Günter Haese zeigen. Aber ein toller Ausstellungsraum ist leider noch kein vollwertiges Museum; von der Werkstatt über das viel zu kleine Depot bis zur Museumspädagogik herrschte immer Platzmangel, wir konnten hier nichts Weiteres unterbringen. Daher steht jetzt ein neues Kapitel an: Wir werden in ein



**Keramocringe** 2021  
Skulpturenmuseum  
Glaskasten Marl

Was ich Dich noch fragen  
wollte 2021, B12 Bottrop



contrarily the surroundings were included in the one structure and excluded from the other. I don't want to make a value judgement; both are justified.

ELBEN: For modern art the white cube is a decisive guiding principle. But another modern principle is equally strong, namely that art can affect life. This concept is exemplarily realised in Marl with the outdoor sculptures that characterise the townscape. And the idea also involves the visual opening up of the museum. The 'glass case' was intended programmatically. And this consideration of transparency, which enables a connection between interior and exterior, at least visually, will also influence our new spaces after the move. But the most important thing is for the works of art to come into their own there.

I'm looking forward to this very much, and here I'd like to express my grateful thanks again for the donation of your new work **Hut** to the museum's collection. Let's return to your works now and talk about their characteristics. Are they funny?

KREBBER: There's a slapstick element to **Hut**, the way the tip droops and dangles down. But at the front there are the marks of what might be the strokes of a cane. The grooves were actually modelled in, but they look like the results of heavy blows. I don't know if that's especially funny.

ELBEN: What kind of a figure is it? A pointed cap?

KREBBER: It isn't an illustration or a portrayal; it's too vague for that. It's more of an invitation to the imagination. We empathise with the slight shift of weight to

paar Jahren in eine alte Schule ziehen: „Marschall 66“ ist nur 500 Meter von hier entfernt. Dort heißt es dann zunächst „bauen im Bestand“, also kein Neubau, sondern es gilt, die offene, pavillonartige Architektur sorgsam umzubauen. Im Ergebnis entsteht kein reiner White Cube, sondern eine abwechslungsreiche Raumstruktur mit drei großen atriumartigen Innenhöfen. Dazu werden wir einen klimatisierten Ausstellungsbereich bekommen, der museale Anforderungen erfüllt.

KREBBER: Während es hier für das Skulpturenmuseum Glaskasten Marl die letzte Schau ist, zeige ich in Bottrop eine erste Ausstellung im „B12“. Dort eröffne ich mit **Was ich Dich noch fragen wollte** den neuen Anbau des städtischen Kulturzentrums. Der Kontrast könnte nicht größer sein: Hier in Marl gealterte Betonarchitektur – dort in Bottrop ein nagelneuer lichter Holzbau. Hier in Marl der offene, von außen einsichtige Glasraum unterhalb des Rathauses – dort in Bottrop der hermetisch geschlossene White Cube in einem separaten Trakt. Sicher haben sich innerhalb von einigen Jahrzehnten unsere Erwartungen an jene Architektur verschoben, die Kunst präsentieren soll. Beide genannten Häuser sind keine Nationalgalerien oder Heiligtümer, sondern schlichte Ausstellungsbauten. Für mich war nur erstaunlich, wie gegensätzlich der Umraum mal einbezogen und mal ausgeschlossen ist. Ich will das gar nicht werten, es hat beides sein Recht.

ELBEN: Der White Cube ist für die Kunst der Moderne eine entscheidende Leitvorstellung. Aber genauso stark ist eine weitere moderne Leitidee, dass nämlich Kunst ins Leben wirken kann. Dieses Konzept findet sich in Marl exemplarisch mit den Skulpturen im Außenraum verwirklicht, die das Stadtbild mitprägen. Und zu dieser Idee gehört auch, dass sich das Museum visuell öffnet. Der „Glaskasten“ war programmatisch gemeint. Und diese Überlegungen zu Transparenz, die einen Bezug zwischen Innen und Außen zumindest visuell ermöglicht, sollen nach dem Umzug auch unsere neuen Räume prägen. Wichtig ist jedoch vor allem, dass die Kunstwerke dort gut zur Geltung kommen. Ich freue mich sehr und möchte mich an dieser Stelle noch einmal herzlich dafür bedanken, dass mit **Hut** eine deiner aktuellen Arbeiten als Schenkung in die Sammlung des Museums kommt! Lass uns nun noch mal zurück zu deinen Arbeiten kommen und darüber sprechen, was sie ausmacht. Sind sie eigentlich lustig?

KREBBER: **Hut** hat schon etwas Slapstickhaftes, wie hinten der Zipfelrüssel abgeknickt und erschlaft herunterbaumelt. Vorn zeigen sich aber Einschläge von vermeintlichen Stockhieben, die sich mittig ein-



geprägt haben. Die Kerben sind zwar tatsächlich hineinmodelliert, wirken aber wie von wuchtigen Treffern hineingeschlagen. Ich weiß nicht, ob das vornehmlich lustig ist.

ELBEN: Was ist das eigentlich für eine Figur? Ein Zipfelhut?

KREBBER: Die Figur ist ja kein Abbild oder eine Darstellung, dazu bleibt sie zu vage. Sie lädt eher zu einem Nachvollziehen ein. Wir fühlen die Gewichtsverlagerung nach, mit der sie sich leicht nach hinten neigt. So wie die Skulptur dasteht, wirkt die Arbeit wohl weniger lustig, sondern in der massigen Präsenz eher befremdend komisch. Die Figur ist vielleicht ziemlich „VUCA“, wie die Soziologen das gerade nennen. Mit dem Wortkürzel beschreiben sie die Mischung aus veränderlich („volatil“), unsicher („uncertain“), unübersichtlich vermischt („complex“) und vieldeutig („ambivalent“). Das neue Akronym „vuca“ soll natürlich keine Kunst beschreiben, sondern vieles in unserem Leben. Humor ist vielleicht nicht das Schlechteste, was uns dabei passieren kann.

ELBEN: Einige deiner Arbeiten werden gelegentlich als „eklig“ empfunden, besonders deine alienhaften Halbschalen mit abgeschlagenen überdimensionierten Adern oder Würmern hinten auf der schrägen Rampe.

KREBBER: Gut – sie kriechen, rutschen und winden sich. Das kann man schon als eklig wahrnehmen. Fritz Heubach nannte das „abjekt“<sup>3</sup>, also weder Ding noch Mensch, aber etwas, das vormalig unweigerlich zu dir gehörte wie deine Spucke. Die **Smavos** erinnern da vielleicht an Wirbelsäulen in Muscheln; man weiß es ja wirklich nicht, ob man deren

the rear. The way the sculpture stands there makes it not so much funny but more disconcertingly comical in its bulky presence. The figure is rather ‘VUCA’, as the sociologists are calling it at the moment. The acronym describes a mixture of volatile, uncertain, complex and ambivalent, and it isn’t supposed to describe art but various things in our lives. Humour is perhaps not the worse thing for that.

ELBEN: Some of your sculptures are occasionally felt to be ‘revolting’, especially your alien-like half-shells with oversized severed veins or worms on the sloping ramp at the back.

KREBBER: Okay, they crawl, slide and squirm. You can perceive that as revolting. Fritz Heubach called it ‘abject’<sup>3</sup>, that is, neither thing nor human but something that used to belong to you like your saliva. The **Smavos** might look like spines in shells; you aren’t sure whether to take their contents for bloody, twitching slaughterhouse waste, other organic impositions or alien life forms. The surfaces are fascinatingly shiny and smooth, but the form is startling. I’ve even invented a word for this perceptual melange. I see myself a sculptor of dichotomy, and with ‘antagomorph’ I mean the coming together of two contrary elements. I don’t want to do this to death, but look: the shimmering coloured hoods of the **Quaps** on the rear wall have it as well. The smooth shell on top, the amorphous bulging below.

ELBEN: For me they’re obviously jellyfish, almost naturalistic portrayals of the creatures.

KREBBER: But take a look at the glazes we were talking about. Do jellyfish have metallic hoods now? And other factors take effect too, which shouldn’t be seen as depiction but more as mimesis. They are freely invented entities. The glazes are meant to exaggerate their physical presence. The figure is supposed to look unfamiliar in its shimmering garb.

ELBEN: The two hanging **Dyaden** are also more stalactite-like than biomorphic-organic, although they have elements that are formally similar to the **Quaps** wall pieces.

KREBBER: It depends. In this exhibition it’s interesting to me to see how much I’ve taken up and varied motifs over the years. Formally **Tröte**, from 1996, has a



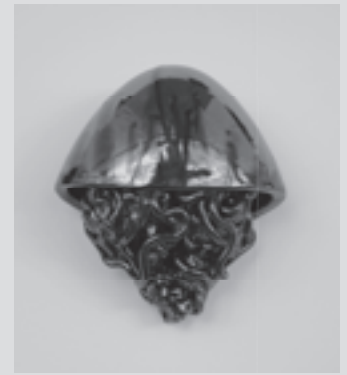
Detail **Hut**, Work in progress, [sundaymorning@ekwc](mailto:sundaymorning@ekwc)



Test Case XXIII, Tag der offenen Tür | open day presentation, [sundaymorning@ekwc](mailto:sundaymorning@ekwc), 03.07.2021

**Smavos** 2021  
Ausstellungsansicht | Exhibition  
view, Skulpturenmuseum  
Glaskasten Marl

Aus der Serie | From the series  
**Quaps** 2021  
Glasierte Keramik | Glazed  
ceramic, H: 20 cm



lot of **Hut**, from 2021: an extended cusp-like form and the kink; **Hut** even takes up the weathered, previously orange drips 25 years later – this wasn't a conscious decision on my part. Even though the presence, surface and physicality are certainly different, an arc is traced there. This can perhaps be seen at a few points in the exhibition. It also applies to the **Dyaden** and the **Quaps**, which could qualify as distant relations.

**ELBEN:** This time you're also showing preparatory drawings for the sculptures that vary the motif. Some of them look like overlarge flipbooks.

**KREBBER:** Instead of building models, which are then realised larger, I approached my motifs in drawings. I drew both the **Donut** roll forms and the pointed-cap **Hut** differently many times, so as to extend my possibilities. Then I hung all the drawings on the wall and started building. So I had the goal and the possibilities before my eyes. I should do this more often; I don't draw enough, unfortunately. And thank you for your idea of showing the preparatory sketches.

**ELBEN:** In the exhibition, on the wall with the drawings, there are also some miniature-like works from 1998 that have now become eerily topical. 20 years before Sars-CoV-2 you formed tiny crumbs of clay and put them into the glass vials typically used for vaccines. **Serum g8** now presents them on a polished steel bar. And you also showed your work in Bottrop's vaccination centre while all the art museums and exhibition spaces were closed.

**KREBBER:** The vaccination centre was a coincidence, because in the middle of this indoor-golf centre the putting green had to be hygienically covered, and

Inneres für blutig-zuckende Schlachtabfälle, andere organische Zumutungen oder seltsame Lebensformen halten soll. Die Oberflächen glänzen glatt und faszinieren, aber die Gestalt lässt aufschrecken. Für diese Gemengelage in der Wahrnehmung hab ich sogar ein Wort erfunden. Ich selbst sehe mich ja als einen Bildhauer des Zwiespalts, und mit „antagomorph“ meine ich, dass zwei gegenläufige Momente bildnerisch zusammenkommen. Das will ich jetzt nicht totreiten, aber sieh mal: Die farbig schillernden Hauben der **Quaps** hinten an der Wand haben dieses Moment genauso. Oben glatte Hülle, unten das amorphe Quellen.

**ELBEN:** Für mich sind das eindeutig Quallen und fast naturalistische Darstellungen dieser Tiere.

**KREBBER:** Aber dann schau bitte einmal auf die Glasuren, über die wir sprachen. Tragen Quallen jetzt Hauben in Metallic? Und es kommen noch mehr Momente zum Tragen, die nicht als Abbildung, sondern als Mimesis in einem erweiterten Sinn zu sehen sind. Das sind Gebilde, die schlichtweg frei erfunden sind: Die Glasuren sollen ihre körperliche Präsenz übersteigern; die Figur soll in ihrem schillernden Gewand fremdartig erscheinen.

**ELBEN:** Die beiden hängenden **Dyaden** sind jedenfalls eher stalaktitenhaft als biomorph-organisch, obwohl sie und die **Quaps**-Wandarbeiten formal sehr ähnliche Elemente haben.

**KREBBER:** Kommt drauf an. Für mich ist in der Ausstellung reizvoll zu sehen, dass und wie stark ich Motive über Jahre immer wieder aufgreife und variiere. Die **Tröte** von 1996 hat in der Form recht viel von dem, was **Hut** aus dem Jahr 2021 auch hat: Eine zipfelartig gelängte Form, den Knick und sogar die „Drips“ der stark verwitterten, vormals orangen Bemalung greift **Hut** über 25 Jahre später wieder auf – ohne dass ich das



**Tröte** 1996  
Gebrannte Keramik, Lack | Fired  
ceramic, gloss paint, L: 120 cm

**Serum g8** 1998



**Hut** work in progress,  
sundaymorning@ekwc

**Covid/B1-Remix** 2021  
Impfzentrum | Vaccination  
centre Bottrop



these 350 square metres couldn't be used medically. The landlord, Karsten Helmke, had the great idea that I could show my sculptures there. My depot, which he generously allows me to use, is just round the corner. I didn't even have to organise a major transport for the exhibition. I chose work from the past 20 years that are hardly combustible, with a fire classification of B1, and for me deal in some ways with physicality. But there were some ceramics too. I stuck irregular patterns of adhesive tape – looking like a something under a microscope – onto the putting green's covering before the works were put in place. The one negative aspect was that only people who had come to be vaccinated could see my Covid-19 exhibition. The building was under round-the-clock surveillance. At first even soldiers were on duty to push elderly people around in wheelchairs. It was pretty bizarre.

ELBEN: Some of your sculptures could easily pass for invasive species.<sup>4</sup> And some, for example **Tnösis**, could even house a beehive. Is this something like an ecological turn? Your studio used to be a poison cave with melted plastic, litres of epoxy resin, polyurethane foam and bitumen.<sup>5</sup> Does it now have bees, pottery and a meadow?

KREBBER: Don't worry, it still contains a lot of chemicals! Ceramic isn't unproblematic either, particularly in terms of energy use, dust generation and glazes. But in recent years there have been big changes in our perception and actions in relation to the climate and the environment. When I exhibited a sculpture made from blue plastic film, for example, the discussion wasn't so much about the work itself and how displaced it seemed in a church interior, but often about the oceans, plastic waste and microparticles. With art there's always the viewpoint, and this has changed. As an artist I have to deal with this and respond to it.

ELBEN: And how do you? Do you feel pressured, or has your position really changed?

KREBBER: I can't keep on ignoring it, at any rate. In that sense something's changed in me too. An ignorant use of resources is simply no longer appropriate. Criticism can then certainly be justified, for example of Katharina Grosse's massive use of polystyrene in the Hamburger Bahnhof in 2020/21. The role of the artist has also shifted. It used to be a matter of

bewusst gewollt hätte. Auch wenn die Präsenz, die Oberflächen und die Körperlichkeit sicher anders sind, spannt sich da ein Bogen. Vielleicht kann man das in der Ausstellung an einigen Punkten sehen. Das gilt genauso für die **Dyaden** und die **Quaps**, die eventuell als entfernte Verwandte durchgehen könnten.

ELBEN: Diesmal zeigst du auch Zeichnungen, die die Skulpturen vorbereiten und das Motiv variieren. Manche sehen aus wie ein zu groß geratenes Daumenkino.

KREBBER: Anstatt mir Modelle zu bauen und diese anschließend groß umzusetzen, näherte ich mich meinen Motiven in Zeichnungen an. Sowohl die **Donut**-Rollenform wie auch die **Hut**-Zipfelmütze habe ich immer wieder leicht anders gezeichnet, um mir einen Möglichkeitsraum zu schaffen. Die Zeichnungen habe ich mir dann alle zusammen an die Wand gehängt und mit dem Bau angefangen. Ich hatte das Ziel und die Möglichkeiten also direkt vor Augen. Das sollte ich häufiger machen; ich zeichne leider zu wenig. Und: Danke dir, denn du hattest die Idee, die vorbereitenden Skizzen zu zeigen.

ELBEN: In der Ausstellung, auf der Wand mit den Zeichnungen, finden sich weitere miniaturhaft kleine Arbeiten von 1998, die eine unheimliche Aktualität bekommen haben. Du hast damals – 20 Jahre vor Corona! – winzige Tonkrümel geformt und diese in die typischen Glasfläschchen gefüllt, die für Impfstoffe genutzt werden. **Serum 98** präsentiert diese nun auf einer polierten Stahlleiste. Und du hast deine Arbeiten im Corona-Impfzentrum Bottrop gezeigt, während alle Kunstmuseen und Ausstellungsorte pandemiebedingt geschlossen waren.

KREBBER: Das mit dem Impfzentrum hat sich so ergeben, denn dort, in der Mitte eines ehemaligen Indoor-Golf-Centers, musste das „Putting



Armes Sünderlein 2018  
Folie, Klebeband | Foil, tape  
H: 180 cm, Kirche St. Michael |  
St. Michael's church, Tage  
der Kunst, Schwalmatal 2018

indifference, as artists were more on the social periphery. Today people watch what you do. Sometimes artists are seen as examples, and self-aware symbolic action is required of them. You're put in a vanguard position. With symbolic action it doesn't matter that your own action scarcely makes a difference in fact; what counts is that it's exemplarily virtuous.

One example is Tino Seghal. I find his position logical but too idealistic. My preference is to expose oneself to the real conflict but to minimise the damage in practice. This is much closer to life. I call my own position 'appreciative action'. I use acrylic resin, for example, so as to dispense with polyester, and I use components several times and recycle material. In between turning a blind eye and symbolic demonstration, appreciative action for example means that if adhesive tape becomes permanent sculptures, that's the most sustainable and therefore responsible use we could put it to. It's urging my own practice in a slower direction.

ELBEN: Okay, that argues for your sense of responsibility – but you remain a pragmatist. You don't get a Blue Angel eco-label when you half melt the adhesive tape with a hairdryer. And we haven't even mentioned the question of the huge consumption of energy in the multiple firing of your ceramics yet ...

KREBBER: Yes, with ceramics the question of sustainability is equally urgent. There are even ideas to install a solar collector on the roof of the studio in order to balance out electricity consumption. And with me

Green" hygienisch mit einer Plane abgedeckt werden. Diese 350 Quadratmeter konnten fürs Impfen nicht genutzt werden. Der Vermieter Karsten Helmke hatte dann die tolle Idee, dass ich dort meine Skulpturen zeigen könnte. Mein Lager, das er mich großzügig nutzen lässt, ist tatsächlich um die Ecke; für die Ausstellung im Impfzentrum musste ich noch nicht mal einen großen Transport organisieren. Ich wählte dann Arbeiten aus den letzten 20 Jahren aus, die als Baustoffklasse B1 schwer entflammbar sind und für mich etwas von Körperlichkeit verhandeln. Klar, Keramiken waren auch dabei. Auf die Plane des „Putting Greens“ habe ich dann mit Klebebändern unregelmäßige Muster geklebt, die wie eine Stäbchen-Lösung aussahen, bevor die Arbeiten darauf platziert wurden. Einziger Wermutstropfen: Damals konnten nur jene Interessierten meine Covid-19-Ausstellung anschauen, die zur Impfung gekommen waren. Das Gebäude wurde rund um die Uhr bewacht, anfangs waren dort sogar Soldatinnen und Soldaten im Einsatz, die ältere Leute im Rollstuhl umhergeschoben haben. Das war reichlich bizarr.

ELBEN: Einige deiner Skulpturen könnten glatt als invasive Arten durchgehen.<sup>4</sup> Und manche, zum Beispiel **Tnösis**, können wirklich einen Bienenstaat beherbergen. Zeigt sich darin jetzt so etwas wie der ökologische Wandel bei dir? Früher war dein Atelier eine Gifthöhle mit geschmolzenem Plastik, literweise Epoxidharz, Polyurethanschaum und Bitumen,<sup>5</sup> nun gibt es Bienen, Töpfern und grüne Wiese?

KREBBER: Keine Sorge, es steht noch genug Chemie bei mir herum! Keramik ist auch nicht ganz ohne, besonders was Energieverbrauch, Staubbildung und Glasuren betrifft. Aber in den letzten Jahren hat sich viel verändert, was unsere Wahrnehmung und unser Handeln für Klima und Umwelt angeht. Als ich beispielsweise eine Skulptur aus blauer Folie ausgestellt habe, drehte sich die Diskussion weniger um die Arbeit selbst und wie deplatziert sie in einem Kirchenraum wirkt, sondern oft gleich um Weltmeere, Plastikmüll und Mikropartikel. Es gibt bei Kunst immer den Anteil der Betrachtenden, und der hat sich geändert. Als Künstler muss ich damit umgehen und mich dazu verhalten.

ELBEN: Und wie? Fühlst du dich unter Druck gesetzt oder hat sich deine Position wirklich gewandelt?

KREBBER: Ich kann das jedenfalls nicht länger ignorieren, insofern hat sich bei mir selbst auch etwas verändert. Ein ignoranter Umgang



there has in fact been a shift in material. For example I had set up a separate space for sawing polystyrene, so that the white flakes wouldn't fly around everywhere any more. But I haven't used it once up to now. It just contains bikes and dried mummified rats. Nor do I use insulation material any more. Instead of 'cut air' I prefer to work with fired earth.

ELBEN: In recent years your works have gone from strongly situational temporary installations, sometimes with perishable materials, to more permanence. Ceramic is certainly part of this. Is it something special for you?

KREBBER: Ceramic has its technical challenges – elaborate production, the time required, complex processes – which lead to a long-term, steady approach.<sup>6</sup> It doesn't much happen in a rush. But there's something else: I enjoy taking the sculptures out of the museum and into nature. Ceramic is difficult in the urban environment because the material is fragile. But it's fine in one's own garden or in a park. That's why it was important to me to fire the works against frost, so that the material sinters and its moisture absorption is heavily reduced. If I want to get out of the white cube and into life, then rather into the green parts.

ELBEN: Unlike you, many artists don't leave it at issues of climate-friendly working. They'd rather save the world, preferably as a collective. In positions between social practice and cooperative action they're showing attempts to take on responsibility – this is what's animating many artists at the moment.



**Helm (Helmet)** 1998  
Gebrannte Keramik |  
Fired ceramic, H: 190 cm  
Ehemaliger | Former Hof  
Heisterkamp, Kirchhellen

mit Ressourcen ist schlicht nicht mehr zeitgemäß. Kritik kann dann wirklich berechtigt sein, zum Beispiel an der „Styroporschlacht“ von Katharina Grosse im Hamburger Bahnhof in Berlin 2020/21. Auch die Rolle der Künstlerin und des Künstlers hat sich verschoben. Früher war vieles egal, da standen Kunstschaffende eher am Rande der Gesellschaft. Heute wird darauf geachtet, was man tut. Deshalb sehen einige in Künstlerinnen und Künstlern Vorbilder und verlangen bewusstes, symbolisches Handeln. In einer solchen Position ist man dann Vorreiterin respektive Vorreiter. Beim symbolischen Handeln zählt nicht, dass das eigene Handeln faktisch kaum einen Unterschied macht, sondern, dass es tugendhaft vorbildlich ist.

Ein Beispiel ist Tino Seghal. Seine Position finde ich zwar folgerichtig, aber zu idealistisch. Ich bevorzuge, sich dem realen Zwiespalt auszusetzen, aber in der Praxis Schäden zu minimieren. Das ist viel näher am Leben. Ich nenne meine eigene Position „wertschätzendes Handeln“. Ich setze etwa bewusst Acrylharz ein, um auf Polyester zu verzichten, und ich benutze Bauteile mehrfach und recycle Material. Zwischen bloßem Ignorieren und symbolischem Demonstrieren heißt „wertschätzendes Handeln“ zum Beispiel: Wenn Klebeband zu dauerhaften Skulpturen wird, ist das dessen nachhaltigste Nutzung, die wir uns vorstellen können. Das kann ein verantwortlicher Umgang sein. Das drängt meine eigene Praxis aber eher in eine langsamere Richtung.

ELBEN: Okay, das spricht für dein Verantwortungsgefühl – aber du bist und bleibst ein Pragmatiker. Das Umweltzeichen Blauer Engel bekommst du jedenfalls nicht, wenn du das Klebeband dann mit dem Fön anschmilzt. Und die Frage nach dem ungeheuren Energiebedarf beim mehrmaligen Brennen von keramischen Arbeiten haben wir da noch gar nicht thematisiert ...

KREBBER: Ja, bei Keramik stellt sich die Frage nach einem nachhaltigen Umgang genauso dringend. Es gibt sogar schon Ideen dazu, beispielsweise eine Solaranlage auf dem Atelierrdach zu installieren, um den Stromverbrauch auszugleichen. Und beim Material hat sich bei mir tatsächlich etwas verlagert. Zum Beispiel hatte ich mir einen eigenen Raum fürs Styroporsägen eingerichtet, damit die weißen Flocken nicht mehr überall hinfliegen. Aber bisher habe ich diesen Raum nicht ein einziges Mal fürs Styroporschneiden benutzt; dort stehen bloß Fahrräder und trocknen mumifizierte Ratten. Auch Dämmstoff ist zurzeit bei mir nicht mehr angesagt. Statt mit „geschnittener Luft“ arbeite ich gerade lieber mit gebrannter Erde.

ELBEN: Deine Arbeiten haben sich in den letzten Jahren von stark situativen, temporären Installationen mit bisweilen vergänglichen Materialien eher ins Beständige verschoben. Keramik gehört sicherlich dazu. Ist sie für dich etwas Besonderes?

KREBBER: Keramik hat ihre technischen Anforderungen – aufwendige Herstellung, zeitliche Dauer, vielschrittige Prozesse –, die eher zu langfristigem und beständigem Vorgehen führen.<sup>6</sup> Es geht nicht so viel in Hauruckaktionen. Aber da ist noch etwas: Mich reizt, mit den Skulpturen aus dem Museum heraus in die Natur zu kommen. Für den Stadtraum ist Keramik sicher schwierig, weil das Material als zerbrechlich gilt. Für den eigenen Garten oder in einem Park geht das aber sehr gut. Deshalb war es mir wichtig, die Arbeiten frostfest zu brennen, sodass das Material versintert und die Feuchtigkeitsaufnahme stark reduziert ist. Wenn ich aus dem White Cube raus ins Leben will, dann lieber ins Grüne.

ELBEN: Im Gegensatz zu dir bleiben viele Künstlerinnen und Künstler bei Themen wie klimagerechten Arbeiten nicht stehen. Sie würden am liebsten gleich im Kollektiv die ganze Welt retten. Mit Positionen zwischen sozialer Praxis und kooperativem Handeln zeigen sich Versuche, Verantwortung zu übernehmen – das treibt viele Künstlerinnen und Künstler aktuell an.

KREBBER: Ja, das mag grundsätzlich sehr sympathisch sein. Es sagt aber vielleicht mehr darüber aus, was wir uns als Publikum gerade wünschen. Wir suchen gern in der Kunst, woran es uns im Leben mangelt. Unser aktuelles Bedürfnis nach sozialem Kitt, gesellschaftlichem Zusammenhalt und nachhaltigem Wirtschaften kann Kunst jedoch nur symbolisch befriedigen. Im Grunde ist es ein Warnsignal, wenn Künstlerinnen und Künstler sich des Themas annehmen. Kunst interessiert sich häufig für das, was gerade verschwindet. Und hier scheint sich – so gesehen – ein gesamtgesellschaftlicher Zusammenhalt zu verabschieden.<sup>7</sup>

ELBEN: Wäre es nicht gerade deshalb zu begrüßen, dass Künstlerinnen und Künstler sich dessen annehmen?

KREBBER: Mich stört, wie da mitunter eine – vermeintliche – moralische Überlegenheit durchscheint. Reflexhaft schnell wird die Welt in Gut und Böse geteilt. Das mag erleichternd für unser Seelenleben sein, aber das ist zu einfach. Wie eine vordergründige Anleitung zum Unschuldigsein, die sich fröhlich-fromm in Szene setzt; nett, mit Nach-

KREBBER: Yes, and it's basically very sympathetic. But it says more about what we want as an audience. In art we seek what's missing from our lives. Art can only satisfy our current need for social cohesion and a sustainable economy symbolically. It's basically a warning signal when artists take up the theme. Art is often interested in what's disappearing. Seen in this way it seems that an overall social cohesion is coming to an end.<sup>7</sup>

ELBEN: Shouldn't we welcome the fact that artists are taking on this issue?

KREBBER: What bothers me is the apparent moral superiority that occasionally filters through. A knee-jerk reflex divides the world into good and evil. This may be emotionally assuaging, but it's too simple, like superficial instructions for innocence staged in upbeat piety. Likeable, with mutual aid, urban gardening and repair café. Fine, all to the good. Artists might have the privilege of appearing unbiased and naive, and an aesthetic ethics of conviction may be pleasantly open. But it's a brutal elitism of virtuousness.

ELBEN: If I understand you correctly, you're criticising the gesture of moral superiority. But isn't it better to want to virtuously change the world for the better than to go on producing financially elitist collector's pieces for the super-rich?

KREBBER: Those art-market excesses are the other side of the coin.<sup>8</sup> We were discussing more the connections



Bau | Making of **Das kommt davon** 2011  
Atelier Köln | Cologne studio,  
Foto | Photo: Manfred Förster



barschaftshilfe, Urban Gardening und Reparaturcafé. Alles schön, alles gut. Sicher, Künstlerinnen und Künstler sind darin vielleicht privilegiert, sich unvoreingenommen und naiv zu geben. Eine solche ästhetische Gesinnungsethik ist vielleicht angenehm offen. Aber: Das ist brachial tugendelitär.

ELBEN: Wenn ich dich richtig verstehe, kritisierst du moralisches Überlegenheitsgebarren. Aber ist es nicht besser, tugendelitär die Welt zum Guten verändern zu wollen, als finanzelitär immer weiter Sammlungsstücke für Superreiche zu produzieren?

within the sub-system of contemporary art that's anti-theoretical to the market. It's formed less by fairs and markets than by curators, biennials and art associations ...

ELBEN: ... where, in your opinion, the 'morally right' has now become a trademark without which it's difficult to become noticed and exhibited?

KREBBER: Artists have always been part of a reflective elite.<sup>9</sup> Or, at least, moral questions have always played a role in their works. The issue becomes tricky because vested interests are opposed and contradictions are unavoidable. What makes it more difficult is that no one knows what the better option is, because conditions have become obscure and it's hard to get an overview.<sup>10</sup> These dichotomies and ambivalences are manifested in art. It's frequently almost impossible to talk about diffuse sensitivities and social states because we don't have a clear view of them or the words for them, or both. But images can be found, and they can and may be unsettling – and so it remains today. If you think about it from the other side, there should be trigger warnings hanging throughout the Prado.

ELBEN: In certain parts of the United States it isn't far from that. And you say that ambivalences are partially being lost?

KREBBER: I'm not the only one. When Thomas Bauer, for example, talks about the disambiguation of the world, he even diagnoses 'the loss of ambiguity and variety' in his book's title.<sup>11</sup> In the meantime it might sound like a simplification, even nonsensical, because so much attention is being paid these days to 'diversity', but I'm telling you: the dichotomy is lost when art is primarily required to show what's morally right; it's the castration, by an ethics of conviction, of what would be artistically procreative.

ELBEN: That sounds drastic. Is the question of quality still relevant?

KREBBER: Art has become more varied, likewise the criteria. Formal and purely art-inherent standards have long since been inadequate to an authoritative discussion of quality. People look for a quick and straightforward orientation precisely because things have become more complex. That's why non-art criteria seem to present themselves. Orientation according to

KREBBER: Diese Kunstmarktexzesse stehen auf der anderen Seite der Medaille.<sup>9</sup> In unserer Diskussion ging es gerade eher um Zusammenhänge mitten im Subsystem der zeitgenössischen Kunst, das dem Markt entgegengesetzt ist. Das wird weniger von Messen und Märkten, mehr von Kuratorinnen und Kuratoren, Biennalen und Kunstvereinen gebildet ...

ELBEN: Wo, deiner Meinung nach, das „moralisch Richtige“ inzwischen zum Markenzeichen geworden ist und man es ohne das schwer hat, gesehen und ausgestellt zu werden?

KREBBER: Künstlerinnen und Künstler waren immer schon Teil einer Reflexionselite.<sup>9</sup> Zumindest spielen seit jeher moralische Fragen in ihre Werke hinein. Die Sache wird allein deshalb verzwickt, weil Interessen gegenläufig und Widersprüche unvermeidlich sind. Erschwerend weiß kaum jemand, was die bessere Option ist, weil die Bedingungen undurchsichtig und schwer zu überblicken sind.<sup>10</sup> Diese Zwiespalte und Ambivalenzen finden in der Kunst ihren Niederschlag. Über diffuse Befindlichkeiten und Gesellschaftslagen kann man häufig kaum richtig sprechen, weil der klare Blick, die Worte dafür oder sogar beides fehlen. Bilder aber ließen sich finden, und die konnten, durften verstörend sein – und so ist es bis heute. Von der anderen Seite gedacht, müssten im Prado lauter Triggerwarnungen hängen.

ELBEN: In den USA ist es ja teilweise schon nicht mehr weit davon entfernt. Und du sagst, dass Ambivalenzen teilweise verlorengehen?

KREBBER: Da bin ich nicht der Einzige. Wenn beispielsweise Thomas Bauer über **Die Vereindeutigung der Welt** spricht, diagnostiziert er schon im Titel „den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt.“<sup>11</sup> Das mag mittlerweile zu plakativ klingen oder sogar widersinnig erscheinen, weil

GEREON KREBBER + RHO KOLLEKTIV:  
Wilhelmsruh 2021  
Installation K 60, Wilhelm Hallen,  
Berlin



market value or origin, to gender or skin colour, seems clearer.<sup>12</sup> But to me this is too little. It's a bad deal because we often don't stop to make sure of what we actually have in front of us. We casually ignore the fact that art is primarily about perception. Really looking can be exacting; but we need experience, knowledge and comparison in order to make a judgement. 'Post-autonomous' or 'heteronomous' criteria are no substitute. We can certainly agree on the effect of objects and images. We can certainly talk about qualities, in the plural. But ultimately we can't avoid judging art according to artistic criteria. That's why, to be honest, it's of secondary importance whether works are made by a hip collective, a black duo, a white female or an indigenous male artist.

ELBEN: You're not alone in your studio. In an interview with you, Robert Fleck mentions your 'collective working processes, like on a building site'.<sup>13</sup>

KREBBER: Yes, I like working with other people, and do so frequently. Jan, Max, Fred, Erik and Luis, Rosa and Kajo all helped to build the works on show here, in the studio and in setting up the exhibition. They come to the studio and pitch in on a daily basis. I couldn't manage the large works physically on my own. But this is different from the group RHO, whom I invited to Berlin for an exhibition. They're more like a band in the music industry. They develop their projects together and take collective decisions. I have the last word in my studio. There's the famous 'Stanley moment',<sup>14</sup> when someone has built up a volume for me and I correct the form with the knife. In the end I'm an artist with a crew, but the artistic decisions are taken conventionally.

ELBEN: So your assistants build up works for you, and

heute ein besonderes Augenmerk auf „diversity“ liegt. Aber ich sage: Der Zwiespalt geht verloren, wenn die Kunst vornehmlich das moralisch Richtige zeigen soll. Dann wird gesinnungsethisch kastriert, was bildnerisch zeugungsfähig wäre.

ELBEN: Das klingt drastisch. Ist die Frage nach Qualität noch zeitgemäß?

KREBBER: Die Kunst ist vielfältiger geworden, die Kriterien ebenfalls. Formale und rein kunstinterne Maßstäbe reichen längst nicht mehr, um verbindlich über Qualität zu sprechen. Gerade weil es komplexer geworden ist, wird auch hier nach einfacher und schneller Orientierung gesucht. Deshalb bieten sich „kunstferne“ Kriterien an: Es scheint klarer, sich an Marktwert oder Herkunft, an Geschlecht oder Hautfarbe zu orientieren.<sup>12</sup> Mir ist das zu wenig. Das ist ein schlechter Tausch, weil wir uns oft nicht mehr ausreichend vergewissern, was wir eigentlich vor uns haben. Wir verdrängen leichtfertig, dass es bei Kunst primär um Wahrnehmung geht. Wirklich hinzuschauen, kann einiges abverlangen; doch wir brauchen Blickerfahrung, Wissen und Vergleiche, um urteilen zu können. „Postautonome“ oder „heteronome“ Kriterien können das nicht ersetzen. Wir können uns sehr wohl darüber einigen, wie Objekte und Bilder wirken. Wir können sehr wohl über Qualitäten sprechen, im Plural. Letztendlich kommen wir aber kaum darum herum, Kunst an künstlerischen Kriterien zu messen. Deshalb ist es für mich ehrlich gesagt zweitrangig, ob Arbeiten von einem hippen Kollektiv, von einem farbigen Duo, einer einzelnen weißen Künstlerin oder einem indigenen Künstler stammen.

ELBEN: In deinem Studio bist du nicht allein, Robert Fleck erwähnte in einem Atelierinterview mit dir deine „kollektiven Arbeitsprozesse wie auf einer Baustelle“.<sup>13</sup>

KREBBER: Ja, ich arbeite gern und häufig mit anderen zusammen. Jan, Max, Fred, Erik und Luis, Rosa und Kajo haben beim Bau der Arbeiten, die hier zu sehen sind, im Atelier und beim Aufbau der Ausstellung mitgeholfen. Sie kommen tageweise ins Studio und packen mit an. Alleine könnte ich die großen Werke rein physisch nicht bewältigen. Das ist aber anders als beispielsweise bei der Gruppe RHO, die ich für eine Ausstellung mit nach Berlin eingeladen habe. Sie sind eher wie eine Band aus der Musikszene. Sie entwickeln ihre Projekte gemeinsam und fällen kollektive Entscheidungen. Bei mir im Atelier habe ich das letzte Wort. Berüchtigt ist der „Stanley“-Moment<sup>14</sup>, wenn jemand für



**Derelikt** 2021  
Work in progress, Atelier  
Köln | Cologne studio

Detail **Hut** 2021  
Work in progress,  
sundaymorning@ekwc



you destroy them – like the buildings here in the exhibition? Interesting division of labour ... But how do you achieve such an evenness in the ‘sky scrapers’? KREBBER: They’re made up of panels, and Erik has a kind of stamp with which he can press the respective opening into the exact form. Whenever one floor is more or less dry, a new one can be added. The work grows upwards bit by bit. Then it’s carefully wrapped in film to keep the work malleable and damp. This is the only way I can sculpturally dent the regular structure and partially destroy it. We allow a thick tree stump to tip onto it, for example, and flatten the upper storeys. I tear off pieces here and there, distort walls and pour liquid clay mud onto the grid structure. This is technically critical, because the hard sculpture becomes very damp again for a moment, and tension can occur.

ELBEN: Why are you so reticent about showing traces of your hand in your works?

KREBBER: I wanted to get away from a superficially artistic gesture, which seems to me to be too subjectively brilliant and expressive. My sculptures should grow as if organically; they should appear biomorphically encapsulated or monolithically positioned. It should almost seem as if the works had developed themselves according to a kind of inner programme, or as if they had attained their form through chance decay or destruction. So in the end it isn’t important whether I or someone else wraps up the surface, melts the film or sings the wood. They’re often simple repetitive tasks that result in irregular patterns. There may be the gestural traces of doing, but these tend to become part of the overall structure. Though with the ceramics this has changed considerably.

ELBEN: In what way? You still don’t have modelled surfaces like Rodin, do you?

KREBBER: I didn’t want my hand to become visible, but with the ceramics it’s back again – although subliminally. Not just that I like to intervene demonstratively with the fingers, so as to leave deliberate and recognisable individual traces. My little rectangular blocks, for example, each show the deep imprint of my finger partially flattening or laterally pulling out the damp clay. Towards the end of my time at the EKWC I shaped a small block every evening – like a ritual, almost. I was astonished to find that even with this simple

mich ein Volumen aufgebaut hat und ich mit dem Messer die Form korrigiere. Letztendlich bin ich eher ein Künstler mit Crew, aber das Künstlerische läuft konventionell bei mir zusammen.

ELBEN: Deine Assistentinnen und Assistenten bauen also Arbeiten für dich auf, und du zerstörst diese wieder – wie die Gebäude hier in der Ausstellung? Interessante Arbeitsteilung. Doch wie bekommt ihr die Grundstrukturen in den „Hochhäusern“ so gleichmäßig hin?

KREBBER: Die Arbeiten sind aus Platten aufgebaut, und Erik hat eine Art Stempel, mit dem er die jeweilige Öffnung genau in Form drücken kann. Immer, wenn ein Stockwerk einigermaßen angetrocknet ist, kann ein Neues aufgesetzt werden. Stück für Stück wächst die Arbeit in die Höhe. Das Teil wird sorgsam in Folie eingepackt, um die ganze Arbeit verformbar und feucht zu halten. Nur so kann ich am Ende die regelmäßige Struktur plastisch eindellen und partiell zerstören. Wir lassen zum Beispiel einen dicken Baumstamm darauf kippen, der die obenliegenden Teile platt schlägt und eindrückt. Hier und dort reiße ich Stücke ab, drücke Mauerteile ein, verforme Wände und werfe klatschnassen Tonmatsch auf die Gitterstruktur. Das ist technisch kritisch, weil die lederharte Skulptur punktuell wieder sehr feucht wird und Spannungen auftreten.

ELBEN: Warum bist du eigentlich so zurückhaltend damit, Spuren deiner Hand in deinen Arbeiten zu zeigen?

KREBBER: Ich wollte gern von einer vordergründig künstlerischen Geste weg, die mir zu subjektiv, genialisch und ausdruckslastig erschien. Stattdessen sollten meine Skulpturen wie organisch gewachsen, biomorph verkapselt oder monolithisch gesetzt erscheinen. Es sollte fast so wirken, als hätten sich die Werke nach einer Art innerem



**Für Ulla und Hans-Jürgen**  
2018, aus der Serie | from  
the series **Micks**, glasierte  
Keramik | glazed ceramic,  
H: je | each ca. 6 cm

47 Tage 2021  
Work in progress,  
sundaymorning@ekwc

Installationsdetail von  
Keramiken | Installation  
detail of ceramic pieces,  
NADA Art Fair Miami,  
2018, Galerie | Gallery  
Christian Lethert, Köln |  
Cologne



form and the daily repetition the works develop and change. At first they were smaller and delicate, later more massy. They were originally supposed to hang individually, but then I baked them together with glaze into a cohesive group.

ELBEN: That's **47 Tage** [47 Days] – hanging on the wall in this exhibition. So is it a kind of formal diary?

KREBBER: Basically the smaller works can only be done entirely by me. My employee Jan once pre-modelled some small ceramics after prototypes by me as a test. The result looked decisively different, although Jan's models were in principle exactly like mine. I couldn't make use of them at all, couldn't even destroy them, because it simply wasn't my handwriting. We both laughed.

ELBEN: It wasn't clear to you how strongly present and visible your handwriting is?

KREBBER: I always thought I stayed in the background. I wanted to achieve an objective effect. Forget it. Moist clay strongly depicts how I move my fingers. And what's more, it wasn't even clear to me how strongly my small pieces worked together as a group. The **Quaps**, **Quorkies**, **Nelfos** and other creatures of mine shine exotically, as if they've just emerged from underwater; the **Micks** look like little porous snacks. I hung the small works close together on the wall, but I was always concentrated on the individual pieces. When my gallerist Christian Lethert came to my studio and saw the arrangement, he immediately understood it as a multipart wall piece. Only then did I change gear. He was enthusiastic, and we packed all the pieces up and flew to the art fair in Miami. I hung lots of them as a swarm in one corner of the booth. But even then I thought they'd mainly be sold individually. But the buyers put together little groups for themselves. It was like sweets at a kiosk as a child: one of those big ones, please, a few of these small ones, and I'd like that one at the back ...

ELBEN: You pull out all kinds of stops to make your works appear more artificial or to give them an additional level. Glaze and colour help here. You also use lustre, an additional metallic glaze. The large **Hut** is also partially copper-glazed.

KREBBER: With **Hut** I glazed areas yellow that only came

Programm selbst entfaltet; oder als hätten sie durch zufälligen Verfall und Zerstörung ihre Form erhalten. Dadurch war es letztendlich nicht wichtig, ob ich selbst oder jemand anderes am Ende die Oberfläche einwickelt, die Folie schmilzt oder das Holz versengt. Oft sind es schlicht repetitive Tätigkeiten, die unregelmäßige Muster ergeben. Es finden sich zwar gestische Spuren des Machens, aber diese werden eher zur allgemeingültigen Struktur. Bei Keramik wiederum hat sich das deutlich geändert.

ELBEN: Inwiefern? Es gibt bei dir doch noch immer keine modellierten Oberflächen wie bei Auguste Rodin?

KREBBER: Ich wollte zwar meine Hand nicht sichtbar werden lassen, aber in der Keramik ist sie voll wieder da – wenngleich unschwellig. Nicht nur, dass ich gern demonstrativ mit den Fingern eingreife, um gezielt und erkennbar einzelne Spuren zu hinterlassen. Meine kleinen rechteckigen Blöcke zum Beispiel, die zeigen je einen tief eingedrückten Abdruck meines Fingers im feuchten Ton, der die kleine Blockform teils zerdrückt oder seitlich auszieht. Ich habe im EKWC zum Ende hin jeden Abend ein kleines Blöckchen geformt – fast wie ein Ritual. Erstaunt hat mich, dass sich die Arbeiten selbst bei dieser einfachen Form und der täglichen Wiederholung entwickeln und verändern. Anfangs waren sie etwas kleiner und zarter, später etwas fleischiger. Ursprünglich sollten die Blöcke ja einzeln hängen, aber dann habe ich sie mit Glasur zu einer zusammenhängenden Gruppe verbacken.

ELBEN: Das ist die Arbeit **47 Tage** – hier in der Ausstellung an einer Wand. Sie ist demnach eine Art formales Tagebuch?

KREBBER: Grundsätzlich kann ich gerade die kleinen Arbeiten nur komplett selbst machen. Mein Mitarbeiter Jan hat einmal testweise im



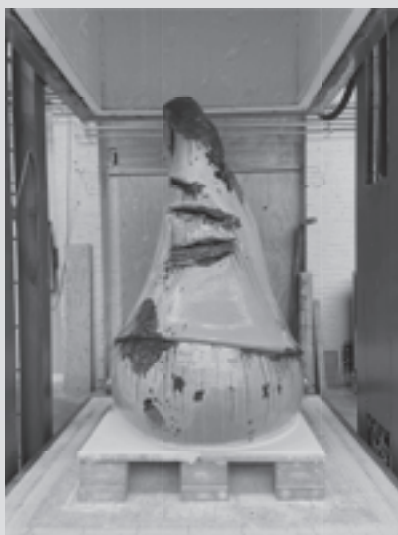
Atelier einige kleine Keramiken für mich vormodelliert, nach Prototypen von mir. Das Ergebnis sah entschieden anders aus, obwohl Jans Modelle vom Prinzip her genau wie meine waren. Ich konnte damit rein gar nichts anfangen, sie noch nicht mal zerstören, weil es einfach nicht meine Handschrift war. Wir haben beide gelacht.

ELBEN: Dir war selbst nicht klar, wie stark deine Handschrift vorhanden und sichtbar ist?

out very pale, despite previous tests. The intense reduction firing had possibly vaporised some of the glaze, or I had simply added too little pigment, who knows. At any rate I wasn't satisfied with the result. Actually I think lustre is a bit tacky, something for luxury-lovers. But Katrin König showed me how you can vary the surface in a painterly manner through varying the application thickness instead of putting on a uniform layer. Lustre is real metal that is burned into the melting surface of the glaze in a third firing at 740 degrees centigrade. So I painted parts of **Hut**, and the sculpture went into the kiln for the third time. In the end the lustre glistened copper-gold and I was very taken with it. Linda Sormin, a ceramic artist from New York who was at the EKWC at the same time as me, called it 'bleeding gold'.

ELBEN: These are astonishingly long and elaborate processes, and you've described them very vividly. Thank you for all these fascinating insights, our conversation – and for the exhibition! I wish you continuing enjoyment in kneading, glazing and lustring, on your own or in a collective.

KREBBER: Thank you for this conversation, and for the great honour of being able to turn in the closing set for the Glaskasten.



KREBBER: Ich dachte immer, ich nehme mich zurück. Ich wollte eine objektive Wirkung erreichen. Von wegen: Feuchter Ton bildet eben stark ab, wie ich den Finger bewege. Mehr noch: Mir war selbst außerdem nicht einmal klar, wie stark meine kleinen Arbeiten zusammen als Gruppe wirken. Die **Quaps**, **Quorkies**, **Nelfos** und andere meiner Geschöpfe glänzen fremdartig, wie gerade aus der Untersee aufgetaucht; die **Micks** wirken wie kleine poröse Happen. Ich habe die kleinen Teile zwar nahe beieinander an eine Wand gehängt, aber mich dabei immer nur jeweils auf das einzelne Stück konzentriert. Als mein Galerist Christian Lethert zu mir ins Atelier kam und das Arrangement sah, hat er es direkt als eine vierteilige Wandarbeit begriffen. Erst dadurch habe auch ich endlich geschaltet. Er war begeistert, wir haben alle Stückchen zusammen eingepackt und sind zur Kunstmesse nach Miami geflogen. Viele der Arbeiten habe ich dort zusammen als Schwarm über Eck in die Koje gehängt. Doch selbst da habe ich noch erwartet, sie würden sich vornehmlich einzeln verkaufen. Aber die Interessentinnen und Interessenten haben sich selbst kleine Gruppen zusammengestellt. Das ging wie früher mit Süßigkeiten am Kiosk: Einen von den Großen da bitte, ein paar hier von den Kleinen und den dort hinten hätte ich auch noch gern ...

ELBEN: Du ziehst alle möglichen Register, um deine Arbeiten künstlich erscheinen zu lassen oder ihnen eine zusätzliche Ebene zu geben. Glasur und Farbe helfen dabei. Du benutzt auch Lüster, eine zusätzliche Metallicglasur. Die große Arbeit **Hut** ist ebenfalls in Teilen kupferglänzend überglasiert.

KREBBER: Bei **Hut** hatte ich Bereiche gelb glasiert, die trotz vorheriger Tests nur sehr blass herauskamen. Im heftigen Reduktionsbrand war vielleicht ein Teil der Farbkörper verglüht oder ich hatte schlicht zu wenig Pigment dazugegeben, wer weiß. Jedenfalls war ich mit dem Ergebnis unzufrieden. Eigentlich empfinde ich Lüster ein wenig „tacky“, als etwas für Luxusverliebte. Aber Katrin König hat mir gezeigt, wie

Ergebnis Lüsterbrand |  
Lustre-firing result **Hut**  
Juli | July 2021,  
sundaymorning@ekwc

man die Oberfläche durch die Auftragsdicke malerisch variieren kann, statt eine einheitliche Metallschicht zu verwenden. Lüster ist wirkliches Metall, das in einem dritten Brand bei 740 Grad Celsius in die dann wieder schmelzende Oberfläche der Glasur eingebrannt wird. Ich habe **Hut** dann in Teilen bemalt und die Skulptur ging zum dritten Mal in den Ofen. Der Lüster glänzte schlussendlich kupfergold und ich war sehr angetan. Linda Sormin, Keramikünstlerin aus New York und zeitgleich mit mir im EKWC, nannte es „bleeding gold“ – blutendes Gold.

ELBEN: Das sind erstaunlich lange und aufwendige Prozesse, die du sehr anschaulich beschrieben hast. Danke für all die facettenreichen Einblicke, unser Gespräch – und für die Ausstellung! Viel Freude weiterhin mit Tonkneten, Glasieren und Lüstern, ob allein oder im Kollektiv.

KREBBER: Danke dir fürs Gespräch und für die große Ehre, das „closing set“ für den Glaskasten abliefern zu können.

Gereon Krebber und Georg Elben trafen sich mehrmals in der Ausstellung **Keramocringe**, unter anderem zum dreistündigen „Laberflash“ am Samstag, dem 2. Oktober 2021. Hier abgedruckt wurden Auszüge aus all diesen Gesprächen im Rahmen des Begleitprogramms. | Gereon Krebber and Georg Elben met several times in the exhibition **Keramocringe**, once for a three-hour ‘Babbleflash’ on Saturday 2 October 2021. The above interview consists of excerpts from all these conversations, which were part of the exhibition’s accompanying programme.<sup>15</sup>

1 Das Wort „cringe“, aus der Jugendsprache entlehnt, bedeutet „leicht peinlich“, „komisch“. Der Titel **Keramocringe** spielt einerseits auf vormaliges Unbehagen mit dem Material Keramik in der bildenden Kunst an, andererseits auf die Wirkung von Krebbers Skulpturen. Erst nach der Ausstellung wurde das Wort „cringe“ zum Jugendwort des Jahres 2021 gekürt, wobei eine Tagesschausprecherin „cringe“ zu unverhoffter Aufmerksamkeit verholfen hat. Inzwischen benutzen Jugendliche häufiger eher „weird“, das allerdings eine etwas andere Bedeutung hat. <https://www.giga.de/extra/netzkultur/specials/cringe-bedeutung-uebersetzung-des-internet-slangworts/> | The word ‘cringe’ is taken from German youth slang, where it means mildly embarrassing or strange. The title **Keramocringe** plays on the one hand with a former unease with ceramic in visual art, on the other on the effect of Krebber’s sculptures. Only after the exhibition was the word ‘cringe’ declared Youth Word of the Year 2021 and its use unexpectedly promoted by a TV news presenter. In the meantime young Germans use the word ‘weird’ more frequently, although its meaning is slightly different.

2 Wagner, Monika: **Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne**, München 2001.

3 Heubach, Friedrich Wolfram: „Von Objekten und Abjekten“, S. 35–39 | ‘Objects and Abjects’, translated by Michael Turnbull, pp. 41–45, in: **Gereon Krebber – antagomorph**, hrsg. von | ed. Hans-Jürgen Lechtreck, Ausst.-Kat. | exh. cat. Museum Folkwang, Essen, Museum DKM, Duisburg, Bielefeld/Berlin 2016.

4 Lechtreck, Hans-Jürgen: „Invasiv. Deplatziert. Prekär. Gereon Krebber befremdet das Museum“, S. 17–24 | ‘Invasive. Displaced. Precarious. Gereon Krebber disconcerts the museum’, translated by Michael Turnbull, pp. 26–33, in: Ausst.-Kat. | exh. cat. Essen/Duisburg 2016 (wie Anm. 3 | see note 3).

5 Siehe | See Förster, Manfred: **Gereon Krebber – Brutstätte**, Fotobuch | Photo book, hrsg. vom | ed. Zentrum für Künstlerpublikationen, Museum Weserburg, Bremen, Bad Sinsingen 2016.

6 Siehe | See Reijnders, Anton: **The Ceramic Process. A Manual and Source of Inspiration for Ceramic Art and Design**, hrsg. vom | ed. European Ceramic Work Centre, London 2005.

7 Weiterführend | For further discussion see Reckwitz, Andreas: **Das Ende der Illusionen. Politik, Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne**, Berlin 2019.

8 Weiterführend | For further discussion see Ullrich, Wolfgang: **Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust**, Berlin 2016; Rauterberg, Hanno: **Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik**, Berlin 2015.

9 Begriff entlehnt aus | Term translated from Schelsky, Helmut: **Die Arbeit tun die anderen. Klassenkampf und Priesterherrschaft der Intellektuellen**, 2. Aufl. | 2nd ed., Berlin 1977, S. | pp. 131 ff., 225.

10 Zum Thema Opazität und Handeln unter verdeckten Bedingungen: Taleb, Nassim Nicholas: **Antifragilität. Anleitung für eine Welt, die wir nicht verstehen**, übersetzt von Susanne Held, München 2013. | For opacity and coping with hidden conditions see Taleb, Nassim Nicholas: **Antifragile. Things that Gain from Disorder**, New York 2012.

11 Bauer, Thomas: **Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt** [The Disambiguation of the World. On the loss of ambiguity and variety], Ditzingen 2018.

12 Weiterführend | For further discussion see Rauterberg, Hanno: **Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus**, Berlin 2018.

13 Fleck, Robert: „Die hybride Atelierpraxis – ein Gespräch mit Gereon Krebber“, in: ders. | id.: **Das Atelier im 21. Jahrhundert**, Wien 2017, S. | pp. 61–69, hier | here S. | p. 65.

14 Gemeint ist hier das Cuttermesser des gleichnamigen Werkzeugherstellers. | Reference to the utility knife known by its UK trademark.

15 Zwei weitere Gespräche zu **Kunst./Keramik** fanden im Rahmen von Dialogführungen mit Gereon Krebber und Georg Elben durch die Ausstellung statt: Sonntag, 17. Oktober 2021, mit Katrin König (Keramikerin, Goch und EKWC) und Sonntag, 24. Oktober 2021, mit Markus Karstieß (Künstler, Düsseldorf und IKKG). | Two additional talks about **Art./Ceramics** were held as dialogue tours of the exhibition with Georg Elben and Gereon Krebber: Sunday 17 October 2021, with Katrin König (ceramicist, Goch and EKWC) and Sunday 24 October 2021, with Markus Karstieß (artist, Düsseldorf and IKKG).



What a mixture! The list of different materials that Gereon Krebber uses for his sculptures reads like a shopping list for the hardware store, with a detour to the supermarket: adhesive tape, balloons, bitumen, cable ties, cardboard boxes, carpet, coat hangers, Coke, concrete, cord, corrugated tubing, dried meat, expanding foam, foil, gelatine, glycerine, grout, laminated glass, mayonnaise, paints and pigments, plaster, polyester, polystyrene, sugar, sweets, varnish, wax. Bronze, stone and wood, the traditional sculptural materials, with their promise of permanence, are more the exception. And then there is ceramic, which plays a special role.

Was für eine Mischung! Die Liste der unterschiedlichen Materialien, die Gereon Krebber für seine Skulpturen verwendet, liest sich wie ein Einkaufszettel für den Baumarkt, verbunden mit einem Abstecher in den Supermarkt: Bauschaum, Beton, Bitumen, Cola, Folie, Gelatine, Gips, Glyzerin, Holz, Kabelbinder, Kartons, Klebeband, Kleiderbügel, Kordel, Lack, Leim, Luftballons, Mayonnaise, Polyester, Putz, Styropor, Süßigkeiten, Teppich, Trockenfleisch, Verbundglas, Wachs, Wellrohre, Zucker, Pigmente und Farbe. Bronze, Stein und Holz dagegen, die traditionellen, Dauerhaftigkeit versprechenden Materialien der Bildhauer:innen, sind eher die Ausnahme. Und es gibt Keramik. Sie spielt eine spezielle Rolle.

Krebber's box of materials reflects the variety of substances in the world and covers much that can be processed, glued, burned, screwed or cobbled together in whatever way. There are materials that already have a certain basic form, so-called semi-finished products such as wooden planks, and some without a form of their own – wax, concrete, foam – that can be shaped in many ways. But the primal sculptural material is clay. Krebber has been exploring this moist formable mass since his studies at the Kunstakademie Düsseldorf – that is, for 25 years – and his interest has intensified recently.<sup>2</sup> His 'material caprice' can be more easily pinned down and understood if plasticity itself is seen as his basic visual experience. And here he likes to take the processes to extremes. Traces of great heat, heavy blows and massive deformations are also essential aspects of his artistic practice in working with clay. Krebber stages the possibilities of process and shaping.

The exhibition **Keramocringe** in Marl is an overview of his involvement with this medium, but it also shows that there was a gap of several years.<sup>3</sup> The interruption is marked by a small unassuming little head with a proboscis. The work comes from 2000, during Krebber's first year of study at the Royal College of Art in London, where he made a series of comic-like animal heads with neither eyes nor gaze. Stylised forms whose slightly bowed posture and smooth surfaces gives them the air of melancholy self-absorbed monads. Krebber was unhappy with the result; they lacked presence. His teacher, Alison Wilding, was able to sum this up in just two words: 'too comfortable'.

Krebber's response was to turn away from the corporeal material of clay to off-the-shelf synthetic products. In 2001 this resulted in **Bassdrum**, his first barrel-shaped sculpture in clingfilm. He now applied his basic experience with sculptural bodies in clay to large-format objects. In doing so he continued to concentrate on simplified forms and taut surfaces, but now in light synthetics. Krebber plays with contrasts, sparks confusion: polyurethane sculptures doused with epoxy resin look very similar to ceramic works; surface structures are transferred from one material to another (for example with **Xenos**, 2014). Attraction to the heavy earthy material of clay, and scepticism about it at the same time, is explicit in the **Dyaden**, also from 2014. Here the crude earthliness defies gravity and grows downward as if liberated. A floating lightness disguises the fact that the works are actually too

Krebber's Materialliste spiegelt die Vielfalt der Stoffe in der Welt und umfasst vieles, was sich irgendwie verarbeiten, kleben, brennen, zusammenschrauben oder verknubbeln lässt. Da gibt es die Materialien, die schon eine bestimmte Grundform haben, sogenanntes Halbzeug wie Holzplatten; daneben solche ohne eigene Form – Wachs, Beton, Schaum –, die auf vielerlei Weise formbar sind. Urmaterial allen plastischen Arbeitens jedoch ist der Ton. Diese formbare feuchte Masse fordert Krebber seit seinem Studium an der Düsseldorfer Kunstakademie, also seit etwa 25 Jahren, heraus, seit einiger Zeit wieder intensiver.<sup>2</sup> Die „Materialkapriolen“ lassen sich besser verstehen und einordnen, wenn man die Plastizität selbst als seine bildnerische Grunderfahrung betrachtet. Dabei treibt er die Prozesse gerne auf die Spitze. Die Spuren von extremer Hitze, von festen Schlägen ebenso wie massive Verformungen sind auch beim Arbeiten mit Ton wesentlicher Bestandteil seiner künstlerischen Praxis. Krebber setzt in Szene, was an Prozess und Formgebung möglich ist.

Die Ausstellung **Keramocringe** in Marl überblickt seine Auseinandersetzung mit diesem Medium, zeigt aber auch, dass sie mitunter für Jahre ruhte.<sup>3</sup> Die Unterbrechung markiert ein kleines unscheinbares Köpfchen mit Rüsselnase. Die Arbeit entstand 2000, während seines ersten Studienjahrs am Royal College of Art in London. Dort beschäftigte sich Krebber mit einer Reihe comicartiger Tierköpfe, die weder Augen noch Blick hatten. Stilisierte Formen, deren leichte Neigung der Köpfe und glatt gezogene Oberflächen sie zu melancholischen, in sich versunkene Monaden werden ließen. Das Ergebnis befriedigte Krebber nicht, ihm fehlte die Präsenz. Seine Lehrerin Alison Wilding brauchte genau zwei Worte, um es auf den Punkt zu bringen: „too comfortable“.

Krebber reagiert damals mit Abkehr von dem körperhaften Material Ton und Hinwendung zu handelsüblichen Kunststoffen. 2001 entstand **Bassdrum**, die erste tonnenförmige Skulptur aus Frischhaltefolie. Die Grunderfahrung mit plastisch-gewölbten Körpern, die er



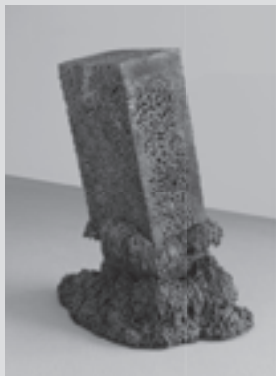
**Kopf mit Rüssel** 2000  
Gebrannte Keramik | Fired ceramic, H: 19 x 10 x 8 cm



**Bassdrum** 2001, Frischhaltefolie, Papier, Draht | Cling film, paper, wire, H: 160 x 90 x 90 cm



**Overhead** 2011/12  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz | Polyurethane  
foam, spray paint, epoxy  
resin, H: 160 x 90 x 80 cm



**Dyaden** 2014  
Glasierte Keramik, Metall-  
schüsseln, Aufhängung,  
zweiteilig | Glazed ceramic,  
metal bowls, hanging  
device, two parts,  
H: 125 x 58 x 56 cm +  
H: 150 x 58 x 56 cm



fragile for their position, into which they can only be brought with considerable effort.

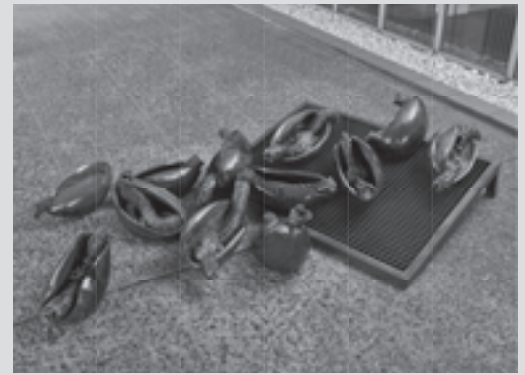
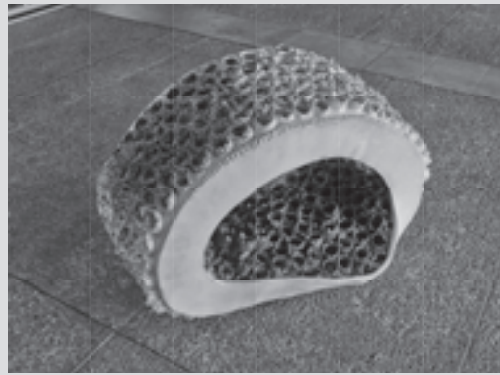
In 2021 Krebber applied to the EKW European Ceramic Work Centre, which he knew from his time as a student, to realise larger, technically very challenging ceramic works. A grant enabled him to return to his original sculptural material, but now informed by his characteristic object humour. This is particularly the case with **Donut (Below the Bottom)**, a voluminous ring or torus form, whose soft contour recalls a rubber tyre or the pastry that gives it its name. Its smooth side walls enfold densely stacked clay tubes which make up the volume of this body. At the EKW Krebber built **Donut** up lying on its side, between two lids, so to speak. Ring and tube are hollow bodies, but no longer the classical vessel form typical of pottery. The concentrated coexistence of masses and voids resembles the structure of well baked dough. The ends of the tubes project slightly but noticeably – because their edges aren't smoothed out but frayed – beyond the exterior walls, resistive, punctuated with rough cracks and jags. One thinks involuntarily of the rough calcified coverings of barnacles found on the shells of mussels and the like when walking along the beach.

The shape of **Donut** moves in the blurred area between forms that recall banal everyday objects or natural formations and unrecognisable abstractions. This oscillation is characteristic for Gereon Krebber's visual language, which incorporates 'interferences'. At one point in **Donut** the accumulation of tubes piles up and causes the side wall to bulge. This shift into the vertical appears as a leak, as a yielding of the material to pressure from within. 'How much syrup can a doughnut leak?' we might ask, along with the American author and art critic John Yau in a text about Emily Eveleth, who has been visualising the doughnut form in her off-

mit Ton gemacht hatte, übertrug er nun auf großformatige Objekte. Dabei konzentrierte er sich weiterhin auf vereinfachte Formen und gespannte Oberflächen, nun aber in leichtem Kunststoff. Krebber spielt mit Gegensätzen, entfacht Verwirrspiele: Mit Epoxidharz übergossene Polyurethanskulpturen sehen keramischen Arbeiten zum Verwechseln ähnlich, Oberflächenstrukturen überträgt er von einem Material ins andere (zum Beispiel bei **Xenos**, 2016). Anziehung von und zugleich anhaltende Skepsis gegenüber dem erdverbunden-schweren Material Ton zeigen sich explizit noch 2014 in den **Dyaden**. Hier trotz das Erdhaft-Krude der Schwerkraft und wächst wie befreit nach unten. Eine schwebende Leichtigkeit verschleiert den Fakt, dass die Teile eigentlich zu fragil und zu schwer sind für ihre Position, in die sie nur mit beträchtlichem Aufwand zu bringen sind.

2021 bewirbt sich Krebber am EKW European Ceramic Work Centre, das er bereits aus seiner Studienzeit kennt, um dort nun größere, technisch überaus fordernde keramische Arbeiten zu realisieren. Im Rahmen des Stipendiums kehrt er zu seinem plastischen Ausgangsmaterial zurück, aber wiederum geprägt von seiner besonderen Dingkomik. Das gilt insbesondere für **Donut (Below the Bottom)**, eine voluminöse Ring- oder Torusform, deren weiche Kontur an einen Gummireifen oder das namengebende Hefegebäck erinnert. Die glatten Seitenwände umfassen dicht übereinandergestapelte Rohre aus Ton, die das Volumen dieses Körpers bilden. Im EKW hat Krebber **Donut** auf der Seite liegend aufgebaut, quasi zwischen zwei Deckeln. Ring und Rohre sind Hohlkörper, aber eben nicht mehr die klassische, für die Keramik so typische Gefäßform. Das dichte Nebeneinander von Massen und Leerräumen gleicht der volumenreichen Struktur eines gut aufgegangenen Teigs. Die Rohrenden überragen die Außenwände geringfügig, aber deutlich, insbesondere weil ihre Ränder nicht glatt ausgebildet, sondern ausgefranst, widerständig, von schroffen Rissen und Zacken durchbrochen sind. Man denkt unwillkürlich an die verkalkte, spröde Hülle aus Seepocken, wie man sie beim Strandspaziergang auf Schalen von Miesmuscheln und anderen Wirtstieren findet.

Die Gestalt von **Donut** bewegt sich in dem unscharfen Bereich zwischen Formen, die an banale Dinge des Alltags, Formationen der Natur erinnern oder an solche, die nicht gegenständlich, also nicht wiedererkennbar sind. Dieses Oszillieren ist charakteristisch für die Bildsprache von Gereon Krebber, in die er zudem gern „Störer“ einbaut. An einer Stelle bei **Donut** türmt sich die Akkumulation der Rohre höher auf und lässt die Seitenwand ausbuchen. Mit der Verlagerung in die Vertikale erscheint dies nun als Leck, als ein Nachgeben des Materials unter dem Druck von innen. Man mag sich fragen: „Wieviel Sirup kann ein Donut



beat painting for 30 years.<sup>4</sup> And the 'game' proceeds: just as the doughnut gains optical delicacy through its coating of sugar or chocolate, in ceramics the glaze is also significant. While on the sides the finely pored clay, rendered concrete grey by the reduction firing, remains visible, on the tubes the glaze was applied in a colour gradient from a light translucent eggshell tone (corresponding to the natural colouration of the moist clay) via brown and grey to petroleum green. The intensity of these tones changes gradually, as if modelled on the interplay of light and shade. This is caused by the use of a single pigment, copper oxide, whose colour depends on its respective concentration.

**Donut** has no pedestal, and in Marl stands on the exposed-aggregate floor of the museum. The twelve corpora of **Smavos** (2020/21), however, were placed by Krebber on a rusty gridded ramp. Their position seems unstable on this slope. This amplifies the odd discrepancy between the shell-like bodies, which block out the surroundings, and their unsettling inner life. They form a trough, like a squashed husk or a burst chestnut, into which elongated tubes – similar to those forming the body of **Donut** – have nestled. The hand of the artist has left visible traces on them through the pressure of the fingertips on the soft material, the addition of liquid clay or through displacement and deformation. Images suggest themselves, of exposed spines or contracting worms or parts of the intestine or of vulnerable corporality, vulnerability and blood. The contrast between the pristine smoothness and roundness of the shells and the frazzled and compacted surface of the tubes couldn't be greater. Both shells and tubes are glazed blood-red, and delicate structures superimpose themselves on the smooth surfaces in combination with dark brown tones; the colour breaks off in the clefts.

The rusty inclined grid down which the **Smavos** appear to be gradually sliding again underlines the discrepancy between stable materiality and the invoked image of instability and vulnerability. Krebber also alludes to this in the title: **Smavo** abbreviates 'smashed avocado', a breakfast speciality popular in Australia (and elsewhere). It is also the name of a platform offering advice on the proper transport of delicate fruits such as avocados or tomatoes. Once again the chain of associations has many aspects: formal, natural, mundane – all inseparably linked.

Krebber's sculptures sometimes recall everyday objects or natural forms; occasionally they echo the vocabulary of minimalism, and at times they seem

verlieren?"<sup>4</sup> So übertitelt der US-amerikanische Autor und Kunstkritiker John Yau einen Text über Emily Eveleth, die seit 30 Jahren die Form des Donuts in ungewöhnlicher Malereien ins Bild setzt. Das „Spiel“ geht noch weiter: So wie der Donut erst durch den Zucker- oder Schokoladenguss optische Delikatesse gewinnt, ist auch bei der Keramik die Glasurschicht von Bedeutung. Während an den Seiten der helle, durch den Reduktionsbrand betongraue Ton mit feinen Poren sichtbar bleibt, ist auf den Rohren die Glasur in Farbverläufen aufgetragen: von einem transparent-hellen Eierschaltön (entsprechend der natürlichen Farbigkeit noch feuchten Tons) über Braun und Grau bis zu Petrolgrün. Die Intensität der Töne verändert sich langsam changierend, als habe das Wechselspiel von Licht und Schatten Pate gestanden. Dahinter steckt der Einsatz eines einzelnen Farbstoffs, von Kupferoxid, dessen Farbigkeit jeweils von der Konzentration abhängt.

**Donut** hat keinen Sockel, sondern steht in Marl unmittelbar auf dem Waschbetonboden des Museums. Die zwölf plastischen Körper von **Smavos** (2020/21) hat Krebber hingegen teilweise auf einer rostigen Gitterrampe platziert. Auf der schiefen Ebene wirkt ihre Position labil. Dies verstärkt die seltsame Diskrepanz zwischen den sich vom Umräum abgrenzenden, schalenförmigen Körpern und ihrem verstörenden Innenleben. Wie eine zusammengedrückte Schale oder eine aufgeplatzte Kastanienfrucht bilden sie eine Mulde, in die sich längliche Rohre, vergleichbar denen, die den Korpus von **Donut** formen, aus Ton eingenistet haben. Hier hat die Hand des Künstlers sichtbare Spuren hinterlassen: durch den Druck der Fingerkuppe oder eines Werkzeugs in das weiche Material, durch Addition von Tonschlamm, durch Verschiebung und Verformung. Bilder drängen sich auf: vom freigelegten Rückgrat über kontrahierende Würmer oder Teile eines Darms bis zu weich-verletzlicher Fleischlichkeit, Verwundung und Blut. Der Kontrast zwischen der makellosen Glätte und Rundung der Schalen und der zerfetzten, von Verdichtungen durchsetzten Oberflächen der Rohre



**Donut (Below the bottom)** 2021  
Glasierte Keramik | Glazed  
ceramic, L: 155 × 113 × 80 cm

**Smavos** 2021  
Glasierte Keramik, Gruppe von  
12 Unikaten | Glazed ceramic,  
group of 12 unique pieces,  
je | each 50–70 × 30–45 × 36 cm,  
Stahlschräge | Steel ramp  
L: 163 × 122 × 31 cm

to sprawl shapelessly into the space. Sculpture, says Krebber, is 'inexpressibly ponderous, tangled up in materials and laborious', and 'there's always trouble with gravity'. Yet he remains fascinated by 'the physical, the immediate presence of something, the epiphany through the material'.<sup>5</sup> This particularly applies to working with clay. Making, according to the anthropologist Tim Ingold, is 'a question not of imposing preconceived forms on inert matter but of intervening in the fields of force and currents of material wherein forms are generated', and is 'at once itinerant, improvisatory and rhythmic'.<sup>6</sup> Krebber's months at the EKWC must have substantially intensified such fields and currents in his exploration of clay.

Krebber has given his exhibition the deliberately ambiguous title of *Keramocringe*: the neologism unites a shortened denomination of the material and the English word for wincing or shuddering. In October 2021 the word 'cringe', as a synonym for vicarious embarrassment, was declared German Youth Word of the Year. So is a material like ceramic, primarily rooted in the applied arts, a reason for embarrassment when it leaves this sphere? Or is it the forms that the material adopts in the hands of the artist that cause the shudder? Gereon Krebber's sculptures undoubtedly give us a start: a 'piggy bank' in the corner (**Cephadrion**, 2020/21), jellyfish (**Quaps**) on the wall, a giant dunce's hat (**Hut**), stalactites growing down from metal bowls (**Dyaden**, 2014), an eternal **Schneemann** [Snowman] (2000), a **Donut** without a sell-by date. Weight and weightlessness, presence and dissolution, physicality and 'pictorial appearance'<sup>7</sup> are fired in here in all their persistent, tension-ridden contradictions. Formation and destruction, becoming and disappearing, attraction and repulsion, concentrated matter and emptiness, sleekness and resilience, softness and hardness, seriousness and witticism, high and low – in these works such ambiguities are as intimate as the hands and the clay.

könnte kaum größer sein. Schalen wie Rohre sind blutrot glasiert, im Zusammenspiel mit dunklen Brauntönen legen sich zarte Strukturen über die glatten Bereiche der Oberflächen. In den zerklüfteten Partien bricht die Farbe weg.

Das rostig-abschüssige Gitter, von dem die **Smavos** langsam herabzugleiten scheinen, unterstreicht noch die Diskrepanz zwischen stabiler Materialität und dem Bild von Labilität und Verletzlichkeit, das heraufbeschworen wird. Auf diese spielt Krebber auch mit dem Titel an: **Smavo** kürzt „Smashed Avocado“ ab, eine (nicht nur) in Australien beliebte Frühstücksspezialität. Und es ist zudem der Name einer Plattform, die Beratung für den sachgemäßen Transport empfindlicher Früchte wie Avocados oder Tomaten bietet. Wieder hat die Assoziationskette viele Glieder: formale, natürliche, alltägliche – untrennbar miteinander verwoben.

Krebbers Skulpturen erinnern bisweilen an alltägliche Gebrauchsgegenstände oder natürliche Formen, gelegentlich spielen sie auf das Vokabular des Minimalismus an, mitunter wuchern sie scheinbar konturlos in den Raum. Bildhauerei, so sagt er, sei „unsäglich schwerfällig, materialverliebt und mühselig.“ Und: „Es gibt immer Ärger mit der Schwerkraft.“ Zugleich aber lassen ihn gerade „das Körperliche, das unmittelbar Präsenze, die Epiphanie im Material“<sup>5</sup> nicht los. Dies gilt insbesondere für das Arbeiten mit Ton. Beim Machen geht es, so der Anthropologe Tim Ingold, nicht darum, der „trägen Materie [...] Form aufzuzwingen“, sondern vielmehr darum, sich in eine „fortlaufend generative Bewegung“ hineinzubegeben, die „zugleich reisend, improvisatorisch und rhythmisch“<sup>6</sup> ist. Krebbers Monate im EKWC müssen solch fortlaufende Bewegungen in der Auseinandersetzung mit dem Ton maßgeblich intensiviert haben.

Seine Ausstellung nennt Krebber bewusst doppelbödig **Keramocringe**: Das Kompositum vereint eine verkürzte Bezeichnung des Materials Keramik und das englische Wort „cringe“, in etwa „zusammenzucken“, „erschauern“. Im Oktober 2021 wurde „cringe“ als Synonym für Fremdschämen zum deutschen Jugendwort des Jahres erkoren. Gibt also ein Material wie Keramik, das vor allem im Kunstgewerbe verankert ist, Anlass zum Fremdschämen, wenn es diese Sphäre verlässt? Oder sind es die Formen, die das Material unter den Händen des Künstlers angenommen hat, die erschauern lassen? Gereon Krebbers Plastiken lassen einen zusammenzucken, zweifellos: Ein „Sparschwein“ in der Ecke (**Cephadrion**, 2020/21), Quallen (**Quaps**) an der Wand, eine Zipfelmütze für einen Riesen (**Hut**, 2021), Stalaktiten, die aus metallischen Schüsseln herabwachsen (**Dyaden**, 2014), ein **Schneemann** (2000) für die Ewigkeit, ein **Donut** ohne Verfallsdatum. Schwere und

Schwereelosigkeit, Präsenz und Verschwinden, Körperlichkeit und „bildhafte Erscheinung“<sup>7</sup>, all das ist hier eingebrannt und steht in andauerndem, spannungsreichem Widerspruch. Formen und Zerstören, Werden und Verschwinden, Anziehen und Abstoßen, verdichtete Materie und Leere, Glätte und Widerständigkeit, Weichheit und Härte, Ernst und Witz, High und Low – in diesen Werken kommen solche Ambivalenzen einander so nah wie formende Hände dem Ton.

1 Der Text entstand im Oktober 2021 im engen Austausch mit Gereon Krebber, der im Gespräch wertvolle Informationen zu seinem plastischen Arbeiten, zu Prozessen und zur Werkgenese beisteuerte. | This text was written in October 2021 in close communication with Gereon Krebber, who contributed valuable information about his sculptural works and processes, and on the origins of individual works.

2 Damit steht er nicht allein: Der seit Tausenden von Jahren vom Menschen für die Herstellung von Gefäßen oder Figuren genutzte Ton spielte für Bildhauer:innen lange keine exponierte Rolle. Seit den 2010er-Jahren erlebt das Material jedoch in den Ateliers weltweit – ebenso in der öffentlichen Wahrnehmung – eine Art Comeback. | He isn't alone in this. Used for thousands of years by human beings for the production of vessels or figures, for a long time clay played an insignificant role for sculptors. But since the 2010s the material has made a comeback both in the studios around the world and in public perception.

3 Aus dieser Zeit stammen etwa **Dyaden** (2014) und **Xenos** (2016). | **Dyaden** (2014) and **Xenos** (2016) come from this time, for example.

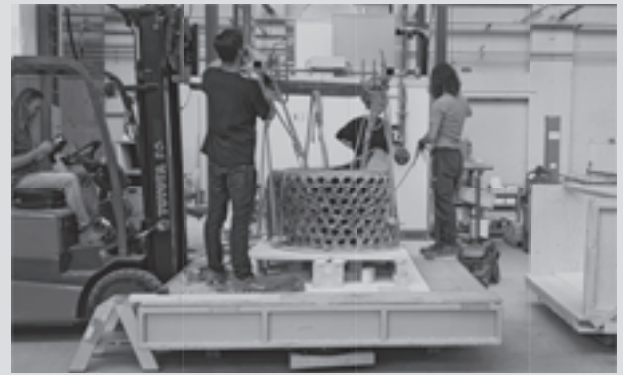
4 Siehe dazu | See Yau, John: „How Much Syrup Can a Doughnut Leak? Emily Eveleth's paintings of doughnuts are lurid, funny, unsettling, sexy, off-putting, luscious, puffy, bawdy, and excessive“, 28.10.2021, in: **Hyperallergic**, <https://hyperallergic.com/687426/how-much-syrup-can-a-doughnut-leak/> (28.10.2021).

5 Krebber, Gereon: „Frequently Asked Questions | Häufig gestellte Fragen“, in: **Gereon Krebber. Here today, gone tomorrow**, Ausst.-Kat. | exh. cat. Highlanes Gallery Drogheda, Irland, Bielefeld u. a. 2011, S. | p. 31.

6 Ingold, Tim: „The textility of making“, in: **Cambridge Journal of Economics** 34/2010, 91–102, <http://sed.ucsd.edu/files/2014/05/Ingold-2009-Textility-of-making.pdf> (31.10.2021).

7 Krebber interessiert sich schon immer für den Zwiespalt zwischen immateriell und massiv, präsent und absent, transparent und opak: „Zwischen körperlicher Greifbarkeit und bildhafter Erscheinung entsteht eine Spannung, die einen auf sich selbst zurückwirft.“ Krebber 2011 (wie Anm. 5), S. 32. | Krebber has always been interested in the dichotomy of immaterial and massive, present and absent, transparent and opaque: 'In between physical tangibility and pictorial appearance there's a tension that forces you to reflect' Krebber 2011 (see note 5), p. 32.





#### European Ceramic Work Centre (EKWC)

**sundaymorning@ekwc** ist ein internationales Artist-in-residence-Programm und Exzellenzzentrum für Keramik.

Seit über 50 Jahren arbeiten hier Künstler:innen, Designer:innen und Architekt:innen aus der ganzen Welt und experimentieren mit Keramik. Die Kombination aus weltweit einzigartiger Ausstattung, Berater:innen mit international führendem Wissen und der Offenheit, Rezepte, Prozesse und Erneuerungen frei zu teilen, lässt sundaymorning@ekwc zu einem besonderen Ort werden. Der Auftrag lautet, das Material Keramik weiterzuentwickeln und dessen Anwendung in Kunst, Design und Architektur zu fördern.

2015 bezog das Centre seinen jetzigen Ort in Oisterwijk in der Nähe von Tilburg, Niederlande. Die grundsanierte vormalige Lederfabrik bietet großzügigen Arbeitsraum mit verschiedenen Brennöfen, spezialisierten Werkstätten, Ausstellungsbereichen, Glasurlabor, individuellen Atelierräumen und Übernachtungsmöglichkeiten.

Dort werden jährlich bis zu 60 Teilnehmende begrüßt. Gereon Krebber hat von März bis Juli 2021 am EKWC gearbeitet.

**sundaymorning@ekwc** is an international artist-in-residence and centre-of-excellence for ceramics.

For over 50 years, artists, designers and architects from all over the world have worked here to experiment with clay. The combination of world-class facilities, the presence of consultants with internationally leading technical knowledge and the openness to freely share recipes, processes and innovations, makes sundaymorning@ekwc a special place. Its mission is to further develop the material ceramics and to promote its application in art, design and architecture.

In 2015 the centre moved to its current location in Oisterwijk, near Tilburg, The Netherlands. The refurbished former leather factory offers spacious workspace with various kilns, specialized workshops, exhibition space, glaze lab, individual studios and accommodations.

It welcomes up to 60 participants every year. Gereon Krebber worked at the EKWC from March to July 2021.

#### Mitarbeiter:innen | Staff

**Sander Alblas** Werkstattleitung 3-D-Druck | 3D and digital adviser

**Froukje van Baren** Einweisung Werkstatt | Workshop adviser

**Linda Barkhuijsen** Haushaltsführung | Housekeeping

**Yves Brandsma** Haustechnik | Maintenance

**Annelies Broenink** Veranstaltungen | Tours and events

**Luc Daamen** Einweisung Werkstatt | Workshop adviser

**Annette van den Hout** Verwaltung | Administration

**Jorgen Karskens** Geschäftsführung | Business director

**Katrin König** Einweisung Werkstatt | Workshop adviser

**Debbie Lutter** Assistenz Werkstatt | Workshop assistant

**Tjalling Mulder** Einweisung Werkstatt | Workshop adviser

**Mieke Montagne** Einweisung Werkstatt | Workshop adviser

**Monique Ouwers** Haushaltsführung | Housekeeping

**Pierluigi Pompei** Werkstattleitung Formenbau | Mold-making adviser

**Heike Gonlach** Koordination Shop | EKWC shop coordinator

**Leslie Segeren** Haushaltsführung | Housekeeping

**Finn Smeets** Praktikum Glasurlabor | Glaze-lab intern

**Nico Thöne** Projektleitung | Project manager

**Ranti Tjan** Direktor | Director

#### Aufsichtsrat | Supervisory board

**Amo Bosman** Partner Deloitte

**Irene Fortuyn** Künstlerin | artist

**Thomas Eyck** Designer

**Anne Wenzel** Künstlerin | artist

**Tet Reuver** Berater | Independent consultant

**sundaymorning@ekwc** ist als gemeinnützige Non-Profit-Organisation im Bereich Kultur anerkannt | is a recognised public non-profit organisation in the area of culture.

Almystraat 10  
5061 PA Oisterwijk  
Niederlande | The Netherlands

[www.sundaymorning.ekwc.nl](http://www.sundaymorning.ekwc.nl)

## GEREON KREBBER

Geboren 1973 in Oberhausen, lebt und arbeitet in Köln |  
Born 1973 in Oberhausen, lives and works in Cologne

## 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
- 1994–1995 Orientierungsbereich Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Luise Kimme

## Einzelausstellungen | Solo exhibitions

- 2021 **Keramocringe** Skulpturenmuseum Glaskasten Marl  
**Teil II: Was ich Dich noch fragen wollte** B12, Kulturzentrum Bottrop  
**Teil I: Covid/B1-Remix** Impfzentrum | vaccination centre Bottrop
- 2020 **Gereon Krebber** Zeitkunstgalerie, Kitzbühel
- 2019 **Tepidarium** alexander levy, Berlin
- 2018 **Damichdochdu** Galerie Frank Schlag & Cie., Essen  
**Zirbel** Städtische Galerie Viersen  
**Walpern** O&O Depot, Berlin  
**Antimöb** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne  
**Out of the box** Cindy Rucker Gallery, New York
- 2016 **antagomorph** Museum DKM, Duisburg  
**Antikörper/OTC** Museum Fokwang, Essen  
**Kill your darlings, 10qm – ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum** Köln | Cologne
- 2015 **blippings** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne  
**Limbic turn** Cindy Rucker Gallery, New York  
**Tagundnachtgleiche** alexander levy, Berlin
- 2013 **Hat da nicht gerade was gezuckt** Kunstmuseum Gelsenkirchen  
**hullühollo** alexander levy, Berlin  
**Ausrede wird nachgereicht** Keramikmuseum Westerland  
**All the ifs and whens** Honigbrot Projektraum adsa, Köln | Cologne
- 2012 **Somatös** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne  
**Home sweet home** Einraumhaus, Mannheim  
**Contrary data** Cindy Rucker Gallery, New York
- 2011 **Subkutan präfrontal** LEVY Berlin  
**Comma #37** Bloomberg Space, London  
**Komm her, wenn Du was willst** Kunstverein Kölnberg, Köln | Cologne  
**Here today, gone tomorrow** Highlanes Gallery, Drogheda, Irland | Ireland
- 2010 **Azurkomplex** Lehmbruck Museum, Duisburg  
**Alles fließt, manches hakt** Kunstverein Region Heinsberg
- 2009 **Sculpture on the roof** Hilary Crisp, London  
**Let the pigs pay** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne  
**Boards with Bumps** Number 35, New York

- 2008 **Superliminal** Kunstverein Leverkusen  
**Wollte könnte sollte** Kunsthalle Bremerhaven  
**Gereon Krebber** Pawn Shop Gallery, Los Angeles  
**Sorrysorrysorry** Museum Goch  
**Frischzelle\_08** Kunstmuseum Stuttgart  
**Droopy** Kunsthaus Essen
- 2007 **Slink** Fuhrwerkswaage Kunstraum, Köln | Cologne  
**Slurp** Stiftung DKM, Duisburg  
**Gewürm** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne  
**All that is solid melts into air** Kunsthalle Wilhelmshaven
- 2006 **Loopy loo loopy lie** Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen  
**Too far fetched** MMIII Kunstverein Mönchengladbach  
**Can't hold back** marksblond Projekte, Bern
- 2005 **Kringel** Josef-Albers-Museum Quadrat, Bottrop  
**Jelly beam** Henry Peacock Gallery, London
- Gruppenausstellungen | Group exhibitions**
- 2021 **werden | become** Ferdinandeum, Tiroler Landesmuseum, Innsbruck  
**Thank you, error** Galerie Christian Lethert, Köln | Cologne (mit | with Pius Fox, William Cobbing)  
**Lost places** City C, Leverkusen  
**Stations** Lustwarande – Platform for Contemporary Sculpture, Tilburg  
**floating** Cindy Rucker Gallery, New York
- 2020 **zlb** Grölle pass:projects, Wuppertal (mit | with Britta Bogers)  
**Kunsthonig** Fuhrwerkswaage Kunstraum, Gärten | gardens in Sürth, Köln | Cologne
- 2019 **You are here** Sammlung Florian Peters-Messer, Werkschauhalle, Baumwollspinnerei Leipzig  
**Teloy Ponder** Städtische Galerie Meerbusch (mit | with Claudia Mann)
- 2018 **Monumental temporal** Fellesverkstedet und PRAKSIS, Oslo  
**Smart nature** Kunstraum Hasezg – Gesellschaft für zeitgenössische Kunst, Osnabrück  
**Burn it** MMIII Kunstverein Mönchengladbach, Kunstverein Krefeld
- 2017 **Best of Ruhrgebiet III** Galerie Frank Schlag & Cie., Essen
- 2016 **5 x 3 2016** Kunstraum Düsseldorf  
**Hidden view** Transit, Stadtraum | Urban space Offenbach
- 2015 **>skulptur<** eingeladen von | invited by Wolfgang Flad, Grölle pass:projects, Wuppertal  
**dok25a** dok25a c/o tabea langenkamp, Düsseldorf (mit | with Elke Nebel)
- 2014 **Antworten auf Calder: Mobiles in der Gegenwartskunst** Kunsthalle Wilhelmshaven  
**RuhrKunstSzene** Museum DKM, Duisburg  
**Another Place/Another Space/Together** Düsseldorf Projekt-räume, toom-Markt Leeschenhof, Düsseldorf





- 2013 **Gastspiel Rheinland** Galerie Mathias Güntner, Hamburg  
**stollndialoge** Zeitkunstgalerie Kitzbühel (mit | with Christian Keinstar)  
**metaphoria II** LabBel Foundation@ReMap, Athen  
**Die Bildhauer** Kunstakademie Düsseldorf 1945 – heute, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen K20, Düsseldorf  
**WYSIWYG** Kunstverein Bochum
- 2012 **Umma Ummarum** Galerie Robert Drees, Hannover (mit | with Paul Schwer)  
**Dysomnia** Hans Peter Zimmer Stiftung, Düsseldorf  
**Insight-Outsight II – Die Sammlung Florian Peters-Messer** Städtische Galerie im Park Viersen  
**Asche & Gold** MARTa Herford, Museum Schloss Moyland
- 2011 **A few written** Kenny Schachter ROVE, London  
**All the ifs and whens** Marine Contemporary, Los Angeles (mit | with Annabel Emson)  
**In back of the real** ISCP Brooklyn, New York  
**abstrakt /// Zeitgenössische Skulptur heute** Georg-Kolbe-Museum, Berlin
- 2010 **ichoderduoderduoderich** Sammlung Kunst aus NRW, Kornelimünster (mit | with Martin Pfeifle)  
**Der Westen leuchtet** Kunstmuseum Bonn  
**Tip Top Stop** Heimat- und Sachkunde, Köln | Cologne  
**liquid area** Flottmann-Hallen, Herne (mit | with Luka Fineisen)
- 2009 **Automatic** Auto Italia South East, London, Pallas Contemporary Projects, Dublin
- 2008 **go Grad ist hart** Simultanhalle, Köln | Cologne  
**Parkhaus** Kunsthalle Düsseldorf  
**Wanderland** Lustwarande – Platform for Contemporary Sculpture, Tilburg  
**Better is something you build** Kevin Kavanagh Gallery, Dublin
- 2007 **Kunstpreis junger westen, Dreizueins** Kunsthalle Recklinghausen
- Preise und Stipendien (Auswahl) | Awards and scholarships (Selection)**
- 2021 **sundaymorning@ekwc** Arbeitsaufenthalt | Residency, European Ceramic Work Centre (EKWC), Oisterwijk
- 2013 **Limp** Kunst-am-Bau-Wettbewerb | Public art commission, Gesundheitscampus NRW, Bochum
- 2013 **Aurelio** Kunst-am-Bau-Wettbewerb | Public art commission, Sparkasse KölnBonn, Bonn
- 2012 **Blobster für Buer** öffentlicher Wettbewerb | Public competition Kulturmeile Gelsenkirchen
- 2009 Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium | Award, Duisburg
- 2008 Bremerhaven-Stipendium | Scholarship Award City of Bremerhaven  
Arbeitsstipendium | Work grant, Kunstfonds Bonn
- 2007 **Kunstpreis junger westen**, Recklinghausen  
**Bohne (Bean)** Kunst-am-Bau-Wettbewerb | Public art commission, Universität Köln | Cologne University
- 2005 Phoenix-Kunstpreis, ZVAB Berlin
- 2003 Jerwood Sculpture Prize 2003, London

#### Publikationen | Publications

- 2018 Katalog | Catalogue **Zirbel** Skulpturensammlung Viersen, Hrsg. | ed. Heimatverein Viersen e.V., Albert Pauly, Text: Uwe Rütth
- 2015 Fotobuch | Photo book Manfred Förster, **Gereon Krebber – Brutstätte** Hrsg. | ed. Zentrum für Künstlerpublikationen, Museum Weserburg, Bremen, aga press, Bad Sinzingen  
Katalog | Catalogue **Gereon Krebber – Arbeiten aus der Sammlung** Hrsg. | ed. Axel Ciesielski, Text: Cornelia Kratz, Kunstraum am Limes, Hilla Schied
- 2013 Katalog | Catalogue **Vom blorp zum Blobster** Kunstmuseum Gelsenkirchen, Hrsg. | ed. Leane Schäfer, Text: Peter Lodermeier, Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin
- 2011 Katalog | Catalogue **Here today, gone tomorrow** Highlanes Municipal Gallery, Drogheda, Irland | Ireland, Hrsg. | ed. Aoife Ruane, Text: Leni Hoffmann, Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig/Berlin  
Katalog | Catalogue **Azurkomplex** Lehmbruck Museum, Interview von | by Marion Bornscheuer, Duisburg
- 2009 Katalog | Catalogue **Sorrysorrysorry** Museum Goch, Hrsg. | ed. Stephan Mann, Texte | texts: Uwe Schramm, Susanne Wedewer, Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig
- 2008 Katalog | Catalogue **Frischzelle\_o8** Kunstmuseum Stuttgart, Hrsg. | ed. Marion Ackermann
- 2007 Katalog | Catalogue **Slink** Fuhrwerkswaage Kunstraum e.V., Köln | Cologne, Text: Julia Höner  
Katalog | Catalogue **All that is solid melts into air** Kunsthalle Wilhelmshaven, Hrsg. | ed. Viola Weigel und | and Daniel Spanke, Text: Sacha Craddock, Kerber Verlag, Bielefeld
- 2005 Katalog | Catalogue **Arbeiten nach Größe / Works by Scale** Kommunale Galerie Gelsenkirchen, Jerwood Foundation, inklusive DVD mit Film | plus DVD with film (Englisch | English), Text: Rachel Withers

#### Lehre | Teaching

- Professur für Bildhauerei, Orientierungsbereich Kunstakademie Düsseldorf | Professor for sculpture, foundation studies, Düsseldorf Art Academy
- 2010/11 Gastprofessur Bildhauerei | Visiting lecturer for sculpture, Hochschule für bildende Künste Hamburg
- 2003 – 2008 Lecturer BA Fine Art, University of East London



## Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

Direktor und Kurator der Ausstellung |  
Director and exhibition curator  
**Georg Elben**

Co-Kurator und Projektmanagement |  
Co-Curator and project management  
**Stephan Wolters**

Museumsteam | Museum team  
**Nadine Berschel, Dieter Dammer, Heike Furmanek,  
Alexander Haffner, Markus Kölsch, Christiane Krolczyk,  
Andreas Steinberg**

Das Museum zieht um! Während des Umzugs bleibt die  
Postanschrift bis 2022 gültig. | The museum is moving!  
During relocation the mailing address remains valid  
until 2022.

Bisherige Adresse | Former address  
Skulpturenmuseum Glaskasten Marl  
Creiler Platz 1  
45768 Marl  
+49 (0) 2365 99 2257  
skulpturenmuseum@marl.de  
www.skulpturenmuseum-glaskasten-marl.de

Neue, temporäre Ausstellungsräume bis 2023 | New  
temporary exhibition space until 2023  
Georg-Herwegh-Straße 67  
45772 Marl

Neue Museumadresse ab 2024 (geplant) | New museum  
address from 2024 (planned)  
Marschall 66  
Kampstraße 8–10  
45768 Marl

## Dank | Thanks

**Lydia Ahrens, Brian Anderson, Kirstin Arndt, Anna van  
Baarsen, Sabrina Basten, Stéphanie Baechler, Boris  
van Berkum, Doro Beyer, Werner Bibl, Kathrin Bielfeldt,  
Fred Burghardt, William Cobbing, Delphine Courtillot,  
Tomas Dirrix, Chris Driessen, Koen Dudink, Andrea  
Firmenich, Nicola Flossbach, Manfred Förster, Ann  
Christin Freuwörth, Ferdinand Fries, Jojo Gladbach, Kayo  
Goede, Ulla & Hans-Jürgen Goetzke, Marly Gootzen, Max  
Hampel, Theo Harper, Karsten Helmke, Fritz Heubach,  
Jochen Heufelder, Katharina Huck, Martina Jenne,  
Markus Karstieß, Petra & Rolf Kayser, Christof Kerber,  
Andreas Kind (†), Andreas Koch, Katrin König, Dirk  
Krämer, Cornelia Kratz, Familie | Family Krebber, Martina  
Kupiak, Mirte van Laarhoven, Thomas A. Lange,  
Christian Lethert, Alexander Levy, Jan Lindner, Markus  
Linnenbrink, Klaus Maas, Claudia Mann, Erik Mikaia,**

**Ulrich Meister, Heidi Merlow, Bernd Meyer, Dorothee  
Mosters, Maria Müller-Schareck, Annemarie Nibbering,  
Ingrid Laudris & Manfred Ortner, Albert Pauly, Denise  
Pelletier, Andrea Peters, Brigitta Peters, Jutta Pitzen,  
Florian Peters-Messer, Artur Ratecki, Simon Rauch,  
Katrin Reck, Merle Reker, RHO Kollektiv, Sascha Rennard,  
Herbert Röttig, Cindy Rucker, Tamara van San, Irmelin  
Sansen, Frank Schlag, Anne Schloen, Claudia Schmacke,  
Klaus Schmitt, Harold Schouten, Thorsten Schreiter, Finn  
Smeets, Sarah van Sonsbeeck, Linda Sormin, Thomas  
Stockhausen, Maja Pop Trajkova, Luis Romero Vizcarra,  
Ton Vleuten, Susanne Wedewer-Pampus, Karsten  
Weigmann, Nadja Winkelmann, Rosa Zettl sowie den  
Fotograf:innen | and the photographers**

Ebenfalls Dank an f-punkt Maschinenbau und den Teams  
im EKWC und im Skulpturenmuseum. | Thanks also to  
f-punkt Maschinenbau and the teams at the EKWC and  
Sculpture Museum.

Zusätzlichen Dank an die Kunstakademie Düsseldorf für  
das Forschungsfreisemester, das den Aufenthalt im EKWC  
ermöglichte, und an die Lehrenden im Orientierungs-  
bereich | Additional thanks to Dusseldorf Art Academy for  
the research sabbatical for one semester enabling the resi-  
dency at the EKWC and the teachers of foundation studies  
2020/21: **Udo Dziersk** mit | with **Stephanie Abben, Ellen  
Gronemeyer, Benjamin Houlihan, Tessa Knapp, Christine  
Moldrickx** und | and **Martin Schepers**.

## Fotos | Photos

**Achim Kukulies** S. | pp. 2–12, 14–32, 34, 36, 38/39, 42/43,  
45, 47, 48–54, 57–62, 64–66, 95–103, 104, 105, 112/113,  
120–125, 126, 127, 128, 137, 154; Schutzumschlag, hintere  
Klappe und Rückseite | jacket, flap and cover rear  
**Gereon Krebber** Schutzumschlag, vorn | cover front; Vor-  
satz vorn, hinten | endpaper front, rear; S. | pp. 13, 32, 33,  
36, 37, 40, 44, 55, 63, 66, 67, 68/69, 71, 72/73, 76, 84/85,  
90/91, 92, 104, 114–119, 116, 118, 126; Referenzabbildungen  
im Textteil, wenn nicht angegeben | Reference images in  
text part, if not listed  
**Bozica Babic** S. | pp. 74/75, 76, 77  
**Ann Christin Freuwörth** S. | pp. 80/81, 82, 83  
**Cindy Rucker** S. | p. 82  
**Trevor Good** S. | pp. 79, 82, 86/87, 88/89, 92, 93  
**Simon Vogel** S. | pp. 106–111  
**Manfred Förster** S. | p. 159

## Details

Umschlag vorn | Cover: **Derelikt I (blau-violett)** 2020  
Vorsatz vorn | Endpaper, front: **Xenos (K-Curls)** 2014  
Vorsatz hinten | Endpaper, rear: **Inzwischen (Verbrannte  
Passage)** 2021





## Katalog | Catalogue

Dieser Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung |  
This catalogue is published on the occasion of the  
exhibition

**Gereon Krebber – Keramocringe**

Skulpturenmuseum Glaskasten Marl

22.08. – 24.10.2021

Herausgeber | Editor

**Georg Elben**

Förderung | Sponsoring

Kunststiftung NRW

National-Bank, Essen

Texte | Texts

**Georg Elben, Gereon Krebber, Maria Müller-Schareck**

Redaktionsassistenz | Editing assistance

**Fred Burghardt, Martina Jenne**

Lektorat | Copyediting

**Katrin Günther (D)**

Übersetzungen ins Englische | Translations into English

**Michael Turnbull**

Gestaltung | Design

**Gereon Krebber, Andreas Koch**

Herstellung | Production

**Jens Bartneck, Kerber Verlag**

Projektmanagement | Project management

**Martina Kupiak, Kerber Verlag**

Gesamtherstellung | Printed and published by

**Kerber Verlag**

Windelsbleicher Straße 166–170

33659 Bielefeld, Germany

+49 521 950 08 10

+49 521 950 08 88 (F)

info@kerberverlag.com

kerberverlag.com

Kerber Publikationen werden weltweit vertrieben |

Kerber publications are distributed worldwide:

**ACC Art Books**

Sandy Lane

Old Martlesham

Woodbridge, IP12 4SD, UK

+44 1394 38 99 50

+44 1394 38 99 99 (F)

accartbooks.com

uksales@accartbooks.com

## Artbook | D.A.P.

75 Broad Street, Suite 630

New York, NY 10004, USA

+1 (212) 627 19 99

+1 (212) 627 94 84 (F)

artbook.com

orders@dapinc.com

## AVA Verlagsauslieferung AG

Centralweg 16

8910 Affoltern am Albis, Switzerland

+41 44 762 42 50

+41 44 762 42 10 (F)

avainfo@ava.ch

## Zeitfracht GmbH

Verlagsauslieferung

kerber-verlag@knv-zeitfracht.de

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publi-  
kation in der Deutschen Nationalbibliografie: dnb.de. |  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the  
Deutsche Nationalbibliografie: dnb.de.

© 2022: Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin, Künstler und  
Autor:in | artist and authors

Texte dieses Kataloges und Fotos von Skulpturen von Ge-  
reon Krebber unterliegen einer Creative-Commons-Lizenz  
(CC). Die Werke dürfen unter folgenden CC-Bedingungen  
verarbeitet, vervielfältigt, verbreitet, übersetzt und repro-  
duziert werden: 1) Namensnennung; 2) Nichtkommerzielle  
Nutzung; 3) Weitergabe unter gleichen Bedingungen der  
Lizenz Creative Commons 3.0 Unported. Weitere Informati-  
onen unter [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org). Über diese Lizenz  
hinausgehende Erlaubnisse können Sie unter [info@gereonkrebber.net](mailto:info@gereonkrebber.net) erhalten. Bei Fotos anderer Fotografen sind  
alle Rechte vorbehalten. | Texts in this catalogue and photos  
of sculptures by Gereon Krebber are licensed under a Crea-  
tive Commons Licence (CC). Works are allowed to be repro-  
duced, translated, photocopied, stored in a retrieval system  
and published under following CC-conditions: 1) Attribution;  
2) Non-commercial use; 3) Sharing under the same condi-  
tions as in the ShareAlike 3.0 Germany Licence. Find out  
more at [www.creativecommons.org](http://www.creativecommons.org). Permissions beyond  
the scope of this license may be available at [info@gereonkrebber.net](mailto:info@gereonkrebber.net). All rights reserved with photos by other pho-  
tographers.

ISBN 978-3-7356-0836-9

[www.kerberverlag.com](http://www.kerberverlag.com)

Printed in Germany









