

The background of the entire page is a close-up, high-angle photograph of crumpled, translucent blue plastic. The plastic is folded and twisted in various directions, creating a complex, organic texture with many highlights and shadows. The color is a vibrant, slightly dark cyan or teal. The overall effect is one of chaotic, organic movement.

# Gereon Krebber antagomorph

**KERBER**

Museum Folkwang

**Museum DKM**

Gereon Krebber  
antagomorph







# Gereon Krebber antagomorph



# Inhalt

## Contents

	Texte   Texts	Ausstellungen   Exhibitions
11	Geleitwort	48 <i>Komm her, wenn du was willst</i> , Kölnberg Kunstverein, Köln
13	Foreword DR. THOMAS A. LANGE	
17	Invasiv. Deplatziert. Prekär Gereon Krebber befremdet das Museum	54 <i>abstrakt////skulptur</i> , Georg-Kolbe-Museum, Berlin
26	Invasive. Displaced. Precarious Gereon Krebber disconcerts the museum HANS-JÜRGEN LECHTRECK	56 <i>All the ifs and whens</i> , Marine Contemporary, Los Angeles
35	Von Objekten und Abjekten	60 <i>A few written</i> , Kenny Schachter ROVE, London
41	Objects and Abjects FRIEDRICH WOLFRAM HEUBACH	64 <i>Comma#37</i> , Bloomberg Space, London
232	Materialindex   Index of materials SONJA PIZONKA	68 <i>Subkutan Präfrontal</i> , LEVY Berlin
240	Biografie   Biography	74 <i>Asche und Gold</i> , Marta, Herford
243	Index	80 <i>Somatös</i> , Galerie Christian Lethert, Köln
246	Dank   Thanks	82 <i>Asche und Gold</i> , Museum Schloss Moyland
246	Fotos   Photos	84 <i>Contrary Data</i> , Cindy Rucker Gallery, New York
		88 <i>Dyssomnia</i> , HPZ-Stiftung, Düsseldorf
		90 <i>Umma Ummarum</i> , Galerie Robert Drees, Hannover
		92 <i>22 Fachgeschäfte</i> , Mischpoke e. V., Mönchengladbach
		96 <i>Home sweet home</i> , Einraumhaus, Mannheim
		100 <i>Pop! Platz! Pff ...</i> , Luftmuseum Amberg
		102 <i>Sculpture Key West</i> , Key West Beach
		104 <i>Die Bildhauer</i> , Kunstsammlung NRW k2o, Düsseldorf
		108 <i>All the ifs and whens</i> , Honigbrot Projektraum, Köln

112	<i>Free</i> , Studio ROH, Düsseldorf	166	<i>Tagundnachtgleiche</i> , alexanderlevy, Berlin
114	<i>Ausrede wird nachgereicht</i> , Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen	172	<i>Plöpsel interim</i> , Gesundheitscampus NRW Bochum
118	<i>wysiwyg</i> , Kunstverein Bochum	174	<i>Limbic Turn</i> , Cindy Rucker Gallery, New York
120	<i>Hüllohollo</i> , alexanderlevy, Berlin	180	<i>Il pelo nell' uovo   Das Haar in der Suppe</i> , Lo Spirito Del Lago, Spazio Luparia, Stresa, Italien
124	<i>Blobster für Buer</i> , Kulturmeile Gelsenkirchen	182	<i>Vorgebirgspark Skulptur 2012</i> , IG Kunst im Park, Köln
128	<i>Hat da nicht gerade was gezuckt</i> , Kunstmuseum Gelsenkirchen	184	<i>Skulptur – eingeladen von Wolfgang Flad</i> , Grölle pass:projects, Wuppertal
130	<i>metaphoria II</i> , Lab'Bel Foundation@ReMap, Athen	186	<i>blippings</i> , Galerie Christian Lethert, Köln
134	<i>stolndialoge</i> , Zeitkunstgalerie Kitzbühel	192	<i>Artist in Residence</i> , CCA Andratx, Mallorca
140	<i>Gastspiel Rheinland</i> , Galerie Mathias Güntner, Hamburg	194	<i>Kruke II</i> , WEPA Apothekenbedarf GmbH, Hillscheid
142	<i>Collaborations</i> , Art Cologne 2014, Galerie Christian Lethert, Köln	196	<i>Kill your darlings</i> , 10 qm – ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum, Köln
144	<i>Another Place/Another Space/Together</i> , Projekt-räume Düsseldorf, Ausstellung im Leeschenhof	200	<i>Antikörper OTC</i> , Museum Folkwang, Essen
148	<i>RuhrKunstSzene</i> , Museum DKM, Duisburg	212	<i>Mirrors – Spiegelungen, Projektionen, Reflektionen</i> , Künstlerhaus Dortmund
154	<i>Antworten auf Calder: Mobiles in der Gegenwarts-kunst</i> , Kunsthalle Wilhelmshaven	214	<i>Hidden View</i> , Transit Stadtraum Offenbach
156	<i>Aurelio</i> , Sparkasse KölnBonn, Neubau Friedens-platz Bonn	216	<i>Limp</i> , Gesundheitscampus NRW, Bochum
162	<i>Rheinmatte</i> , Rheinrefugium Köln	220	<i>antagomorph</i> , Museum DKM, Duisburg
164	<i>Gereon Krebber   Elke Nebel</i> , dok25a, Düsseldorf		





## Geleitwort

Zwei Ausstellungsprojekte – im Museum DKM in Duisburg und im Museum Folkwang in Essen, begleitet von einer mehrere Jahre umfassenden Dokumentation künstlerischen Schaffens – aus dieser Melange ergab sich ein reizvolles Projekt für das kulturelle und gesellschaftliche Engagement unseres Unternehmens, und das mit einem Künstler, dessen Schaffen durchaus herausfordert, ja, zu Fragen Anlass gibt.

Gereon Krebber ist Bildhauer, seine Arbeiten gleichen jedoch Vexierspielen. Egal, ob man in den musealen Räumen eigenartigen Reflektionen halbtransparenter, teils angeschliffener Spiegel begegnet oder gleich eingangs von einem hängenden, klumpenartigen Fallbeil begrüßt wird, es stellt sich stets ein Zwiespalt ein: Ist das, was man da sieht, angenehm oder unangenehm? Faszinierend oder abschreckend? Erheiternd oder ernst? Oder beides zugleich? Was ist überhaupt zu sehen – Zierbecken, Fäkalien, Klingen und Walfische? Wo genau fängt die Ausstellung an? Und – gehören diese Becken im Innenhof nicht ohnehin zur Architektur?

Im Zuge der aktuellen Doppelschau zeigt das Museum Folkwang in Essen unter dem Titel *Anti-körper/OTC* eher „invasiv“ zu nennende Arbeiten des Künstlers. Kaum zu übersehen liegt beispielsweise massiv und schwerfällig ein walartiger Körper in einem der Innenhöfe. Er drängt in die rationale Material- und Formensprache der Bauten ein. Krebber ist ein Spezialist für solch ausstellungsbezogene Zwischenräume und Situationen. Er arbeitet mit und zugleich gegen die Architektur der jeweiligen Ausstellungsumgebung. „Gegebenheiten sind Gelegenheiten“, wie er häufig sagt.

Im Museum Folkwang verändern seine Eingriffe nun die Wirkung der Innenhöfe: So wird aus dem einen Lichthof ein trockengelegtes Aquarium, aus dem anderen ein Ensemble wie auf einem öffentlichen Platz.

Das Museum DKM in Duisburg räumt im Zuge dieses Projektes die gesamte untere Etage des Altbaus und zeigt eine Auswahl verschiedener Werktypen. Es ist die bisher umfangreichste Werkschau Krebbers. Seine hier präsentierten Arbeiten sind vielfältig und disparat – einige von ihnen werden sogar nur für die Dauer dieser Ausstellung „leben“.

Das Spektrum von Krebbers Arbeiten im Museum DKM ist beachtlich: Von einem bizarren Mobile bis hin zu zerlöchernten Kunststoffteilen, raffiniert morbide und vielfarbig, etwa *Gnasto* aus der Sammlung der NATIONAL-BANK. Ob ovale Stahlstrukturen mit triefendem Gehänge, ob verbrannte Holzhütten, azurblau schimmernde Höhlen, aufquellende Polyurethanmauern, angebissen wirkende Aluminiumstelen oder Gelatinequader – Krebber verspricht einen „Parcours voller Materialschrecken und -freude“. Den gemeinsamen Nenner all dieser Werke konstituiert eine einzige Idee: „Es ist“, so Krebber, „stets ein plastisch gewordener Zwiespalt. Etwas Gegenläufiges, was sich dennoch zu einem Objekt gefügt hat. Es ist ‚antagomorph‘“.

Damit wären wir beim Titel der Ausstellung: *antagomorph*. Auch dieses Wort ist Krebbers Schöpfung, frei zusammengefügt aus griechischen Versatzstücken: Wir kennen den „Antagonisten“ als Gegenspieler und erinnern uns vielleicht an die „Morphologie“ als Gestaltlehre. Unter „antagomorph“ lässt sich also – ganz in Krebbers Sinne –

verstehen, dass sich die Gestalt seiner Arbeiten aus widerstrebenden Momenten speist und somit ein Wechselspiel der widersprüchlichen Wirkungen entsteht. Zum Vergleich betrachtet er seine beiden Lehrer Tony Cragg und Hubert Kiecol an der Kunstakademie Düsseldorf: „Tony ist ‚ultramorph‘. Hubert ist ‚archimorph‘.“

Das kulturelle Engagement der NATIONAL-BANK ist ebenso wie ihr unternehmerisches Selbstverständnis auf Nachhaltigkeit bedacht. Wir wollen durch unsere Unterstützung Synergien schaffen und einen Mehrwert für die Gesellschaft generieren. Dabei konzentrieren wir uns im Bereich der bildenden Kunst auf die Förderung der Schüler und Lehrer der Kunstakademie Düsseldorf, an der Gereon Krebber studiert hat und seit einigen Jahren als Professor lehrt.

Auch wenn Gereon Krebber bereits beachtliche Ausstellungsbeteiligungen vorweisen konnte, etwa im Kunstmuseum Bonn, bin ich selbst doch erst 2013 durch die epochale und ebenfalls von der NATIONAL-BANK ermöglichte Ausstellung *Die Bildhauer* im K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen auf ihn aufmerksam geworden. Krebbers großartige Arbeiten *Intruder* (2010/2013) und *Payback* (2012) hatten mich ebenso wie die Persönlichkeit des Künstlers nachhaltig beeindruckt. Danach kreuzten sich unsere Wege häufiger. Es folgten Gespräche und Atelierbesuche sowie das Angebot, ihn bei einem Ausstellungsprojekt zu unterstützen. Wir freuen uns deshalb ganz besonders, sowohl die Ausstellung im Museum Folkwang in Essen als auch im Museum DKM in Duisburg mit diesem umfangreichen Katalog begleiten zu können. In

Gestaltung und Format ist dieser der vierte Band einer Reihe, die in chronologischer Folge Krebbers Schaffen dokumentiert. Die vorliegende Ausgabe *antagomorph* versammelt nun Arbeiten und Ausstellungsansichten aus den Jahren 2011 bis 2016.

Dankenswerterweise sind die Textbeiträge in diesem Katalog weniger kryptisch als der Titel. Hans-Jürgen Lechtreck beschreibt Krebbers Umgang mit Formen, Räumen und Institutionen und deutet diesen als ein Spiel zwischen Profanisierung und Invasion. Friedrich W. Heubach hingegen analysiert das Widerwärtige und Materialbezogene in Krebbers Arbeit. Sonja Pizonka ordnet und kommentiert schließlich die diversen Materialien und deren Einsatz in einer Übersicht am Ende des Buches.

Im Namen des Vorstandes der NATIONAL-BANK wünsche ich den Besucherinnen und Besuchern der Ausstellung und natürlich den Leserinnen und Lesern dieses Kataloges ein „antagomorphes“ Vergnügen mit den Arbeiten von Gereon Krebber. – Und die Becken im Innenhof des Museum Folkwang gehören tatsächlich nicht zur Architektur.

DR. THOMAS A. LANGE  
Vorsitzender des Vorstandes  
NATIONAL-BANK Aktiengesellschaft

## Foreword

Two exhibition projects – in the Museum DKM in Duisburg and the Museum Folkwang in Essen, accompanied by a documentation of artistic production spanning several years – a mélange which resulted in an attractive project for the cultural and social engagement of our company, and with an artist whose work is definitely a challenge and provokes questions.

Gereon Krebber is a sculptor, but his works are like puzzles. No matter if we encounter odd reflections of semi-transparent, partially sanded mirrors in the museum spaces, or are welcomed in the entrance by a lumpy hanging guillotine, there is always a dichotomy: is what we see pleasant or unpleasant? fascinating or forbidding? amusing or serious? or both at once? And what is there to see anyway – pools, faeces, blades and whales? Where does the exhibition begin exactly? And aren't the pools in the courtyard part of the architecture anyway?

For the current double show the Museum Folkwang in Essen presents the artist's more 'invasive' works under the title *Antikörper/OTC*. Almost impossible to overlook, for example, is the massive, ponderous, whale-like body in one of the courtyards. It intrudes into the rational material and formal language of the buildings. Krebber is a specialist for such intermediate spaces and situations. He works with and, at the same time, against the architecture of the respective exhibition venues. 'Circumstances are opportunities', as he often says. In the Museum Folkwang his interventions now alter the effect of the courtyards. So the one atrium becomes

a drained aquarium and the other an ensemble as in a public square.

Over the course of this project the Museum DKM in Duisburg has for the first time cleared the entire lower floor of the old building to show a selection of various types of work. It is one of the most extensive exhibitions of Krebber's sculpture to date. The pieces presented here are varied and disparate – some of them will only even 'live' for the duration of the show.

The spectrum of Krebber's works in the Museum DKM is considerable: from a bizarre mobile to perforated synthetic objects, subtly disturbing and colourful, such as *Gnasto* from the collection of the NATIONAL-BANK. Whether oval steel structures with dripping pendants, burned wooden huts, shimmering azure-blue caves, swelling polyurethane walls, aluminium pillars that appear to have been bitten into or gelatine cuboids – Krebber promises a 'tour full of material frights and delights'. The works are united by a single idea: 'It's always,' says Krebber, 'a dichotomy which has become sculptural. Something contrary, which despite this has turned into an object. It is "antagomorphic".'

And so we come to the title of the exhibition: *antagomorph*. This word is also Krebber's creation, freely constructed from Greek fragments: we know the 'antagonist' as an opponent and perhaps remember 'morphology' as the study of forms. 'Antagomorphic', to give the German neologism its English adjectival form, can be understood – quite along Krebber's lines – to mean that the form of his works draws on

resistive elements and thus gives rise to an interplay of contradictory effects. In comparison he considers his teachers at the Düsseldorf Art Academy Tony Cragg and Hubert Kiecol: ‘Tony is “ultramorphic”. Hubert is “archimorphic”.’

The cultural commitment of the NATIONAL-BANK, like its entrepreneurial self-understanding, is concerned with sustainability. Through our support we want to create synergies and generate social added value. In the area of visual art we concentrate on funding the students and teachers of the Düsseldorf Art Academy, where Gereon Krebber studied and has been teaching as a professor for several years.

Although Gereon Krebber had already taken part in a number of prestigious exhibitions, at the Kunstmuseum Bonn, for example, he only came to my notice in 2013 through the epochal exhibition *Die Bildhauer* at the K20 – Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, which was also made possible by the NATIONAL-BANK. Krebber’s magnificent works *Intruder* (2010/2013) and *Payback* (2012) were as impressive as the personality of the artist himself. After this our paths crossed more frequently. Conversations and studio visits followed, and an offer to support an exhibition project. For this reason we are particularly pleased to be able to accompany both exhibitions at the Museum Folkwang in Essen and the Museum DKM in Duisburg with this comprehensive catalogue. In design and format this

is the fourth volume in a series documenting Krebber’s works chronologically. The present edition, *antagomorph*, brings together work and exhibition views from 2011 to 2016.

Thankfully the texts in this catalogue are less cryptic than its title. Hans-Jürgen Lechtreck describes Krebber’s approach to forms, spaces and institutions and interprets this as an interplay of mundanity and invasion. Friedrich W. Heubach, in contrast, analyses the repulsive and material-related aspects of Krebber’s work. Finally Sonja Pizonka orders and comments on its diverse materials and their use in an overview at the end of the book.

On behalf of the board of the NATIONAL-BANK, I wish the visitors to the exhibition, and of course the readers of this catalogue, great ‘antagomorphic’ pleasure in the works of Gereon Krebber – and the pools in the courtyard of the Museum Folkwang are in fact not part of the architecture.

DR THOMAS A. LANGE  
Chairman of the Board  
NATIONAL-BANK Aktiengesellschaft





# Invasiv. Deplatziert. Prekär

## Gereon Krebber befremdet das Museum

HANS-JÜRGEN LECHTRECK

Die folgenden Überlegungen zum Werk Gereon Krebbers nehmen ihren Ausgang von der Feststellung, dass Besucher von Museen und Kunstausstellungen das, was ihnen dort präsentiert wird, meist ebenso selbstverständlich abschreiten wie Kunden die Warenregale eines Supermarkts oder Discounters. In beiden Fällen wissen sie, was sie erwarten dürfen, und haben darauf bezogene Absichten; in beiden Situationen sind sie gewohnt, sich in den ihnen offenstehenden Räumen zu bewegen und zurechtzufinden (wenn etwas nicht sofort gefunden wird, helfen die jeweiligen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter weiter).

Hier – im Supermarkt – finden sich in der Regel zuerst das Obst und Gemüse, danach die Milchprodukte, auf Backwaren und Brotaufstriche folgen Konserven und Tiefkühlkost, Süßigkeiten usw.; von Zeit zu Zeit lockern Aktionsverkäufe oder Verkostungen das durchdachte Nacheinander auf. Dort – im Museum – folgt auf die ältere Kunst zumeist die neuere, je nach Umfang der Sammlungen zusätzlich sortiert nach Gattungen, Schulen und Herkunftsländern; hin und wieder sind Sonderausstellungen, Projekträume oder sogenannte Black Boxes für Film- und Videokunst in den Parcours eingefügt.

Für die kulturwissenschaftliche Forschung zur Moderne und ihre Räume gründet die Vergleichbar-

keit von Kaufhaus und Museum<sup>1</sup> darauf, dass beide als Heterotopien bezeichnet werden können, als „wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, [...], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“<sup>2</sup> Sie fungieren als Ordnungsräume, deren Architektur, Ausstattung und Präsentationstechniken die Wahrnehmung und Bewegung der Besucher respektive Kunden choreografieren und so ein bestimmtes Verhalten einüben respektive abrufen.

Hinsichtlich des jeweils verordneten Verhaltens unterscheiden sich Kaufhaus und Museum allerdings erheblich. Während es im Kaufhaus darum geht, „alle Sinne des Kunden“ zu umschmeicheln und sein „emotionales Befinden“ zu verbessern, um in ihm ein Verlangen zu wecken, das ihn kurzfristig zum Kauf motiviert und langfristig an das Geschäft respektive die Marke bindet,<sup>3</sup> adressiert das Museum immer noch mehr oder weniger ausschließlich an den Sehsinn – allen konjunkturell wiederkehrenden künstlerischen Gegenmaßnahmen und diversen partizipatorischen Vermittlungsangeboten zum Trotz. Der Besucher soll Abstand

zu den Exponaten halten. In aller Regel darf nichts berührt, befühlt, gedreht und gewendet werden; Glasscheiben sorgen für eine zusätzliche Distanzierung. In dieser auch für ihn sicheren Entfernung übt sich der Betrachter darin, Kunst zu erkennen, zu verstehen und zu interpretieren. Seine Wahrnehmung ist eine Frage der Kennerschaft und der intellektuellen Reflexion, keine des Verlangens und des Fantasierens.<sup>4</sup>

Genau diesen Umstand sucht Gereon Krebber zu unterlaufen, und deshalb funktioniert in seiner Kunst „vieles so unintellektuell direkt und sinnlich. Es sind die Säfte, die hier sprechen“<sup>5</sup> Krebbers Arbeitsweise fordert den Ordnungsraum Museum heraus und stellt die von den Besuchern dort eingeübten Wahrnehmungsmodi auf die Probe.

### 1.

Gereon Krebber arbeitet mit und zugleich gegen die Architektur, in der er zu Gast ist. Seine Objekte und Installationen setzen ihrer rationalen Material- und Formensprache zu und changieren dabei zwischen vermeintlicher Korrespondenz, ironisch gestimmtem Kontrast und aggressiver Opposition. Die Ergebnisse werden häufig mit fremden, überdimensionierten Lebewesen assoziiert, die in das jeweilige Gebäude eingedrungen sind: Die von Krebber geschaffenen Gebilde wirken körperhaft, organisch, „raupenähnlich“,<sup>6</sup> „wie ins Gigantische vergrößerte Würmer oder mit klebrigen Fäden umspannene Kokons mutierter Rieseninsekten“.<sup>7</sup> Sie belagern die Architektur von außen und innen (Turd, 2005; Newman snubster, 2009), drängen sich durch Fenster (Fume, 2005; Einbrecher, 2010),

Treppenhäuser (Hortum, 2010; Zygnius, 2013, S. 104) oder Öffnungen im Fußboden (Wolke I, 2004; Bohne, 2009), besetzen Wände und Vorsprünge (Oxomoeno, 2008; Man kann nie wissen, 2010), wuchern und winden sich in Deckenkonstruktionen und um Pfeiler (Vymbo, 2008; W.Y.S.W.Y.G., 2009), überspringen Hindernisse und Barrieren (Sugar Slag, 2007; Blauer Blobster, 2008).

Mit diesen (Lebens-)Formen betreibt Krebber eine „Invasion des Unwahrscheinlichen“<sup>8</sup> in Räume, deren primäre Aufgabe nach einem heute immer noch allgemeinen Verständnis darin besteht, das moderne Kunstwerk „von allem ab[zuschirmen], was dessen Selbstbestimmung hinderlich in den Weg tritt“<sup>9</sup> – den Ausstellungsraum oder White Cube, „eine gleichmäßig erleuchtete Zelle“, „schattenlos, weiß, clean und künstlich“.<sup>10</sup> Für Brian O’Doherty, der den White Cube zum ersten Mal als ästhetisches, kulturelles und ökonomisches Produkt der Moderne beschrieben und analysiert hat, produziere und stabilisiere erst der Galerieraum den erforderlichen Kontext, der es dem Besucher ermöglicht, das, was darin ausgestellt und veranstaltet wird, als Kunst wahrnehmen zu können.

Krebbers skulpturale Gesten, mit denen er die Bestandteile des Raums – Wandflächen, Fußböden, Decken usw. – perforiert und/oder funktional relativiert, indizieren den Ausstellungsraum als ein geschlossenes System, das geöffnet und mit der Außenwelt verknüpft werden muss, wenn beide, Werk und Raum, für den Besucher von einem mehr als nur oberflächlichen Interesse sein sollen. Was das betrifft, fußt Krebbers Arbeitsweise auf einer älteren, institutionskritischen Konzeptkunst. Er

belässt es jedoch nicht bei dieser Bezugnahme auf den White Cube und die Tradition seiner Analyse mit künstlerischen Mitteln.

Beinahe alle seine Objekte und Installationen weisen eine Ambiguität auf, die verstört. Ihre Materialitäten und Oberflächen, insbesondere deren jeweilige Konsistenz und Optik, sabotieren unvermittelt ihre Wahrnehmung als Kunst und in der Folge das Erscheinungsbild des Ausstellungsraums, in den der Künstler sie eingebracht hat. Krebber verleitet den Besucher dazu, die Beschaffenheit der Architektur, die überdeckten Alterungsspuren der Bausubstanz und auch die hinter Wänden oder unter Decken und Fußböden verborgenen ‚Innereien‘<sup>11</sup> des Gebäudes genauer in den Blick zu nehmen – etwas, von dem er nicht erwartet hat, dass er es zu sehen bekommen würde. Den zeitlosen White Cube<sup>12</sup> macht Krebber auf diese Weise zu einem realen Gebäude, das sichtbar einen unaufhaltsamen „Lebenszyklus“ durchläuft und so für seine Besucher nahbar wird.<sup>13</sup>

## 2.

Die Wege, die Besucher in einem Museum gehen, um in die Ausstellungsräume zu gelangen und einzelne Werke eingehender betrachten zu können, sind in der Regel ausgewiesen und vorgezeichnet. Sieht man von der architektonischen Gliederung einmal ab, ist es vor allem die Kunstgeschichte mit ihren Stil- und Gattungsbegriffen, die, ausgebreitet in einer Abfolge von Räumen und auf einem durch Hinweisschilder empfohlenen Rundgang, verlässlich für Orientierung sorgt. Akzeptierte Verhaltensnormen (zum Beispiel kein schnelles Gehen und

Rennen, kein lautes Sprechen oder Rufen) und Bewegungsmuster bei der Betrachtung der einzelnen Werke (das Objektschild lesen, vor- und zurückgehen respektive im Kreis darum herum, wenn es sich um eine Skulptur handelt, den Kopf zur Seite legen usw.) tun ein Übriges, um auch bei höheren Besucherzahlen das Funktionieren und die Einhaltung dieser Wegesysteme sicherzustellen.

Rémy Zaugg hat sich in einem Vortrag über „das Kunstmuseum, das [er sich] erträume“,<sup>14</sup> intensiv mit der Architektur des Ausstellungsraums beschäftigt. Er geht darin auch auf jene Anteile ein, die der Weg und die Bewegungsrichtung des Besuchers an dessen Wahrnehmung von Kunst haben. Im Anschluss an seine Definition der für die Ausstellung von Kunst am besten geeigneten Raumform diskutiert Zaugg etwa anhand verschiedener Grundrisse, „wo die Öffnung anzubringen [sei], durch die der Saal betreten und verlassen werden kann“. Eine seiner auf die mittige Positionierung von Türöffnungen bezogenen Analysen sei hier ausführlicher zitiert: „Die durch die Tür eingeführte Hierarchie ordnet und verknüpft die Dinge, setzt sie untereinander in ein Abhängigkeitsverhältnis und bindet sie also aneinander. Sie werden durch die Hierarchisierung ihrer Unbefangenheit bebraut.“<sup>15</sup>

Krebber ist sich dieser Zusammenhänge bewusst. Deshalb stört er die Wegesysteme der Gebäude und Räume, in denen er ausstellt, und sabotiert bzw. manipuliert damit zugleich die hierüber generierten Blickrichtungen. Seine Objekte und Installationen setzen sich auf Treppen und in Treppenhäusern fest (siehe oben), verengen Türen

(*Slice*, 2005; *Plymo*, 2011, S. 68–71) und Durchgänge (*Spoof*, 2007; *Slider*, 2009) oder machen Raumteile bzw. ganze Räume unzugänglich (*Pond*, 2005; *When-wherewhywhat*, 2007; *Blauer Stolln*, 2013, S. 134–137, 139). Andere sind weniger offensichtlich positioniert, in Nischen und Resträumen, an den Rändern des Besucherblickfeldes (*Sams*, 2005; *Roter Pool*, 2007). Die Bodenplastiken darunter funktionieren deshalb beinahe wie Fußangeln, die jemanden zu Fall bringen sollen und das wohl auch könnten, würden sie nicht doch noch rechtzeitig wahrgenommen (*Sims*, 2005; *Wibble wobble*, 2007; *Was du nicht sagst/Trennstück I*, 2016, S. 202).<sup>16</sup>

Insofern als die mittels der Architektur des Museums dargebotene Übersicht und Orientierung die darin ausgestellten Werke und deren Verständnis mit einschließt, unterbrechen oder durchkreuzen Krebbeys Arbeiten auch die „Gedankengänge“<sup>17</sup> des Besuchers, die dieser dort (wie beabsichtigt und erwartungsgemäß) über Kunst anstellt. Daniel Spanke hat sie deshalb einmal als „nichtkunstwerkförmige Kunstwerke“ bezeichnet, um ihre Wirkungsweise zu erklären: „Ihre kreative Kraft beziehen diese Werke gerade aus der Ver-

bindungsfähigkeit mit der Wirklichkeit. Indem sie Wirklichkeit nicht nur nachahmen und ihr ähnlich sind, sondern ‚in Wirklichkeit‘ sind, kann man sie beobachten wie agierende Unbekannte. Ihre Aktionen sind die ästhetischen und assoziativen Beziehungen, die sie in Gang setzen.“<sup>18</sup>

Krebbeys kluge und gerne augenzwinkernd formulierte Anspielungen auf die Kunstgeschichte der modernen Plastik und damit einhergehende Neudefinitionen dieser Gattung übernehmen dabei die Funktion von Ködern, die den Besucher in die Falle oder – um im Bild zu bleiben – seine Gedanken in eine Sackgasse locken.<sup>19</sup> Biomorphe Formen à la Hans Arp oder Henry Moore (*Slurp*, 2007; *Analogie*, 2009), geometrisch-konstruktive Setzungen, die an Norbert Kricke, James Reineking oder Werke der Minimal Art denken lassen (*Jelly beam*, 2005; *Sorrysorrysorry*, 2008), und Figurationen, die aufgrund einer starken Dysplasie jede Ähnlichkeit mit den Menschenbildern eines Joannis Avramidis oder Antony Gormley verloren haben (*Thug*, 2007; *Mind your head*, 2008), bieten sich zwar zunächst einer gedankenschnellen Einordnung an; bei näherer Überprüfung, das heißt genauerer Betrachtung,

Turd

Newman Snubster

Fume

Einbrecher (Intruder)

Hortum

Wolke I

Man kann nie wissen

Vymbo



jedoch werden derartige begriffliche Etikettierungen des Wahrgenommenen von denjenigen Eigenschaften der betreffenden Objekte destabilisiert, die je nach Betrachter ganz unterschiedliche, auch kunstferne Assoziationen und Empfindungen – „schön und ekelig, niedlich und bedrohlich, erhaben und lachhaft“<sup>20</sup> – auslösen können.

### 3.

Die Auswahl des Materials und der Gebrauch, den Krebber davon macht, sind wesentliche Merkmale seines Werks.<sup>21</sup> Das Spektrum der von ihm verwendeten Materialien reicht von Holz, Metall und Gips über Glas, Beton und verschiedene Arten von Kunststoff bis zu einfachen und komplexen Naturstoffen, maschinell bearbeiteten Werkstoffen und vorproduzierten Readymade-Artikeln aus verschiedenen Lebens- und Tätigkeitsbereichen des Menschen: Haushaltswaren und Körperpflegeprodukte (Kleiderbügel, Frischehaltefolie, Zahnpasta, Nagellack usw.), Nahrungsmittel, Koch- und Backzutaten (Haferflocken, Mayonnaise, Zucker, Gelatine usw.), Baustoffe für Hoch- und Tiefbau (Drainagerohre, Bauschaum, Dachpappe usw.), Fabrikate für Haus-

technik und Objektausstattung (Heizkörper, Kabelbinder, Teppichboden, Fliegengitter usw.), Schreibwaren und Bürobedarf (Papier, Kreide, Lochverstärker, Klebepunkte usw.). Der Materialkosmos Gereon Krebbers rekrutiert sich aus der Alltagswelt der Besucher seiner Ausstellungen; trotzdem irritiert gerade die Materialität seiner Objekte und Installationen. Der Grund dafür ist jedoch weniger die ‚Kunstferne‘ ihrer Bestandteile, für die es in der Kunst des 20. und 21. Jahrhundert Vorläufer und/oder Parallelen gibt<sup>22</sup>, als vielmehr die Art und Weise, wie Krebber sie in Erscheinung treten lässt.

Oberflächen wölben sich unter Druck nach außen oder sind bereits eingerissen, andere bilden Bläschen, zeigen durch Austrocknung entstandene Craquelés oder Ausblühungen. Haufen und Klumpen bilden Überhänge, die den Eindruck erwecken, das Gleichgewicht oder die Position der jeweiligen Arbeit sei kaum noch zu halten. Volumen wirken wie eingesunken oder durch Überhitzung verformt, Aufbauten einsturzgefährdet wie nach einem verheerenden Brand. Die instabilen oder fehlenden Formqualitäten der Materialien, die Veränderlichkeit ihrer Aggregatzustände, werden von Krebber

W.Y.S.W.Y.G.

Zuckerschnecke

Blauer Blobster

Slurp

Analogie

Mind your head

Jelly beam



nicht nur zugelassen, sondern je nach Bedarf verstärkt und beschleunigt; „die Stoffe“ sollen „zeigen, was sie können, aber sonst meist nicht dürfen“.<sup>23</sup> Ebenso oft werden „Aggregate, Beulen, Deformationen, Dehnungen, Knicke und Stauchungen“ aber auch nur vorgetäuscht, indem Krebber die dafür charakteristischen Formen aufwendig herstellt und für die Laufzeit einer Ausstellung festigt.

Krebbers Kunst konterkariert den Ewigkeitsanspruch der Skulptur, der ihr aufgrund ihrer Herkunft aus dem Denkmal bis heute anhängt, genauso wie die Funktionsweise der Institution Museum, dessen Bestände „ebenso sehr die Willkür der kulturellen Auswahl wie die Obsession des Erhaltens [offenbaren]“.<sup>24</sup> Während das Museum darauf angelegt ist, wechselnde aktuelle künstlerische Produktionen mit Theorie zu präparieren sowie konservatorisch zu sichern, um sie auf Dauer der Kunstgeschichte einfügen zu können, lässt Krebber seine Werke nicht selten im Ausstellungsraum und vor den Augen der Besucher weiterarbeiten, sich verändern – und sogar vergehen. In einer Weiterführung von seit den 1960er-Jahren in der Skulptur feststellbaren Tendenzen zur Verzeitlichung und Entmaterialisierung des Objekts sowie der stärkeren Einbeziehung des Raums zielt er damit zugleich auf die körperliche Aktivierung des Besuchers. Von Krebber bespielte Ausstellungsräume besitzen mitunter die Anmutung von Bühnenbildern oder Bewegungsfeldern, in denen jeden Moment eine Handlung einsetzen oder eine Tätigkeit aufgenommen werden kann (respektive gerade unterbrochen oder beendet wurde). Die daraus resultierenden wahrnehmungspsychologischen Effekte hat Brian

O’Doherty am Beispiel der Minimal Art näher erläutert: „Was sich da scheinbar selbstverständlich dem Auge darbot, mußte doch erst überprüft werden – wofür sonst legte man auf die Dreidimensionalität der Bildwerke Wert? Wahrnehmung erfolgte in zwei Zeitschüben: Zuerst nahm das Auge von dem Objekt wie von einem Gemälde Besitz, dann führte der Körper das Auge um das Werk herum. Dies bewirkte ein feedback zwischen der Bestätigung der Erwartung und der bis dahin latent gebliebenen körperlichen Empfindung. Auge und Betrachter verschmelzen dabei nicht miteinander, sondern arbeiten aus gegebenem Anlaß zusammen.“<sup>25</sup>

Diese Zusammenarbeit von Auge und Körper, die O’Doherty als „feedback“ beschreibt, versetzt Krebber mit seinen Objekten und Installationen in ein schwer aufzulösendes Spannungsverhältnis: „Ich will subtil eine skulpturale Dissonanz erzeugen, damit Kausalitäten ins Leere laufen, Erklärungsmuster nur mühselig Halt finden und wir begrifflich hinterherhinken. Diese Konfrontation mit Bekanntem, das fremd geworden ist, spottet unseren Kategorien.“<sup>26</sup> Der Besucher wird der gesicherten Erfahrungen, die er mit den Materialien verknüpfen kann und soll,<sup>27</sup> entfremdet und von den unerwarteten Empfindungen, die deren prekäre Erscheinungsformen stattdessen in ihm auslösen, aus seinen Denkmustern herausgedrängt; abhängig von der individuellen Verfassung erlebt er diesen Vorgang – das Bewusstwerden der eigenen Körperlichkeit – als komisch, verstörend, lächerlich, befreiend usw. Im aus Künstlersicht besten Fall sind die von den Werken provozierten haptischen, olfaktorischen und gustatorischen As-

soziationen dabei so stark, dass sie das vegetative Nervensystem sofort erreichen: „Dann wedelt der emotionale Schwanz mit dem rationalen Hund.“<sup>28</sup>

Invasiv. Deplatziert. Prekär. – Es ist eine Eigenart des Museums, dass für eine Auseinandersetzung mit ihm als Raum wie auch als Institution kaum ein besserer Rahmen vorstellbar ist, als das Museum selbst. Gereon Krebbers Kritik an den dort praktizierten spezifischen Formen von Rationalität wendet sich deshalb ganz und gar diesem Ort zu. Seine Objekte und Installationen brauchen den Ausstellungsraum – in der Praxis ihrer Anbringung, Aufhängung etc. ebenso wie in der Theorie ihrer Rezeption als autonome Skulpturen. Und trotzdem reichen sie über ihn hinaus: Auf der Grenze zwischen innen und außen, zwischen Kunst und Nichtkunst, zwischen (wieder-)erkennendem Sehen und affektivem Erleben behaupten sie ihre Autonomie gegen die Vereinnahmung durch Wissende und Unwissende gleichermaßen. Für Gereon Krebber ist das Museum eine „Schule des Befremdens“, in der „uns die Welt als fremde bekannt wird und als bekannte uns fremd anblickt“.<sup>29</sup> Dem Besucher bleibt kaum etwas anderes übrig, als diese Grenze mit seinen eigenen Möglichkeiten auszuloten und, wenn er das Verlangen danach hat, sie zu überschreiten – aus welcher Richtung auch immer er gekommen sein mag.

1 In diesem Zusammenhang bezeichnet der Begriff Museum das Kunstmuseum und darauf bezogene Raumkonzepte.

2 MICHEL FOUCAULT, „Andere Räume“, in: KARLHEINZ BARCK u. a. (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 39.

3 MIRIAM PESOLD, *Ladengestaltung und Warenpräsentation im Lebensmittel-einzelhandel: Psychologische Beeinflussung am Point of Sale (POS)*, Diplomarbeit, Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, 2007, S. 4, hier URL: [http://edoc.sub.uni-hamburg.de/haw/volltexte/2008/524/pdf/psy\\_y\\_18.pdf](http://edoc.sub.uni-hamburg.de/haw/volltexte/2008/524/pdf/psy_y_18.pdf), Zugriff am 25. Juni 2016.

4 Zur Genealogie der ästhetischen Distanz in der europäischen Philosophie siehe MICHEL ONFRAY, *Der sinnliche Philosoph. Über die Kunst des Genießens*, Frankfurt am Main 1992, und PETER SLOTERDIJK, *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Frankfurt am Main 2010.

5 GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: *Gereon Krebber. Here today, gone tomorrow*, Ausst.-Kat. Highlanes Gallery, Drogheda/Irland, Bielefeld 2011, S. 29–48, hier S. 35.

6 STEPHAN MANN, „Sorrysorrysorry. Gereon Krebbers Entschuldigung“, in: *sorrysorrysorry*, hg. von Stephan Mann, Ausst.-Kat. Museum Goch/Droopy, Kunsthaus Essen/Superliminal, Kunstverein Leverkusen, Bielefeld 2009, S. 9–11, hier S. 9.

7 PETER LODERMEYER, „Die Verschiebungsleistung der Skulptur. Gereon Krebber“, in: *Kunstmuseum Gelsenkirchen* (Hg.), *Vom blorp zum Blobster. Projekte in Gelsenkirchen 1995–2013*, Bielefeld 2013, S. 44–55, hier S. 47.

8 LENI HOFFMANN, „adde-num\_der umarmt Moment, oder das Zwinkern des Erhabenen“, in: *Ausst.-Kat. Drogheda/Irland* 2011 (wie Anm. 5), S. 9–13, hier S. 13.

- 9** BRIAN O'DOHERTY, *In der weißen Zelle/Inside the White Cube*, Berlin 1996, S. 9. Mit Blick auf seine Ausstellungstätigkeit hat Gereon Krebber einmal erklärt: „Räume können harte Nüsse sein.“ Zit. nach: GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: Ausst.-Kat. Drogheda/Irland 2011 (wie Anm. 5), S. 41.
- 10** O'DOHERTY 1996 (wie Anm. 9), S. 8 und S. 10.
- 11** Vgl. die Arbeiten *Sumpf* (2006), *Return/Schwarzes Quadrat* (2008) und *Just a second I* (2011).
- 12** O'DOHERTY 1996 (wie Anm. 9), S. 10: „Hier existiert die Kunst in einer Art Ewigkeitsauslage, und obwohl es viele Perioden und Stile gibt, gibt es keine Zeit.“
- 13** „Der Lebenszyklus einer Immobilie beginnt mit der Planungs- und Realisierungsphase, wird fortgeführt mit dem Gebäude- und Instandhaltungsmanagement und endet mit dem Abriss/Rückbau oder der Weiterverwertung des Objektes.“ Zit. nach: Stichwort „Immobilien-Lebenszyklus-Management“, in: *Wikipedia – Die freie Enzyklopädie*, hier URL: <<https://de.wikipedia.org/wiki/Immobilien-Lebenszyklus-Management>>.
- Zugriff am 21. Juni 2016. – Auch der Künstler macht sich diesbezüglich keine Illusionen: „Architektur ist alles andere als ewig, man rechnet heute mit Nutzungsdauern von Gebäuden von etwa 50 Jahren.“ Zit. nach: GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: Ausst.-Kat. Drogheda/Irland 2011 (wie Anm. 5), S. 45.
- 14** RÉMY ZAUGG, *Das Kunstmuseum, das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen*, Köln 1987.
- 15** Ebd., S. 64. Die Positionierung der Werke, ihre Rahmung, Aufsockelung und weitere Elemente der Ausstellungsgestaltung wirken daran natürlich ebenfalls mit.
- 16** Vgl. GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: Ausst.-Kat. Drogheda/Irland 2011 (wie Anm. 5), S. 41–43: „Für Ausstellungen [...] stelle ich einen Parcours zusammen – quasi einen skulpturalen Hindernislauf.“
- 17** VEIT LOERS, „Krise der Präsentation“, in: ders., *Ausstellung. Die Krise der Präsentation*, Regensburg 1994, S. 11–45, hier S. 19.
- 18** DANIEL SPANKE, „Ephytae Krebber“, in: *Frischzelle\_08: Gereon Krebber*, hg. von Marion Ackermann, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2008, S. 6–9, hier S. 6.
- 19** GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: Ausst.-Kat. Drogheda/Irland 2011 (wie Anm. 5), S. 38: „Meine Formensprache ist ein Amalgam aus Modernismen und Minimalismen, aus formalen Etüden und persönlichen Attitüden.“
- 20** PETER LODERMEYER, „Die Verschiebungsleistung der Skulptur. Gereon Krebber“, in: Kunstmuseum Gelsenkirchen 2013 (wie Anm. 7), S. 48 [Unterstreichungen im Original].
- 21** Vgl. den Beitrag von SONJA PIZONKA in dieser Publikation, S. 232–239.
- 22** Einige kursorische Hinweise sollen hier genügen: Naum Gabo verwendete Kunststoffe, Robert Morris Fiberglas, Sperrholz und Filz, Joseph Beuys Wachs, Honig und Margarine, Dieter Roth Schokolade und Salami, Isa Genzken Dämmstoffe und Folien, Tobias Rentmeister Schokoladen- und Hautcreme.
- 23** GEREON KREBBER, „Frequently Asked Questions“, in: Ausst.-Kat. Drogheda/Irland 2011 (wie Anm. 5), S. 34; ebd. auch das folgende Zitat.
- 24** HENRI PIERRE JEUDY, *Die Welt als Museum*, Berlin 1987, S. 20.
- 25** O'DOHERTY 1996 (wie Anm. 9), S. 61.
- 26** Zit. nach: Pressemitteilung zur Ausstellung *Gereon Krebber. Komm her, wenn du was willst*, Kunstverein Koelnberg, Köln 2011.
- 27** Für *Sorry, we're closed* (2006) verwendete Krebber zum Beispiel Zahnpasta mit roten Streifen, weshalb der Besucher das Material sofort zweifelsfrei identifizieren konnte.
- 28** Gereon Krebber, persönliche Mitteilung an den Autor, 18. November 2015.
- 29** PETER SLOTERDIJK, „Museum – Schule des Befremdens“, in: ders., *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, hg. von Peter Weibel, Hamburg 2007 (Fundus, Bd. 166), S. 354–370, hier S. 358.



# Invasive. Displaced. Precarious

## Gereon Krebber disconcerts the museum

HANS-JÜRGEN LECHTRECK

The following reflections on the work of Gereon Krebber have their starting point in the observation that visitors to museums and art exhibitions usually pace out what they are presented with as automatically as customers before the shelves of a supermarket or discounter. In both cases they know what to expect, and their intentions are related to this; in both situations they are used to finding their way around a space that is open to them (and if something can't be found at first, help from the staff is on hand).

Here – in the supermarket – the fruit and vegetables come first, then the dairy products, pastries and spreads, followed by canned and frozen goods, sweets and so on; special offers or tastings break up the considered sequence from time to time. There – in the museum – older art is usually followed by newer, additionally sorted according to genre, school and country of origin, depending on the extent of the collection; now and then special exhibitions, project rooms or so-called black boxes for film and video art are inserted into the tour.

For the cultural study of modernity and its spaces, the comparability of supermarket and museum<sup>1</sup> is based on the fact that both can be described as heterotopias, as 'real and effective

spaces which are outlined in the very institution of society, but which constitute a sort of counter-arrangement [...] in which all the real arrangements, all the other real arrangements that can be found within society, are at one and the same time represented, challenged and overturned: a sort of place that lies outside all places and yet is actually localizable.<sup>2</sup> They function as ordering spaces, whose architecture, furnishings and techniques of presentation choreograph the perception and movement of the visitor or customer, thus drilling or demanding a particular behaviour.

In terms of their respectively prescribed behaviour, supermarket and museum differ considerably, however. While the supermarket has the aim of sweet-talking 'all the customer's senses' and improving his 'emotional condition', in order to awaken a desire that will motivate him to buy in the short term and bind him to the store or brand in the long term,<sup>3</sup> the museum still more or less exclusively addresses the sense of sight – despite all cyclically recurring artistic counter-measures and diverse offers of participation. The visitor should maintain distance from the exhibits. As a rule nothing should be touched, felt or turned around; panes of glass ensure addi-

tional remoteness. From this safe distance the visitor practices the recognition, understanding and interpretation of art. His perception is a question of connoisseurship and intellectual reflection, not of fantasising and desire.<sup>4</sup>

It is exactly this circumstance that Gereon Krebber seeks to undermine, and this is why much of his art 'seems to work in a direct, non-intellectual, sensory way. The humours are talking there.'<sup>5</sup> Krebber's way of working is a challenge to the ordering space of the museum and puts the visitor's practiced modes of perception to the test.

### 1.

Gereon Krebber works both with and against his host architecture. His objects and installations put a strain on its rational material and formal language, oscillating between apparent correspondence, ironic contrast and aggressive opposition. The results are frequently associated with oversized, alien life forms that have invaded the building: Krebber's forms have a corporeal, organic effect, 'like caterpillars',<sup>6</sup> 'like hugely enlarged worms or the cocoons of giant mutant insects, wrapped in sticky filaments'.<sup>7</sup> They besiege the architecture from within and without (*Turd*, 2005; *Newman snubster*, 2009), barge through windows (*Fume*, 2005; *Einbrecher*, 2010), stairways (*Hortum*, 2010; *Zygnius*, 2013, p. 104) or openings in the floor (*Wolke I*, 2004; *Bohne*, 2009), occupy walls and projections (*Oxomoeno*, 2008; *Man kann nie wissen*, 2010), straggle and curl around ceiling constructions and pillars

(*Vymbo*, 2008; *W.Y.S.W.Y.G.*, 2009), clear obstacles and barriers (*Sugar Slag*, 2007; *Blauer Blobster*, 2008).

With these (life) forms Krebber engages in an 'invasion of the improbable'<sup>8</sup> into spaces whose primary task, according to a still prevalent understanding, consists in isolating the modern artwork 'from everything that would detract from its own evaluation of itself'<sup>9</sup> – the exhibition space or white cube, 'an evenly lighted "cell"', 'unshadowed, white, clean, artificial'.<sup>10</sup> For Brian O'Doherty, who was the first to describe and analyse the white cube as an aesthetic, cultural and economic product of modernism, it is the gallery space itself which produces and stabilises the context required for the visitor to be able to perceive what is exhibited and staged in it as art.

The sculptural gestures with which Krebber perforates and/or functionally relativises the constituent parts of the space – walls, floors, ceilings and so on – indicate the gallery space as a closed system that has to be opened and linked to the outside world if both, work and space, are to be anything more than superficially interesting. In this respect Krebber's way of working is based on an older form of institutionally critical conceptual art. But he doesn't leave things at this reference to the white cube and the tradition of analysis through artistic means.

Almost all his objects and installations show an unsettling ambiguity. Their materiality and surfaces, particularly their respective consistency and look, unexpectedly sabotage their per-

ception as art and, in consequence, the appearance of the exhibition space into which the artist has brought them. Krebber induces visitors to look more closely at the substance of the architecture, its overlaid traces of age, and also its ‘inwards’<sup>11</sup> concealed behind walls or beneath ceilings and floors – something they wouldn’t expect to see. In this way Krebber makes the timeless white cube<sup>12</sup> into a real building that visibly goes through an inexorable ‘life cycle’ and so becomes approachable to its visitors.<sup>13</sup>

## 2.

The pathways that visitors to a museum take in order to get to the exhibition space and view individual works in more detail are usually designated and predetermined. Discounting the architectural structuring, it is primarily art history and its concepts of style and genre, spread over a sequence of spaces in a signposted tour, that reliably ensures orientation. Accepted behavioural norms (no fast walking or running, no loud talking or shouting, for example) and patterns of movement when observing the works

(reading the label, walking towards and away from the work, or around it if it’s a sculpture, putting one’s head to the side and so on) also contribute to the functioning and adherence to these pathways, even when attendance is high.

In a lecture in 1987 on ‘the art museum of [his] dreams’<sup>14</sup> Rémy Zaugg dealt extensively with the architecture of the exhibition space. He goes into the part played by the pathway and direction of movement in the visitor’s perception. Following his definition of the most suitable form of space for the exhibition of art, Zaugg uses various floor plans to ask ‘Were should the opening be for entering and exiting this room?’ One of his analyses of the central positioning of doorways should be quoted at greater length: ‘The hierarchy established by the door classifies, orders and links things; it puts them into a relationship of dependence and in so doing links them to one another. The hierarchy strips them of their naivety.’<sup>15</sup>

Krebber is aware of these connections, which is why he disturbs the pathways of the buildings and spaces in which he exhibits, at the same

*Turd*

*Newman Snubster*

*Fume*

*Einbrecher (Intruder)*

*Hortum*

*Wolke I*

*Man kann nie wissen*

*Vymbo*



time sabotaging or manipulating the sight lines they generate. His objects and installations settle onto stairs and into stairwells (see above), constrict doors (*Slice*, 2005; *Plymo*, 2011, pp. 68–71) and passageways (*Spoof*, 2007; *Slider*, 2009) or make partial or even whole spaces inaccessible (*Pond*, 2005; *Whenwherewhywhat*, 2007; *Blauer Stolln*, 2013, pp. 134–137, 139). Others are less obviously positioned, in niches and residual spaces, at the periphery of the visitors' field of vision (*Sams*, 2005; *Roter Pool*, 2007). The floor sculptures among them function almost like mantraps intended to bring someone down, as indeed they could if not perceived in time (*Sims*, 2005; *Wibble wobble*, 2007; *Was du nicht sagst/Trennstück I*, 2016, p. 202).<sup>16</sup>

In as much as the overview and orientation provided by the architecture of the museum includes the exhibited works, Krebber's objects also interrupt or foil the (intended and expectable) 'lines of thought'<sup>17</sup> about art that visitors follow. Daniel Spanke once described these objects as 'non-artwork-shaped works of art' in order to explain how they function: 'These works

draw their creative power from their ability to connect with reality. Because they not only imitate reality, and are similar to it, but are also "in reality", we can observe them like unknown operators. Their actions are the aesthetic and as-sociative relationship which they set in motion.'<sup>18</sup>

Krebber's clever and often tongue-in-cheek allusions to the history of modern sculpture, and to the redefinitions of this genre that have gone with it, take on the function of the bait that lures visitors into the trap or – to remain with the image – decoys their thoughts into a dead end.<sup>19</sup> Biomorphic forms in the manner of Hans Arp or Henry Moore (*Slurp*, 2007; *Analogue*, 2009), geometric-constructive placements that recall Norbert Kricke, James Reineking or minimal art (*Jelly beam*, 2005; *Sorrysorrysorry*, 2008) and figurations that because of a strong dysplasia have lost all similarity with the human images of Joannis Avramidis or Antony Gormley (*Thug*, 2007; *Mind your head*, 2008) initially suggest a swift mental categorisation, but on closer inspection, which means more exact observation, such conceptual labelling is desta-

W.Y.S.W.Y.G.

Zuckerschnecke

Blauer Blobster

Slurp

Analogue

Thug

Jelly beam



bilised by the characteristics of the objects in question, which can induce quite different and also non-artistic associations and feelings – ‘beautiful and nasty, cute and threatening, sublime and ludicrous’ – depending on the viewer.<sup>20</sup>

### 3.

The selection of material and the use Krebber makes of them are essential features of his work.<sup>21</sup> The spectrum ranges from wood, metal and plaster to glass, concrete and different kinds of plastics to simple and complex natural substances, machine-worked material and ready-made articles from various areas of human life: hardware and body-care products (coat hangers, cling wrap, toothpaste, nail varnish, etc.), food-stuffs, cooking and baking ingredients (oatmeal, mayonnaise, sugar, gelatine, etc.), construction materials for structural engineering (drain pipes, expanding foam, roofing felt, etc.), utilities and furnishings (radiators, cable ties, carpeting, fly screens, etc.), stationary and office supplies (paper, chalk, reinforcement rings, adhesive dots, etc). Gereon Krebber’s material cosmos is that of the everyday world of the visitors to his exhibitions; but despite this the very materiality of his objects and installations is unsettling. The reason for this is less the ‘non-art-shapedness’ of their constituent parts, for which there are precursors and/or parallels in the art of the twentieth and twenty-first centuries,<sup>22</sup> but rather the way in which Krebber causes them to appear.

Surfaces bulge outwards under pressure or are already split, others form blisters, display

craquelure or efflorescence due to desiccation. Heaps and lumps overhang to the extent that it looks as if the balance or position of the work can barely be maintained. Volumes seem to be sunken or deformed through overheating, superstructures liable to collapse as if after a terrible fire. Krebber not only accepts the unstable qualities of the materials, or their lack of form and mutability of their states of matter, but intensifies or accelerates them if necessary, showing ‘what materials could do although most often are not allowed to do’.<sup>23</sup> Krebber often simulates ‘aggregates, bumps, deformations, distensions, bends and bucklings’ by elaborately producing the characteristic forms and fixing them for the duration of an exhibition.

Krebber’s art contradicts sculpture’s aspiration to immortality, which still clings to it because of its origin in the monument, just as it takes issue with the workings of the museum as an institution whose collections reveal ‘both the arbitrariness of the cultural selection and the obsession of preservation’.<sup>24</sup> While the museum aims to prime changing current artistic productions with theory and to ensure their conservation in order to be able to integrate them permanently into art history, Krebber frequently, and before the eyes of the visitors, has his works go on working in the exhibition space, has them change – and even decay. In a continuation of sculpture’s tendency since the 1960s towards temporalisation, dematerialisation and the wider inclusion of the space, he thus also aims at the visitors’ physical activation. Krebber’s exhibition

spaces sometimes give the impression of stage sets or arenas in which an action could start at any moment or an activity be taken up (or has just been interrupted or ended). Brian O'Doherty has explained the resulting psychological and perceptual effect with the example of minimal art: what apparently presented itself to the eye as self-evident 'had to be checked; otherwise, what was the point of three-dimensionality? There are two kinds of time here: the eye apprehended the object at once, like a painting, then the body bore the eye around it. This prompted a feedback between expectation confirmed (checking) and hitherto subliminal bodily sensation. Eye and Spectator were not fused but co-operated for the occasion.'<sup>25</sup>

With his objects and installations Krebber subjects this collaboration between eye and body, which O'Doherty calls 'feedback', to an almost irresolvable tension: 'I want to create a subtle sculptural dissonance, so that causalities come to nothing, explanatory models lose their purchase and we lag behind conceptually. This confrontation with the familiar that has become alien defies our categories.'<sup>26</sup> Visitors are alienated from the verified experiences they can and should link to the materials<sup>27</sup> and are edged out of their patterns of thinking by the unexpected sensations that the precarious manifestations induce in them instead; depending on their individual frame of mind they experience this process – becoming aware of one's own physicality – as comical, disturbing, ridiculous, liberating and so on. In the best case, from the

artist's point of view, the haptic, olfactory and gustatory associations provoked by the works are so strong that they immediately reach the vegetative nervous system: 'Then the emotional tail wags the rational dog.'<sup>28</sup>

Invasive. Displaced. Precarious. It is a feature of the museum that in examining it as both space and institution there is almost no more imaginably apt framework than the museum itself. For this reason Gereon Krebber's critique of the specific forms of rationality practiced there turns its entire attention to this place. His objects and installations need the exhibition space – in the practice of their mounting, hanging and so on, and also in the theory of their reception as autonomous sculptures. Yet despite this they extend beyond it: at the boundary between interior and exterior, between art and non-art, between visual discernment and emotional experience, they declare their autonomy against appropriation by the informed and uninformed alike. For Gereon Krebber the museum is a 'school of disconcertment', in which 'the world becomes familiar to us as alien, and as familiar looks at us strangely'.<sup>29</sup> Viewers have almost no other option than to sound out this boundary with their own capabilities and, if they so desire, to overstep it – from whatever direction they may have come from.

- 1 In this context the term 'museum' refers to the art museum and its associated spatial concepts.
- 2 MICHEL FOUCAULT, 'Of Other Spaces. Utopias and Heterotopias', in *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach, New York 1997, pp. 330–336: 332.
- 3 Translated from MIRIAM PESOLD, *Ladengestaltung und Warenpräsentation im Lebensmitteleinzelhandel. Psychologische Beeinflussung am Point of Sale (POS)*, diploma thesis, Hochschule für angewandte Wissenschaften Hamburg, Hamburg 2007, p. 4, [http://edoc.sub.uni-hamburg.de/haw/volltexte/2008/524/pdf/psy\\_y\\_18.pdf](http://edoc.sub.uni-hamburg.de/haw/volltexte/2008/524/pdf/psy_y_18.pdf), accessed 25 June 2016.
- 4 For the genealogy of aesthetic distance in European philosophy see MICHEL ONFRAY, *La raison gourmande, philosophie du goût*, Paris 1995, and PETER SLOTERDIJK, *Scheintod im Denken. Von Philosophie und Wissenschaft als Übung*, Frankfurt am Main 2010.
- 5 GEREON KREBBER, 'Frequently Asked Questions', in *Gereon Krebber. Here Today, Gone Tomorrow*, cat. Highlanes Gallery, Drogheda/Ireland, Bielefeld 2011, pp. 29–48: 35.
- 6 Translated from STEPHAN MANN, 'Sorrysorrysorry. Gereon Krebbers Entschuldigung', in *Sorrysorrysorry*, ed. Stephan Mann, cat. Museum Goch; Droopy, Kunsthaus Essen; Superliminal, Kunstverein Leverkusen, Bielefeld 2009, pp. 9–11: 9.
- 7 Translated from PETER LODERMEYER, 'Die Verschiebungsleistung der Skulptur. Gereon Krebber', in *Kunstmuseum Gelsenkirchen* (ed.), *Vom blorp zum Blobster. Projekte in Gelsenkirchen 1995–2013*, Bielefeld 2013, pp. 44–55: 47.
- 8 LENI HOFFMANN, 'addendum\_a moment held dear, or the wink of the sublime', in *Here Today, Gone Tomorrow*, pp. 9–13: 13.
- 9 BRIAN O'DOHERTY, *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*, Oakland 1999, p. 14. Regarding his exhibition activity, Gereon Krebber once said that 'rooms can be very hard nuts to crack'. Quoted from KREBBER, 'Frequently Asked Questions', p. 41.
- 10 O'Doherty, *Inside the White Cube*, pp. 14 and 15.
- 11 See the works *Sumpf* (2006), *Return/Schwarzes Quadrat* (2008) and *Just a Second I* (2011).
- 12 O'DOHERTY, *Inside the White Cube*, p. 7: 'Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of "period" (late modern) there is no time.'
- 13 'The life cycle of a property begins with the planning and realisation phase, continues with building management and maintenance and ends with the demolition/deconstruction or sale of the premises.' Translated from the German Wikipedia page on 'building lifecycle management', <https://de.wikipedia.org/wiki/Immobilien-Lebenszyklus-Management>, accessed 21 June 2016. The artist also has no illusions about this: 'Architecture is anything but eternal: nowadays, it's reckoned that buildings will be used for about fifty years.' Quoted from KREBBER, 'Frequently Asked Questions', p. 44.
- 14 RÉMY ZAUGG, *The Art Museum of my Dreams, or A Place for the Work and the Human Being*, trans. Liz Libbrecht, Berlin 2013.
- 15 *Ibid.*, pp. 37 and 38. The positioning of the works, their frames, pedestals and other elements of presentation naturally contribute to this.
- 16 See KREBBER, 'Frequently Asked Questions', p. 41: 'For shows [...] I assembled a tour of various works, sort of like a sculptural obstacle course.'
- 17 Translated from VEIT LOERS, 'Krise der Präsentation', in VEIT LOERS, *Aus... stellung. Die Krise der Präsentation*, Regensburg 1994, pp. 11–45: 19.

- 18** Translated from DANIEL SPANKE, 'Epiphytae Krebber', in *Frischzelle\_08: Gereon Krebber*, ed. Marion Ackermann, cat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2008, pp. 6–9: 6.
- 19** See KREBBER, 'Frequently Asked Questions', p. 38: 'My formal vocabulary is an amalgam of modernism and minimalism, formal studies and personal attitudes.'
- 20** Translated from LODERMEYER, 'Die Verschiebungsleistung der Skulptur', p. 48, underlining in original.
- 21** See the contribution by SONJA PIZONKA in this volume, pp. 232–239.
- 22** A few cursory references should suffice: Naum Gabo used plastic, Robert Morris fibreglass, plywood and felt, Joseph Beuys wax, honey and margarine, Dieter Roth chocolate and salami, Isa Genzken insulation material and foil, Tobias Rentmeister chocolate fudge and skin cream.
- 23** KREBBER, 'Frequently Asked Questions', p. 34; also the subsequent quotation.
- 24** Translated from HENRI PIERRE JEUDY, *Die Welt als Museum*, Berlin 1987, p. 20.
- 25** O'DOHERTY, *Inside the White Cube*, p. 52.
- 26** Translated from the press release for the exhibition *Gereon Krebber. Komm her, wenn du was willst*, Kunstverein Koelnberg, Cologne 2011.
- 27** In *Sorry, we're closed* (2006), for example, Krebber used toothpaste with a red stripe, which is why visitors could immediately identify the material.
- 28** Gereon Krebber, personal communication to the author, 18 November 2015.
- 29** Translated from Peter Sloterdijk, 'Museum. Schule des Befremdens', in PETER SLOTERDIJK, *Der ästhetische Imperativ. Schriften zur Kunst*, ed. Peter Weibel, Hamburg 2007 (Fundus, vol. 166), pp. 354–370: 358.



# Von Objekten und Abjekten

FRIEDRICH WOLFRAM HEUBACH

Ein gewiss etwas widerwärtiger, allerdings den Arbeiten von Gereon Krebber geschuldeter Versuch über das Widerliche

Dass das, was Krebber anstellt, nur schwer mit dem zusammenzubringen ist, was man sich als das Tun eines Bildhauers vorstellt – und worin es ja auch lange bestand, – das findet sich in fast allen kunstkritischen Kommentaren zu seinem Werk bemerkt. Nun hat es ja – und das wird in diesen Kommentaren auch durchaus mehrfach angesprochen – schon so einige Künstler gegeben, die sich in ihren Arbeiten sehr weit von dem entfernten, was die Bildhauerei einmal war: beispielsweise Damien Hirst, Eva Hesse, Georg Herold, Mike Kelley oder Paul McCarthy.

Was ja denn wohl zu der Frage nötig, ob und wodurch Krebbers Verwerfen des klassischen bildhauerischen Programms sich in Vorgehen, Thema, Richtung oder sonstwie abhebt von dem, was man von Künstlern wie den genannten schon gesehen hat.

Ich forsche in den Kommentaren zu Krebbers Arbeiten nach einer Antwort auf diese Frage und stoße dabei auf das folgende, von hoher kunsthistorischer Warte gefällte Urteil:

„Die besondere Qualität von Krebbers Kunst zeigt sich darin, dass sie auf existenzielles Pathos und Schockästhetik verzichtet und stattdessen subtiler daherkommt mit surrealer Poesie und mit einer guten Portion an Ironie und schrägem Witz.“<sup>1</sup>

Und da muss ich denn doch lachen: Das soll es also sein... – Surrealismus, Poesie, Ironie und schräger Witz?!?!?! – das würde zwar Krebber allemal Ehre machen und ‚existenzielles Pathos‘, ‚Schockästhetik‘, – das klingt ja auch ungemein kritisch-kundig!!..... aber fehlt da nicht irgendwas?

Sehr sogar!!

Etwas, von dessen Wirkung andere Kritiker-Kommentare zu Krebbers Werk immer wieder in Begriffen wie ‚Ekel‘, ‚Zwiespalt‘, ‚Schauder‘, ‚Ambivalenz‘ und ‚Abscheu‘ handeln, – etwas, das dort als ‚gruselig‘, ‚abgründig‘, ‚ebenso fazinierend wie beängstigend‘, ‚irritierend‘, ‚abstoßend‘ beschrieben wird und das dem weit näher kommt, worin auch meiner Wahrnehmung nach eine besondere Qualität seiner Arbeit gegeben ist. – Genauer: das kennzeichnend ist für das, was der Betrachter, vor vielen Objekten Krebbers stehend, erfährt und er sich so schwer tut, als ein Ereignis von Bildhauerei zu begreifen. Hätte ich dieses Etwas auf solch eine Formel zu bringen, wie es das zitierte kunsthisto-

rische Urteil unternimmt, so ergäbe sich die folgende Paraphrase dazu:

„Die besondere Qualität von Krebbers Kunst zeigt sich darin, dass sie auf erlösende Form, und auf Sinn-verbindliche Dinghaftigkeit verzichtet und stattdessen materialprüferisch daherkommt mit präzis Widerlichem und mit einer guten Portion an Destruktion und fideler Aggression.“

Ich überlasse es dem Leser zu beurteilen, in welcher Formel er mehr von seinen Erfahrungen angesichts der Arbeiten Krebbers angesprochen findet, und möchte im weiteren nur für mich bzw. über das sprechen, was seine Arbeiten mir zu denken geben. Wobei ich mich überdies darauf beschränken werde, das Bild, das meine polemische Paraphrase von dem entwirft, was Krebber in seiner künstlerischen Arbeit so anstellt, allein in zwei Aspekten zu präzisieren. Da ist einmal der Aspekt ‚Materialprüfung‘ und dann der hauptsächlichere des ‚Widerlichen‘.

#### **Aspekt: die Materialprüfung**

Zu früheren Zeiten erkannte man das Genie des Bildhauer darin, dass es ihm kraft seiner formgebenden Gewalt gelingt, dem Stofflichen eine dessen Stummheit überwindende, sprechende Gestalt zu geben. Ein Ereignis, von dem man gerne als einem Transzendieren der Materie sprach. Nun, von diesem Genie ist Krebber wohl weit entfernt, jedenfalls findet dieses Ereignis in seinen Arbeiten nicht statt: Man schau sich an, was er so mit seinem Material treibt, was er diesem – es ver-

streuend, verbrennend, schnürend, ausgießend, ballend, schmelzend usw. – antut, dann ist das doch deutlich mehr dessen Strapazieren als Transzendieren. Da findet nicht die Offenbarung eines Höheren Sinns statt, sondern – inszeniert als eine Prüfung des Materials – eine Prüfung der Sinne des Betrachters.

Und worin wird der geprüft? Darin, wie weit er imstande ist, sich selbst auch noch in dem gegebenen zu verstehen, was er nicht leiden kann.

Das klingt für den Leser wahrscheinlich reichlich dunkel und nicht nach etwas, das sich für ihn lohnen könnte. Es sollte ihm aber klarer und für ihn bedeutsamer erscheinen, nachdem er die folgenden, dem Widerlichen gewidmeten Ausführungen gelesen hat.

#### **Aspekt: das Widerliche**

Ein Betrachter, der versucht, seinen Erfahrungen angesichts dessen, was Krebber so anstellt, mithilfe der drei Kategorien beizukommen, zu denen es die Ästhetische Theorie bislang gebracht hat, wird mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit nicht sagen, dass er da etwas Schönes oder Erhabenes vor sich habe. Dass der Betrachter aber – wovon alle Kommentare zu Krebbers Arbeiten zeugen – dennoch Schwierigkeiten hat, was er da sieht, darum denn schlichtweg für hässlich zu befinden, gibt zu denken. Wobei hier allerdings zu berücksichtigen wäre, dass diese Hemmung in manchen Fällen weniger im Empfinden selbst wirksam gewesen sein könnte, dass sie vielmehr lediglich dessen Äußerung galt. – Denn es überfordert ja auch heute noch selbst Kunstkenner, von etwas als einem

Hässlichen zu sprechen und es gleichwohl als ästhetisch gelungen zu würdigen.

Aber einmal angenommen, es sei etwas an Krebbers Arbeiten selbst, was dem entgegensteht, sie – die man doch weder für schön noch für erhaben halten kann – dann einfach der Kategorie des Hässlichen zuzuschlagen. Wieso aber sind sie denn nicht hässlich? Diese Frage wäre leicht zu beantworten, würde man über eine klare und distinkte Erkenntnis dessen verfügen, was das Wesen des Hässlichen ausmacht. – Dann hätte man nur Krebbers Arbeiten daraufhin zu befragen, inwieweit ihr Augenschein dieses Wesentliche nicht erfüllt.

Diese Erkenntnis gibt's aber genauso wenig wie im Fall des Schönen bzw. des Erhabenen und darin ist man sich inzwischen sogar unter den hochgemuthen, für Wesens-Fragen zuständigen Denkern, den Philosophen einig. Bleibt also einem banal-empirisch engagierten Menschen, dem Psychologen, nur zu fragen, was Menschen im Wesentlichen so meinen, wenn sie von dem reden, was ihnen als hässlich gilt. So viel bzw. so wenig wird man da – wenn man sich denn selber ein wenig kennt – schon sagen können: Etwas, von dem Menschen sich in aller Regel nicht nur fern und nicht nur abgestoßen fühlen, sondern dessen Existenz sie jede Berechtigung, jeden Sinn absprechen und worin sie also ein Übel sehen, dessen Beseitigung aus der Welt sie ohne Zögern zustimmen, ja begrüßen würden.

So weit wird aber wie gesagt in den Kommentaren nicht gegangen und auch in den meisten Reaktionen des Publikums nicht. Es muß also dem Betrachter in den Arbeiten etwas entgegentreten, das zwar von allen drei Kategorien noch ehestens

der des Hässlichen nahe steht, aber doch deutlich anders ist, – sprich: das etwas Eigenes darstellt. Und was könnte dieses Eigene sein, das unschön ist und unwürdig, aber gleichwohl nicht in freiem Hass zu verneinen?

Nun, es gibt da ja doch so Manches im Leben, ohne das man nur zu gerne auskommen würde, das man aber nicht beseitigen kann, ohne sich damit zugleich seiner Lebendigkeit zu begeben und mit dem man also irgendwie ein Auskommen finden muss: Gegebenheiten, die man nun wirklich weder als schön noch als erhaben erachten kann, und die man aber drum doch nicht hassen und wie alles Hässliche aus der Welt wünschen kann, eben weil/indem man darin etwas von der eigenen Lebendigkeit bezeugt sieht.

Und was ist sowas?

Das ist – um nur erst stoffliche Beispiele davon zu geben – die eigene Scheiße und auch die Pisse, der Rotz in der Nase, dieser Schleim, aus dem jeder gekommen ist wie überhaupt einstens alles Leben entstand, das Smegma unter der Vorhaut, das Schmalz in den Ohren.... und was es sonst noch so gibt an diesen Kollateralien der Lebendigkeit, die es ebenso beschämend wie beängstigend an klarer, distinkter Gestalt fehlen lassen.

– Und eben genau dies ist das Widerliche: Es ist alles das, von dem man sich nicht – wie im Fall des Hässlichen – frei zu sein wünschen kann, weil dies gleichbedeutend wäre mit dem Verlust des Lebens, und von dem man sich schon garnicht – wie im Fall des Schönen – wünschen kann, mit ihm eins zu sein, weil man sich damit als den aufgabe,

der doch so überichig etepetete auf SICH hält – und das man also darum lediglich zu verwerfen imstande bzw. willens ist. – Immerhin macht der Mensch in diesem Verwerfen, das muss zu Ehren dieser halbherzigen Übung gesagt werden, doch einen sehr deutlichen Gewinn an Ich-Kontur und Reinlichkeit, – schlimmstenfalls an Selbstgerechtigkeit und Moral, also an eben dem, worin er sich dann alsbald – was sonst bleibt ihm denn noch zu wünschen?! – seiner Erhabenheit gewiss wird.

Sollte das bislang zum Widerlichen Ausgeführte dem Leser doch eher widerwärtig und verstiegen erscheinen, dann möge er bitte nachlesen, was die allseits hoch geschätzte Julia Kristeva in ihrem allseits gerühmten Essay über die Mächte des Schreckens zum Thema der Abjektion geschrieben hat,<sup>2</sup> und er wird die Verhaltenheit meiner Ausführungen zu würdigen wissen.

Kristeva unternimmt da, sich auf das in Freuds Aussagen über den Vorgang des Verdrängens manchmal zu findende Wort ‚verwerfen‘ beziehend, aber doch deutlich mehr von dessen Ausdeutung durch Lacan inspiriert, eine Psychoanalyse des Schreckens. Wobei sie einen neuen Terminus in die philosophische bzw. psychologische Fachsprache einführt, dessen heuristische Fruchtbarkeit auch für den erkennbar sein sollte, dem ihr Essay insgesamt wenig wissenschaftlich erscheint. – Der womöglich eher geneigt ist, ihn zu den unterhaltsamen Versuchen der Franzosen zu zählen, das *épater* – jenes raffinierte Verblüffen, mit dem sie es schon in ihrer Haute Couture zu Weltruhm

gebracht haben – nun auch bei ihrem zeitgeistigen Zuschneiden der Psychoanalyse unter Beweis zu stellen.

Es handelt sich bei diesem von Kristeva eingeführten Begriff um den des Abjekts („l'abject“), dem genauso wie dem des Subjekts und dem des Objekts das lateinische Verb ›iacere‹ („werfen“) zugrunde liegt und der mit ‚das Verworfenene‘ ebenso buchstäblich wie inhaltlich ungefähr übersetzt ist. Wenn Kristeva von diesem Abjekt sagt, es sei ein Etwas, „das weder Objekt noch Subjekt ist, das aber unaufhörlich wiederkehrt, anwidert, abstößt, fasziniert“,<sup>3</sup> dann ist damit soviel immerhin schon klar bedeutet, dass es sich bei dem Abjekt nicht um einen konkreten Gegenstand, um irgendein bestimmtes Ding handelt. – Vielmehr um eine spezifische Form der subjektiven Gegenständlichkeit (ehestens als ein Zuwider-Sein zu fassen), die irgendein Etwas – egal ob das eine Geste oder ein Ding, ein Mitmensch oder eine Meinung, ein Geruch oder eine Gegend ist – im Erleben eines Menschen annehmen kann.

Was aber dann doch so klar nicht mehr ist, wenn Kristeva ihre Empfindungen und körperlichen Reaktionen angesichts dieser auf einer erkaltenden Milch sich bildenden und zunehmend eigener werdenden Haut schildert, um von dem Elementaren der Abjektion – dieses Vorgangs des Verwerfens, genauer: des Ver-Widerlichens – ein Beispiel zu geben.<sup>4</sup> Es ginge klarer und viel direkter: Es möge der Leser eine Weile lang nicht schlucken, und er lasse dann den Speichel, der sich da reichlich gesammelt hat, aus seinem Mund auf eine Untertasse ablaufen. Nach einigen Minu-

ten nehme er einen kleinen Löffel und führe er sich bitte diesen seinen Speichel wieder zu: An der Überwindung, die das den Leser kosten wird, an seinem Widerwillen, den eigenen Speichel, den er da vor sich hat, wieder zu sich zu nehmen, mag er seine ihm unbewusste Macht der Abjektion erkennen, – und die Natur des Widerlichen als eines befremdeten (nach Kristeva: „verworfenen“) Eigenen.

Jetzt ist aber endlich genug mit diesen Widerwärtigkeiten, es geht hier doch schließlich um Kunst, um die Objekte von Krebber! – empört sich da vielleicht der Leser.

Nun gut, so lasse ich denn davon ab.

Allerdings sollte der von meinen Ausführungen angewiderte Leser sich doch bitte immerhin der Ehre bewusst sein, hier der Geburt einer neuen Kategorie der Aisthesis beigewohnt zu haben, – der Erweiterung der Ästhetischen Theorie um einen vierten Gegenstand: das Widerliche.

Und vielleicht haben ihm diese Ausführungen am Ende doch auch ein wenig Einsicht vermitteln können in die insgeheime abjekte Natur vieler dieser Gegebenheiten, die wir vorziehen, für sozusagen objektive, so ganz ‚an-sich‘ gegebene Objekte zu halten. – Also in eben diese Natur, die es dem Betrachter so schwer werden läßt, die von ihr zeugenden Arbeiten Krebbers für dinglich eindeutige, für sozusagen korrekte Objekte anzusehen. Weshalb er es zuguterletzt womöglich vorzieht, diese abjekten Objekte schlichtweg für ganz was anderes zu halten: für Kunst. Womit der Betrachter ja nicht Unrecht haben muss, aber womit er verkennet, dass er von sowas – von solcherart Abjekten – alltäglich umgeben ist. Diese Ablenkung

vom Alltäglichen ist nun allerdings eine, die schon immer in der Kunst gefunden werden konnte. Sie ist aber nicht ihren Werken vorzuhalten, sondern diesem Betrachter, der mehr in ihnen nicht sucht bzw. zu finden versteht, als bloß Kunst.

*Nachbemerkung: Wenn ich hier den Bildhauer Gereon Krebber als einen Materialprüfer mit hohem Verdienst um die Exploration des Widerlichen vorgestellt habe, – als einen, der in seinen Objekten den Betrachter mit dessen Abjekten konfrontiert, dann ist damit nur ein Aspekt dessen, was er so anstellt, getroffen. Zwar ein Aspekt, unter dem gesehen, seinem Werk eine es von dem Oeuvre anderer Künstler abhebende Qualität zukommt, sie ist aber nicht dessen einzige. – Ich überlasse es vertrauensvoll dem Leser, sich davon zu überzeugen, – mir war das Widerliche wesentlich an seinen Werken. Honni soit qui mal y pense.*

1 PETER LODERMEYER, „Die Verschiebungsleistung der Skulptur“, in: *Gereon Krebber: Vom blorp zum Blobster. Projekte in Gelsenkirchen 1995–2013*, hg. vom Kunstmuseum Gelsenkirchen, Bielefeld/Berlin 2013, S. 55.

2 JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur, Essay sur l'abjection*, Éditions de Seuil, Paris 1980.

3 „quelque chose‘, qui n'est ni sujet, ni objet, mais qui, sans cesse, revient, révolte, repousse, fascine“ in: JULIA KRISTEVA, [www.kristeva.fr/pouvoirs-de-l-horreur.html](http://www.kristeva.fr/pouvoirs-de-l-horreur.html).

4 JULIA KRISTEVA 1980 (wie Anm. 2), S. 10.



# Objects and Abjects

FRIEDRICH WOLFRAM HEUBACH

An admittedly somewhat repugnant essay, although prompted by the work of Gereon Krebber, on the repulsive

The fact that what Krebber gets up to is difficult to square with what is usually understood to be the activity of a sculptor – and what for a long time it indeed was – is observed in almost all critical commentaries on his work. There have of course been artists – and this is also mentioned in a number of commentaries – whose work departed drastically from what sculpture once was: Damien Hirst, Eva Hesse, Georg Herold, Mike Kelley or Paul McCarthy, for example.

Which obliges us to ask whether and how Krebber's rejection of the classical sculptural programme differs in approach, subject matter, direction or otherwise from what we have already seen from artists like those just mentioned.

Delving into the commentaries on Krebber's works for an answer to this question, I came across the following arch-art-historical verdict:

'The special quality of Krebber's art can be seen in the way it forgoes existential pathos and shock aesthetics to operate more subtly with

surreal poetry and a good portion of irony and oblique humour.'

Here I have to laugh: that's supposed to be it? Surrealism, poetry, irony and oblique humour? It may well give Krebber his due, and 'existential pathos' and 'shock aesthetics' sound tremendously well informed ... but isn't something missing?

Very much so!

Something whose effect other critical comments on Krebber's work recurrently refer to in terms like 'aversion', 'dichotomy', 'shudder', 'ambivalence' and 'revulsion' – something described as 'creepy', 'unfathomable', 'as fascinating as it is frightening', 'vexing', 'repellent', and that comes much closer to what in my perception is a special quality of his work. And to be more exact is characteristic of what the viewer, standing before many of Krebber's objects, experiences and struggles to understand as a sculptural work. If I were required to put this in a nutshell, as the above-quoted art-historical assessment attempts to do, the following paraphrase would be the result:

'The special quality of Krebber's art lies in the way it forgoes redemption of/through form and

thing-like evidence to operate with material testing, precise repulsion and a good portion of destruction and jolly aggression.'

I leave readers to decide on which formulation speaks more to their experiences of Krebber's works and would like in the following to speak only for myself, or about how his works give me pause. And in this I will restrict myself to the specification of two aspects of the image that my polemical paraphrase paints of what Krebber is up to in his artistic work. There is the one aspect of 'material testing', and then the main one of 'the repulsive/the obnoxious'.

**Aspect: material testing**

In earlier days the sculptor's genius was recognised in the way in which, thanks to his formative power, he succeeded in bestowing an expressiveness on the material that overcame its muteness. An occurrence people liked to refer to as a transcendence of matter. Now Kreber is a long way from this genius. At any rate this isn't what occurs in his works: you look at what he does with his material, at what he puts it through – scattering, burning, tying, pouring, baling and melting it, and so on – and this clearly means more stressing the material than transcending it. It isn't the revelation of a higher meaning that occurs here but – staged as a testing of the material – an examination of the viewers' senses.

And in what are they examined? The degree to which they are capable of understanding themselves in what they can't abide.

Readers may find this unsparingly dark and not worth their while. But it should become clearer and appear more significant after reading the following remarks.

**Aspect: the repulsive/the obnoxious**

Viewers who attempt to come to grips with what Krebber is up to with the aid of the three categories hitherto provided by aesthetic theory will not, in all probability, declare it to be beautiful or sublime. But it gives food for thought that – as all commentaries on Krebber's work testify – they will nonetheless have difficulty with simply finding it ugly. Although it must be taken into account here that this restraint may in some cases be less due to the perception itself than to its utterance. For much is demanded even of art connoisseurs, even today, in speaking of something as ugly and at the same time deeming it an aesthetic success.

But supposing there is something about Krebber's works themselves – which we can neither consider beautiful nor sublime – that is an obstacle to assigning them to the category of ugly. Why, then, are they not ugly? This question would be easy to answer if we had a clear and distinct understanding of the essence of ugliness. Then we would only need to ask ourselves about the extent to which the appearance of Krebber's works doesn't comply with it.

But there is as little understanding of this as in the case of the beautiful or the sublime, and here even the optimistic thinkers responsible for questions of essence, the philosophers, are

meanwhile agreed. It therefore only remains to the banally and empirically committed psychologist to ask what people essentially mean when they talk about what they find ugly. This much, or little – if we have any degree of self-knowledge – can already be said: something from which as a rule people not only feel remote and repelled but for whose existence they deny all justification and meaning, and in which they see an evil whose elimination from the world they would unhesitatingly approve and even welcome.

The commentaries, as I have said, don't go so far, and neither do most public reactions. So the viewer must be confronted by something in these works that of all three categories is closest to the ugly but is nevertheless distinct from it – that is to say, it represents something of its own. And what could this thing be, which is unlovely and ignoble but still can't be negated in pure hatred?

Now there certain things in life we would gladly do without but that can't be eliminated without at the same time doing without our own vitality, and that we have to get along with somehow: things that really can't be considered beautiful or sublime but that we can't hate or wish to eliminate from the world, like ugliness, for the very reason that they are an inherent condition of our life. And what kind of things are these?

To give only material examples at first: they're our own shit and piss, the snot from our noses, the slime from which we have come, as all life has, even. The smegma under the foreskin, the

wax in the ears ... and all the other collaterals of vitality that embarrassingly and frighteningly cause it to lack a clear, distinct form.

And this is precisely what the repulsive is: it's everything we can't wish to be free from – as in the case of the ugly – because this would be equivalent to the loss of life, and can't at all wish to be at one with – as in the case of the beautiful – because then we would abandon our super-ego-driven, fastidious egos, and for this reason are only able or willing to repudiate. Mind you, in repudiation – and this must be said in honour of the half-hearted exercise – people take a clear profit in ego contour and cleanliness, at worst in self-righteousness and morals, that is – and what else remains to be wished for? – the very thing in which they at once become certain of their own sublimity.

Should readers find these deliberations on the repulsive/the obnoxious rather eccentric and repellent, they should please now read what the universally esteemed Julia Kristeva writes on the subject of abjection in her universally lauded essay on the powers of horror,<sup>2</sup> and they will appreciate the mildness of my remarks.

Kristeva, referring to the word *verwerfen* (to reject), sometimes found in Freud's statements about suppression but more clearly inspired by its interpretation by Lacan, undertakes a psychoanalysis of horror. In doing so she introduces a new term into philosophical or psychological jargon whose heuristic fruitfulness should be recognisable even to those for whom her essay

as a whole appears somewhat unscientific, who are probably inclined to regard it as one of those entertaining attempts by the French to pull off another demonstration of *épater* – that artful elicitation of astonishment with which they have already attained world renown in their haute couture – this time in a contemporary take on psychoanalysis. The term in question is *l'abject*, which like subject and object derives from the Latin verb *iacere* (to throw) and can more or less be translated as 'something rejected'. When Kristeva says of this abject that it is “‘something’ that is neither object nor subject, but that incessantly recurs, disgusts, repels, fascinates,”<sup>3</sup> this at any rate clearly indicates that the abject is not some kind of specific concrete thing but rather a particular way in which something is subjectively given (best understood as a state of being abhorrent) that can apply to any kind of thing – whether gesture, object, person, opinion, smell or district – in human experience.

It becomes less clear, however, when Kristeva describes her feelings and physical reactions to the skin forming on cooling milk and becoming increasingly weird as an example of the nature of abjection – this process of repudiation or, to be more exact, of mounting repulsion.<sup>4</sup> Here is a clearer and much more direct example: readers should please refrain from swallowing for a while and let the accumulated saliva run onto a saucer. After a few minutes, take a teaspoon and reingest the saliva. In the effort this will cost, in

the reluctance to take back your own saliva, you will be able to discern your unconscious power of abjection – and the nature of the repulsive/ the obnoxious as an alienated (after Kristeva: 'rejected') 'something' of one's own.

We've had enough of this repugnant stuff, the indignant reader perhaps. We're talking about art here, about Krebber's sculptures!

All right, I'll stop.

But those repelled by my remarks should please be aware of the honour of having been in attendance at the birth of a new category of aesthetics – beside the beautiful, the ugly and the sublime, the theory of aesthetics now knows the obnoxious.

And perhaps in the end these deliberations will have been able to convey some insight into the secretly abject nature of many of the conditions we prefer to see as quasi objective objects per se – that is, into the very nature to which Krebber's works bear witness and which gives viewers such difficulty in seeing them as proper objects. This is why the viewers perhaps ultimately prefer to see these abject objects as something else altogether: as art. In which they need not be wrong, but in which they fail to recognise that they are surrounded by such things – by abjects of this kind – every day. Distraction from everyday life, however, has always been able to be found in art. Yet this shouldn't be blamed on its works but on the viewer who doesn't know how to seek or find more in them than just art.

*Postscript: If I have presented the sculptor Gereon Krebber as a material tester who has achieved much in the exploration of the repulsive, as someone who, in his objects, confronts viewers with their abjects, this is only one aspect of what he gets up to. It's an aspect that gives his work a quality differing from that of other artists, but it isn't the only one. I confidently leave it to the readers to discover the other qualities in his work – for me the obnoxious was essential. Honni soit qui mal y pense.*



**1** Translated from PETER LODERMEYER, 'Die Verschiebungsleistung der Skulptur', in *Gereon Krebber, Vom blorp zum Blobster. Projekte in Gelsenkirchen 1995–2013*, ed. Kunstmuseum Gelsenkirchen, Bielefeld/Berlin 2013, p. 55.

**2** JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980.

**3** "quelque chose", qui n'est ni sujet, ni objet, mais qui, sans cesse, revient, répulse, repousse, fascine', JULIA KRISTEVA, [www.kristeva.fr/pouvoirs-de-l-horreur.html](http://www.kristeva.fr/pouvoirs-de-l-horreur.html).

**4** KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, p. 10.

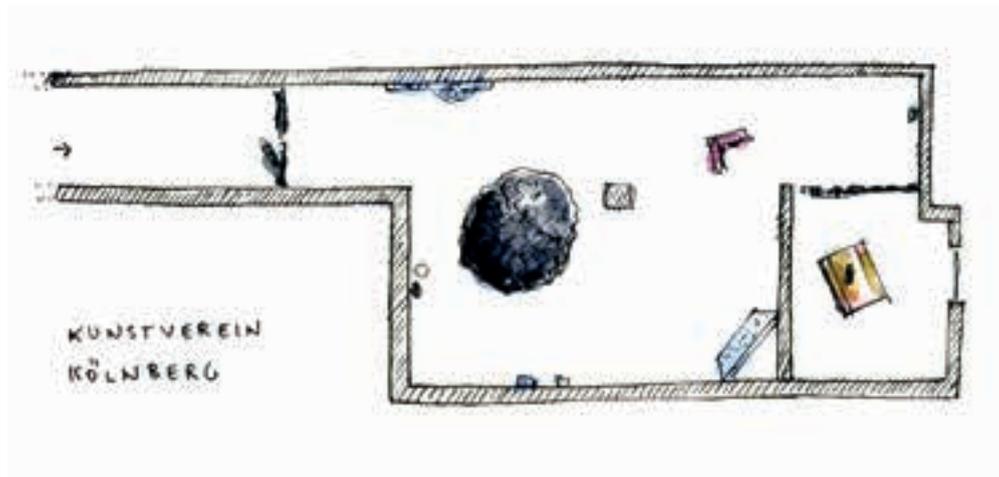


Ausstellungen | Exhibitions 2011-2016



# Komm her, wenn du was willst Kölnberg Kunstverein, Köln

21.5.–18.6.2011



*Verbranntes Tor (Nur mal  
kurz gucken I)*, 2011  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 2,7 m





*Spread*, 2010  
Folie, Sprühlack, Holz  
Foil, spray paint, timber  
H: 2,75 m

Links hinten | Back left:  
*Möppelz (dunkelgrün)*, 2011  
Bauschaum, Sprühfarbe  
Polyurethane foam,  
spray, paint  
Edition Kunstverein  
Kölnberg  
Serie von Unikaten  
Series, each unique  
H: 0,3 m

Mitte | Center:  
*Dreep (Ecke mit Zyste)*, 2011  
Acrylharz, Dämmstoff,  
Gießharz, Chromspray  
Acrylic resin, insulation  
material, casting resin,  
chrome spray  
H: 2,5 m

Rechts | Right:  
*Phewa*, 2010  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Bitumen  
Polyurethane foam,  
spray paint, bitumen  
Ø 2,7 m

Rechts hinten | Back right:  
*Spread*, 2010





*Tinker PK2*, 2011

Holz, Spachtel, Sprühfarbe,  
geöffnetes Loch  
Timber, filler, spray paint,  
opened hole  
L: 2 m

*Dreep (Ecke mit Zyste)*, 2011;  
*Phewa*, 2010; *Verbranntes  
Tor (Nur mal kurz gucken I)*,  
2011

*Aggregat F (Latte mit  
Bauch #2, azurblau)*, 2011  
Folie, Sprühfarbe, Holz  
Foil, spray paint, timber  
B: 2,8 m

*Snuff*, 2011  
Aluminium, Sprüh-  
farbe, Gießharz  
Aluminium, spray  
paint, casting resin  
B: 1,1 m

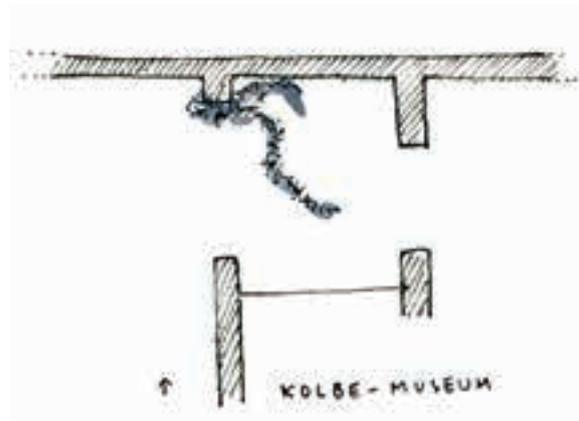
*Verbrannter Zaun (Nur  
mal kurz gucken II)*, 2011  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 2,8 m



# abstrakt////skulptur

## Georg-Kolbe-Museum, Berlin

26.6.–4.9.2011



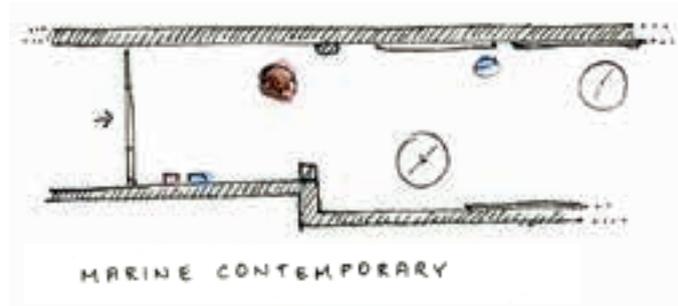
*Oxomoeno*, 2008  
Hosenbügel, Kabel-  
binder, Klebeband  
Metal hangers,  
cable ties, tape  
H: 3 m  
Sammlung Florian  
Peters-Messer



# All the ifs and whens

## Marine Contemporary, Los Angeles

30.6.–27.8.2011



*LPP #3 (Let the pigs pay),*  
2009

Mobile aus Anglerblei,  
Metallstangen, Beton,  
Schweinefüßen und -ohren,  
Nylon

Mobile with fishing  
weights, metall tubes,  
concrete, pigs' trotters  
and ears, nylon  
ø 80 cm

*Surrogate (klein rot),* 2011  
Klebeband, Klarlack  
Tape, varnish  
H: 0,15 m

*Surrogate (klein blau),* 2011  
Klebeband, Klarlack  
Tape, varnish  
H: 0,15 m

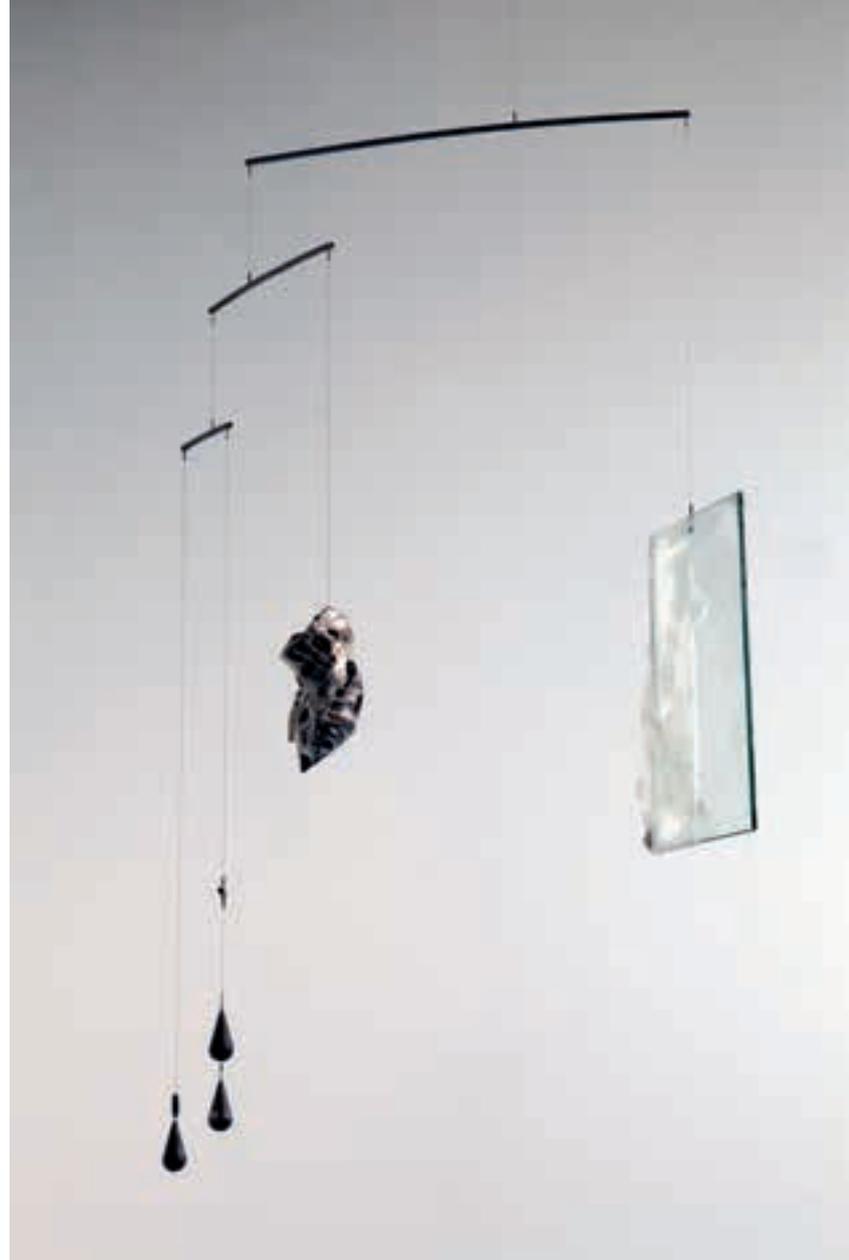
*Plöpsel MP-1 (rosa-braun),*  
2011  
Klebeband, Folie, Sprühlack  
Tape, foil, spray paint  
H: 0,9 m



*Plöpsel MP-2 (blauschwarz), 2011*  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack  
Tape, foil, spray paint  
H: 0,6 m



*All the ifs and whens #1*, 2010  
Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Schweinepfote,  
Folie, Spiegel geschliffen  
Mobile with fishing weights,  
metal tubes, pigs' trotter,  
foil, sanded mirror  
ø 0,6 m

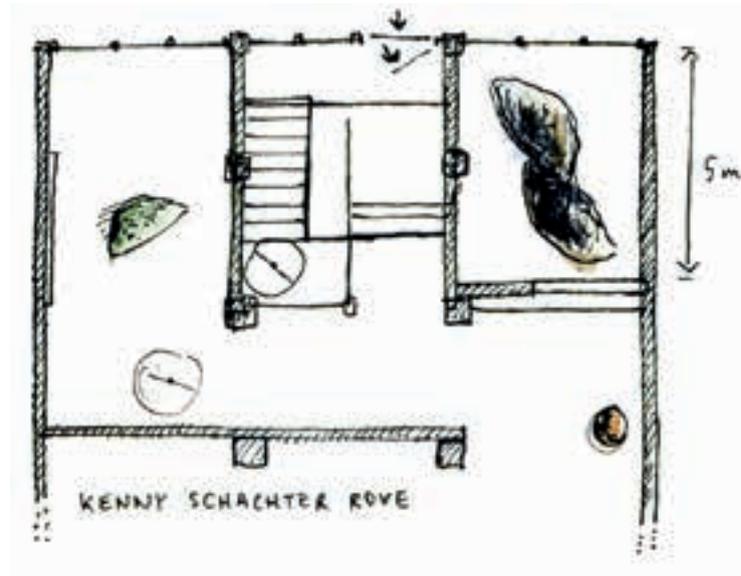


A few written



# Kenny Schachter ROVE, London

12.7.-30.7.2011



*Mompf (Greetings from the Wetlands), 2011*

Bauschaum, Sprühfarbe,  
Bitumen  
Polyurethane foam, spray  
paint, bitumen  
L: 5,5 m



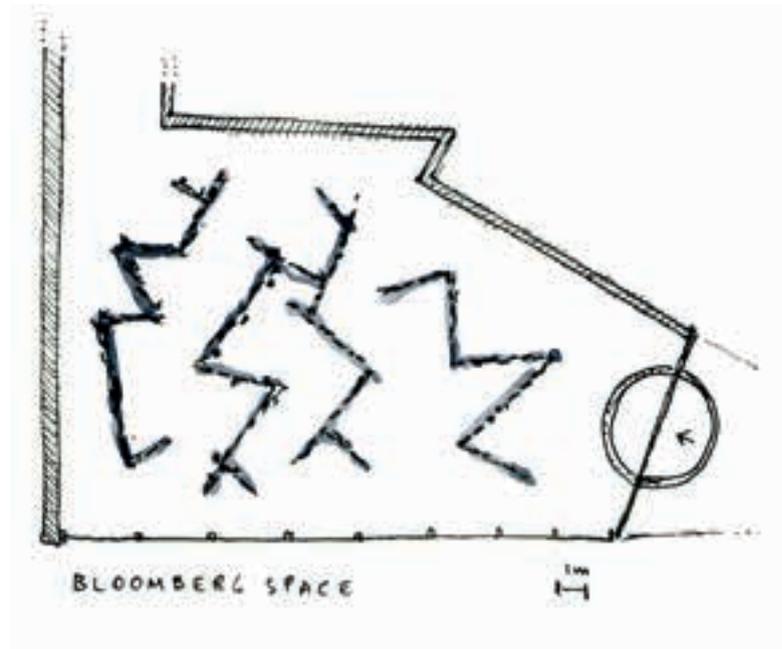


*All the ifs and whens #3*,  
2010  
Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Schweineohr,  
Folie, Spiegel geschliffen  
Mobile with fishing  
weights, metal tubes, pigs'  
ear, foil, sanded mirror  
Ø 1,0 m  
Courtesy Privatsammlung  
Private Collection, London



# Comma#37 Bloomberg Space, London

14.7.–18.9.2011



*As if there was a  
tomorrow, 2011*  
Verbranntes Holz,  
Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 4,5 m





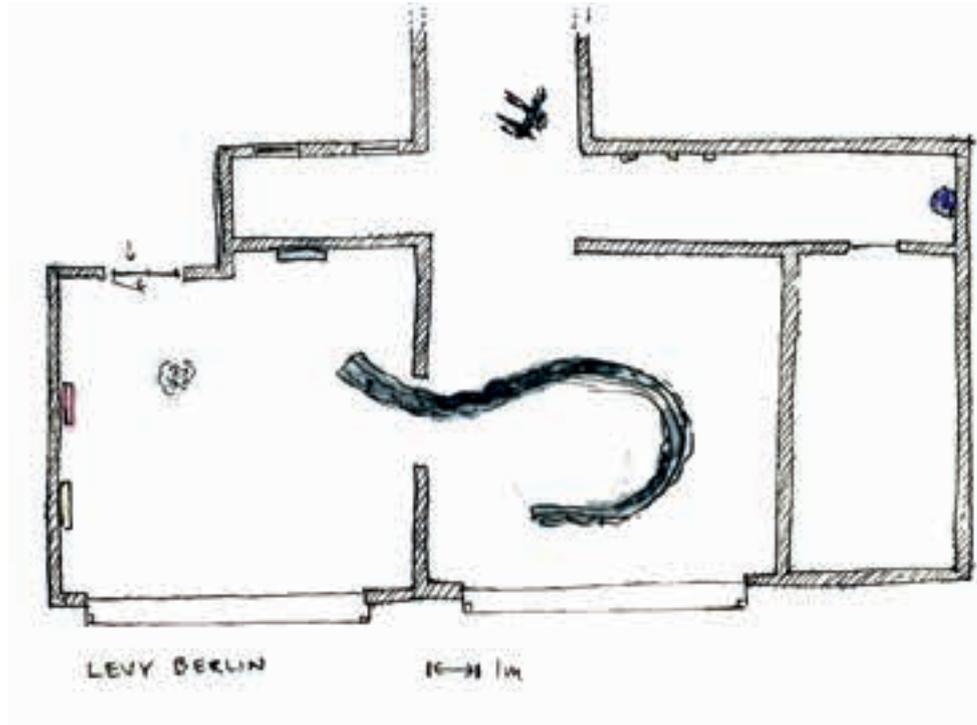
*As if there was  
a tomorrow, 2011*

Detail *As if there was  
a tomorrow, 2011*



# Subkutan Präfrontal LEVY Berlin

10.9.–22.10.2011



*Plymo*, 2011  
Beton, Stahl, Pigment,  
Bohnerwachs  
Concrete, steel reinforcement,  
pigment, wax  
H: 2,1 m  
Ansicht vorn | Front view





Ansicht hinten | Back view





*Surrogate (gelb klein)*, 2011  
Klebeband, Klarlack  
Tape, varnish  
H: 0,15 m

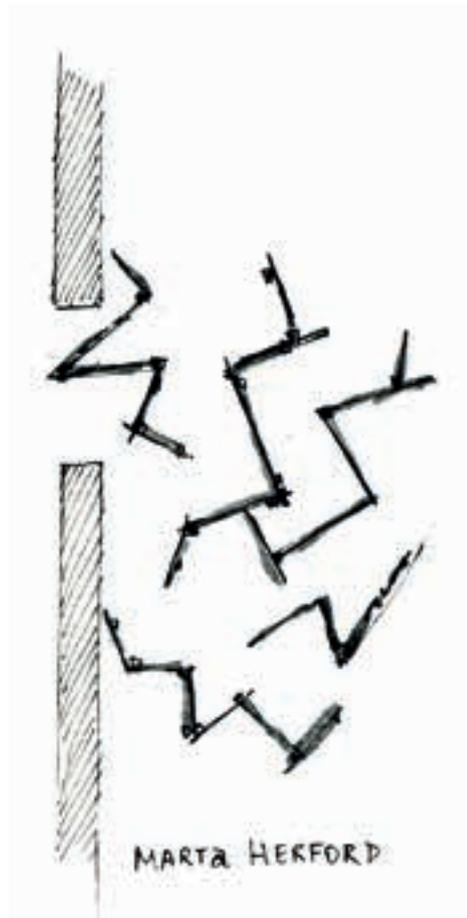
*Surrogate (grün-schwarz)*,  
2011  
Klebeband, Klarlack  
Tape, varnish  
H: 0,25 m

*Verbrannte Ecke (Ich hab's  
ja gesagt)*, 2011  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 1,1 m



# Asche und Gold Marta, Herford

28.1.–22.4.2012



*As if there was a tomorrow  
(Als gäbe es ein Morgen),*

2011

Verbranntes Holz, Farbe

Burnt timber, paint

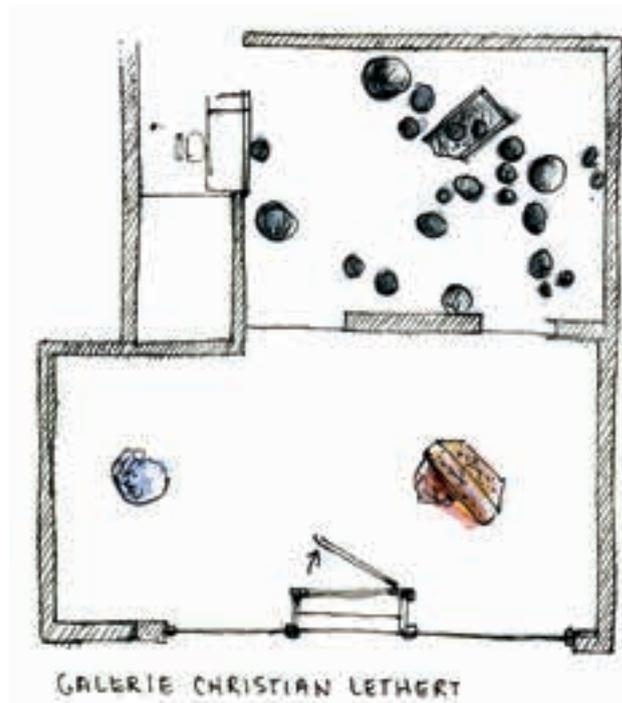
H: 4,5 m



# Somatös

## Galerie Christian Lethert, Köln

14. 4. – 26. 5. 2012



*Ovomitus (Brutstätte)*, 2012  
Beton, Zellstoff, Pigment,  
ein Teil zusätzlich mit  
Polyurethan, Sprühfarbe,  
Epoxidharz, 24-teilig  
Concrete, cellulose, single  
piece with polyurethane,  
spray paint, epoxy resin,  
24 parts  
H: 0,2–0,8 m  
Courtesy Kunstraum am  
Limes, Sammlung  
Ciesielski, Hillscheid

*Payback*, 2012  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam, spray  
paint, epoxy resin  
H: 2,4 m  
Courtesy Kunstraum am  
Limes, Sammlung  
Ciesielski, Hillscheid



*Unter diesen Umständen*  
(*Under these circumstances*),  
2012  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam, spray  
paint, epoxy resin  
H: 2,2 m

*Payback*, 2012; *Ovomitus*  
(*Brutstätte*), 2012







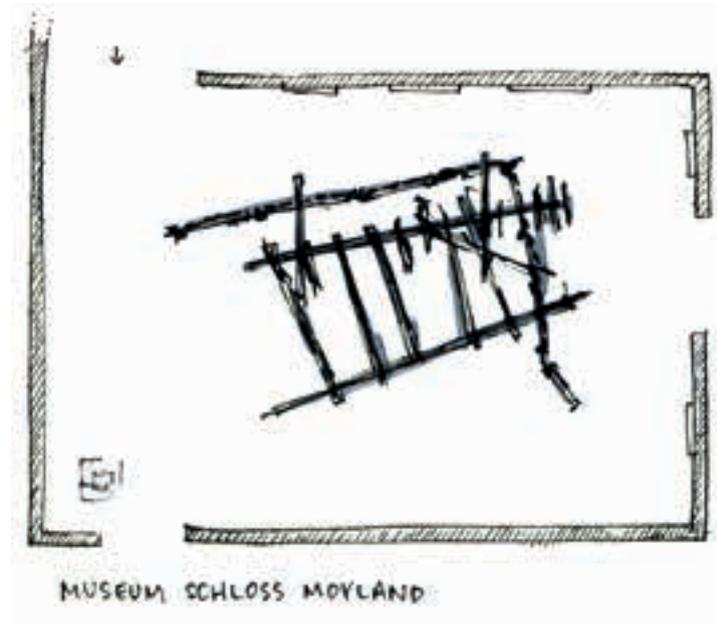
Detail *Ovomutus*, 2012



# Asche und Gold

## Museum Schloss Moyland

13.5.–19.8.2012



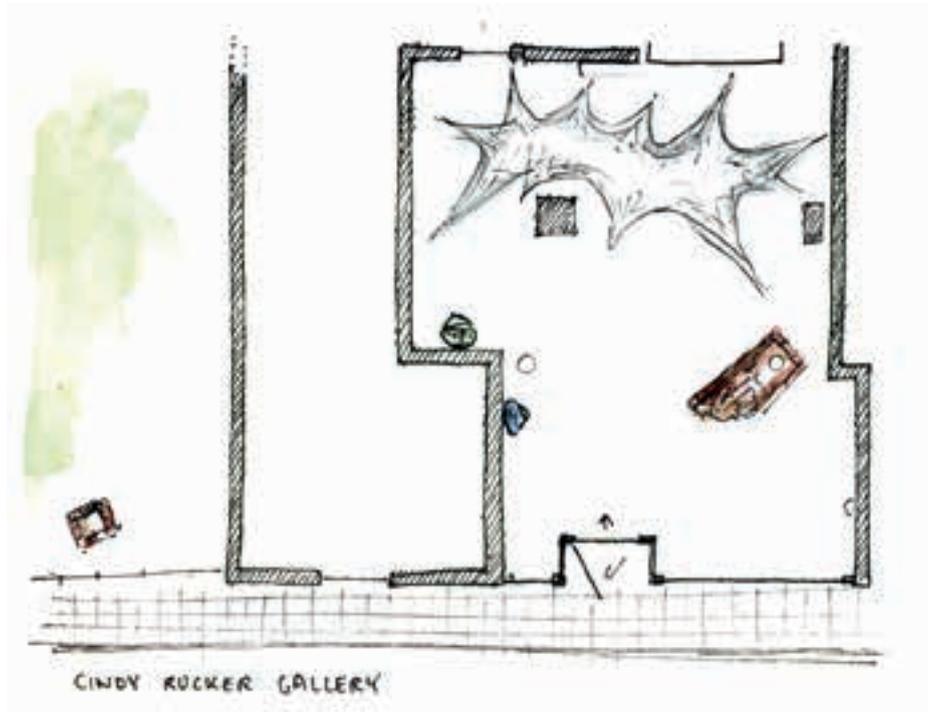
*Das kommt davon, 2012*  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 2,6 m



# Contrary Data

## Cindy Rucker Gallery, New York

17.5.–23.6.2012



*Patmogoo*, 2011  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray  
paint, timber  
H: 2,8 m

*Nexospectre*, 2012  
Transparentes Klebe-  
band, Haken  
Clear tape, hooks  
H: 3,6 m

*Three feet up*  
(*Ruinenlust I*), 2012  
Gebrauchte Ziegel-  
steine, Mörtel,  
um Säule herum  
Used bricks, mortar,  
around column  
H: 1 m





*Ecce*, 2012  
Betonguss | Concrete cast  
Edition Contrary data  
Serie von Unikaten  
Series, each unique  
H: 0,15 m

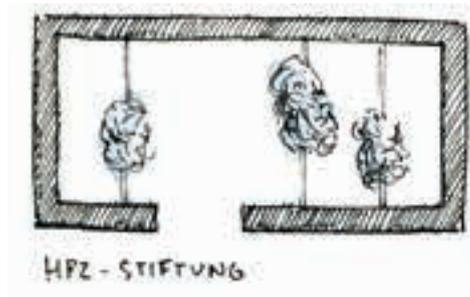
*Nexospectre*, 2012;  
*Three feet up*  
(*Ruinenlust I*), 2012



# Dyssomnia

## HPZ-Stiftung, Düsseldorf

1.6.–29.6.2012



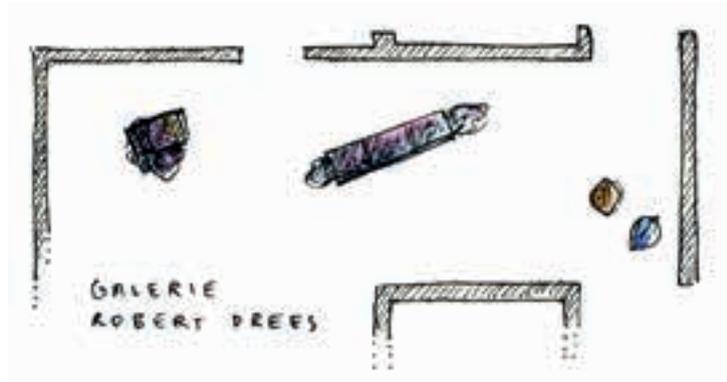
*Atros*, 2012  
Metallwellrohr, Stahlträger  
Corrugated metal tubing,  
steel bars  
Dreiteilig | Three parts  
H: 3,6 m



# Umma Ummarum

## Galerie Robert Drees, Hannover

9.6.–22.9.2012



*Overhead*, 2011–12  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam, spray  
paint, epoxy resin  
H: 1,6 m

*Kalter Hund*, 2011–12  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam, spray  
paint, epoxy resin  
L: 2,4 m



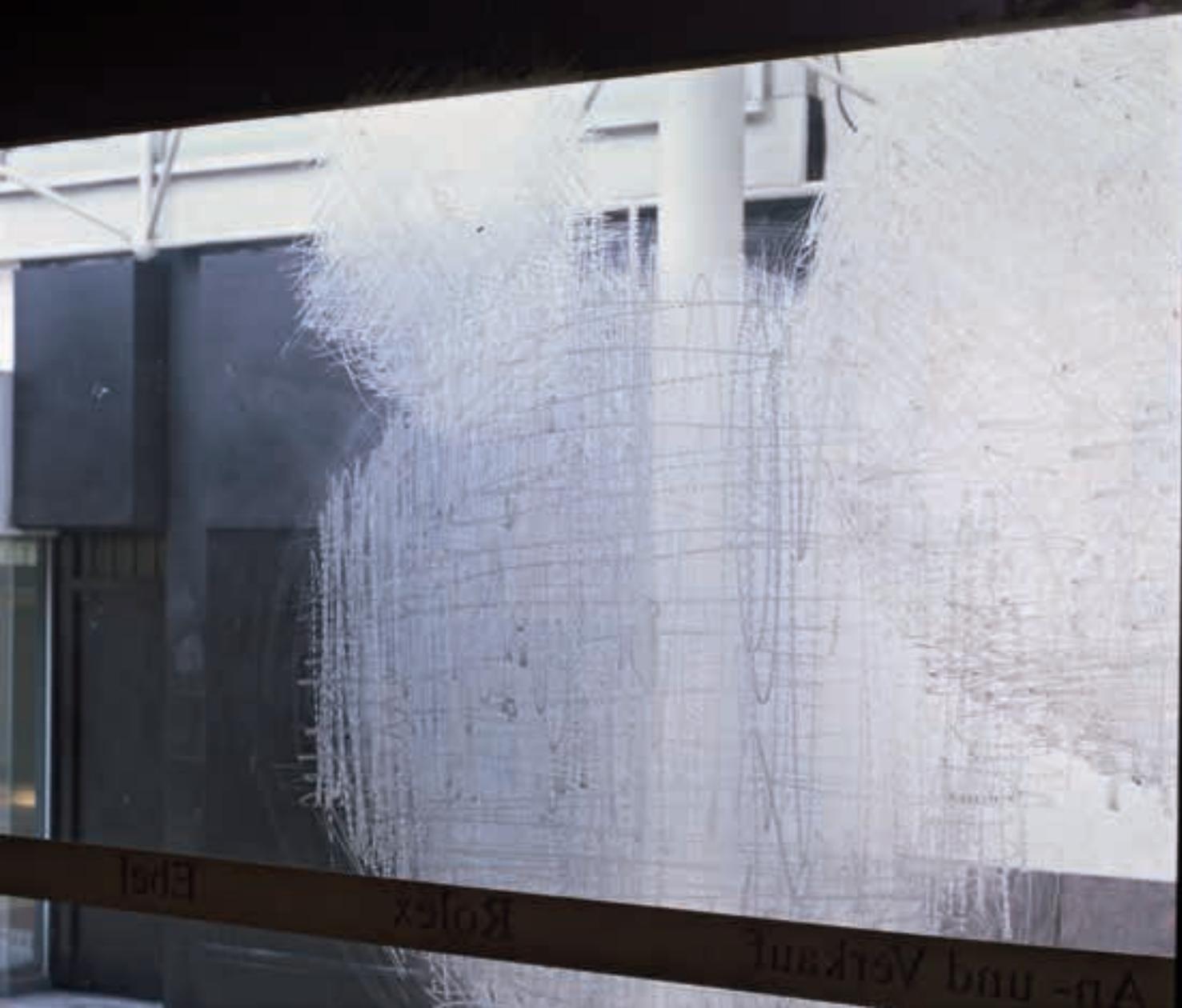
# 22 Fachgeschäfte

## Mischpoke e. V., Mönchengladbach

16.6.–8.7.2012



*Draußen ist feindlich*, 2012  
Zerkratztes Panzerglas  
Scratched  
bullet-proof glass  
H: 2,5 m



An- und Verkauf

Rolex

Ebel



*No reply*, 2012  
Beton, zerbrochenes Glas,  
Loch im Boden  
Concrete, broken glass,  
hole in the floor  
ø 0,6 m

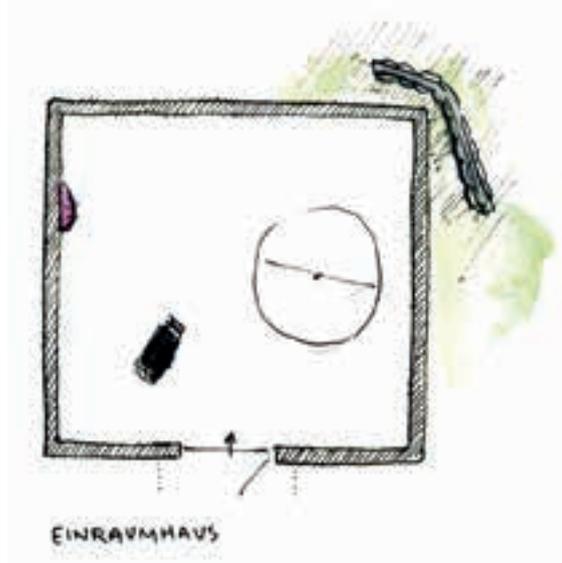
*Zwiegendlich (Schlitten)*,  
2011–12  
Verbrannter Schlitten,  
Ölfarbe, Abguss einer  
Schweineschnauze,  
Aufhängung  
Scorched sledge, oil paint,  
cast of pigs' snout,  
hanging device  
H: 1,2 m



# Home sweet home

## Einraumhaus, Mannheim

28.9.–25.10.2012



*Etwas später dann*  
(*Verbrannter Schrank*), 2012  
Verbranntes Holz, Farbe  
Scorched timber, paint  
H: 1,9 m

*Cylia (Surrogate groß,  
beulig)*, 2011  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
H: 0,9 m

*All the ifs and whens #6*,  
2012  
Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Schweine-  
ohren, Epoxidharz,  
Klebeband, Folie, Sprüh-  
farbe, Spiegel geschliffen  
Mobile with fishing  
weights, metal tubes,  
pigs' ears, epoxy resin,  
tape, foil, spray paint,  
sanded mirror  
Ø 1,2 m





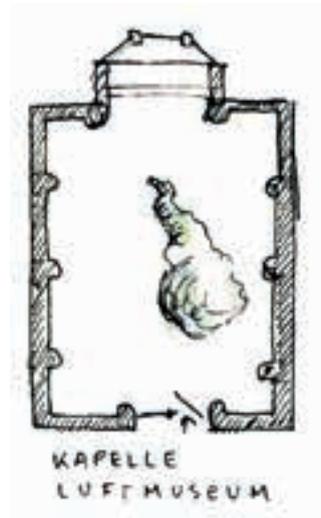
*Padding*, 2012  
Beton, Pigment,  
Armierung  
Concrete, pigment,  
reinforcement  
H: 2 m



# Pop! Platz! Pff...

## Luftmuseum Amberg

28.10.2012–10.2.2013



*Spunk*, 2012  
Folie, Luftballons, Füll-  
material, Klebeband,  
Sprühfarbe, Aufhängung  
Foil, balloons,  
filling, tape, spray paint,  
hanging device  
L: 4,5 m



# Sculpture Key West Key West Beach

1.12.2012–23.3.2013

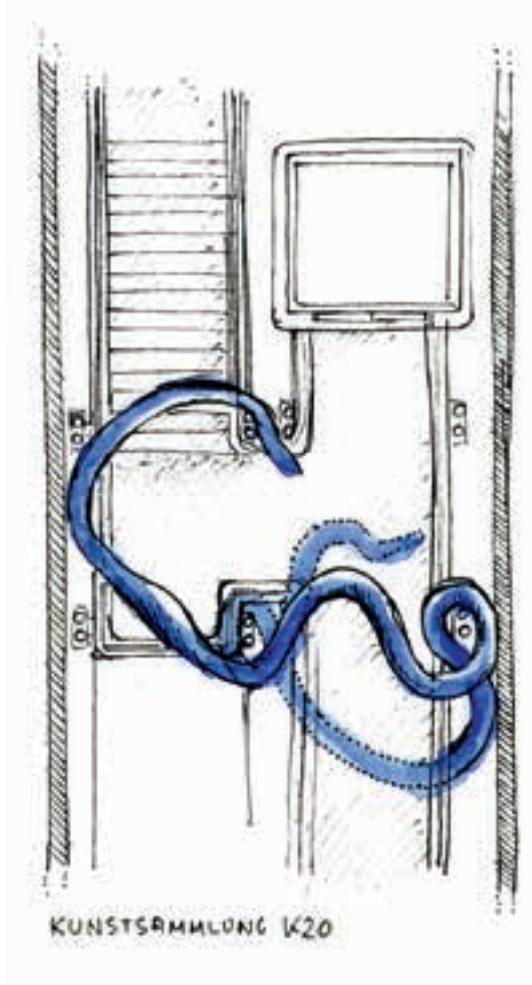


*Conchie*, 2012  
Betonguss, Armierung  
Concrete cast,  
reinforcement  
H: 2,2 m



# Die Bildhauer Kunstsammlung NRW K20, Düsseldorf

20.2.–28.7.2013



*Zygnius (Intruder)*, 2013  
Folie, Füllmaterial, Holz,  
Brecheisen  
Foil, filling, timber,  
crowbar  
L: 25 m  
Installationsansicht  
unten | Installation view  
downstairs





Installationsansicht  
unten | Installation view  
downstairs

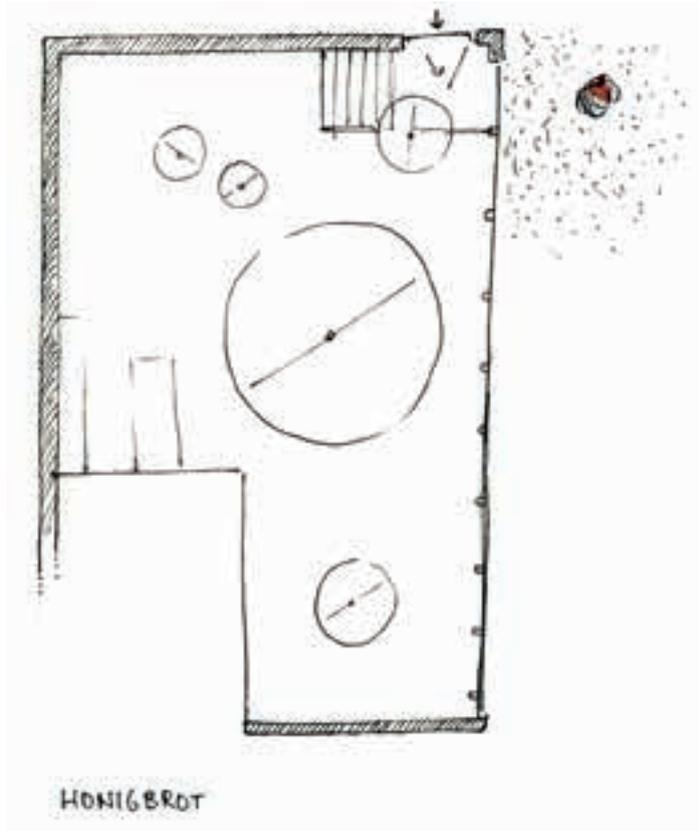
Installationsansicht  
oben | Installation view  
upstairs



# All the ifs and whens

## Honigbrot Projektraum, Köln

19.4.–19.5.2013



*Lost in Limboland #3*, 2013  
 Mobile aus Anglerblei,  
 Metallstäben, Marihuana-  
 Joint, Klebeband, Folie,  
 Sprühfarbe, Spiegel  
 geschliffen  
 Mobile with fishing  
 weights, metal tubes,  
 Marijuana-joint, tape, foil,  
 spray paint, sanded  
 mirrors  
 ø 1 m

*All the ifs and whens #1*,  
 2010  
 Mobile aus Anglerblei,  
 Metallstäben, Schweine-  
 pfote, Folie, Spiegel  
 geschliffen  
 Mobile with fishing  
 weights, metal tubes, pigs'  
 trotter, foil, sanded mirror  
 ø 0,6 m

*All the ifs and whens #5*  
 (Überhaupt nicht/Not at all),  
 2011  
 Mobile aus Anglerblei,  
 Beton, Metallstäben,  
 Schweinepfoten und  
 -ohren, Kanülen, Folie,  
 Silikon, Spiegel geschliffen  
 Mobile with fishing  
 weights, concrete, metal  
 tubes, pigs' trotters  
 and ears, syringes, foil,  
 silicone, sanded mirror  
 ø 4,5 m

Courtesy Kunstraum am  
 Limes, Sammlung  
 Ciesielski, Hilla Schied

*All the ifs and whens #4*,  
 2010  
 Mobile aus Anglerblei,  
 Beton, Metallstäben,  
 Schweinepfoten und  
 -ohren, Spiegel geschliffen  
 Mobile with fishing  
 weights, concrete, metal  
 tubes, pigs' trotters and  
 ears, sanded mirror  
 ø 0,6 m





Details

*Lost in Limboland #1*, 2013

Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Klebeband,  
Folie, Sprühfarbe, Spiegel  
geschliffen

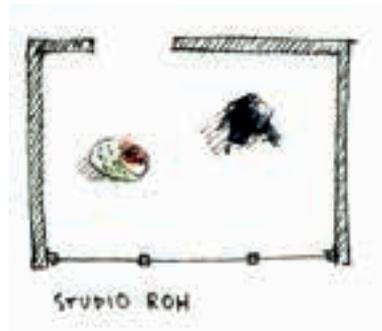
Mobile with fishing  
weights, metal tubes,  
tape, foil, spray paint,  
sanded mirror

Ø 1 m



# Free Studio ROH, Düsseldorf

3.5.–6.5.2013



*Achdujeh (Wiedergänger)*  
vs. *Scummy da scoop*, 2013

*Scummy da scoop*, 2013  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Lackfarbe  
Tape, foil, spray  
paint, gloss paint  
H: 0,7 m

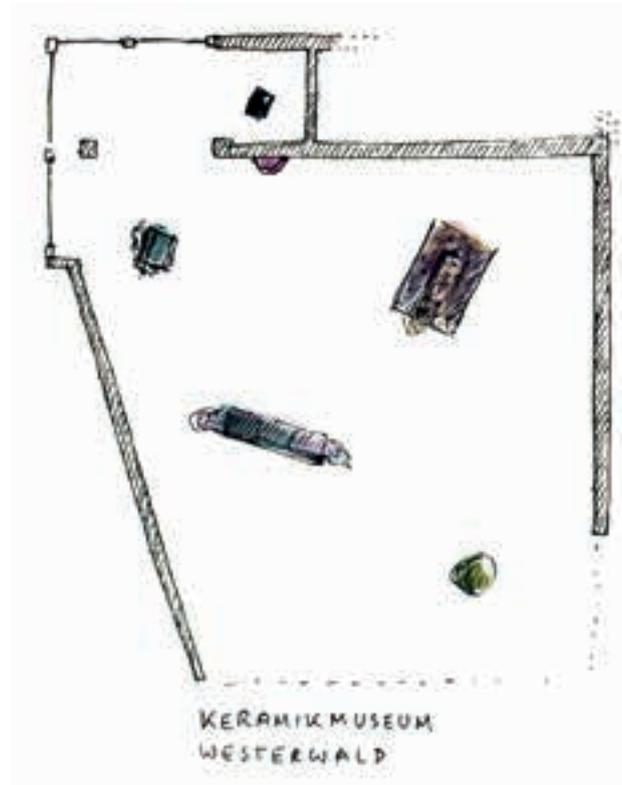
*Achdujeh (Wiedergänger)*,  
2008–2013  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
H: 1,9 m



# Ausrede wird nachgereicht

## Keramikmuseum Westerwald, Höhr-Grenzhausen

5.5.–26.5.2013



Hinten von links  
Back from left:

*Kalter Hund*, 2011–12  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam, spray  
paint, epoxy resin  
L: 2,4 m

*Overhead*, 2011–12

*Follis (Surrogate MB2  
beulig/rötlich)*, 2012  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
B: 0,9 m

*Großer Sewer*, 2012

Mitte vorn | Mid front:  
*Clumis (Surrogate MB1  
beulig/grün)*, 2012  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
B: 1,1 m





*Overhead*, 2011–12  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam,  
spray paint, epoxy resin  
H: 1,6 m

*Großer Sewer*, 2012  
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz  
Polyurethane foam,  
spray paint, epoxy resin  
H: 1,4 m



# WYSIWYG

## Kunstverein Bochum

12.5.–30.6.2013



*All the ifs and whens #3,*  
2010

Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Schweine-  
pfoten und -ohr, Kanülen,  
Folie, Silikon, Spiegel  
geschliffen

Mobile with fishing  
weights, metal tubes,  
pigs' trotters and ear,  
syringes, foil, silicone,  
sanded mirror  
Ø 1,2 m

*Sewer,* 2012

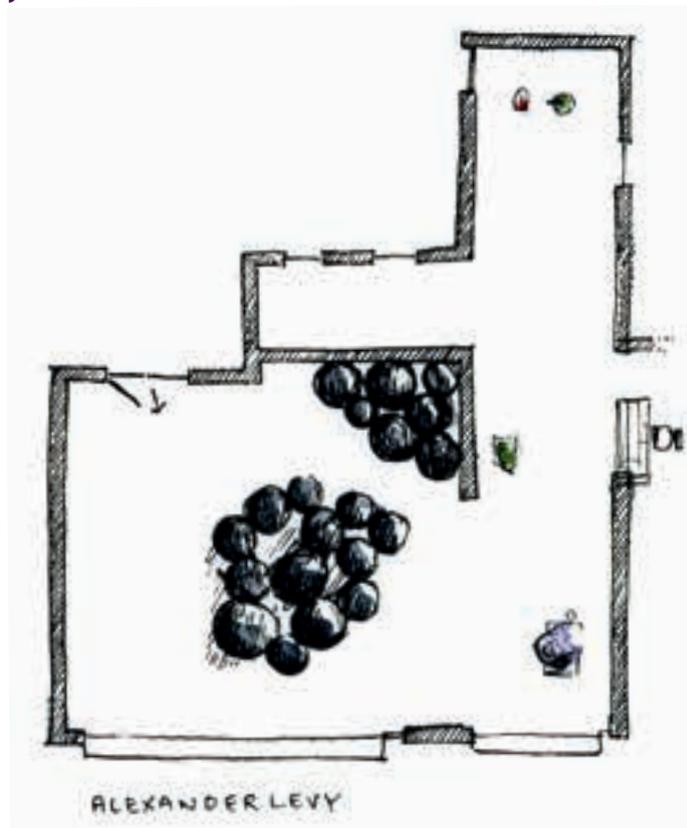
Bauschaum, Sprühfarbe,  
Epoxidharz

Polyurethane foam,  
spray paint, epoxy resin  
H: 0,6 m



# Hüllohollo alexanderlevy, Berlin

22.6.–10.8.2013



*Mobsters*, 2013  
Folie, Füllmaterial, Holz  
Stretch wrap,  
filling, timber  
22-teilig | 22 parts  
H: 1,6–2,8 m





Hinten von links  
Back from left:

*Hubo*, 2012–13

*Canaiculus*, 2013

Klebeband, Folie, Sprüh-  
farbe, poliertes Metall  
Tape, foil, spray  
paint, polished metal  
L: 0,4 m

Vorne | Front:

*Wir beide*, 2012–13

Zweiteilig | Two parts

Teil 1: Beton, Epoxidharz,  
Pigment, Gummi, H: 0,35 m  
Teil 2: Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Brechstange,  
H: 1,2 m

Part 1: Concrete, epoxy  
resin, pigment, rubber,  
H: 0.35 m

Part 2: Tape, foil, spray  
paint, crowbar, H: 1,2 m

NATIONAL-BANK Sammlung

Hinten von links

Back from left:

*Canaiculus*, 2013

*Wir beide*, 2012–13

Vorne | Front:

*Hubo*, 2012–13

Skulptur: Klebeband,

Folie, Sprühfarbe

Sockel: Beton,

Metallrohr

Sculpture: tape, foil,

spray paint

Plinth: concrete,

metal tubing

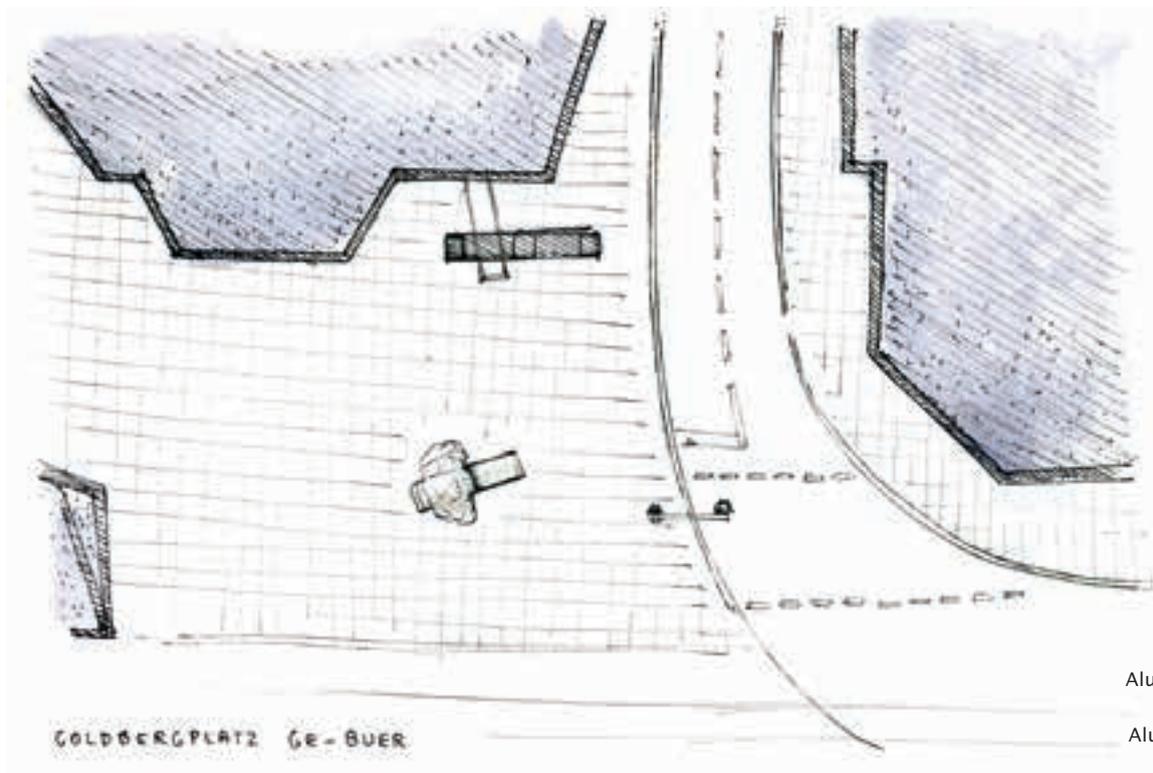
H: 1,7 m



# Blobster für Buer

## Kulturmeile Gelsenkirchen

Seit | Since September 2013



*Blobster*, 2013  
Aluminiumguss, Stahl-  
konstruktion  
Aluminium cast, steel  
construction  
Goldbergplatz Gelsenkirchen  
Öffentlicher Auftrag  
Public commission  
Kulturmeile Gelsenkirchen  
H: 5,5 m





Seitenansicht | Side view



Rückansicht | Rear view

# Hat da nicht gerade was gezuckt Kunstmuseum Gelsenkirchen

8.9.-27.10.2013





Wand links:

Rüssel von *blorp*, 2002

Haferflocken, Spachtel,

Styropor; überlappend

hängend

Übriggebliebenes Teil der

Installation *blorp* zwischen

der Galerie Ferdinand-Ude

und dem benachbarten

SPD-Parteibüro,

Gelsenkirchen 2002

Wall left:

Snout of *blorp*, 2002

Oats, filler, polystyrene;

overlapping hanging

Left-over part of the

installation *blorp* between

gallery Ferdinand-Ude

and next-door office of

Social Democratic Party

(SPD), Gelsenkirchen 2002

Mitte | Center:

*Geh jetzt bitte (Grüne Kiste)*,

2012

Bauschaum, Sprühfarbe,

Epoxidharz

Polyurethane foam, spray

paint, epoxy resin

H: 1,2 m

Dahinter auf Sockel

Behind on plinth:

*Loopyloo Lookalike*, 2007

Wellrohr orange, Silikon,

Pigment

Corrugated orange tube,

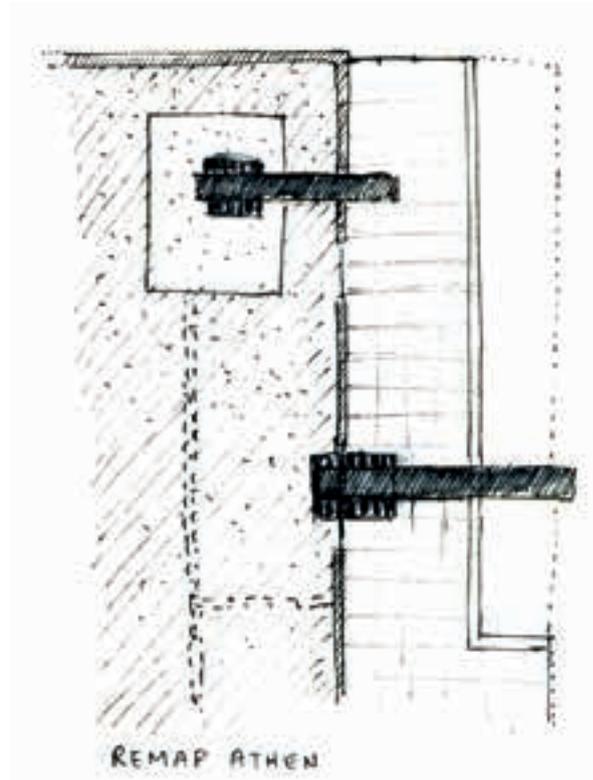
silicone, pigment

H: 0,3 m

# metaphoria II

## Lab'Bel Foundation@ReMap, Athen

8.9.-30.9.2013



*Double dip*, 2013  
Verbranntes Holz, Farbe  
Burnt timber, paint  
Zweiteilig | Two parts  
L: 3 m, L: 5 m







# stolIndialoge

## Zeitkunstgalerie Kitzbühel

26.10.–29.11.2013



Mitte | Center:  
*Clumis (Surrogate MB1  
beulig/grün)*, 2013  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
B: 1,1 m

Hinten, mit Sockeln  
Back, with plinths:  
CHRISTIAN KEINSTAR  
*Parts of Ecstasy I + II*, 2013

Rechts | Right:  
Eingang | Entrance  
*Blauer Stolln*, 2013  
Folie, Klebeband, Holz,  
Blei, Kaliumpermanganat  
Foil, tape, timber, lead,  
potassium permanganate  
Gemeinschaftsarbeit  
Cooperative work  
Folie, Konstruktion  
Foil, construction:  
GEREON KREBBER  
Blei | Lead:  
CHRISTIAN KEINSTAR  
L: 10 m





Innenansichten  
Interior view  
*Blauer Stolln*, 2013





*Tnöli (Blau/Grün)*, 2013  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz, Beton,  
Rohrstücke  
Tape, foil, spray paint,  
timber, concrete, metal  
tube parts  
H: 2,6 m

*Tnöri (Magenta/Gelb)*, 2013  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz, Beton  
Tape, foil, spray paint,  
timber, concrete  
H: 2 m

Wand | Wall:  
CHRISTIAN KEINSTAR  
*Kanon 3*, 2012

*Blauer Stolln*, 2013  
Ansicht Ausgang  
View exit

*Tmöni (Bläulich/Klein)*, 2013  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz;  
mit Sockel  
Tape, foil, spray paint,  
timber; with plinth  
H: 0,75 m

*Follis (Surrogate MB2  
beulig/rötlich)*, 2012  
Klebeband, Folie,  
Sprühlack, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
B: 0,9 m



# Gastspiel Rheinland Galerie Mathias Güntner, Hamburg

2.11.–21.12.2013



*Sooderso (Latte mit  
Bauch #3, pink-blau), 2013*  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil, spray paint,  
timber  
L: 2,7 m

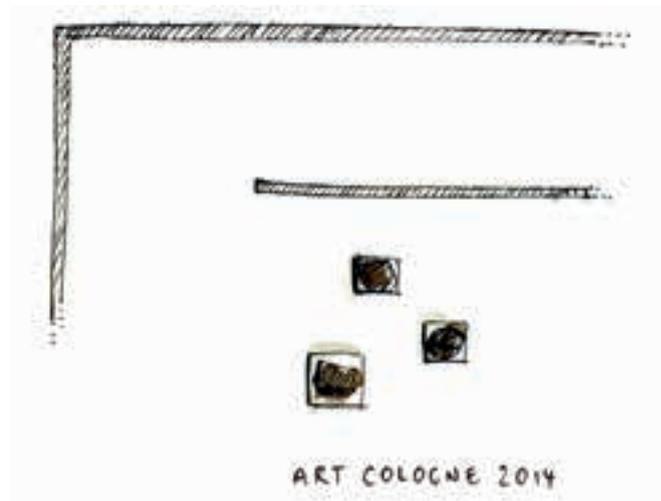


# Collaborations

## Art Cologne 2014

### Galerie Christian Lethert, Köln

10. 4. – 13. 4. 2014



*Elea (K-Curls I)*, 2014  
Manganton gebrannt,  
Engobe, Dachlack,  
Epoxidharz  
Fired manganese clay,  
engobe, roof varnish,  
epoxy resin  
H: 0,7 m  
Sockel | Plinth H: 0,5 m

*Yota (K-Curls II)*, 2014  
Manganton gebrannt,  
Engobe, Dachlack,  
Epoxidharz  
Fired manganese clay,  
engobe, roof varnish,  
epoxy resin  
H: 0,6 m  
Sockel | Plinth H: 0,5 m

*Xenos (K-Curls III)*, 2014  
Manganton gebrannt,  
Engobe, Dachlack, Beton,  
Pigment, Epoxidharz  
Fired manganese clay,  
engobe, roof varnish,  
concrete, pigment, epoxy  
resin  
H: 0,5 m  
Sockel | Plinth H: 0,5 m

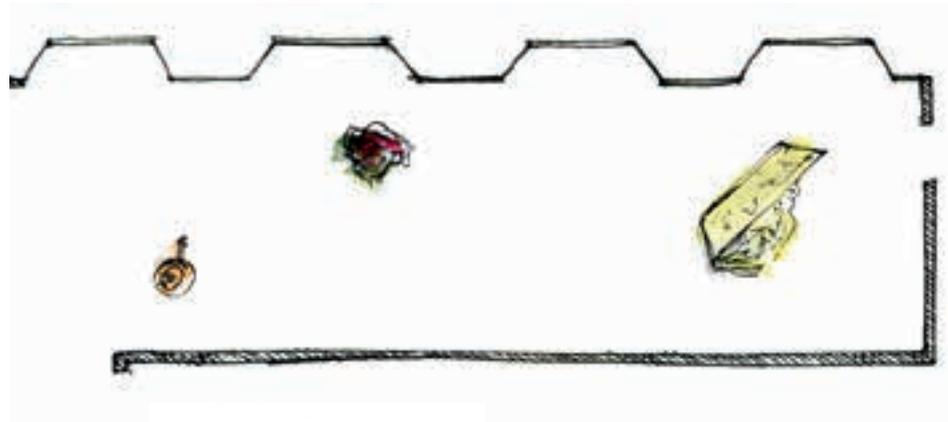


# Another Place / Another Space / Together

## Projekträume Düsseldorf

### Ausstellung im Leeschenhof

24.5.-11.6.2014



EHEMALIGER  
TOOM - BAUMARKT

*Zu spät (Rohversion), 2014*  
Taubenabwehr, Sofabezug,  
Tuch, Polystyrollösung,  
Pigment, Lochband,  
Aufhängung  
Pigeons spikes, sofa  
covering, cloth,  
polystyrene-solution,  
pigment, metal strap,  
hanging device  
H: 1,8 m

*Fitting (Rohversion), 2014*  
Bauschaum  
Polyurethane foam  
H: 2,8 m

Vorn | Front:

*Tooom (Rohversion), 2014*





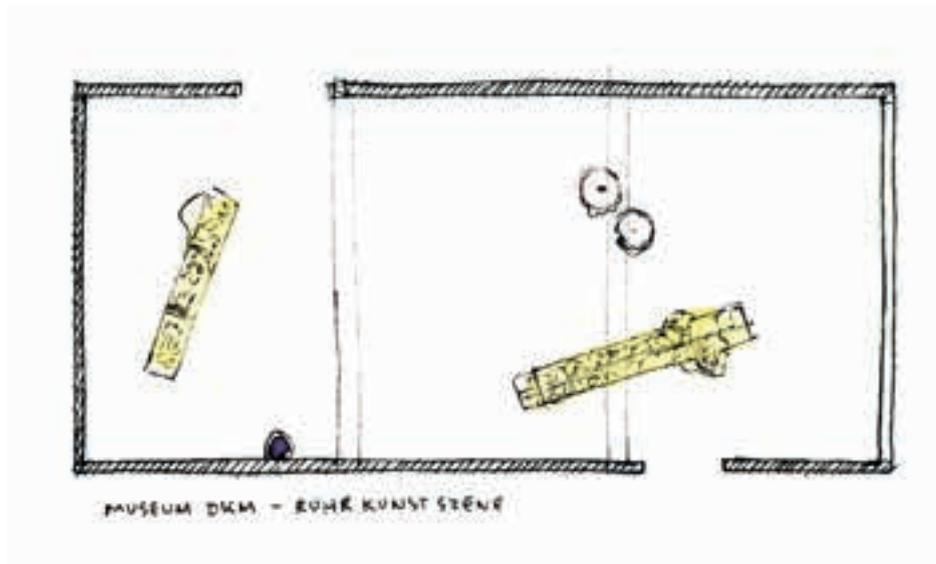
*Fitting (Rohversion), 2014*  
*Tooom (Rohversion), 2014*  
*Zu spät (Rohversion), 2014*

*Tooom (Rohversion), 2014*  
Betonmischer, Bauschaum  
Concrete mixer,  
polyurethane foam  
B: 1 m



# RuhrKunstSzene Museum DKM, Duisburg

4.9.-23.11.2014



*Steady*, 2014  
Polyurethan  
Polyurethane  
L: 4,5 m

Realisiert mit freundlicher  
Unterstützung von  
Kindly supported by  
Stiftung DKM, Duisburg





Austellungsansicht |  
Exhibition view  
Von links | From left:

*Steady*, 2014

*Potty talk*, 2014

*Dyaden*, 2014

Glasierte Keramik, Metall-  
schüsseln, Aufhängung  
Glazed ceramics, metal  
bowls, hanging devices  
Zweiteilig, hängend | two  
parts, hanging

L: 1,4–1,6 m

Realisiert mit freundlicher  
Unterstützung von |  
Kindly supported by  
IKKG, Höhr-Grenzhausen

*Ready*, 2014

Poyurethan  
Polyurethane

L: 4,5 m, H: 0,7 m

*Potty talk*, 2014

Beton, Kaliumperman-  
ganat-Lösung

Concrete, solution of  
potassium permanganat  
Wandobjekt | Wall object

H: 0,5 m





Detail *Dyaden*, 2014

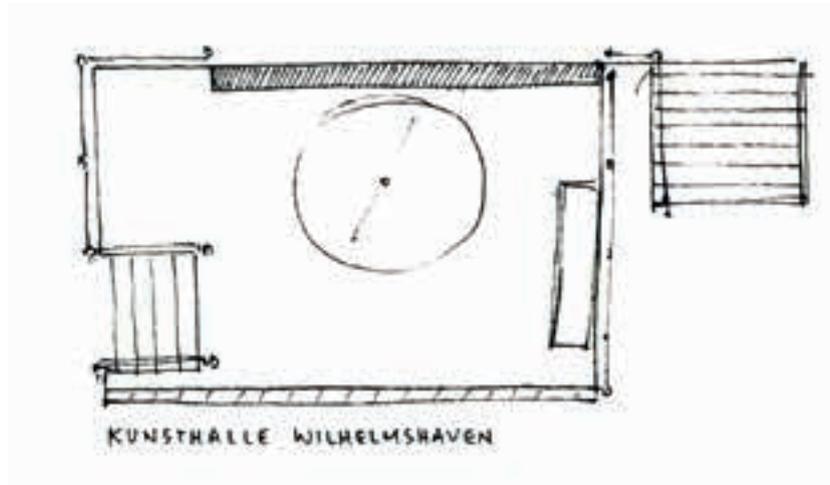
*Dyaden*, 2014

*Steady*, 2014



# Antworten auf Calder: Mobiles in der Gegenwartskunst Kunsthalle Wilhelmshaven

7.9. – 23.11.2014



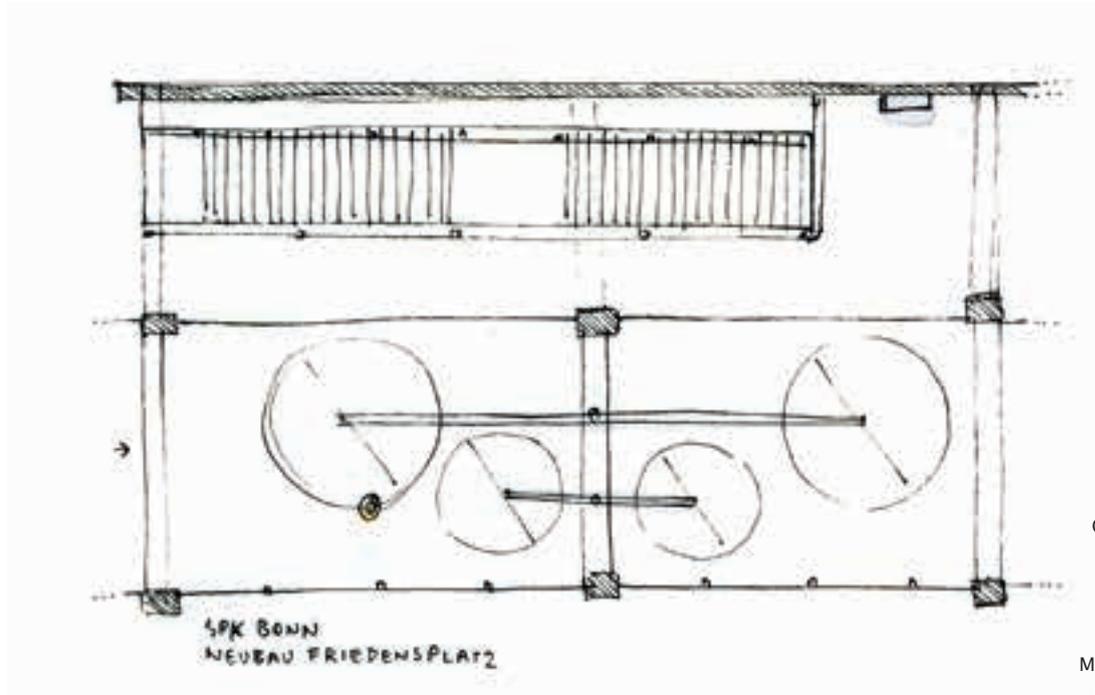
*LPP#5 (Let the pigs pay),*  
2009  
Mobile aus Schweineohren,  
-pfoten, Anglerblei, Beton,  
Metall, Nylon  
Mobile with pigs' trotters  
and ears, fishing weights,  
concrete, metal tubes,  
nylon  
Ø 2 m  
Courtesy  
Sammlung | Collection  
Kunstmuseum Stuttgart



# Aurelio

## Sparkasse KölnBonn, Neubau Friedensplatz Bonn

Seit | Since September 2014



*Aurelio*, 2014  
Zwei Mobiles, Wandein-  
satz und Bodenzylinder  
mit Golddeckel  
Two mobiles, wall box  
and floor cylindre with  
golden lid  
Kunst am Bau | Public art  
commission Sparkasse  
KölnBonn  
Neubau | Redevelopment  
Friedensplatz Bonn  
Architekten | Architects:  
Ortner & Ortner Baukunst,  
Berlin

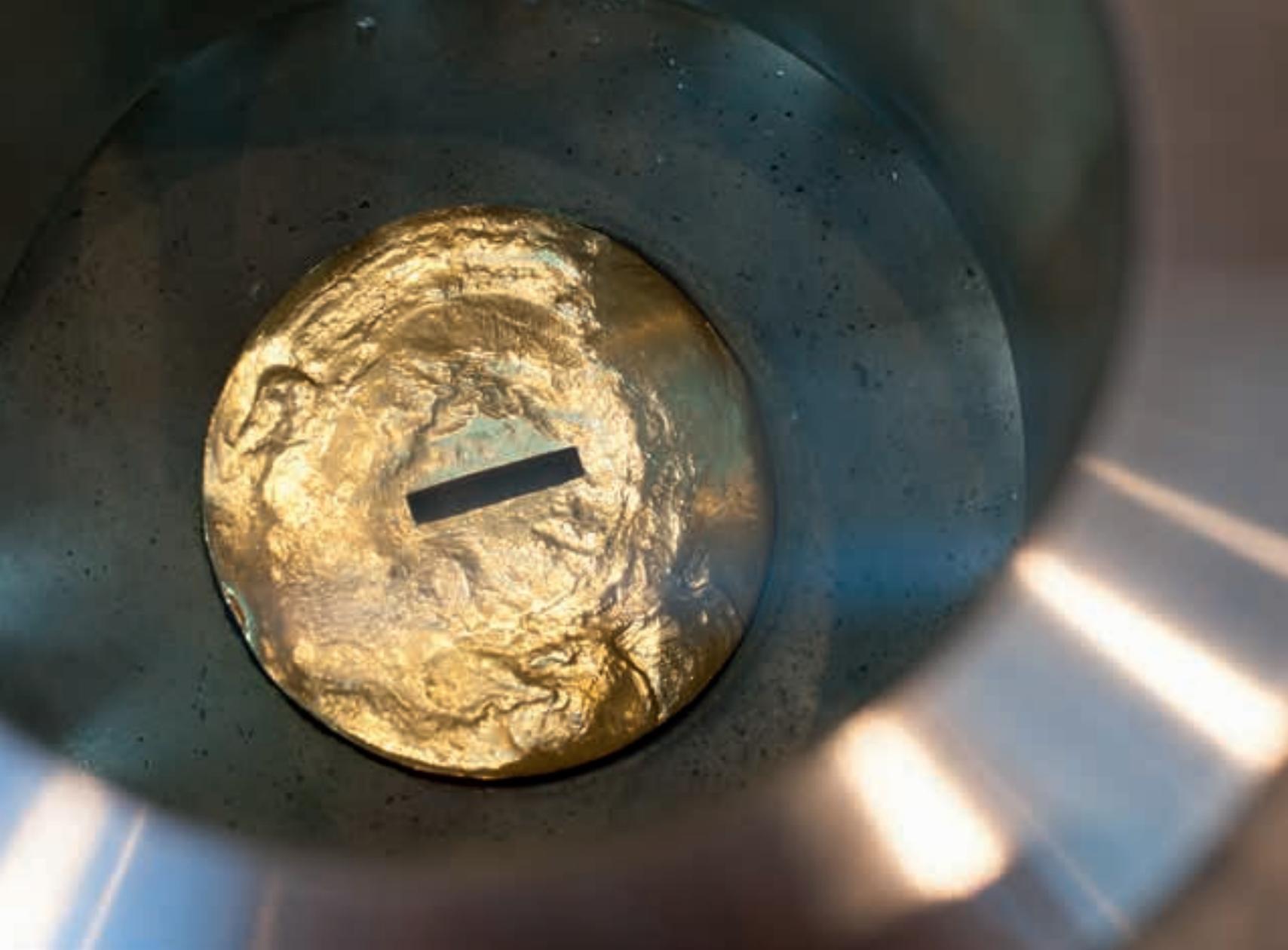
Mobiles  
Spiegel, Bronze, Beton,  
Metallrohre, Aufhängungen  
Mirrors, bronze, concrete,  
metal tubes, hanging  
devices  
Großes Mobile | Large  
mobile L: ca. 9 m, 270 kg  
Kleines Mobile | Small  
mobile L: ca. 4 m, 60 kg  
∅ ca. 3 m, H: bis | up to 8 m





*Aurelio*, 2014  
Detail Spiegel | mirrors





*Aurelio*, 2014

Golddeckel in Boden-  
zylinder

Stahl, Panzerglas, Beton,  
1 kg Gold

Gold lid in floor cylindre  
Stainless steel, bullet-  
proof glass, concrete, 1 kg  
gold

Deckel | Lid ø 10 cm

*Aurelio*, 2014  
Wandeinsatz mit Spiegeln  
und Goldfäden  
Spiegel, Metallrahmen,  
Goldfäden  
Wall box with mirrors and  
golden threads  
Mirrors, metal frame,  
golden threads  
H: 220



# Rheinmatte

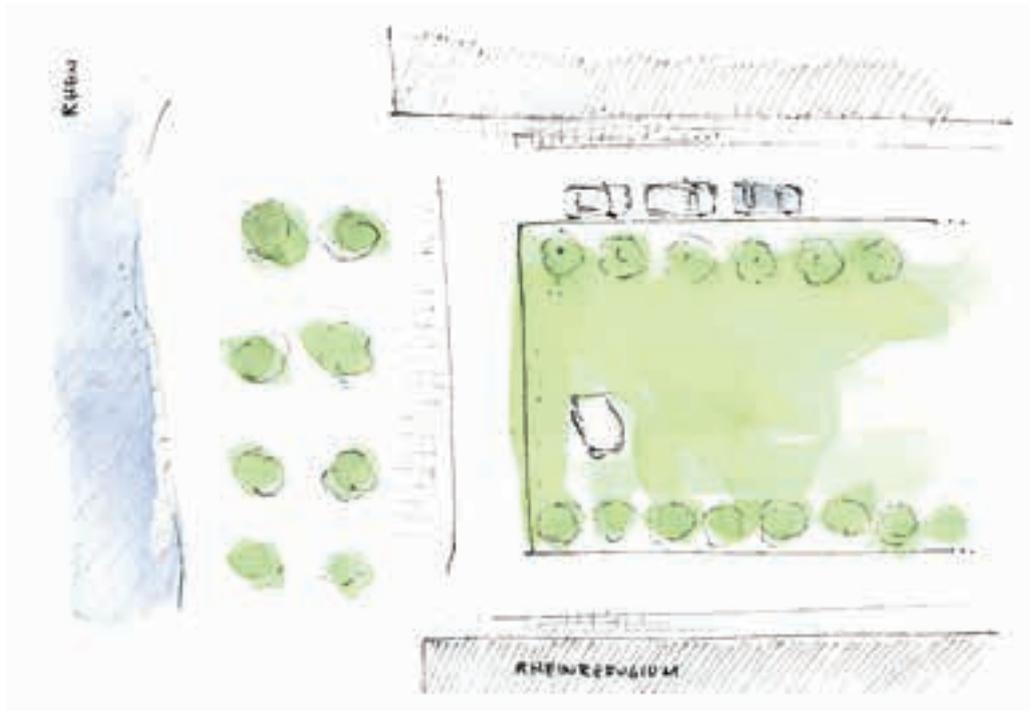
## Rheinrefugium Köln

Seit | Since November 2014

„Der Fluss hat ja ein Bett, und dieses Bett könnte man wie eine riesige Matte betrachten. Jetzt nehme ich einfach ein Teil dieses Betts, verkleinere das und falte das schlicht einmal zusammen. Und dann lege ich das gleich direkt ans Ufer. Fertig – zumindest in der plastischen Vorstellung.“

“Well, the river has its bed, and that bed you could regard as a giant mattress. I just take a part of that bed, shrink it and fold it once. And I lay it just next to the shore. Done – at least within sculptural imagination.”

GEREON KREBBER



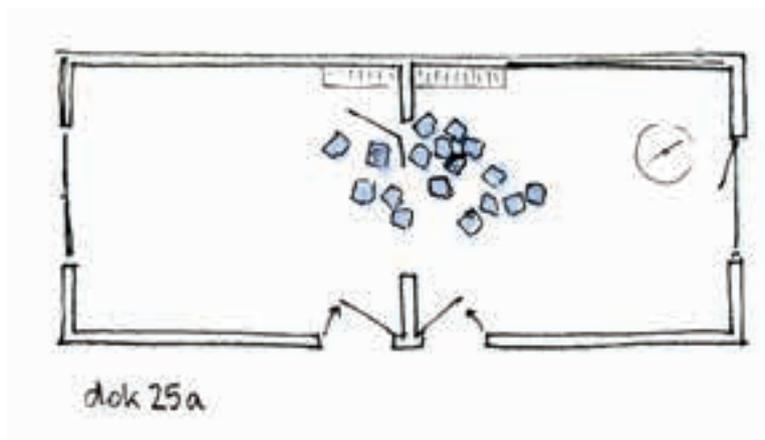
*Rheinmatte*, 2014  
Aluminiumguß | Aluminium  
cast, L: 4,2 m  
Kunst am Bau | Public art  
commission  
Rheinrefugium Köln-Mülheim  
Auftraggeber | Commissioners  
LEG Projekt- und  
Standortentwicklung Köln,  
Bauwens Construction



# Gereon Krebber | Elke Nebel

## dok25a, Düsseldorf

31.12.2014–30.6.2015



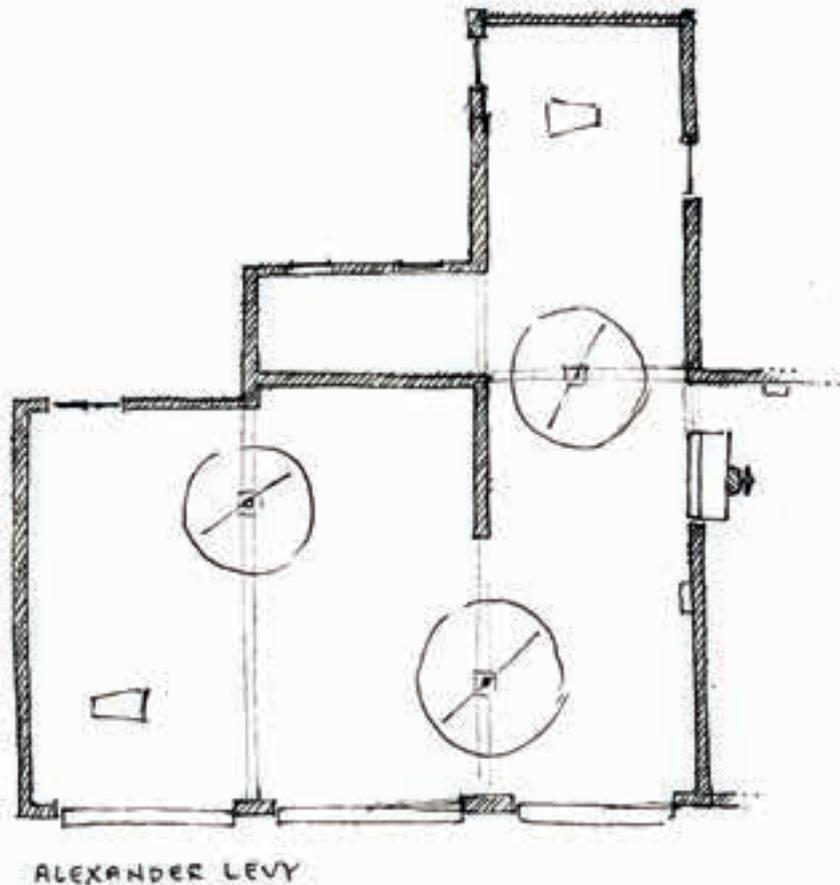
*Lass uns würfeln*  
(*lcy-dicey*), 2014  
Folie, Sprühfarbe, Acryl-  
harz, Styropor, Ecke aus  
geschliffenen Spiegeln  
Foil, spray paint, acrylic  
resin, polystyrene, corner  
of sanded mirrors  
18-teilig | 18 parts  
Kuben jeweils | Each cube  
H: 0,2–0,6 m

*Lost in Limboland #1*, 2013  
Mobile aus Anglerblei,  
Metallstäben, Klebeband,  
Folie, Sprühfarbe, Spiegel  
geschliffen  
Mobile with fishing  
weights, metal tubes, tape,  
foil, spray paint, sanded  
mirror  
Ø 1 m



# Tagundnachtgleiche alexanderlevy, Berlin

7.3.–18.4.2015



*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 1,3 m, H: 2,5 m

*Triplet #1*, 2015  
Geschliffene Spiegel,  
MDF-Platten, Schellack;  
Wandobjekt  
Sanded mirrors, MDF wood,  
shellac; wall piece  
H: 0,3 m

*Tagundnachtgleiche #2*, 2015  
Geschliffener Spiegel,  
Seife, menschlicher Ober-  
schenkelknochen,  
Bleigewichte, Flachstahl,  
Metallrohre und  
-stangen, Aufhängung  
Sanded mirror, soap,  
human thigh bone,  
lead weights, flat steel,  
metal tubes and  
-rods, hanging device  
ø 2,1 m, H: 2,8 m







Ausstellungsansicht |  
Exhibition view  
Von links | From left:

*Doppelgänger #1*, 2015  
Geschliffene Spiegel,  
Gummimatte, Stahlfuß  
Sanded mirrors,  
rubber mat, steel base  
Stelenform ist gespiegelt  
zu | Column shape  
is mirrored by *Doppel-  
gänger #2*  
H: 2,3 m

*Tagundnachtgleiche #2*, 2015

*Tagundnachtgleiche #1*, 2015

*Tagundnachtgleiche #3*, 2015  
Geschliffener Spiegel,  
Pflastersteine, Metallrohre  
und -stangen, Aufhängung  
Sanded mirror, paving  
stones, metal tubes and  
rods, hanging device  
Ø 1,5 m, H: 2,2 m

*Doppelgänger #2*, 2015  
Geschliffene Spiegel,  
Gummimatte, Stahlfuß  
Sanded mirrors, rubber  
mat, steel base  
Stelenform ist gespiegelt  
zu | Column shape  
is mirrored by *Doppel-  
gänger #1*  
H: 2,3 m



*Tagundnachtgleiche #1, 2015*

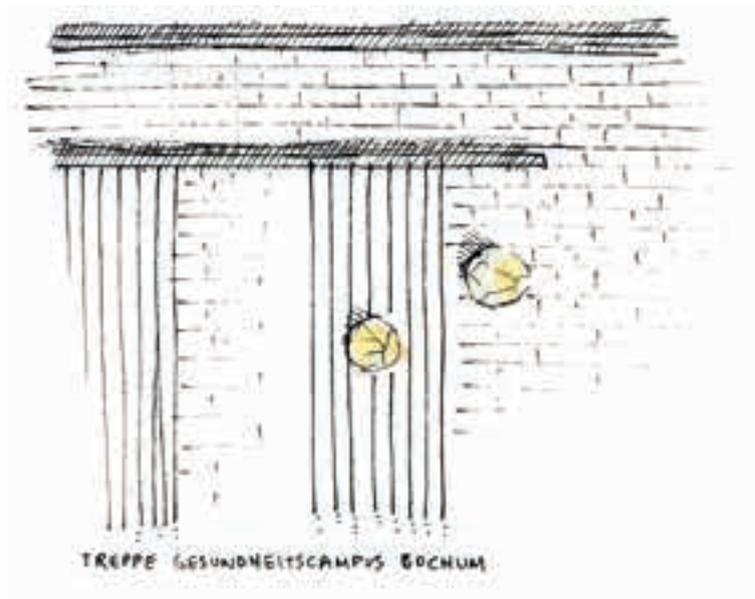
*Doppelgänger #2, 2015*



# Plöpsel interim

## Gesundheitscampus NRW Bochum

Mai | May 2015 – August 2016



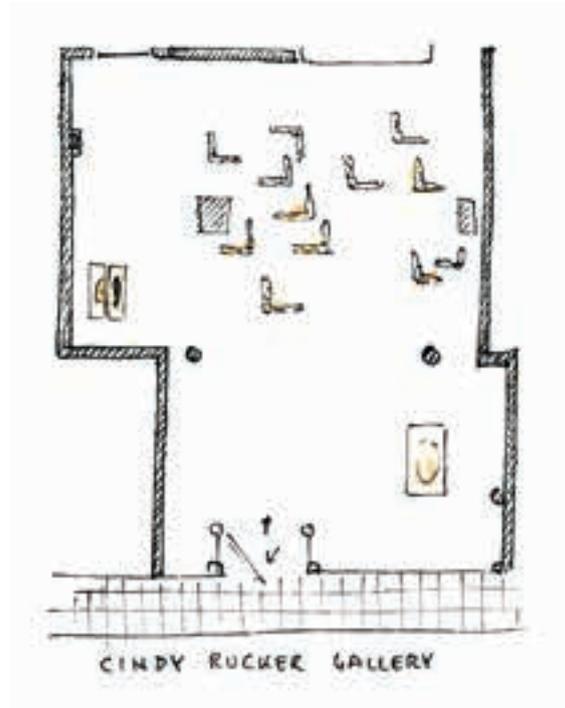
*Plöpsel interim*, 2015  
Kratzputz, Lack, Styropor  
Wall covering, gloss paint,  
polystyrene  
Zweiteilig | Two parts  
H: 1,4 m



# Limbic Turn

## Cindy Rucker Gallery, New York

4.4.-17.5.2015



*Broader hints*  
(Sugarslabs), 2015  
Gips, karamel-  
lisierter Zucker  
Plaster, caramelized  
sugar  
15-teilig | 15 pieces  
Größen zwischen |  
Sizes ranging from  
H: 0,7–2,6 m





*Broader hints*  
(Sugarlabs), 2015

Detail *Broader hints*  
(Sugarlabs), 2015





Detail *Broader hints*  
(*Sugarlabs*), 2015



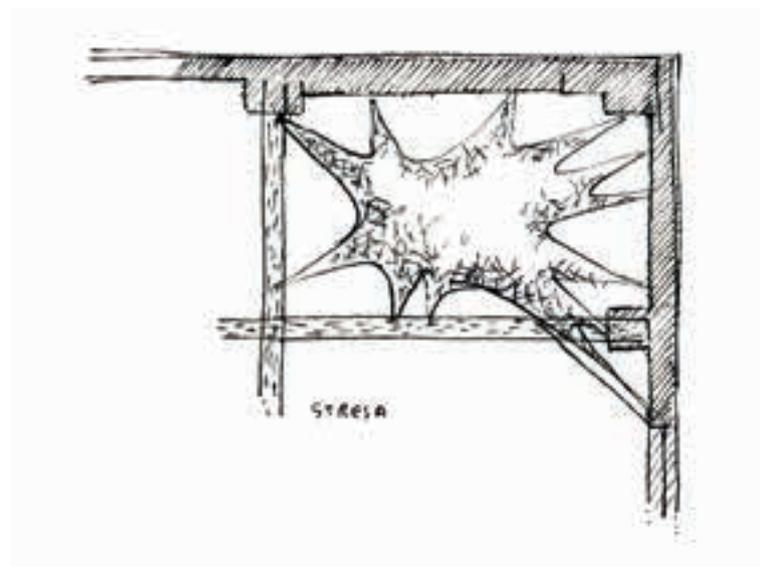
*Sticky spots (Pharynga  
double block)*, 2015  
Gips, karamellierter  
Zucker  
Plaster, caramelized sugar  
L: 0,7 m

# Il pelo nell' uovo | Das Haar in der Suppe

## Lo Spirito Del Lago

### Spazio Luparia, Stresa, Italien

3.7.-20.9.2015



*Hycerma*, 2015  
Klebeband, Sprüh-  
farbe, Haken  
Clear tape, spray  
paint, hooks  
L: 9 m



# Vorgebirgsark Skulptur 2012

## IG Kunst im Park, Köln

16.8.2015



*Ovomutus (Blindgänger),*  
2015, Detail  
Beton, Zellstoff,  
Pigment, Füllmaterial  
Concrete, cellulose,  
pigment, filling  
Mehrteilig | several parts  
Ausgraben live am Sonn-  
tag, den 16. August 2015  
Excavating live on  
Sunday, 16. August 2015

Mit freundlicher  
Unterstützung vom  
Kindly supported by  
Grünflächenamt der  
Stadt Köln



# Skulptur – eingeladen von Wolfgang Flad Grölle pass:projects, Wuppertal

5.9.–18.10.2015



*Ynot*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz, Blech  
Tape, foil, spray paint,  
timber, tin  
H: 2 m

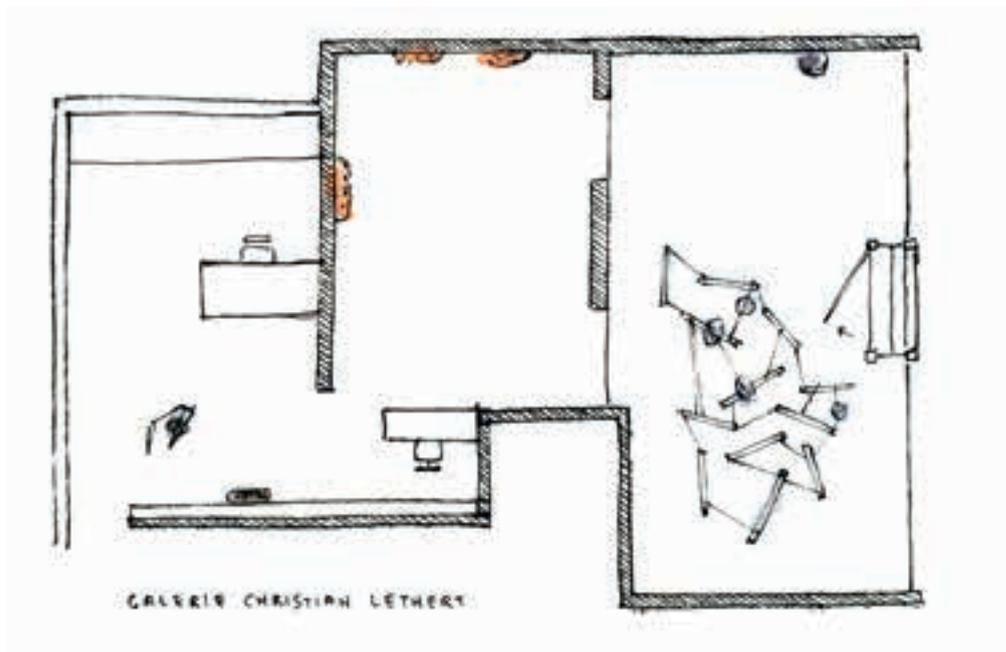
*Jimba*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz, Blech  
Tape, foil, spray paint,  
timber, tin  
L: 0,5 m



# blippings

## Galerie Christian Lethert, Köln

30.10.–19.12.2015



Ausstellungsansicht  
Exhibition view

*Ontö (So gesehen)*, 2015  
Stahl, Polyurethanleim,  
Stoff, Fäden,  
Sprühfarbe, Lack  
Steel, polyurethane glue,  
fabric, thread,  
spray paint, varnish  
H: 2,2 m

*Thalo*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 1 m

*Flumo*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 0,9 m





*Ontö (So gesehen)*, 2015

*Myran*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 1,5 m





*Thalo*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 1 m



*Yakpalo*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 1 m

*Fosimo*, 2015  
Klebeband, Folie,  
Sprühfarbe, Holz  
Tape, foil,  
spray paint, timber  
H: 1 m

*Onimö (Nur für Dich)*, 2015  
Stahl, Polyurethanleim,  
Stoff, Fäden,  
Sprühfarbe, Lack  
Steel, polyurethane glue,  
fabric, thread,  
spray paint, varnish  
H: 1,5 m



# Artist in Residence CCA Andratx, Mallorca

September 2015



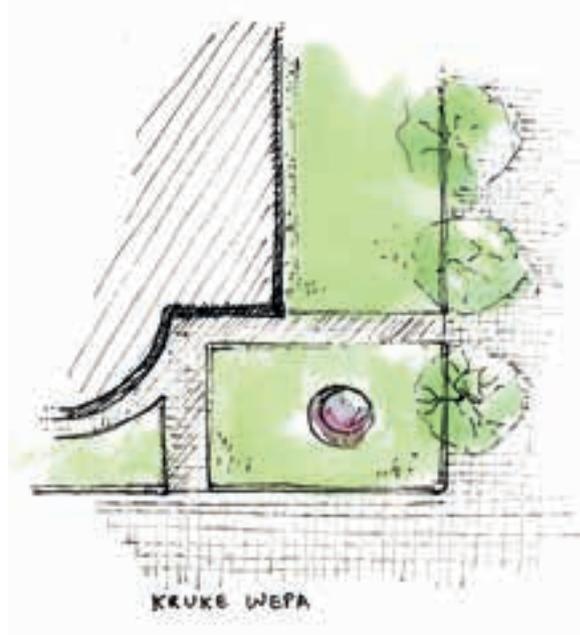
*Wir Sterblichen*, 2015  
Verbranntes Holz, Beil  
Burnt timber, hatchet  
L: 0,9 m



# Kruke II

## WEPA Apothekenbedarf GmbH, Hillscheid

Seit Februar 2016 | Since February 2016



*Kruke II*, 2014–16  
Glasierte Keramik  
Glazed ceramic  
H: 2,4 m

Umformung der Skulptur  
*Kruke*, 2008 in Keramik  
Rebuilding of the sculpture  
*Kruke*, 2008 in ceramics  
Auftrag | Commission  
WEPA Apothekenbedarf/  
Kunstraum am Limes

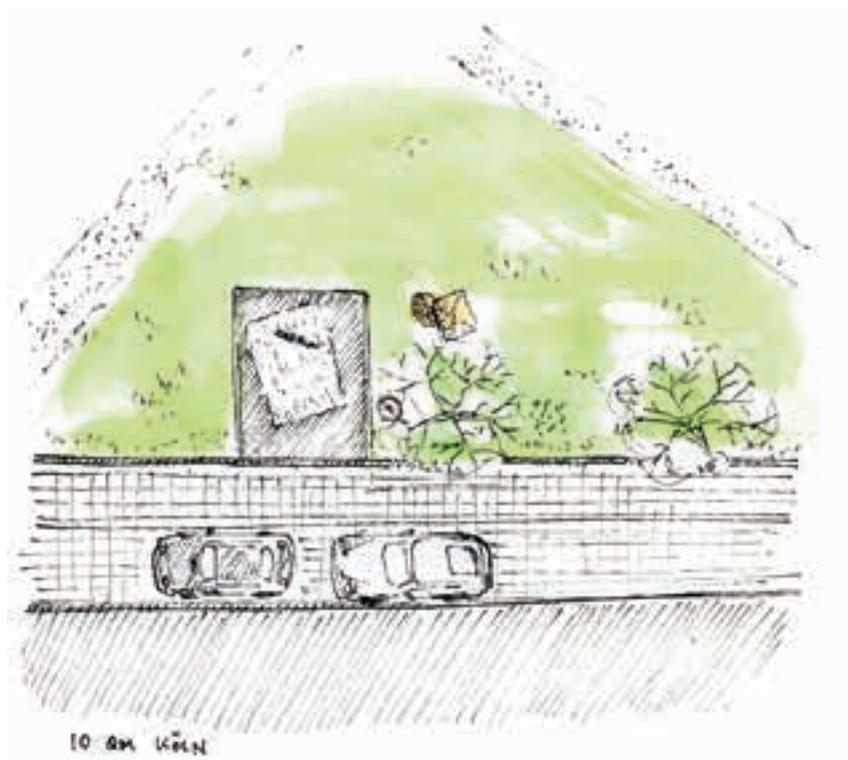
Mit freundlicher Unter-  
stützung vom | Kindly  
supported by Institut für  
künstlerische Keramik  
und Glaskunst (IKKG),  
Höhr-Grenzhausen



# Kill your darlings

## 10 qm – ein Kunstprojekt im öffentlichen Raum, Köln

5.3.–12.3.2016



*Flauschige Zeiten (Wie man dem Flokati die toten Kaninchen erklärt), 2016  
Teppich, Kaninchenköttel  
Carpet, rabbit droppings  
L: 2,2 m*





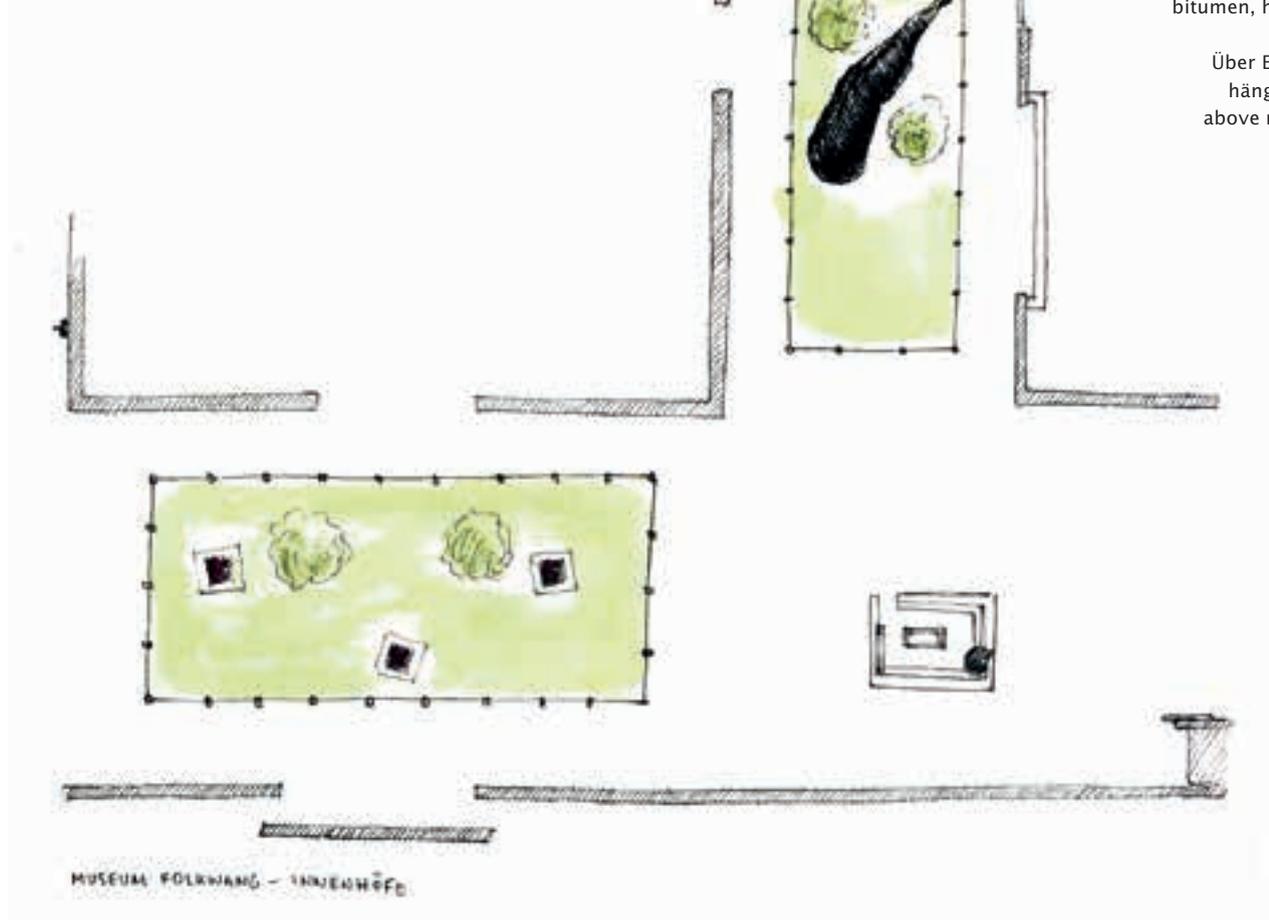
*Beiger Block (Kaninchenbau),*  
2016  
Putz, Styropor  
Wall covering, polystyrene  
H: 1,2 m

*In diesem Sinne (Glöckli),*  
2016  
Glas, Kaninchenköpfe,  
Metall, Bleigewichte  
Glass, rabbit heads,  
metal, fishing weights  
Hängend | hanging  
L: 0,5 m



# Antikörper OTC Museum Folkwang, Essen

8. 4. - 24. 7. 2016



OTC, 2015-16  
Aluminiumguss,  
Styropor, Farbe, Bitumen,  
Aufhängung  
Aluminium cast,  
polystyrene, paint,  
bitumen, hanging device  
H: 1,2 m  
Über Eingangstresen  
hängend | Hanging  
above reception desk



STOLKRWANG  
EN GEWIDMET.

*Was Du nicht sagst*  
(Trennstück I), 2015–16  
Aluminiumguss, Bitumen  
Aluminium cast, bitumen  
L: 1,2 m  
Foyer

*Drei Becken*, 2016  
Aluminiumguss, Kalium-  
permanganat-Lösung  
Aluminium cast, solution  
of potassium permanganat  
Dreiteilig, Unikate | Three  
parts, each unique  
L: 1,2 m  
Innenhof 2 | Atrium 2





*Drei Becken, 2016*





OTC, 2015–16

*Thyseter*, 2016  
Bitumen, Klebeband, Folie,  
Holzkonstruktion, Styropor  
Bitumen, tape, foil, timber  
construction, polystyrene  
L: 9,5 m  
Innenhof 1 | Atrium 1









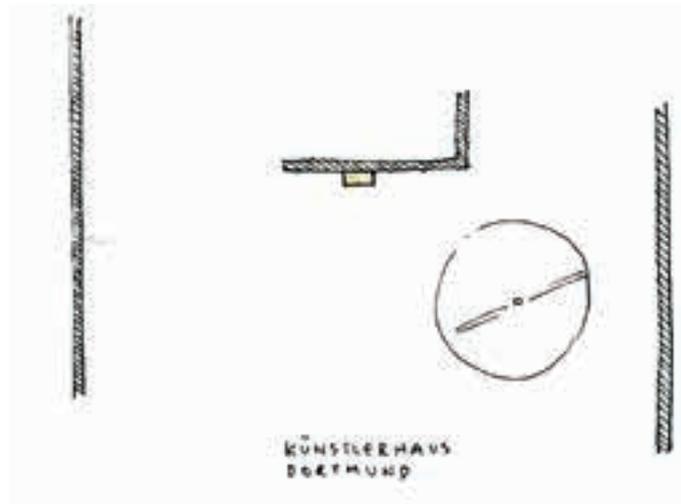
*Immerhin und überhaupt*  
*(Trennstück II)*, 2016  
Styropor, Farbe, Bitumen  
H: 50 cm  
Flur hinten | Hallway



# Mirrors

## Spiegelungen, Projektionen, Reflektionen Künstlerhaus Dortmund

9.4.-8.5.2016



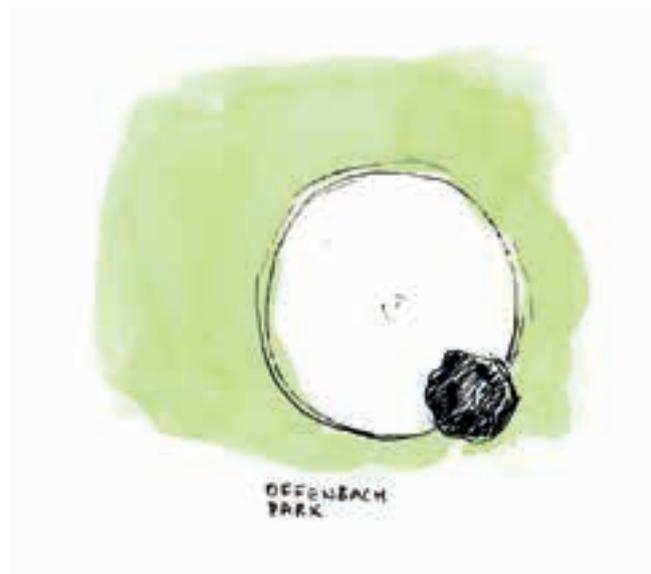
*Triplet #2, 2015*  
Geschliffene Spiegel,  
MDF-Platten, Schellack;  
Wandobjekt  
Sanded mirrors,  
MDF wood, shellac;  
wall piece  
H: 0,3 m



# Hidden View

## Transit Stadtraum Offenbach

19.8.–12.10.2016



*Offo*, 2014  
Bitumen, Klebeband, Folie,  
Holzkonstruktion, Styropor  
Bitumen, tape, foil, timber  
construction, polystyrene  
L: 3,2 m



# Limp

## Gesundheitscampus NRW, Bochum

Ab | From August 2016

Limp, 2016

Bronze

Zweiteilig | two parts

Teil I stehend auf Terrasse |

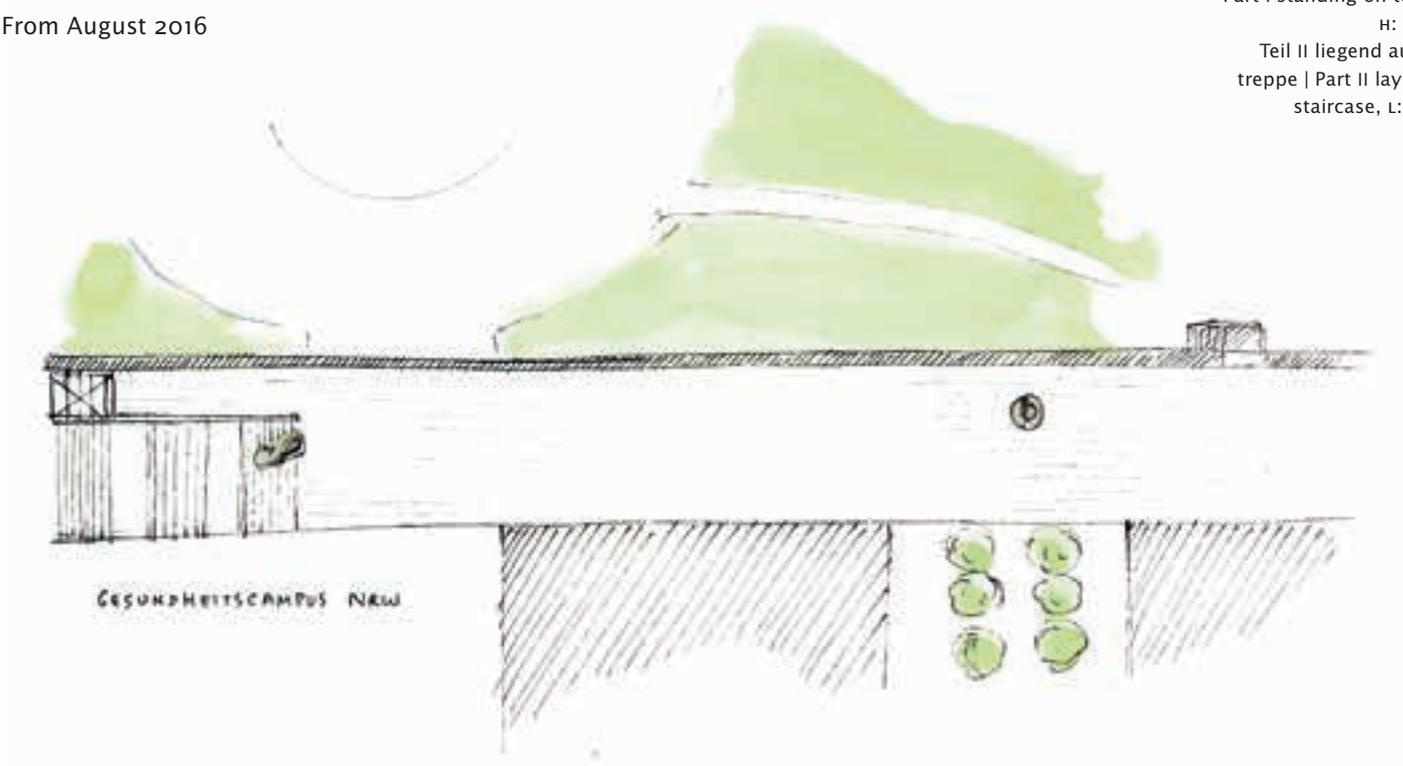
Part I standing on terrace,

H: 4,3 m;

Teil II liegend auf Frei-

terrepe | Part II laying on

staircase, L: 4,5 m



Auftrag | Public commis-  
sion BLB Dortmund für | for  
Gesundheitscampus NRW,

Hochschule für

Gesundheit, Bochum

Architekten | Architects:

Leon Wolhage, Berlin

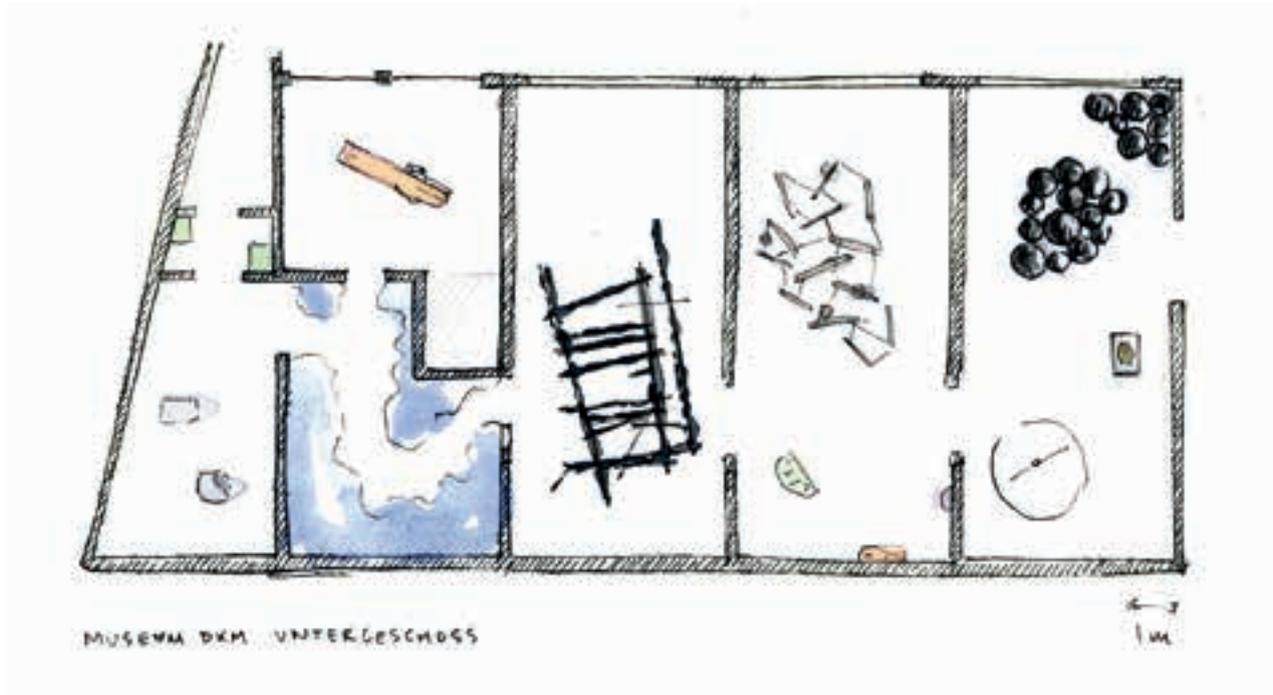






# antagomorph Museum DKM, Duisburg

30.9.2016–5.3.2017

























# Materialindex

## Index of Materials

SONJA PIZONKA

### Acrylharz | Acrylic resin

Welchen Wert hat das Material für den Künstler? Ist es besonders wertvoll, wenn es vielfältig einsetzbar ist, wenn es immer wieder neu verarbeitet werden kann? – Acrylharz ist stabil und beständig, bei Bedarf mit glänzender Oberfläche. Ein Wundermaterial – dünn, fest, sehr gut zu färben und im gehärteten Zustand schleifbar. Aus ihm ist etwa die *Bohne* im Bioinstitut der Universität zu Köln gefertigt – eine bizarre, 16 Meter hohe, wuchernde Form, die an Gewächse erinnert. Sie ist ein artifizier, langlebiger Verweis auf das „Natürliche“ im Inneren der Stahl-Glas-Architektur des Instituts.

What value does the material have for the artist? Is it particularly valuable if it can be used in many ways, if it can be reprocessed again and again? Acrylic resin is stable and enduring, with a shiny surface if required. A wonderful material – thin, solid, easy to colour and can be sanded when dry. The *Bohne* at the Biology Department of Cologne University was made from it – a bizarre, 16-metre-high proliferation that recalls plant life. It is an artificial, long-term reference to the 'natural' in the steel-and-glass interior of the institute.

*Dreep*, 34, 51, 52

### Aluminium

Gereon Krebber spürt gezielt Eigenschaften auf, die zuvor nur wenige gesucht haben und führt diese dann ad absurdum: Mattsilbernes Aluminium ist als Werkstoff nicht leicht einzuschätzen, es fehlt ihm die Schwere und Massivität anderer Metalle. Krebber nutzt diese Ambivalenz. Bei *Antikörper OTC* diente Styropor als Vorlage – im Aluminiumguss bleibt dessen gekörnt-schaumige Oberfläche erhalten, Metall und Styropor mit Silberfarbe sind kaum unterscheidbar. Vorlage und Ergebnis, Original und Imitat, Leichtes und Schweres, reflektieren sich gegenseitig.

Gereon Krebber seeks out qualities that few before him have sought and takes them to the absurd. Matt-silver aluminium is not easy to evaluate as a material; it lacks the heaviness and massiveness of other metals. Krebber uses this ambivalence. The model of *Antikörper/OTC* was polystyrene – in the aluminium cast its grainy, foamy surface remains. Silver-painted metal and polystyrene are almost indistinguishable. Model and result, original and imitation, lightness and heaviness reflect one another.

*Blobster*, 125–127

*Drei Becken*, 203–205

*OTC*, 201, 206

*Rheinmatte*, 163



## Beton | Concrete

Bei Gereon Krebber kommt Beton nicht seidig zart oder brutalistisch grob daher – er ist vielmehr „anregend dumpf, einfach, billig, hart und absorbierend“ (GK). Das alltägliche Material versteckt sich in Krebbers Werken hinter der Verfremdung und offenbart sich meist erst durch die Beschilderung. Mittels Guss ist der schwere Stoff in fast jede Form zu bringen. Krebber macht sich genau das zunutze: Seine Werke aus Beton wirken vordergründig leicht, verschrumpelt, ausgebeult und doch weiß jeder, sobald er die Materialbezeichnung kennt, dass das jeweilige Objekt schwer und massiv ist.

Gereon Krebber doesn't use concrete in its silky and tender or brutalist rough forms – it's much more 'inspiringly dull, simple, cheap, hard and absorbent' (GK). In Krebber's work this everyday material is concealed through alienation and is usually only revealed in the labelling. The heavy substance can be cast in almost any form, and Krebber makes use of exactly this. His works in concrete seem superficially light, shrivelled, baggy, and yet once the material is clear, everyone knows that the respective object is massive and heavy.

*No reply*, 94

*Ovomutus*, 71, 80, 183

*Potty talk*, 151

*Plymo*, 47, 69, 70, 71

## Bitumen

Der Künstler, der sein benötigtes Material selbst erwirbt, hat den gesamten Prozess unter Kontrolle, kann beliebig hinzukaufen und alle Eigenschaften erproben. Dickschichtbitumen, ein meist versteckt eingesetztes Abdichtmaterial, kann vor Ort bearbeitet werden und reagiert auf jeden spontanen Eingriff. Krebber entwickelt seine Formen zwar stets auf dem Papier, aber die Dynamik bei der Umsetzung und das Finish der Oberflächen ist schlussendlich Handarbeit. Das gilt auch mit Blick auf den Dachlack, eine Bitumenvariante, die Krebber als „klebrig-schwarze Teersuppe“ (GK) über seine Werke gießt.

The artist who buys the material he needs himself has the whole process under control. He can purchase it as he wishes and try out all its qualities. Heavy-bodied bitumen, a usually hidden sealant, can be processed on site and responds to every spontaneous intervention. Krebber always develops his forms on paper, but the dynamic of their realisation and surface finish is ultimately manual work. This also applies to the roof paint, a variety of bitumen, which Krebber pours over his works as a 'sticky, black tar soup' (GK).

*Mompf*, 61, 62

*Offo*, 215

*Thyseter*, 15, 206–208

## Bronze

Gereon Krebber nutzt zahlreiche Materialien. Manche werden selten von Künstlern genutzt, andere häufiger – und dann gibt es noch Bronze, die fest mit dem Begriff der Skulptur verbunden ist. Über Jahrhunderte wurde sie auf Materialeigenschaften hin erprobt. Bronze bildet über das Gussverfahren aber nicht nur die vorgegebene Form ab, sie bringt noch etwas mehr mit. Mit der Verarbeitung dieses Materials reagiert man immer auch auf die damit verknüpfte Kunstgeschichte. Bei den Mobiles des Künstlers darf Bronze – trotz schwerwiegender Traditionen – zwischen Schweineohren und Spiegelglas schweben.

Gereon Krebber uses numerous materials. Some are rarely used by artists, others more frequently – and then there is bronze, which is firmly associated with the concept of sculpture. It has been put to the test in its material qualities for centuries. But cast bronze not only depicts the given form; it adds something more. In processing this material you always respond to the art history with which it is linked. In Krebber's mobiles – despite serious traditions – bronze can float between pig's ears and mirror-like glass.

*Aurelio*, 157–159

*Limp*, 217–219

*Tagundnachtgleiche*, 167, 170



### Folie, azurblau | Foil, azure blue

An Folie besteht kein Mangel, eher im Gegenteil, sie ist überall. Mit ihr nutzt Gereon Krebber einen Stoff, der seltsam vertraut erscheint, an Bonbonpapier und eingepackte Blumensträuße erinnert. Die Komplexität des Wegwerfprodukts nutzt der Künstler für seine Werke und bringt diese mit undefinierbar schimmernden Oberflächen gegen Wände, Decken und Böden von Räumen in Stellung – leicht, durchscheinend, raumgreifend. Ein Material der Möglichkeiten, im Umfeld statisch-massiver Architektur ein Statement für das Undefinierbare, nicht Fassbare, Halbtransparente.

There is no lack of foil. On the contrary, it's everywhere. With it Gereon Krebber uses a material that seems strangely familiar, recalling sweetpapers and wrapped bouquets of flowers. He uses the complexity of this throw-away product, positioning works with indefinable shimmering surfaces against walls, ceilings and floors – light, diaphanous, expansive. A material of possibility; in massive architectural surroundings a statement of the elusive, the semi-transparent.

*Blauer Stolln, Vorsatz | front endpapers, 135–137*  
*Lass uns würfeln, 165*  
*Spread, 50, 51*

### Folie, schwarz | Foil, black

Glänzende schwarze Oberflächen faszinieren: Sie erscheinen undurchdringlich und spiegeln zugleich das Licht. Die Gegensätze hell und dunkel gehen eine spannende Verbindung ein. Diesen Effekt nutzt Krebber bei *Mobster*, indem er dem Betrachter massig wirkende und schwarz glänzende Gestalten, unten spitz zulaufend, gegenüberstellt: lustig-sympathisch, zugleich bedrohlich und materiell schwer einschätzbar. Dabei ist da nur Folie, völlig funktionslos, aber sorgsam gewickelt und angeleuchtet. Indem Krebber den eigentlichen Zweck des Materials überstrapaziert, erreicht er die gewünschte Verfremdung.

Shiny black surfaces fascinate: they appear impenetrable and reflect the light at the same time. The opposites of bright and dark enter into an exciting combination. Krebber uses this effect in *Mobsters*, in which he confronts the viewer with seemingly massive, downwardly tapering shiny black forms: playfully sympathetic, though threatening and difficult to place in material terms. Yet it is simply foil, completely without function but carefully rolled and lit. By overstraining the actual purpose of the material, Krebber achieves its desired alienation.

*Mobster, 9, 121*

### Gelatine

Im Gegensatz zu Acrylharz und Polyurethan, die organisch scheinen, aber letztlich künstliche Stoffe sind, besteht Gelatine aus tierischen Proteinen. Sie ist eine nachgiebige Materie, die von Krebber „wie organisches Gießharz“ (GK) in Form gebracht wird: in Formen, die an Flecken oder Lachen erinnern, aber stets sorgfältig gestaltet sind. Wie ein Präparator konserviert der Künstler die bewegt wirkende Starre. Er nutzt Schwerkraft und Zufall, wenn er seine Werke mit Schlieren aus Bitumen oder Zucker ziert, und inszeniert auch jene Umriss-, Strömungen und Knicke, die versteckte Dynamik abbilden.

Contrary to acrylic resin and polyurethane, which look organic but are artificial in the end, gelatine consists of animal proteins. It's a flexible material, which Krebber uses 'like organic casting resin' (GK) to create forms that recall stains or puddles but are always carefully shaped. Like a taxidermist he conserves an apparently agitated rigidity. He uses gravity and chance when he embellishes his works with streaks of bitumen or sugar, and also stages the outlines, currents and kinks that reveal hidden dynamics.

*Endstücke, [DKM]*  
*Jelly beam, 21, 29*



## Gold

Bei Gereon Krebber ist Gold zunächst einmal ein Material unter vielen; es gibt keinen Grund, es nicht zu verwenden. Und doch behauptet es einen Sonderstatus. 1.000 Gramm schwer, aber handlich klein, liegt es, durch Glas geschützt, bei *Aurelio* als eine Art Spardosendeckel im Boden eines Geldinstituts. Doch Gold ist nicht nur gehüteter Schatz, es ist auch als Kommentar zu Krebbers Materialexperimenten lesbar: Denn Bitumen und Klebeband werden nie nur aufgrund ihrer Oberflächen geschätzt. Gold dagegen steht für Heiligkeit, Schönheit, Reichtum – allein aufgrund seines spiegelnd-edlen Glanzes.

For Gereon Krebber gold is initially one material among many; there is no reason not to use it. And yet it claims a special status. In *Aurelio* 1,000 grams of it, manageably small and protected by glass, lie as a kind of money-box lid in the floor of a bank. But gold isn't only a hoarded treasure; it can also be read as a commentary on Krebber's experiments with material, as bitumen and adhesive tape are never valued for their surfaces. Gold, on the other hand, stands for holiness, beauty, wealth – just because of its fine, reflecting sheen.

*Aurelio*, 160

## Holz, verbrannt | Burnt timber

Brüchig und schmutzig ist das Holz des *Verbrannten Tors*. Es weckt den Wunsch, ihm nahezukommen, durch die winzigen Löcher zu schauen. Doch verkohlt ist das keine saubere Angelegenheit, automatisch wird Abstand erzeugt. Wieder einmal vermied Gereon Krebber die makellose Oberfläche, verfremdete das Material. Er erreichte damit eine Qualität, die er selbst als „düster“ bezeichnet, verweist sie doch auf Feuer und Zerstörung. Doppelt gefährlich ist das verbrannte Holz beim fragilen Sprungbrett *Double dip* und beklemmend bei den dysfunktionalen und deplatzierten Architekturen.

The wood of *Scorched gate* is brittle and dirty. It awakens the desire to get closer to it and look through the tiny holes. But because it's charred, it isn't clean; it automatically creates a distance. Once again Gereon Krebber avoids the pristine surface and alienates the material. Here he obtains a quality which he calls 'sombre', as it refers to fire and destruction. The burnt wood in the fragile springboards of *Double dip* is doubly dangerous and oppressive in these dysfunctional, out-of-place constructions.

*Als gäbe es ein morgen*, 3, 65, 66, 67, 75

*Das kommt davon*, 83, [DKM]

*Double dip*, 130–132

*Verbranntes Tor*, 49, 52

*Wir Sterblichen*, 193

## Kaliumpermanganat | Potassium permanganate

Gereon Krebbers Werke sind meist nicht für die Ewigkeit geschaffen. Temporär und ortsbezogen installiert, verändern sich viele seiner Arbeiten. Sie verfärben, verpusteln, krümmen, wölben und biegen sich, bis sie schließlich zusammenbrechen. Kaliumpermanganatlösung vollzieht ihre Verwandlung in erhöhtem Tempo. Von violett zu ölig-braun bis glasklar färbt sich die Flüssigkeit innerhalb weniger Wochen. Eine undefinierbare Metamorphose zwischen „Erkennen und Verschwinden“ (GK). Im Falle des Kaliumpermanganats bleibt der Sondermüll Braunstein zurück – Krebbers Werke verschwinden selten spurlos.

Gereon Krebber's works aren't usually created for perpetuity. Temporarily and site-specifically installed, many of his works change over time. They discolour, blister, contort, bulge and bend, until finally collapsing. Potassium permanganate solution completes its transformation swiftly. The fluid goes from violet to oily brown to crystal clear in a matter of weeks. An indefinable metamorphosis between 'recognition and disappearance' (GK). In the case of potassium permanganate the special waste manganese dioxide remains – Krebber's works rarely disappear without trace.

*Drei Becken*, 4, 203–205

*Potty talk*, 151



## Keramik | Ceramic

Kein Gift, kein Guss – die *Dyaden* sind aus Keramik. Die Schwerkraft scheint die Strukturen nach unten zu ziehen; die unregelmäßig aufgebrachte Glasur bildet aufgerissene Oberflächen. Krebber begibt sich zu den Wurzeln des plastischen Gestaltens, zur vermeintlich leichten Formbarkeit, zum schnellen Entwurf. Für die hängenden Fetzen nutzt er keine Kunststoffe, sondern Ton. Der Künstler lässt den Stoff schweben, der so stark mit der Erde verbunden ist. Bei *Kruke II*, einer fast drei Meter hohen Keramikversion des Styroporwerks *Kruke*, bringt er ihn bis an seine Grenzen – eine „Umformung im XXL-Format“ (GK).

Not toxin, not cast – the *Dyaden* are made of ceramic. Gravity appears to pull the structures downwards; the irregularly applied glaze forms lacerated surfaces. Krebber returns to the roots of sculptural activity, to apparently easy formability, to the swift design. For these hanging shreds he doesn't use plastics but ceramic. He causes the material, which is so closely connected to the earth, to float. In *Kruke II*, an almost 3-metre-high ceramic version of the polystyrene *Kruke*, he takes it to its limits – a 'reshaping in XXL format' (GK).

*Dyaden*, 149–151

*Kruke*, 10, 195

*K-Curls*, 142

## Klebeband, gespannt | Adhesive tape, stretched

Bei Gereon Krebber ergreift Klebeband den Raum, verwebt Decken mit Pfeilern und Böden, gibt sich nicht mit einem bestimmten Platz zufrieden, sondern verwächst mit der Struktur des Gebäudes. Häufig sind Krebbers Werke auf den Ort zugeschnitten; viele Entwürfe sind durch die Begrenzung des Raumes definiert. Die Arbeiten sitzen dann in dessen Ecken oder schlängeln sich um Geländer. Krebbers Werke aus Klebeband sind dabei nicht nur ortsspezifisch, sondern wahrhaft temporär: Abhängig von den Oberflächen, auf denen sie haften können, sind sie nur für begrenzte Zeit haltbar.

In Gereon Krebber's work adhesive tape encroaches on the space, weaves ceilings together with pillars and floors, isn't satisfied with a particular place but grows into the structure of the building. Krebber's works are often tailored to a particular place; many are defined by spatial restrictions. The works then sit in corners or wriggle around railings. Krebber's works in adhesive tape are not only site specific but truly temporary. Depending on the surfaces on which they can stick, they are only stable for a limited time.

*Hortum*, 20, 28

*Hycerma*, 181

*Nexospectre*, 85, 87

*W.Y.S.W.Y.G.*, 21, 29

## Klebeband, versengt | Adhesive tape, melted

Geschichtet und geschmolzen: So wandelt sich Klebeband zur aufgerissenen, lang gezogenen Masse, deren Löcher den Blick auf Sprünge und Spannungen freigeben. Die Kunststoffstreifen müssen bei Krebber ihren Zweck übererfüllen. Einmal gewickelt ist nicht genug. Schicht um Schicht bilden sich Volumina, die dann unter Einwirkung von Hitze schrumpelnd und klaffend schmelzen. Assoziationen zu Feuer und Zerstörung stellen sich jedoch kaum ein. Wer kennt schon die möglichen Metamorphosestadien von Klebeband? Vielmehr entsteht eine „poröse Haut, eine Oberflächentiefe, die wie gewachsen aussieht“ (GK).

Layered and melted: in this way adhesive tape transforms into a ruptured, elongated mass with cracks indicating strain. The synthetic strips had to over-accomplish their task. Winding once isn't enough. Volumes are built up layer by layer, and under the influence of heat they shrink and gape open. Associations with fire and destruction barely arise, however. Who is familiar with the metamorphic stages of adhesive tape? Instead the process gives rise to a 'porous skin that looks as if it has grown' (GK).

*Analogie*, 21, 29

*Gnasto*, Vorsatz hinten | back endpapers, [DKM]

*So oder so*, 6, 141

*Surrogates*, 72 u. v. m.



## Polyurethanschaum | Polyurethane foam

Eine oft an die Kunstgeschichte geknüpfte Frage lautet: Wo hört Kunst auf? Das beinhaltet durchaus: An welcher Stelle endet das Werk? Wie sind seine Konturen beschaffen? Gereon Krebbers Einsatz von Bauschaum verweist auf diesen Kampf mit der Begrenzung. Bei *Overhead* verliert die rechteckige Form ihre klaren Linien. Die Arbeit im Geist der Minimal Art läuft aus, Gewürm aus Polyurethan quillt hervor. Krebber wandelt hier die Strategie ab, dass seine Werke den Raum zu okkupieren trachten. Es wirkt so, als hätte das Werk selbst eine Stauung erfahren, der es langsam quellend nachgibt.

An often-addressed art-historical question: where does art end? Including: where does the artwork end? How is it contoured? Gereon Krebber's use of expanding foam refers to this struggle with limitation. In *Overhead* the rectangular form loses its clear lines. The work in the spirit of minimal art leaks; polyurethane worms gush out. Here Krebber modifies the strategy in which his works strive to occupy the space. It looks as if the work has been crushed and is gradually yielding.

*Fitting*, 145, 146

*Overhead*, 91, 115, 116

*Payback*, 77, 79

*Steady*, 25, 149, 150, [DKM]

## Putzgips | Plaster

Die Materialien der Werke Gereon Krebbers offenbaren sich nicht immer sofort. Sie täuschen aber nicht vor, wertvoller zu sein, als sie sind. Vielmehr wirken manche Werke so, als wäre es völlig unwichtig, den Namen ihres Materials zu kennen. Genau wie ihre Formen allenfalls Ähnlichkeiten zu bekannten Strukturen aufweisen, scheint auch der Stoff, aus dem sie sind, eine eigene Setzung zu sein. Bei Gips ist die pulverige und dabei feste Konsistenz wesentlich. Dank ihr wirken die *Broader hints* wie abgebrochene, angekratzte und durchlöchernte Varianten der benachbarten, makellos weißen Betonstelen.

The materials in Gereon Krebber's work don't always reveal themselves immediately. But they don't pretend to be more valuable than they are. With some works it seems completely unimportant to know the name of the material. Just as their forms show at best similarities to familiar structures, their material seems also to be unique. Essential to plaster is its powdery but solid consistency. Thanks to this the *Broader hints* appear to be abandoned, scratched and perforated versions of their neighbouring, flawlessly white concrete pillars.

*Beiger Block*, 198

*Plöpsel interim*, 173

*Broader hints*, 175–177

## Spiegel | Mirrors

Spiegel reflektieren die Oberflächen ihres Umfelds. Sie sind meist glatt und sauber gearbeitet, um eine makellose Wiedergabe zu ermöglichen. Die Qualitäten ihrer Beschaffenheit treten hinter ihre Funktion zurück. Gereon Krebbers Spiegel haben diese Funktion weitgehend eingebüßt, da Silberschicht und Decklack hinter den Glasplatten bis auf ausgefranste Reste abgetragen wurden. Im Wechselspiel von Transparenz und Spiegelung scheint sich die Substanz des Objekts aufzulösen. Indem Krebber die verschiedenen Schichten des Materials freilegt, offenbart sich eine fragile, semitransparente „Membran“.

Mirrors reflect the surfaces of their surroundings. They are usually smoothly and cleanly wrought, in order to enable an untarnished reflection. Their material qualities retreat behind their function. Gereon Krebber's mirrors have largely forfeited this function, as the silver and enamel behind the panes of glass are removed, apart from tattered remnants. The substance of the object seems to dissolve in the interplay of transparency and reflection. In exposing the various layers of the material, Krebber reveals a fragile, semi-transparent 'membrane'.

*Aurelio*, 157–159

*Doppelgänger*, 171

*Tagundnachtgleiche*, 167–169

*Triplet*, 212



## Stahl | Steel

Der glatte Stahlrahmen von *Ontö* irritiert im Vergleich zu den rauen Oberflächen der Werke aus Aluminium oder verbranntem Holz. Das schwere Metall erscheint hier subtil wie eine Zeichnung im Raum. Ausgerechnet Stahl, tragendes Baumaterial und Stoff für massive Außenskulpturen, bildet feine Verschränkungen aus geometrischen Figuren. Wie auch bei den Mobiles ist die Interaktion mit dem Umland wesentlich. Der Standort wird nicht monolithisch besetzt, sondern nur grafisch markiert. Der dabei verwendete „Polyurethanschleim“ (GK) mutet wie ein rotziger Angriff an, seine Fäden aber spielen mit der Geometrie.

The smooth steel frames of *Ontö* are bewildering in comparison with the raw surface of the works in aluminium or burnt wood. The heavy metal looks as subtle as a drawing in the space. Steel, of all things – a load-bearing construction material and used for massive outdoor sculptures – forms finely interconnecting geometrical figures. As with the mobiles the interaction with the surrounding space is crucial. The site isn't monolithically occupied but graphically marked. The use here of 'polyurethane slime' (GK) looks like an in-your-face attack, but its filaments play with the geometry.

*Ontö*, 187, 188, [DKM]

*Onimö*, 191

## Styropor | Polystyrene

Styropor ist vor allem als Dämm- und Verpackungsmaterial bekannt, Gereon Krebber stellt es in seiner physischen Stofflichkeit selbst jedoch eher selten aus. Es ist vielmehr wesentlicher Bestandteil des Werkprozesses wie Wachs oder Ton für andere Bildhauer, leicht zu schneiden und zu transportieren. Dementsprechend ist seine Präsenz häufig nur indirekt erlebbar – als Abdruck seiner Struktur im Aluminiumguss oder als formgebendes Füllmaterial. Krebber schätzt seine kleinteilige Textur, zusammengesetzt „aus Myriaden von Zellen“, sowie seine Handlichkeit als „geschnittene Luft“ (GK).

Polystyrene is primarily known as insulating and packaging material. Gereon Krebber, however, rarely shows it in its physical materiality. Rather, it is an integral part of the work process as wax or clay for other artists, easy to cut and transport. Its presence can therefore often only be experienced indirectly – as the imprint of its texture in an aluminium cast or as form-giving padding. Krebber appreciates its particulate texture, made up of 'myriads of cells', and its manageability as 'sliced air' (GK).

*Trennstück II*, 211

## Trockenfleisch | Dried meat

Vanitassymbol und Hundenahrung: Trockenfleisch ist häufig Bestandteil der Krebber'schen Mobiles. Hier zeigen sich Gleichberechtigung und Dissonanzen der Materialien: Bronze, Spiegel, Schweineohren – sie umkreisen sich, verschmelzen aber nicht. Das Trockenfleisch wirkt dabei luftig-leicht und abstoßend zugleich, es schafft ganz von allein die meist erwünschte Distanz zum Kunstwerk. Als Materie hat es den Prozess schon vollzogen, dem viele Krebber-Werke am Ende anheimfallen: Verfall, Transformation, Austrocknung und völlige Veränderung der Oberfläche, die gleichzeitig ekelt und fasziniert.

*Vanitas* symbol and dog food: dried meat is frequently a part of Krebber's mobiles. Here the equality and dissonance of the materials can be seen: bronze, mirrors, pig's ears – they encircle one another but don't merge. The dried meat appears both airy and repulsive; all on its own it establishes the usually desired distance to the artwork. As a material it has already completed the process that many of Krebber's works undergo in the end: decay, transformation, desiccation and the complete alteration of its surface, which at once disgusts and fascinates.

*Let the pigs pay*, 57, 155

*All the if and whens*, 59, 63, 109



## Wellrohr | Corrugated tubing

Zumeist unter Spülbecken und hinter Waschmaschinen versteckt, sind Wellrohre alltäglich und zugleich verkannt. Krebber befördert dieses Material aus dem Dunkel der Haushaltskonstruktionen ans Licht und heftet es verknäuelnd und mit Bitumen übergossen an Decken und in Ecken. Krebber verleiht den Wellrohren damit parasitäre Eigenschaften. Gebogen und gewickelt setzen sie sich an der Architektur fest.

Usually hidden beneath the sink or behind the washing machine, corrugated tubing is both quotidian and unappreciated. Krebber brings it from the darkness of household structures into the light and tacks it in bitumen-doused tangles to ceilings or corners, giving it parasitic qualities. Bent and coiled, it takes hold of the architecture.

*Atros, 89*

*Man kann nie wissen, 20, 28*

## Zucker| Sugar

Gereon Krebbers Verfremdungsstrategien beinhalten meist zwei Schritte: Erst wird das Material auf seine möglichen, aber selten realisierten Eigenschaften hin erprobt. Zucker wird etwa nicht in seiner handelsüblichen, weißen und körnigen Form genutzt, sondern im karamellisierten Zustand. Dann wird das verfremdete Material kombiniert mit anderen Stoffen: Bei *Sticky spots* kontrastiert der staubig-matte Gips mit dem karamellisierten Zucker. Gegensätze werden gefunden oder durch Verfremdungen erzeugt. Da nichts richtig zusammengehört, können die Stoffe neue, ungewohnte Assoziationen wecken.

Gereon Krebber's alienation tactics usually involve two steps: first the material is tested as to its possible but rarely realised qualities. Sugar isn't used in its off-the-shelf white granular form but is caramelised. Then the alienated material is combined with others: in *Sticky spots* the dusty matt plaster contrasts with the caramelised sugar. Antagonisms are found or created. Because nothing really belongs together, the materials can awaken new and unfamiliar associations.

*Pharynga block, 179*

*Broader hints, 175-177*

*Zuckerschnecke, 21, 29*



# Biografie Biography

	Gereon Krebber Geboren 1973 in Oberhausen, lebt/arbeitet in Köln Born 1973 in Oberhausen, lives/works in Cologne		<i>Alles fließt, manches hakt</i> , Kunstverein Region Heinsberg
		2009	<i>Sculpture on the roof</i> , Hilary Crisp, London <i>Let the pigs pay</i> , Galerie Christian Lethert, Köln   Cologne
	<b>Studium   Education</b>		<i>Boards with Bumps</i> , Number 35, New York
2000–2002	Royal College of Art, London, MA Fine Art Sculpture	2008	<i>Superliminal</i> , Kunstverein Leverkusen <i>Wollte könnte sollte</i> , Kunsthalle Bremer- haven
1995–2000	Kunstakademie Düsseldorf, Prof. Tony Cragg und   and Prof. Hubert Kiecol		<i>Gereon Krebber</i> , PawnShop Gallery, Los Angeles
	<b>Einzelausstellungen   Solo exhibitions</b>		<i>Sorrysorrysorry</i> , Museum Goch <i>Frischzelle_08</i> , Kunstmuseum Stuttgart <i>Droopy</i> , Kunsthaus Essen
2016	<i>antagomorph</i> , Museum DKM, Duisburg <i>Antikörper OTC</i> , Museum Folkwang, Essen	2007	<i>Slink</i> , Fuhrwerkswaage Kunstraum, Köln <i>Slurp</i> , Galerie DKM, Duisburg <i>Gewürm</i> , Galerie Christian Lethert, Köln <i>All that is solid melts into air</i> , Kunsthalle Wilhelmshaven
2015	<i>blippings</i> , Galerie Christian Lethert, Köln <i>Limbic turn</i> , Cindy Rucker Gallery, New York		<i>Loopy loo loopy lie</i> , Galerie Ferdinand-Ude, Gelsenkirchen
	<i>Tagundnachtgleiche</i> , alexanderlevy, Berlin <i>Hat da nicht gerade was gezuckt</i> , Kunst- museum Gelsenkirchen	2006	<i>Too far fetched</i> , MMIII Kunstverein Mönchengladbach <i>Can't hold back</i> , Marksblond Projekte, Bern
2013	<i>hullühollo</i> , alexanderlevy, Berlin <i>Ausrede wird nachgereicht</i> , Keramik- museum Westerwald <i>All the ifs and whens</i> , Honigbrot Projekt- raum ads1a, Köln	2005	<i>Kringel</i> , Josef-Albers-Museum Quadrat, Bottrop
	<i>Somatös</i> , Galerie Christian Lethert, Köln <i>Home sweet home</i> , Einraumhaus, Mann- heim	2004	<i>Jelly beam</i> , Henry Peacock Gallery, London <i>Squeezed</i> , Laden, Düsseldorf
	<i>Contrary data</i> , Cindy Rucker Gallery, New York		<b>Gruppenausstellungen</b>
2011	<i>Subkutan präfrontal</i> , LEVY Berlin <i>Comma #37</i> , Bloomberg Space, London <i>Komm her, wenn Du was willst</i> , Kunstverein Kölnberg, Köln <i>Here today, gone tomorrow</i> , Highlanes Gallery, Drogheda, Irland   Ireland	2016	<b>Group exhibitions</b> Hidden view, Stadtraum Offenbach, eingeladen von   invited by Nadia Ismail
	<i>Azurkomplex</i> , LehmbbruckMuseum, Duisburg	2015	>skulptur<, eingeladen von   invited by Wolfgang Flad, Grölle pass:projects, Wuppertal <i>Gereon Krebber, Elke Nebel</i> , dok25a c/o tabea langenkamp, Düsseldorf
2010		2014	<i>Antworten auf Calder: Mobiles in der Gegen- wartskunst</i> , Kunsthalle Wilhelmshaven

2014	<i>RuhrKunstSzene</i> , Museum DKM, Duisburg <i>Another Place/Another Space/Together</i> , Düsseldorfer Projekträume, toom-Markt Leeschenhof, Düsseldorf	2008	<i>90 Grad ist hart</i> , Simultanhalle, Köln <i>Parkhaus</i> , Kunsthalle Düsseldorf <i>Wanderland</i> , Lustwarande, Tilburg <i>Better is something you build</i> , Kevin Kavanagh Gallery, Dublin	2015	Katalogheft   Catalogue folder <i>Gereon Krebber</i> , Hrsg.   Ed. Axel Ciesielski, Kunst- raum am Limes, Hillscheid
2013	<i>Gastspiel Rheinland</i> , Galerie Mathias Güntner, Hamburg <i>stollndialoge</i> , Zeitkunstgalerie Kitzbühel (mit   with Christian Keinstar) <i>metaphoria II</i> , LabBel Foundation@ReMap, Athen <i>Die Bildhauer. Kunstakademie Düsseldorf 1945–heute</i> , Kunstsammlung Nordrhein- Westfalen K20, Düsseldorf <i>WYSIWYG</i> , Kunstverein Bochum	2007	<i>Kunstpreis Junger Westen, Dreizeuins</i> , Kunsthalle Recklinghausen	2013	Katalog   Catalogue <i>Vom blorp zum Blobster</i> , Kunstmuseum Gelsenkirchen, Hrsg.   Ed. Leane Schäfer, Text: Peter Lodermeier, Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin
2012	<i>Umma Ummarum</i> , Galerie Robert Drees, Hannover (mit   with Paul Schwer) <i>Dyssomnia</i> , Hans Peter Zimmer Stiftung, Düsseldorf <i>Insight-Outsight II – Die Sammlung Florian Peters-Messer</i> , Städtische Galerie im Park Viersen <i>Asche &amp; Gold</i> , Marta Herford, Museum Schloß Moyland		<b>Preise (Auswahl)   Awards (Selection)</b> 2013 <i>Limp</i> , Kunst am Bau-Wettbewerb   Public Art Commission, Gesundheitscampus NRW, Bochum <i>Aurelio</i> , Kunst am Bau-Wettbewerb   Public Art Commission, Sparkasse KölnBonn, Bonn	2011	Katalog   Catalogue <i>Here today, gone tomorrow</i> , Highlanes Municipal Gallery, Drogheda, Irland, Hrsg.   Ed. Aoife Ruane, Text: Leni Hoffmann, Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig/Berlin Katalog   Catalogue <i>Azurkomplex</i> , Lehm- bruck Museum, Interview von   by Marion Bornscheuer, Duisburg
2011	<i>A few written</i> , Kenny Schachter ROVE, London <i>All the ifs and whens</i> , Marine Contempo- rary, Los Angeles (beide mit   both with Annabel Emson) <i>In back of the real</i> , iscp Brooklyn, New York <i>abstrakt /// Zeitgenössische Skulptur heute</i> , Georg-Kolbe-Museum, Berlin	2012	<i>Blobster für Buer</i> , Öffentlicher Wettbe- werb   Public Competition Kulturmeile Gelsenkirchen	2009	Katalog   Catalogue <i>Sorrysorrysorry</i> , Museum Goch, Hrsg.   Ed. Stephan Mann, Texte   Texts: Uwe Schramm, Susanne Wedewer, Kerber Verlag, Bielefeld/Leipzig
2010	<i>ichoderduoderduoderich</i> , Sammlung Kunst aus NRW, Kornelimünster (mit   with Martin Pfeifle)	2009	Wilhelm-Lehmbruck-Stipendium   Award, Duisburg	2008	Katalog   Catalogue <i>Frischkzelle_o8</i> , Hrsg.   Ed. Marion Ackermann, Kunstmuseum Stuttgart
2010	<i>Der Westen leuchtet</i> , Kunstmuseum Bonn <i>Tip Top Stop</i> , Heimat- und Sachkunde, Köln <i>liquid area</i> , Flottmann-Hallen, Herne (mit   with Luka Fineisen)	2008	Bremerhaven-Stipendium   Scholarship Award City of Bremerhaven Arbeitsstipendium   Work grant, Kunst- fonds Bonn	2007	Katalog   Catalogue <i>Slink</i> , Fuhrwerks- waage Kunstraum e. V., Köln, Text: Julia Höner
2009	<i>Automatic</i> , Auto Italia South East, London Pallas Contemporary Projects, Dublin	2007	Kunstpreis Junger Westen, Recklinghausen <i>Bohne (Bean)</i> , Kunst am Bau Wettbewerb   Public Art Commission, Universität Köln   Cologne University	2007	Katalog   Catalogue <i>All that is solid melts into air</i> , Hrsg.   Ed. Viola Weigel und   and Daniel Spanke, Text: Sacha Craddock, Kunsthalle Wilhelmshaven
		2005	Phoenix-Kunstpreis, ZVAB Berlin	2005	Katalog   Catalogue <i>Arbeiten nach Größe/ Works by Scale</i> , inklusive DVD mit Film   plus DVD with film (Englisch   English), Text: Rachel Withers, Kommunale Galerie Gelsenkirchen, Jerwood Foundation
		2003	Jerwood Sculpture Prize 2003, London		<b>Lehre   Teaching</b> seit 2012 Professur für Bildhauerei, Orientierungs- bereich Kunstakademie Düsseldorf   Pro- fessor for sculpture, Foundation studies, Düsseldorf Art Academy
		2016	<b>Publikationen   Publications</b> Fotobuch   Photo book Manfred Förster, <i>Gereon Krebber – Brutstätte</i> , Hrsg.   Ed. Zentrum für Künstlerpublikationen, Museum Weserburg, Bremen, Verlag   Publisher: aga press, Bad Sinzingen		
			Katalogheft   Catalogue folder <i>Gereon Krebber – Kruke</i> , Hrsg.   Ed. Axel Ciesielski, Kunstraum am Limes, Hillscheid		



# Index

- Achdujeh (Wiedergänger)*, 113  
*Aggregat F (Latte mit Bauch #2, azurblau)*, 40, 52  
*All the ifs and whens #*, 159, 109  
*All the ifs and whens #3*, 63, 119  
*All the ifs and whens #4*, 109  
*All the ifs and whens #5 (Überhaupt nicht/ Not at all)*, 2, 109  
*All the ifs and whens #6*, 97  
*As if there was a tomorrow*, 3, 65–67, 75  
*Atros*, 89  
*Aurelio*, 157–161  
*Beiger Block (Kaninchenbau)*, 198  
*Blauer Stolln, Vorsatz | front endpapers*, 135–137, 139  
*Blobster*, 125–127  
*Blorp*, 129  
*Broader hints (Sugarslabs)*, 175–178  
*Canaiculus*, 122, 123  
*Clumis (Surrogate mb1 beulig/grün)*, 115, 135  
*Conchie*, 103  
*Cylia (Surrogate groß, beulig)*, 97  
*Das kommt davon*, 83  
*Doppelgänger #1*, 168  
*Doppelgänger #2*, 169, 171  
*Double dip*, 131–133  
*Draußen ist feindlich*, 93  
*Dreep (Ecke mit Zyste)*, 34, 51, 52  
*Drei Becken*, 203–205  
*Dyaden*, 150, 152, 153  
*Ecceo*, 86  
*Elea (k-Curls I)*, 143  
*Etwas später dann (Verbrannter Schrank)*, 97  
*Fitting (Rohversion)*, 145, 146  
*Flauschige Zeiten (Wie man ...)*, 197  
*Flumo*, 187  
*Follis (Surrogate mb2 beulig/rötlich)*, 115, 139  
*Fosimo*, 191  
*Geh jetzt bitte (Grüne Kiste)*, 129  
*Gnasto, Vorsatz hinten | back endpapers*  
*Hubo*, 122, 123  
*Hycerma*, 181  
*Immerhin und überhaupt (Trennstück II)*, 211  
*In diesem Sinne (Glöckli)*, 199  
*Jimba*, 185  
*Kalter Hund*, 91, 115  
*Kruke II 10*, 195  
*Lass uns würfeln (Icy-dicey)*, 165  
*Limp*, 217–218  
*Loopyloo Lookalike*, 129  
*Lost in Limboland #1*, 110, 111, 165  
*Lost in Limboland #3*, 108  
*LPP #3 (Let the pigs pay)*, 57  
*LPP#5 (Let the pigs pay)*, 155  
*Mobsters*, 9, 121  
*Mompf (Greetings from the Wetlands)*, 61, 62  
*Möppelz (dunkelgrün)*, 51  
*Myran*, 189  
*Nabasur*, 242  
*Nexospectre*, 85, 87  
*No reply*, 94  
*Offo*, 215  
*Onimö (Nur für Dich)*, 191  
*Ontö (So gesehen)*, 187, 188  
*Ontö (XT)*, ##  
*OTC*, 201, 206  
*Overhead*, 91, 115, 116  
*Ovomutus (Blindgänger)*, 183  
*Ovomutus (Brutstätte)*, 77, 79, 80  
*Oxomoeno*, 54  
*Padding*, 98, 99  
*Patmogoo*, 85  
*Payback*, 77, 79  
*Phewa*, 51  
*Plöpsel interim*, 173  
*Plöpsel mp-1 (rosa-braun)*, 57  
*Plöpsel mp-2 (blauschwarz)*, 58  
*Plymo*, 47, 69–71  
*Potty talk*, 150, 151  
*Quoc perge*, 245  
*Ready*, 150

*Nabasur*, 2014

Klebeband, Folie, Sprühfarbe

Tape, foil, spray paint

ca. 35 × 15 × 20 cm

NATIONAL-BANK Sammlung

Rheinmatte, 163  
Scummy da scoop, 113  
Sewer, 119  
Sewer, *großer*, 115, 117  
Snuff, 53  
Sooderso (Latte mit Bauch #3, pink-blau), 6, 141  
Spread, 50  
Spunk, 101  
Steady, 25, 149, 150, 153  
Sticky spots (Pharynga double block), 179  
Surrogate (gelb klein), 72  
Surrogate (grün-schwarz), 72  
Surrogate (klein rot), 57  
Surrogate (klein blau), 57  
Tagundnachtgleiche #1, 167, 168, 170  
Tagundnachtgleiche #2, 167, 168  
Tagundnachtgleiche #3, 169  
Thalo, 187, 190  
Three feet up (Ruinenlust I), 85, 87  
Thyseter, 206–210  
Tinker pk2, 52  
Tmöni (Bläulich/Klein), 139  
Tnöli (Blau/Grün), 138  
Tnöri (Magenta/Gelb), 138  
Tooom (Rohversion), 145–147  
Triplet #1, 167  
Triplet #2, 213  
Unter diesen Umständen (Under these circumstances), 16, 78, 81  
Verbrannte Ecke (Ich hab's ja gesagt), 73  
Verbranntes Tor (Nur mal kurz gucken I), 49, 52  
Verbrannter Zaun (Nur mal kurz gucken II), 53

Was Du nicht sagst (Trennstück I), 202  
Wir beide, 122  
Wir Sterblichen, 193  
Xenos (k-Curls III), 143  
Yakpalo, 190  
Yota (k-Curls II), 143  
Ynot, 185  
Zu spät (Rohversion), 145, 146  
Zwiegendlich (Schlitten), 95  
Zygnius (Intruder), 105–107

Quoc perge, 2014  
Klebeband, Folie, Sprühfarbe  
Tape, foil, spray paint  
ca. 30 × 30 × 30 cm  
NATIONAL-BANK Sammlung



# Dank Thanks

Claessinka Anderson, Kirstin Arndt, Rebekka Benzenberg, Stephan Berg, Tobia Bezzola, Christian Bischoff, Rene Blümel, Oliver Blumek, Jochen Brandt, Reinhard Buskies, Axel Ciesielski, Sacha Craddock, Tony Cragg, Janika Dienlin, Robert Drees, Beate Engels, Hans Ertl, Wolfgang Flad, Peter Föcking, Manfred Förster, Peter Gilles, Renate Goldmann, Yvonne Greitemann, Jürgen Grölle, Silvia Guerra, Volker Gütte, Nadia Ismail, Max Hampel, Richard Hedrich-Winter, Emil Heger, Karsten Helmke, Fritz Heubach, Myriam Holme, Matthias Holtmann, Kim Hülsewede, Martina Jenne, Birgit Kahle, Moritz Karweick, Rolf und Petra Kayser, Christian Keinstar, Christof Kerber, Stefanie Klingemann, Andreas Koch, Wilhelm Koch, Alexandra Kolossa, Sarah Kraschewski, Cornelia Kratz, Dirk Krämer, Familie | Family Krebber, Ester Kröber, Thomas Krützberg, Martina Kupiak, Thomas A. Lange, Tabea Langenkamp, Tobias Lehr, Christian Lethert, Alexander Levy, Thomas Levy, Jan Lindner, Julius und Markus Linnenbrink, Annabel Lloyd, Klaus Maas, Verena und Bernd Maier, Philip Morlock, Maria Müller-Scharek, Arthur Mueller, Roland Nachtigäller, Elke Nebel, Nils Petersen, Florian Peters-Messer, Sonja Pizonka, Heiko Räßple, Artur Ratecki, Simon Rauch, Sascha Rennard, Merle Reker, Philip Röcker, Cindy Rucker, Uwe Rüth, Karl-Heinz Rummeny, Leane Schäfer, Wolfgang Schäfer, Anne Schloen, Klaus Schmitt, Richard Schneider, Thorsten Schreiter, Paul Schwer, Silke Skarabis, Michael Staab, Sebastian Strahl, Jana Trautmann, Karsten Thiel, Ferdinand Ullrich, Renate Ulrich, Vera Vasek, Adriane Wachholz, Viola Weigel, Marc Wellmann, Maria Wildeis sowie den Fotografen | and the photographers. Dank ebenfalls dem Team im Folkwang Museum | Thanks also to the team at Folkwang Museum.

# Fotos Photos

Herstellung | Manufacturing  
Doppelfeld Maschinenbau, Gelsenkirchen  
Ertl Tragwerk, Bonn  
f-punkt Maschinenbau & Spezialeffekte, Köln  
Goldschmied Lars Homann, Köln  
Kunstgiesserei Kayser, Düsseldorf  
Stewes Baustoffe, Dinslaken  
Glaserei Zimmermann-Meyer, Köln

Gereon Krebber, Simon Vogel (Vorsatz vorn | front endpapers, S. | pp. 16, 59–62, 187–191), Michael Schaarp (S. | pp. 2, 91, 92), Peter Abrahams (S. | pp. 3, 47–49), Claessinka Anderson (S. | pp. 39–41), Vera Vasek (S. | p. 84), Johannes Förster (S. | pp. 103–105, 167–171), Ann Christine Freuwörth (S. | p. 185), Werner Baumann (S. | p. 195), Hannes Woidich (S. | p. 213), Achim Kukulies, (S. | pp. 15, 165, 201–211, 223–231),

Detailaufnahmen | Details

Cover | Umschlag: [n. n.]; Vorsatz vorn | front endpapers: *Blauer Stolln*; S. | p. 2: *All the ifs and whens #5 (Not at all)*; S. | p. 3: *As if there was a tomorrow*; S. | p. 4: *Drei Becken*; S. | p. 6: *Sooderso (Latte mit Bauch #3)*; S. | p. 9: *Mobsters*; S. | p. 10: *Kruke II*; S. | p. 15: *Thyseter*; S. | p. 16: *Unter diesen Umständen (Under these circumstances)*; S. | p. 25: *Steady*; S. | p. 34: *Dreep (Ecke mit Zyste)*; S. | p. 40: *Aggregat F (Latte mit Bauch #2, azurblau)*; S. | p. 47: *Plymo*;  
Vorsatz hinten | back endpapers: *Gnasto*

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellungen | This catalogue is published on the occasion of the exhibitions



RUHR KUNST MUSEEN



Ausstellungsförderung | Exhibition sponsoring Museum Folkwang

Ministerium für Familie, Kinder, Jugend, Kultur und Sport des Landes Nordrhein-Westfalen



Ausstellungsförderung | Exhibition sponsoring Museum DKM

**Stiftung DKM**

**STEWES**



Gereon Krebber  
*Antikörper OTC*  
8. April – 24. Juli 2016

## Museum Folkwang

Direktor | Director  
Tobia Bezzola  
Künstlerischer Koordinator | Art COO  
Hans-Jürgen Lechtreck  
Projektleitung | Project Management  
Sonja Pizonka  
Verwaltungsleitung | Head of Administration  
Barbara Wolf  
Registrier | Loan Management  
Susanne Brüning, Hannah Vietoris  
Facility Management  
Thorsten Steinmann, Stefan Hüller  
Handwerkereinsatz | Occupational logistics  
Christopher Twiehaus  
Ausstellungstechnik | Exhibition Set-up  
Reiner Baldau, Anatoli Marcin, Olaf Masuch,  
Michael Peters, Klaus Schlüter,  
Frank Sternberg, Gerd Ufer, Till Wellner,  
Stephan Zmudzinski  
Kommunikation und Marketing | PR  
Anka Grosser; Anna Sophie Littmann,  
Yvonne Dänekamp und Susanne Löffler  
Bildung und Vermittlung | Education  
Peter Daners, Annika Schank  
Besucherbüro | Visitor service  
Stefanie Dixon

Museum Folkwang  
Museumsplatz 1  
45128 Essen  
Telefon +49(0)201 88 45 000  
[www.museum-folkwang.de](http://www.museum-folkwang.de)

Gereon Krebber  
*antagomorph*  
30. September 2016 – 5. März 2017

## Museum DKM

Vorstand | Board Stiftung DKM  
Dirk Krämer, Klaus Maas, Lukas Maas  
Ausstellungsorganisation, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit | Exhibition management, Press and Marketing  
Sarah Kraschewski, Kim Hülsewede

Museum DKM | Stiftung DKM  
Güntherstraße 13–15  
47051 Duisburg  
Telefon +49(0)203 9355547-0  
[www.museum-dkm.de](http://www.museum-dkm.de)

## Katalog

Förderung | Sponsoring

Nationalbank Essen

Herausgeber | Publisher

Hans-Jürgen Lechtreck

Texte | Texts

Friedrich Wolfram Heubach, Thomas A. Lange,

Hans-Jürgen Lechtreck, Sonja Pizonka

Projektmanagement | Project Management,

Kerber Verlag

Martina Kupiak

Übersetzungen ins Englische | Translations into English

Michael Turnbull

Lektorat | Copyediting

Katrin Günther (D), Wendy Brouwer (E)

Gestaltung | Design

Andreas Koch, Bielefeld

Gesamtherstellung | Printed and published by

Kerber Verlag, Bielefeld

Windelsbleicher Straße 166–170

33659 Bielefeld, Germany

Telefon +49(0)521 950 08-10

Fax +49(0)521 950 08-88

info@kerberverlag.com, www.kerberverlag.com

US Distribution

D.A.P., Distributed Art Publisher Inc.

155 Sixth Avenue 2nd Floor

New York, N.Y. 10013

Phone +1(0)212 627-1999

Fax +1(0)212 627-9484

KERBER Publikationen sind weltweit in ausgewählten Buchhandlungen und Museumsshops erhältlich (Vertrieb in Europa, Asien, Süd- und Nordamerika).

KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

Texte dieses Kataloges und Fotos von Skulpturen von Gereon Krebber unterliegen einer Creative-Commons-Lizenz (CC). Die Werke dürfen unter folgenden CC-Bedingungen verarbeitet, vervielfältigt, verbreitet, übersetzt und reproduziert werden:

1) Namensnennung; 2) Nichtkommerzielle Nutzung; 3) Weitergabe unter gleichen Bedingungen der Lizenz Creative Commons 3.0 Unported. Weitere Informationen 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 Creative Commons Licence (CC). Works are allowed to be reproduced, translated, photocopied, stored in a retrieval system and published under following CC-conditions: 1) Attribution; 2) Non-commercial use; 3) Sharing under the same conditions 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 photographers.

Weitere Informationen zum Künstler | Additional information about the artist:

[www.gereonkrebber.net](http://www.gereonkrebber.net)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar. | The Deutsche Nationalbibliothek holds a record of this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographical data can be found under: <http://dnb.ddb.de>

© für die Werke | for the works Gereon Krebber  
© Museum Folkwang, Stiftung DKM, Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin und die Autoren | and the authors, 2016

ISBN 978-3-7356-0254-1

Printed in Germany



