

Henrik Schrat

Draußen am Saum, wo die Einäugigen trauern

Out on the edge, where the one-eyed mourn

Ortsbezogene Arbeiten

Site Specific Work

ACC Galerie Weimar



„Das Zeitfenster als Lüftungsclappe“

Bereits vor fünfzehn Jahren in fünfzehn Metern Höhe bei gefühlten fünfzehn Grad unter Null und fünfzehn Grad Dachneigung muss diese Überschrift durch den Schrat'schen Ideenorbit gekreist sein. Deshalb wird sie hier recycelt, denn zum Titel jener Ausstellung, aus deren Anlass das vorliegende Buch erscheint, hat sie es nicht gebracht.

Strömte damals in Weimar ein Lüftchen durch ein „Fenster aus der Landschaft hinein in einen imaginären Raum“, klappten hunderte kleiner schwarzer PVC-Plättchen magisch nach oben in die Horizontale. Wenn der Wind nicht blies, hatten sie die Schattenrisse zweier menschlicher Füße geformt, die nun, so schien es, engelsgleich ins Überirdische entschwand. Dieser „Schatten, der aus der Geschichte fällt“ war Schrats bislang waghalsigster Kunstakt.

Kälte, Glätte und Schräge zum Trotz konnte auch dieses Werk seine Episode erzählen. Wer wusste zu diesem Zeitpunkt schon, dass die „Luftplättchen“, fixiert in einem Maschennetz, sich selbstständig machen und vom Winde verweht werden würden? Verweht, wie später nur noch die angesengten Seiten aus den Büchern der brennenden Herzogin Anna Amalia Bibliothek – die Weimars Bürger Blatt für Blatt zurückbrachten?

Selbst die versuchte Demontage der Installation – durch einen Kunstgegner, bewaffnet mit Hebebühne und allerlei Gerät –, war jener „Landmarke als erzählerischem Angebot“ schlussendlich zuträglich: Ein aus dem hernach erschiene- nen Polizeiprotokoll übertragener, orthografisch nicht ganz astreiner Auszug avancierte sogar zum Titel einer Ausstellung – „Mein Standpunkt war noch an der Dachluge“ – und schrieb damit die ACC-Erzählung weiter.

Schattenspiele und Schwarzweißmalereien „belasten“ seit- her Schrats mal von politischer, mal philosophischer Seh- schärfe, von Aktualität und sozialer Aktion, von Witz und Unterhaltungswert im besten Sinne gezeichnetes Œuvre. Um die Wirkkraft der Sprache im sozialen Getriebe feilscht er, um Risiken und Nebenwirkungen unreflektierter, undif- ferenzierter Kommunikation. Gegenübergestellte Schilder- paare an der Autobahn A9 sollten 1998 Sprichwörter mit

Zeitungsschlagzeilen verschwägern: „Soziale Fragen stehen im Mittelpunkt“ – „Haben wir nicht Eier, so braten wir das Nest.“ Thüringens Kulturminister und Schirmherr wollte zur Pilotausstellung jenes „A9 Projekts“ willkommen heißen – er tat's am Ende für Schrat und seinen Projektorganisator, niemand sonst erschien pünktlich. Nicht einfach hat es die Gegenwart in einer Stadt aus Erinnerungswut.

Welche Randnotizen zu diesem unter den Zeugen Jeho- vas aufgewachsenen, mit einer Adligen vermählten, in Management promovierten Künstler außerdem assoziativ meine Sinne queren? Schrats kuratorische Arbeit am euro- paweit tourenden Reise- und Ausstellungsprojekt „Europe in the Box“ zur Topographie des Tourismus. Es gipfelte „zu Anschauungszwecken“ im Besuch einer Prager Nackt- bar auf dem touristisch durchdeklinierten Wenzelsplatz. Oder Schrats Leidenschaft für die Ergründung des Sinns von Arbeit und Müßiggang, Zeit und Geld, Wohlstand und Bedürfnissen.

Anlässlich der Ausstellung „i. A.“ wird sein Wandgemälde *Tintenkiller und Lachgummi* in der ACC Galerie Weimar wieder freigelegt. Gezeigt wird auch Schrats aktuelle Vision, für die „Neuen Auftraggeber“ eines Bürgervereins, der ein Architektur- und Umwelthaus entstehen lässt, den Kirschkern zu Naumburgs Merchandisingartikel Nummer 1 zu machen.

Schrats Kunstkaskaden und narrative Narreteien mit ihren Downside-Ups und Upside-Downs, Spiegelungen und dop- pelten Böden formten sich über die Jahre – und so also in diesem Buch – zu einem detailversessenen Welttheater, dessen Drehmomente fiktiv scheinen – aber irre relevant sind. Und die mir wie Schrat nahe gehen. „Nähe ist eine Marktlücke“, weiß er. Und wenn dabei irgendetwas, nicht aber sie selbst klemmt, bleibt immer noch die Flucht durch die Lüftungsclappe. Danke für diese Option.

Frank Motz ist Direktor der ACC Galerie Weimar und künstlerischer Leiter der HALLE 14, Leipzig.

“The Time Window as Ventilation Hatch”

Fifteen years ago, fifteen meters up, at what felt like fifteen degrees below zero, on a roof with a fifteen degree incline this title must have already revolved through Schrat’s idea-orbit. It is being recycled here, because as the title for the exhibition, on whose occasion the present book appears, it didn’t make it.

At that time in Weimar a breeze streamed through a “window from the landscape into an imaginary space,” and hundreds of small, black PVC panels flapped magically upwards. When the wind wasn’t blowing, they formed the silhouettes of two human feet, which now disappeared, so it seemed, angelically into the ether. This “shadow fallen out of history” was Schrat’s most audacious artistic act until now.

Cold, iciness and slope notwithstanding this work could also tell its story. Who knew at that time already that the “aerial panels,” attached to a mesh net, would take off on their own and be blown away by the wind? Blown away, like the scorched pages from the books of the burning Duchess Anna Amalia Library would be later, which the citizens of Weimar brought back sheet by sheet.

Even the attempted dismantling of the installation – by an enemy of art, armed with a hydraulic lift and all kinds of devices – was ultimately beneficial for this “landmark as a narrative offer”: A not completely orthographically correct excerpt taken from the police report that appeared afterwards was actually promoted to the title of an exhibition – “Mein Standpunkt war noch an der Dachluge”^[1] – and in this way further added to the story of ACC.

Since then, shadow plays and black and white paintings ‘burden’ Schrat’s oeuvre. It is marked by sometimes political, sometimes philosophical visual acuity, by topicality and social action, by wit and entertainment value in the best sense of the word. He dickers over the efficacy of language in the social mechanism, over risks and side effects of unreflective, undifferentiated communication. In 1998, pairs of signs, which should have been placed one after the other on the A9 highway, married proverbs to newspaper headlines: “Social questions are central” – “We do not have eggs, so we

fry the nest.” Thuringia’s Minister of Culture and patron of the project wanted to welcome the guests at the pilot exhibition of that “A9 Project” – he did so in the end for Schrat and his project organizer; nobody else appeared on time. The present does not have it easy in a town obsessed with the past.

What other marginalia associatively cross my mind about this artist, who grew up among the Jehovah’s Witnesses, who is married to an aristocrat, who has a doctorate in management? Perhaps Schrat’s curatorial work on “Europe in the Box,” the Europe-wide touring travel and exhibition project about the topography of tourism. It culminated “for viewing purposes” in Prague with a visit to a nudie bar on the completely touristy, overdeveloped Wenceslas Square. Or Schrat’s passion for investigating the meaning of work and idleness, time and money, prosperity and needs.

On the occasion of the exhibition “i. A.” his mural in the ACC Galerie Weimar *Tintenkiller und Lachgummi* (Ink Eraser and Laughing-gum) is uncovered again. Also shown is Schrat’s vision to make cherry-pits into Naumburg’s number one merchandising article as part of a project for the ‘*Neue Auftraggeber*’ (New Patrons) from a citizens’ association that is developing an *Architektur- und Umwelthaus* (House of Architecture and the Environment). Schrat’s art-cascades and narrative follies with their Downside-Ups and Upside-Downs, reflections and double grounds fashion themselves over the years – and thus in this book – into a detail-obsessed theatre of the world, whose twists seem fictive – but are irritatingly relevant. And I am close to them, like Schrat. “Closeness is a gap in the market,” he knows. And if something – but not it itself – gets stuck, escape still remains through the ventilation hatch. Thanks for this option.

[1] *Dachluge* is a malapropism for *Dachluke*, a skylight. *Lugen* means to peer or peek.

Frank Motz is director of the ACC Gallery Weimar and artistic director of Halle 14, Leipzig.

Evidente Dickichte. Fiktionalität und Wirklichkeit im Werk von Henrik Schrat

Es beginnt bereits beim Namen. Wer sich heute als in Berlin lebender Künstler den Namen *Schrat* verpaßt, scheint allein dadurch ein latentes Unbehagen an den glitzernden Oberflächen der Metropole und ihrer medialen Darstellung zu signalisieren. Hauptstadtstudios, Konsumtempel, Schickimicki-Urbanität: all dies wirkt dann wie eine spekulative Folie, die über tiefere Daseinsgründe gebreitet worden ist und die durch ihren temporären Glanz die ernsteren Konditionen der Gattung Mensch gleißnerisch überstrahlt. Wie anders hingegen die Assoziationen, die ein Schrat auszulösen vermag: ein aus der Zeit Gefallener und Vor-Moderner, der noch nicht vom Zivilisationsgetriebe abgeschliffen wurde, der noch den Botschaften von Mythen und Märchen vertraut ...

Wer allerdings den Künstler persönlich kennenlernt, wird schnell feststellen, daß all diese dualen Klischees von fitter Gegenwartstauglichkeit einerseits und raunendem Vorgängertum andererseits nurmehr Facetten eines geistigen Spiels darstellen, dem Schrat nun schon seit über 15 Jahren voller Intensität und Irritationslust nachgeht und das für ihn offensichtlich die beste aller Möglichkeiten bildet, der Komplexität der Realität künstlerisch gerecht zu werden. Eines Spieles nämlich, das ganz bewußt die angestammten Gehege der schöpferischen Kontemplation verläßt und sich mit staunenswerter Chuzpe in Bezirke begibt, in denen die schwerelosen Gesetze des Comic ebenso gelten wie die ökonomischen Bilanzen von Banken und Börsen, in denen gesellschaftspolitische Brisanz denselben Stellenwert besitzt wie waldesferne Einsamkeit. Diese hierarchielose Gleichzeitigkeit des Denkbaren bildet so etwas wie den roten Faden bei allen Lebensaktivitäten dieses Künstlers, ob es sich dabei um eine Promotion an der Business School of Essex über den *Comic und seine Möglichkeiten, Organisationen darzustellen* handelt, um die nächste Scherenschnitt-Installation oder um ein Projekt, das die theoretischen Texte des amerikanischen Heroen Dan Graham zur abenteuergerätigten Bildgeschichte transformiert. Als produktive Binde-

kraft bei der Realisierung dieser schier unvereinbaren Weltentwürfe erweist sich dabei ein ums andere Mal eine unumschränkte Phantasie, die tradierte Gattungsgrenzen mühelos überspringt, die überraschende Zusammenhänge stiftet und die sich einen Fundus an Gestalten und Erzählungen geschaffen hat, der überbordend, quecksilbrig und blitzartig die jeweiligen Verhältnisse zum Tanzen bringt.

Diese Befähigung zur eingreifenden Phantasie, die gerade im Bereich der Kunst im öffentlichen Raum mit ihren Reibungsflächen zu diversen Sachzwängen von entscheidender Bedeutung ist, hat sich bei Schrat früh herausgebildet und kulminierte bereits im Jahr 2000 in einem aus heutiger Sicht nahezu hellseherischen Projekt. Gemeint ist die Installation *Die Erscheinung der Phantasie* im Großen Handelssaal der Wertpapierbörse in Frankfurt am Main, bei der es ihm gelang, das Mysterium der Börse als einem Handelsplatz von hochspekulativen Werten mit einfachsten Mitteln zu entzaubern. Mit Hilfe von Hunderten gebrauchten Bonbon-Papieren, die ihren Inhalt, mithin ihren Wert längst verloren hatten und nur mehr als glitzernde Verheißung existierten, wurden wandfüllende Paneele konstruiert, die im Gegensatz zu den hektischen Kursschwankungen auf den Monitoren der Börsianer stabil und statisch funkelten. Diese etwas andere Art von Wertpapieren bildete den visuellen Auftakt für eine investigative Bestandsaufnahme des vielbeschworenen Verhältnisses zwischen Wirtschaft und Kultur, die sich durch 40 Interviews und ein daraus destilliertes Comic-Buch realisierte und die letztlich darauf zielte, das herrschende Finanzsystem einer *kulturellen Wertung* zu unterziehen und somit den üblichen Spieß einer *materiellen Bewertung* namentlich der bildenden Kunst umzudrehen. Wie immer diese reziproke Evaluierung im Detail ausgefallen sein mag, soll hier nicht weiter verfolgt werden; Tatsache aber ist, daß aufgrund der bekannten, mittlerweile permanenten Krisen des pekuniären Gewerbes einige der damals wichtigsten Projekt-Ermöglicher heute nicht mehr existieren ...



Himmelschnitt, 1997, ACC Galerie Weimar

Nach diesem programmatischen Eindringen in die Gefilde des Geldes lag es für Schrat nahe, sich auch dem zweiten gesellschaftspolitisch brisanten Magnetfeld, der Macht, zuzuwenden. Freilich wiederum in der ihm eigenen Art: hellwach und märchenhaft zugleich. Ein Speisesaal des Deutschen Bundestages im Jakob-Kaiser-Haus Berlin lieferte 2003/04 den Anlaß, das humanitätskonstituierende Verhältnis von Bedürfnis und Befriedigung, von Wunsch und Konsum zu reflektieren und sich dabei der kindlich-volkstümlichen Utopie vom *Schlaraffenland* zu bedienen. Dieser ambivalente Nicht-Ort, an dem der süße Brei unaufhörlich quillt und gebratene Tauben in allzeit hungrige Münder fliegen, signalisiert neben dem Ende der physischen Not seit jeher auch den Stillstand jeglicher Entwicklung und besitzt insofern durchaus das Zeug zur bösen Metapher für jeden heutigen Volksvertreter. *Milch und Honig*, so der Projekttitle, enthält denn auch vom Brathuhngeschwader über das nie versiegende Füllhorn bis zum Breughel-Zitat eines geköpften Eies viele Motive, die traditionellerweise für den Reichtum eines intakten Gemeinwesens stehen; zugleich aber wimmelt es von Momenten der Auflösung und Regression, die menetekelhaft die Wände des demokratisch geläuterten *Casinos* überziehen: ein geköpftes Huhn serviert dort rauschhaft den Wein, ein geschlachtetes Sparschwein verkörpert unmißverständlich das Ende aller Reserven, und ein vom Gras überwuchertes Völler repräsentiert in finaler Weise die Folgen des *anstrengungslosen Wohlstands*, vor denen gerade Politiker so gern warnen. Ausgeführt als schwarze Acrylmalerei direkt auf der Wand, entwickelt Schrat hier eine Figuration und Fabulierfreude, die fortan alle seine Projekte prägen werden und die von der biedermeierlichen Tradition des Scherenschnitts über das harte Schwarz-Weiß der nichtkommerziellen Comic-Szene bis hin zur Inspiration durch das Werk der amerikanischen Künstlerin Kara Walker alles amalgamieren, was für das nun einsetzende Spiel brauchbar erscheint.

Eine enorme räumliche Dimension nahm dieses Spiel auf zwei einander gegenüberliegenden Wänden im Ludwig Forum für Internationale Kunst in Aachen an, die Schrat 2006 unter dem kryptischen Titel *Bräunungsabsicht und Entzugserscheinung* für ein Jahr lang mit einer Mixtur aus Ironie und Drama bedeckte. Den Ausgangspunkt der Überlegungen bildeten dabei die brisanten Entwicklungen der Besitzstandswahrung der Festung Europa einerseits und die unablässigen Migrationsströme in dieses nur von außen noch intakte Wohlstandsrefugium andererseits. Während auf der einen Seite die zentrale Figur eines bewaffneten Greises in den Kampf um liebgewordene Privilegien eintrat, strandete gegenüber eine Fähre voller Eindringlinge und nahm unter der Führung eines minotauros-köpfigen Riesen das rettende Ufer in Besitz. Flankiert wurde dieser Hauptkonflikt von einer Fülle skurriler Binnenszenen, die mit den gängigen Klischees etwa der Dekadenz ermüdeten Zivilisationen hier und der Urwüchsigkeit der sogenannten Naturvölker dort ihr ironisches Spiel trieben. Vor allem aber wurde der Fluß dieser kaskadenartigen Bilderzählung getragen von der Spannung zwischen *High* und *Low*, die bildungsgeschichtliche Motive wie das vom stierköpfigen Mischwesen oder der Arche Noahs umstandslos mit den Nintendo- und Pokémon-Helden der globalen Medienrealität verband und somit eine zeitgemäße Inszenierung der Gegensätze von Gut und Böse hervorbrachte, die Himmel und Hölle einmal mehr mit dem Fegefeuer der Wirklichkeit kurzschlossen. Ebenso geprägt von dieser finalen Polarität des Jüngsten Gerichts war die Arbeit *Meatcandy* (Fleischbonbon), die 2007 im Museum of Contemporary Canadian Art in Toronto realisiert werden konnte. Konzipiert für mehrere aufeinander folgende Wände, teilte das Geschehen sich in eine himmlische Sphäre, in der eine gigantische Massen-Sättigungsmaschine ihre Mechanik entfaltet, und in eine Zone des Irdischen, in der schicksals-ergeben Wartende in einen Fütterungskreislauf geschleust wurden, der letztlich erst mit dem Ratschluß des großen Weltenrichters – in Form eines Aliens – endete. Es liegt auf der Hand, daß Schrat hier mit den Wertvorstellungen des



Der Schwarm, 2006, Shell Haus, Berlin

ausgehenden christlichen Mittelalters operiert, die insbesondere durch die großartigen Freskomalereien der Kircheninnenwände noch heute Eingang ins kollektive Bildgedächtnis finden können, und daß er zugleich aktuelle Dispute um Nahrungsmittelknappheit und wachsende Weltbevölkerung als subversive Sprengsätze auf die tradierten Vorlagen montierte. In der respektlosen Fassung des Menschen als *Fleischbonbon* schwingt zudem eine Ernüchterung über die tatsächliche Beschaffenheit unserer Bedürfnisstruktur mit, die weniger dem dramatischen Utopieverlust eines einstigen Idealisten geschuldet sein dürfte, sondern vielmehr im täglichen Nachrichtenstrom über Massaker, Terrorakte und Genozide der längst nicht mehr humanen Gattung ihre immer wieder fatale Bestätigung findet.

Eine weitere Dimension der Wirksamkeit seiner Kunst im öffentlichen Raum erschloß Schrat sich durch die Kooperation mit verschiedenen Unternehmen. Obwohl es sich dabei strenggenommen um einen privatwirtschaftlich determinierten Rahmen handelte, lief dieser durch die Partizipation der Belegschaft jedoch kaum Gefahr, zum affirmativen Spiegel etwaiger Vorstandsinteressen zu werden. So repräsentierte ein 21 Meter langes vertikales Mobile, das er 2006 unter dem Titel *Der Schwarm* im Berliner Energieunternehmen GASAG installierte, durchaus die Intelligenz, die Lernfähigkeit und die Vorlieben einer kollektiven Organisation jenseits individueller Kenntlichkeit. Zwar konnte jeder Mitarbeiter aus einem Repertoire von 100 Motiven das von ihm favorisierte auswählen, aber in der Gesamtschau ergab sich infolge ganz bestimmter Mehrfachnennungen und Motivhäufungen doch so etwas wie ein mentales Porträt des gesamten Teams. Eher ein Porträt der technikfixierten Gegenwart insgesamt lieferte Schrat mit der gigantischen Installation *Chiron*, die er 2010 für Fassade und Zugangshalle des Automuseums in der sogenannten Autostadt VW in Wolfsburg entwarf und realisierte. Ausgehend vom weisen Kentaur der griechischen Mythologie, der als Freund der Götter galt und insbesondere in seiner



A Greekschip, 2011, Gorki Theater, Berlin

Funktion als Erzieher der Heroen Jason und Achill ins kollektive Bildgedächtnis Eingang fand, machte er sich dessen hybride Erscheinung als Mensch-Pferd-Wesen zunutze und modifizierte ihn kurzerhand zum Ahnherrn der Mobilität. Die Relation zwischen Mensch und Maschine – der paradigmatische Topos der Moderne schlechthin – wird dabei in ihrer omnipotenten Verheißungsqualität ebenso aufgerufen wie in ihrer gegenteiligen Ernüchterungswirkung. Die Perfektion der Einzelteile, aus denen der Kentaur und mithin alle heutigen Gefährte der rasanten Fortbewegung gefertigt sind, beginnt in einer über sie geblendeten Videoprojektion ständig zu entschwinden; die Räder laufen nicht mehr rund, die Zahnstangen bekommen Zähne, die Nockenwelle renaturiert zu Gras und Gestrüpp: ein regressives Szenario der Auslöschung einer hochgezüchteten, also allzu anfälligen Zivilisation durch eine elementare, niemals außer Kraft gesetzte Ursprünglichkeit. Solcherart polare Visionen von einer gewissen postapokalyptischen Fröhlichkeit sind seither geradezu zum Markenzeichen der Schratschen Interventionen geworden, ob es sich dabei um Bühnenbilder für das Theater Baden-Baden (*Im schwarzen Wald*, 2008) und die Studiobühne des Maxim-Gorki-Theaters Berlin (*A Greekschip*, 2011) handelt oder um begehbare Installationen, die das Desaster der Finanzkrise an die märchenhafte Gier des Ali Baba und seiner 40 Räuber zurückbinden (*Draußen am Saum, wo die Einäugigen trauern*, 2009). Immer erweist Schrat sich als hellwacher Skeptiker von einsträngigen Verlautbarungen, ob sie nun finanzielle Rettungsschirme, soziale Utopien oder künstlerische Diskurse betreffen, und setzt ihnen ein vielfach verzweigtes und programmatisch-labyrinthisches Denken entgegen. Er kennt das Unterholz hinter den Oberflächen, er liebt das Dickicht der Zuständigkeiten, und er macht die dazwischen klaffenden Abgründe in irrwitzigen Synthesen für uns sichtbar.

Harald Kunde, Kurator und Publizist, Honorarprofessor am Institut für Kunstgeschichte der RWTH Aachen, ab April 2012 Direktor Museum Kurhaus Kleve

Evident Thickets. Fictionality and Reality in the Work of Henrik Schrat

It begins with the name. Any artist living in Berlin today who calls himself *Schrat*⁽¹⁾ seems to be signaling a latent uneasiness with the glittering surfaces of the metropolis and its media representation. Capital-city studios, temples of consumption, hoity-toity urbanity: all of this functions like a speculative screen spread over the deeper reasons for existence, which through its temporary brilliance duplicitously outshines the more serious conditions of the human species. How different, however, the associations that a *Schrat* brings to mind: one fallen out of time, a pre-modern who has not yet been worn down by the gears of civilization, one who still trusts the messages of myths and fairy tales...

Anyone who comes to know the artist personally will quickly find that all these binary clichés of suitability for contemporary society on one side and whispering primevalness on the other constitute nothing more than facets of an intellectual game that Schrat has been pursuing, full of intensity and delight in confusion, for over 15 years – a game that for him apparently provides the best of all options to do justice artistically to the complexity of reality. It is a game that, to be specific, quite consciously abandons the ancestral compound of creative contemplation and with amazing chutzpah negotiates areas in which the gravity-defying laws of the comics are as valid as the economic balance sheets of banks and stock exchanges, areas in which socio-political hot buttons have the same value as remote solitude. This unhierarchic simultaneity of the conceivable creates something like a thread through all the activities of the artist, whether it is a doctoral thesis at the Business School of Essex about the *Comic und seine Möglichkeiten, Organisationen darzustellen* (The Comic and its Possibilities to Describe Organizations), his next silhouette-installation, or a project that transforms the theoretical texts of American hero Dan Graham into an adventure-filled comic strip. The productive cohesion in the realization of these almost incompatible worldviews turns out to be, time after time, an unbounded imagination that effortlessly jumps over

received divisions between genres, that supports astonishing connections and that has created a repertoire of shapes and stories that calls, exuberantly, mercurially and fulgurously, the respective relations to dance.

This aptitude for penetrating imagination – which in the realm of art in public space, with its points of friction to different practical constraints, is of decisive importance – developed early with Schrat and culminated in 2000 in a project that from today's point of view seems nearly clairvoyant. I refer to the installation *Die Erscheinung der Phantasie* (The Appearance of Fantasy) in the main trading hall of the stock exchange in Frankfurt am Main, in which with the simplest means he succeeds in de-mystifying the enigma of the stock exchange as a marketplace of highly speculative values. With the help of hundreds of used candy wrappers – which had lost their contents and consequently their value long ago and existed now only as a glittering promise – he constructed a panel covering the entire wall that, in contrast to the hectic price fluctuations on the monitors of the traders, sparkles steadily and unchanging. This somewhat different sort of commercial paper creates the visual prelude for an investigative appraisal of the oft-invoked relationship between economy and culture, realized through 40 interviews distilled into a comic book, that in the final analysis aimed at causing the dominant financial system to undergo a *cultural valuation* and by doing so to turn the tables on what is typically a *material valuation* of, especially, the visual arts. How this reciprocal evaluation may have ended up should not be followed up here in detail. However, the fact is that on account of the well-known, now permanent, crisis of financial trade some of the most important project enablers at that time no longer exist today...

After this productive foray into the realm of money, it seemed reasonable for Schrat to turn to a second socio-politically charged field: power. Certainly he does this again

Meat candy, 2007. MOCCA, Toronto



in his own way, clear-eyed and whimsical at the same time. In 2003-04 a dining-hall of the German Parliament in the Jakob-Kaiser-Haus in Berlin offered an occasion to reflect on the human-constructed relationship of need and gratification, of desire and consumption and in doing so to use the childlike-folkloric utopia of *Schlaraffenland*. This ambivalent no-place in which sweet porridge flows unendingly and roasted doves fly into hungry mouths signals the end of the physical want that has existed since time immemorial along with the cessation of development of any kind and, in this respect, offers the stuff of bad metaphors for every elected representative today. *Milch und Honig* (Milk and Honey), as the project is called, contains many motifs that traditionally stand for the riches of a healthy community from the broiled chicken brigade to the inexhaustible cornucopia to the Breughel reference of a half-eaten egg. At the same time, however, it is teeming with moments of disintegration and regression that cover the walls of the democratically sanctified *Casino* like a prophecy: there a headless chicken ecstatically serves the wine, a butchered piggy bank unmistakably embodies the end of all reserves, and a glutton overgrown with grass represents with finality the results of the *effortless prosperity* of which politicians so eagerly warn. In the work, executed in black acrylic paint directly on the wall, Schrat develops a figuration and joy in invention that from here on out will shape all of his projects. It amalgamates everything from the Biedermeier period tradition of silhouettes, to the severe black/white of the non-commercial comic-scene, to inspiration from the work of American artist Kara Walker: whatever appears useful for the game he has begun.

This game took on an enormous spatial dimension in 2006 on two facing walls in the Ludwig Forum for International Art in Aachen that Schrat, under the cryptic title *Bräunungsabsicht und Entzugerscheinung* (Intent to be Tanned and Withdrawal Symptom), covered for one year with a mixture of irony and drama. The starting point of



Die Erscheinung der Phantasie, 2000. Börse, Frankfurt/Main

the considerations constituted the highly-charged developments of the protection of the vested rights of Fortress Europe on the one hand and the unremitting stream of migration into this, as it appears from outside, still intact refuge of prosperity on the other. On one side, the central figure enters, an armed old man struggling over cherished privileges, on the other a ferryboat full of invaders runs aground and seizes safe harbor under the direction of a minotaur-headed giant. This main conflict is flanked by a plenitude of bizarre interior scenes that play an ironic game with the established clichés of the decadence of an exhausted civilization here and the unspoiled nature of the so-called primitive peoples there. Above all, however, the flow of this cascade-like picture-story is carried by the tension between *high* and *low*. Motifs from the history of education like those of bull-headed chimeras or Noah's Ark join smoothly with heroes from the global media reality of Nintendo and Pokémon, and a contemporary staging of the poles of good and evil emerges that short circuits Heaven and Hell once again with the purgatory of reality.

The work *Meatcandy*, which was realized in 2007 in the Museum of Contemporary Canadian Art in Toronto, is also shaped by this final polarity of Judgment Day. Envisioned for multiple, consecutive walls, the activities separate themselves into a heavenly sphere, in which a gigantic mass-feeding-machine displays its mechanism, and an earthly zone, in which resigned people wait, penned in a feeding system that finally ends with the decision of the great Judge of the World – in the form of an alien. It goes without saying that Schrat is operating here with the moral concepts of the Christian Middle Ages – which particularly through the magnificent fresco paintings of church interiors still find entrance today into the collective visual memory – and that he at the same time sets the current debates around food scarcity and growing world population as subversive explosive devices onto these traditional templates. In the irreverent framing of humans as “meatcandy” resonates a disillusionment about the actual character of



our structure of needs that can less be ascribed to the dramatic loss of utopia of an erstwhile idealist, but rather more to the fact that in the daily stream of news about massacres, terrorist acts and genocide the no longer human species again and again finds its fatal confirmation.

Schrat opens up a further dimension of the properties of his art in public spaces through cooperating with different corporations. Although dealing, strictly speaking, with a framework determined by the private sector, through the participation of employees the work hardly runs the risk of becoming an affirmative mirror of the interests of the management. Thus, a 21 meter long vertical mobile with the title *Der Schwarm* (The Swarm) installed in the Berlin energy company GASAG represents the intelligence, the aptitude for learning and the predilections of a collective organization beyond individual identifiability. Indeed every employee could choose his favorite motif from a collection of 100, but, as a result of definite repeated choices and clusters of motifs, there arises in the overview something like a mental portrait of the whole team.

Schrat delivered more a portrait of the technology-fixated present as a whole with the huge installation *Chiron*, which he developed and realized in 2010 for the facade and entrance hall of the auto museum in the so-called *Autostadt* VW in Wolfsburg. Starting from the wise centaur of Greek mythology, who was seen as a friend of the gods and found entrance to the collective visual memory in particular in his function as an educator of the heroes Jason and Achilles, Schrat makes use of the centaur's hybrid appearance as a human-horse-being and modifies him without further ado into the ancestor of mobility. The relationship between human and machine – the paradigmatic topos of the Modern par excellence – is invoked in its quality as an omnipotent promise as well as its converse disillusioning effect. The perfection of the individual parts out of which the centaur and consequently all today's carriages of rapid locomotion are made begins continuously to disappear in a dazzling video projection: the wheels no longer go round, the gear

racks grow teeth^[2], the camshaft recultivates grass and undergrowth. It is a regressive scenario of the effacement of a highly grown, overly susceptible civilization by an elementary, never overridden naturalness. Since then, such polarized visions of a certain post-apocalyptic cheerfulness have become the trademark of Schrat's interventions, whether it is the stage design for the Theater Baden-Baden (*Im schwarzen Wald* (In the Black Woods), 2008) and the studio stage of Maxim-Gorki Theater Berlin (*A Greekship*, 2011) or walk-in installations that tie the disaster of the financial crises back to the storybook greed of Ali Baba and his 40 thieves (*Draußen am Saum, wo die Einäugigen trauern* (On the Margin, Where the One-eyed Grieve), 2009). Schrat always shows himself to be the perceptive skeptic of one-sided statements – whether they pertain to financial bail-out packages, social utopias or artistic discourses – and opposes them in multiple ways with complex and systematic-labyrinthine thinking. He knows the undergrowth behind the surfaces, he loves the thicket of authority, and he makes the gaping abysses in-between visible for us in absurd compositions.

[1] *Schrat* can be translated as wood gnome or goblin.

[2] In German: *die Zahnstangen bekommen Zähne*

Harald Kunde, curator and writer, is honorary professor at the Institute für Kunstgeschichte, at the RWTH Aachen, and beginning in April 2012, director of the Museum Kurhaus Kleve.

Litfaßsäule, Edelstahl, Farbe, Höhe 350 cm, Umfang 400 cm
Gera

In Kooperation mit dem Kulturamt der Stadt Gera und dem EU-Programm
URBAN

Advertising pillar, steel, paint, height 350 cm, circumference 400 cm
Gera

In cooperation with the city of Gera and the EU-programme *URBAN*

Funk & Ranke

2004

Eine Litfaßsäule wurde in einen Rundspiegel verwandelt und integriert Betrachter und Umgebung im Bild. Die schwarzen Formen erzeugen Fehlstellen im Zerrbild des Spiegels und erzählen dadurch ihre eigene, unverzerrte, aber nicht farbige Geschichte. Die Silhouetten deuten Ereignisse an, in denen sich märchenhafte und gegenwärtige Motive mischen: Vor dem Wald überreicht eine junge Frau einem knienden Mann eine Gabe. Ein Geschäftsmann eilt auf den Wald zu, in dem eine Person am Lagerfeuer telefoniert, ein Helikopter kreist über den Tannen. All diese Szenen haben keine Zielrichtung und folgen keinem linearen Handlungsstrang. Sie haben – der Form der Litfaßsäule entsprechend – weder Anfang noch Ende und können als ein Zustand permanenter Aktivität und Wiederholung wahrgenommen werden

(Radio and Tendril)

An advertising column has been transformed into a circular mirror, integrating the viewers and surroundings in its reflection. The black forms give rise to blemishes in the mirror's distorted image, telling through it their own, undistorted, but uncolorful story. The silhouettes hint at events in which fairy-tale and present-day motives mix with one another: in front of a forest, a young woman presents a gift to a kneeling man. A business man rushes to the forest, where a person is making a phone call at a campfire while a helicopter is circling above the fir trees. All these scenes are lacking a definite orientation and do not follow any linear thread of action. Like the form of the advertising column, they have neither beginning nor end, and can be perceived as a state of permanent activity and repetition.



Acryl auf Wand, rechte Wand: 160×3500 cm / linke Wand: 160×2600 cm
Casino des Deutschen Bundestages, Jakob-Kaiser-Haus
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Acrylic on wall, right wall: 160×3500 cm / left wall: 160×2600 cm
Casino of the German Bundestag, Jakob-Kaiser-Haus, Berlin
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Milch und Honig

2004

In dem weitläufigen Raum entwickelt sich auf einem Wandfries die Geschichte des Schlaraffenlandes. Der Breiberg, durch den man sich hindurchessen muss, um überhaupt ins Schlaraffenland zu gelangen, eröffnet die Geschichte. Der Ankömmling wird begrüßt von zwei „armen Würstchen“, die eine Willkommensgirlande halten. Weiter geht es mit Erzählelementen wie dem Bonbonbaum, dem geschlachteten Sparschwein bis hin zum zweifelhaften Vergnügen mit Honig, der vom Himmel tropft. Das Brathuhngeschwader greift an, und ein Füllhorn schwarzer Nahrungsmittel wird ausgegossen – zugunsten einer dicken Lady. Ein geköpftes Ei, zitiert aus dem Gemälde *Schlaraffenland* von Pieter Brueghel dem Älteren, bringt den Pudding, und ein kopfloses Huhn serviert den Wein. Die Ambivalenz von Überbefriedigung menschlicher Bedürfnisse und Konsum rückt hier in einem Speisesaal des Deutschen Bundestages in den Fokus.

(Milk and Honey)

In the expansive room, the history of an earthly paradise unfolds on a wall frieze. The mountain of porridge one has to eat one's way through in order to make it to the paradise opens the story. The newcomer is greeted by two "poor devils" holding a welcome garland. It continues with story elements such as the candy tree, the slaughtered piggy bank, and the doubtful pleasure-taking with honey, which is dropping down from the sky. The squadron of young chickens attacks, and a cornucopia of black foodstuffs is poured out – for the benefit of a fat lady. A decapitated egg, cited from the painting *The Land of Cockaigne* of Pieter Brueghel the Elder, brings the pudding, and a headless chicken serves the wine. The ambivalence of over-satisfaction of human needs and consumption enters the foreground here in a dining room of the German Bundestag.





Rauminstallation, Sperrholz, Folie, Spiegel, 510×300×60 cm
KfW Bankengruppe, Berlin
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Installation, plywood, acetat, mirror, 510×300×60 cm
KfW Bankengruppe, Berlin
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Pumpstation und Sterntaler

2005

In einem verspiegelten Schaufenster staffeln sich hintereinander Silhouetten. Die Arbeit beginnt im linken Fenster, wo das Märchen vom Sterntaler als ein Grundmuster kollektiver Wünsche zitiert wird. Sterne wandeln sich in Geld um.

Im zweiten Fenster wird der Topos der verschlossenen Tür durch die mögliche Schlüssellochperspektive in Frage gestellt. Folgt man der oberen Bogenform, ist es keine Tür, sondern die Durchsicht zwischen zwei Säulen. Die Simulation architektonischer Formen wird bis zu den kleinen Oberlichtfenstern fortgeführt, wo Gardinen, Topfpflanzen und aufgestellte Büsten den bürgerlichen Kontext andeuten.

Eine Maschine rechts über einem Schreibtisch spuckt Dampf. Der angedeutete Arbeitsplatz und ein leerer Bürostuhl dialogisieren stumm mit einem Monitor. Angeschlossen ist die Maschine an ein Rohrsystem, das die gesamte Installation durchzieht. Es thematisiert die Zirkulation von Geld und seine Funktion als Schmiermittel und Treibstoff in der Gesellschaft.

Im rechten Fenster wird die Verbindung zu privaten Glücksvorstellungen hergestellt. Im Zentrum hängt ein opulenter Rahmen, der vor dem Hintergrund der verspiegelten Rückwand auch als tatsächlicher Spiegel funktioniert. Ist der Affe, der in diesen Spiegel schaut, von der Palme herübergekommen oder will er dort hin? Auszug oder Auszeit? Das ist die Frage, wenn der gepackte Koffer am rechten unteren Rand in den Blick rückt.

(Pumping Station and Star Talers)

In a mirrored shop window, silhouettes arrange themselves one behind the other. The work begins in the left window, where the fairy-tale of the *Star Money* is cited as a fundamental pattern of collective desires. Stars transform themselves into money.

In the second window, the topos of the closed door is called into question through the possible keyhole perspective.

If we follow the upper curvature, it is not a door, but the space between two columns. The simulation of architectural forms is continued up to the small borrowed lights, where curtains, potted plants, and posed busts point to the bourgeois context.

A machine on the right-hand side, above a writing table, is spitting out steam. The implied work space and an empty office chair silently dialogue with a monitor. The machine is attached to a system of tubes that permeates the entire installation. It thematizes the circulation of money and its function as lubricant and fuel in society.

In the right window, the connection is established with private conceptions of happiness. In the center, an opulent frame is hanging, functioning also as a real mirror in front of the background of the mirrored back wall. Did the monkey who is looking into this mirror come from the palm tree, or is this where he wants to go? Exodus or hiatus? This is the question when the packed suitcase in the lower right-hand corner enters our view.





Aluminium, Farbe; 2100 x 100 cm
Shell Haus GASAG, Unternehmenssammlung, Berlin

Aluminium, paint; 2100 x 100 cm
Shell Haus, GASAG Corporate Collection, Berlin

Der Schwarm

2006

Das Objekt besteht aus 369 Einzelteilen, die in einem 21 m hohen Mobile angeordnet sind. Ein Katalog von 100 Motiven wurde den Mitarbeitern der GASAG, einem Berliner Energieunternehmen, vorgelegt. Jeder wählte sein favorisiertes Motiv, das dann in das Mobile eingebaut wurde.

Der Schwarm als Begriff steht für Intelligenz und Lernfähigkeit einer Organisation, die sich aus der Interaktion vieler Individuen ergibt. In dieser Form ist die GASAG ein Schwarm von Mitarbeitern. Es geht nicht um das möglichst freie Gestalten einer Form, sondern um die Geste der begrenzten korrelierenden Auswahl, in deren Summe sich der Charakter des Schwarms erkennen lässt. Die Vorgabe schränkt den Spielraum ein: ausgewählt werden kann nur bereits Vorhandenes. Der Einzelne unterliegt somit nicht nur den Gesetzen des Schwarms zu ähnlichen Geschmacksbildern, sondern entfaltet sich innerhalb einer Grenze, die in diesem Fall der Künstler vorgibt.

(The Swarm)

The object consists of 369 components, arranged in a 21-meter-high mobile. A catalogue with 100 motives was presented to the staff of GASAG, a Berlin-based energy company. Each chose his or her favorite motive, which was then built into the mobile.

As a concept, the flock stands for the intelligence and learning capacity of an organisation that is formed of the interaction of many individuals. In this form, the GASAG is a flock of employees. It is not about the freest possible structuring of a form, but about the gesture of limited correlating choice, in whose sum the flock's character can be recognized. The guidelines restrict the scope of possibilities: only what already exists can be chosen. The individual is thus not only subject to the laws of the flock as regards similar tastes, but also unfolds within a boundary, which is determined in this case by the artist.



Acryl auf Wand, 2 Wände je 1400 x 900 cm
Forum Ludwig für Internationale Kunst, Aachen

Acrylic on wall, two walls each 1400 cm x 900 cm
Forum Ludwig for International Art, Aachen

Bräunungsabsicht und Entzugerscheinung

2006

Im Mittelpunkt der Arbeit, bestehend aus zwei sich gegenüberliegenden Wandbildern, befinden sich Besitzverhältnisse im globalen Gefälle und deren mediale Wahrnehmung. Die Festung des Wohlstands und der Ordnung wird von einem Wächter geschützt. Er hält Micky Maus mit Hubertuskreuz an der Leine, im Hintergrund wird ein dickes Kind von einem Arzt mit Petroleum aufgetankt.

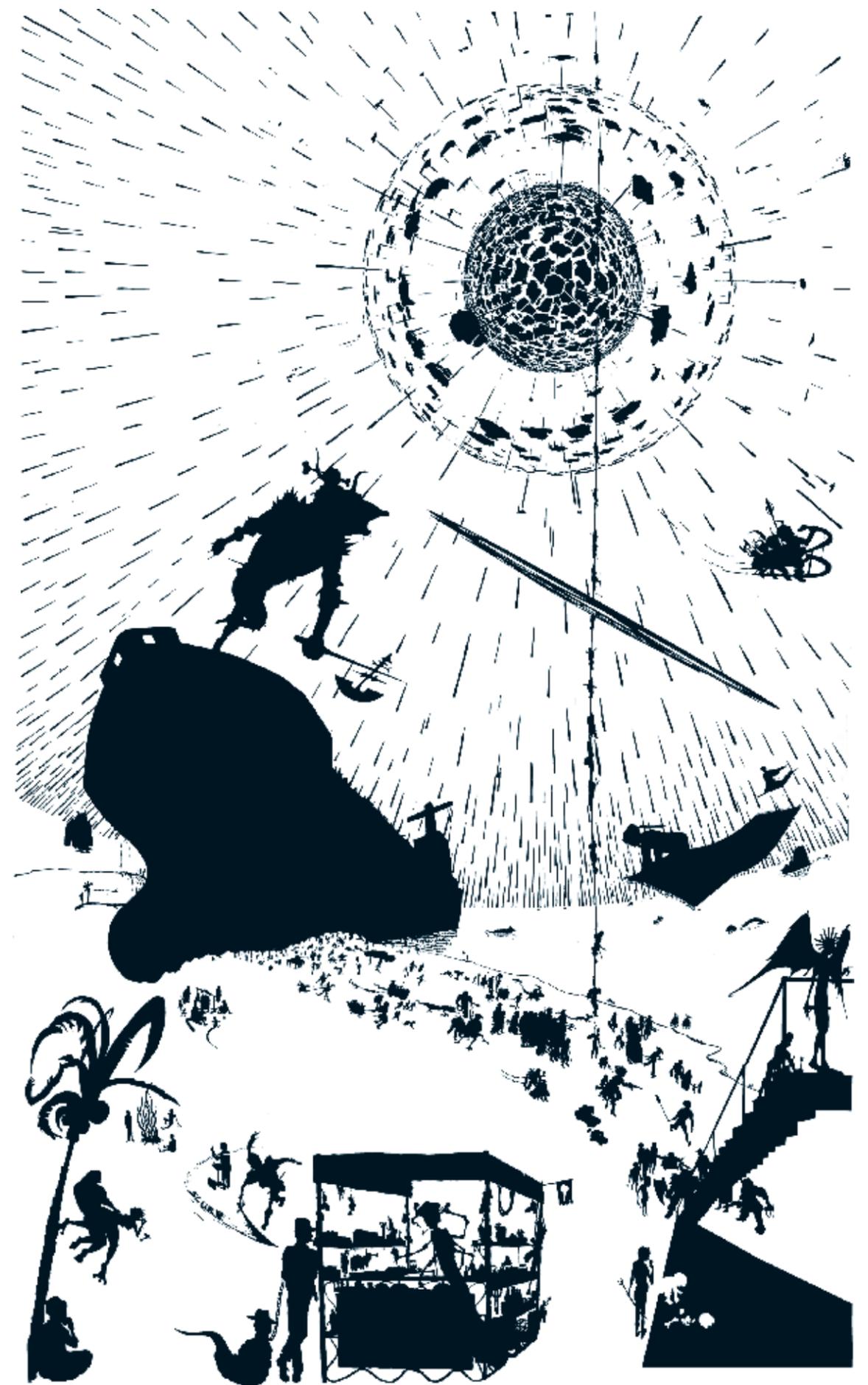
Die Wand gegenüber zeigt Gestalten, die von einem gestrandeten Öltanker aus ins Land drängen. Aus dem apokalyptischen Himmel seilt sich eine Mischung aus Wilden, Mutanten und Fantasyfiguren ab. Die Treppe gibt ihnen die Möglichkeit zum Verlassen des Bildes – hinein in die Realität des Museums.

(Intent to be tanned and withdrawal symptom)

At the focus of this work, consisting of two facing murals, are the global relations of property and wealth and their perception in the media. The fortress of affluence and order is protected by a guard. He is holding Mickey Mouse with the Hubertus Cross on a leash, and in the background a fat child is being pumped full with petroleum by a doctor.

The facing wall displays figures thronging into the countryside out of a stranded oil tanker. From the apocalyptic sky, a mixture of savages, mutants, and fantasy figures are descending on a rope. The stairs provide them with the possibility of exiting the picture – entering the reality of the museum.







Acryl auf Wand, 6 Wände, 700 × 2100 cm (außen), 380 × 4200 cm (innen)
MOCCA (Museum of Contemporary Canadian Art), Toronto
In der Ausstellung *Eat the Food*

Acrylic on wall, 6 walls 700 × 2100 cm (outside), 380 × 4200 cm (inside)
MOCCA (Museum of Contemporary Canadian Art), Toronto
In the exhibition *Eat the Food*

Meat candy

2007

Das Wandbild *Meat candy* (Fleischbonbon) entfaltet sich über mehrere aufeinanderfolgende Wände, beginnend auf einer Außenfassade. Die ersten Wände sind unterteilt in eine irdische und eine himmlische Sphäre. Im unteren Bereich stehen lebensgroße Figuren in einer Schlange, um ins Museum zu gelangen.

Eine Art Produktionslinie bestimmt den oberen Bereich. Wie sich herausstellt, ist sie eine himmlische Nahrungsmittel-Produktions-Maschine. Von dieser technoiden Zusammenstellung aus Eimern, Rädern, Schläuchen und kleinen Figuren senkt sich an einer Stelle ein Rüssel herab und saugt einen der Wartenden ein. Nachdem die Maschine das Essen aus langen Schläuchen auf die Teller der Menschen gedrückt hat, essen sie und entkleiden sich. Von einem riesigen biomorphen Rad ergriffen, werden sie über Schläuche weiter gefüttert, bis sie einem Alien präsentiert werden, das sich Notizen macht. Die letzte Wand ist nach dem Gemälde *Bacchanalie* (1631) von Nicolas Poussin entwickelt und zeigt die abgefüllten Menschen tanzend und trunken.

The mural unfolds over several consecutive walls, beginning with an outer façade. The first walls are divided into an earthly and heavenly sphere. In the lower area, life-sized figures are waiting in line to enter the museum.

A sort of production line determines the upper area. As it turns out, it is a heavenly food-producing machine. From this technology-laden combination of buckets, wheels, tubes, and small figures, a trunk lowers itself in one place and sucks up one of the waiting figures. After the machine has pushed the food out of long tubes onto the people's plates, they eat and undress. Taken up by a gigantic biomorphic wheel, they continue to be fed through tubes, until they are presented to an alien who is taking notes. The final wall is developed in allusion to Nicolas Poussin's painting *Bacchanalie* (1631), and shows the people, having eaten their fill, dancing and drunken.







Acryl auf Wand, verschiedene Größen

ACC Galerie Weimar

In der Ausstellung UNSTERN. SINISTRE. DISASTRO. Visionen Zeitgenössischer Künstler, in Kooperation mit dem *Kunstfest Weimar*

Acrylic on wall, various dimensions

ACC Galerie Weimar

Within the exhibition UNSTERN. SINISTRE. DISASTRO. Visions of Contemporary Artists, in co-operation with *Kunstfest Weimar*

Tintenkiller und Lachgummi

2008

Im Zentrum der Geschichte stehen Donald Duck, der tragikomische Kapitalismuskritiker, und seine lautmalerischen Äußerungen: Wenn die Laserkanone eben nur ZISCHEL macht, und die dramatische Geschichte umkippt.

Wir befinden uns in einer afrikanischen Tintenfischfarm, wo die Tinte als wichtige Ressource abgetropft wird. Die Farm wird von einer Flotte Baumschiffe angegriffen, von der nicht klar ist, ob sie als Befreier oder Eroberer gekommen ist. Fest steht, dass die Baumschiffe am oberen Bildrand festgewachsen sind. Donald greift in seiner Inkarnation als Phantomas ins Geschehen ein und landet an der afrikanischen Dschungelküste. Mit einer Flotte Hubschrauber eilt er der Raffinerie zu Hilfe. Offen bleibt, ob er die Tintenfische befreien wird oder die Besitzverhältnisse erhalten will. Hubschrauber werfen Lachgummi als Vorgeschmack auf die Siegesfeier ab. Von der linken Seite löscht ein riesiger Tintenkiller das Wandbild.

(Ink erasers and Laughing gum)

At the focus of the story is Donald Duck, the tragicomic criticizer of capitalism, and his onomatopoeic utterances: when the laser cannon simply makes a HISS, and the dramatic story capsizes.

We are at an African octopus farm where the ink is extracted as an important resource. The farm is attacked by a fleet of tree ships; we are not certain whether they have come as liberators or conquerors. What is for sure is that the tree ships have grown into the upper edge of the picture. Donald intervenes, in his incarnation as Phantomas, and lands at the African jungle coast. With a fleet of helicopters, he rushes to the refinery for help. The question remains open as to whether he is going to free the octopuses, or whether he wants to retain the property for himself. Helicopters throw out Laughing gum as a foretaste of the victory celebration. From the left side, a giant ink eraser rubs out the mural.







Bühnenbild, Theater Baden-Baden
Regie: Nicola May, Musikalische Leitung: Hans-Georg Wilhelm,
Kostüme: Carla Prang

Stage design, Theater Baden-Baden
Directed by Nicola May, Director of Music Hans-Georg Wilhelm,
Costumes by Carla Prang

Im schwarzen Wald

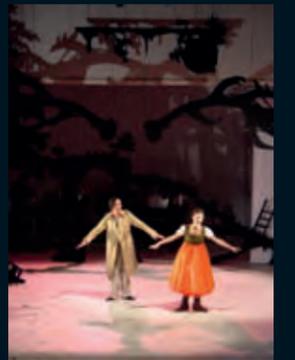
2008

Die Grundlage für die Inszenierung bildete Adelbert von Chamisso's Märchenerzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813). Lieder aus der Romantik, knallige Kostüme und ein Bühnenbild mit romantisierenden Comicelementen erzeugten ein Theaterstück, das starke Anklänge an die Popkultur hatte. Zentraler Topos der Inszenierung war der Verkauf der Seele an den Teufel: Peter Schlemihl tauscht seinen Schatten gegen einen Geldsack, der niemals leer wird.

(In the black forest)

The basis of the production is Adelbert von Chamisso's fairy-tale *Peter Schlemihl's Remarkable Story* (1813). Songs from the Romantic period, gaudy costumes, and scenery with romanticizing comic elements gave rise to a play that had strong echos of pop culture. The central topos of the production was selling one's soul to the devil; Peter Schlemihl trades his shadow for a sack of gold that never grows empty.





Farbe, Edelstahl, verschiedene Größen, Wandgestaltung mit sieben Objekten
KfW Bankengruppe, Frankfurt/Main
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Paint, stainless steel, various dimensions, Interior design featuring
seven objects
KfW Bankengruppe, Frankfurt/Main
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Salamander

2008

Salamander besteht aus sieben, in Form von Silhouetten erstellten Edelstahlobjekten, die im Vorraum und in den Gängen einer Etage des Bankhauses in ein Raster aus roten und weissen Quadraten eingebettet sind. Das Gesamtwerk fokussiert das Thema Feuer, seine elementaren Kräfte im positiven wie im negativen Sinne. Auch mythologische und religiöse Bezüge werden hergestellt. In einem der Objekte greift der Künstler die Geschichte des babylonischen Königs Nebukadnezar auf. Während eines Gelages wurde ihm der Untergang durch Feuerschrift an der Wand prophezeit. Nun lesbar an einer Wand dieser mehrteiligen Installation: Mene, mene tekel upharsin (Gewogen, gewogen und zu leicht befunden).

Salamander consists of seven stainless steel objects in the form of silhouettes, embedded in a grid of red and white squares in the hallways and anteroom of one floor of a bank building. The work as a whole focuses on the subject of fire, its elementary forces in both the positive and negative senses. Mythological and religious references are also present. In one of the objects, the artist evokes the story of the Babylonian king Nebuchadnezzar. During a feast, his downfall was prophesied in letters of fire on the wall. Now to be read on a wall of this multipiece installation: Mene, mene tekel upharsin (Weighed, weighed, and judged too light).





Serie von Wandbildern, das Projekt besteht aus drei Teilen
Galerie der University of Essex
Seite 54 oben: *Death by Text*, Plakatwand, 2008, Eastside Projects, Birmingham

A series of murals, the project consists of three parts
University Gallery Essex
Page 54 top: *Death by Text*, Billboard, 2008, Eastside Projects, Birmingham

Death by Text

2008

Casino Agora, Acryl auf Wand, 380 × 1400 cm

Wandbild auf der langen Wand zwischen zwei Plätzen auf dem Campus.

The Chamber (Die Kammer), Tusche auf Papier, 320 × 900 cm

Das Wandbild in der Galerie basiert auf Antworten, die Mitglieder verschiedener Fakultäten der Universität auf die Frage gaben: Warum ist Text schwarz?

The Mill (Die Mühle), Acryl auf Wand, 12 Wände, je 280 × 240 cm,

Diese 12 freistehenden Trägerwände um das so genannte *Hexagon*-Gebäude sind mit verschiedenen Typen von Durchgängen, Türen und Öffnungen bemalt, die jeweils spiegelbildlich auf der Rückseite angebracht sind.

Casino Agora, acrylic on wall, 380 × 1400 cm

Painted on the large wall between university squares

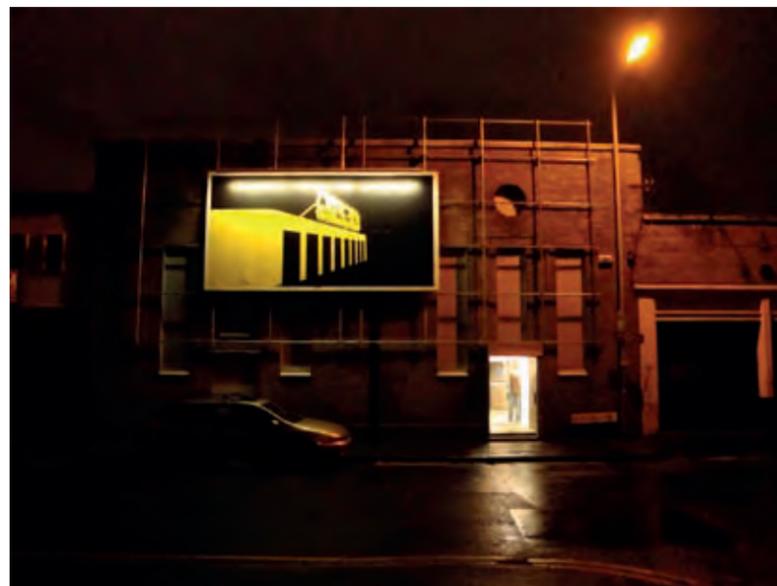
The Chamber, ink on paper, 320 × 900 cm

The mural in the gallery is based on answers from members of the departments of the University to the question: Why is Text Black?

The Mill, acrylic on wall, 12 walls, each 280 × 240 cm

This twelve free standing walls all around the so called *Hexagon* building are painted with different types of doorways, with a mirrored image of it on the backside.







Die Höhle

Josefine hatte den Anfang der Schlange erreicht. Sie stand jetzt ein paar Meter von dem kleinen, runden audio-visuellen Tisch entfernt, an dem ihr Doktorvater, Professor Hordel, im Gespräch mit einem anderen Studenten war. Der Lärm, den ein Dutzend anderer Supervisionsgespräche im Raum erzeugte, machte es unmöglich, dem Gespräch auch nur annähernd zu folgen. Während sie wartete, begann die Situation, sie zu beeindrucken. War diese exzessive Demonstration von Transparenz ein Mittel, um ein gesundes Maß an Undurchsichtigkeit herzustellen? Ihre Gedanken wurden durch einen tiefen Piepton unterbrochen. Sie schaute auf und sah, dass das Licht, welches über des Professors Tisch hing, von Rot zu Grün gewechselt hatte. Ein leerer Stuhl wartete. Als Josefine saß und das Licht wieder rot geworden war, bewegte Professor Hordel seine Hand über die interaktive Konsole, die einen Teil des Tisches bildete.

Ein Schirm aus negativem Licht und Schall umgab sie jetzt und isolierte sie vom Rest des geschäftigen Ausbildungsraumes. Sie waren in einem Bereich von weißer Stille eingeschlossen, während sie für alle draußen sichtbar und hörbar blieben. Josefine musste ihre Gedanken über Transparenz und Illusion zur Seite schieben und ihre Performance in den wenigen Minuten des direkten und persönlichen Kontaktes mit dem Professor fokussieren. Text füllte den Schirm - Josefines neueste Textentwürfe und Notizen erschienen als eine schwarze Masse auf Weiß und kreisten langsam auf dem Inneren der gebogenen Wand, die sie zu umgeben schien. Professor Hordel eröffnete die Diskussion, klarmachend, dass jetzt keine Zeit für Small Talk war: „Wenn Sie die zentralen Entwicklungen bitte verdeutlichen könnten, Josefine.“

„Ich verenge mein Interesse an archaischen Formen visueller Kultur. Ich fokussiere auf Kunst der ersten Dekade dieses Jahrhunderts, zwischen 2000 und 2015.“

Während sie sprach, gestikulierte Josefine über dem Interface auf ihrer Seite des Tisches und bewegte Schichten sich überlagernden schwarzen Textes. Auf dem Bildschirm hoben sich gegen die verknüpften Schichten der virtuellen Buchstaben drei Worte ab. Sie stachen hervor, stärker und schärfer in ihrer Klarheit: Erzählung. Oberfläche. Text. Statisch schwebten sie vor dem anderen Text, der sich immer noch bewegte. Der Professor erfasste sie mit einem Blick: „Erklären Sie die drei Begriffe, die Sie gewählt haben.“

„Am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts schienen Künstler und Publikum besessen vom Erzählen. Es war überall, von Nachrichten bis zu musealen Ausstellungen. Ich komme nicht umhin, zu folgern, dass es im beginnenden 21. Jahrhundert ein Teil dessen geworden war, was die Kunstproduktion aufrechterhielt.“ - „Bitte genauer.“ - „Was ist die Funktion von Kunst? Wie verhielt sie sich zu Gesellschaft, Geschichte und Architektur? Sie war eine merkwürdige Form materieller Kultur, wirklich abnormal. Da sind diese ganzen Beziehungen zu Begriffen wie Kritik und Widerstand, aber Kunst war Luxusware, absolut exklusiv. Und diese Besessenheit von Demokratie und Ethik, aber trotzdem war sie nur Wenigen ökonomisch und kulturell zugänglich.“ Der Professor nickte langsam.

Josefine fuhr fort. „Die Präsenz von, Faszination durch und der Einsatz von Erzählung könnte wirklich wichtig sein. Was die Kunstproduktion betrifft, bin ich überzeugt, dass Künstler

Ideen und Formen einsetzten, die sich auf Erzählung und Gegenerzählung bezogen, eher als geradlinige Kommunikation und Übertragung.“

„Gut, gut. Das scheint vielversprechend zu sein. Aber das ist immer noch zu breit. Ich muss Ihnen raten, weiter zu spezifizieren. Ihre Doktorarbeit wird zehntausend Worte lang sein. Das mag Ihnen jetzt lang erscheinen, aber ich gebe Ihnen mein Wort, wenn es ans Schreiben geht, ist es das nicht.“

Sie reagierte mit einer Bewegung der Hand über ihrem Kontrollpanel, wodurch sie sich zu einer anderen Schicht Text bewegte und augenblicklich eine neue Überschrift nach vorn brachte. Der Professor schien nicht beeindruckt. „Science Fiction? Das ist außerhalb meines Bereiches. Ich bin auf Comic spezialisiert, Graphic Novels und andere sequenzierte Bildliteratur als Formen von sozialem Realismus. Science Fiction beschwört für mich eine unmögliche Zukunft oder serviert dubiose Geschichten von Aliens und Mutanten. Was ist daran wichtig oder interessant?“

„Vielleicht könnte ich den Begriff neu fassen als Literatur der kognitiven Entfremdung?“

„Was wäre das?“

„Darko Suvin, ein Kunstkritiker der Jahrhundertwende ... wo ist das nochmal ...?“ Es brauchte ein oder zwei Sekunden schnellen Suchens. Einen Augenblick lang umkreisten sie Wörter, bevor sich Teile des Textes stabilisierten. „Hier ist es. Suvins Begriff des Science Fiction. Es ist die Idee einer Literaturform, die sich der Vorstellung widersetzt, dass alles möglich wäre. Sie blickt stattdessen auf mögliche, aber glaubwürdige Welten, die eine interne Logik haben. Aber der wirkliche Punkt, das wichtigste in Beziehung zur Kunst der damaligen Periode und all ihrer Widersprüchlichkeiten, ist folgendes: Diese Literaturform kann eine Welt zeigen, die Transformationen unterworfen wurde, die anders sind als die des Lesers. Das macht soziale und politische Transformationen möglich in der Vorstellung des Lesers.“

„Wie beziehen Sie das auf die Kunst dieser Periode?“

„Nun ja, wenn man Leser durch Betrachter ersetzt, oder dieses vielleicht kombiniert, bekommt man Formen der Praxis, die sich gleichzeitig mit den Möglichkeiten vorstellbarer, sozialer und politischer Transformationen beschäftigen.“

„Diese anderen zwei Begriffe, Oberfläche und Text. Wie werden Sie die einbauen? Noch mal: Sie riskieren, viel zu viel anzulegen und Breite über Spezifizierung zu stellen.“

„Ich beabsichtige, sie eine produktive Beziehung zu den bereits genannten Bereichen entfalten zu lassen.“ Das war alles, was ihr gelang, als erste Antwort zu geben. Josefine fühlte sich fast bereit aufzugeben, lautlos nachzugeben, aber sie wusste, dass sie hier Wirkung hinterlassen musste, und dass sie damit schnell sein musste. Sie konzentrierte sich, und für einen Moment fühlte es sich an, als ob sie sich selbst von oben betrachten würde. „Oberfläche, Bildschirm, Buchseite, Wand: Möglichkeiten, die Kunstwerke der damaligen Zeit in Beziehung zu sozialen, architektonischen, institutionellen und psychischen Räumen zu setzen. Text ist die Basis und bietet die Möglichkeiten von Modifikation und Übergang.“

„Okay. Danke. Ein sehr interessantes Projekt. Ich fürchte, wir kommen zum Ende der Zeit, die uns für die Supervision zur Verfügung steht. Letzte Fragen?“

Ein Feld für die Unterschrift erschien, ein Rahmen aus Licht, der über der Tafel schwebte. Josefine legte ihre Fingerspitzen in die Konsole, um ihre Identität zu bestätigen und ihr Name erschien im Rahmen, eine rechtlich bindende Bestätigung, dass die Konsultation stattgefunden hatte.

In diesem Moment jedoch gefror ihr Bewusstsein. Unfähig, ihren Blick zu fokussieren, schaute sie in und hinter die Schichten von Worten, die sie umgaben, in diesem Turm von undifferenzierter Sprache.

Die weißen Zwischenräume zwischen dem Dunkel im Spiel von Schatten und Licht schienen unlesbar, abstrakt. Trotzdem, auf einer tieferen Ebene des Verständnisses, fühlte Josefine, das hier etwas beginnen könnte. Sekunden verrannen. Sie war verstummt und verloren, als sie den tiefen Piepton hörte. Der Schirm verblasste schnell. Sie war zu spät. Es war vorbei. Sie musste aufstehen und weggehen. Ihr Supervisor würde nichts mehr sagen.

Aber eine Frage drängte sich auf.

Es hatte sich etwas geformt, als sie vom Schirm der Worte aufgesogen wurde. Wie sollte sie es sagen? Wie die Ideen und Erkenntnisse formulieren, die so dringend schienen?

Es musste gefragt werden, auch wenn da keine Antwort war.

Alles, was ihr zu äußern gelang, war: „Warum ist Text schwarz?“

Dan Smith unterrichtet Theorie der Kunst am Chelsea College of Art and Design in London.

Dan Smith

The Cave

Josephine had reached the front of her queue. She now stood a couple of meters away from the small circular a/v-table where her PhD supervisor, Professor Hordel, was in conversation with a student. The noise of a dozen other supervisions taking place in the room made it all but impossible to follow their exchange in any detail. As she waited, Josephine could not help but be struck by this. Was this demonstration of excessive transparency also a means to ensure a healthy degree of opacity?

Her thoughts were interrupted by a low beeping tone, and looking up, she saw that the light suspended above the Professor's table had switched from red to green, and there was an empty chair waiting. As Josephine sat, and the light went back to red, Professor Hordel waved a hand over the console interface that formed part of the table surface. A screen of negative light and noise enveloped them, cutting off the rest of the busy education hub.

They were sealed in a realm of white silence, while remaining visible and audible to all outside. Josephine had to push thoughts of transparency and illusion to one side, and focus on her performance during the few minutes she had of direct and individual contact with the Professor. Text filled the screen - Josephine's most recent draft material and notes, appearing as a mass of black upon white, moving slowly around the interior of the curved wall that appeared to surround them. Making clear that there was no time for small talk, Professor Hordel initiated the discussion. "If you could indicate key developments please Josephine."

"I'm narrowing down my interest in archaic forms of visual culture. The focus is on art from the first decade of this century, from about 2000 to 2015." As she spoke, Josephine gestured over the panel on her side of the table, moving layers of overlapping black text. Upon the screen, against the concatenated layers of virtual font, were three words. They stood out, bolder and in sharper clarity than the rest of the text, hovering statically while the other words still moved: Narrative. Surface. Text. The Professor took them in with a glance. "Talk me through these terms you've selected."

"At the end of the twentieth century, artists and audiences seemed obsessed with narrative. It was everywhere, from news broadcasts to museum displays, and I can't help but think that by the early years of the twenty-first century, it is part of what sustained the commitment to making art."

"Specify." "What was art's function? How did it relate to society, history, architecture? It was a really odd form of material culture, really anomalous. There's all this alignment to notions of critique and resistance, but art was this luxury commodity, totally exclusive. There are these obsessions with notions of democracy and ethics, yet it was available to so few in terms of cultural and economic accessibility." The Professor nodded slowly. Josephine continued. "The presence of, fascination with, and use of narrative could be really significant. When it came to producing art, I'm convinced that artists used ideas and forms that drew on narrative and counter-narrative, rather than straightforward communication or transmission."

“Good, good. That seems promising. But this is still too broad. I must point out the need for specificity. Your doctoral thesis will be ten thousand words in length. That may seem long to you now, but take my word for it, when it comes to writing up, it is not.”

In response, a twist of a hand over her control panel allowed Josephine to scroll almost instantly to another layer of text and bring forward a new heading. The Professor seemed unimpressed. “Science Fiction? This is outside of my expertise. I specialise in comics, graphic novels and other sequential picto-literatures, as forms of social realism. Science Fiction, for me, evokes images of impossible futures, or else dubious tales of aliens and mutants. What is important or interesting about this?”

“Well, perhaps I could reframe the term as literature of cognitive estrangement?” “Which would be?” “Darko Suvin - a turn of the century critic, where is it?” It took a second or two of rapid searching. Words span around them for an instant, before portions of text stabilised.

“Here we are... Suvin’s account of Science Fiction. It is the idea of a literary form that resists the idea that anything is possible. Rather, it looks at different but believable worlds, which have an internal logic. But here is the real point, the thing that seems most important in relation to the art of this period, and all its contradictions. This literary form can show a world that has undergone transformation, that is different to that of the reader. Suvin says it offers alternatives. It makes social and political transformations possible in the imagination of a reader.”

“And how are you relating this to art of the period?”

“Well, substitute reader for viewer, or perhaps combine them, and you have forms of practice that may be similarly concerned with the possibility of imaginative, social and political transformations.”

“These other two terms, surface and text. How will you incorporate these? Again, you run the risk of taking on far too much here in terms of breadth over specificity.” “I intend to fold them within a productive relationship with the terrain already touched upon.” This was all she could manage as a first response. Josephine felt ready to give up, to silently relent, but she knew she had to be quick and make an impact here. She focused, and for a moment felt as if she might be watching her own performance from above.

“Surface, screen, page, wall, are ways of considering artworks of the period in relation to social, architectural, institutional and psychic spaces. And text, text binds these things together. Text is the foundation, offers the units of modification, of transition.” “OK, thank you. A very interesting project. I’m afraid that we’re coming to the end of our allotted supervision period. Any last questions?” A signature box appeared, a frame of light hovering above the table. Josephine placed her fingertips on the console to verify her identity, and her name appeared in the box, a legally binding acknowledgement that the supervision had taken place. But her mind froze. Eyes unable to focus, she gazed into and beyond the layers of words that surrounded her, inside this tower of undifferentiated language. The spaces of whiteness

between the dark in the play of shadow and light now seemed illegible, abstract. Yet at some lower strata of understanding, Josephine felt as if there might be something emerging here. Seconds passed. She was silent and lost as she heard the low beeping tone. The screen faded quickly. She was too late. It was over. She must now stand and walk away. There would be no more words from her supervisor now. But a question now seemed necessary. It had formed out of her absorption in the screen of words. How to put it? How to articulate the ideas and perceptions that seemed so urgent? It must be asked, even though there would be no answer. “Why is text black?” was all she could manage.

Dan Smith is Senior Lecturer in Fine Art Theory at Chelsea College of Art and Design in London.

Acryl auf Wand, Sperrholz, verschiedene Größen
Kunstvereinigung Diepenheim

Acrylic on wall, plywood, various dimensions
Kunstvereinigung Diepenheim

Draußen am Saum, wo die Einäugigen trauern

2009

Die Ausstellung im Kunstverein Diepenheim entwickelt ein begehbare Szenario weiter, das bereits im Museum Junge Kunst in Frankfurt (Oder) gezeigt wurde: *Ali Baba und die 40 Räuber*.

Die Geschichte wird als Metapher der Finanzkrise eingesetzt. Räuber horten Schätze in einem Zauberberg, dem Simeliberg. Ali versteckt sich auf einem Baum und späht den Pin-Code aus – er hört das *Sesam-öffne-Dich* und benutzt es dann selbst. Letztlich kommt der dümmere und gierigere Bruder ins Spiel, der die magische Formel angesichts des vielen Geldes vergisst, im Berg eingeschlossen bleibt und durch die Räuber den Tod findet.

(Out on the edge, where the one-eyed mourn)

The exhibition at the Diepenheim Kunstverein develops further an accessible scenario that had already been on display at the Museum Junge Kunst in Frankfurt an der Oder: *Ali Baba and the Forty Thieves*.

The story is used as a metaphor for the financial crisis. Thieves hoard treasures in a magic mountain, the Simeli Mountain. Ali hides in a tree and spies out pin codes – he hears the open sesame, then uses it himself. Finally the stupider, greedier brother enters the picture, forgetting the magic formula at the sight of all the money, remains trapped in the mountain, and meets his death at the hands of the thieves.





Acryl auf Papier, 450 × 1400 cm
Intarsie, in geöffnetem Zustand 90 × 140 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
Ein Projekt der Provinzial Rheinland, in der Reihe *Auswahl/Aussicht*
Courtesy Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf

Acrylic on paper, 450 × 1400 cm
Wood inlay object, open 90 × 140 cm
Von der Heydt-Museum, Wuppertal
A project of Provinzial Rheinland, part of the series *Auswahl/Aussicht*
Courtesy Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf

Messer, Gabel, Enterhaken

2009

Mit Arbeiten aus der Sammlung der Provinzial Rheinland (von links nach rechts)

Mike Kelley: *Ohne Titel*, Filz/Collage, 1990, 232,4 × 177,8 cm

Toshio Shibata: *Quintessence of Japan*, Fotografie, 1988/90, 103 × 177 cm

Michael van Ofen: *Ohne Titel (Helgoland)*, Öl auf Leinwand, 1986, 80 × 90 cm

Jenny Holzer: *Ohne Titel (from the Survival Series)*, Graphit auf Papier, 1993, 62,7 × 119,4 cm (In your dream, you saw a way to survive, and you where full of joy)

Vier Werke aus der Sammlung der *Provinzial Rheinland*, ein Wandbild und eine altarartige Intarsie entfalten die Narration. Die Grundsituation eines Piratenschiffs, das einem Schiffbrüchigen auf einem Floß begegnet, wird zeitlich versetzt wiederholt. Während der Schiffbrüchige – wie auf dem Wandbild zu sehen – dem Schiff noch hoffnungsvoll zuwinkt, kann man in der Intarsie erkennen, dass er bereits vorbei gefahren ist. Dort wird die Geschichte weitererzählt durch die Erscheinung der Frau mit Einkaufstaschen, die über das Wasser läuft, und dem Ertrunkenen in der Predella. Die Seitenflügel zeigen den Piraten und den Geschäftsmann, die von Bord des Schiffs hinabblicken.

Auf der zentralen Wand entfaltet sich ein Dialog zu vier Werken anderer Künstler, die verschiedene Aspekte des Wassers aufgreifen. Geschlossen wird die Kadenz durch Jenny Holzers Arbeit von 1993: *In your dream, you saw a way to survive, and you where full of joy (In deinem Traum sahst du eine Möglichkeit, zu überleben, und warst von Freude erfüllt.)*

(Knife, Fork, Grappling hook)

Featuring works from the Provinzial Rheinland Collection (from left to right)

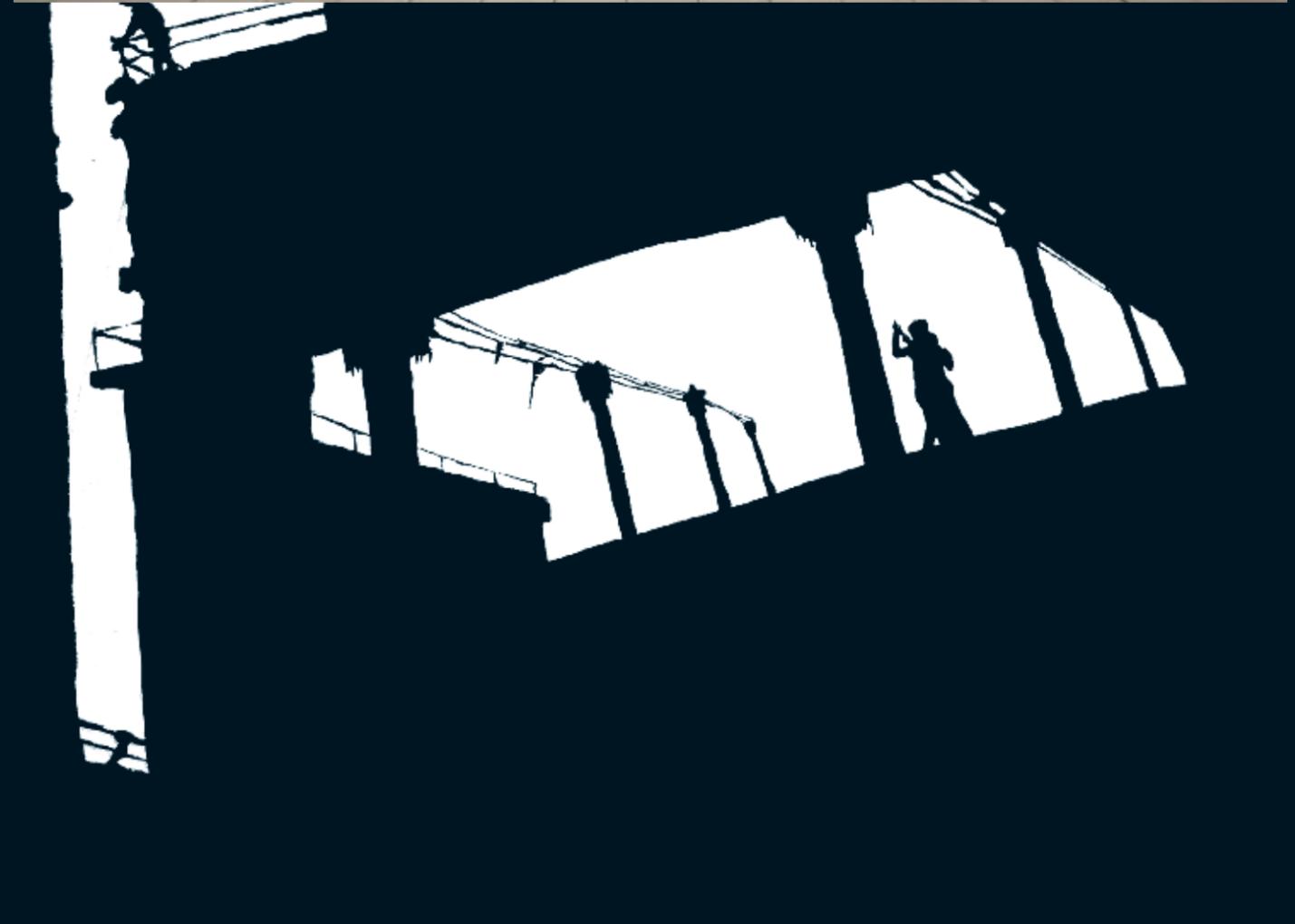
Mike Kelley: *No Title*, felt/collage, 1990, 232,4 × 177,8 cm

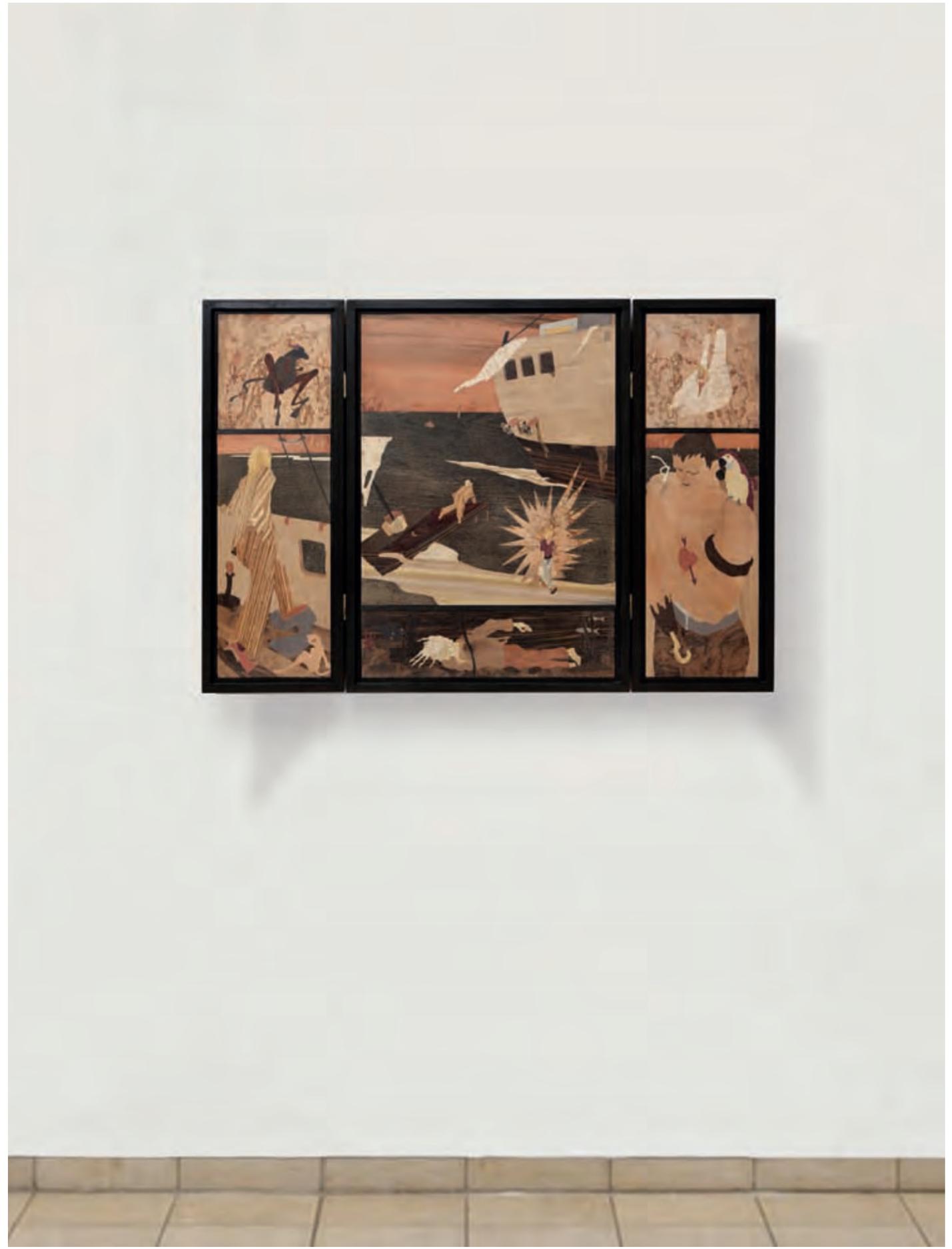
Toshio Shibata: *Quintessence of Japan*, photography, 1988/90, 103 × 177 cm

Michael van Ofen: *No title (Helgoland)*, oil on canvas, 1986, 80 × 90 cm

Jenny Holzer: *No title (from the Survival Series)*, graphite on paper, 1993, 62,7 × 119,4 cm (In your dream, you saw a way to survive, and you where full of joy)

Four works from the collection of provincial Rheinland, a mural and an altar-like inlay unfold the narrative. The basic motif of a pirate ship that encounters a shipwrecked sailor on a raft is repeated, but transferred to a different time. While the sailor – as we can see on the mural – is still waving hopefully to the ship, on the inlay we see that it has already passed. Here the story is told again, with a woman appearing with shopping bags and walking over the water, and a drowned person in the predella. The side wings show the pirates and the business man looking down from the ship's board. In the central wall, a dialogue arises with reference to four works of other artists, which each take up the theme of different aspects of water. The cadence is closed with Jenny Holzer's work from 1993: *In your dream, you saw a way to survive, and you were full of joy.*





Folie auf Glas, 445 × 1600 cm
Gallileo-Hochhaus der Commerzbank AG, Frankfurt/Main

Acetate on glass, 445 × 1600 cm
Gallileo Tower, Commerzbank AG, Frankfurt/Main

Wolfsampel

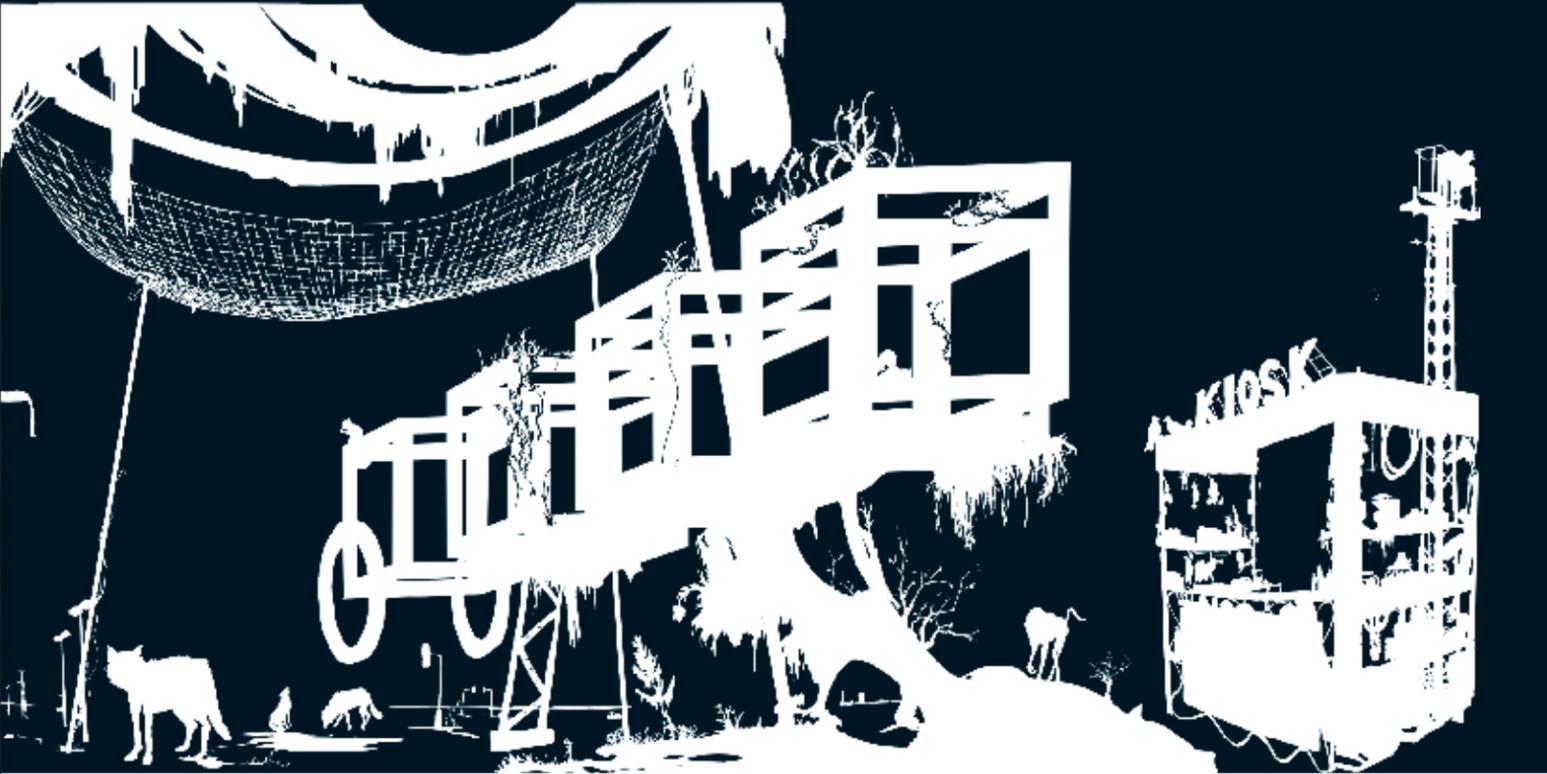
2009

Die mit weißer Folie auf Glas aufgezugene Arbeit *Wolfsampel* zeigt eine von der Natur zurückeroberte menschenleere Zivilisationskulisse. Autobahn, Kiosk und Ampel sind zum Stillstand gekommen, eine Treppe führt nach oben aus dem Bild heraus. Gegenüber der Glasfassade steht vor einer Bank eine große Skulptur von Sol LeWitt. Ihre perfekte Kubatur taucht im Bild wieder auf und verwildert dort.

(Wolf Lights)

The work *Wolfsampel*, with white foil spread on glass, shows a deserted backdrop of civilization reconquered by nature. Highway, kiosk, and traffic light have come to a halt, a staircase leads upward out of the picture. Opposite the glass facade, in front of a bank, is a large sculpture by Sol LeWitt. Its perfect cube form reappears in the picture, covered with overgrowth.





Wolfsampel

Gibt es eigentlich wieder so viel Wölfe in den Wäldern, dass man eine Ampel braucht, damit sie nicht den Rotkäppchen über die Füße rennen, oder den Großmüttern? Wer weiß. Oder: Wenn es einer weiß, dann Henrik Schrat. Der Schrat kennt sich nämlich aus mit Wäldern und Wölfen, mit Märchen überhaupt, denn er verarbeitet sie gern in seinen Kunstwerken: in den Comics, in den Scherenschnitten und Tableaus.

Das sind nicht immer ganz die Märchen, wie wir sie von den Brüdern Grimm kennen. Sie handeln vielleicht eher vom Wolf in Gotham City auf der Suche nach Batman, oder von Godzilla und dem heiligen Gral – Hauptsache, die archaischen Mythen machen einen schönen Umweg über Comic, Fantasy und Science Fiction, bevor sie sich in den fein ziselierten Schattenrissen des Schrats materialisieren. Und natürlich sind auch die Märchen dabei, die uns die Finanzexperten erzählen, in denen Risiken mit Hilfe komplizierter Buchungs-Zauber aus Bilanzen verschwinden, um erst ganz am Unhappy Ending wieder aufzutauchen, zu alles verschlingenden Monstern aufgebläht.

Henrik Schrats Arbeit Wolfsampel jedenfalls zeigt ein Szenario, in dem solche Monster die Menschen bereits verdaut zu haben scheinen: „mild postapokalyptisch“, kommentiert Schrat selbst. Über 12 gotisch langgestreckte Fenster des „raum für kultur“ im Erdgeschoss des Gallileo-Hochhauses in Frankfurt am Main erstreckt sich dieses Panorama, 17 Meter lang, 4,40 Meter hoch – ein dreizehntes Fenster bleibt frei, als sei an den Besuch der bösen Fee gleich mitgedacht. Zu sehen ist die Fee aber nicht. Stattdessen: ein großer Elch, dieses sanfte, vertrauenerweckende Tier, mit Elchkind noch dabei – dass im Hintergrund ein weiterer Elch haltlos durch den Himmel stürzt, sorgt allerdings für leise Irritation.

Den anderen Tierchen scheint es aber durchaus gut zu gehen. Katze, Maus, Eichhörnchen, sie alle haben sich in den Relikten der menschlichen Zivilisation versammelt und dort ein neues Leben angefangen. Funktionslos ist die Autobahn, die letzte Abwrackprämie in den Orkus überwiesen, endlich fort die Autos. Der Käfig, der von oben ins Bild hängt wie die Gefängnisse der Wiedertäufer am Dom zu Münster, kann keinen Papagei mehr schrecken. Eine Doppeltreppe geht ins Leere, nur noch Turngerät für Kleintiere. Auch die „Cube Structure“ von Sol LeWitt ist ins Bild geraten: Was in der wirklichen Welt draußen würdevoll als modernistische Reihe von Kuben vor dem Turm der Dresdner Bank ruht, wurde von Schrat zu einer Art Spielzeugeisenbahn für Mäuse zweckentfremdet, die dynamisch-schräg durchs Bild düst, allerdings ohne erkennbares Ziel. Daneben darf der Kiosk nicht fehlen, als letzte Erinnerung an den menschlichen Drang zum Kaufen und Verkaufen – allerdings ist vom Personal keine Spur zu sehen. Die Welt der Wolfsampel ist eben eine Servicewüste in voller Blüte.

Bei alldem malt der Künstler für diesmal nicht schwarz, sondern dreht den Kontrast um: Mit weißer Folie entsteht das Bild auf der langen Fensterfront. Es ist eine bisher ungesehene Variation in Schrats Scherenschnitt-Arbeiten. Spiegel hat er schon hinter seine Silhouetten montiert oder mehrere Sperrholzwände hintereinander, er hat riesige Wandgemälde mit seinen Scherenschnitten überzogen. Wobei Schrat nicht mit Schere und Stichsäge ans Werk geht,

sondern die Präzisionsarbeit ganz modern den Maschinen überlässt, nach vom Künstler in komplexen Sample-Prozessen bearbeiteten Vorlagen aus seinem Computer. Das Ökonomische sticht dabei immer wieder aus dem Themenkanon heraus: Wirtschaftswunder heißt da beispielsweise ein kleineres kulissenhaftes Tableau von 2005 in Sperrholz, Warenströme und Zielgruppe weitere aus der gleichen Serie.

Schrats Arbeit ist vom Wirtschaftssystem infiziert, seitdem er 1999 sein erstes Projekt für die Kulturstiftung der Dresdner Bank realisierte. Damals sammelte er säckeweise gebrauchtes Bonbonpapier und klebte daraus in der Frankfurter Börse ein gigantisches Wandgemälde: Was herauskam, war eine gleichzeitig glamouröse und ärmliche, glitzernde und vergängliche Metapher für den Fetisch Konsum. Damals wurde Schrat zu einem Ethnologen des Wirtschaftssystems. Noch heute steckt er bis tief über beide Ohren in Organisationstheorie und „Critical Management Studies“, treibt sich, halb Spion, halb Alibi-Künstler, auf Wirtschaftskonferenzen herum, versteht wahrscheinlich als einer der Wenigen seiner Zunft, wie die Hedgefonds funktionieren – und hat aus einem früheren Leben als Bürger der Deutschen Demokratischen Republik gleichzeitig noch im Kopf, wie sich eine Gesellschaft anfühlte, in der Geld schlicht keine Rolle spielte, weil keiner welches hatte.

Schat arbeitet dabei immer wieder mit Institutionen zusammen, die im Zentrum des politischen und ökonomischen Establishments stehen, mit Wirtschaftsstiftungen, Banken, dem Deutschen Bundestag – und ist dabei kein „Embedded Artist“, sondern ein wacher Kommentator. Dass diese Institutionen sich die Schrat-Laus immer wieder freiwillig in den Pelz setzen, beweist nur die verwirrende Vieldeutigkeit und Komplexität moderner Machtstrukturen, der es sich auszusetzen gilt: Dichte Beschreibung statt Eskapismus ist die Strategie des Künstlers.

Wenn Schrat nun seine postapokalyptische Wolfsampel an die Fenster klebt, dann markiert er noch einmal einen Raum, der in seiner Struktur die zentralen Kennzeichen der Konsumgesellschaft wiederholt: Hierarchie, die sich als Transparenz tarnt. Die Mitarbeiter der Kunstsammlung performen hier tagsüber Kulturarbeit, der Bürger spielt den Zuschauer, Schrat setzt beiden die Apokalypse vor die Nase, gleichzeitig Schutz- und Trennungswand und neue gemeinsame Vision. Schrat liefert den visuellen Kommentar zum aktuellen Exzess der Geldvernichtung. Warum nicht gerade jetzt ein Apfelbäumchen pflanzen. Oder eben eine Ampel für die Wölfe bauen.

Elke Buhr ist stellvertretende Chefredakteurin der Kunstzeitschrift Monopol.

Wolfsampel

Is it true that there are now so many wolves in the woods again that traffic lights need to be installed to prevent them crowding out all the Little Red Riding Hoods, and the grandmothers? Who knows. Or rather: if anyone knows it is Henrik Schrat. He is familiar with woods and wolves, with fairy tales in general, for he likes to work with them in his art work: in the comics, the silhouettes and the tableaux.

These fairy tales are not exactly the sort we know by the Brothers Grimm. If anything they are more likely to tell of the wolf in Gotham City in search of Batman, or of Godzilla and the Holy Grail - the main idea being that the archaic myths make a detour via comics, fantasy and science fiction before materializing in the form of Schrat's finely crafted silhouettes. And of course these fairy tales include those told by the financial experts, in which risks disappear from balance sheets thanks to magical, complicated accounting, only to reappear at the very unhappy ending, as all-consuming, ballooned monsters.

Henrik Schrat's work *Wolfsampel* (wolf lights) at any rate features a scenario in which it appears that monsters such as these have already consumed all humans, or, as Schrat himself puts it, the scenario is "mildly post-apocalyptic." This vista spans twelve elongated Gothic-style windows of the "room of culture" on the ground floor of the Gallileo high rise building in Frankfurt am Main: 17 meters long and 4.4 meters high. A thirteenth window remains unadorned, as if a visit by the evil fairy were part of the plan. The fairy, however, is nowhere to be seen. Instead we find a big elk, that calm and trusted animal, and a baby elk. Yet another elk in the background, in free fall in the background, is the cause of slight confusion.

The other animals appear to be doing well. Cat, mouse, squirrel - they have all come together in the relicts of civilization, and have begun a new life. The interstate is obsolete, the last scrapage premium has been paid to Orcus, and there are finally no more cars. The cage that penetrates the image from above, like the Anabaptists' prisons at the cathedral in Münster, no longer scares any parrot. A double staircase leads into nothingness; all that is left is gymnastics apparatus for smaller animals. The "Cube Structure" by Sol LeWitt too finds its way into the picture: Schrat re-uses what in the real outside world has its worthy place as a modernist series of cubes in front of the Dresdner Bank tower as a sort of toy train for mice, speeding across the image, though without any discernible direction. Next to this, there has to be a kiosk, a last reminder of the human urge to buy and sell - though there is no sign of any staff. The world of *Wolfsampel* is a service wasteland in full bloom.

For all this the artist does not this time paint a gloomy picture, but rather reverses the contrast: the picture emerges along the extended window front in white foulard. This is a previously unseen variation in Schrat's silhouette work. He has, at times, placed mirrors behind his silhouettes before, or positioned a number of plywood walls behind each other; he has also overlaid vast mural paintings with his silhouettes. Doing so, Schrat does not operate with scissors or jig saw but, quite the modern artist, leaves the precision work to machines, following templates he has created in complex sample-processes on his computer. Economics

glares out time after time in his subject matter: a smaller scenic tableau in plywood (2005), for instance, is titled *Economic Miracle*; others of the same series are *Commodity Flow* and *Target Group*.

Ever since his first project for the cultural foundation of Dresdner Bank in 1999 Schrat's work has been infected by the economic system. Back then he collected sacks full of used candy paper and used it to paste together a gigantic mural in the Frankfurt Stock Exchange: the result was both glamorous and squalid, glittering and fleeting metaphor for the fetish of consumerism. Back then Schrat became an ethnologist of the economic system. Even today he is deeply steeped in organizational theory and critical management studies. He spends days, half spy, half alibi artist, at economic conferences; he is probably one of the few artists who know how a hedge fund operates. Thanks to his early life as a citizen of the German Democratic Republic he is also aware of what it is like to live in a society in which money played no role because nobody had any.

Schrat works repeatedly with institutions at the center of the political and economic establishment, that is, with economic foundations, banks, the German Bundestag - he is here by no means an "embedded artist" but rather an alert commentator. The fact that these institutions voluntarily put the Schrat louse in their fur simply serves as proof of the confusing ambiguity and complexity of modern power structures to which one must face up to: the artist's strategy is concentrated description rather than escapism.

In pasting his post-apocalyptical *Wolfsampel* to the window Schrat once again defines a room that in its structure echoes the central features of the consumer society: hierarchy that parades as transparency. By day the employees of the art collection perform cultural work, the citizens assume the role of spectator, and Schrat places the apocalypse before both, a protective and a dividing wall at one and the same time, a new and common vision. Schrat provides the visual commentary to the current excess of the wiping out of money. Why not, in times like these, plant an apple tree. Or indeed install traffic lights for wolves.

Elke Buhr is vice editor-in-chief at the art magazin *Monopol*.

Acryl auf Wand, ca. 3000 × gesamt 12000 cm
Kunstverein Gera

In der Ausstellung *Unfinished diaries. Drawings about life*, kuratiert von Harald Kunde, mit Lars Arrhenius, Laura Bruce, Zilla Leutenegger, Dan Perjovschi, Henrik Schrat, Heike Weber.

Acrylic on wall, ca. 3000 × altogether 12000 cm
Kunstverein Gera

In the exhibition *Unfinished diaries. Drawings about life*, curated by Harald Kunde, with Lars Arrhenius, Laura Bruce, Zilla Leutenegger, Dan Perjovschi, Henrik Schrat, Heike Weber.

Marktfenster mit Webpelzkrempe

2010/11

Das Wandbild befand sich in einem konischen Raum, dessen Fenster auf den Marktplatz der Stadt führt, auf dem zum Zeitpunkt der Ausstellung der örtliche Weihnachtsmarkt aufgebaut war.

Ein gemaltes Alien als Sensenmann hat auf der Wand dem Fenster gegenüber Posten bezogen.

Es wird vom Weihnachtsmann, der wie eine Furie durchs Fenster kommt, mit Geschenken bombardiert. Auf der anderen Seite, in einer geschlossenen Zone unter wohlgeordnetem Sternenbaldachin, liest jemand im Sessel sitzend Zeitung. Manets *Olympia*, die Wandlung der göttlichen Venus in ein käuflich verfügbares Objekt symbolisierend, ruht auf der Liege.

(Market Windows with Faux Fur Brim)

The mural was in a conical space whose windows opened onto the city's marketplace, where the local Christmas market was in progress at the time of the exhibition.

A painted alien as Grim Reaper has taken up his station at the wall opposite the window.

It is bombarded with gifts by Santa Claus, who comes through the window like a fury. On the other side, in a closed zone under a well-ordered star canopy, someone sitting in an armchair is reading the newspaper. Manet's *Olympia*, symbolizing the transformation of the divine Venus into an object available for purchase, is lying on a couch.





Facade: Folie auf Glas, 2400×900 cm, Mobiles: Stahl, Aluminium pulverbeschichtet, verschiedene Maße, fünf Videoloops
Zeithaus (Automobilmuseum), Autostadt in Wolfsburg

Facade: acetat on glass, 2400×900 cm, mobiles: steel, coated aluminium, various dimensions, five video loops
Zeithaus (automobile museum), Autostadt in Wolfsburg

Chiron

2010

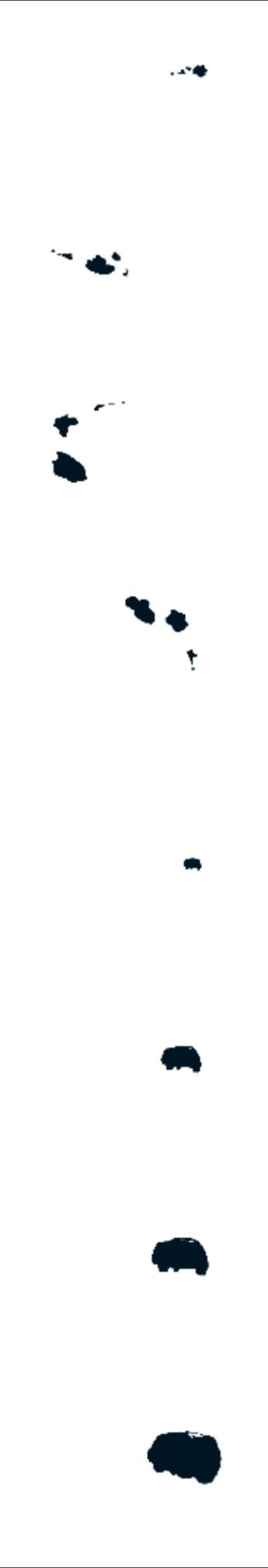
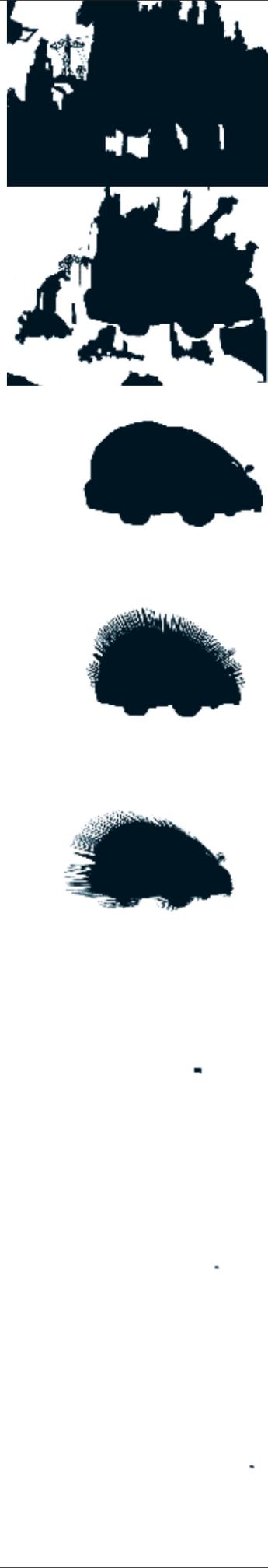
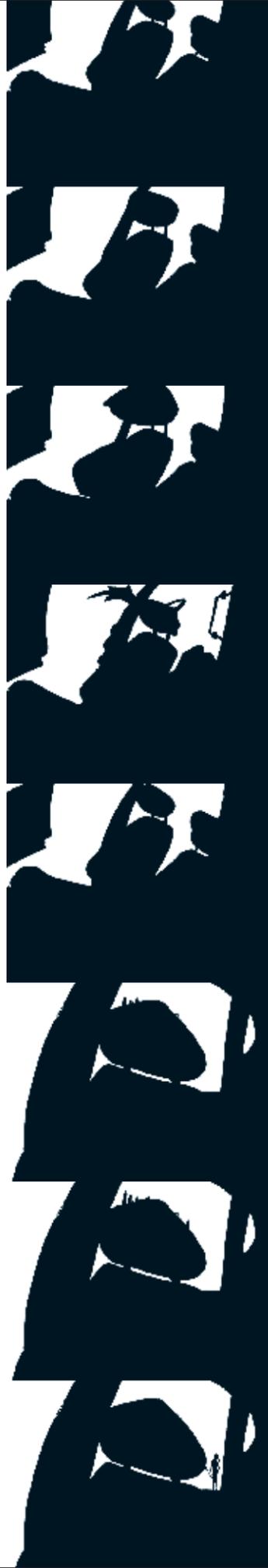
Chiron ist der weise Zentaur der griechischen Mythologie. Seine springende Figur setzt sich in der Arbeit auf der Fassade des *Zeithauses* aus hunderten mechanoider Einzelteile zusammen. Die Erweiterung der Reichweiten des menschlichen Körpers und deren Beherrschbarkeit werden als Frage in den Raum gestellt. Der Zentaur kann so als Metapher für die Schnittstelle Mensch/Maschine und die Verfügbarkeit von Geschwindigkeit gelesen werden.

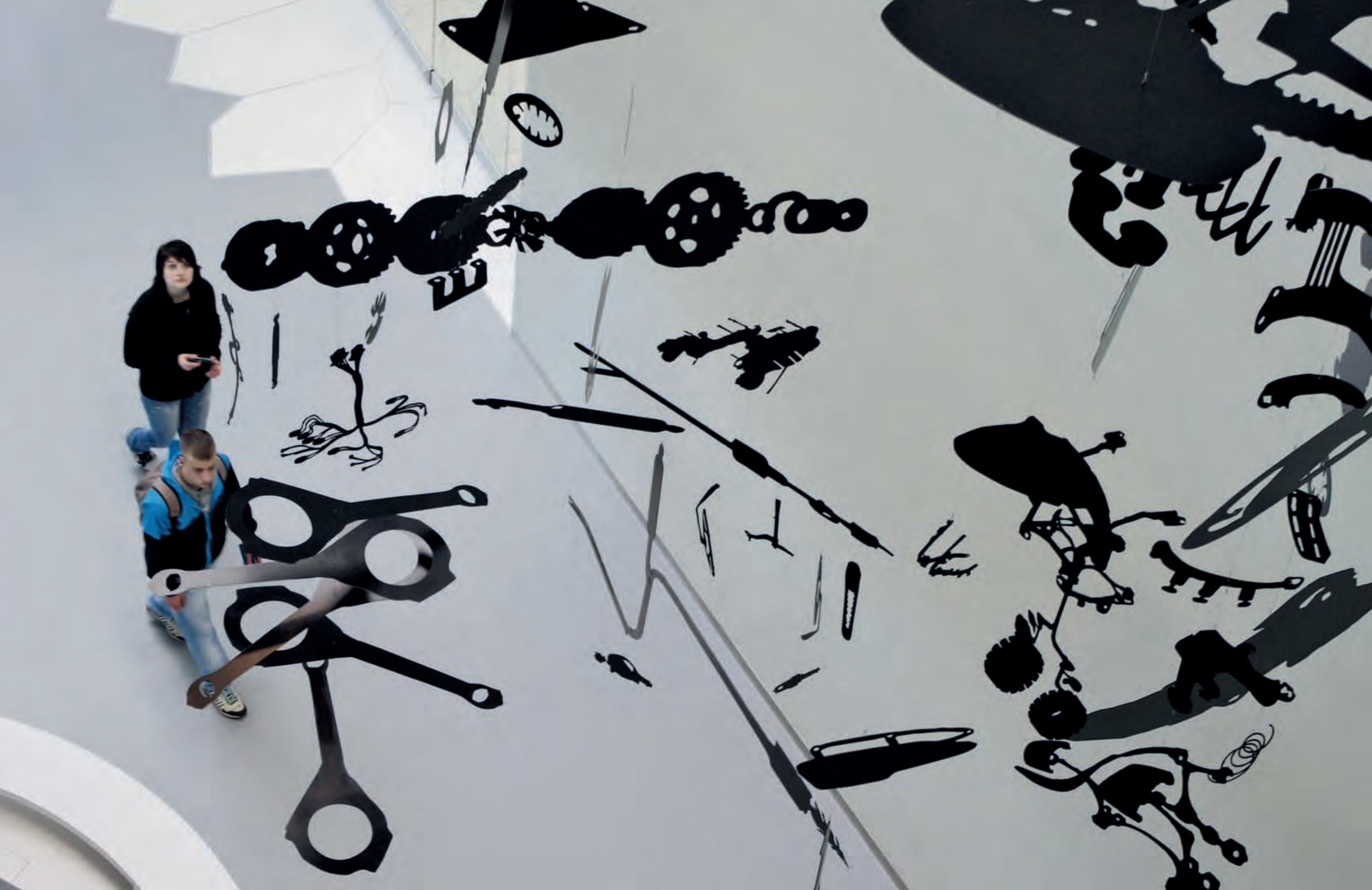
Die Teile, aus denen der abgebildete *Chiron* zusammengesetzt ist, werden im Video auf dem großen Monitor am Korpus des Automobilmuseums einzeln aufgeführt – schwarze Bauteile auf weißem Grund, die als langsame Stop-Motion-Bildserie durchdekliniert werden. Hier ist dann deutlich wahrzunehmen, dass sie gewissen Wandlungsprozessen unterliegen: Unterlegscheiben beginnen zu eiern, die Zahnstangen bekommen Zähne und aus der Nockenwelle wächst Gras. Eine Serie von Mobiles aus ähnlichen Bauteilen hängt in der zentralen Eingangshalle des Gebäudes.

Chiron is the wise centaur of Greek mythology. In this work, his leaping figure is composed of hundreds of mechanical components. The question is raised of the expansion of the human body's scope and its controllability. The centaur can thus be read as a metaphor for the interface man/machine and the availability of speed. The components out of which the pictured *Chiron* is assembled are displayed individually in a video on the adjacent large screen: black structural components on a white background that are run through from A to Z as a slow, stop motion picture series. Here it can be clearly perceived that they are subject to certain processes of transformation: metal washers start wobbling, toothed racks acquire teeth, and grass is growing from the camshaft. A series of mobiles made from similar components hangs in the building's central lobby.









Acryl auf Wand, 1050 × 2800 cm
Vogtlandhalle, Greiz

Acrylic on wall, 1050 × 2800 cm
Vogtlandhalle, Greiz

Dreibarts Reise

2011

Im thüringischen Greiz, der Heimatstadt des Künstlers, eröffnete 2011 die Vogtlandhalle, ein ambitionierter Neubau für Theater und Konzerte. Das Wandbild in der Eingangshalle verwebt die regionale (Industrie-)Geschichte mit vogtländischen Sagen. Eine ambivalente Narration entwickelt sich um die Reise des jungen Riesen Dreibart, der aus langem Schlaf erwacht und mit Verwunderung die geschäftige, kommerzielle Welt um sich herum wahrnimmt. Die Arbeit zitiert eine Reihe berühmter Künstler aus dem Vogtland, bildet einzelne Sehenswürdigkeiten aus der Region ab und erfasst damit zentrale Punkte lokaler Identität und Schrats persönlicher Geschichte.

(Three-Beard's Journey)

In the Thuringian city of Greiz, the artist's home city, the Vogtlandhalle opened in 2011, an ambitious new building for theater and concerts. The mural in the lobby weaves together regional (industrial) stories with legends of the Vogtland. An ambivalent narration develops about the journey of the young giant Three-Beard, who wakes from long slumber and perceives with astonishment the busy, commercial world around him. The work cites a number of well-known artists from the Vogtland, portrays individual sights from the region, and thus encompasses central aspects of local identity and Schrat's personal history.





Maxim-Gorki-Theater, Studiobühne, Berlin

Im Rahmen des Festivals Comic und Theater: Reality Kills

Konzept: Philipp Löhle, Ekat Cordes, Henrik Schrat

Inszenierung: Ekat Cordes, Text: Philipp Löhle; Ausstattung: Henrik Schrat

Musik: Jan Beyer, Darsteller: Maria Walser, Jörg Kleemann

Maxim-Gorki-Theater, Studiobühne, Berlin

As part of the festival Comic und Theater: Reality Kills

Concept: Philipp Löhle, Ekat Cordes, Henrik Schrat

Production: Ekat Cordes, Text: Philipp Löhle; Stage design: Henrik Schrat

Music: Jan Beyer, Actors: Maria Walser, Jörg Kleemann

A Greeksship

2011

Im Jahr 2000 bestellte Griechenland 4 U-Boote vom Typ 214 in Deutschland. Dank der Finanzhilfe der EU konnte Griechenland die U-Boote nach verschiedenen Intermezzi 2010 endlich entgegennehmen.

Diese reale Gegebenheit dient als Hintergrund für das Stück. Die Kadettin Lena Müller überführt ein deutsches U-Boot nach Griechenland. Mit an Bord befinden sich die Millionen der EU-Finanzhilfe, mit denen das Boot bezahlt werden soll. Poseidon, der Gott der Meere, entert das Boot. Dass er als Superheld in die Jahre gekommen ist, stottert und etwas desorientiert wirkt, hindert ihn nicht sich in Lena Müller zu verlieben und das U-Boot zu entführen. Griechenland hatte das Schiff allerdings schon an Afrika weiterverkauft, bevor es verschwand ... So nehmen die Geschehnisse ihren Lauf und enden im Atomkrieg. Allein Lena und der Grieche Janis, der zur Zeit des Atomschlags in einem Sonnenstudio bräunte, überleben das Desaster.

In the year 2000, Greece ordered 4 type-214 U-boats from Germany. Thanks to the financial help of the EU, Greece was finally, after several interludes, able to receive the U-boats in 2010.

This real situation serves as the piece's background. The cadet Lena Müller delivers a German U-boat to Greece. On board with her are also the millions of Euros of EU financial aid which are to pay for the U-boat. Poseidon, god of the sea, boards the ship. The fact that he has aged since his days as a superhero, stutters, and makes a rather disoriented impression, does not prevent him from falling in love with Lena Müller and kidnapping the U-boat. Greece, however, had already resold the boat to Africa before it disappeared... Thus the events run their course and culminate in nuclear warfare. Only Lena and the Greek Janis, who was lying in a tanning salon during the nuclear attack, survive the disaster.





Acryl auf Holz, 220 cm hoch, ca. 160 m lang
Frankfurt/Main
Groß & Partner, Frankfurt/Main
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Acrylic on wood, height 220 cm, length approximately 160 meter
Frankfurt/Main
Groß & Partner, Frankfurt/Main
Courtesy siebenhaar art projects, Königstein Ts. / Frankfurt/Main

Zaun mit Zwischenraum

2011

Zaun mit Zwischenraum bezeichnete die Bemalung eines Bauzaunes im *Frankfurter Westend*, der sich um ein Gebäude mit dem Namen *Occidens* zog. Die temporäre Arbeit greift den Gebäudenamen auf und setzt den Begriff Okzident in Bezug zu seinem historischen Gegenstück Orient.

Orient und Okzident sind auch die Pole, mit denen sich Goethe – als Bürger Frankfurts – in seinem *Westöstlichen Divan* auseinandersetzte. Goethes Begeisterung für die Gedichte des Persers Hafez und die Auseinandersetzung mit der arabischen Kultur und dem Islam fanden in dem Buch ihren Niederschlag. Dieser Gedichtzyklus von 1819 liegt am Beginn des Orientalismus und ist ein interessanter Moment in der langen Beschäftigung der beiden Kulturkreise miteinander.

Analog zu den zwölf Kapiteln, in die Goethe den *Divan* eingeteilt hat, ist der Zaun gestaltet. Den fast 160 m langen Zaun strukturieren unterschiedliche Zaunornamente, sie unterteilen und verbinden die zwölf Kapitel miteinander. Verwendet wurde funktionale und dekorative Formen aus westlicher und östlicher Kultur: Mashrabiyyas, schmiedeeiserne Zäune bis zu Lattenzäunen oder Zaun aus Maschendraht.

Auf dem Bauzaun verschmelzen sie und entwickeln sich zu neuen Formen weiter.

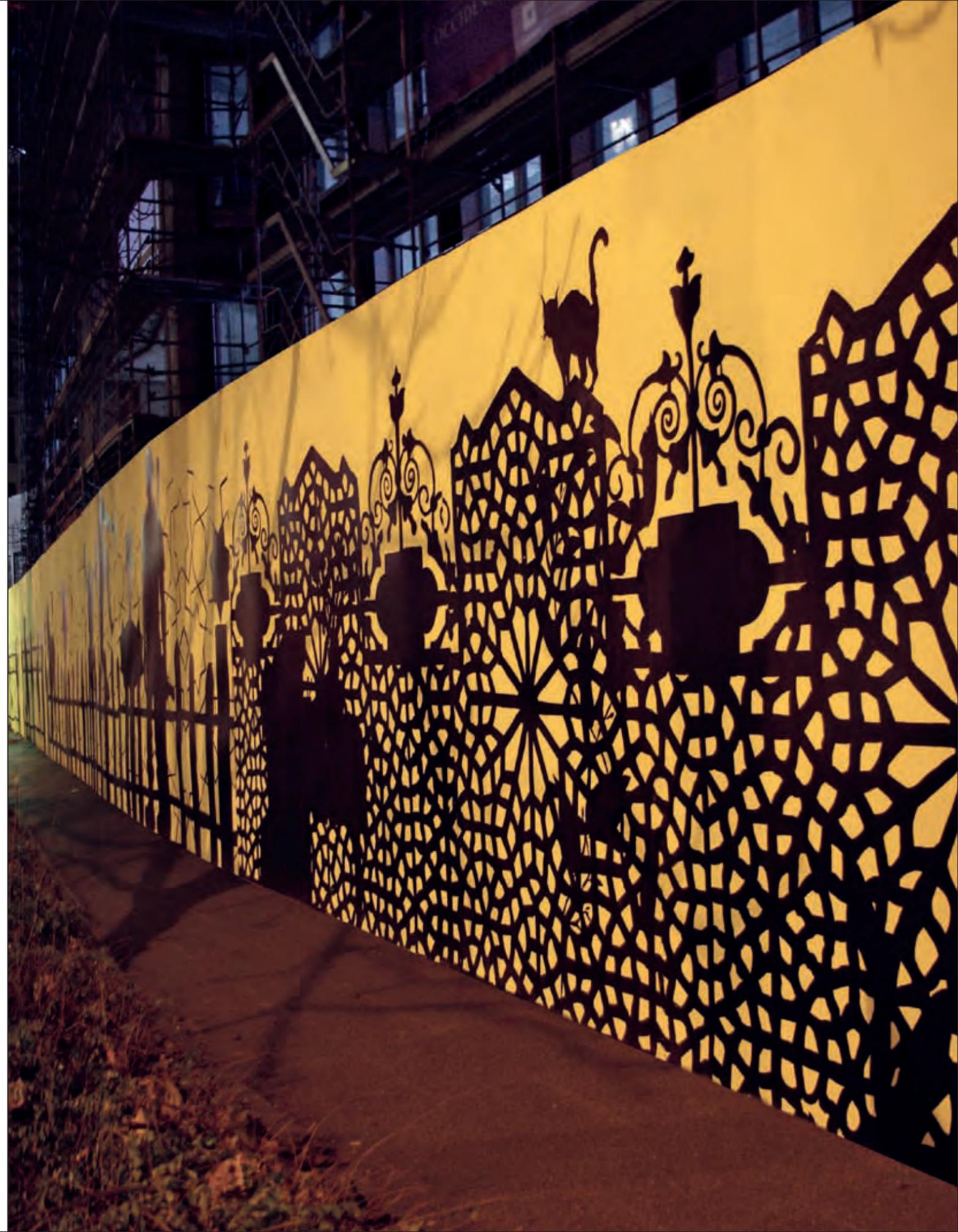
Der Zaun bildet eine Kulisse für die realen Passanten. Ihnen treten Männer, Frauen und Kinder als Silhouetten auf dem Zaun gegenüber und verweisen in spielerischer Form auf das Mit- und Nebeneinander von Kulturen.

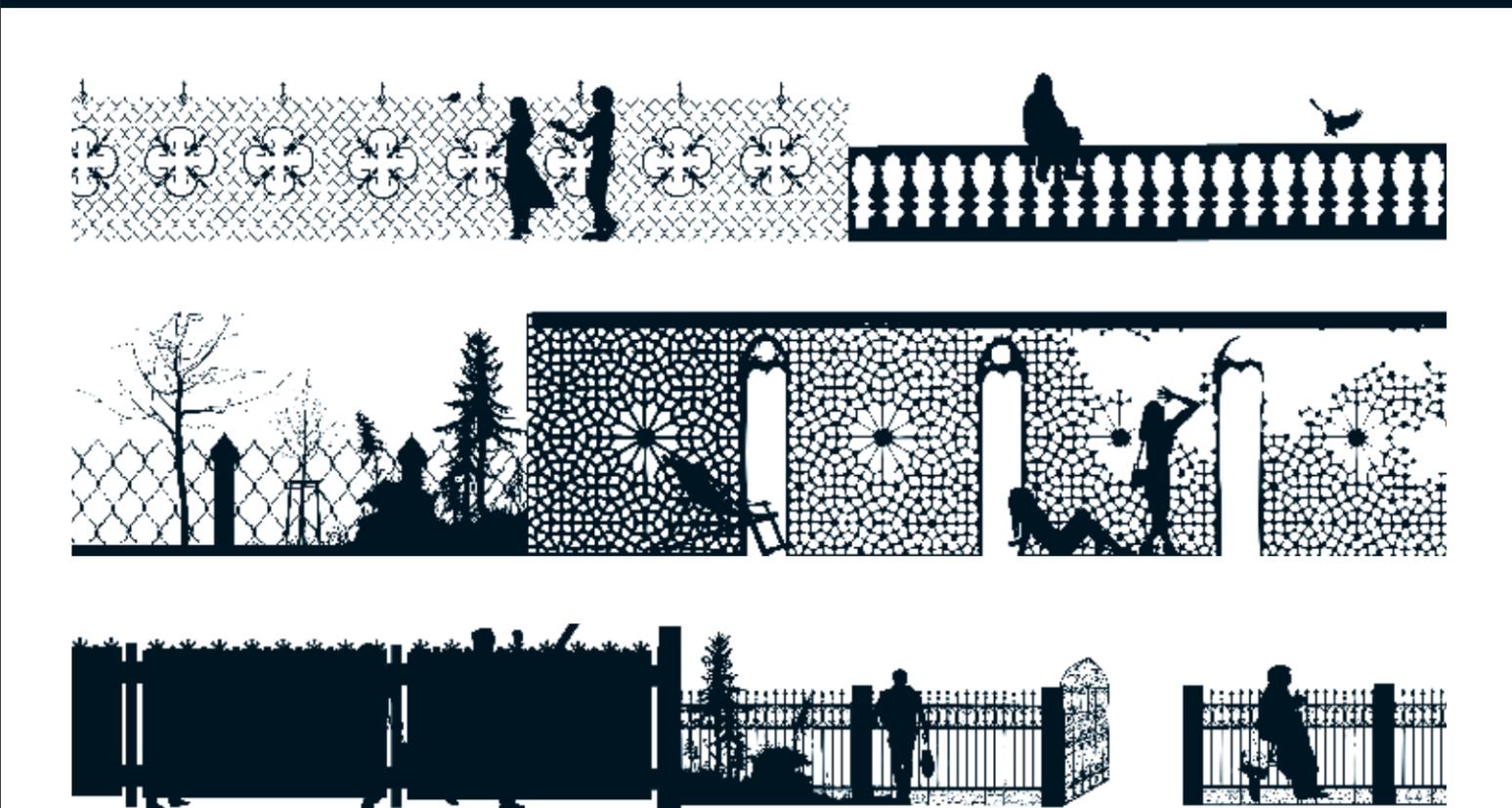
(Fence with Gap)

Fence with Gap referred to a site fence in Frankfurt's West End, which extended around a building with the name *Occidens*. The temporary work takes up the building's name and places the term *Occident* in relation to its historical counterpart, Orient.

Orient and Occident are also the poles which Goethe, as citizen of Frankfurt, examined in his *West-Eastern Divan*. Goethe's enthusiasm about the poems of the Persian Hafiz, and his involvement with Arabian culture and Islam, left their mark in the book. This cycle of poems from the year 1819 dates from the beginning of Orientalism, and it is an interesting moment in the long preoccupation with each other of both cultural spheres. The fence is shaped in analogy to the twelve chapters into which Goethe divided the *Divan*. The nearly 160-meter-long fence is structured by different fence ornaments, which subdivide and connect the twelve chapters with one another. Functional and decorated forms from Western and Eastern culture are employed: Mashrabiyyas, wrought-iron fences, as well as picket fences and fences of wire mesh.

On the site fence, they meld and develop further into new forms. The fence forms a backdrop for the real passersby. Men, women, and children, as silhouettes, walk up to the front of the fence and refer, in a playful way, to the togetherness and coexistence of cultures.





Acryl, Holz, Höhe zwischen 250 und 350 cm, Länge ca. 290 m
Autostadt in Wolfsburg

Acrylic, wood, height between 250 and 350 cm, length approximately 290 m
Autostadt in Wolfsburg

Grimms Reise

2011

Die Arbeit entwickelt eine temporäre Architektur mit Sitzgruppen, Vorbauten und Dächern. Sie bezieht sich auf die Märchen der Gebrüder Grimm sowie Fortbewegung und Reise als eines ihrer zentralen Elemente. Die Wahrnehmung von Zeit und die Konstruktion von Geschichte veränderte sich im siebzehnten Jahrhundert. Die Romantik entstand als eine Reaktion auf die technische Entwicklung und die Aufklärung. Hier keimte die konstituierende Kraft, welche das Sammeln und formulierende Niederschreiben von mündlich überlieferten Geschichten bei den Grimms entfaltetete.

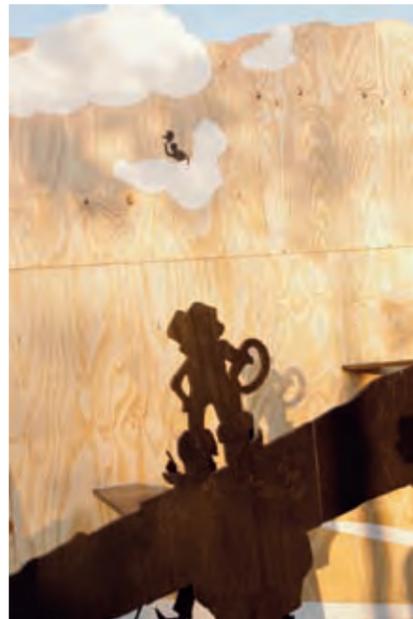
In der Arbeit bewegen sich die Grimms selbst durch ihre Geschichten. Während auf einer Seite der landschaftlichen Gegebenheiten der Wald dominiert, wird auf einer anderen die urbane Umgebung zum Thema. Von beiden Seiten nähert man sich über das Wasser einer Insel als Ziel der Reise. Eine Reihe von Märchen werden direkt zitiert, aber auch typisierte Figuren bevölkern die Wände.

(Grimm's Journey)

This work develops a temporary architecture with benches, balconies, and roofs. It refers to one of the Brother Grimm's fairy tales, as well as movement and travelling as one of its central elements. The perception of time and construction of history changed during the seventeenth century. Romanticism was born as a reaction to technological development and the Enlightenment. This is where the constitutive force germinated that led to the Grimms' collecting and verbalized recording of orally transmitted stories.

In the work, the Grimms themselves move along through their stories. Whereas on one side of the the scenic situation the forest dominates, the urban environment is thematized on the other. Over the water, we approach from both sides an island – the goal of the journey. A series of fairy tales are cited directly, and standardized figures also populate the murals.







Acryl auf Wand, 320 × 540 cm
Galerie Antje Wachs, Berlin

Acrylic on wall, 320 × 540 cm
Antje Wachs Gallery, Berlin

Kant in Prora

2011

Das Wandbild wurde für die Ausstellung *Sommer auf dem Balkon* in der Galerie Antje Wachs entwickelt, die sich mit Tourismus und dem „Daheimbleiben“ beschäftigte. Exemplarisch für alle Arbeiten in diesem Katalog wird ein Arbeitstext abgedruckt, wie er in der Regel im Vorfeld aller Arbeiten entsteht.

Dem vorangestellt wird ein Text, der das Bild „durcherzählt“, also alle wesentlichen Elemente benennt und deren metaphorische Vernetzung andeutet.

This mural was conceived for the exhibition *Summer on the Balcony* in Antje Wach's gallery, which addressed the themes of tourism and of "staying home." As typical for all works in this catalogue, a working text is published, like the texts that are generally drafted in the beginning phase of any work. Preceding this is a text that "fully tells" the story of the picture, that is, cites all the essential elements and suggests their metaphorical interconnections.



Tourismus, Reisen und Erkenntnis stehen im Zentrum der Arbeit, die sich zentral auf Xavier de Maistres Buch *Die Reise um mein Zimmer* (1794) bezieht. In der linken Hälfte der Arbeit formt sich ein geografisches Muster, eine Art Karte, welche mit einem Schwung unter dem Sessel hinweggezogen wird – oder aber ihn auffängt. Im Ohrensessel sitzt eine Gestalt. Sie reißt die Beine hoch, der Sessel kippt. Erschreckt sie vor der Erscheinung auf dem Tisch? Der Reisende in seinem Zimmer nutzte den Lehnstuhl als Kutsche, bis er mit ihr zusammenbrach. Auf dem Tisch, auf einem Tuch mit Spitzendecke, steht Immanuel Kant, der Philosoph, der Königsberg nie wesentlich verlassen hat. Seine Perücke taucht im oberen Bereich wieder auf, es könnte ein klingonisches Raumschiff der Bird-of-Prey-Klasse aus dem Science Fiction *Star Trek* sein. Die Gesamtzenerie muss sich in einem Zimmer abspielen, wenn man dem Bezug zu de Maistres Buch folgt, jedoch wirkt die Wand eher wie eine hohe Mauer. Neben dem Fenster hängt das Bild, auf welches sich das Zitat von de Maistre bezieht, das im unteren Bereich als Spruchband entrollt ist. Koloniale Fernsehnsucht anno 1794. Das Kamel mit dem Hirschgeweih unter dem kippenden Sessel scheint das Ergebnis einer Vereinigung zu sein, wie sie sich rechts unter dem Tisch abspielt. Als Beitrag zur interkulturellen Verständigung besteigt hier ein Hirsch ein Kamel, benötigt jedoch einen Schemel, da seine Beine zu kurz sind. Vervollständigt wird die Grunderzählung durch die halbrunde Form vor dem Tisch. Sie nimmt die Gestalt des von den Nazis gebauten KdF-Heims im Seebad Prora auf Rügen auf, die gigantische Ruine des 4,5 km langen Hauses, das dem Massentourismus gewidmet war.

Tourism, travelling, and insights are central themes of the work, which refers, to a considerable extent, to Xavier de Maistre's book, *The Journey around my Room* (1794). In the work's left half, a geographical pattern is formed, a sort of map which, with a single impulse, is brushed away underneath the armchair - or spreads itself over it. A figure is sitting in a wingback chair. It hoists up its legs, the chair tips over. Is it frightened by the appearance on the table? The traveller in his room was using the armchair as a carriage until both he and the chair collapsed. On the table, on a cloth with lace doily, Immanuel Kant is standing - the philosopher who in principle never really left Königsberg. His wig appears again in the upper area; it could be a bird-of-prey-type Klingon spaceship from *Star Trek*, the science fiction series. All the scenery must be deployed in one room if the reference to Maistre's book is to be adhered to; however, the mural makes rather the impression of being a high wall. Next to the window hangs a picture, which Maistre's citation refers to; the citation is unfurled in the lower area as a banner ("And you, unhappy negro woman, crying beneath these palms!"). Colonial longing for far-off lands anno 1794. The camel with the deer antlers under the toppling armchair seems to be the result of a union, as is taking place under the table at right. As a contribution to intercultural understanding, a stag is here mounting a camel, requiring, however, a stool, since his legs are too short. The basic story is completed by the half-circular form in front of the table. It makes use of the form of the "Strength through Joy" center, built by the Nazis in the Prora holiday resort on Rügen - the gigantic ruin of a 4.5-kilometer-long building dedicated to mass tourism.

KANT IN PRORA



„Und du, unglückliche Negerin, die du unter diesen Palmen weinst!“^[1]

Xavier de Maistre

1. Reisen. Tourismus. Kritik.

Was in früheren Jahrhunderten wohlhabenden Adligen und wenigen Abenteurern vorbehalten war, hat sich im zwanzigsten Jahrhundert zum Breitenphänomen entwickelt. Was vorher *Sommerfrische* genannt wurde, entwickelte das Dritte Reich zu Massentourismus - in deutschen Landen. Das KdF-Motto, das dem organisierten Tourismus zugrunde lag - *Kraft durch Freude* - funktionalisiert den Aufenthalt in der Ferne. Er fand quasi innerhalb eines Systems statt. Die schiere Menschenmenge verwandelte erstmals Tourismus in eine Industrie, der berühmte Bau in Prora auf Rügen ist eines der ambivalentesten Beispiele dieser Entwicklung.

Erschwinglich in einem individuelleren Sinne wurde der Urlaub durch das Wirtschaftswunder, und mit der steigenden Geschwindigkeit der Verkehrsmittel wurden auch fernere Ziele erreichbar. Währungsgefälle als Wunscherfüllungshelfen kamen ins Spiel. Es gab Orte, die waren billiger - und anders. Die Reise führte in ein anderes System. Kulturelle Differenz und die Erfahrung der Fremde ergänzten die Idee, dass Erholung an einem anderen Ort effizienter vorstatten gehen sollte, als zu Hause. Ich brauch' mal Tapetenwechsel.

Die alte Sehnsucht nach der Ferne - die Romantiker hatten ihr gehuldigt, Reiseführer erschienen im 19. Jahrhundert und standardisierten die Sehenswürdigkeiten, wurde massenhaft entfacht. Sehenswürdigkeiten wurden mit Sternen versehen, eine Fünf-Sterne-Sehenswürdigkeit musste schon dabei sein.

Wie auch immer: Die Fernensehnsucht etablierte sich als Industrie im großen Stil in den 1950er Jahren und zog mit Hans Magnus Enzensbergers Text von 1962 hierzulande fundamentale kulturpessimistische Kritik auf sich. Dass der Tourist das zerstört, was er sucht, ist zur Formel geworden. Die Reise als Flucht erreicht das Gegenteil: die „Befreiung von der industriellen Welt hat sich selber als Industrie etabliert, die Reise aus der Warenwelt ist ihrerseits zur Ware geworden.“^[2] Kritik ist selbst in der Kritik, als Beklagen des Verlustes von Privilegien avancierter Intellektueller, heutzutage kann jeder reisen, bähhhh...

Die Tourismuskritik ist vielfältig geworden, hat Wege zu neuen Möglichkeiten eröffnet, nachhaltiger Tourismus, Ökotourismus, Kulturtourismus.

Positive Tourismustheorien scheinen es trotzdem schwer gehabt zu haben und die kulturpessimistische Sicht in linker Tradition hat den Diskurs dominiert.

Zentrale Triebkraft ist und bleibt die Relation zwischen Sehnsucht und Ware. Als ein vorwiegend dienstleistungsgetriebener Sektor hat der Tourismusbereich in vieler Hinsicht die Wandlung weg vom fordistischen Produkt als Zentrum der Wirtschaft mitbetrieben.

Dass Erfahrung und Erlebnis im Urlaub konsumiert werden kann, verspricht die Käuflichkeit des Andersseins, Distinktion und Individualisierung.

2. Zwei Fragen.

Zwei zentrale Probleme, die mich in dieser Konstellation interessieren, sind die Ideen, dass Erfahrung käuflich sei und ob Differenz durch räumliche Distanz erzeugt wird.

Die Käuflichkeit von Erfahrung ist eine Voraussetzung für die Kulturindustrie. Der vollzogene Kaufakt signalisiert eine Aneignung, die im Falle von Objekten auch real ist, der Besitzer kann das gekaufte Gut zerstören. Mit Erfahrungen scheint das schwieriger zu sein. Nicht das Zerstören, sondern die Aneignung ist hier in Frage. Nichts garantiert, dass irgendetwas des Erlebten gelernt oder in irgendeiner Weise verinnerlicht wurde. Ich habe mich in einem tatsächlich touristischen Zusammenhang oft gefragt, was der stereotype Japaner, der Europa in zwei Wochen bereist, eigentlich sieht, und vor allem, was er mitnimmt und was dies bei ihm ändert. Was hat er da gekauft, als er die Reise bezahlte. Ein Ritus, der innerhalb der Herkunftsgesellschaft eine Funktion erfüllt, die obligate Reise absolviert zu haben. Eine Art Qualifikation. Wichtig sind die Fotos, die wir mit nach Hause bringen, wenn ich meinen Freunden zeigen kann, wo ich war und was ich potenziell meinem Erfahrungsschatz hinzugefügt habe. Das alles enthält keinerlei Aussage über Schnittstellen, die aktiv waren oder geöffnet wurden und die Erfahrungs- und Wissenstransfer ermöglicht haben. Für jetzt möchte ich den Kaufakt vom Erfahrungsakt entkoppeln.

Die zweite Idee ist die der Differenz durch Distanz. „Nur in der Ferne kann ich lernen, mich selbst besser zu verstehen“, ist der Subtext, der beim Reisen und beim Tourismus permanent mitläuft. Als Europäer, als Deutscher ist es zudem ein Erste-Zweite-Dritte-Welt-Problem. Währungsgefälle und postkoloniales Geschwader sind mit auf der Reise, zu welchem Ergebnis auch immer. Die kulturelle und persönliche Distanz wird angenommen, um den Erfahrungshorizont zu erweitern und Selbsterkenntnis voranzubringen. Distanz ist zweifelsohne eine Voraussetzung, um etwas anders zu betrachten und Erkenntnis darüber zu gewinnen. Wenn ich ein Haus aus mehreren Perspektiven betrachte, werde ich die gesamte Architektur verstehen lernen.

Die Frage in unserem Projekt ist: Muss es räumliche Distanz sein?

Zum räumlichen Verständnis eines Hauses: Ja. Zum Erkenntnisgewinn: Es kann, muss aber nicht. Es ist das Erzeugen einer inneren Differenz, das zur erweiterten Wahrnehmung befähigt. Von hier aus ist auch der Gegenschluss zum Kaufakt zu machen: Der Kaufakt nützt herzlich wenig ohne innere Differenz, aber die innere Differenz benötigt den Kaufakt nicht. Der Urlaub auf dem Balkon kann als Steilvorlage genutzt werden, Differenz zu erzeugen, die zu neuem Sehen des Gleichen befähigt.

Die *Blaue Blume* der Romantiker, die Sehnsucht, in der Fernweh eine wichtige Rolle spielt, entfaltet ihre Kraft nur solange, wie sie nicht gefunden ist, solange sie nicht in einem Kaufakt angeeignet wurde. Der Kaufakt würde ihre Kraft zum Erlöschen bringen.

Immanuel Kant ist nicht gereist, hat Königsberg nie verlassen und über einen Mangel an Erkenntnis kann man sich bei ihm nicht beklagen.

3. Stubenarrest.

Im Jahr 1794 erschien *Die Reise um mein Zimmer* von Xavier de Maistre. Nach einem verbotenen Duell erhält der Adlige 42 Tage Stubenarrest, beschließt, sein Zimmer neu zu entdecken und in ihm eine abenteuerliche Reise zu unternehmen. Der Lehnstuhl wird zur Kutsche, mit dem er sich kippelnd durchs Zimmer schiebt. Mit Reflexionen über Gegenstände und Bilder erschließt er sich das Vertraute neu, bis es zur Katastrophe kommt. Er kippt mit dem Lehnstuhl um. Die slapstickartige Szene des kollabierenden Reisegefährts - des bequemen Lehnstuhls - wird als

zentrale Metapher in der Arbeit verwendet. Es ist das Couch-Potato, dessen fernsehgestützte Reisen plötzlich zu physischer Realität werden, wenn das Möbel ihn überfällt.

Bei de Maistre ist es die Anstrengung des Reflektierens, die zur Katastrophe führt: Teil seines Abenteurers ist die Trennung von Seele und dem Körper, den er *Tier* nennt. Im Moment des Kollabierens war die Seele abgelenkt, die Vernunft könnte man meinen, und die Reisemaschine wirft ihn ab.

De Maistre hat ein wunderbares, kluges Buch geschrieben, in dem bereits das Eigene gegen das Fremde spielt. Die Fremde als Erkenntnisgewinn wird in ein entfremdetes Eigenes verlegt. Noch ist die Idee der kulturellen Differenz nicht alt - erst mit der Aufklärung, Montesquieu und später Herder hatte diese Idee die Bühne des Denkens betreten.

Teil von de Maistres Reflexionen sind die Betrachtung der Bilder in seinem Zimmer. Und hier doppelt sich das Thema: Ein Bild ist das einer Schäferin in den Bergen, ein Prototyp der romantischen Projektion, der arkadischen Idylle, die in dem, was wir Kitsch nennen, ihren massenhaften Niederschlag finden wird. Ein zweites Bild, entsprungen einem kolonialen Kontext, ruft gar die Fernreise auf. Offensichtlich stellt es eine schwangere schwarze Sklavin dar, die von ihrem Besitzer verkauft wird. Die Härte des Schicksals dient hier als Mitgefühlssujet, ähnlich der Emotionsproduktion heutiger Filme.

Das Beklagen postkolonialer Strukturen im Tourismus gehört heute zum Repertoire von Tourismuskritik und de Maistres Bild deutet schon in diese Richtung. Hinter der Leichtigkeit seiner Sprache steckt an vielen Stellen eine beeindruckende Fähigkeit zur Einsicht - in einer historisch komplexen Situation, 1794 als Adliger in Frankreich. „Und du, unglückliche Negerin, die du unter diesen Palmen weinst!“

Mein Wandbild nimmt diese Fäden auf und verwebt sie zu einer situativen Erzählung, die von verschiedenen side stories durchdrungen ist. Entsprechungen der Fremde und des Heims tauchen am Rande auf, etwa der Hirsch und das Kamel, die als kleine ornamentale Begleitmusik für eine direkte metaphorische Analogie sorgen.

Immanuel Kant, der die Kritik- und Erkenntnisfähigkeit im deutschen Denken etablierte, hat Königsberg nie verlassen. Nicht zu weit von Königsberg entfernt - über die Ostsee kann man eine gedachte Linie ziehen - entsteht 150 Jahre später der nie fertig gewordene Block von Prora als Fanal des Massentourismus. Kant reist in seinem Lehnstuhl nach Prora. Wird er es schaffen oder werden seine Seele und sein *Tier* so stark in Konflikt kommen, dass das Gefährt ihn erschlägt?

[1] De Maistre, Xavier ([1794]1976) *Die Reise um mein Zimmer*. Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag. S. 39

[2] Enzensberger, Hans Magnus (1962) *Eine Theorie des Tourismus*, in: Einzelheiten, hrsg. v. Enzensberger, Hans Magnus, Frankfurt 1962, S. 147-168, hier S. 160

Working paper accompanying *Kant in Prora* (June 2011)

“And you, unhappy negro woman, crying beneath these palms!”^[1]

Xavier de Maistre

1. Travelling. Tourism. Criticism.

What in previous centuries had been reserved for the well-to-do nobility and a few adventurers became, in the twentieth century, a widespread phenomenon. What was once called “summer holiday” was developed into mass tourism by the Third Reich in Germany. The KdF slogan that formed the basis of organized tourism - *Strength through Joy* - functionalized the sojourn in faraway places. It took place, so to speak, within a system. The sheer mass of people transformed tourism into an industry for the first time; the famous construction in Prora on the island of Rügen is one of the most ambivalent examples of this development.

Vacation in a more individual sense became affordable through the Wirtschaftswunder (“economic miracle”), and with the increasing speed of means of transportation, more distant destinations became attainable as well. The discrepancy in currencies, which helped in wish-fulfillment, played a role. There were places that were cheaper, and different. Travelling led one into a different system. Cultural differences and the experience of foreignness complemented the idea that rest and recreation were supposed to take place more efficiently somewhere else than at home. I need a change of wallpaper.

The old longing after faraway places... the Romanticists had praised it - a massive amount of travel guides, standardizing the sights, appeared in the 19th century. Sights were allocated stars; a five-star sight simply had to be there.

Be it as it may, the longing after far-off lands established itself as a large-scale industry in the 1950s, and with Hans Magnus Enzensberger’s 1962 text, drew fundamental culturally-pessimistic criticism in this country. That the tourist destroys what he is looking for has become a commonplace. Travel as escape attains the opposite: “the liberation from the industrial world has established itself as an industry, and travelling away from the world of commodities has itself become a commodity.”^[2] There is criticism in criticism itself, lamenting the loss of privileges of advanced intellectuals, since today anyone can travel...

Criticism of tourism has become many-sided and has opened up new possibilities, like sustainable tourism, eco-tourism, and cultural tourism.

Positive tourism theories seem, however, to have had a hard time; the culturally pessimistic view in the left-wing tradition has dominated the discourse.

The central impetus is and remains the relationship between desire and commodity. As a primarily service-oriented sector, the tourism branch has in many respects undergone a transformation from fordistic product as the center of the economy.

That experience can be consumed during vacation is promised by the purchasability of otherness, distinction, and individualization.

2. Two questions.

Two central problems that interest me in this connection are the ideas that experience is purchasable, and whether difference is generated through spatial distance.

The purchasability of experience is a precondition for the arts and entertainment industry. The completed act of purchase signals an appropriation, which is real in the case of objects, since the owner can destroy the item he has bought. With experiences, this seems to be more difficult. Here it is not about destroying, but about appropriating. Nothing guarantees that something of what we have experienced has been learned or internalized in any way. In an actual touristic context, I have often asked myself the question of what the stereotypical Japanese who travels through Europe in two weeks actually sees, and above all, what he takes along with him and what this changes in him. What did he actually buy when he paid for the trip? A rite that carries out a function within the society he is from: having completed the obligatory journey. A sort of credential. What is important are the photos we bring back home, being able to show my friends where I was and what I potentially added to my store of experience. All of this contains no information about interfaces that were active or opened, and which made transfer of experience and knowledge possible. For now, I would like to dissociate the act of purchasing from the act of experiencing.

The second idea is of difference through distance. "I can only learn to understand myself better in far-away places" is the subtext that is constantly present in travelling and tourism. As a European, as a German, it is additionally a problem of first/second/third world. Discrepancies of currency and post-colonial squadrons accompany one on the journey, whatever the result of this may be. Cultural and personal distance are accepted in order to expand one's horizon of experience and further one's self-knowledge. Distance is doubtless a precondition for observing something else and gaining insight about it. When I view a house from several different perspectives, I will learn to understand the entire architecture.

The question in our project is: does this have to be spatial distance?

For the spatial understanding of a house, yes. For gaining insight: it can, but not necessarily. What makes expanded perception possible is the creation of an inner difference. Here the converse argument can be made to the act of purchasing: the act of purchase is of very little use without inner difference, but inner difference does not require the act of purchase. Vacation on one's balcony can be used as a fit occasion. Creating difference that enables one to see the same thing in a new way.

The *blue flower* of the Romantics, the longing that plays an important role in wanderlust, unfolds its force only as long as it has not been found, as long as it has not been appropriated in an act of purchase. The act of purchase would cause its force to be extinguished. Immanuel Kant did not travel, never left Königsberg, and we cannot complain of his lacking insight.

3. Confinement to one's room.

In 1794, *A Journey around my Room* by Xavier de Maistre was published. Following a forbidden duel, the nobleman received 42 days of confinement to his room; he decides to discover his room in a new way and to undertake in it a journey of adventure. The armchair becomes a carriage with which, rocking it back and forth, he pushes himself through the room. Reflecting about objects and pictures, he rediscovers the familiar as something new, until a catastrophe occurs. He topples over with the armchair. The slapstick-like scene of the collapsing travelling companion - the comfortable armchair - is used in the work as a central metaphor. Here we have the couch potato whose TV-guided travels suddenly become physical reality when he is overtaken by the furniture.

With Maistre, it is the effort of reflecting that leads to the catastrophe: a part of his adventure is the division of the soul from the body, which he calls *anima*. At the moment of collapse, the soul (or, one could say, his mind) was distracted, and the travelling machine throws him off.

De Maistre wrote a wonderful, intelligent book in which what is one's own plays against what is foreign. The foreign as insight gained is transferred into one's own, alienated. The idea of cultural difference is not yet old; only with the Enlightenment, Montesquieu, and later Herder did this idea enter the center stage of thought.

A part of de Maistre's reflections is his looking at the paintings in his room. And here the subject is doubled: one painting is of a shepherdess in the mountains, a prototype of Romantic projection, the arcadian idyll, which was to find extremely abundant expression in what we call *kitsch*. A second painting, arising from a colonial context, invokes the very idea of a journey to far-off lands. It apparently portrays a pregnant black slave who is being sold by her owner. The cruelty of fate serves here as a subject for empathy, similar to the emotion production of modern-day films.

Lamenting post-colonial structures in tourism belongs today to the repertoire of tourism criticism, and de Maistre's painting already points in this direction. Beneath the ease of his language, an impressive capacity for insight is to be found in many passages - in a historically-complex situation, in 1794 as a nobleman in France. "And you, unhappy negro woman, crying beneath these palms!"

My mural takes up these threads and weaves them into a situational story, which is interpenetrated by different side stories. Analogies to the foreign and the at-home appear on the edge, for example the stag and the camel, which provide a light, ornamental background music for a direct metaphorical analogy.

Immanuel Kant, who established the capacities of criticism and insight in German thought, never left Königsberg. Not too far away from Königsberg - one can trace an imaginary line over the Baltic Sea - the never-finished construction of Prora came about 150 years later as a beacon of mass tourism. Kant travels in his armchair to Prora. Will he make it there, or will his soul and his *anima* come into such conflict that he is knocked over by the journey?

[1] De Maistre, Xavier ([1794]1976) *Die Reise um mein Zimmer*. Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag. S. 39

[2] Enzensberger, Hans Magnus (1962) *Eine Theorie des Tourismus*, in: Einzelheiten, hrsg. v. Enzensberger, Hans Magnus, Frankfurt 1962, S. 147-168, hier S. 160

Henrik Schrat

Geb. 1968, Greiz/Thüringen

Ausbildung/Stipendien

2006–2011
Dissertation an der University of Essex, Essex Business School,
Dept. Management (Comic und seine Möglichkeiten Organisationen
darzustellen)

2000–2002
Slade School of Fine Art, Master Fine Art Media

1991–1998
Malerei/Bühnenbild, Hochschule für Bildende Künste Dresden,
Meisterschüler bei Günther Hornig

2006/2007
UNESCO Aschberg Stipendium (Sanskriti/Kendra, New Dehli)

2003
Arbeitsstipendium der Stiftung Kulturfonds, Berlin

2009
Robert Ross Scholarship, London

2001
Marion-Ermer-Preis

1999
Stipendium der Kulturstiftung der Dresdner Bank für Frankfurt/Main

1997/1998
Postgraduiertenstipendium des Freistaates Sachsen

Einzelprojekte und Ausstellungen

2011
Dreibarts Reise. Ausmalung der neuen Vogtlandhalle, Greiz/Thüringen
A Greeksship. Gorki Theater, Berlin. Konzept: Löhle/Cordes/Schrat
Philipp Löhle, Text und Ekaterina Cordes, Inszenierung, Henrik Schrat
Ausstattung.
Zaun mit Zwischenraum. Frankfurt/Main, öffentlicher Raum, Courtesy
siebenhaar art projects

2010
Chiron. Gestaltung Zeithaus, VW AUTOSTADT, Wolfsburg; Fassadenarbeit/
Video/Mobile

2009
Draussen am Saum, wo die Einäugigen trauern. Kunstverein Diepenheim,
Niederlande
Messer, Gabel Enterhaken. Van der Heydt Museum, Wuppertal.
Wolfsampel. Fassadenarbeit am Galileo Hochhaus der Commerzbank,
Frankfurt/Main
Simeliberg. Museum Junge Kunst, Frankfurt/Oder
Silhouetten und Grafiken. Thüringer Landtag, Erfurt. Courtesy siebenhaar
art projects

2008
One Day Comic. (Schat & special guests) Eastside Projects, Birmingham
Hund & Ereignis. Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf
Death by Text. University Gallery Essex & Site specific
Made in India. Galerie Olaf Stüber, Berlin
Salamander. Etagengestaltung für die KfW, Frankfurt/Main. Courtesy
siebenhaar art projects
Ausschneiden & Einschwärzen, Kunstverein Cuxhaven
Im Schwarzen Wald, Bühnenbild Staatstheater Baden-Baden

2007
Schreckensbleich im Schattenreich, Comptoir, Städtische Galerie
Sonneberg

2006
Bräunungsabsicht und Entzugerscheinung, Forum Ludwig, Aachen
Der Schwarm, GASAG, Kunst im Bau, Berlin
Wohin mit den Alten? (mit T. Geoffroy & J. Spehr), Galerie Olaf Stüber, Berlin

2005
For Sale not for Sale, Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf
Pumpstation & Sterntaler, Kunst am Bau, KfW Berlin. courtesy siebenhaar
art projects
Buch *Raffinierter Überleben, Strategien in Kunst und Wirtschaft*, hgg. mit
M. Brellochs, Kadmos Kulturverlag, Berlin
What is brain? mit Gavin Wade, a one day comic, Künstlerhaus Bethanien,
Berlin

2004
Funk & Ranke, Litfassäulengestaltung in Gera, Gewinner Ausschreibung
URBAN Gera
myGeld, 12 Radiosendungen zur Wirtschaft auf reboot.fm, (mit Stefan
Heidenreich)
Imagine a live without burgers, Zeichnungen zu Projekten, Galerie Olaf
Stüber

2003
Milch & Honig, Wandbild im Jakob-Kaiser-Haus, Deutscher Bundestag;
c/o siebenhaarartprojects
Erst die Arbeit ...' (c/o REINIGUNGSGESELLSCHAFT), ACC Galerie, Weimar

2002
FEEDING BACK, Manager in Residence, Projekt an der Slade School of Fine Art
Wiedererstellung der ersten Version des Holo-decks, Time Warner Studios, Port Roosevelt, 1966. Slade School of Fine Art, London

2001
Grüsse aus dem Erzgebirge, Galerie Olaf Stüber, Berlin
Arbeitsgeist – der ökonomische Kontext, Galerie Olaf Stüber,
(mit REINIGUNGSGESELLSCHAFT)

2000
Die Erscheinung der Phantasie, Frankfurt/Main, Börse, Installation im Handelssaal
Comicbuch gleichen Titels beim Verlag der Kunst Dresden

1999
Zentrifuge und Strudel, c/o Angermuseum Erfurt

1998
Der schleichende Walzer, Galerie Ralf Zschorn, Dresden
Worum es sich dreht, Königsplatz / Marienplatz München, c/o Transitgalerie, Berlin

1997
Aussendienst, Redeschwall und Totenstille, (mit Trebor Scholz) Galerie Cult, Wien

1996
Zwischen den Säulen ein Zwischenraum, Galerie Kunst der Zeit, Dresden

1995
Transfusion, Galerie Zderzak, Krakau, (mit NURR)

1994
Draußen am Saum, Unwahr Galerie, Berlin
Die Unschärfe der Sprache ist das Lächeln der Dinge, Galerie Blaue Fabrik, Dresden

Gruppenausstellungen

2011
Sommer auf dem Balkon. Galerie Antje Wachs, Berlin
Narrative Show. Eastside Projects, Birmingham

2010
Unfinished diaries. Drawings about life. Kunstverein Gera
Raben & Rosen. Werkleitz-festival, Halle
Mit Ecken und Kanten. Museum Heilbronn
Berlin Transfer. Berlinische Galerie, Berlin

2009
ZEIGEN. Project by Karin Sander. Temporäre Kunsthalle, Berlin
New York Paris Delhi, Gallery fifty-fifty, Düsseldorf
Backyard, Kunstvereinigung Diepeheim, Netherlands

2008
Familienangelegenheiten, Kunstverein Hildesheim
Unstern.Sinistre.Disastro. ACC Galerie, Weimar (Kunstfest Weimar08)
Crossing Values, Biennale Rennes, France (c/o ACCESS LOCAL)

2007
Eat the food, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto, Canada
Hot Destination/Marginal Destiny, Motorenhalle, Dresden

2006
Global Players, Forum Ludwig, Aachen

2005
Produkt und Vision, Kunstfabrik am Flutgraben, Berlin
Global Payers, Tokio (Kuratoren: Harald Kunde/Yuzo Ueda)
Yamaguchi gallery

2004
Künstlerbücher, Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf
Permanent Produktiv, Kunsthalle Exnergasse, Wien

2003
Critique is not enough, Shedhalle, Zürich, Schweiz
Oekonomie der Kunst, Galerie Adlergasse, Dresden
ART FOR THE PEOPLE, Shenzen, China/London

2002
Social responsible Transformation, Fondazione Pistoletto, Biella, Italien
STRIKE, Wolverhampton Art Gallery, Wolverhampton, UK

2001
Marion-Ermer-Preisträger Ausstellung, Dresden, Galerie Brühlsche Terasse
art works.consulting, Haus am Lützowplatz, Berlin
Arbeitsgeist – der ökonomische Kontext, Galerie Olaf Stüber,
Dynamo-Eintracht, HfbK / Städel Frankfurt/Main / Galerie AK, Altes
Zollamt, Frankfurt/Main

2000
Arbeitsgeist in: *Neues Leben*, Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig,
City – Index, Kunsthaus Dresden & Festspielhaus Hellerau

1999
Dynamo-Eintracht, Galerie AK, Frankfurt/Main

1996
Europe In The Box, Underwoodstreet Gallery, London / W 139, Amsterdam /
Galeria Cruce, Madrid
New Age Dada, Kunstruimte, Berlin

1995
All Work No Play, Festspielhaus Hellerau, Dresden

1994
Zeit-Blick, Kunst in Sachsen, Dresden, Schloß

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is published on the occasion of the exhibition
i.A.
ACC Galerie Weimar, 28.01.–10.03.2012

Zwei aktuelle Projekte der Initiative *Neue Auftraggeber*:

Henrik Schrat und der *Naumburger Bürgerverein e.V.*

Heike Mutter & Ulrich Genth und die *4pi Systeme – Gesellschaft für Astronomie und Informationstechnologie mbH Sonneberg*

Redaktion und organisatorische Betreuung / Editing and administration
Greta Schlünz

Übersetzung / Translation
Monica Sheets (Harald Kunde, Frank Motz), Aaron Epstein

Gestaltung / Design
Knut Bayer – elfzwei, Berlin

Druck / Print
Medialis, Berlin

© Das Copyright der Abbildungen liegt beim Künstler. / Copyright of all images remains the property of the artist.
Abbildungen (S.33–37) basieren auf Fotos courtesy Walter Williams, ausgenommen das erste Foto auf Seite 33 und das Foto auf Seite 35. / Images (p.33–37) are based on photos courtesy of Walter Williams, except the first image on page 33 and the image on page 35.

Mit Dank an die Union Investment Stiftung für die freundliche Unterstützung des Projektes. / With many thanks to the Union Investment Stiftung for their friendly support of the project.

Dank an einen ungenannten Unterstützer des Projektes, des weiteren geht Dank an Christine von Brühl und Cornelia Saalfrank. / Special thanks to an anonymous supporter and to Christine von Brühl and Cornelia Saalfrank.

ISBN 978-3-9812780-1-9

ACC Galerie Weimar e.V.
Burgplatz 1+2
99423 Weimar
0049 (0)3643 851261-26
info@acc-weimar.de
www.acc-weimar.de

siebenhaar art projects
Schweizer Haus im Kurpark
61462 Königstein/Ts.
0049 (0)6174 930241
renate.siebenhaar@t-online.de

Galerie Ute Parduhn
Kaiserwerther Markt 6a
40489 Düsseldorf
0049 (0)211 400655
Galerie@parduhn.de

